Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Mariana Aline Barbosa Pereira

As pinturas murais no casario de Penedo, Alagoas: um inventário da produção muralista do século XIX

Rio de Janeiro

2015

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Mariana Aline Barbosa Pereira

As pinturas murais no casario de Penedo, Alagoas: um inventário da produção muralista do século XIX

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.
Orientador: Prof. Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro
Co-orientadora / Supervisora: Me. Thalianne de Andrade Leal

Rio de Janeiro

2015

O objeto de estudo dessa pesquisa foi definido a partir de uma questão identificada no cotidiano da prática profissional da Superintendência do IPHAN em Alagoas.

P436a Pereira, Mariana Aline Barbosa.
A arte das pinturas murais no casario de Penedo (AL): um inventário da produção muralista no século XIX / Mariana Aline Barbosa Pereira – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015.

258 f.: il.
Orientador: Marcus Tadeu Daniel Ribeiro

Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

1. Pintura mural. 2. Arquitetura. 3. Patrimônio cultural. 4. Sítio histórico – Penedo (AL). I. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). II. Título.

CDD 751.73098126

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Mariana Aline Barbosa Pereira

As pinturas murais no casario de Penedo, Alagoas:
um inventário da produção muralista do século XIX

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 2015.

Banca examinadora

_____

Professor Dr. Marcus Tadeu Daniel Ribeiro (orientador)

_____

Professora Me. Adriana Sanajotti Nakamuta – PEP/MP/IPHAN

_____

Professora Dra. Tamara Quírico Moraes – UERJ

Ao meu avô, Bernardo
Pelos seus 100 anos de história.

Agradecimentos

Aos meus pais, por acreditarem, investirem e apostarem todas as fichas em mim. Pela inspiração, amor e incentivo de sempre.

Às minhas irmãs, espelho de motivação, pelo carinho e compreensão, por torcerem e se orgulharem de mim.

Ao Murilo, meu noivo, amigo, companheiro, incentivador, por compreender os momentos em que me ausentei para mergulhar na pesquisa. E por ter sonhado e realizado junto comigo este sonho!

Aos meus amigos por torcerem e compreenderem meu distanciamento! À minha querida Pretinha, pela ajuda fundamental. À Elen e a Lorena, o tesouro que o PEP me proporcionou, por serem companheiras, compartilharem e amenizarem os medos e aflições!

À Cármen Lúcia Dantas, museóloga penedense, profissional comprometida, coração lindo e sabedoria inspiradora. Agradeço por estender a mão e caminhar comigo abrindo para mim as portas de Penedo (literalmente). Obrigada pelo esforço, valeu a pena!

À professora Célia Campos que mesmo sem me conhecer, comprou a ideia da pesquisa e seguiu em frente comigo.

À professora Josy Ferrare por me inserir no mundo do patrimônio e do Ecletismo.

Ao Arquivo Central do IPHAN e ao DEPAM, na pessoa de Ana Cláudia Magalhães, pela atenção e boa vontade em tirar dúvidas e disponibilizar dados importantes.

Aos proprietários e responsáveis pelos imóveis, por disponibilizarem-se a me receber, ajudar com os levantamentos e esclarecerem pacientemente minhas dúvidas: Sra. Marisa Lessa, Sr. Ivanildo Lobo, Sr. Ronaldo Lopes, Sra. Gilda Melro, Sr. Mário Jorge, Sra. Clara Lúcia e Sra. Márcia Andrade.

Às instituições que também abriram suas portas para que eu pudesse realizar os levantamentos: SEINFRO, SEBRAE, Cúria Diocesana, Fundação Casa do Penedo. E também à equipe da A4 Construtora, por me receberem nas obras do Círculo Operário, da Biblioteca e do Convento para sanar minhas dúvidas e ajudar nos levantamentos.

Aos meus informantes penedenses, que me ajudaram a garimpar informações sobre as pinturas, as casas e as famílias: Sr. Nilo Belo Pinheiro, Sra. Julieta Calumby e Sra. Lysia Marinho. E a Suel Cordeiro por me oferecer preciosas imagens para o trabalho.

À toda a equipe do PEP, desde a coordenação aos professores, por tornar este sonho possível, por lutarem pelo programa e acreditar em cada um de nós. Um agradecimento especial à querida Adriana Nakamuta, sempre tão disposta e preocupada em ajudar e, de fato, ajudou muito!

A todos da Superintendência do IPHAN em Alagoas, por cada atitude, gesto que me impulsionou e motivou a continuar. Pelas dúvidas tiradas, suporte oferecido, apoio muitas vezes incondicional, caronas para Penedo, cópias, impressões e escaneamentos, livros e documentos.

Ao meu excelente orientador, Marcus Tadeu, pela motivação, por me fazer acreditar que sou capaz e, principalmente, dividir comigo um pouco de todo seu conhecimento. Foi um prazer trabalhar ao seu lado!

Por fim, devo agradecer à minha querida supervisora e co-orientadora, Thalianne Leal, a figura que mais contribuiu em toda a minha trajetória no IPHAN, desde as práticas supervisionadas até a pesquisa em si. Por ter mirado cada oportunidade e me colocado no caminho certo, por acreditar em mim e não me deixar desistir. Pelos puxões de orelha, conselhos e orientações, por extrapolar a barreira do profissional e tornar-se muito mais que uma supervisora. Por ter inspirado tanto e me ajudado em todos os momentos.

A todos, a minha imensa gratidão!

Resumo

Esta dissertação tem como temática as pinturas murais encontradas no casario eclético do sítio histórico de Penedo – AL. O foco está na compreensão do contexto histórico de inserção das pinturas murais na cidade de Penedo, a relação com a arquitetura que a abriga e as problemáticas em torno de sua preservação. As pinturas murais têm representado, ao longo do tempo, uma forma de expressão humana importante para o conhecimento e compreensão das sociedades, e uma forma de arte ligada ao modo de viver e de receber. Em Penedo as pinturas murais encontradas no casario eclético, correspondente ao final do século XIX e início do século XX, estão vinculadas ao apogeu econômico e desenvolvimento social ocorrido no período, ocasionado pela prosperidade das atividades comerciais portuárias. A pesquisa procura então compreender o Ecletismo e sua relação com as pinturas enquanto ornamentação interna dessa arquitetura. Investiga-se, para tanto, o desenvolvimento penedense no século XIX e a influência das transformações econômicas e urbanas que ocorriam em todo o país. Após compreender a contextualização das pinturas no sítio histórico, busca inventariar os exemplares remanescentes e discutir as possibilidades de preservação deste bem.

Palavras-chave: 1. Pinturas Murais. 2. Penedo. 3. Ecletismo.

Abstract

This thesis aims to examine mural paintings in eclectic style homes from the late 19th and early 20th centuries in the town of Penedo, State of Alagoas, in northeast Brazil. It focuses on understanding the historical context regarding the addition of these murals to houses in Penedo, their relationship with the architectural features of the homes they have been crafted in, and the problems involving their preservation. Mural paintings have represented, along the years, an essential type of human expression that highlights the way of living and behaving of past societies, leading to greater knowledge and understanding of these cultures and people. The murals addressed in this paper are related to the economic boom and social development caused by the prosperity of local port activities. For that matter, background research on the development of the town of Penedo in the 19th and 20th centuries and the influence of economic and urban transformations taking place across the country is provided. After understanding the context of the paintings in the historic site, it aims to gather an inventory of the remaining pieces and discuss the possibility of their preservation.

Keywords: 1. Mural Paintings. 2. Penedo. 3. Eclecticism.

Sumário

Introdução 10

1. As Pinturas Murais e sua relação com o Patrimônio 18

1.1. Pinturas murais 18

1.1.1. *Classificações da Pintura Mural* 19

1.1.2. *As pinturas entre o Barroco e o Romantismo* 20

1.1.3. *As pinturas e o Romantismo no cenário brasileiro* 28

1.2. As Pinturas Murais e o Patrimônio 35

2. O século XIX e o Advento do Ecletismo no Brasil 44

2.1. O ambiente brasileiro no século XIX 44

2.2. A Novidade Eclética 48

2.3. O Ecletismo da porta para dentro, a decoração e o "hábito de receber" 69

3. Penedo e o seu desenvolvimento no século XIX – A absorção do Espírito Europeu 79

3.1. Penedo: "Mui Nobre e Sempre Leal" 79

3.2. Penedo e seu apogeu no século XIX 83

3.3. Penedo: a adoção do Ecletismo Arquitetônico e a adaptação da ambientação interna aos moldes europeus 90

4. As Pinturas Murais no casario do século XIX de Penedo: Um inventário da produção muralista na cidade 108

4.1. As Pinturas Murais em Penedo 108

4.1.1. *A descoberta do acervo* 108

4.1.2. *O recorte estabelecido e as edificações visitadas* 116

4.2. A preservação da Pintura Mural e as fichas de registro 133

Considerações Finais - O Patrimônio Penedense da "porta para dentro" 144

Referências 149

Glossário 159

Apêndice A – Fichas de Inventário das Edificações 164

Introdução

A pintura mural também é conhecida como pintura parietal, painel ou muralismo. São vários os termos para mencionar a linguagem artística onde a base da camada pictórica é uma parede ou muro, na qual o artista cria uma relação de complementariedade entre a arquitetura e a arte. Alguns a definem como elemento decorativo, arte aplicada, outros defendem as pinturas murais como Belas Artes[1].

Esta arte humaniza os espaços, convida os usuários (em espaços internos) e os transeuntes (em espaços externos) à apreciação de uma obra de arte exposta ao tempo, espaço e uso comum.

Dentro da política do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN a pintura mural é considerada como bem integrado, pois não pode ser movida sem prejudicar a integridade do bem arquitetônico. Lygia Martins Costa a define como elemento integrado às construções, que não consegue ser subtraído destas sem esforço mecânico e, portanto, ao ser retirada, deixa a marca e o prejuízo de sua remoção na estrutura da construção. Estão inseridas no mesmo conjunto de elementos escultóricos, altares, fontes, retábulos, painéis construtivos, chafarizes, entre outros (COSTA, 2000, p.47).

Há importantes ícones da pintura mural que ajudam a compreender o significado de tal patrimônio. Imaginar a Capela Sistina (Palácio Apostólico, Vaticano) sem os afrescos que lhe agregam uma beleza, quase divina, parece não fazer sentido.

Por vários países, há tempos as pinturas têm sido um símbolo da expressão humana. Estudos comprovam que desde os primórdios da humanidade, na pré-história, as pinturas eram utilizadas como formas de expressão ou como registro memorial da realidade.

Segundo Fritz Baumgart (1999, p.6), na pré-história as pinturas tinham um sentido de representação, não eram feitas nos locais de permanência, mas em locais afastados, como um espaço de culto, e essas reproduções normalmente serviam a rituais pela fartura e fertilidade. Um bom exemplo são as pinturas rupestres do Boqueirão da Pedra Furada, localizado no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí. O parque

---

[1] **Belas Artes** ou *beaux-arts* define aquelas artes consideradas "superiores", nobres, que carecem de apuro intelectual para a sua produção, são apreciativas e embelezadoras. São elas: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Literatura, Dança, Cinema. As **Artes Aplicadas** eram consideradas artes menores, por serem artesanais ou manufaturadas e normalmente utilitárias ou decorativas (Enciclopédia Itaú Cultural).

foi tombado pelo IPHAN em 1993 e também está inscrito na lista do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO (Ver Imagem 01).

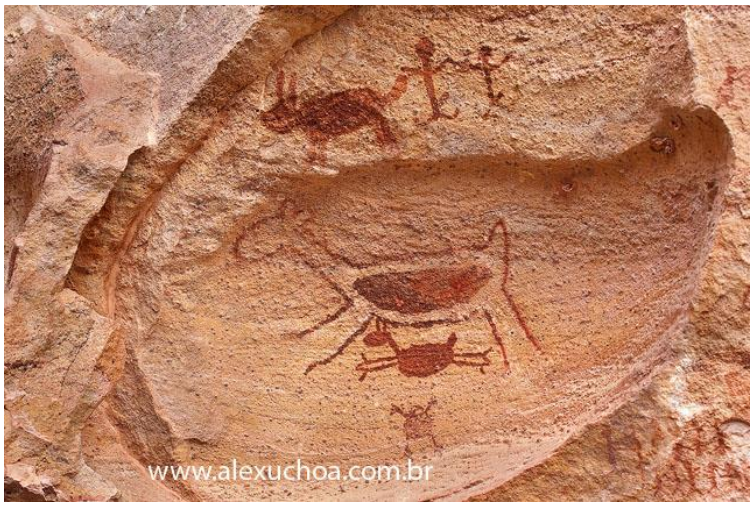


Imagem 01: Pinturas rupestres no Boqueirão da Pedra Furada – Parque Nacional da Serra da Capivara, São Raimundo Nonato-PI. Fonte: Alex Uchoa from http://www.pbase.com/, 2009.

Neste estudo será possível compreender o desenvolvimento e mudanças na produção e nos objetivos desta arte ao longo do tempo. Em cada período histórico e sociedade, foram atribuídos diferentes valores à pintura mural. Já foi elemento de rituais, com valor apenas apreciativo, já assumiu funções doutrinadoras e educadoras, serviu de divulgação de sistemas políticos e econômicos, além de outras funções. Trata-se de uma tradição que atravessou tempos e contextos por todo o mundo e foi marcante em diferentes períodos.

Há importantes exemplos da produção mural nas regiões Sudeste e Sul do Brasil. Um exemplo são as pinturas encontradas no casario das cidades do Vale do Paraíba (interior de parte do Rio de Janeiro e de São Paulo), motivados pela economia cafeeira do século XIX. Em Pelotas-RS, há registros da ocorrência de pinturas murais em parte significativa do casario proveniente do século XIX, no período de pujança do comércio de charque. No Nordeste também há importantes exemplos desta arte em várias cidades; em Recife - PE a Basílica da Penha não passa despercebida; em Salvador – BA a Igreja de São Francisco traz um rico repertório pictórico e escultórico[2].

---

[2] Mais informações sobre estes acervos:
Vale do Paraíba – São Paulo em: RIBEIRO, Suzana Barretto. *Inventário Arquitetônico de Mococa*. Campinas/SP: Direção Cultura, 2011.
Pelotas – RS em: ALVES, Fábio Galli; ROZISKY, Cristina Jeannes; SANTOS; Carlos Alberto Ávila. *A Arte Decorativa de Estuques de Interiores em Pelotas 1870 a 1931*. In.: Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella

São inúmeros os exemplos do acervo de pinturas murais no país, mas ressalta-se aqui a produção ocorrida em Penedo-AL, uma cidade ribeirinha, localizada no leste de Alagoas às margens do Rio São Francisco, a 160km da capital do Estado, Maceió, com população estimada em 64.074 habitantes. O povoado teria sido fundado em 1613, mas apenas em 1842 foi elevado à categoria de cidade pela lei provincial nº 3 de 18 de abril de 1842 (IBGE, 2015).

A cidade possui contornos coloniais por ter sido povoada durante o período das Capitanias Hereditárias, por esse motivo possui um conjunto arquitetônico de significativo valor, simbolizado por um ícone da arquitetura religiosa nordestina - o Convento e Igreja Santa Maria dos Anjos, além de outros símbolos deste patrimônio como a Igreja de São Gonçalo Garcia e a Igreja de Nossa Senhora da Corrente.

Sua história, contada pela arquitetura, passeia entre os séculos XVII e XX, está estampada na miscelânea de estilos arquitetônicos que compõem a paisagem. Penedo resguarda os vestígios da colonização portuguesa, invasão holandesa e catequizadores franciscanos através de exemplares de arquitetura colonial, neoclássica, eclética, *art decó*, modernista e contemporânea.

Localizado no limite com o Estado de Sergipe e próximo à abertura do Rio São Francisco para o mar, acabou servindo de caminho para os vapores que adentravam o rio em direção ao estado da Bahia. Havia um contrato assinado entre o presidente da Província, José Martins Pereira de Alencaste, e as Companhias Pernambucanas e Bahianas de Vapores para que suas embarcações "tocassem" em Penedo durante as viagens (uma vez que utilizavam o Rio São Francisco como caminho – Ver Imagem 02) o acordo foi firmado, segundo a Lei n. 290 de 30 de abril de 1885 (VALENTE, 1957, p.150).

(organizadores). – Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. Il. 600 p.

Recife – PE – Basílica da Penha em: Ivana Battisti Flickr. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ibattisti/sets/72157649841411950.

Salvador – BA – Igreja de São Francisco em: Guia Geográfico – Igrejas de Salvador. Disponível em: http://www.igrejas-bahia.com/salvador/saofrancisco/sao-francisco.htm.



Imagem 02: Mapa de Localização de Penedo em Relação aos Estados de Sergipe, Pernambuco e Bahia.
Fonte: Adaptado de www.mapasparacolorir.com.br, 2014.

Valente enfatiza o que qualifica como "pujança" das atividades do comércio da cidade e faz uma importante colocação capaz de ajudar a fundamentar a tão mencionada "prosperidade de Penedo no século XIX":

> Penedo foi outrora um grande empório comercial, centro de exportação de mercadorias procedentes dos centros do Ceará, Bahia e Minas pelo Rio São Francisco, porque, mais fáceis de dar vazão a seus produtos exportáveis, como também para receber as mercadorias para o seu consumo" (VALENTE, 1957, p.162)

Assim pode-se compreender os motivos pelos quais a cidade possui uma arquitetura religiosa e civil tão rica, descrita por Cármen Lúcia Dantas como uma "arquitetura monumental, espalhada pela topografia acidentada da margem, revela a dimensão da religiosidade que impregna o lugar tomado por igrejas e sobrados seculares" (2011, p.173). Os ares pomposos do desenvolvimento ao longo dos anos convivem em harmonia com as marcas coloniais remanescentes do período de sua fundação, no século XVII, ainda segundo a autora, em Penedo respira-se "uma atmosfera de passado".

A localização geográfica, quase na "boca" do Rio São Francisco, as condições de atracamento de embarcações à beira do rio, proporcionaram à cidade condições para a instalação da colonização europeia. Por esse motivo acredita-se que além de ser a porta de entrada para a colonização do Rio São Francisco no século XVII, foi também de novidades vindas da Europa modernizada no século XIX.

O século XIX é um momento no qual a cidade, movida pelo comércio impulsionado pelo "Rio Chico", está mergulhada em uma corrente de modernizações e

de desenvolvimento das artes, da arquitetura, do traçado urbano, oriundas da comunicação direta, principalmente com a Inglaterra[3]. Nesse contexto, ainda segundo Carmen Lúcia Dantas (2011: p. 209), facilitou-se a "vinda de matrizes culturais europeias, influindo de forma decisiva no gosto do penedense do século XIX".

Esse momento, conforme Dantas (2011), foi uma "época em que a cidade efervescia no setor econômico, com alto prestígio social creditado ao fluxo de gente e de mercadorias efetuado pelo rio" (DANTAS, 2011, p. 214). Como tendência de uma cidade portuária, era comum o alto fluxo de mercadorias, novidades, gostos e costumes oriundos de outros lugares.

Penedo é um relato edificado das transformações arquitetônicas e, em meio à essas transformações acredita-se que as pinturas murais espalhadas pela cidade se tornaram cada vez mais notáveis, tanto na arquitetura civil quanto religiosa.

A construção deste inventário partiu da demanda da superintendência do IPHAN em Alagoas que, durante processos de prospecção das obras do Programa de Aceleração do Crescimento - PAC Cidades Históricas e MONUMENTA, encontrou pinturas espalhadas pelos imóveis, algumas sobrepostas, e outras localizadas nas fachadas e áreas externas das edificações (informação verbal)[4].

Ao longo das obras do MONUMENTA realizadas no Convento Franciscano de Nossa Senhora dos Anjos, foram encontrados vários elementos pictóricos nas paredes. Contudo, o que chamou a atenção do IPHAN foram as várias camadas sobrepostas descobertas em quatro processos de prospecção na nave da Ordem Terceira do Convento. A camada mais superficial apresentava um barrado em escaiola, a segunda camada era composta por elementos florais sobrepostos a um fundo verde. A terceira camada apresentava uma trama imitando azulejos associada a cachos de uva sobrepostos a um fundo amarelo.

Após as três prospecções iniciais encontrou-se a camada que foi totalmente descoberta e que hoje dá lugar às paredes caiadas encontradas no início da obra. Essa camada apresenta elementos ilusionistas (*marouflage*) representados através de arcos que emolduram paisagens e os símbolos da ordem franciscana.

Em paralelo já haviam sido encontradas pinturas murais no Oratório da Forca,

---

[3] "Verifica-se em 1890 a exportação direta para a Inglaterra de uma partida de algodão no valor de 50 contos, como também para a Alemanha a exportação de casca de angico no valor de 800$000 e também a muito afamada *fibra de caroá* no valor de 464$000" (VALENTE, 1957, p.166).

[4] Dados fornecidos pelo chefe da Divisão Técnica do IPHAN em Alagoas, Sandro Gama, durante depoimento em outubro de 2013.

no Chalé dos Loureiros e na Vila Lessa. Há inclusive uma pintura mural na fachada de uma das casas de Penedo.

Notou-se então uma significativa recorrência das pinturas murais, que certamente denotaria algum tipo de tradição, de modismo peculiar a uma determinada época. Preocupada com a descoberta deste "novo" patrimônio, a Superintendência solicitou uma vaga de mestrado no PEP voltada para a pesquisa em torno destes bens integrados, no intuito de conhecer o acervo existente e indicar soluções para sua gestão.

Durante as visitas realizadas a Penedo foram encontradas pinturas murais em edificações do século XIX, além daquelas encontradas no Convento Franciscano, que datam do século XVII. É possível associar esse fato aos contextos nacionais vividos nos respectivos períodos.

No século XVII a arquitetura nacional vivenciava o Barroco Religioso, utilizado como instrumento doutrinador, persuasivo em relação às atitudes da Igreja como elemento central daquela sociedade. Era um contexto em que a Igreja lutava contra a Reforma Protestante e buscava ampliar a catequização de outros territórios. (OLIVEIRA, 2010, p.118).

Dois séculos mais tarde o contexto alterou-se, o Estado ganhara espaço como centro de poder e ocorria a celebração de sua supremacia, nesse âmbito a arquitetura saía do foco religioso e centralizava-se na construção de prédios oficiais com aspectos imponentes e austeros. Nesse momento emerge a arquitetura neoclássica no Brasil, preponderante até meados do século XIX, quando perdeu espaço para o Ecletismo. No século XIX, ganhou espaço o estilo Eclético, em paralelo difundiram-se as tendências do Romantismo – estilo que se deteve na busca de traços da nacionalidade do povo brasileiro. A partir de então são retomadas as tendências do barroco, o antigo estilo do século XVII (RIBEIRO, 2008).

Acredita-se poder assim justificar a recorrência das pinturas murais em Penedo durante dois possíveis períodos, o da formatação da Vila – arquitetura colonial e barroca - e um outro período em que já era cidade e se desenvolvia prosperamente através do comércio fluvial – arquitetura eclética e romântica.

Pretende-se compreender a utilização das pinturas murais como elemento enriquecedor da arquitetura, agregador de *status* ao bem construído, fato que ocorreu no período de apogeu econômico da cidade, durante o século XIX. Assim escolheu-se analisar a arquitetura eclética - notável ao longo de todo o perímetro de tombamento de

Penedo que, combinada ao Neoclássico, representa o estilo oficial das modificações urbanísticas do século XIX em todo o país (LEMOS, 1987).

A finalidade deste trabalho está em fundamentar o valor das pinturas enquanto bem integrado à arquitetura penedense e, dessa forma procurar subsidiar o trabalho de salvaguarda desses bens culturais dentro do IPHAN, com os fundamentos técnicos e conceituais da conservação e da restauração, segundo as normativas brasileiras e internacionais. Para atingir este objetivo foi preciso compreender o fenômeno das pinturas murais a nível nacional e mundial e, posteriormente, identificar a ocorrência deste fenômeno na cidade de Penedo.

A partir de então, procurou-se realizar o inventário, sintetizando todos os dados obtidos com relação ao tema. Por fim, tendo a compreensão do fenômeno e de sua relevância, obtêm-se os elementos necessários para iniciar ações de proteção e salvaguarda deste bem.

Esta dissertação objetiva identificar as pinturas murais encontradas no sítio histórico de Penedo, inventariá-las, classificá-las, compreender seus valores histórico e artístico e propor ações para a sua preservação e possível divulgação.

Definidas por Eny Feijó Pinheiro (2007, p.28) como "uma das mais antigas formas de arte que não se pratica mais", as pinturas murais são uma manifestação da criatividade humana, motivada por diversos meios. Hoje, possuem um novo significado e são produzidas em contextos divergentes daquele das cidades transformadas no século XIX. Com o passar dos anos, surgiram novas técnicas, novas formas de decoração e as pinturas murais começaram a ser encobertas por novos elementos[5].

Há uma problemática recorrente no que tange às pinturas murais de séculos passados na atualidade. Nota-se que, com a mudança na dinâmica das cidades e nas tendências decorativas das edificações, as pinturas murais passaram para segundo plano. Foram apagadas, encobertas, degradadas e se perderam com o tempo.

No entanto, apesar da desvalorização, deve-se considerar a importância das pinturas murais enquanto instrumento social, como símbolo de um período ou de uma sociedade, registro documental de sua história e esclarecer essa relevância é essencial para promover sua valorização.

Considerando tais fatores, o foco deste estudo está em compreender quais foram

[5] Desde demãos de tinta, objetos decorativos e até por altares (nos casos dos conventos). Em obras realizadas no convento de Penedo, foram encontradas pinturas murais escondidas por trás dos ricos altares de caráter barroco.

os motivadores históricos que determinaram ou exerceram influência no desenvolvimento da prática da pintura mural no casario da cidade de Penedo, considerando o ambiente cultural alagoano do século XIX e início do XX. Onde está esse repertório e em que estado se encontra? Qual a sua relevância e porquê preservá-lo?

Para responder a tais questionamentos, acredita-se merecer uma rica fundamentação teórica e histórica. Nesse intuito a pesquisa traz os conceitos relacionados às pinturas murais, seu enquadramento enquanto patrimônio artístico, a relação com o ecletismo e toda a produção arquitetônica do século XIX (passando pela herança barroca), bem como seu contexto de inserção na sociedade penedense do século XIX.

1 As Pinturas Murais e sua relação com o Patrimônio.

1.1. Pinturas murais

Pintura,

> Em um sentido mais específico, é a arte de produzir sensações visuais ou decorações em diversas superfícies, tais como papel, tela ou parede (pintura mural ou afrescos), visando além de sua decoração a sua proteção contra o desgaste natural do tempo, do sol e da chuva. (DONADIO, 2008, p.13).

Já o termo "Pintura Mural", segundo o dicionário CORONA LEMOS, assinala especificamente o tratamento particular produzido por um artista para determinada parede ou muro, como parte integrante da decoração do ambiente (1972, p.375).

Este tipo de arte enquadra-se como arte mural, assim como os **baixos-relevos**, amplamente utilizados no Egito Antigo (4° ao 1° milênio a.C.) e na arquitetura grega (do século VII a II a.C.); os **mosaicos**, correspondentes ao período bizantino (século II e IV d.C.) ou os **vitrais** comumente encontrados na arquitetura medieval (desde o século VIII até o XVI d.C.). Autores como Eny Feijó Pinheiro (2014) e Márcia Braga (2003) defendem que a pintura mural é uma das mais antigas formas de arte, pois reflete a história do homem desde o Paleolítico que, segundo Duílio Battistoni (1989, p.15), corresponde ao período de 50 mil a 18 mil a.C.

A pintura mural e a pintura de cavalete diferenciam-se por motivos que vão além do suporte, das dimensões e da função. Altamir Moreira (1996, p.29) afirma que ambas também se diferenciam na forma que interferem no olhar do espectador. A pintura de cavalete parece ser feita para ser apreciada isoladamente, como se buscasse comunicar-se com um espectador por vez. Já a pintura mural normalmente possui vários "centros de interesse", pode ser olhada e percebida de vários modos, por muitos espectadores ao mesmo tempo.

Souza Filho, em seu Manual do Pintor, trata da pintura mural como um elemento decorativo e afirma: "É a pintura que, além do embelezamento natural dado ao objeto recoberto por uma película de tinta, coloca sobre este um novo sentido de interesse por meio de desenhos, arabescos, contrastes de cores e outras aplicações semelhantes". (SOUZA FILHO, 1987, p.55).

No entanto, as pinturas murais vão além da decoração, são capazes de expressar valores econômicos, culturais, ideológicos e estéticos das sociedades de outrora, é o que afirma Fábio Galli Alves, técnico em restauro responsável pelo inventário das pinturas

murais em Pelotas-RS. E, de fato as pinturas murais são verdadeiros registros documentais da economia, dos hábitos, da estética e ideologias das culturas antepassadas. O autor afirma ainda que "[...] esses bens integrados à arquitetura incorporam intenções que transcendem o mero desempenho da função inculcada por sua forma, dando-lhes novos sentidos sempre como marcas da cultura que os trouxe à luz. " (ALVES, 2014, p.2).

A pintura mural é envolvente, ela é o próprio ambiente, abraça o espectador, embeleza a atmosfera do lugar. É perceptível sua riqueza enquanto elemento artístico integrado ao bem arquitetônico, mas é preciso entender sua continuidade ao longo do tempo e a forma como se relacionou às culturas e civilizações até a atualidade.

1.1.1. Classificações da Pintura Mural

As pinturas murais modificaram-se ao longo do tempo, adaptando-se às novas formas e tecnologias de execução, seguiram atreladas aos sistemas arquitetônicos e seus melhoramentos. Como resultado deste processo, têm-se diversos tipos e técnicas de produção desenvolvidas até a atualidade.

Alguns autores optam por classificá-las de acordo com as técnicas de execução e fixação dos pigmentos como: AFRESCO, TÊMPERA, ENCÁUSTICA. Outros se atêm à caracterização destas obras em relação aos efeitos obtidos como: ESCAIOLA (Ver Imagem 03), MARMORINO, *MAROUFLAGE*, ESTÊNCIL (Ver Imagem 04) e *TROMP L'OEIL* (Ver Imagem 05).



Imagem 03: Escaiola. Fonte: MASCARENHAS, 2008, p.65-67.



Imagem 04: Aplicação de estêncil. Fonte: http://funny-pictures.picphotos.net/ , S.d.



Imagem 05: Afresco no Óculo Central da Mantua Ducal Palace, 1465-1474. Afresco. Mantua - Itália. Fonte: http://www.mantovaducale.beniculturali.it/, S.d.

Em Penedo os efeitos mais comuns encontrados nas pinturas do casario foram a escaiola, o estêncil e o *tromp l'oeil*. Essa pesquisa não se ateve às técnicas empregadas na confecção das pinturas, pois para analisar corretamente cada pintura seria necessário o trabalho de um especialista em restauro e de equipamentos auxiliares para os casos em que as pinturas já estivessem desgastadas.

Traz-se aqui, portanto, apenas um panorama geral dos termos que poderão ser mencionados nas fichas de inventário.

1.1.2. As pinturas entre o Barroco e o Romantismo

A pintura mural assumiu diferentes funções ao longo do tempo, nas civilizações antigas se difundiu ao passo que suas técnicas foram aprimoradas. Segundo Fritz Baumgart (1999, p.6), os trabalhos murais produzidos ainda na Pré-história eram feitos em locais quase inacessíveis, sugerindo que não eram produzidos para apreciação ou culto coletivo. As pinturas rupestres seriam parte de rituais precedentes às caçadas do homem

pré-histórico. A arte das pinturas murais permaneceu viva ao longo das civilizações, tornando-se representativa na cultura clássica e reconhecida através dos registros da civilização romana (dos séculos VI a.C. a IV d.C.), nas construções do período medieval (dos séculos VIII a XVI d.C.), no Renascimento, no Barroco e no quadro artístico dos séculos XIX e XX até a atualidade.

Após apresentar a evolução das pinturas ao longo dos períodos artísticos e, tendo o conhecimento dos acervos encontrados na cidade de Penedo, esta pesquisa ateve-se principalmente ao Barroco e ao Romantismo, por serem os marcos do desenvolvimento na pintura mural refletidos na produção pictórica encontrada na cidade.

Fritz Baumgart (1999, p.251) defende que o desenvolvimento arquitetônico ocorrido ao longo do século XVI, com no Renascimento, contribuiu significativamente para a dinâmica das composições barrocas. Nesse período houve descobertas que desenvolveram o conhecimento científico e afloraram o espírito criativo dos homens.

Mas, para além das descobertas científicas e das questões políticas do período, o Barroco foi fortemente determinado pela religião. Com o desenvolvimento do protestantismo[6] no século XVI, a Igreja Católica iniciou um movimento de resposta e contenção dos insurgentes. Segundo Koch (2009, p.49), este movimento Contra-reformista se debruçou sobre as energias ainda não utilizadas na evolução da arte renascentista.

Nas anotações feitas por José de Souza Reis, do Curso de História da Arte ministrado para os técnicos do IPHAN em 1937, a historiadora da arte Hanna Levy[7] citou os artistas Tintoretto e Veronese como marcos da transição entre o Renascimento e o Barroco. Assim descreveu a transição entre os dois movimentos apontando a substituição dos ideais de realismo e reprodução perfeita da natureza (Renascimento) pela representação de valores espirituais e emocionais (Barroco). Ainda para a autora, a preocupação com a retratação fiel das formas corporais, da anatomia e dos contornos humanos, comum ao Renascimento, dava lugar à retratação do espírito, da emoção (NAKAMUTA, 2010).

Em seu texto *A Propósito de Três Teorias do Barroco* a autora traz, na teoria de Henrique Woelfflin, um panorama prático dos principais conceitos que diferenciam

---

6 Através do movimento encabeçado pelo Monge Martinho Lutero, que questionava e protestava contra o sistema imposto pela Igreja Católica.

7 Hanna Levy: cidadã da Alemanha, judia, nascida em 1912, notável estudiosa com doutorado em História da Arte. Em 1937, emigrou para o Brasil onde passou a lecionar História da Arte em algumas instituições, inclusive o SPHAN (BELOW, 2000 apud NAKAMUTA, 2010, p.22).

Renascimento e Barroco. Segundo Woelfflin, enquanto a Renascença prezou pelo plano, pela linearidade, pela forma fechada e por uma unidade divisível o Barroco trouxe a exploração da profundidade, a valorização do pictórico, a forma aberta e a unidade indivisível (LEVY, 1941).

Na tentativa de reafirmar a doutrina católica, este movimento deu origem a "[...] uma expressão dinâmica cuja principal característica é o uso do movimento através de formas curvilíneas, percepção ilusória, profundidade, CLARO-ESCURO e elementos decorativos" (ALBERNAZ, 1997, p.85).

No intuito de fortalecer a fé cristã, o Barroco investiu na emoção das obras, na espiritualidade expressa pelas cenas religiosas retratadas, assim como no Renascimento preocupou-se com a perspectiva e a representação fiel dos espaços e dos elementos da cena.

A palavra "barroco" tem origem pejorativa ao indicar algo imperfeito, irregular. Segundo Ernest Gombrich (2008, p.303), este termo passou a ser aplicado pelos críticos que viam esta arte como algo grotesco, como um audacioso contraponto à perfeição clássica.

Entre outros elementos, as formas curvilíneas, as volutas e espirais foram os responsáveis pelas críticas em torno do barroco na arquitetura. Mas, segundo expõe o autor, se retirados os ornamentos curvilíneos de uma fachada barroca, o restante do edifício parece desintegrar-se, as formas curvas são responsáveis por manter a unidade da composição (2008, p.304).

Na pintura, de acordo com Gombrich (2008), a arte barroca enfatizou as composições complexas, sem muita preocupação com equilíbrio ou simetria. Um ícone desta arte foi Caravaggio[8], que representa um marco de diferenciação entre a obra barroca e aquela praticada nos moldes clássicos. Para este artista, o receio dos outros em retratar a "feiura" era uma verdadeira fraqueza, considerava que arte era pintar a verdade, da forma que era vista, sem idealização. Segundo Gombrich "Algumas pessoas pensavam que o seu principal objetivo era chocar o público; que ele não tinha respeito algum por qualquer espécie de beleza ou tradição" (GOMBRICH, 2008, p.305).

Um exemplo de sua arte é a obra "Tomé, o incrédulo", em que os apóstolos não

[8] Michelangelo Merisi da Caravaggio: pintor italiano, nascido em 1571 em Milão. Foi um dos maiores representantes da pintura Barroca. Faleceu em 1610, com apenas 39 anos. (http://www.caravaggio-foundation.org/).

assumem a feição bela e sublime envolta em mantos volumosos, típica da herança clássica. Nesta obra os apóstolos têm enfatizadas as feições de homens "comuns", com a pele desgastada pelo tempo, é um exemplar fiel da transposição do "idealismo" clássico para a realidade pintada no Barroco (GOMBRICH, 2008, p.306) (Ver Imagem 06).

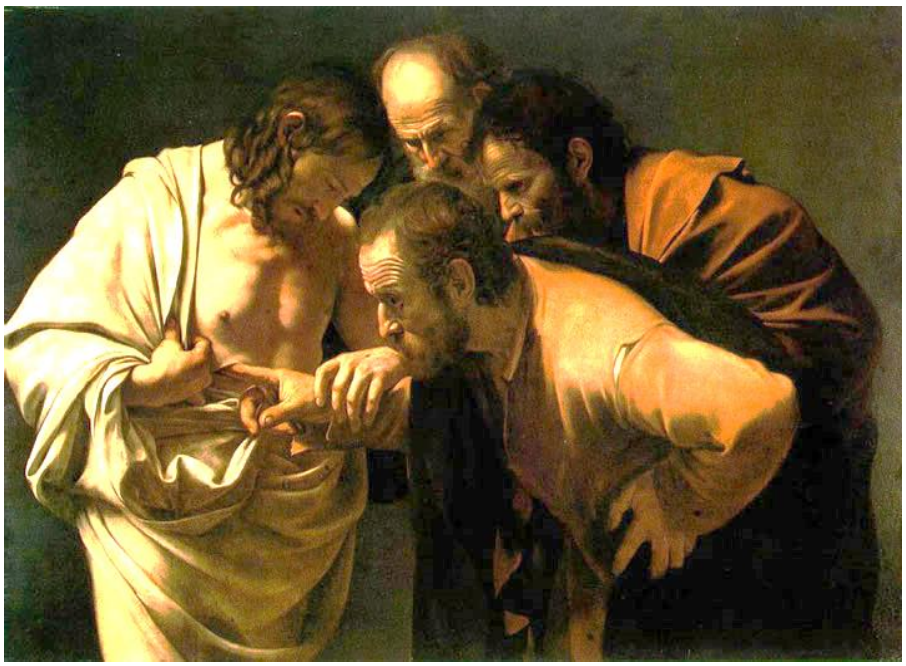


Imagem 06: Caravaggio: *Tomé, o Incrédulo,* 1600. Pintura a óleo sobre tela: 107x146cm.
Galeria de Pintura do Palácio de Sans-Souci – Alemanha.
Fonte: www.caravaggio-foundation.org/Doubting-Thomas.html.

A arte barroca representa um marco no desenvolvimento da pintura mural, pois expressa experiências de total integração entre arquitetura, pintura e escultura. Fritz Baumgart (1999, p.262) trata a obra barroca como uma "obra de arte total", a partir da visão que a obra arquitetônica funcionava como um organismo em movimento, através do qual as figuras humanas esculpidas associavam-se às pinturas e à arquitetura, conferindo-lhes movimento e permitindo estabelecer um diálogo com o público.

Uma característica marcante da pintura Barroca, segundo Janaína Ayres (2011, p.60), foi a perspectiva, evoluída de outras épocas e amplamente utilizada. Esta que já não era mais centralizada e sim lateralizada, fazendo o uso de vários pontos de fuga e diagonais para dar dinamismo à cena. "Um artifício racional e retórico, convidativo ao universo perspectivamente forjado para o enredo da ilusão de espaço infinito [...]" (AYRES, 2011, p.70).

Outro estudo de Hanna Levy, a teoria do holandês Leo Balet, toma o Barroco por um ponto de vista menos voltado à religião e mais interligado as questões políticas. Segundo ele, o Barroco reflete as consequências e os anseios do regime Absolutista e da

tendência ao exibicionismo. Para este autor, o Absolutismo visa o poder ilimitado, tende ao infinito e, por tal motivo, não é estático, está sempre em movimento. O Barroco reflete este caráter dinâmico do regime político vigente e assim cada elemento da composição, por mais estático que devesse ser, acabava se tornando cheio de vida e de movimento (LEVY, 1941, p.279).

A pintura, principalmente nos tetos, afirma o caráter abstrato desse regime Absolutista, "[...] pois a decoração barroca é, ao mesmo tempo, afirmação e negação do teto; ao mesmo tempo ela fecha e alarga o espaço; ela é simultaneamente, limitação e negação de todos os limites" (LEVY, 1941, p.281).

Além do exibicionismo, outra característica do Absolutismo foi o poder ilimitado, que visava sobrepujar a natureza nas obras de arte. Deste modo, na pintura e na escultura, os corpos eram retratados em posições atípicas, forçando os músculos, deixando clara a retratação do movimento e exaltando o poder quase ilimitado do artista Barroco.

Na arquitetura ocorre o mesmo, a intenção de mostrar que não há dificuldades de execução construtiva eleva os limites de representação artística a outro nível. Os anseios compositivos dos artistas eram realizados de alguma forma, se não fosse possível obter o movimento desejado com a pedra ou com o mármore estes eram imitados com tinta aplicada em estuque (LEVY, 1941). Hanna Levy afirma ainda que "esse ilusionismo arquitetônico que, em cor e em gesso, faz continuar as colunas, os balcões, as esculturas até nas cúpolas [*sic*] das igrejas, é o mesmo que, na pintura, produz as inúmeras obras com efeitos de '*trompe-l'oeil*'" (LEVY, 1941, p.282).

Outra solução aplicada nas formas curvas e reentrâncias era a técnica do *Marouflage* (BRAGA, 2003, p.41), assim qualquer espaço da arquitetura barroca poderia ser preenchido por pintura mural, perdendo-se os limites entre arquitetura, escultura e pintura.

Lúcio Costa definiu como barroca toda a produção artística realizada entre o fim do Renascimento e aquilo que chama de "novo surto classicista" do final do século XVIII, (COSTA, 1941, p.12). Este movimento artístico permeou todo o século XVI e durante os séculos seguintes é seguido pelo Rococó (século XVII) e pelo Neoclássico (fim do século XVIII até meados do século XIX).

Segundo Marcus Tadeu Ribeiro (2010, p.13), os exageros Barrocos passaram a ser rejeitados e a perder espaço, na Europa com o Iluminismo e no Brasil com a chegada do século XIX. Com a decadência do Barroco, o Neoclacissimo emergiu, uma corrente

artística alavancada pelo Iluminismo, com uma ideologia que se opõe ao pensamento Barroco, que encontrou na sobriedade clássica o ideal que buscava para um resgate da essência da Antiguidade.

O termo 'Neoclacissimo' designa, segundo Wilfried Koch (2009, p.59), "[...] o estilo artístico próprio da Europa entre 1770 e 1830, influenciado pela Antiguidade Grega". Ainda segundo o autor, o neoclassicismo "prefere claramente a monumentalidade articulada e simétrica, a regularidade das proporções obtida através das medidas e cálculos, a parcimônia nas cores e no mobiliário [...]" (KOCH, 2009, p.60).

Esse movimento artístico, segundo Altamir Moreira (1996, p.20) opta pela rigidez formal e linhas bem definidas se sobrepondo à cor. A temática central eram acontecimentos históricos e mitológicos, as cores eram predominantemente claras e transparentes.

Para Fritz Baumgart (1999, p. 301), a principal diferença da pintura neoclássica para aquela produzida no Barroco é o colorido, que na pintura neoclássica aparece suavizado e sem tanto valor ornamental. A própria obra neoclássica, como um todo, não possui este foco, seu significado está impresso de forma neutra nos traços da composição.

Tais características podem ser observadas na obra de um dos mais significativos nomes da pintura neoclássica, Jacques-Louis David, em sua representação do assassinato de Jean-Paul Marat, um dos líderes da Revolução Francesa em 1789. A obra *A Morte de Marat* retrata o momento de seu assassinato enquanto estava na banheira. Apesar da expressão de morte e violência que a pintura retrata, é possível observar o cuidado com a suavidade da obra, com o jogo de claros e escuros e com a neutralidade dos elementos compositivos (Ver Imagem 07).

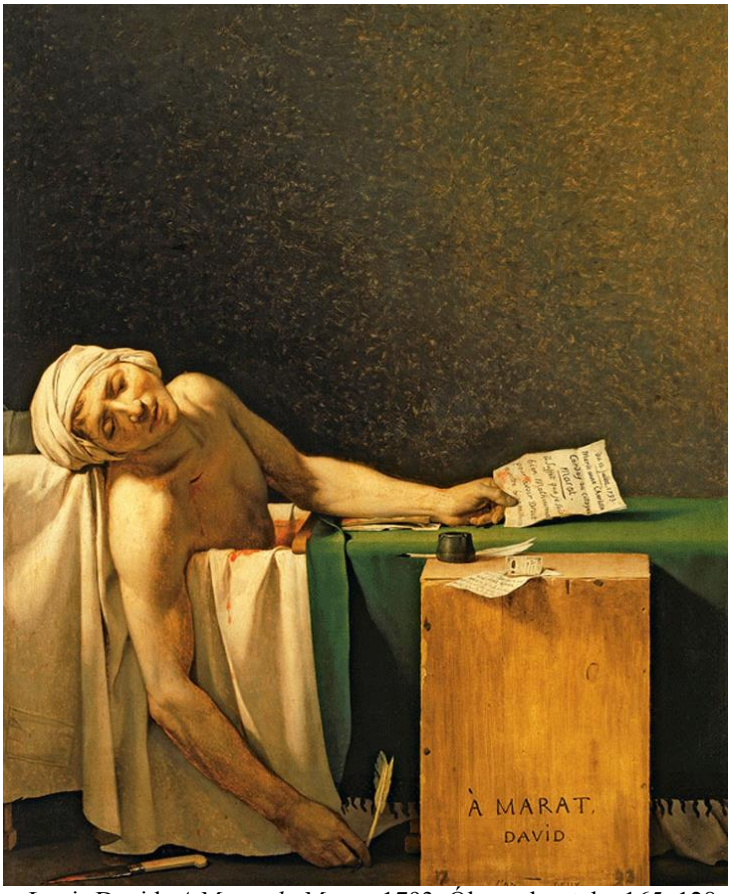


Imagem 07: Jacques-Louis David: *A Morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela: 165x128cm. *Musées Royaux des Beaux Arts*, Bruxelas - Bélgica. Fonte: http://abstracaocoletiva.com.br/, S.d.

Ainda no século XIX, moveu-se uma revolução anti-classisismo buscando a expressividade emocional, a redução da objetividade e consequente ampliação da subjetividade. Características facilmente expressas na obra de Eugène Delacroix (1798-1863) (Ver Imagem 08).



Imagem 08: Eugène Delacroix: A morte de Sardanapalo, 1827. Tela: 395x495cm. Museu do Louvre, Paris - França. Fonte: Fritz Baumgart (1999).

Mário Barata, em *História Geral da Arte no Brasil*, afirma que "[...] na passagem do século XVIII para o XIX, a maior circulação, riqueza e versatilidade de informações culturais nessa fase histórica ocidental dava ao Neoclassicismo e ao Pré-Romantismo uma certa simultaneidade" (BARATA, 1983, p.379). E afirma ainda que a separação dessa sobreposição de estilos em um mesmo período ocorreu em razão da 'contaminação' do romantismo pelo ecletismo por consequência de suas tendências acadêmicas e historicistas (1983).

Marcus Tadeu Ribeiro afirma que a escultura e a pintura brasileiras, motivadas pelo espírito romântico na literatura, passaram a buscar uma identidade nacional, fundamentando-se em elementos autóctones. O Romantismo buscava na paisagem local e na figura do Índio a reafirmação do nacional, não se deixando contagiar pelo que era externo, afastando-se assim do ideal Barroco - que era essencialmente europeu e representava o processo de colonização do Brasil. Contudo o autor afirma que na Europa, Barroco e Romantismo não eram estranhos um ao outro, como é possível ver nas das obras de Goya e Gericault (RIBEIRO, 2008, p.13).

Segundo Sônia Gomes Pereira, em *Romantismo Brasileiro: As Relações com Portugal, o Projeto de Construção da Nação e a Pintura na Academia* (2014), na Inglaterra e na França, o Romantismo significou "[...] uma reação ao desenvolvimento da indústria, a supervalorização da ciência e da razão e à perda de valores culturais do passado [...]" (PEREIRA, 2014, p.493). Segundo a autora, na Alemanha, o Romantismo favoreceu a aceitação, reconhecimento e a valorização das diferenças culturais. Em todos esses casos, a corrente romântica foi o veículo de propagação das diferenças em relação à hegemonia vigente.

A arte romântica permaneceu durante muito tempo "Até a Primeira Guerra Mundial, na consciência pública o que valia exclusivamente como arte eram as inúmeras repetições do que havia sido criado na herança da pintura burguesa do séc. XIX [...]" (BAUMGART, 1999, p.324). Referindo-se assim às pinturas tradicionais que permeavam o neoclassicismo e vinham das tendências clássicas de imitação da natureza, segundo o autor, no momento em que se buscou uma nova interpretação da arte, a partir de 1880, essas tendências foram aos poucos abandonadas.

No entanto, o Romantismo não foi um estilo padronizado, com técnicas, parâmetros e temáticas pré-estabelecidos, mas um movimento artístico que variou de um país para outro e até mesmo entre regiões de uma mesma nação. No Brasil, o Romantismo teve outra intensidade.

1.1.3. As pinturas e o Romantismo no cenário brasileiro

A feição do Romantismo, descrita por Sônia Gomes como capaz de gerar a aceitação das diferenças perante um padrão hegemônico foi "[...] bastante operacional para um país periférico e em fase de construção de sua unidade, como era o Brasil no século XIX". (PEREIRA, 2014, p.493).

Segundo Altamir Moreira (1996, p.26), a produção muralista brasileira pode ser dividida em quatro fases: a primeira representada por obras jesuíticas, ainda no período da colonização, havia sempre um medalhão ao centro representando a personalidade da companhia jesuítica. A segunda fase corresponde ao século XVII, ainda ligada à arquitetura religiosa, na qual começavam a surgir pinturas ilusionistas representando cenas celestiais, seria a manifestação do Barroco. A terceira fase corresponde ao período da vinda da Missão Francesa ao Brasil (1816), ou seja, ao período de implantação do neoclassicismo. Nesse período o autor afirma que a pintura mural ganhou outra acepção, passaram a ser "encomendadas" para as casas mais abastadas e prédios públicos, saindo do foco religioso. Eram pinturas cenográficas, naturezas-mortas, entre outros (1996, p.27).

A quarta e última fase, corresponde ao fim do século XIX e início do século XX, momento em que sofre "diversas influências europeias" passando pelo romantismo e realismo. O maior exemplo dessa fase, segundo afirma Altamir Moreira (1996, p.27) é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

As datações propostas por Altamir Moreira desconsideram a produção muralista contemporânea, mas fazem um importante panorama do trajeto das pinturas murais no Brasil até o Romantismo, período de maior relevância para este estudo. Estas datações não são muito precisas e nem fruto de opiniões unificadas, mas ajudam a compreender a evolução do processo da arte mural no país. Apesar do autor situar o Barroco, o Rococó, o Neoclássico e o Romantismo em períodos nitidamente separados, sabe-se que, quando se trata de arte, é impossível estabelecer datas exatas de finalização de um período e início de outro. A realidade é que algumas tendências começam a se diluir, enquanto outras ganham corpo e, neste processo, acabam coexistindo por algum tempo.

Como já dito anteriormente, o Neoclássico e o Romantismo ocorreram de forma relativamente simultânea no século XIX na Europa. E no Brasil não foi diferente, havia uma sociedade recém burguesa que buscava adequar-se ao gosto europeu. Esta sociedade era "[...] governada por uma monarquia cuja corte estimulava as artes em nível

cosmopolita de contato com a Europa, mas quase em situação de ‘colecionamento’ ou decoração interior, sem alcançar raízes generalizadas [...]” (BARATA, 1983, p.380).

Ou seja, no período a prioridade era adotar padrões europeus sem necessariamente preocupar-se em mesclá-los às tendências locais. Alguns criticam duramente essa postura, afirmando que o estilo era absorvido sem crítica ou reflexão acerca de sua aplicação naquela realidade totalmente diferente da europeia.

Após a chegada da Corte Portuguesa (1808) e, posteriormente, a Independência do Brasil (1822), a arquitetura passou a aprimorar-se no ritmo das demandas de transformação na ambiência das cidades, refletindo seu desenvolvimento em direção a um *status* europeu.

Ocorreu o mesmo nas artes, especialmente na pintura, com o papel de refletir as pretensões “nacionalistas” deste período, o desenvolvimento não foi mais pleno por conta da “[...] necessidade de importar situações e tendências culturais novas, cujo método de transplante vai caracterizar de modo essencial muitos aspectos do século XIX brasileiro” (BARATA, 1983, p.380).

Essa ânsia por “absorver” a ambiência europeia reprimiu o desenvolvimento autóctone destas manifestações no país, inclusive, este fato é alvo de severas críticas. Modesto Brocos, em *A Retórica dos Pintores* (1933), enfatizou o equívoco em chamar de arte nacional aquilo que foi importado da Europa no período. Para ele tratava-se de “[...] arquitetura francesa, pintura francesa, etc., mas disto a termos arte nacional há uma trajetória incomensurável” (BROCOS, 1933, p.132).

Jorge Coli, na obra sobre Victor Meirelles, explica que o plano de constituição da identidade brasileira, iniciado no século XIX, visava construir um passado histórico e registrá-lo , para tal, depositou-se na pintura a responsabilidade de gravar, registrar e enfatizar os elementos que compunham essa “identidade nacional” (COLI, 1998, p.380). Segundo esse autor, “[...] O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades. ” (COLI, 2002, p.15).

Como consequência da função atribuída à pintura, somada a mudança no eixo da produção artística no Brasil - que deixou de ser essencialmente religiosa e ganhava ênfase nas temáticas oficiais - a pintura acabou modificando-se mais que a arquitetura e a escultura (BARATA, 1983, p.403).

Nesse período, as pinturas foram perdendo os traços neoclássicos e ganharam

um significativo cromatismo, movimento e uma "variedade" no padrão dos gestos. Era o chamado "romantismo acadêmico", um romantismo mais leve e sutil, ao qual mesclava-se um início de ecletismo, no intuito de atender ao público burguês, bastante acomodado, aceitavam as tendências sem questionamento algum (BARATA, 1983, p.420).

O romantismo teve importantes contribuições para o quadro artístico do Brasil no século XIX, para Mário Barata (1983, p.413), incentivou a vinda de artistas europeus, chamados por ele de "itinerantes", ampliando a noção de cultura e arte no país, e impulsionou a importação de obras relativas ao "novo gosto" europeu. A penetração destes artistas estrangeiros foi possibilitada pela atuação da Academia Imperial de Belas Artes no Brasil. Ressalta-se que também se formaram artistas propriamente brasileiros, foram nomes de relevância na arte produzida nesse período, entre tantos: Vitor Meireles, Pedro Américo e Almeida Júnior.

Barata (1983) afirma ainda que na transição entre o século XIX e o século XX a pintura e a escultura acabaram ficando presas a uma "intensa ação acadêmica", que perdura por todo o século XIX, assim o academicismo se amplia nas artes durante o início da República. A corrente de mudanças e novas tendências na pintura, que vinha se espalhando pela Europa, desde a década de 1870, e valorizando a pintura decorativa chegou ao Brasil a partir do final do século XIX (1983, p.443). Arthur Valle (2007, p.1) afirma que houve um aumento significativo na produção de pinturas decorativas a partir da Primeira República, entre 1889 e 1930.

Após o fim do período de agitação, correspondente ao Governo Provisório, teve início uma onda de reformas e construção de diversos edifícios, em sua maioria palácios estaduais e outros prédios públicos, nos quais "[...] uma espécie de culto à história regional e aos seus heróis veio igualmente encontrar expressão na decoração de paredes e tetos" (SALGUEIRO, 2002, p.5). Nestes, segundo Arthur Valle (2007), também era comum que a decoração dos interiores, as pinturas e esculturas estivessem interligadas. Logo essa tendência ampliou-se além do meio oficial e tornou-se preferência na ornamentação de residências. Vivia-se, então, um momento de

> [...] hegemonia de uma concepção de decoração de interiores caracterizada pelo desejo de imitar aquilo que, em tempos de fortunas particulares menores, ou, sobretudo, de menor queda pela ostentação, havia sido apanágio dos palácios reais, das sedes do poder público, da Igreja. (VALLE, 2007, p.2).

Esta nova demanda, incentivou a produção dos chamados "painéis decorativos",

assim conhecidos no período da República, pois considerava-se que a pintura mural não deveria sobrepujar-se à arquitetura, deveria estar submetida e não tomar mais importância do que o conjunto arquitetural. A pintura mural estava mais próxima de ser considerada uma arte aplicada (como vitrais e tapeçaria) do que uma das Belas Artes.

Essas regras de concepção da pintura mural no período, se opunham às regras estabelecidas pela pintura "ilusionista" dos séculos XVII e XVIII, nesta última perdiam-se os limites entre o arquitetônico e o pictórico, as pinturas eram tão ou mais ricas que a obra arquitetônica.

Conforme Arthur Valle, neste período, o termo "pintura decorativa", concebia a este tipo de arte a conotação de enfeite, definida pela função de ornamentar a arquitetura (que vinha em primeiro plano), este termo se aplicava "[...] tanto para a pintura a fresco, quanto para as pinturas em telas *marouflées* sobre uma superfície mural e também para aquelas montanhas sobre chassis" (VALLE, 2007, p.2). Ou seja, era um termo genérico que reduzia a pintura mural a ornamento arquitetônico e enquadrava todos os tipos e técnicas de pinturas em uma única classificação.

No texto *A Estética do Decorativo na Pintura Brasileira das Primeiras Décadas da República* (2010), Arthur Valle menciona o artigo escrito por Prosper Mérimée, *De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne*[9], em que Prosper Mérimée elaborou teses gerais para a aplicação das pinturas murais. Nestas "teses" ele enfatiza que a pintura só pode ser agregada à arquitetura se deixar nítido o sistema construtivo da edificação, portanto, não poderia negar a materialidade do edifício. O interesse final da aplicação destas teses era "[...] assegurar a percepção, por parte do espectador, da integridade do edifício que abrigava a pintura" (VALLE, 2010a, p.121).

Ainda no intuito de assegurar essa "percepção do edifício" as paletas de cores foram limitadas. Durante a República a tendência passou a ser a utilização de um cromatismo leve, claro e contrastante em relação ao cromatismo apurado das tendências do Barroco e das primeiras obras Românticas.

Para assegurar essa afirmação, Arthur Valle (2007, p.4) descreve a conformação das pinturas nos Palácios Pedro Ernesto e Tiradentes, ambos localizados no Rio de Janeiro e decorados no período. Enfatiza que no Palácio Pedro Ernesto as pinturas são formadas

---

[9] MÉRIMÉE, Prosper. ***De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne***. *In: Revue de l'architecture et des travaux publics*, 9, 1851, col. 258-273 e col. 327-337, em particular a parte VIII. Des compositions historiques.

por um cromatismo pouco contrastante, que harmonizavam entre si e com o restante da decoração. Já em relação ao Palácio Tiradentes frisa que a adoção de tons neutros da paleta de cores possibilitou a integração das pinturas e da superfície da cúpula.

Diante do exposto, fica nítida a intenção de conter as pinturas dentro de um limite que não permitisse dominar a arquitetura. As pinturas emolduradas, com tons claros, sem muito contraste, divergem completamente da tendência absorvida do Barroco, que inspirou os primeiros anos da produção artística do Romantismo no país.

Nos prédios públicos e político-administrativos as pinturas possuíam uma função específica, a de expressar um sentimento coletivo, ou seja, além de adornar os edifícios, as pinturas deveriam ensinar e transmitir valores políticos para ajudar na afirmação do regime vigente: a República (VALLE, 2007, p.4). Valéria Salgueiro, no texto *A Arte de Construir a Nação: Pintura de História e a Primeira República* (2002) enfatiza que:

> Em prédios públicos, amplas paredes vieram abrigar uma ação didática sobre a consciência coletiva no plano simbólico, visando a despertar o sentimento patriótico. Paredes e tetos de palácios do governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados. (SALGUEIRO 2002, p.5).

Arthur Valle ainda afirma que, no princípio do século XX, a obra dos artistas brasileiros absorvia elementos de referência das obras dos pintores franceses que, na época, possuíam o *status* de maiores decoradores do período, entre eles; Benjamin Constant, Jean-Paul Laurens e Pierre Puvis de Chavannes, entre outros (2007, p.5).

Pode-se considerar esse período como um marco na atribuição do valor artístico e apreciativo das pinturas, associado a uma função didática, similar ao que ocorria nas obras pictóricas realizadas na arquitetura religiosa do período anterior.

Essas tendências de decoração, também se relacionavam e mesclavam-se às tendências arquitetônicas, ecletismo e historicismo. Arthur Valle, em *Relações entre Pintura Decorativa e Decoração de Interiores* (2010), discorre do

> [...] contraste estilístico que se pode verificar, nos edifícios que receberam trabalhos decorativos durante o período, entre a ornamentação de seus aposentos individuais - sala de visitas, sala de jantar, fumoir, sala de jogos, etc.: tanto nas construções destinadas ao poder público, quanto nos palacetes de particulares abastados, era então comum que o estilo da decoração de interiores variasse de aposento para aposento, sublinhando a hierarquia e as diferentes funções dos mesmos

(VALLE, 2010b, p.104).

Deste modo, a tendência era conferir os traços místicos da arquitetura da Idade Média às igrejas, a elegância dos traços renascentistas às edificações públicas, ou o padrão sóbrio das construções Clássicas aos prédios do Parlamento, entre outros. (PATETTA, 1987, p. 14)

É incontestável a importância que a arte obteve nesse período, seja ela considerada nacional ou, pejorativamente, uma cópia importada da Europa. Com as Exposições Gerais de 1903 foi possível ampliar a visão desta arte para um público diversificado, que podia contemplar e compreender os contornos que a arte tomava no país naquele momento.

É nesse período que ganham visibilidade nomes como João Zeferino da Costa, Eliseu Visconti, Antônio Parreiras, os Irmãos Artur e João Timóteo da Costa, entre outros importantes artistas. Estes últimos foram responsáveis, respectivamente, pelas obras executadas no teto da Igreja de Nossa Senhora da Candelária (Ver Imagem 09), Teatro Municipal do Rio de Janeiro – 1905 (Ver Imagem 10), Supremo Tribunal Federal do Rio de Janeiro - 1900 a 1902 e a Sede Social do Fluminense Futebol Clube - 1910.



Imagem 09: Interior da Igreja de Nossa Senhora da Candelária – Por João Zeferino da Costa. Rio de Janeiro/RJ, s.d. Fonte: http://www.flickriver.com/groups/igrejadacandelaria/pool/, S.d.



Imagem 10: Teatro municipal do Rio de Janeiro – Sala de Espetáculos decorada por Eliseu Visconti – Pano de boca, friso sobre o Palco, triângulos e *Plafond* (teto sobre a plateia). Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br, S.d.

Essas pinturas foram o meio, da sociedade que surgia, afirmar sua modernidade e desenvolvimento perante um passado que queria negar: o período de Império e de Colônia. Para tal, tanto a arquitetura quanto a pintura já não faziam mais quaisquer alusões a esse passado, sendo assim, o neoclássico, estilo associado à monarquia de D. Pedro II, foi deixado de lado e emergiu o Ecletismo como forma de representação da nova fase. Nos prédios Ecléticos encontram-se boa parte das pinturas, denotando mudança, modernização, desenvolvimento, e evidenciando a identidade de nação recém-criada (SALGUEIRO, 2002, p.6).

Reiterando o pensamento de Valéria Salgueiro, Arthur Valle afirma que:

> Em consonância com esse legado, o plano geral do prédio, suas decorações pintadas e esculpidas e seus detalhes ornamentais, ostentam um discurso em linguagem imagética representativo das concepções político-ideológicas então vigentes, centrado, em boa medida, na noção de um projeto de nação brasileira consolidado a partir da legislação (VALLE, 2010b, p.106).

O projeto englobava também a mudança na caracterização arquitetônica das cidades que, tendo como impulso a Reforma Urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro, tomou contornos nacionais e impregnou as capitais e cidades desenvolvidas do país. Sônia Pereira descreve essa nova arquitetura como resultado da

> [...] a necessidade de novos programas e funções; a incorporação de

> materiais importados; a diversificação dos agentes; os novos processos de formação profissional de arquitetos e engenheiros; além da sincronicidade de várias linguagens [...] (PEREIRA, 2005, p.144).

Esta arquitetura, o Ecletismo, segundo Luciano Patetta foi afirmado por teóricos como Thomas Hope, James Ferguson, Viollet le Duc, ou Friederich Schinkel, entre outros, como "estilo característico do século XIX" (1987, p.13).

Compreende-se que o Ecletismo abrigou este novo período de produção das pinturas murais no Brasil e também merece ser estudado e compreendido em função de seu papel fundamental na inserção das pinturas murais na cidade de Penedo-AL.

1.2. As Pinturas Murais e o Patrimônio

Ao conhecer o campo da pintura mural é possível perceber as dificuldades que cercam a preservação deste elemento artístico de extrema importância para narrar a história da arte e da nação brasileira.

Entre as principais dificuldades encontradas ao longo dessa pesquisa estão:

- A falta de conhecimento acerca das pinturas e da legislação específica de preservação do elemento dentro da edificação (quando esta não for tombada isoladamente, mas sim em conjunto);
- A escassez de documentações e registros, a inexistência de programas e conservação integrada ao edifício;
- A falta de divulgação da importância do elemento artístico e ciência de todo o acervo espalhado pelo país;
- A pouca mão de obra qualificada para restaurar e conservar (o que aumenta o custo e inviabiliza a conservação por parte dos proprietários).

Para defender a preservação do elemento artístico é preciso, antes de mais nada, compreender seu valor e os possíveis caminhos a serem tomados. No texto *A Arte Mural e a Prática de Preservação*, Vera Regina Wilhelm defende que

> A execução deste tipo de arte na arquitetura, demonstra a vinculação com a estrutura arquitetônica, com as técnicas construtivas e com os elementos de composição, mas principalmente a vinculação com aspectos relacionados aos usos, costumes e ao modo de viver da sociedade em determinada época e cultura. (WILHELM, 2011, p.13).

E, de fato, a importância da pintura mural vai além de seu valor enquanto arte, ela está impregnada de fatos. É também um registro, um documento, tem valor histórico,

pode ajudar na história da economia, política, religião, dos hábitos e das preferências de uma determinada sociedade.

Ao longo do tempo, estas pinturas assumiram diversas funções dentro da composição arquitetônica. Em alguns momentos foram feitas especialmente para registrar feitos históricos ou para representar uma expressão de poder, reafirmar religiosidade e doutrinas, projetar e contribuir para a assimilação de novas concepções sociais ou apenas para decorar (WILHELM, 2001, p.39).

O "boom" das pinturas murais no Brasil se deu entre meados do século XIX e o início do século XX. No primeiro momento associadas ao Império e às atividades da Academia Imperial de Belas Artes enquadrando-se no neoclassicismo. No segundo momento, associadas à República e servindo à ornamentação de prédios oficiais, no intuito de reafirmar o projeto de identidade nacional para o Brasil, recém nação. E num último momento quando essas pinturas foram disseminadas na arquitetura residencial.

Na terceira década do século XX, segundo Wilhelm, a arte mural já possuía uma outra conotação. Com o apogeu do modernismo e a consequente negação do ornamento, adotando-se uma doutrina baseada na funcionalidade aliada à pureza das formas, as pinturas passaram a ser menos cogitadas enquanto ferramenta de complementação à obra arquitetônica. O modernismo deixou de lado as pinturas com função de veículo ideológico, com intenções políticas, religiosas ou doutrinadoras e adotou os murais como meio de humanizar a arquitetura (2001, p.41).

As obras murais já não eram apenas pinturas. Nesse período ganhou espaço o mural de azulejos, tendo como grande exemplo os murais do Palácio Capanema, no Rio de Janeiro (Ver Imagem 11), e a obra de Athos Bulcão, em Brasília (Ver Imagem 12). No entanto a utilização da pintura mural como manifestação artística na arquitetura não foi extinta, ainda hoje se aplica. Porém, sua produção tem sido mais rara, não há uma linguagem padrão que caracterize algum estilo ou tendência deste período.



Imagem 11: Trechos da obra mural de Cândido Portinari no Palácio Gustavo Capanema no Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Fe Cortez, 2013.

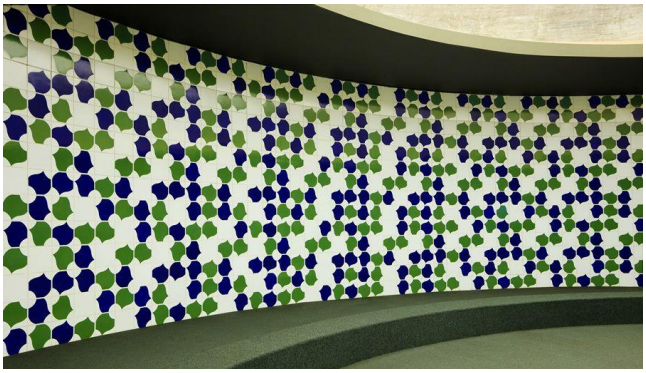


Imagem 12: Obra mural de Athos Bulcão na Catedral Metropolitana de Brasília/DF.
Fonte: http://www.fundathos.org.br/, S.d.

Independentemente de sua função, intenção ou período de produção, a pintura mural tem seu valor e, por ser arte, registro, documento, deve ser considerada e preservada. Segundo Wilhelm (2001, p.43) à ela deve ser dado um tratamento diferente daquele de uma parede simples, revestida em cor única, sem destaque dentro da edificação. Uma parede que possui pinturas murais é mais do que uma simples parede.

No Brasil, pouco se tem refletido e escrito sobre as pinturas enquanto elemento a ser preservado. Pode-se tomar como ponto de partida as cartas patrimoniais, que abordam de forma geral a preservação dos interiores das edificações e as teorias internacionais. No Brasil muitos profissionais tomam como base a Teoria de Cesare Brandi (1906-1988) (WILHELM, 2001, p.44).

Na obra *Teoria da Restauração* Cesare Brandi defende que a ação do restaurador se atém apenas ao restauro da matéria, sem intervir na passagem do tempo, ou criar falsos históricos. Para tal, a intervenção na obra não deveria estar condicionada ao gosto do restaurador e os acréscimos realizados deveriam ser diferenciados do restante da obra, de modo a serem facilmente reconhecidos e reversíveis, podendo ser retirados, caso necessário.

> [...] a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra-de-arte, desde que isso seja possível, sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo (BRANDI, 2004, p. 33).

Assim como a Teoria de Brandi, algumas cartas patrimoniais foram fundamentais para provocar a reflexão em torno da conservação do patrimônio cultural, o papel das Cartas é nortear as práticas de preservação. A Carta de Veneza, elaborada em 1964, durante o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, teve como marco a inclusão no conceito de patrimônio de obras arquitetônicas

consideradas singulares, obras de arte e "[...] tudo o que era representativo de uma sociedade em determinada época e que pudesse ter valor significativo culturalmente" (WILHELM, 2001, p.45). No Artigo 5°, a Carta estabelece que o uso dado à edificação deve preservar sua decoração:

> Art. 5° - A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar à disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e costumes (Carta de Veneza, 1964, p.2).

No artigo 8º a Carta reforça a necessidade de preservação dos bens integrados da edificação e sua manutenção *in loco*:

> Art. 8° - Os elementos de escultura, pintura ou decoração que são parte integrante do monumento não lhes podem ser retirados a não ser que essa medida seja a única capaz de assegurar sua conservação (IPHAN, Carta de Veneza, 1964, p.2).

Onze anos depois, a Declaração de Amsterdã (1975) traz uma provocação: os valores variam entre culturas, então não há como estabelecer critérios de preservação globais, esses critérios devem ser flexíveis e adaptar-se às realidades específicas de cada comunidade. É por este motivo que se faz importante a informação e o conhecimento, para tal a Declaração de Amsterdam propõe a garantia de subsídios para a gestão e o financiamento de políticas de preservação (WILHELM, 2001, p.48).

Elaborada em 1987, a Carta de Washington, idealizada em prol da salvaguarda das cidades históricas, indica que sejam preservados dentro de um sítio histórico, não apenas os aspectos externos, mas "A forma e o aspecto dos edifícios (interior e exterior) definidos pela sua estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor e decoração" (Carta de Washington, 1987).

A Declaração de Amsterdã teve uma abordagem mais geral, mas os princípios do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS para a Preservação e Conservação – Restauro das Pinturas Murais (2003) direcionam-se às pinturas murais aplicadas em suportes inorgânicos (estuque, tijolo, argila, pedra), desconsiderando aquelas aplicadas sobre madeira, papel ou tela. Em seu Artigo 1°, que trata da Política de Proteção, defende que o princípio básico para a preservação das pinturas murais é a **produção de um inventário** das pinturas visíveis ou não. E a existência de uma legislação que viabilize não apenas a proteção das pinturas, mas que preveja recursos para

a pesquisa, levantamento, monitoramento e captação dos valores atribuídos pela sociedade (ICOMOS, 2003, p.2).

O Artigo 2° dispõe sobre a necessidade de todo processo de conservação ter como base as investigações acadêmicas, através das quais deve-se tentar descobrir o maior número possível de informações, fazendo uso de uma abordagem multidisciplinar (para que seja possível suprir todas as lacunas). O Artigo 3° propõe a documentação de todas as informações obtidas acerca do bem

> Devem ser registrados a condição das pinturas, os elementos técnicos e formais pertencentes ao processo de sua criação e a história do objeto [...]. Este relatório deve ser depositado nos arquivos de uma instituição pública e postos à disposição do público interessado [...] (ICOMOS, 2003, p.3).

As recomendações gerais das cartas e dos Princípios do ICOMOS são de enorme relevância, mas, segundo enfatiza WILHELM (2001, p.50), precisam ser ajustados aos contextos locais, devem ser utilizados como base para processos de gestão, associados às legislações específicas do país ou região. No Brasil, o Compromisso de Brasília (1970) e o Documento de Salvador (1971) possuem abordagens gerais, consequência por serem produzidas em um período onde o Bem Integrado ainda não era discutido no país.

Ao longo do tempo as pinturas, por todo o país, perderam-se pela falta de políticas de gestão, pelo desconhecimento do acervo existente (necessidade dos inventários) e, inclusive, pela especulação imobiliária. As pinturas estudadas neste trabalho perderam-se, em sua maioria, junto com a arquitetura que as abrigava - o Ecletismo - que, por muito tempo, foi considerado um estilo irrelevante, indigno de proteção.

Portanto, durante o período modernista a negação do Ecletismo anulou a riqueza da arte mural produzida no século XIX por todo o país. São poucos os exemplares remanescentes, perto do que se acredita ter existido.

> Do ponto de vista estético, os arquitetos modernistas consideravam que, no estilo eclético, o funcional e o decorativo estavam dissociados, o que fez com que considerassem esse estilo, assim como o neocolonial, "não arquitetura". Do ponto de vista ideológico, as construções em estilo eclético eram consideradas transposições acríticas de influências europeias, modismos das elites que aqui tentavam reproduzir o velho mundo (LONDRES, 2005, p. 189 apud GALLI, 2013, p.3).

No entanto, a partir da década de 1970, houve uma reviravolta na forma de ver a produção acadêmica do século XIX. O Ecletismo passou a ser pesquisado, estudado,

entendido e valorizado esteticamente e historicamente. Obteve um papel de suma importância nesse processo a publicação de Annateresa Fabris, uma compilação de escritos de outros autores, com o olhar voltado para a produção eclética a nível mundial e, no Brasil, a nível de estado.

Um importante exemplo desta mudança na compreensão do fenômeno eclético, segundo defende Jorge Coli (1998, p.375), é o Museu *d'Orsay* – Paris, dedicado especialmente a expor a produção artística referente ao século XIX e início do século XX em todo o Ocidente. A partir dessa reviravolta, por todo o mundo, tem início então os tombamentos de obras ecléticas no Brasil.

A preocupação com a preservação das pinturas murais teve seus primeiros direcionamentos com as ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, ainda na década de 1940. Em 1944, o artista Edson Motta[10] foi convidado por Lúcio Costa para organizar o setor de recuperação de Obras de Arte do SPHAN (WILHELM, 2011, p.71).

Ainda, em 1964 o IPHAN recebeu o apoio do Instituto Real do Patrimônio Histórico e Artístico da Bélgica através de seu diretor, Professor Raul Coremans. A ajuda foi fundamental para a criação de políticas de restauração dos Bens Móveis (e integrados - o conceito ainda não era utilizado) no país e abriu as portas do Instituto na Bélgica para profissionais brasileiros. Por fim estabeleceu-se um plano de preservação dos bens encontrados, o qual consistiu na criação de Regionais, nos estados onde foi encontrado maior número de bens - Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. Para cada regional foi encarregado um profissional de restauro (WILHELM, 2011, p.72).

Contudo, a constituição de um campo do patrimônio dedicado às pinturas murais e outros elementos integrados à arquitetura ganha contornos mais expressivos na década de 1980. Segundo Lygia Costa (2000, p.47) até o final da década de 1980, o IPHAN tinha uma visão simplista na qual o patrimônio cultural dividia-se em dois eixos; o eixo dos bens imóveis (tratado pelos arquitetos) e dos bens móveis (tratado pelos museólogos e historiadores da arte). Entre esses dois eixos havia uma lacuna onde se inseriam os bens que estavam atrelados à arquitetura, mas não eram imóveis

> Por sua própria peculiaridade denominamo-los de bens integrados. Reunindo nessa nova categoria todos aqueles que de tal modo se acham vinculados à superfície construída – interna ou externa – que dela só podem ser destacados, com sucesso, mediante esforço planejado e

[10] Pintor e restaurador formado na Escola Nacional de Belas Artes.

> cuidadoso, assim mesmo deixando em seu lugar a marca da violência sofrida (COSTA, 2000, p.47).

Esses bens vão de pinturas (em forros ou paredes), revestimentos em azulejo, altares, retábulos, ornatos e esculturas fixos, entre vários outros elementos.

Diante da inclusão da categoria dos bens integrados no campo do patrimônio no Brasil, surgiu a significativa demanda de inventariar e acautelar os bens móveis e integrados que compunham as edificações tombadas. Teve-se início, ainda na década de 1980, a construção de um inventário que se consolidou na década de 1990, era o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI, executado com o apoio da Fundação Vitae com o intuito de facilitar a fiscalização e gerenciamento dos bens, além de servir como base para políticas de preservação. Segundo Wilhelm, esse sistema de inventário encontrou como problemas: alterações, remoções e acréscimos nas pinturas, falta de manutenção, demolição da edificação, mudanças de uso, entre outros (WILHELM, 2011, p.102).

A partir do INBMI, traçaram-se diretrizes de preservação que incluem desde o Inventário à Divulgação, ações de educação patrimonial, medidas de conservação integrada, entre outras (WILHELM, 2011, p.187).

O INBMI constituiu um primeiro passo no conhecimento do acervo de bens móveis e integrados do país, aplicado à arquitetura religiosa e, mais tarde, à civil tombadas em nível federal. Foi um instrumento de identificação para servir de base às ações de preservação, fiscalização e gestão. Atualmente os campos das fichas do INBMI foram inseridos no Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão - SICG, um outro instrumento de gestão do patrimônio cultural, no intuito de unificar os dados sobre patrimônio. O SICG consiste em um banco de dados a ser disponibilizado na internet que busca reunir informações sobre todo o patrimônio dos bens tombados. Nesse banco de dados estarão relacionadas informações sobre patrimônio material móvel, imóvel, integrado, arqueológico, paisagístico e ferroviário.

O SICG visa criar uma Rede de proteção do Patrimônio Cultural do país através de um cadastro unificado que concentre todas as informações possíveis sobre o patrimônio cultural de cada estado em um único sistema. O IPHAN entende que o SICG é um instrumento fundamental de apoio às atividades de planejamento urbano, ações de preservação e conservação, construção de legislações, entre outros. Ele é constituído por um conjunto de fichas agrupadas em três módulos: Conhecimento, Gestão e Cadastro. As fichas, comumente são preenchidas por equipes multidisciplinares e servirão de base para

a implantação do sistema virtual (Ver Imagem 13).

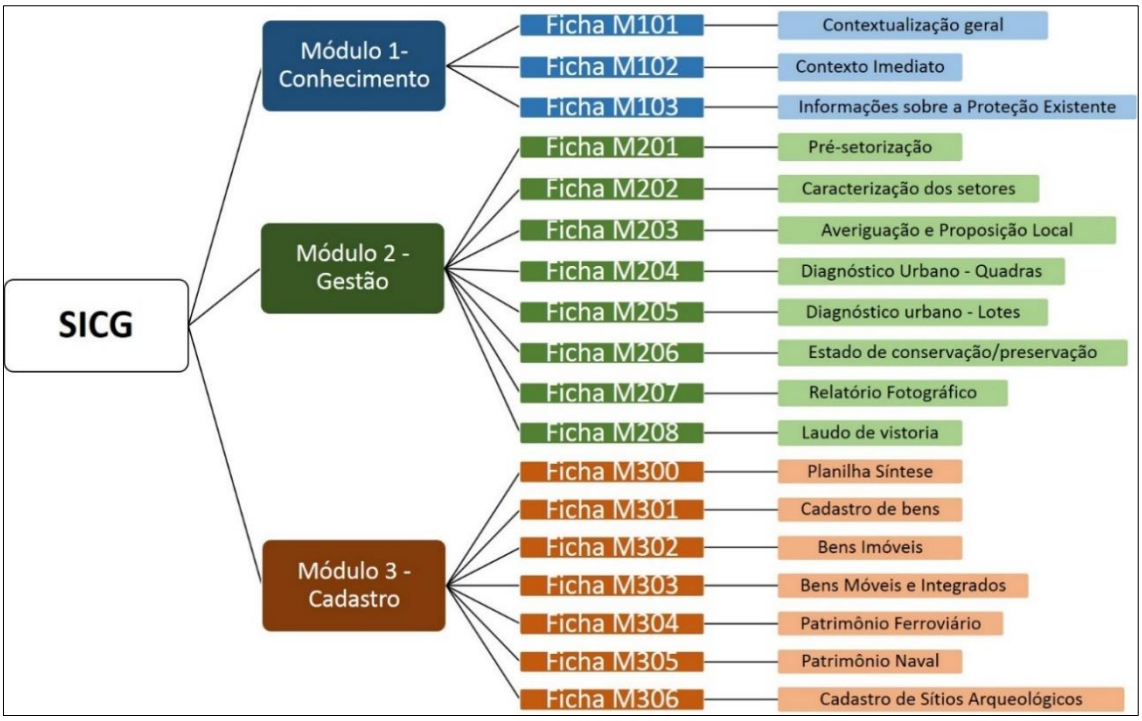


Imagem 13: Esquema dos Módulos e Fichas do SICG. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A abordagem do SICG vai da escala macro (mais geral) para a escala micro (especificamente relacionada ao bem). Então o primeiro módulo, o Módulo de Conhecimento, traz uma contextualização Prévia do bem de forma geral. O segundo, Módulo de Gestão, faz uma abordagem mais direcionada ao bem e serve como base a futuros processos de gestão do bem. O terceiro e último, Módulo de Cadastro, se atém especificamente ao bem em questão. Dentro deste módulo, a Ficha M303 visa

> [...] cadastrar o universo que integra as obras de arte e bens integrados às edificações e espaços urbanos [...]. Foi construída a partir dos insumos de grupo de trabalho do IPHAN e reunião com especialistas da área. Pode ser utilizado tanto para o cadastramento de obras de arte em museus com acervos protegidos, quanto para obras de arte sacra, objetos rituais, arte e design industrial, arte moderna entre outros. (BRASIL, 2013).

Tanto o INBMI quanto o SICG, enquanto inventários, são instrumentos de proteção e preservação do patrimônio cultural nacional assim como os registros, o tombamento, a vigilância e a desapropriação, entre outros meios de acautelamento previstos na Constituição da República Federativa do Brasil (Constituição da República Federativa do Brasil, 1988, inciso 1°, Artigo 216).

Nenhum processo de gestão do patrimônio pode ser generalizado, é preciso que seja feito especificamente para a realidade de cada região. A legislação federal, como

pode ser visto, traz uma abrangência geral. O próprio Decreto-Lei N° 25 de 1937 institui que

> Art. 1º 'Constitue' [*Sic*.] o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de 'interêsse' [*Sic.*] público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.
>
> Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de 'cincoenta' [*Sic.*] por cento do dano causado. (Rio de Janeiro, 1937).

No entanto, a proteção do edifício como um todo (desde a fachada, a cada elemento interno) na prática, só se aplica quando o bem é tombado isoladamente. Quando o tombamento é do conjunto urbano, as atenções ficam voltadas para a ambiência externa das edificações e sua relação com a composição da paisagem do conjunto. Infelizmente ainda são poucas as edificações ecléticas tombadas isoladamente, ou seja, mesmo com a evolução dos processos críticos em torno do patrimônio arquitetônico Eclético (e, consequentemente, as pinturas em questão), as pinturas ainda correm risco iminente de desaparecer.

Em Alagoas, apenas seis edificações são tombadas isoladamente pelo IPHAN, três delas em Penedo (Convento Franciscano, Igreja de Nossa Senhora da Corrente, Igreja de São Gonçalo Garcia). No entanto, nenhuma dessas edificações é eclética, os edifícios tombados individualmente pelo IPHAN em Alagoas, são de arquitetura religiosa ou civil colonial.

É preciso conhecer melhor as pinturas murais e o contexto no qual se inserem na realidade penedense para assim, compreendendo os instrumentos de preservação e as legislações vigentes, discutir soluções e sugerir possíveis diretrizes para a preservação do bem.

2 O século XIX e o Advento do Ecletismo no Brasil.

2.1 O ambiente brasileiro no século XIX.

O século XIX no Brasil significou mudanças, transformações, reviravoltas. Neste período ocorreram a Vinda da Corte Portuguesa para o Brasil e a Abertura do Portos às nações amigas (1808), o advento da Missão Francesa (1816), a Independência do Brasil (1822) e o estabelecimento do Império (1822 – 1889). E no final do século a abolição da escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889).

Com a vinda da Corte Portuguesa para abrigar-se no Brasil fugindo de Napoleão com a ajuda dos ingleses, D. João – rei do Reino Unido de Portugal, que incluía o Brasil – executou algumas ações de modo a adaptar a cidade do Rio de Janeiro para tornar-se sede do Governo.

Este acontecimento significou, segundo Giovanna Rosso del Brenna (1984, p.149), a instalação de cerca de 15 mil pessoas em uma cidade com 50 mil habitantes e pouca infraestrutura. O território do Rio de Janeiro era uma área comprimida entre quatro morros – Morro do Castelo, Morro de Santo Antônio, Morro de São Bento e Morro da Conceição - e várias zonas pantanosas. Não havia traçado delineado, a malha urbana era natural e desordenada e as edificações eram coladas aos limites dos lotes que, por sua vez, eram bastante estreitos.

Em 1816 a cidade foi elevada ao posto de Capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Iniciou-se um processo de construção do Império Brasileiro, no qual foram executados muito mais do que os reparos e aterramentos de pântanos realizados pelo Vice-Reinado. As medidas tomadas a partir de então visavam uma verdadeira transformação, descrita pela mesma autora como "[...] negação e substituição da cidade existente" (DEL BRENNA, 1984, p.150). Segundo ela, o ponto de partida para essas transformações era a vinda de uma comissão de artistas e técnicos franceses, conhecida como Missão Francesa que tinha como objetivo estabelecer o ensino acadêmico de artes e ofícios na cidade.

A Missão foi motivada pelo interesse de renovação cultural com a geração de mão-de-obra local instruída. "Chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto de França, e integrada pelo arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay [...]" (PEREIRA, 2008, p.14). O

intuito era ampliar a visão cultural da população, incentivar o gosto artístico e promover a formação de artífices, substituindo a produção empírica. O foco principal para atingir tais objetivos foi a abertura da Academia Imperial de Belas Artes, fato que ocorreu em 1826, com sede na capital Rio de Janeiro.

A princípio, a Academia pregava os princípios do Classicismo como base de seu ensino, e considerava, entre outros pontos, o conceito de belo ideal a ser representado por esta arte e a importância do desenho como base da composição (PEREIRA, 2008, p.15). Após a Proclamação da Independência e o estabelecimento do Império em 1822, viveu-se um período de reconfiguração da nação brasileira. Nesse período, a economia voltava-se para a produção agrária, exportação e importação de diversos gêneros. A atividade agrária baseava-se, em maior parte, na cultura do café (nas regiões Sul e Sudeste do país) que possibilitou o acúmulo de riqueza nas mãos dos donos de terras.

Esses proprietários emergiam enquanto burguesia, e acostumavam-se com o hábito de importar novos elementos da cultura europeia. As inovações que passavam a povoar a cultura da recém-nação eram

> [...] desde livros, objetos de arte e utensílios do cotidiano, até projetos completos de implantação de transportes ferroviários, de serviços urbanos de iluminação, fornecimento de gás e água e de escoamento de esgotos, e de melhoria dos portos. (PEREIRA, 2008, p.27).

No intuito de dar ao território toda a pompa de um Império, foram fundadas instituições responsáveis por promover a formação de uma população intelectualizada. Além da Academia Imperial de Belas Artes, foi criado também o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, fundado em 1838 e cujo patrono foi o Imperador D. Pedro II (PEREIRA, 2008, p.27).

Com o advento da República em 1889, mudaram-se as concepções e os anseios daqueles que produziam arte no Brasil, todas as mudanças e a modernização pela qual passava o país estavam em discrepância com os padrões antigos da Academia. Esse fato acabou por gerar correntes externas à Academia Imperial de Belas Artes, que contestavam suas doutrinas e sugeriam reformas em seus estatutos. Em meio a esta crise, fundou-se o Ateliê Livre, composto por nomes como Rodolfo Amoedo, que passou a pressionar o governo em prol da reformulação da Academia. Por fim o governo instituiu em 1890 a sua reformulação e transformação na Escola Nacional de Belas Artes (atualmente incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro). Nesta reforma, modificou-se apenas o corpo docente, preservando a antiga grade curricular (PEREIRA, 2008, p.56).

Ainda segundo a autora, após amplas tentativas do governo do Império em modernizar as cidades através da iniciativa privada, somente com a instalação da República e o pulso firme do Estado sob as reformas urbanas foi possível reverter os agravos causados pelo aumento da população em contraponto à uma infraestrutura deficiente. Nesse período tiveram início as reformas urbanas inspiradas no que era tendência na Europa, para tal foi adotado o modelo da reforma urbana de Haussmann[11], em Paris.

A prioridade do governo era, naquele momento, higienizar e dar boa aparência às cidades. Deste modo, no Rio de Janeiro "Grande parte do antigo Centro Colonial de ruas estreitas e lotes apertados foi então demolida, surgindo um novo centro com ruas alargadas e praças arborizadas" (PEREIRA, 2008, p.58).

O mesmo ocorreu em outros centros urbanos e, com a reforma das cidades, passaram a ser exigidas, através de legislações, condições mínimas de salubridade para as edificações - entre estas, a aeração, iluminação natural, ligação de serviços sanitários e de energia. Modificam-se os padrões construtivos: redução ao máximo no uso das alcovas, ampliação das aberturas para ventilação e iluminação natural, as casas descolam-se dos lotes e recebem jardins frontais e/ou laterais. São significativas mudanças em relação ao antigo padrão colonial (PEREIRA, 2008, p.63).

Essa alteração no padrão construtivo das residências é facilmente perceptível através dos esquemas trazidos por Nestor Goulart Reis Filho, em *Quadro da Arquitetura no Brasil* (2004), onde é possível observar que na planta do século XIX a utilização de vãos de janela em todos os cômodos passa a ser uma preocupação, de modo que estes sejam iluminados e ventilados naturalmente. A casa já não está mais presa aos lotes e possui jardim frontal (Ver Imagem 14):

[11] Conhecido como Barão Haussmann, Georges- Eugène, um parisiense nascido em 1809, foi prefeito de Paris e o responsável por sua remodelação no séxulo XIX. Com a reformulação essa grande metrópole francesa, foi transformada em um ícone da reconstrução moderna no período em que vigorava a ideologia burguesa. A Reforma, ocorrida entre os anos de 1853 e 1882, buscava a circulação rápida do fluxo de carros e de pedestres através dos eixos viários propostos (SANTOS, 2007, p.3-4).

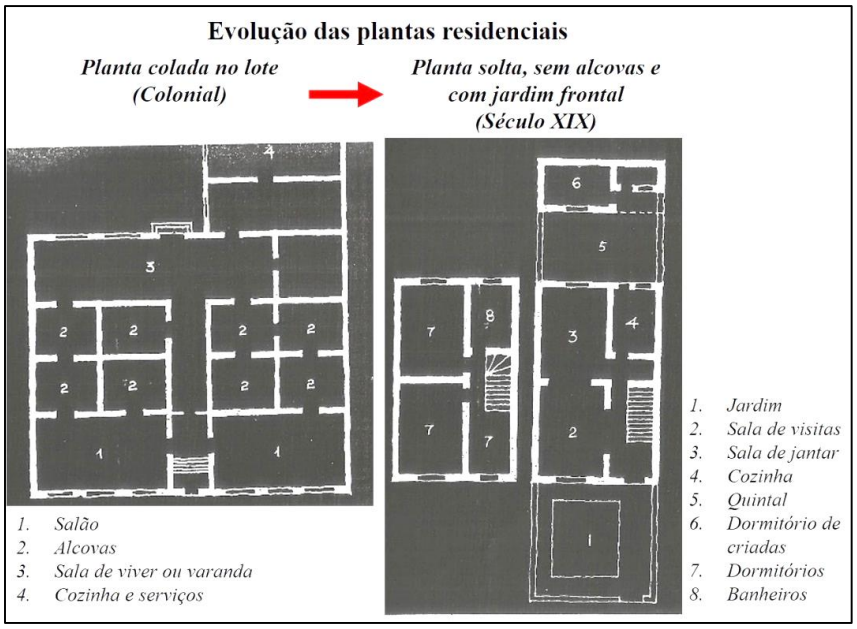


Imagem 14: Esquema de evolução das plantas residenciais da arquitetura colonial para a arquitetura do século XIX. Fonte: Adaptado de REIS FILHO, 2004, p.39 e p.67.

As mudanças também são justificadas pelo próprio Reis Filho ao afirmar que

> O século XIX, herdeiro direto das tradições arquitetônicas e urbanísticas do período colonial, assistiria à elaboração de novos esquemas de implantação da arquitetura urbana, que representariam um verdadeiro esforço de adaptação às condições de ingresso do Brasil no mundo contemporâneo e que podem ser vistas como etapas de transição entre aquelas tradições e a situação presente (REIS FILHO, 2004, p.34).

Paralelo a essas modificações nas construções, as cidades transformavam-se, os transportes se modernizavam, houve o advento das linhas férreas e das linhas de navegação nos rios interiores do país (REIS FILHO, 2004, p.44).

Esta "[...] mudança formal do início do século XIX afastava o Brasil de suas estruturas anteriores e lhe permitia, gradativamente, chegar a essa consciência de sua independência e de sua afirmação como império autônomo [...]" (BARATA, 1960, p.476). E a sua independência foi esboçada pelo desapego às formas coloniais e neoclássicas e pelo advento do Ecletismo.

Assim foi o século XIX, um período construção do país que é visto hoje, de acontecimentos transformadores, de inovações, da abertura do Brasil para o mundo, tanto para absorver o que lhe era alheio, quanto para mostrar ao mundo o que lhe era típico.

2.2 . A Novidade Eclética.

> O Ecletismo foi, pois, em arquitetura, conciliação e progresso, tradicionalismo e progresso ou, como se diria depois, ordem – com uma conotação determinada – e progresso (REIS FILHO, 2004, p.186).

Até o século XVIII o Brasil ainda estava preso ao passado colonial, mas com a chegada da Corte Portuguesa e a Independência houve o primeiro impulso para a modificação das feições coloniais, através do Neoclassicismo. A princípio, as mudanças foram sutis e quase imperceptíveis. Reis Filho (2004, p.34) defende que, no início do século XIX, as casas ainda avançavam sobre os limites dos lotes, como era próprio das construções coloniais, permaneciam as alcovas, os beirais e fachadas simples.

O autor faz um panorama entre a evolução do padrão construtivo colonial, e as tendências do século XIX ao afirmar que

> Conservando-se as formas de habitar dependentes do trabalho escravo, não havia margem para grandes mudanças. Todavia, na Corte, a presença da Missão Cultural Francesa e a fundação da Academia Imperial de Belas–Artes iriam favorecer o emprego de construções mais refinadas. Um novo tipo de residência, a casa de porão alto, representava uma transição entre os velhos sobrados e as casas térreas. (REIS FILHO, 2004, p.33).

Esta alteração no perfil das casas visava a abertura para o exterior, sem prejudicar a privacidade do interior. O porão elevava a edificação em relação ao nível da rua, preservando o interior da casa e criando mais um pavimento, este, destinado aos serviços e aos criados (REIS FILHO, 2004, p.46). As primeiras construções elevadas sugeriam a transição entre as casas térreas e os sobrados, como é possível observar nos esboços deste autor (Ver Imagem 15):

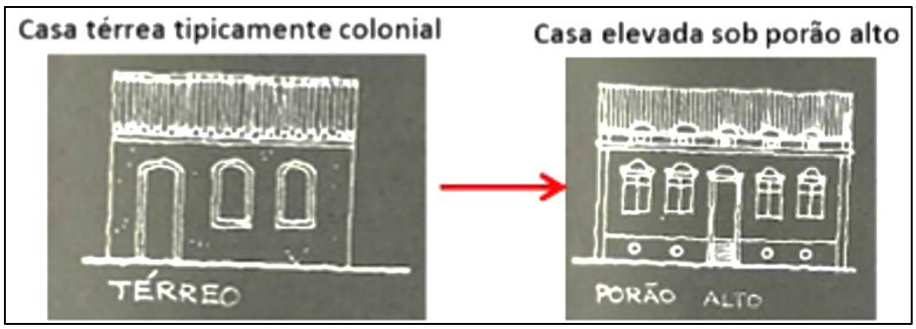


Imagem 15: Esquema de evolução das casas térreas para casas com porão alto.
Fonte: Adaptado de REIS FILHO, 2004, p.41.

Para o autor, demorou ainda mais para que a casa recebesse recuo e jardim frontal. Ao mesmo passo, as cobertas finalizadas em beirais alinhados à rua começavam

a ser escondidas por platibanda. Esse processo foi resultado do desenvolvimento das tecnologias construtivas, associadas à importação dos equipamentos necessários às adaptações nos sistemas estruturais dessas cobertas (REIS FILHO, 2004, p.38)

O autor ainda reitera que "Usos, moradas e cidades alteravam-se lentamente e seria necessário aguardar a segunda metade do século, com a decadência da escravidão e o desenvolvimento da imigração, para que surgissem modificações de maior importância" (REIS FILHO, 2004, p.42). De fato, foi com a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho dos imigrantes que, abastecido de todo arsenal importável da Europa, o Brasil passou a se desprender da imagem colonial.

Ainda, segundo Reis Filho, foi o aprimoramento proporcionado pela mão de obra imigrante que, inspirado pelo advento do Ecletismo, inovou os programas das residências urbanas, que iam de encontro à tradição vigente (REIS FILHO, 2004, p.44).

A partir de então, iniciou-se um processo lento de modificação nas tendências arquitetônicas. Inseridos os porões altos e as platibandas, teve início o processo de descolamento da edificação em relação às laterais do lote; normalmente recuava-se somente uma das laterais e a fachada frontal permanecia no alinhamento da rua. Nas residências maiores, os recuos recebiam um jardim e ganhavam caráter apreciativo. Nas menores, os recuos exerciam apenas a função de ampliar a ventilação e iluminação natural no interior da edificação. Quando as edificações, de tão pequenas, não permitiam o recuo fazia-se uso de poços de iluminação. A prioridade era extinguir as alcovas e proporcionar condições mínimas de higiene no interior das casas (REIS FILHO, 2004, p.46).

As edificações só se tornaram totalmente descoladas em relação ao lote na passagem entre os séculos XIX e XX. Agregou-se liberdade construtiva ao padrão arquitetônico do período, de modo que o casario passou a diferenciar-se totalmente do padrão colonial (REIS FILHO, 2004, p.50).

Mário Barata, no texto *Século XIX: Transição e Início do Século XX*, enfatiza que a arquitetura civil se desenvolvia plenamente no período, fato que antes era recorrente somente na arquitetura religiosa:

> Somente a arquitetura, como arte fundamentalmente ligada a exigências práticas mantidas ou ampliadas, se desenvolveu então em certa plenitude, tanto no estilo como no conteúdo, mas diversificada dos séculos anteriores no tocante à arquitetura religiosa [...] (BARATA, 1983, p.380).

Modificava-se também o perfil daquela sociedade, que passara a cultivar

ideologias positivistas e visava a substituição do sistema monárquico pela República. Esta sociedade era composta por uma classe burguesa que foi responsável pela demanda e pela construção de "[...] uma arquitetura mais atualizada e tecnicamente elaborada, em sintonia com os padrões europeus daquela época, arquitetura tipicamente urbana, produzida e utilizada sem escravos [...]" (REIS FILHO, 2004, p.152).

Paulo Santos, no livro *Quatro Séculos de Arquitetura* (1981), pontua os desdobramentos da Revolução Industrial como um fator determinante para o desenvolvimento do estilo eclético no Brasil,

> [...] barcos a vapor (que começaram a trafegar regularmente entre a Europa e o Rio de Janeiro na década de 1850-1860), telégrafo submarino (inaugurado entre aquele continente e a mesma cidade em 1874) mais tarde, cinema, etc. -, intercâmbio ainda intensificado pelo hábito das viagens, cada vez mais frequentes e seguras, e pelo gosto e melhores meios de divulgação dos estudos históricos, de que a Revolução Industrial foi paradoxalmente uma das causas. Causa também da penetração em todos os países, de produtos industrializados em escala crescente, e de novos métodos e processos de construção, [...] (SANTOS, 1981, p. 70).

O autor defende que o início da produção eclética no país se deu no período entre 1870 e 1880 quando, a partir da incorporação das inovações da Revolução Industrial, os traços sóbrios e serenos típicos do neoclassicismo deixaram de ser tão presentes e deram lugar à um conjunto de formas híbridas e indefinidas. Como marco desta produção o autor cita os nomes de José de Souza Monteiro, Bettencourt da Silva e Pereira Passos (SANTOS, 1981, p.70).

A partir da década de 1880, condicionado pela abolição da escravatura e pelo desenvolvimento da vida urbana, houve o aumento do êxodo rural, intensificando os problemas habitacionais. As cidades estavam se consolidando para além do traçado colonial e ainda não possuíam suporte para um aumento tão grande da população. Foi o momento em que surgiram as favelas e os cortiços (Ver Imagem 16), criando a sensação negativa da cidade industrial, marcada pela insalubridade e desordem nas ruas. (REIS FILHO, 2004, p.154).



Imagem 16: Cortiço visto por dentro. *Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios nos 12 e 44 da rua do Senado,* 27.3.1906 Augusto Malta. In: KOK, Glória. Rio de Janeiro na época da Av. Central. São Paulo: Bei Comunicação, 2005. Fonte: http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0031.html, 2006.

Nas décadas finais do século XIX e no início do século XX, o estilo arquitetônico que foi responsável por desconstruir a visão negativa das cidades, devolver-lhes salubridade e ambiência agradável foi, especialmente, o Ecletismo. Esse estilo desenvolvia-se no cenário brasileiro com o papel de promover o aperfeiçoamento técnico nas edificações, incorporando as evoluções consequentes do *boom* industrial (REIS FILHO, 2004, p.154).

No livro *Entre Relíquias e Casas Velhas – A Arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro* (2013), Paula de Paoli afirma que foi através das Reformas Urbanas, normalmente exemplificadas pela Reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, que o Ecletismo se tornou o protagonista dessa história. Já no século XX, no período entre 1902 e 1906, com o mandato do prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos, a cidade passou por um conjunto de obras de reforma urbana que fazia parte do Plano de Melhoramentos do Rio de Janeiro, promovido pela Comissão da Carta Cadastral no intuito de transformar a capital do país (DE PAOLI, 2013, p.24).

O plano consistia na abertura de largas avenidas que permitissem a circulação de ar e a fluência do tráfego de veículos. Além de tais funções, essas avenidas precisavam ser o marco do embelezamento da cidade e, para tal, as edificações ali construídas deveriam possuir, além de salubridade, apelo estético e, deveriam obedecer aos padrões vigentes do Ecletismo (DE PAOLI, 2013, p.25). Segundo o esquema abaixo (Ver Imagem

17), que faz parte do projeto de abertura da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco no centro do Rio, é possível notar em vermelho o traçado previsto para a avenida e abaixo deste traçado a projeção dos lotes existentes. Eram lotes tipicamente coloniais: estreitos e compridos, sem recuos e sem salubridade alguma.



Imagem 17: Parte do Projeto da Avenida Central e Obras Complementares – Rio de Janeiro/RJ.
Fonte: Registro Fotográfico de MARC FERREZ da Construção da Av. Rio Branco 1903-1906 – Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

Os imóveis de perfil colonial, implantados em lotes estreitos e com ambientes sem iluminação e ventilação natural, foram considerados insalubres e tiveram de ser destruídos. Outro ponto considerado na hora de demolir o casario foram os beirais aparentes e as fachadas simples, consideradas sem requinte algum e incompatíveis com a nova realidade do lugar (DE PAOLI, 2013, p.26). E assim se fez, milhares de cortiços e casas coloniais foram demolidos, dando lugar à amplas e largas avenidas repletas de edificações ecléticas.

Haviam diferentes panoramas de intervenção nas edificações, segundo registra Paula de Paoli. A nível de fachada houveram as **modificações completas**, as **reconstruções parciais** e as **pequenas modificações.** As intervenções realizadas nas edificações para além da fachada eram motivadas pela necessidade de reformas, adequação às exigências de higiene ou nos casos em que as edificações ameaçavam ruir. Entre algumas modificações completas de fachada, tem-se abaixo um exemplo das adequações necessárias no período para, minimamente, renovar as feições da cidade (Ver Imagem 18).

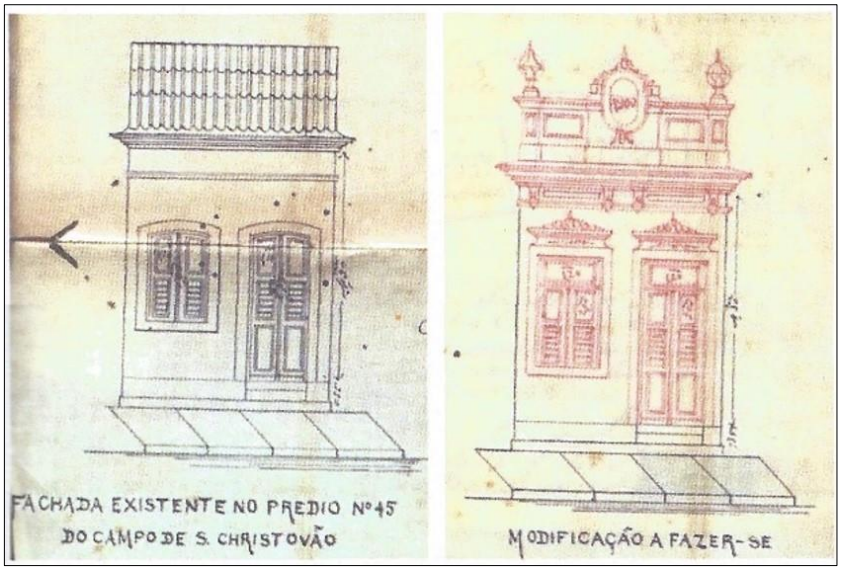


Imagem 18: Esquema com levantamento da fachada original e projeto de modificação da fachada da casa no Campo de São Cristóvão n° 45 – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Adaptado de Paula De Paoli, 2013, p.165.

De fato, o ecletismo foi estilo inovador e reformador do Brasil no século XIX. Seu perfil conciliatório foi fundamental para o processo de adaptação às novas tecnologias e gosto daquela sociedade (REIS FILHO, 2004, p.178). Mas, o que falar sobre a essência deste estilo polêmico?

Sônia Gomes Pereira em *A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia* (2005, p.150) define o Ecletismo como uma "arquitetura falante", em que o ornamento funciona como um elemento associativo, capaz de comunicar-se com o transeunte e transmitir uma linguagem.

Já Luciano Patetta preocupa-se em definir o Ecletismo como uma arquitetura burguesa, própria de uma classe que "dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava suas condições de vida) [...]" (PATETTA, 1987, p.13). Afirma ainda que foi a burguesia em ascensão, que exigiu e conseguiu todo o progresso significativo do período, as instalações sanitárias, as técnicas e a evolução da conformação interna das casas.

Carlos Lemos, no texto *Ecletismo em São Paulo* (1987), defende que o Ecletismo

> [...] é uma questão de afirmação personalista de cada um na multidão. O Ecletismo, então, seria a somatória das criações individuais, cada qual com sua explicação (LEMOS, 1987, p.70).

Fala ainda do estilo como uma linguagem eufórica de liberdade que tinha como base e estímulo o avanço das tecnologias (LEMOS, 1987, p.70). O autor preferiu enfatizar o seu perfil conciliatório, que "[...] propunha a todos os sistemas um tratado de paz. Ele

deveria conciliá-los, guardando deles aquilo que possuíssem de precioso [...]" (REIS FILHO, 2004, p.182).

Essa ideia de ecletismo como uma doutrina conciliatória de estilos também foi defendida por Luciano Patetta:

> Pensemos na convicção de que era possível escolher entre elementos extraídos das antiguidades, concentrar o melhor deles, iludindo-se de que esse 'encontrar e aplicar' pudesse comparar-se às experiências criativas do passado baseadas, ao invés, no 'buscar *ex novo* e renovar sempre' (PATETTA, 1987, p.12).

A mesma ideia é defendida por Victor Crousin que propõe um sistema filosófico no qual defende que o estilo buscava:

> Distinguir entre o verdadeiro e o falso nas diferentes doutrinas e, após um processo de depuração e separação pela análise e dialética, reunir as verdades de cada uma em um todo legítimo para obter uma doutrina melhor e mais ampla. (BRASIL, 2009, p.5).

De fato, a caracterização feita por Crousin, define coerentemente o que a própria palavra Ecletismo implica. Porém, por muito tempo a Arquitetura Eclética foi denominada com tom pejorativo, pois o estilo foi fortemente criticado por alguns teóricos.

A exemplo de Mário Barata (1960, p.491), que possuía opinião diversa, defendeu que a ocorrência do ecletismo se devia à falta de consciência estética de uma sociedade que começava a se desenvolver em consequência da industrialização e passava por transformações sociais, políticas, econômicas e tecnológicas. Essa sociedade ansiava pelo progresso, por se transformar e atingir os padrões europeus e, talvez por isso, tenha buscado absorver o máximo de informações sem, no entanto, possuir postura crítica em relação a elas.

O autor faz uma crítica severa ao Ecletismo ao afirmar que nesse período a tendência era que os estucadores ornassem excessivamente as fachadas com "[...] cariátides, florões e guirlandas de baixo-relevo, perdendo a noção dos planos e do equilíbrio de formas e enchendo a arquitetura de elementos pretensiosos e mal executados" (BARATA, 1960, p.490).

É possível notar o excesso de ornamentos ao fazer um panorama das alterações sofridas por essa nova arquitetura para que deixasse de lado a feição colonial. Foram amplas as modificações aplicadas à arquitetura colonial, passando pela neoclássica, até atingir o ecletismo. O extermínio dos beirais - que fora iniciado com o neoclacissimo – ganhou impulso com o Ecletismo, que os substituiu por platibandas. Passou a valorizar a

fachada e orná-la com o que havia de mais atual na Europa e a estimular a apreciação da paisagem externa, projetando as fachadas das casas para permitirem a apreciação dos passeios públicos (Ver Imagens 19 e 20):

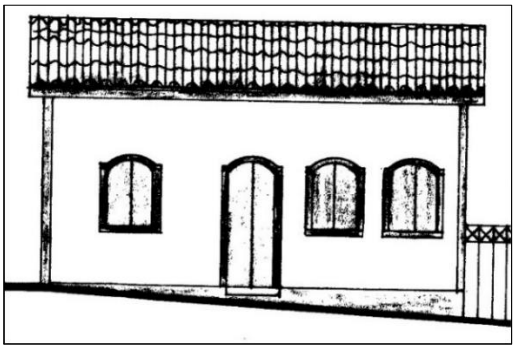


Imagem 19: Fachada Colonial. Adaptado de Adelmo João Batista – Comarca de Paracatu-MG.
Fonte: https://paracatumemoria.wordpress.com/tag/nucleo-historico/, 1980.

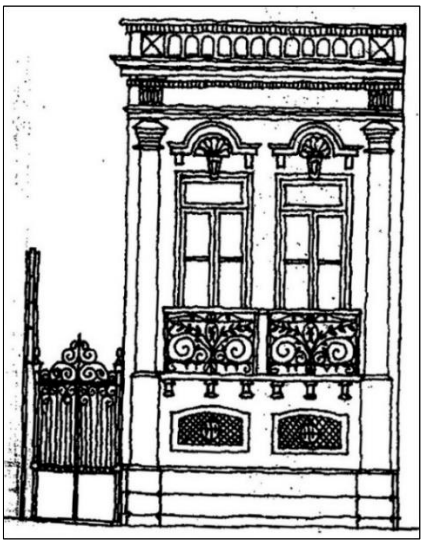


Imagem 20: Edificação Eclética.
Fonte: Adaptado de REIS FILHO, 2004, p.47.

Ainda quanto à preocupação com o enriquecimento e ornamentação da fachada no Ecletismo, Giovanna Rosso del Brena, em *Ecletismo no Rio de Janeiro (Séc. XIX-XX)*, defende que:

> [...] convergiam nele influências do romantismo inglês diretas e mediadas através de Portugal, e em tendências portuguesas tradicionais que tinham suas raízes no século XVIII, como o **gosto pelo exótico**, pelo **enriquecimento cromático** através do uso de azulejos, de telhas esmaltadas e outros elementos decorativos de tipo oriental, às quais se acrescentaram outros componentes [...] (DEL BRENNA, 1987, p.32, grifo nosso).

Contudo, as influências românticas não fazem do ecletismo uma vertente do romantismo. O ecletismo é um estilo arquitetônico, de perfil conciliatório que retomou os

estilos do passado em composições livres, absorvendo diversos estilos em uma única edificação. O romantismo é um movimento artístico que não se encerra apenas na arquitetura, está representado na literatura, pintura e poesia. E nas composições arquitetônicas direciona uma retomada dos estilos do passado, formando composições referentes a um determinado estilo.

O Romantismo tinha como essência o gosto pelo bucólico, o campestre, o pitoresco. Por conta de sua fuga para diferentes momentos do passado, o Romantismo arquitetônico acaba sendo confundido com outros estilos. A própria simpatia pelos estilos históricos é uma característica romântica e por tal motivo o ecletismo acaba sendo considerado um estilo de atitude romântica (SANTOS, 1981, p.65).

Como na segunda metade do século XIX, as transformações e novidades que predominaram o período acabaram tornando-o um período de tolerância, vários estilos se justapunham no casario das cidades gerando uma multiplicidade de estilos e dava a impressão que Romantismo e Ecletismo eram um só.

Ainda segundo Paulo Santos, no século XIX ambos se fundiram no sentido da multiplicidade de estilos acima mencionada. No entanto o autor ressalta que o Romantismo era a evasão para um determinado passado, enquanto Ecletismo, como o próprio nome já diz, era descrito por ele como um conjunto de composições híbridas (SANTOS, 1981, p.70).

As alternativas de ornamentação europeias eram incorporadas na arquitetura eclética brasileira, segundo Mário Barata, através da contratação de arquitetos e engenheiros europeus (normalmente italianos, franceses e alemães) e dos modelos encontrados nos dicionários de estilo, comuns no período (BARATA, 1983, p.426).

Outro fator decisivo para a absorção desta moda eclética era o fato de que, segundo Geraldo Gomes no texto *Arquitetura Eclética em Pernambuco* (1987, p.185), adquirir produtos advindos da Europa era um indicativo de posicionamento social, que agregava *status*.

Entre as novidades importadas da Europa, o Brasil absorveu rapidamente várias tendências do período além do ecletismo e romantismo.

Um importante exemplo romântico é a tipologia de Chalé, que deve ser compreendida para que se possa analisar o casario penedense. Também denominado *Chalet*, segundo Giovanna Rosso Del Brenna, tornou-se tendência no Rio de Janeiro no último quartel do século XIX. Suas principais características eram: a empena voltada para a rua (em contraponto à tradição colonial) e sua coberta mais inclinada que o normal

(1987, p.36).

Na confusão de nomenclaturas, alguns autores colocam o Chalé como um fenômeno eclético, no entanto, Nestor Goulart Reis Filho o reafirma como "uma solução de sentido romântico" (REIS FILHO, 2004, p.158) típica da segunda metade do século XIX e explica:

> Por chalé passou-se, portanto, a entender, no Brasil, um esquema de residência com acabamento romântico, sugerindo habitação rural montanhesa da Europa, mas com variações que incluíam um uso mais frequente de madeira, paredes de tijolos aparentes, equipamentos de ferro fundido, como colunas, grades e alpendres [...] (REIS FILHO, 2004, p.159).

Paulo Santos, em *Quatro Séculos de Arquitetura* (1981), explica que a moda dos Chalés teve início no Rio de Janeiro entre 1875 e 1895 sob influência dos suíços e alemães residentes nas colônias de Petrópolis e Friburgo e também defende essa tendência como romântica. Para ele, algumas das principais características eram os beirais ornados por lambrequins e as envasaduras decoradas com cantaria, entre outros elementos (SANTOS, 1981, p.68).

Deste modo se faz entender que a tipologia do Chalé, embora inserida em um contexto onde o Ecletismo era predominante, é uma solução arquitetônica romântica e não deve ser confundida com composições ecléticas. Um exemplar importante desta manifestação arquitetônica é o Chalé da velha estrada da Tijuca (Ver Imagem 21).



Imagem 21: Chalé na estrada velha da Tijuca (1878) – Rio de Janeiro.
Fonte: Adaptado de http://www.panoramio.com/photo/69263518, 2012.

Outra tendência do romantismo foi a retomada de ascendências historicistas, que na classificação de Luciano Patetta se enquadrariam naquilo que chamava de *Composição Estilística*, corrente na qual a base era a "[...] adoção imitativa coerente e 'correta' de

formas que, no passado haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso" (PATETTA, 1987, p.14). Eram composições com ascendência neogótica, neorromânica, neoclássica, entre outras (Ver Imagens 22 e 23):



Imagem 22: Casa conhecida como "Castelinho Neogótico", localizada em Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Fonte: http://www.panoramio.com/photo/5293436, 2011.



Imagem 23: Igreja Neorromânica, localizada na Tijuca, no Rio de Janeiro (1936). Fonte: http://www.panoramio.com/photo/52438812, 2011.

No entanto, o Ecletismo possui certas referências que permitem reconhecê-lo independentemente da existência de algum estilo predominante, que constitui a cerne do projeto arquitetônico.

Segundo Alexandre Mascarenhas, na publicação *Ornatos: restauração e conservação*, o ornamento era tão importante na constituição da arquitetura eclética, que era possível encomendar, comprar via catálogo tanto os ornamentos prontos, como os moldes para confecção dos mesmos (MASCARENHAS, 2008, p.38).

Mascarenhas ilustra a disposição destes ornamentos e a essência da composição arquitetônica no Ecletismo. Como já visto, a tendência no período era esconder o beiral tipicamente colonial, elevar a edificação em relação ao nível da rua e afastá-la do limite dos lotes. Neste processo de ocultação dos beirais, a platibanda tornou-se elemento

fundamental da composição, compondo o coroamento da edificação. No processo de introdução dos porões altos na edificação, a tipologia rés-do-chão perde o prestígio e adotam-se, cada vez mais, edificações com embasamento (Ver Imagem 24):

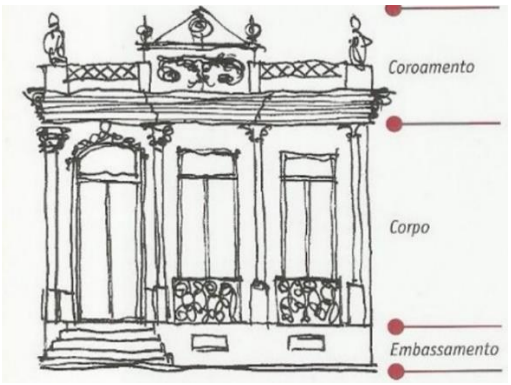


Imagem 24: Ornamentação de uma fachada Eclética.
Fonte: MASCARENHAS, Alexandre. Ornatos: restauração e conservação. Rio de Janeiro: *In*-Folio, 2008, p.38.

O esquema acima ilustrado aponta o uso comum de certos elementos para ornar o coroamento da edificação, além de outros especificamente utilizados no corpo da mesma. Uma forte tendência dentro do Ecletismo é a mistura entre elementos fitomorfos e elementos antropomorfos que iam desde bustos e rostos de anjos, até cariátides e atlantes.

As colunas e pseudo-colunas também eram exploradas na ornamentação da fachada eclética. Bem como os entablamentos preenchidos com frisos, folhagens, rocalhas e conchas em estuque. Outro item marcante eram as estátuas, que arrematavam os coroamentos das edificações (Ver Imagem 25):

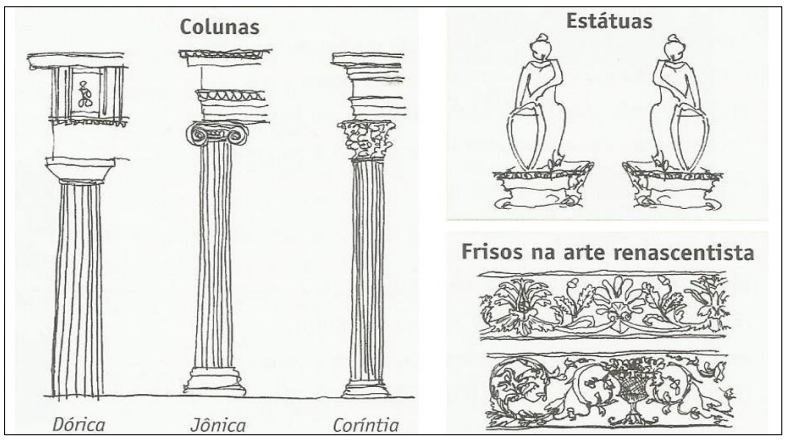


Imagem 25: Colunas, estátuas e frisos.
Fonte: MASCARENHAS, Alexandre. Ornatos: restauração e conservação. Rio de Janeiro: *In*-Folio, 2008, p.31.

Assim como as estátuas, era comum o uso de jarros no arremate das edificações

e, normalmente, o ponto central do coroamento eram os frontões interrompidos, estes possuíam tímpano preenchido por ornamentos em massa. Era comum ver também, nas residências, os frontões preenchidos pelas iniciais do patriarca da família em forma de emblema, ou pela abreviatura dos sobrenomes, em alguns casos criava-se uma espécie de medalhão para abrigar as iniciais no entablamento. Os guarda-corpos eram comumente formados por balaustradas ou gradis de ferro. Outros elementos recorrentes na ornamentação eram as guirlandas e mísulas.

Um grande exemplo da fusão destes elementos, além de vários outros, é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro que, segundo Mário Barata (1983, p.435), pode ser considerado o maior ícone do ecletismo brasileiro, que descreve como

> [...] um soberbo palácio acadêmico, com seus mármores belíssimos de diversas cores, no saguão e escadarias, seus mosaicos e painéis de cerâmica esmaltada e de azulejos e os ladrilhos coloridos em locais de serviço e pavimentação. Pode ser considerado o maior símbolo do pleno ecletismo em nosso país [...] (BARATA, 1983, p.435).

Segundo a própria diretoria do teatro, em 1903, durante a Reforma Urbana do Rio de Janeiro, o prefeito Pereira Passos lançou um edital para a apresentação de projetos para o Theatro Municipal. Optou-se pela fusão dos dois projetos que venceram em empate. Os desenhos pertenciam a Francisco de Oliveira Passos e Albert Guilbert. O projeto saiu do papel em 1905 e foi concluído em julho de 1909. A ornamentação interna ficou por conta de Eliseu Visconti, além de Rodolfo Amoedo e dos irmãos Bernadelli (RIO DE JANEIRO, 2015).

Sua fachada tipicamente eclética com ascendência barroca e neoclássica traz toda a riqueza ornamental mencionada neste breve estudo sobre o ecletismo. Colunas coríntias, pseudo-colunas, arcos plenos, cúpulas, balaustradas, florões, frontão interrompido com tímpano preenchido, cornijas, frisos, vitrais, estátuas, escadarias em mármore, cariátides, amplo uso do ferro e do bronze. Todos estes elementos permitem confirmar a expressividade desta edificação enquanto ícone eclético (Ver Imagem 26).



Imagem 26: Teatro Municipal do Rio de Janeiro – externo - – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/.

Internamente revestimentos em mármore, estátuas de bronze, espelhos, lustres de cristal, escadarias, guarda-corpos de balaústres e gradis de ferro, ornamentos em massa e as famosas pinturas murais dos mestres já mencionados (Ver Imagem 27).



Imagem 27: Teatro Municipal do Rio de Janeiro e suas pinturas decorativas – marmorizações – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/, S.d.

Mais um ícone da arquitetura Eclética e da Reforma Urbana de 1903 que se mantém preservado é a sede regional do IPHAN no Rio de Janeiro, um projeto de Ramos de Azevedo, de 1908, em que no pavimento térreo funcionam também lojas (livraria e sala de exposições). Originalmente a edificação sediou a antiga **Companhia de Docas dos Santos**. Localizado na Avenida Rio Branco, n° 46, antiga Avenida Central, no coração do Rio de Janeiro, sedia a regional do IPHAN no Rio desde a década de 1980 (IPHAN, 2008).

A edificação foi tombada em 28 de setembro de 1978, dada a sua relevância

histórica e artística, nos livros de tombo Histórico e de Belas Artes. Sua estrutura é à base de alvenaria e ferro, destaca-se pelos traços ecléticos, portada talhada com motivos fitomorfos e temas náuticos, fazendo alusão ao uso que iria receber bem como a celebração dos 100 anos da Abertura dos Portos. As portas foram talhadas pela Marcenaria Tunes e traziam embarcações esculpidas (IPHAN, 2012).

A fachada é marcada por um ritmo quase clássico, exceto pelas alternâncias entre as tipologias de portas e janelas e pelos frontões em estilo renascentista e barroco. Executada em pedra-de-galho, a fachada é ornada por: balaustradas, cariátides, mísulas, rocalhas, conchas e volutas, além de elementos antropomórficos e fitomórficos ornando composições que faziam alusões ao comércio e à navegação (Ver Imagens 28, 29 e 30).



Imagem 28: Sede do IPHAN no Rio de Janeiro – Antiga Companhia das Docas de Santos – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://girocariocatour.blogspot.com.br/, 2014.



Imagens 29 e 30: Entalhadas em pedra-de-galho, na primeira figura Atlante, simbolizando o mar e o Oceano Atlântico. Na segunda, uma alusão à Mercúrio, que simboliza o comércio – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://orioqueorionaove.com/2012/11/06/a-fachada-do-iphan/, 2012.

Internamente a edificação também é muito representativa, foi ornada com tetos trabalhados em estuque e possui rico acervo de pinturas murais no *hall* de entrada, as pinturas foram executadas pelo artista alemão Benno Treidler (IPHAN, 2008). A antiga Sede das Docas de Santos representou o apogeu comercial e econômico do período do Rio de Janeiro e foi um marco da transformação sofrida no início do século XX.

À este conjunto eclético preservado no Rio de Janeiro, pertence também o Centro Cultural de Justiça Federal - CCJF (Ver Imagem 31), antiga Sede do Supremo Tribunal Federal, segundo o histórico do próprio CCJF, foi projetado por Adolpho Morales de Los Rios e construído em 1905, ao longo da Reforma Urbana, e seu objetivo era sediar a Mitra Arquiepiscopal. No entanto em 1909 foi adquirida pelo Governo Federal para instalar o Supremo Tribunal Federal (STF) (CCJF, 2014).



Imagem 31: Antiga Sede do Supremo Tribunal Federal e atual Centro Cultural Justiça Federal – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: Marcos Tristão - Agência O Globo, S.d.

Internamente, além de possuir escadarias em mármore com guarda-corpo em ferro fundido, trabalho em estuque nas paredes, tetos e pisos de *parquet*, possui um rico trabalho de pintura mural executado, em parte, por Rodolfo Amoedo (Ver Imagem 32). Márcia Valéria Rosa, no texto *Painéis decorativos executados por Rodolpho Amoêdo (1857-1941): Algumas Considerações*, ressalta que o pintor idealizou os croquis dos painéis na França, entre 1906 e 1908, para atender à demanda encomendada pelo então Ministro da Justiça e Negócios do Interior.

No teto da Sala de Sessões um painel datado de 1909, traz a representação da justiça através da imagem de uma mulher sem a venda nos olhos, o elemento caracterizador da simbologia da justiça, pois representa a imparcialidade (Ver Imagem 33). No entanto, a figura possui todos os outros atributos simbólicos da justiça: a espada,

a balança, o barrete na cabeça, as tábuas de lei e os leões. Este painel localiza-se entre outros dois, menores e mais simples com inscrições latinas *PAX*, *LEX*, *JUS*, *LIS*, *ST*[12]. Nas paredes da mesma sala há quatro painéis, não atribuídos a Rodolpho Amoedo, que retratam figuras históricas da área jurídica, destas apenas três foram reconhecidas (ROSA, 2005, p.513) (Ver Imagem 34):

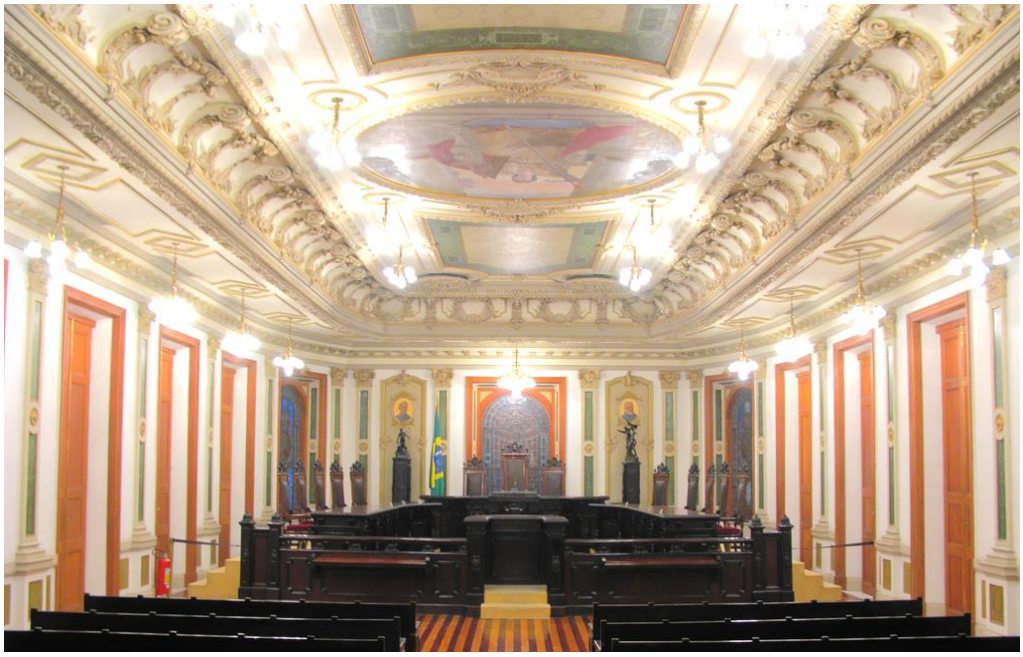


Imagem 32: Sala de Sessões do Antigo STF e atual Centro Cultura Justiça Federal – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: https://www.flickr.com/photos/selusava/3284665532/, S.d.



Imagem 33: Pintura simbolizando a justiça, Por Rodolpho Amoedo, 1909. Teto da Sala de Sessões, CCJF, Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=33, S.d.



Imagem 34: Detalhe de um dos retratos – Parede da Sala de Sessões – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: https://www.flickr.com/photos/ginasant/3193690696/ , S.d.

[12] As expressões podem ser traduzidas como: PAZ, LEI, DIREITO, DEBATE, e a sigla ST.

Estas edificações permaneceram preservadas como uma mínima amostra de um conjunto arquitetônico imensamente maior que foi representativo de toda o processo de desenvolvimento do Rio de Janeiro e do país durante o século XIX, quando abandonou as feições coloniais e buscou no modelo europeu a inspiração para transformar-se em uma pátria, ganhar espaço no mercado internacional e mostrar-se ao mundo. No entanto, todo esse processo foi ignorado por muitos anos, enquanto considerava-se importante apenas a pureza das formas, as linhas retas, a ausência do ornamento. Durante o auge modernista, a produção eclética era considerada uma aberração, o que poderia ser visto como inspiração em outros países, era considerado cópia e, o que poderia ser visto como um salto na evolução das técnicas construtivas era visto como uma apropriação inconveniente de tendências externas.

Foi neste período que, não apenas o Rio de Janeiro, mas também o Brasil inteiro, perdeu parte edificada de seu histórico estilístico evolutivo, demoliram-se edifícios e abriram-se lacunas, foi um período de ruptura com o passado recente daquela sociedade dita moderna.

Um protagonista esquecido do ecletismo carioca foi o Palácio Monroe (Ver Imagem 35), edificado em 1904, também no período da Reforma Urbana. Um belo modelo eclético que soma às obras arquitetônicas supracitadas para contar a história da modernização do Rio de Janeiro de outrora, que ansiava equiparar-se às metrópoles europeias. Segundo Rodrigo Paraizo, na publicação *A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe* (2003, p.81), trata-se de um Pavilhão, que teve por objetivo em sua construção a representação do Brasil na Exposição Internacional de *Saint Louis*, Estados Unidos e, para tal, deveria ser remontado no Brasil. O projeto do Engenheiro Souza Aguiar (responsável, também, pelo projeto da Biblioteca Nacional) foi executado em estrutura metálica desmontável. Deste modo, após ser premiado - pois foi a única edificação brasileira a receber o Prêmio da Arquitetura em 1904 - em *Saint Louis*, foi desmontado e remontado no Brasil em meio ao cenário de reformas urbanas e modernização do Rio de Janeiro.

Por um bom tempo funcionou como pavilhão de exposições, posteriormente sediou a Câmara dos Deputados e a Exposição da Independência (1922), além de servir de palácio de festas daquela cidade. Sediou também o Senado Federal e, durante a Ditadura, o Ministério da Justiça (PARAIZO, 2003, p.81).

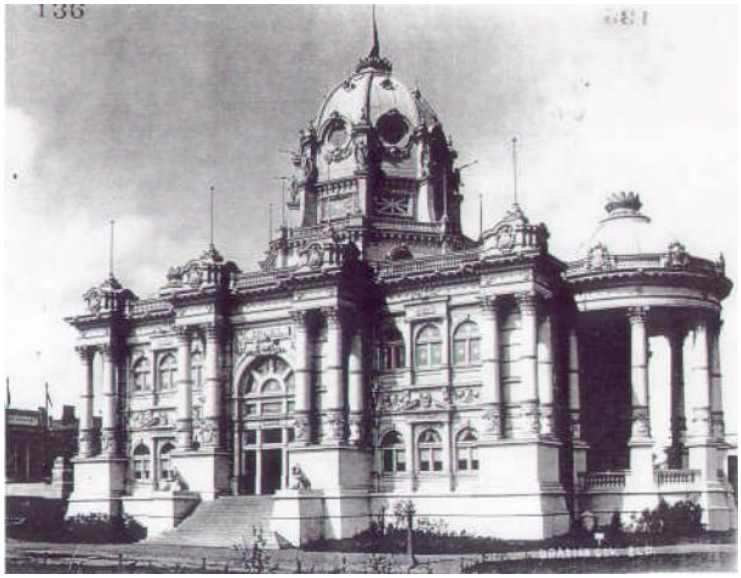


Imagem 35: Palácio Monroe em Saint Louis – Registro do Pavilhão de Saint Louis.
Fonte: Cópias das imagens cedidas pela Saint Louis Public Library e reproduzidas na dissertação de Rodrigo Cury Paraizo S.d.

O Palácio foi demolido, mas até lá surgiram várias especulações. Houve uma grande polêmica entre aqueles que defendiam a permanência da edificação e os que lutavam por sua demolição. Ainda segundo Rodrigo Paraizo, descarta-se a possibilidade da demolição ter sido motivada pela especulação imobiliária, não se construiu nada no local. A suspeita é que todos os argumentos tenham servido de máscara para a real intenção modernista: derrubar uma "aberração" eclética. O autor defende ainda que a imprensa teve papel fundamental nesse processo, representada pelo Jornal ***O Globo***, que segundo menciona Louis Aguiar, em *Palácio Monroe: da glória ao opróbrio* (1976), empenhou-se em desmerecer o palácio quanto ao valor estético e histórico, no intuito de reduzir o impacto da demolição e convencer da sua desimportância, dando-lhe inclusive a alcunha de "monstrengo" (AGUIAR, 1976, p.61 apud PARAIZO, 2003, p.93).

Em contrapartida, o Clube de Engenharia defendia ferreamente a permanência do palácio, chegando a elaborar um parecer que defendia o Monroe através de uma série de relatórios e ofícios que justificavam a permanência do prédio, defendendo propostas de tráfego que não fossem interrompidas pela sua permanência (PARAIZO, 2003, p.94).

No entanto nenhuma argumentação impediu a demolição, que ocorreu em 1975. Ainda segundo Paraizo (2003, p.95), no processo de tombamento do Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco (1971), Lúcio Costa defendia que aqueles prédios de valor relevante para o país seriam preservados a nível federal, exceto o Palácio Monroe, pois segundo a justificativa, não possuía mais significação e deveria ser demolido em detrimento da desobstrução urbana da área, ou seja, para gerar mais espaços

livres. Ainda neste texto, Paraizo mostra as alegações de que o Palácio Monroe seria uma cópia exagerada, não possuía valor estético e histórico e havia mais utilidade em sua área livre para ampliar os passeios na cidade, do que em sua existência no local.

Nem as cúpulas, arcos, colunas, cimalhas, frontões, óculos, balaustradas, gradis de ferro, estátuas e toda a modernidade que implicava em um edifício importável, capaz de ser desmontado e remontado em outro lugar foram capazes de dar suporte à preservação deste ícone arquitetônico. E o mesmo aconteceu com a sede do *Jockey Club* (Ver Imagem 36) no Centro do Rio.



Imagem 36: Antiga sede do jóquei Clube do Rio – Rio de Janeiro/RJ.
Fonte: Coleção Augusto Malta – Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro - http://www.rioquepassou.com.br/2004/12/02/sede-do-jockey-av-rio-branco/.

O antigo *Jockey Club* do Rio de Janeiro também foi um importante marco da arquitetura eclética no Brasil. O grupo foi fundado em 1868 e a sede na Avenida Rio Branco foi construída em 1913, projeto do arquiteto Heitor de Mello. Localizado na esquina da Avenida Rio Branco com a Almirante Barroso, o Jockey estava no mesmo quarteirão que o Theatro Municipal, o Museu Nacional de Belas Artes e o Clube Naval (1910), todas edificações representativas do auge eclético no Rio de Janeiro. Ao seu lado, em 1916 foi construído o Derby Club (projeto do mesmo arquiteto), que era seu concorrente direto, mas que se fundiu a ele em 1932 (Jockey Club Brasileiro, S.d.).

Após a fusão, já na década de 1950, foi construída uma nova sede em outro lugar, com projeto de Lúcio Costa. Tratava-se de uma obra tipicamente modernista, divergente, em todos os aspectos, da antiga sede. A sede da Avenida Rio Branco foi demolida na década de 1970 e, em seu lugar, construiu-se o edifício Linneo de Paula Machado, também modernista, um verdadeiro arranha-céu com mais de trinta andares, que deixa

nítida a responsabilidade da especulação imobiliária no processo de demolição da antiga sede do Jockey (Jockey Club Brasileiro, S.d) (Ver Imagem 37):



Imagem 37: Edifício Linneo de Paula Machado – Construído onde antes existia o Jockey Club – Rio de Janeiro/RJ. Fonte: http://www.elpm.com.br/elpm/elpm.htm, S.d.

No texto *Demolição de prédios históricos motivada por arquitetos modernistas (2015)*, para a Revista Época Virtual, Marcelo Bortoloti afirma que no período em que surgiram os rumores em torno da demolição dos prédios do Jóquei Clube e do Derby, aumentou a pressão em favor do tombamento dos prédios ecléticos remanescentes na Avenida Central o que incluía, além das duas edificações em risco, o Theatro Municipal, o Palácio Monroe, a Biblioteca Nacional, o Clube Naval, entre outras edificações. Juntos, esses prédios representavam o último conjunto Eclético original da avenida. No entanto, baseado em parecer desfavorável de Lúcio Costa, o Iphan descartou o tombamento do conjunto, tombando em 1972 apenas o Theatro Municipal, a Biblioteca Municipal e o Museu Nacional de Belas Artes, como bens isolados. Os prédios do Jóquei, o Derby e o Palácio Monroe, não receberem proteção legal e acabaram demolidos (BORTOLOTI, 2015).

Em 1978 o IPHAN tombou a antiga Sede da Companhia das Docas de Santos (atual sede do IPHAN) e em 1988 o Antigo Supremo Tribunal Federal (Atual Centro Cultural Justiça Federal). Hoje estas edificações remanescentes estão protegidas da

degradação, do vandalismo e da especulação imobiliária, no entanto, considerando-se a relevância ímpar da arquitetura eclética para a história brasileira, o apelo estético e artístico destas edificações, o valor econômico, social e de uso, é oportuno que haja uma amostra tão pequena daquilo que fora o Rio de Janeiro de outrora?

Mesmo com um processo de reavaliação e de aceitação do ecletismo dentro das práticas de preservação do patrimônio, esta produção arquitetônica ainda não está devidamente protegida, muito se perdeu e ainda há muito na iminência da destruição. Na cidade de Penedo, recorte espacial deste estudo, todas as edificações tombadas individualmente em nível federal são barrocas, as demais são protegidas apenas pelo tombamento do conjunto urbano como um todo. Apesar do significativo repertório Eclético das cidades de Maceió e Penedo, a proteção legal que incide sobre eles parece ser insuficiente para preservar completamente as edificações.

Tem-se então o mesmo problema ocorrido em outras cidades: a iminência da perda de significativas partes do patrimônio histórico. É possível que as pinturas murais sirvam como um fator a mais para contribuir na valoração e consequente preservação de edificações em estilo eclético da porta para dentro.

2.3. O Ecletismo da porta para dentro, a decoração e o "hábito de receber".

> [...] *um mobiliário de gênero formal, junto às paredes decoradas com papel colado, com dunquerques, espelhos, jarras de louça e, em certos casos, o piano*. (REIS FILHO, 2004, p.40).

Segundo L.L. Vanthier, é possível classificar o casario colonial entre sobrado e casa térrea, o sobrado destinado à aristocracia e a casa térrea, normalmente, ocupada pela plebe. Nestes sobrados ele afirma que o visitante ao chegar pela primeira vez ficaria limitado ao primeiro andar, chegando no máximo ao salão dos grandes dias. Se o visitante fosse convidado a um jantar, seria recebido neste mesmo salão, através do qual seria conduzido ao salão de banquetes. Se o visitante se torna familiar à casa, pode passar a frequentá-la no chá da tarde e ter acesso ao segundo andar. E, ainda segundo o autor, "Se fôssemos admitidos à intimidade da família e convidados a jantar, seria ao terceiro andar que nos fariam subir à hora da refeição, onde encontraríamos servida, na sala dos fundos, a mesa dos dias comuns" (VANTHIER, 1943, p.149).

No século XIX as casas recebiam tratamento decorativo digno de serem abertas

a todo e qualquer visitante. Nesse período "[...] eram abertas às visitas dos estranhos não apenas as salas e saletas de entrada, como ocorria nos velhos sobrados coloniais, mas também saletas de música e capelas, corredores e salas de jantar [...]" (REIS FILHO, 2004, p.118).

As casas buscavam diferenciar-se ao máximo do antigo gosto colonial, então as fachadas contrapunham-se ao modelo caiado da colônia e passavam a receber cores. Internamente passavam a receber pinturas decorativas a têmpera, comumente nas salas e dormitórios (DONADIO, 2008, p.21).

Durante o período colonial, as decorações murais limitavam-se a painéis de azulejo nas construções religiosas, principalmente no litoral, em especial na Paraíba, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Isso começou a se modificar no século XIX com a preocupação em ornar as edificações oficiais com uma arte mural de inspiração clássica, que representava as aspirações do Brasil no período (WILHELM, 2011, p.40).

Não apenas no meio oficial, mas nas residências importava transmitir a nova imagem do país, gabar-se da nova situação social e econômica. Neste período se desenvolveu o hábito de receber nas casas, fazia parte do status almejado acolher bem e mostrar aos visitantes sua posição social. No texto *Decoração e Decoro nos Salões Oitocentistas no Rio de Janeiro: Modos de Receber e Exibir*, a arquiteta e historiadora da arte Marize Malta explica que:

> A arte de receber foi uma das importantes etapas no desenvolvimento do polimento dos comportamentos aos moldes europeus, fazendo com que a elite social depreendesse empenhos substantivos para construir os cenários condizentes com as desejadas boas atuações, demonstrações de refinamento (MALTA, 2014, p.385).

Período em que os salões ganharam papel fundamental nos programas das residências e, ainda dividiram-se em diferentes tipos e foram espalhados entre os demais cômodos das casas. Eram comuns os salões de receber, os salões de banquete, os salões de jantar. Havia várias convenções que faziam das pessoas bons anfitriões ou não, e eram ferreamente criticados aqueles que não recebiam com tanto zelo e comprometimento (MALTA, 2014, p.387).

Esses momentos de receber podiam ser jantares, chás, festas, reuniões políticas ou, até mesmo, bailes. Nos bailes era comum que entre o momento do jantar e da dança fossem realizadas orações, acredita-se que tenha surgido daí a tendência de inserção dos oratórios no programa das casas, normalmente localizados próximo ao Salão de

Banquetes (MALTA, 2014, p.394).

Neste período em que, para aqueles que ansiavam ser inseridos no círculo social elitista, era fundamental mostrar-se, as pessoas preocupavam-se com sua imagem pública, zelavam pela aparência de sua família e de sua casa - desde a fachada até os ambientes internos. As casas buscavam distinguir-se umas das outras, mesmo seguindo tendências gerais, as decorações possuíam individualidade e criavam ambientes deslumbrantes nas quais "A arte doméstica se anunciava: pinturas de tetos e paredes, mobílias, têxteis, quadros e objetos de arte, caracterizando-se por uma arte de acesso restrito" (MALTA, 2014, p.395). Esta arte só era acessível àqueles que fossem convidados a dela usufruir, era uma arte particular, fechada a poucos privilegiados.

Acredita-se que assim tenha se originado a tendência de fantasiar e ludibriar a todos com interessantes histórias de pintores e estucadores vindos de fora, mobiliários importados diretamente da Europa, arquitetos contratados nos grandes centros. Apesar de se compreender a necessidade desta valorização exacerbada das condições sociais e financeiras, não se sabe até que ponto esses privilégios da nobreza eram contos que ajudavam a enriquecer a imagem das famílias ou eram reais.

Em outra publicação intitulada *O que os olhos vêem, o coração sente: orientações para a decoração dos lares nas revistas ilustradas oitocentistas*, Marize Malta enfatiza a mudança no pensamento da concepção nos espaços interiores do século XIX, à medida que se criava uma ideia de decoração para a ambientação das casas, ganhavam espaço as revistas decorativas. Estas traziam as últimas tendências de decoração, mostrando o que havia de mais glamoroso na Europa e nos grandes centros do Brasil (MALTA, 2010, p.469). Um bom exemplo é a publicação da Revista da Semana, que possuía uma seção denominada Jornal das Famílias, a qual trazia conselhos de moda, comportamento, tendências em bordados, costura e decoração para as damas cuidarem da ornamentação de suas casas. Na página abaixo, traz conselhos de ornamentação do Quarto de Dormir e da utilização do estêncil como uma opção mais barata de decoração das paredes, explica inclusive como fazer o molde e executar a pintura (Ver Imagem 38):



Revista da semana

QUARTO DE DORMIR

Damos um modelo de quarto de dormir de aspecto alegre e confortavel.

Com muita facilidade e economia pode-se obter [illegible].

Mandando-se tirar uma marcenaria uma mobilia muito simples que se pinte com tinta laque côr de [illegible].

Os arabescos cujos desenhos damos pintam-se com tinta a oleo. Pode-se escolher, por exemplo, a côr vermelha para a pintura dos arabescos, empregando-se diversos tons desde o vermelho claro até o vermelho escuro quasi negro, afim de se obter assim um certo relevo na pintura.

Não fica tambem mal a côr verde, assim como a marron, fazendo-se do mesmo modo.

Preferindo-se a pyrogravura á pintura, é preciso que a madeira empregada na confecção da mobilia seja escolhida para este fim.

Ficará muito bem envernizando-se depois de pyrogravada.

Completarão o arranjo do quarto as guarnições para as cortinas, cama e mesas com bordados ou pintura dos mesmos arabescos sobre panno ou linho.

Humidade dos quartos

E' uma questão já muito debatida a dos quartos humidos e mal arejados.

Os antigos não davam grande importancia á hygiene, tanto que a maior parte dos seus quartos de dormir eram alcovas.

Ainda ha muita gente que se não preoccupa bastante com a salubridade dos seus aposentos.

Tambem quantas bronchites, rheumatismos, nevralgias e outros males ainda peiores, como a tuberculose, não são as tristes consequencias desta imprevidencia.

Hoje estão completamente condemnados os quartos sem janellas e os dos andares terreos.

Entretanto, mesmo nos andares superiores acontece algumas vezes que por um motivo qualquer, são humidos os quartos. Ha um meio facil e pouco dispendioso para verificar-se se é humido ou não o quarto. Faz-se o seguinte:

Colloca-se no quarto que se suppõe humido um kilo de cal fresca, fecham-se com cuidado portas e janellas. No fim de oito e quatro horas, pesa-se a cal e se ella augmentou de 10 grammas isto é d'um peso de mais de 1 %, o quarto deve ser considerado absolutamente humido e pouco saudavel.

Para collar louça:

Gomma arabica	100 grs.
Salicylato de potassa .	25 "
Gesso fino	10 "

Desmanchar esta mistura com um pouco d'agua para torna-la um liquido espesso. Conserval-a em frasco.

CONSELHOS DE HYGIENE

O banho da creança

Em primeiro lugar, creio que a hydrotherapia fria, sob a fórma de esponjas espremidas, panos molhados, de banheira, deve ser prohibida d'uma maneira formal, sobretudo no começo da vida.

A creança deve tomar o seu banho tepido todos os dias, salvo em caso de constipação ou bronchite: n'este caso apenas passar-lhe uma esponja humida, mas esta agua deve conter um alcool aromatico qualquer, benjoim, rosmaninho, verbena, tomando-se o cuidado de não molhar o peito e costas. Essas ablações far-se-ão ao menos uma hora depois da creança ter mamado.

Uma observação de grande importancia é a de não aquecer o banho ao acaso. Em hygiene tanto como na medicina, tudo deve ser methodico. A temperatura deve ser tomada com o thermometro, a agua deverá ser de 32° a 34°, no inverno; no verão, o banho de 29° a 27° será excellente.

Uma pratica que me parece perfeita quando bem applicada consiste, desde o quinto mez, em dar á creança, no verão como inverno, um banho de 25° sómente. E' sufficiente ter prudencia e cuidado em evitar as causas de resfriamento.

Depois da creança bem lavada é costume polvilhal-a com amido, fecula de batata, e pó de lycopodio.

Não aprovo estes pós vegetaes. Ao contacto dos suores e outras secreções os vegetaes fermentam e por conseguinte vem a ser um elemento de irritação. Substituem-se estes pós vegetaes pelo talco que é muito melhor. Mas o ideal ao meu ver é, uma vez o corpo da creança bem limpo, untal-o com vaselina pura em todas as suas rugas e em todas as regiões necessarias.

A vaselina faz verniz sobre a pelle e, graças a este verniz, os liquidos emittidos ou secretados pela creança não ferem a sua cutis. As diversas ablações que se fizerem durante o dia com a esponja devem ser logo seguidas de applicação de nova camada de vaselina empoando-se depois com o talco; a combinação assim feita é excellente.

Com estas simples precauções póde-se evitar á creança os pequenos incommodos, que são para ella soffrimento, e para a mãe tormentos e fadiga.

A INDULGENCIA

Sacha Guitry

E' a indulgencia na verdade a mais intelligente das virtudes, a mais maligna e a mais delicada.

Porque quereria mal por uma palavra ferina, um gesto desagradavel, um máu pensamento?

E' preciso ter-se para todos a porção da bondade que lhes faz falta afim de restabelecer o equilibrio.

Conselhos praticos

Accendedor de fogo, economico. — Deixam-se secear as cascas de batatas e de laranjas. E' explendido para accender o fogo.

Para tirar as manchas de gordura do marmore. — Fazer uma pasta bem espessa com gesso e benzina. Deixal-a em contacto com o marmore, até ficar bem secca; fazel-a cahir friccionando o marmore com um pedaço de flanella.

Imagem 38: Página da Revista da Semana, n° 11 de 1917. Fonte: Seção Jornal das Famílias. Revista da Semana, Rio de Janeiro, n.11, 1917 – Biblioteca Nacional Digital.

A transformação na ornamentação das casas buscava na moda europeia o que havia de mais requintado: cristais, mobiliário de inspiração francesa, tapetes, porcelanas, lustres, cortinas, toalhas de mesa, entre outros acessórios. E também os modos de servir,

de receber, e então essas revistas faziam muito sucesso em meio a uma sociedade "[...] onde tudo ou quase tudo era produto de importação: louças, móveis, papéis de parede, cristais, jardineiros, tapeçarias, pianos, professores de piano, roupas, governantes, literatura, música, pintura, água mineral de Vichy, manteiga e arquitetos" (REIS FILHO, 2004, p.119).

É deste período, também, a substituição dos pisos rústicos de pedra por pisos de *parquet* com paginações diferentes. Nas áreas molhadas utilizavam-se os ladrilhos hidráulicos ou encáusticos coloridos. Segundo Reis Filho, os pisos pretendiam combinar com as pinturas murais e com todos os elementos da ambientação desta arquitetura (REIS FILHO, 2004, p.160-170).

Os alpendres também ganhavam destaque, era ali que os senhores e suas famílias tomavam o chá da tarde, conforme Reis Filho (2004, p.176) após as refeições fumavam seus charutos enquanto suas senhoras bordavam e tricotavam. Esses espaços também podiam ser ornamentados com pinturas murais, como é o caso da Vila Lessa, em Penedo, com suas escaiolas ornando as colunas coríntias e as paredes do alpendre (Ver Imagem 39):



Imagem 39: Pinturas murais no alpendre da Vila Lessa, em Penedo/AL.
Fonte: LEAL, Thalianne – Acervo de fiscalizações do IPHAN, 2013.

Nas pinturas murais executadas no século XIX no Brasil era comum a predominância dos temas europeus, mas segundo enfatiza Regina Tirello (2005, p.284),

não se pode generalizar e dizer que eram meras cópias de quadros europeus. Havia um padrão compositivo comum, aquilo que estava em voga na sociedade, no entanto, a criatividade também era utilizada pelos artistas nestas composições.

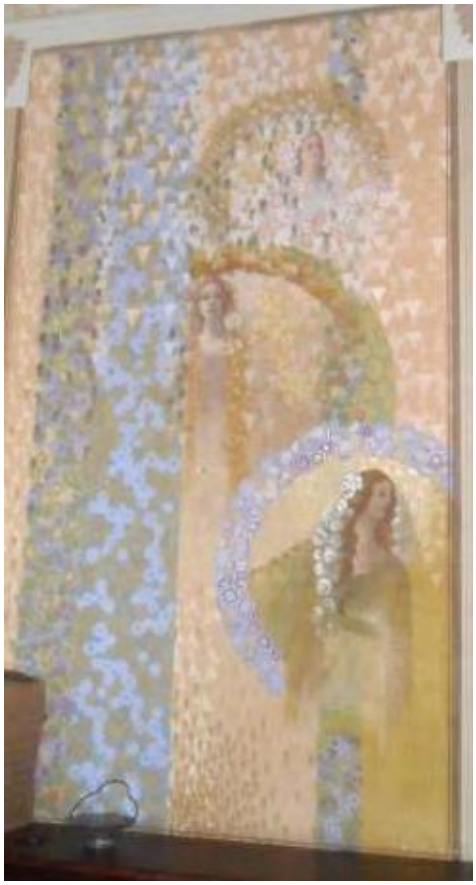
A prova está nas pinturas encontradas na cidade de Penedo, onde é possível observar que mesclados às temáticas estrangeiras estão paisagens locais típicas do Brasil, especificamente da região Nordeste. Pode-se observar tal fato nas pinturas encontradas na residência da família Freitas. No Salão de Jantar desta casa, a paisagem retratada traz elementos peculiares, representados através de uma arquitetura árabe com formas que lembram uma mesquita, com seu minarete e cúpulas, camelos e uma paisagem desértica (Ver Imagens 40, 41 e 42):



Imagens 40, 41 e 42: Pinturas Murais encontradas na residência da Família Freitas, em Penedo – Na paisagem folhas de Palma e coqueiros contrastam com uma arquitetura árabe – Penedo/AL. Fonte: Suel Cordeiro, S.d.

Nas composições murais, o estrangeiro e o nativo se misturam, os traços importados e aqueles típicos do local encontram-se em harmonia. Nota-se tratar de uma arte original, diferenciada no sentido de mesclar elementos que não estão relacionados e obter uma composição coesa. Diante disto, não há como chamar essa arte de cópia.

Na capital do Estado de Alagoas, Maceió, não foi diferente, as pinturas murais chegaram à cidade e estão presentes nas edificações em estilo eclético, bastante significativos inclusive na paisagem atual da cidade. Pode-se citar como exemplos, as pinturas murais em estilo *Art Nouveau*, encontradas em casarão no bairro do Bebedouro (Ver Imagens 43 e 44), há também as pinturas e paisagens, frisos e escaiolas representativos na Associação Comercial (Ver Imagens 45, 46 e 47), e as pinturas de autoria de Orestes Sercelli presentes no Salão Nobre do Teatro Deodoro (Ver Imagem 48).



Imagens 43 e 44: Pinturas artísticas em estilo *art nouveau*, no casarão Zé Lopes – Maceió/AL. Fonte: Ferrare, 2013.





Imagem 45: Pinturas artísticas no Salão Nobre da Associação Comercial de Maceió, antigo Palácio do Comércio – Maceió/AL. Fonte: O Palácio, 2008.



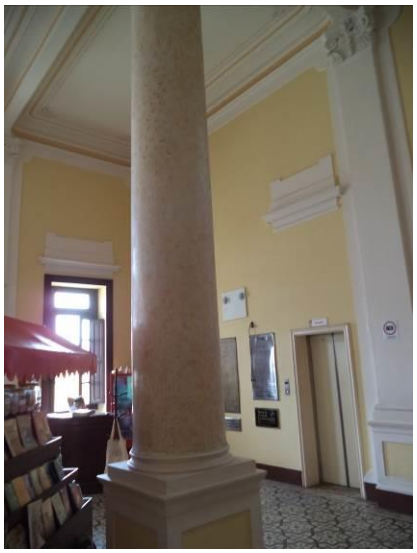


Imagem 46 e 47: Pinturas decorativas na Associação Comercial de Maceió, estêncil e marmorização – Maceió/AL. Fonte: O Palácio, 2008.



Imagem 48: Pinturas decorativas no Salão Nobre do *Theatro* Deodoro – Maceió/AL.
Fonte: Chico Brandão, 2008.

No entanto, com o passar do tempo muito destas obras se perdeu, não apenas em Penedo ou em Maceió, mas por todo o país foram inúmeras intervenções que descaracterizaram este patrimônio. Regina Tirello, em *O Caso da Destruição das Pinturas Murais da Sede da Fazenda Rialto*, explica que as intervenções feitas ao longo do século XX nas edificações concebiam a falsa impressão de que elas eram originalmente caiadas em branco, como era comum no período colonial. Devido às restaurações ocorridas até então, por todo o país, é possível tomar conhecimento do repertório de pinturas murais espalhadas pelo Brasil (TIRELLO, 2005, p.279).

Entende-se aqui que estas obras de arte não são apenas elementos decorativos, são documentos históricos, funcionam como "signos dos modos de vida e fazeres do passado", que atendiam às demandas daquela sociedade de outrora e refletem, até os dias atuais, seus anseios (TIRELLO, 2005, p.282).

Enquanto testemunhos da história das cidades, a arquitetura Eclética e as pinturas que ela abriga, merecem atenção especial mediante o esquecimento que enfrentam nos dias de hoje. Como defende Regina Tirello, as pinturas murais saíram da moda e acabou perdendo o conhecimento delas, por tal motivo são temáticas pouco estudadas. No entanto, o Ecletismo foi exaustivamente estudado, criticado e refletido, mas apesar disso ainda está distante de ser prioridade no cenário da preservação do patrimônio nas cidades brasileiras.

Considerando-se a importância destes dois bens e sua relação de complementaridade na obra arquitetônica do século XIX, é necessário estudá-los, compreendê-los e alcançar meios de promover a preservação de ambos.

Não se defende a valorização e preservação da arquitetura Eclética ou as Pinturas Murais apenas por serem arquitetura e arte, mas pelo papel que assumiram na sociedade, pela importância estética e também documental deste patrimônio diante do desenvolvimento das cidades ao longo do século XIX. No entanto, antes de buscar sua preservação, é preciso compreender o contexto de inserção destas pinturas e arquitetura na cidade foco desse estudo: Penedo.

3 Penedo e o seu desenvolvimento no século XIX – A absorção do Espírito Europeu.

3.1. Penedo: A Joia do Baixo São Francisco

> *Que cidade essa Penedo, que folgo em amá-la? Um rio lambe seu casario, e se chama São Francisco. Construção primeira no cimo de uma rocheira. Velho entreposto de roubos de pau-brasil (MÉRO, 1982, p.5).*

Há duas teorias sobre a ocupação de Penedo, ainda no século XVI, uma atribuída a Duarte Coelho Pereira, 1° Donatário da Capitania de Pernambuco, outra atribuída a seu filho, Duarte Coelho de Albuquerque (Ver Imagem 49).



Imagem 49: Duarte Coelho Pereira, o fundador de Penedo.
Fonte: SALLES, Francisco. **Arruando para o Forte**. 2003, p. 69.

Durante o processo de colonização do Brasil, o território foi dividido em capitanias que possuíam um donatário responsável por desbravá-las e habitá-las. O território alagoano ainda pertencia à Capitania de Pernambuco, administrada pelo Donatário Duarte Coelho Pereira desde 1534. Então, a primeira versão conta que este tratou de deslocar-se até o Rio São Francisco no intuito de desbravar as terras da capitania e tomar as rédeas da situação. Visava também controlar de perto os "índios caetés", que ocupavam os extremos da capitania, para tal, deixou naquelas terras alguns colonos para povoarem aquele que era um ponto estratégico (VALENTE, 1957, p.11).

Mais tarde, como era previsto, a capitania passou para seu filho Duarte Coelho de Albuquerque. A segunda versão conta que, esse 2° donatário, organizou duas bandeiras expedicionárias para espalharem-se pelo território, uma dirigindo-se rumo ao sul e outra

em direção ao norte da Capitania. A primeira bandeira seguiu desbravando o litoral, adentrou os cursos dos rios que encontrou até chegar ao Rio São Francisco. Penetrando o rio, avistaram um rochedo proeminente que avançava em direção às águas, localizado a 7 km da foz, era Penedo (TENÓRIO, 2011, p.37).

Independentemente da versão contada, é sabido que começou a se consolidar ali uma povoação, e os moradores esforçavam-se pelo desenvolvimento do local. Esse povo possuía um forte sentimento religioso e, em função disso, logo Penedo tornou-se um Curato com a construção de um templo para servir de matriz (VALENTE, 1957, p.12). Segundo a museóloga penedense Cármen Lúcia Dantas, no texto *Igrejas e Sobrados Seculares*,

> [...] a posição geográfica – às margens do rio - foi fator decisivo na escolha, pois oferecia condições ideais para a instalação de um núcleo, cujo propósito era defender a posse da terra e, ao mesmo tempo, servir de apoio ao desbravamento que se espalhava pelo São Francisco, no sentido foz/nascente (DANTAS, 2011, p.173).

A economia próspera motivada pela movimentação do porto, cultura do fumo e da farinha de mandioca, enviadas respectivamente à Bahia e Pernambuco, foram fatores decisivos no progresso do antigo povoado, o que estimulou sua elevação à categoria de vila em 1636 (MÉRO, 1972, p.9).

No entanto em março do ano seguinte, a nova Vila sofreu com a invasão dos Holandeses, à frente dos invasores estava Maurício de Nassau que sobrepujou a população da Vila do Penedo e ali implantou seu governo. Lá chegando, trataram de construir o Forte Maurício (VALENTE, 1957, p.26).

Mesmo sendo uma vila pequena e singela, com pouco mais de 600 habitantes, Penedo tinha localização estratégica, o que lhe conferia relevância militar. Esse fato chamou a atenção dos holandeses e Nassau percebeu a importância deste local para suas conquistas territoriais, pois "[...] Domando Penedo, poderia resistir aos possíveis ataques dos portugueses, abrigados na capitania da Bahia. Ou melhor, poderia tomar a própria Bahia, ampliando seu desejado império" (SALLES, 2003, p.25).

Douglas Apratto Tenório (2011, p.42), explica que, ao chegarem a capitania de Pernambuco, os holandeses trataram de ocupar um ponto privilegiado no território de Penedo, desta forma renovaram e expandiram as áreas da ocupação anterior (Ver Imagem 50).



Imagem 50: Cartaz com brasão-símbolo da ocupação holandesa no território Penedense. O cartaz menciona o Forte Maurício, localizado às margens do Rio São Francisco e enfatiza a subjugação de Penedo ao regime Batavo – Penedo/AL. Fonte: Acervo Pessoal Nilo Belo Sérgio Pinheiro, S.d.

O domínio Holandês durou de 1637 a 1645, quando em 13 de setembro, o Capitão Valentin da Rocha Pita comandou a expulsão dos holandeses, estes recolhidos no Forte Maurício foram intimados à rendição e, sem saída, acabaram deixando a Vila de Penedo (VALENTE, 1957, p.27). Saíram fugidos pelo Rio "[...] deixando em chamas a matriz primitiva e a Casa da Câmara com seus preciosos arquivos, enquanto os portugueses, ciosos da vitória, atearam fogo ao Forte Maurício, apagando os vestígios da presença holandesa em Penedo" (DANTAS, 2011, p.174).

Como consequência do fim do domínio holandês, restituiu-se a presença dos portugueses e das ordens religiosas que, concentradas na Contrarreforma, investiram no Barroco para reafirmar o cristianismo no local (DANTAS, 2011, p.174). Segundo Ernani Méro, quinze anos após a expulsão dos holandeses, em 17 de setembro de 1660, os franciscanos mobilizaram-se em torno da construção do Convento de Nossa Senhora dos Anjos (MÉRO, 1994, p.53).

Segundo Ernani Méro, em *O Perfil do Penedo,* ali formatou-se uma arquitetura humilde de casas térreas, com uma sala e alguns cômodos pequenos, pertencentes à camada mais pobre da população. Outras casas, que chegavam a possuir três quartos, duas ou mais salas e corredores, eram propriedade de uma chamada classe média. Um terceiro tipo de casa, o sobrado, era erigido pelas famílias mais nobres, normalmente

comerciantes. Nestes sobrados a parte superior era ocupada pelas famílias, o pavimento térreo era onde implantavam o comércio ou abrigavam os escravos (MÉRO, 1994, p.49). Até o século XIX os sobrados ainda ostentavam biqueiras e fachadas coladas no limite dos lotes.

As ruas desta Vila eram tortuosas, não seguiam planejamento algum, eram dispostas de acordo com o relevo e tomando como base os caminhos espontâneos que surgiram com o tempo. A primeira rua de Penedo foi a Rua do Sol, formatada pela construção das primeiras casas por ordem de Duarte Coelho Pereira,

> [...] O Rio defronte della [sic] tinha então bastante profundidade, e ahi [sic] ancoravam as embarcações: o comércio estabeleceu-se na mesma rua e nas visinhas [sic] no bairro denominado – rocheira, onde permaneceu até os princípios do presente século [...] (CAROATÁ, 1874, p.33).

Uma grande parte dos sobrados mais antigos da cidade foi demolida e, segundo Francisco Salles em seu livro Arruando para o Forte (2003, p.46), uma tipologia denominada "sobrado gordo" (aqueles mais largos) estava locada onde hoje encontram-se a Praça 12 de Abril, a Rua da Corrente, a Rua da Penha e a Praça Floriano Peixoto. Já a tipologia dos sobrados "magros" (aqueles mais estreitos) encontra-se ainda hoje na Rua da Praia (Ver Imagem 51).



Imagem 51: Aspecto da Rua da Praia na década de 1930 – Penedo/AL.
Fonte: SALLES, Francisco. **Arruando para o Forte**. 2003, p. 40.

Segundo afirma Douglas Apratto Tenório, Penedo revela em sua ambiência um caminho marcado por uma miscelânea de histórias, culturas, modas e gostos "[...] onde entram índios, portugueses, negros, franceses, holandeses, mestiços – do qual se pode obter uma amostra significativa da vida alagoana de todos os tempos" (TENÓRIO, 2011,

p. 42).

Cármen Lúcia Dantas afirma que Penedo era conhecida como a capital do Baixo São Francisco e sua história mostra a importância do comércio na economia e sociedade. O seu encanto está nas marcas do tempo que permanecem na cidade, mostrando o significado dos acontecimentos de outrora na conformação atual do local (DANTAS, 2011, p.209).

Segundo Caroatá, o século XIX significou um período pacífico e afortunado em Penedo "[...] onde prosperou o commercio [sic] com o aumento da população e da cultura, cresceu a vila, fundaram-se os templos, começou a aparecer a riqueza [...]" (CAROATÁ, 1872, p.6). Todo esse prestígio alcançado por Penedo no auge de sua atividade comercial portuária só declinou anos mais tarde, com o advento das ferrovias e o incremento da malha rodoviária (DANTAS, 2011, p.214).

3.2. Penedo e seu apogeu no século XIX.

Ao aproximar-se o século XIX,

> *O núcleo, habitado por artesãos e comerciantes, cresceu gradativamente e era considerado uma autêntica capital da parte sul, a única rival de respeito do porto marítimo de Maceió (TENÓRIO, 2011, p.42).*

Em 1808, a Abertura dos Portos Brasileiros às nações, beneficiou a cidade de Penedo que, através das praças da Bahia e de Pernambuco, passou a comunicar-se com os grandes centros urbanos do país e do mundo. A partir de então, pôde importar diretamente da Europa as últimas tendências em vestimentas, modos, costumes, arquitetura, transportes, espaços públicos, decoração, dentre vários outros elementos, fator que influenciou decisivamente a conformação cultural da Penedo do século XIX (DANTAS, 2011, p.209).

A cidade passava a enriquecer sua imagem com um conjunto arquitetônico mais diferenciado, capaz de transmitir a imagem do desenvolvimento que acumulava ao longo dos anos. Em função disto alguns defendiam que ela deveria ser a capital de Alagoas, quiçá do Brasil. Possuía um porto atrativo, comércio próspero, as primeiras manifestações de uma arquitetura mais pomposa, escolas, mesa de rendas, casa de Câmara e cadeia pública (TENÓRIO, 2011, p.52).

Em 1817 Alagoas tornou-se independente da Capitania de Pernambuco,

ampliando seu contato com outras regiões, o que era anulado pelo intermédio Pernambucano. Nesse contexto surgiram freguesias, comarcas, entre outros núcleos que se organizavam, ao passo que Alagoas se desenvolvia.

Em 1860 Penedo tornou-se uma das sete comarcas do Estado, mas há tempos já era um dos núcleos mais importantes de Alagoas (TENÓRIO, 2011, p.65). Vivia-se neste período "[...] um século rico de hábitos diferentes, de novidades trazidas a cada ano dos portos longínquos – frutos da revolução industrial -, que incendeiam a imaginação do alagoano, que mal acredita nas 'invenções' aqui chegadas [...]" (TENÓRIO, 2011, p.57).

Apenas em 1842 Penedo foi elevada de vila à cidade, com o porto movimentado e os currais de gado às margens do rio. Penedo estava ligada ao litoral e ao sertão.

> [...] desfruta de extraordinária posição geográfica, responsável, em época que já vai longe, pelo fausto econômico e cultural, destacando-a como importante cidade do país. Usufruiu Penedo da posição de ser o maior centro intermediário entre as cidades ribeirinhas e os grandes empórios comerciais, graças à navegação fluvial, numa época em que era precária a comunicação por via terrestre (DANTAS, 2004, p.18).

Há registros de que em 1838 estabeleceu-se a primeira Agência Postal da cidade. Em 1854, Penedo ainda gozava de infraestrutura precária, com uma iluminação insuficiente, composta apenas por 14 lampiões de querosene, distribuídos em alguns pontos. Apenas anos mais tarde, com o desenvolvimento da cidade, adquiriu um serviço de iluminação elétrica eficaz (VALENTE, 1957, p.148). O mesmo aconteceu com os transportes, instituindo-se a colocação de trilhos para a utilização de bondes mais modernos, reduzindo cada vez mais a utilização dos bondes puxados por burros (Ver Imagens 52 e 53).



Imagens 52 e 53: Bonde de Burro em 1916 e um Bilhete do bonde – Penedo/AL.
Fonte: SALLES, Francisco. **Arruando para o Forte**. 2003, p. 63.

Apenas com o Decreto n° 3749, estabelecido por D. Pedro II em 7 de dezembro

de 1866 e o Decreto nº 3920 de 31 de julho de 1867 é que foi aberto o rio para a navegação de embarcações mercantis provindas de qualquer país. Até então, o comércio fluvial em Penedo era intermediado pelas praças de Pernambuco e da Bahia, deste modo as mercadorias chegavam muito caras à cidade (ESPÍNDOLA, 2001, p.87 apud TENÓRIO; DANTAS, 2011a, p.126).

Havia um serviço regular de vapores que, através de um contrato aprovado pela Lei n° 290 de 1885, estabelecia que os vapores que circulassem entre Pernambuco e Bahia deveriam tocar o Porto de Penedo (Ver Imagem 54), para escoar as mercadorias e suprir as demandas do comércio local. A partir de Penedo, estas mercadorias eram enviadas para o resto do Rio São Francisco (VALENTE, 1957, p.150).

> Penedo foi outrora um grande empório comercial, centro de exportação de mercadorias procedentes dos centros do Ceará, Bahia e Minas pelo Rio São Francisco, porque, mais fáceis de dar vazão a seus produtos exportáveis, como também para receber as mercadorias para o seu consumo (VALENTE, 1957, p.162).

Neste período, a cidade já exportava mercadorias diretamente para países como Inglaterra e Alemanha, eram, segundo Aminadab Valente (1957, p.166), produtos como algodão, casca de angico[13] e fibra de caroá[14].



Imagem 54: Cais do Porto já em 1936 – Penedo/AL. Fonte: SALLES, Francisco. Arruando para o Forte. 2003, p. 51.

O fato de estar bem localizada geograficamente fazia com que seu porto gozasse

[13] Angico é um tipo de planta nativa, encontrada no Brasil. Sua casca possui propriedades medicinais.

[14] O Caroá é uma espécie vegetal típica da caatinga nordestina. Ao ser processada, sua fibra pode ser utilizada para a confecção de cestos, esteiras, tecidos, chapéus, entre outros objetos artesanais.

de grande movimento de vapores, sumacas[15] e barcaças que traziam o progresso. Segundo Tenório (2011, p.70) a navegação a vapor estava em seu auge e adentrava os rios trazendo do litoral as novidades que chegavam ao país, e desembarcavam em Penedo repletas de mercadorias que abasteciam o comércio local.

Além da chegada de mercadorias, a abertura da navegação no São Francisco "[...] estendeu o comércio com a Europa e as famílias mais abastadas começaram a viajar a passeio ou a negócio e a mandar seus filhos estudarem no exterior [...]" (TENÓRIO; DANTAS, 2011a, p.126). A aproximação mais significativa foi com a Inglaterra, um país que possuía contato maior com o Estado, principalmente no porto de Maceió. Este contato era fortalecido através da presença diplomata do Barão de Penedo em terras britânicas, facilitando a vinda de novidades. Neste sentido, a sociedade penedense passou a incorporar hábitos da aristocracia europeia em seu cotidiano, tais hábitos são notados até os dias atuais entre as famílias remanescentes da época (TENÓRIO; DANTAS, 2011a, p.126).

Em 1859, de tão pujante, Penedo teve a honra de receber D. Pedro II durante uma viagem pelas províncias da Bahia, de Pernambuco, Sergipe e Espírito Santo. Durante a visita, hospedou-se no Paço Imperial, andou a cavalo pela cidade e conheceu suas igrejas e sobrados. Em seu diário de viagem declarou: *"O local é muito bonito, e creio que devera [sic] estar aqui a Capital da Província"* (1975, p.42)

A sociedade que outrora fora agrária, com uma população majoritariamente agricultora ou pecuarista, conhecia agora o desenvolvimento que gerava distintas atividades comerciais, um amplo setor de serviços e diferentes profissões, como atestavam os números do Almanak Administrativo da Província, no qual registrava-se a ocorrência de profissões como: caixeiro, pintor, cocheiro, gravador de mármore, ferreiro, maquinista e condutor de bonde, entre tantos outros ainda citados por Tenório (2011, p.71).

Penedo possuía um comércio e indústria bem-sucedidos, a economia investia em fábricas enquanto o porto fervilhava de importações e exportações (TENÓRIO, 2010, p.86). No século XIX, a cidade possuía economia desenvolvida, diferente do antigo regime (exclusivamente) agrário e, segundo Ernani Méro em História do Penedo (1989),

[15] Sumaca: Embarcação rasa e ligeira, de dois mastros, usada especialmente na América do Sul. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008- 2013, https://www.priberam.pt/DLPO/sumaca).

desfrutava a partir de então de um

> Status econômico novo, motivado pela revolução urbanística, fruto de uma política industrial também inoculada pelo espírito moderno trazido por D. João VI. O fato de nossa economia ter sido, a partir do século XIX calcada na zona urbana, tem sua razão de ser, na implantação da mentalidade têxtil que invadiu toda a realidade econômica do Brasil. (MÉRO, 1989, p.11).

Seu prestígio e pujança eram tão evidentes que possuía Alfândega e vice-Consulados da Suíça, Noruega Inglaterra e Estados Unidos. Praças das quais importavam diretamente (VALENTE, 1957, p. 169).

A sociedade deste período era, ainda segundo Ernani Méro, essencialmente patriarcal e conservava costumes comuns desde o período colonial, entre eles: a vida mais dedicada ao interior do lar, as rodas de conversa nas portas das casas à noite, a religiosidade e a dedicação das mulheres às prendas domésticas. Também era um período de acentuado desenvolvimento cultural, marcado pela fundação da Imperial Sociedade Filarmônica Sete de Setembro, responsável pela construção do Teatro Sete de Setembro e pela ampliação da cultura musical e literária (MÉRO, 1989, p.12).

Uma forte tendência no período também foram as Corporações de Ofícios, formadas por profissionais de diversas áreas que buscavam a formação de novos trabalhadores. E

> Dentro desse espírito de zelar pelo artista, surgiu mais com caráter religioso, uma nova agremiação social de nome – MONTEPIO -, precursora, creio da atual – PREVIDÊNCIA SOCIAL -, com a finalidade de, recebendo uma pequena contribuição, oferecer assistência ao associado e seus familiares (MÉRO, 1994, p.85).

Em 1882 foi fundado o Montepio dos Artistas em Penedo, mais um articulador da cultura e da arte dentro da cidade. No entanto, além de financiar a arte, o Montepio também investiu na educação. Durante um período, a Sociedade Montepio dos Artistas de Penedo sediou o Centro Contra o Analfabetismo, criado pelo Senhor Hermílio Freitas Melro (MÉRO, 1994, p.88). Em 1896 foi criado o Lyceu Penedense, mais um passo para ampliar a qualificação da população em diversos sentidos (MÉRO, 1989, p.21).

A imprensa também se desenvolveu, no século XIX Penedo possuiu inúmeros jornais, alguns de cunho informativo, outros com abordagem política, também havia jornais ligados à Igreja e outros dedicados à mulher. Alguns dos mais significativos eram o *Jornal do Penedo* (1873), *O Progresso* (1882), *A Luz* (1882), *A Tribuna Popular*, *Diário de Penedo* (1895), *O Democrata* e *O Lutador* (Ver Imagem 55) (VALENTE, 1957, p.178).

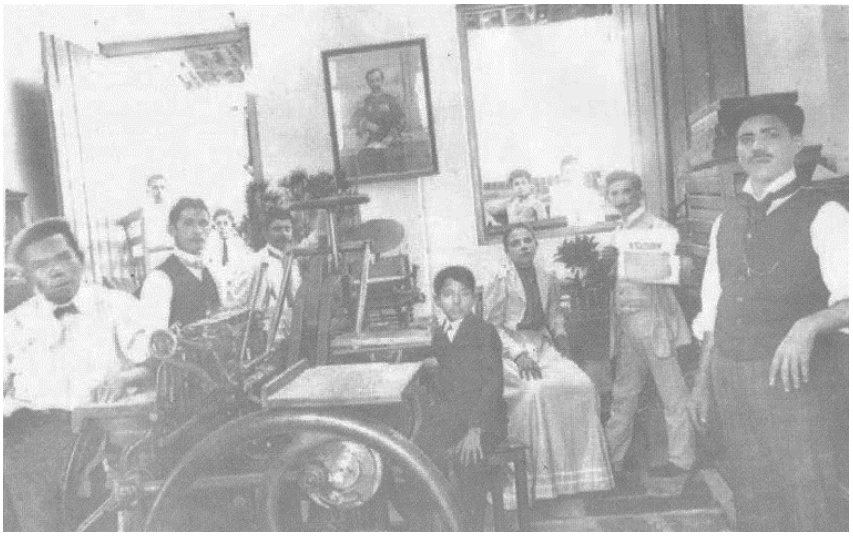


Imagem 55: Oficina jornal *O Lutador* – Penedo/AL. Fonte: SALLES, Francisco. 2003, p. 88.

Penedo sempre teve vocações naturais que a levaram adiante. Parte de sua população tinha propensão para a liderança desde o período colonial e monárquico até a República, quando, segundo Douglas Apratto Tenório, em *Penedo como Paixão: Raimundo Marinho, a vida de um líder* (2005), muitos cidadãos penedenses puseram-se à frente da administração estadual, levando o nome de Penedo a todo o Estado (TENÓRIO, 2005, p.19). Penedo também desenvolveu produções artísticas relevantes na escultura, na pintura, nas artes cênicas, literatura, poesia, entre outras formas de arte (MÉRO, 1994, p.101). Em outra publicação, Ernani Méro, ressalta a escola de santeiros (dando ênfase à riqueza da arte sacra da cidade) que atrai essa tradição até os dias atuais:

> [...]
> No Penedo instalou-se
> Uma escola de santeiros
> E de muitos artistas:
> Dioclécio, Júlio e Aurélio,
> Cesário, Lula Pintor e Gerson Espinheira,
> Aureliano, Zé Passos,
> Pai Joca e João Ferreira,
> Zeca Amarelo, Zé Barela
> Tibúrcio e Caveirinha,
> Coruripe, Nestor,
> Chico Peste, Cabecinha,
> Aidano e Rodrigo.
> (MÉRO, 1982, p.29).

Para Méro, os santeiros eram aqueles mestres que conseguiam fundir os conhecimentos de pintura, escultura e desenho em uma única obra. Entre estes artistas, aquele que o autor chama de *Cesário* é Cesário Procópio dos Mártires, um dos maiores nomes da escola de santeiros de Penedo. Avô do mestre Claudenor Teixeira Higino, que

até hoje transmite os ensinamentos de seu avô através de oficinas de santeiros[16].

O declínio daquela pomposa Penedo iniciou-se timidamente com a implantação das primeiras linhas ferroviárias (ainda 1868) que escoavam os produtos importados do Porto de Maceió diretamente para as cidades do interior, desse modo, o escoamento fluvial realizado através do porto de Penedo perdeu a supremacia. Este processo foi consolidado pelo desenvolvimento do sistema rodoviário, segundo afirma Douglas Apratto Tenório em *Um Rio de Histórias e um Nicho de Culturas* (2010), "O período de esplendor da cidade terminou, em meados do século XX, com o incremento das rodovias, timidamente iniciado na década de 1920 e extraordinariamente expandido no após-guerra, com o consequente abandono do transporte fluvial e marítimo" (TENÓRIO, 2010, p.86).

> A melhoria das vias de comunicação e o progresso acentuado nos transportes, beneficiando outros municípios, sobretudo depois das estradas de ferro, fez com que Penedo fosse lentamente perdendo o privilégio de ponto de convergência da região, enfraquecendo sua posição de grande empório comercial, mas permanecendo na sua tradição e fidalguia (DANTAS, 2004, p. 18).

Durante muito tempo, o sistema marítimo e fluvial foi mais significante do que o terrestre tanto que "a barcaça, a canoa e a jangada estiveram por muito tempo ligadas à cana, ao açúcar e ao negro de engenho" (FREYRE apud TENÓRIO, 1979, p.65). No entanto, não tardou para que as ferrovias tomassem o prestígio dos vapores e tirassem de Penedo sua hegemonia portuária. O marco inicial desta fase foi a Estrada de Ferro Central de Alagoas, a primeira construída no estado, servindo de ligação entre Maceió e Viçosa, com uma extensão de 88 km e percorria a região mais fértil da zona da mata alagoana. No ápice, Alagoas atingiu na década de 1880 do século XIX um total de 269,116 Km de ferrovias construídas (TENÓRIO, 1979, p.135).

O último golpe na agonizante economia de Penedo foi a construção da ponte rodoferroviária responsável pela ligação entre os estados de Alagoas e Sergipe através dos municípios de Porto Real do Colégio e Propriá. Este fato, ocorrido apenas na década de 1960, foi culminante para o declínio da economia penedense (TENÓRIO, 2010, p. 87).

---

[16] Essas oficinas vinham sendo ministradas na antiga sede do Círculo Operário de Penedo, que está em processo de restauração através dos recursos do PAC 2 das Cidades Históricas. Quando for concluída a restauração do prédio, permanecerá servindo como Atelier e Oficina Escola do Santeiro Claudenor Higino, como um incentivo à perpetuação da tradição dos santeiros através dos ensinamentos de um dos poucos mestres que restaram (Projeto Básico Círculo Operário – IPHAN, 2014).

3.3. Penedo: a adoção do Ecletismo Arquitetônico e a adaptação da ambientação interna aos moldes europeus.

Casas de biqueira,
Simples e graciosas,
De beira-seveira, são tantas!
Sobradões elegantes,
Lembrando, fausto e nobreza,
Varandas de ferro trabalhadas,
Vergas e ombreiras de pedra
Da Rocheira arrancadas,
Lembrequins graciosos,
Platibandas enfeitadas,
Jardins laterais,
Terraços com flores ornados
(MÉRO, 1982, p.28).

O progresso penedense era evidente antes mesmo de tornar-se cidade. Desde o advento do Império com a instituição da arquitetura neoclássica como arquitetura oficial das demandas públicas e administrativas, as cidades-referência em todo o Brasil passaram rapidamente a adotar o estilo também nas edificações civis. Não foi diferente em Penedo que, por ser a cidade mais desenvolvida (em termos econômicos) da região, tratou logo de transformar-se em neoclássica para aderir ao padrão das capitais e maiores núcleos urbanos. Neste momento, os sobrados penedenses passaram por um processo denominado, pela museóloga Carmen Lucia Dantas (2011, p.211) de "capeamento estilístico", onde as fachadas ganhavam ornamentação neoclássica enquanto os interiores permaneciam coloniais.

Cármen Lúcia Dantas, no *Guia de Penedo* (2004), denomina esse processo como um sacrifício das feições coloniais em prol do desenvolvimento ambicionado. E afirma que "O plano urbanístico original, aos poucos sofreu alterações, enquanto casas demolidas ou reformadas pontilhavam as ruas de um ecletismo marcado pelas influências do século XIX e início do XX" (DANTAS, 2004, p.18).

Vivia-se um processo semelhante àquele ao qual foram submetidas as capitais das províncias, inspiradas na Reforma Urbana de Pereira Passos no Rio de Janeiro. O objetivo era a transformação das cidades, o olvido da imagem de colônia e a adoção dos padrões de desenvolvimento, de sociedade evoluída.

Devido à abundância de barro na região, em sua maioria, estas edificações eram

construídas em pedra e barro e era recorrente a utilização da taipa de sopapo[17] como técnica construtiva (DANTAS, 2011, p.210). No entanto, a taipa só era fundamentalmente utilizada nas edificações da camada mais humilde da população, em que todas as paredes eram executadas em taipa. Nas residências mais abastadas era comum que as paredes externas fossem executadas em pedra ou, mais tarde, tijolo, enquanto as internas eram executadas em taipa (TENÓRIO; DANTAS, 2011a, p.147).

No entanto, apesar das técnicas de construção simples, o casario do período refletia a pujança daquela sociedade. No centro comercial aconteceram as principais transformações na arquitetura que, outrora era colonial. Porém, a tendência do período era o distanciamento de boa parte das famílias mais abastadas em direção à áreas mais tranquilas da cidade, longe da agitação do movimentado comércio realizado entre o Porto e as ruas do Centro, nessas áreas foram edificados os sobrados que refletiam a nova arquitetura.

Segundo Francisco Salles (2003, p. 118), nas áreas onde antes predominavam os sítios e chácaras, ou seja, nos arrabaldes, começaram a ser erigidos os casarões e sobrados ajardinados em estilo eclético que eram um marco do apogeu econômico e social daquela cidade.

O local onde hoje localiza-se a Avenida Getúlio Vargas, até o século XIX era uma área conhecida como Cajueiro Grande, lá haviam apenas chácaras e sítios, com o passar do tempo emergiu ali uma tipologia arquitetônica divergente dos sobrados estreitos localizados na parte mais antiga da cidade, que ficava nas proximidades do Porto (Ver Imagem 56).



Imagem 56: Cajueiro Grande, atual Avenida Getúlio Vargas com o Chalé dos Loureiros ao fundo –

[17] Taipa de Sopapo ou Pau-a-pique é uma técnica que "[...] consiste em preparar a base do alicerce também em argila batida e socada com pedras. Sobre essa base as paredes são levantas em trama estrutural com varas de madeira amarradas com cipó e presas com pregos entre os esteios fincados no alicerce e nas vigas horizontais" (TENÓRIO, 2011a, p.147).

Penedo/AL. Fonte: Acervo IHGAL, S.d.

Ainda segundo Francisco Salles, esse trecho da cidade reunia o casario dos senhores que emergiam no século XIX e os descreve como sobrados modernos predominantemente ecléticos (SALLES, 2003, p.105). Entre estes estavam o Chalé dos Loureiros e a Vila Lessa, possuidores de significativas pinturas murais.

Nesse período, era tendência não apenas o embelezamento dos lares, mas também dos espaços públicos, naquele momento investia-se nas praças e passeios. As praças ajardinadas, com canteiros e bancos embelezavam as ruas que outrora eram de terra, tortuosas, e ocupadas por casas singelas.

Francisco Salles, afirma que uma praça significativa de Penedo era a Jácome Calheiros (Ver Imagens 57 e 58) que foi reformada durante a gestão do intendente Francisco Silva, no século XX, e recebeu o que havia de mais atual em elementos compositivos como: "[...] balaústres, coreto, ânforas e estátuas romanas, com projeto de Luiz Lucarini, seguindo a modernização de Maceió que, por sua vez, era contagiada pelas reformas impostas por Pereira Passos ao Rio de Janeiro"[18] (SALLES, 2003, p.102). Ao redor da praça ficavam a Igreja e o hospício São Gonçalo (atual Colégio Imaculada Conceição), o Lyceu de Penedo, a Prefeitura, entre outras importantes edificações.



Imagem 57: Praça Jácome Calheiros no início das obras de reformulação, aproximadamente 1919 – Penedo/AL. Fonte: Acervo MISA, S.d.

[18] Luigi Guiseppe Lucarini (1842-1907): Arquiteto italiano que se instalou no Brasil e foi responsável por importantes projetos no Estado de Alagoas. Na capital, Maceió, concebeu os projetos do Teatro Deodoro, do Tribunal de Justiça de Alagoas e do Palácio Floriano Peixoto. Em Penedo, projetou o Teatro Sete de Setembro (SERVEAL, 2010).



Imagem 58: Evento realizado na Praça Jácome Calheiros, nota-se a presença dos balaústres, do coreto e do jardim – Penedo/AL. Fonte: Arquivo Público de Alagoas, S.d.

Nesta mesma praça ficava a residência do senhor intendente Francisco Silva e sua mulher a senhora Maria Cravo, mais um recanto de pinturas murais na cidade.

Merece destaque, também, a Praça Floriano Peixoto, repositório de várias linguagens arquitetônicas, do Barroco da Igreja São Gonçalo Garcia dos Homens Pardos (1758), do Neoclássico do Mercado (1898), do Teatro Sete de Setembro (1884), e do Ecletismo de vários sobrados ali existentes como a antiga Mesa de Rendas, atual sede da Casa do Patrimônio, mais um reduto de pinturas murais.

Nas imagens abaixo (Ver Imagens 59 e 60), é possível fazer um panorama comparativo entre a preocupação com a paisagem dos espaços públicos, que era disseminada no século XIX, e o descuido que sofre hoje. Tem-se a antiga Praça Floriano Peixoto, conhecida como Largo do Rosário, no século XX, mas ainda cultivando a ambiência constituída no século anterior.



Imagem 59: Praça Floriano Peixoto no século XX – Penedo/AL. Fonte: Acervo Pessoal Nilo Belo Sérgio Pinheiro, S.d.



Imagem 60: Praça Floriano Peixoto nos dias atuais – Penedo/AL. Fonte: Adaptado de www.Panoramio.com, S.d.

Foram inúmeras as alterações sofridas na ambiência Penedense no século XIX, transformou-se a paisagem, que foi valorizada, a ambiência interna e externa das casas, os transportes, entre outros elementos. Contudo, apenas em 1915 Penedo passou a ter energia elétrica (SALLES, 2003, p.95).

Nas imagens abaixo, da Praça Floriano Peixoto (antigo largo São Gonçalo), é possível observar as modificações em sua paisagem. Na imagem 61, referente ao começo do século XX, tem-se uma paisagem simples e, aparentemente precária em infraestrutura. As casas eram, em sua maioria, de feição colonial e a própria Igreja de São Gonçalo tinha aparência simples em comparação aos seus traços atuais.

Na imagem 62, o mesmo largo dois anos depois com o início da modificação de suas feições. A estrutura da rua permanece precária e as casas ainda apresentam feição colonial, mas a primeira transformação indicativa das mudanças do período ocorrera: a construção das torres neogóticas e a mudança no frontão da igreja de São Gonçalo Garcia

Na imagem 63 a paisagem denotava um estilo europeu: a igreja completamente modificada ganhara imponência, as casas receberam platibandas, a via pública foi calçada e determinara o espaço para o passeio público, via-se um trabalho de paisagismo e iluminação pública. Estava consolidado o processo de transformação desta porção da cidade, tardiamente, no século XIX.



Imagem 61: Praça Floriano Peixoto ou largo São Gonçalo no início do século XX – Penedo/AL. Fonte: Acervo IHGAL, 1905.



Imagem 62: Praça Floriano Peixoto ou largo São Gonçalo em meados do século XX – Penedo/AL. Fonte: Acervo IHGAL, 1907.



Imagem 63: Praça Floriano Peixoto ou largo São Gonçalo em meados do século XIX – Penedo/AL. Fonte: Acervo Pessoal de Nilo Belo Sérgio Pinheiro, S.d.

Há outros importantes processos de transformação dentro da cidade de Penedo como a implantação do Largo do Rosário, que sedia a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, o Montepio dos Artistas e o Tiro de Guerra. O Largo do Rosário data do período de construção da igreja, ainda no século XVII e simboliza as manifestações da cultura Afro na cidade. Mesmo estando fora dos altos círculos sociais de Penedo, o largo também foi reformulado durante a onda de transformações urbanas do século XIX e recebeu uma praça arborizada e ajardinada, hoje denominada Praça Marechal Deodoro. Este processo de transformação pode ser observado nas imagens abaixo (Ver Imagens 64 e 65):



Imagem 64: Largo do Rosário durante a construção da Praça Marechal Deodoro, provavelmente no século XIX– Penedo/AL. Fonte: Acervo MISA, S.d.



Imagem 65: Praça Marechal Deodoro já construída, arborizada e devidamente iluminada – Penedo/AL. Fonte: Acervo MISA, S.d.

Outro local da cidade que é possível utilizar como exemplo das modificações ocorridas no século XIX é a Rua da Penha, hoje chamada Rua João Pessoa, que termina na Praça Jácome Calheiros. Na imagem 66 nota-se o traçado tortuoso da rua que já era pavimentada. Também registram-se as casas com perfil colonial, sistema de porta-janela, cumeeira paralela à rua e biqueiras desaguando nas calçadas. Ao final da rua tinha-se a perspectiva da visão da Igreja de São Gonçalo do Amarante. Na segunda imagem tem-se uma paisagem completamente diferente. Um casario com cobertas completamente ocultas por platibandas (Ver Imagem 67). Infelizmente há grande dificuldade de encontrar registros deste logradouro no século XIX, porém é possível observar, na foto dos dias atuais, o quanto o perfil da rua se modificou: a principal diferença está nas cobertas tipicamente coloniais que desapareceram e deram lugar às platibandas. Também não há registros das reformulações sofridas no casario, mas pela tipologia arquitetônica, é

dedutível que o mesmo ocorreu durante o século XIX.



Imagem 66: Rua da Penha e sua antiga feição com casario de perfil colonial – Penedo/AL. Fonte: Acervo Casa do Patrimônio Maceió - IPHAN, S.d.



Imagem 67: Rua da Penha e sua feição atual, mostrando as modificações sofridas ao longo do tempo – Penedo/AL. Fonte: *Google Street View*, 2015.

Ernani Méro descreve em versos o início das transformações ocorridas na cidade ainda no início do século XIX quando diz:

> Esperançoso o Brasil recebeu
> A Corte Portuguesa
> Um novo estilo
> Vem da Europa para cá.
> É o Neoclássico que chega,
> Arte nova a ser implantada
> [...] (MÉRO, 1982, p.20).

O primeiro marco desta nova arquitetura foi o Teatro Sete de Setembro (Ver Imagens 68 e 69), mais um projeto de Luigi Lucarini na cidade de Penedo. Inaugurado em 1884, através da Sociedade Imperial Filarmônica Sete de Setembro, da qual foi sede (MÉRO, 1982, p.28).



Imagem 68: Teatro Sete de Setembro – Penedo/AL.
Fonte: MISA, 1910.



Imagem 69: Divulgação do Teatro Sete de Setembro – Penedo/AL.
Fonte: MISA, 1918.

No entanto, as modificações mais marcantes ocorreram entre os fins do século XIX e o início do século XX. Cármen Lúcia Dantas descreve este período como uma época de gosto cosmopolita em que na arquitetura predominaram o neogótico, o neoclássico, o **eclético** e o *art déco* (2011, p.225). Alguns exemplos relevantes destas manifestações arquitetônicas são a antiga estação dos telégrafos em estilo neogótico (Ver Imagem 70), a Vila Lessa, antiga residência da família Lessa, em estilo eclético (Ver Imagem 71) e a Associação Comercial de Penedo como exemplo de arquitetura *art decó* (Ver Imagem 72).



Imagem 70: Antiga Estação do Telégrafo Nacional em Penedo – estilo eclético com ascendência neogótica – Penedo/AL. Fonte: Acervo Casa do Patrimônio de Maceió - IPHAN, S.d.



Imagem 71: Antiga Residência da Família Lessa – estilo eclético – Penedo/AL.
Fonte: Acervo Pessoal da Sra. Marisa Lessa, S.d.



Imagem 72: Associação Comercial de Penedo – estilo *art decó* – Penedo/AL.
Fonte: Acervo Casa do Patrimônio de Maceió - IPHAN, S.d.

Sobre os hábitos e a ornamentação dos interiores destas residências há poucos registros. O pouco que se sabe está na memória dos descendentes daquelas famílias que vivenciaram a época de ouro da cidade de Penedo nos fins do século XIX e início do século XX.

É certo que, diante da riqueza emergente e do avanço tecnológico e construtivo, a arquitetura acabava por refletir todo esse processo. Investia-se mais em técnicas diferenciadas, aprimoramento de materiais, riqueza dos revestimentos e detalhes decorativos.

No inventário arquitetônico da cidade de Mococa, interior de São Paulo, Suzana Barretto Ribeiro descreve um processo semelhante ao que se acredita que tenha ocorrido em Penedo, no tocante às possibilidades de modificações ocorridas nas edificações do período, segundo ela

> As novas edificações foram, em grande parte, construídas isoladas em grandes lotes, com implantação recuada da calçada, jardins na frente e nas laterais; os muros baixos e gradis tiveram como função manter o afastamento do contato direto das ruas. Outras edificações, no entanto, mantiveram o alinhamento, porém receberam entradas laterais. A parte dos fundos, de modo geral, foi destinada ao quintal, serviços e dependência de empregados (RIBEIRO, 2011, p.36).

Um importante elemento a ser considerado na nova ambiência das residências e no reforço da importação de hábitos europeus é a varanda. Diante da intenção de higienizar e abolir as alcovas, as varandas ou alpendres permitiam a abertura de vãos para ventilação e iluminação natural dos ambientes internos, estendia-se a coberta para

proteger estes vãos da chuva e, acabava-se por criar mais um ambiente para as casas. A varanda seria mais um ambiente de descontração e confraternização da família com os amigos (RIBEIRO, 2011, p.39). As varandas entraram no programa da edificação e recebiam ornamentação condizente com seu valor. Normalmente eram ocupadas aos fins de tarde para o chá das 17h, onde os membros da família se reuniam no pôr do sol para apreciar o jardim em um momento de descontração (informação verbal)[19] (Ver Imagem 73).



Imagem 73: Família Peixoto em foto retirada na varanda lateral do Chalé dos Loureiros. Note-se as pinturas murais no guarda-corpo da escada, no peitoril e na parede da varanda – Penedo/AL. Fonte: Acervo Fernando Moura Peixoto, S.d.

Diante do processo de absorção das novidades através do Porto de Penedo, além da evolução das técnicas construtivas, importação de materiais e ideias para ornamentação das casas, importavam-se também profissionais capazes de executar trabalhos específicos. Nesse período, agregava valor à imagem da família ter um profissional do velho mundo lhes servindo. Em Penedo, um fato que deve ter causado burburinho foi a contratação de uma preceptora pela família Peixoto, dona do incomparável Chalé dos Loureiros / Peixoto, localizado na atual Avenida Getúlio Vargas.

A nobreza da família era tal que mandou vir da Inglaterra uma

[19] Dados obtidos em entrevista à sra. Clara Lúcia, residente da Rua João Pessoa e bisneta do Sr. Agemiro Cavalcante, antigo dono de um dos imóveis ecléticos com pinturas murais encontrados.

> preceptora para os filhos. A moça, além de óbvias qualificações, era sobrinha do escritor Arthur Conan Doyle, criador do inesquecível Sherlock Holmes (SALLES, 2003, p.107).

Os preceptores são profissionais capazes de dar uma educação diferenciada a alunos que não seguem o ensino convencional nas escolas, na Europa sempre fora um costume comum que as crianças fossem educadas em casa. Apesar de não ser um hábito comum no Brasil, e tampouco necessário, para as famílias que queriam adequar-se aos padrões europeus este era mais um elemento daquela cultura a ser copiado independente do contexto local. Na imagem abaixo a Sra. Doyle, preceptora contratada para cuidar da educação das crianças do Chalé e a pequena Zurica, filha do senhor Fernando da Silva Peixoto (Ver Imagem 74).

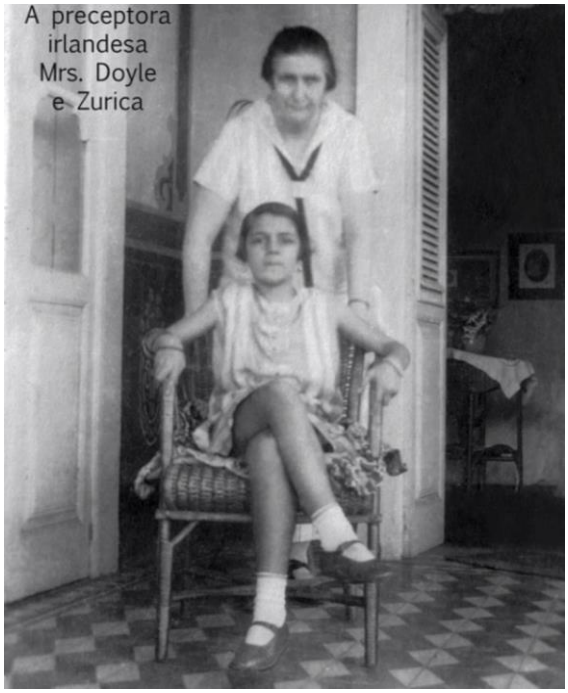


Imagem 74: Sra. Doyle e sua aluna Zurica na varanda do Chalé – Penedo/AL.
Fonte: Acervo Fernando Moura Peixoto, S.d.

Outro modismo era trazer pintores de outras cidades ou mesmo países para executar as pinturas murais que enobreciam os ambientes internos do casario. Segundo os moradores da cidade, era comum chegarem de navio pintores vindos dos grandes centros, ou mesmo de outros países. Estes ficavam conhecidos como “O pintor italiano”, “O pintor português”, e logo os senhores que contratavam seus serviços ficavam famosos na cidade por serem afortunados e de gosto requintado, capazes de trazer pintores do velho mundo apenas para ornamentar suas casas (informação verbal)[20].

[20] Informações obtidas em entrevista à sra. Julieta Calumby, residente da Rua João Pessoa.

Não foram encontrados em Penedo, registros da identidade desses pintores, se foram trazidos do exterior ou se eram autônomos trabalhando sob pseudônimo. No entanto, há em uma das residências pesquisadas a assinatura de Carlos Brêda que, segundo informações orais seria italiano. Mas pesquisas realizadas pela Instituição Casa do Penedo afirmam que era um português. No artigo intitulado ***Os genes e memes de vovô,*** publicado na página da Gazeta de Alagoas[21], seu neto José Maurício Gama Brêda, explica que não chegou a conhecer o avô português, apenas sabe que chegou ao Brasil no final do século XIX e que realizou pinturas por todo o Nordeste.

Este pintor deixou de herança o mesmo dom para o filho Carlos Lobo Moreira Brêda, pai de José Maurício. Este herdeiro de Brêda teria pintado, segundo José Maurício, alguns dos afrescos da Associação Comercial de Maceió. Outro herdeiro seu, o Sr. Waldomiro Brêda, formou-se arquiteto e foi autor de importantes projetos em Alagoas, entre estes a Mansão dos Brêda, na parte alta de Maceió (atual sede da Algás – Gás de Alagoas SA.). Quanto ao seu avô pintor José Maurício pouco conhecia,

> Sabia que fora esse tipo de trabalho que fizera meu avô percorrer todo o Nordeste, depois de ter aportado no Rio de Janeiro em fins do século XIX: a pintura de afrescos em igrejas, paredes de residências de pessoas abastadas, cortinas de fechamento de tela de cinema ou teatro, retratos ao vivo, ou por fotografia, ou qualquer outra que sua criatividade permitisse (BRÊDA, 2011).

Segundo o neto do pintor português, as encomendas de pinturas levavam muito tempo para serem executadas e em função disto, seu avô, como qualquer outro pintor itinerante, precisava levar consigo toda a sua família. Ao chegar ao Brasil, estabeleceu-se primeiramente na região sudeste, em 1904 regressou à Portugal e em 1906 retornou novamente ao Brasil, nesse momento aportando em Recife onde permaneceu por algum tempo, lá deslocava-se eventualmente para outras regiões onde fosse requisitado. Posteriormente fixou-se em Alagoas, mas não por muito tempo, logo mudou-se para Vitória-ES, onde veio a falecer em 1931, com 66 anos.

José Maurício não teve acesso à obra do seu avô até que, intermediado pelo Sr. Francisco Salles, presidente da Casa do Penedo, obteve fotos das suas

> pinturas que, em princípio, não podia afirmar serem de vovô, mas, após confrontar sua assinatura no afresco com as de suas cartas, não tive mais dúvidas. São paredes e mais paredes, ornadas do piso ao teto, coroando com a imagem de um santo e a assinatura e data: C. Brêda- 18/08/1924. Um verdadeiro feixe de memes, veementemente vivos, de meu avô

[21] Artigo publicado na página online do Jornal Gazeta de Alagoas em 12 de março de 2011.

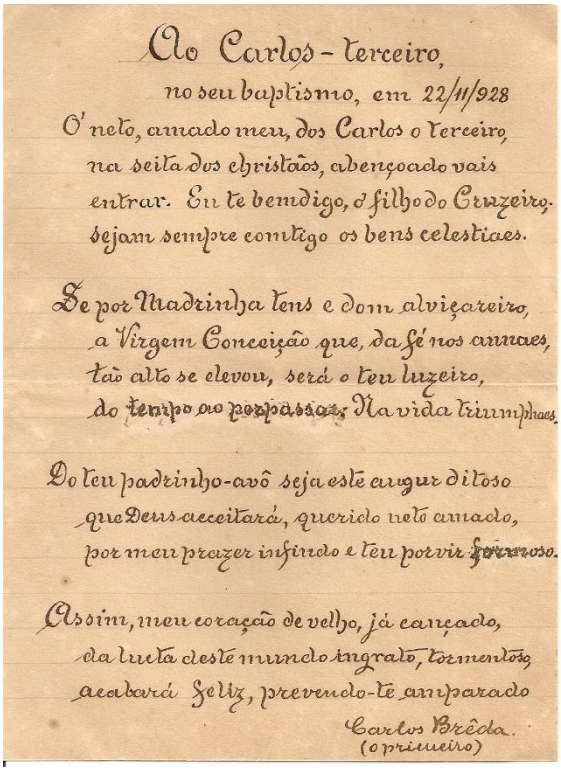
(BRÊDA, 2011).

As referidas pinturas encontram-se em uma casa localizada na Rua João Pessoa, antiga Rua da Penha. A proprietária do imóvel não permitiu o registro das pinturas e nem a divulgação de seu endereço e identidade, no entanto foi feito o levantamento fotográfico de algumas imagens. O único ambiente da casa que possui pintura assinada é o oratório, localizado no Salão de Banquetes. O Oratório dedicado a São José possui uma imagem do santo assinada por Carlos Brêda (Ver Imagens 75 e 76).



Imagem 75 e 76: Pintura mural encontrada em Penedo com a assinatura de Carlos Brêda e o detalhe da assinatura – Penedo/AL. Fonte: Adaptado de Gazeta de Alagoas, 2011.

A constatação de que as pinturas foram mesmo realizadas pelo avô de José Maurício Gama Brêda se deu através da comparação entre assinatura da pintura e as cartas escritas por Carlos Brêda aos netos. Na imagem abaixo, uma carta escrita ao irmão de José Maurício e cedida ao mesmo para a publicação do Jornal Gazeta (Ver Imagem 77).



Ao Carlos - terceiro,
no seu baptismo, em 22/11/928

O' neto, amado meu, dos Carlos o terceiro,
na seita dos christãos, abençoado vais
entrar. Eu te bendigo, ó filho do Cruzeiro.
sejam sempre comtigo os bens celestiaes.

De por Madrinha tens o dom alviçareiro,
a Virgem Conceição que, da fé nos annaes,
tão alto se elevou, será o teu luzeiro,
do tempo ao perpassar. Na vida triumphaes.

Do teu padrinho-avô seja este augur diloso
que Deus aceitará, querido neto amado,
por meu prazer infindo e teu porvir formoso.

Assim, meu coração de velho, já cançado,
da luta deste mundo ingrato, tormentoso,
acabará feliz, prevendo-te amparado

Carlos Brêda.
(o primeiro)

Imagem 77: Carta escrita pelo pintor Carlos Brêda e endereçada ao seu neto de mesmo nome – Penedo/AL. Fonte: Adaptado de Gazeta de Alagoas, 2011.

Não há muitos casos de pintores com identidade conhecida em Penedo. Os almanaques da Província referem-se na ata de profissões aos nomes de vários pintores ao longo do século, mas não há especificações acerca do tipo de trabalho executado por estes. Sabe-se que a maioria dos famosos santeiros de Penedo acabavam dedicando-se também à pintura, fosse de tela ou mural. Um exemplo foi o Mestre Aurélio Phídias, responsável pela pintura da tela "*A Ceia*" encontrada na sacristia da Catedral de Nossa Senhora do Rosário (informação verbal)[22]. Toda essa riqueza artística condizia com o padrão econômico da Penedo de outrora.

Outro nome mencionado na literatura é do pintor Libório Lázaro Lial, que assina as pinturas ilusionistas do teto da nave central do Convento Franciscano de Nossa Senhora dos Anjos.

Pouco se sabe sobre este artista, não há registros de sua origem ou obra, é sabido apenas que em Recife fez parte da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em 1772. Acredita-se também que é de sua autoria a pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora da Corrente (1780) (ENCICLOPÉDIA ITAPU CULTURAL, S.d.).

Para entrar nos círculos sociais as famílias precisavam promover sua imagem e isto era feito através de sua adequação aos padrões europeus em diversos aspectos. Como

[22] Informações Orais cedidas pela Professora e Museóloga penedense Cármen Lúcia Dantas.

já citado esta adequação ia desde os hábitos, vestimentas, acessórios, educação dos filhos, ornamentação das casas e de seus interiores, e nas recepções, tudo isso convencionado através das revistas que ditavam as modas oriundas do universo europeu (Ver Imagens 78 e 79). O modo de receber também era um passaporte para que as famílias ganhassem prestígio diante da sociedade. Neste intuito, eram promovidos bailes, jantares e outros tipos de confraternização que acabavam por fazer vitrine para essas famílias, nesses eventos o requinte e a sofisticação eram fundamentais (ver Imagem 80). Daí a investir-se tanto na ornamentação interna destas edificações.



Imagem 78: Revista do século XIX ditando a última moda em acessórios, mobiliário e tipos de bordado para as senhoras. Fonte: Revista ***A Estação,*** nº 3, fevereiro de 1885.



Imagem 79: Revista do século XIX mostrando as tendências de mobiliário.
Fonte: Revista Da Semana, nº 1, 1921 p.30.



Imagem 80: Registro de baile de máscaras ocorrido no Chalé dos Peixoto – Penedo/AL.
Fonte: Fernando Moura Peixoto, 1916.

Este era o universo penedense entre o século XIX e o século XX. Entende-se aqui que o "boom" das transformações do século XIX em todo o mundo chegou, efetivamente, a Penedo já no início do século XX. Mas a corrente de mudanças e os princípios dela eram os mesmos. O processo de modernização da cidade foi semelhante àquele pelo qual passaram as capitais e cidades promissoras das províncias de todo o país. Por estar localizada em um ponto geograficamente favorável, Penedo se sobressaiu e obteve o desenvolvimento que nenhuma outra cidade do Baixo São Francisco conseguiu.

Penedo foi descrita como forte, próspera, rica, moderna e promissora por vários autores. A arquitetura associada às pinturas murais é o registro deste período pujante. Ambas narram esse passado e são fundamentais para a conformação da identidade local e promoção do futuro com um desenvolvimento ordenado e coerente. Por tais motivos esses bens precisam ser preservados.

O primeiro passo para a preservá-los é o conhecimento, valorização e a compreensão de sua importância, este processo começa com o levantamento das pinturas existentes e da relação com a arquitetura que a abriga.

4 As Pinturas Murais no casario eclético de Penedo: Um registro da produção muralista na cidade.

4.1. As Pinturas Murais em Penedo.

4.1.1. A descoberta do acervo

As obras do Programa Monumenta e do PAC CH (Programa de Aceleração do Crescimento Cidades Históricas) deram o início a um processo de descobertas do acervo muralista da cidade de Penedo.

As raízes destes programas vêm desde a década de 1970, com a criação do Programa de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), desenvolvido pelo Governo Federal em 1973 e incorporado ao IPHAN em 1979. O programa foi extinto uma década após sua criação devido à falta de sustentabilidade dos projetos realizados (JÚNIOR, 2010, p.54).

Em 1995, retoma-se o interesse na elaboração de um programa de preservação do patrimônio cultural no Brasil e iniciam as discussões em torno das bases de sua criação. Organiza-se a comissão técnica responsável por sua coordenação, articulam-se os investimentos com o Banco Interamericano de Desenvolvimento - BID e apenas em 2000 o programa é efetivamente posto em prática. Era o Monumenta que surgia de um esforço do Governo Federal e Minc com o apoio da UNESCO e do BID (JÚNIOR, 2010, p.56). Seu intuito fora o de compreender o patrimônio como um elemento de conformação de sua identidade cultural e um instrumento de promoção do desenvolvimento social e econômico das cidades.

Quatro anos após sua criação, o Monumenta criou uma linha de financiamento para reforma e restauro de imóveis privados a juros baixos, o que permitiu a inclusão de grande parte da população, antes excluída, nas atividades em prol da preservação dos sítios históricos. Os proprietários puderam ver seus imóveis sendo reestabelecidos juntamente com as edificações de uso público e obteve-se assim um salto no desenvolvimento da preservação do patrimônio arquitetônico no país (JÚNIOR, 2010, p.76).

O PAC CH é uma ação do Governo Federal sob coordenação do Ministério do Planejamento, com o apoio dos Ministérios da Cultura e do Turismo, com o intuito de aprimorar as estruturas básicas do país e promover o seu desenvolvimento. O programa, existente desde 2007, possui várias linhas de atuação, entre elas uma criada em 2013 direcionando-se aos sítios históricos tombados, e em processo de tombamento, pelo

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Este programa continua e amplia as ações do Monumenta, valorizando os potenciais de cada município, incentivando o turismo cultural, o desenvolvimento econômico entre outros aspectos (IPHAN, 2015).

Em Alagoas, como produto das ações do Monumenta foi possível restaurar o Convento Franciscano de Nossa Senhora dos Anjos em Penedo. Neste processo foi encontrado um rico acervo de pinturas murais, sem constatação de datas, que se ampliava a cada etapa concluída. Em 2009 foi entregue a etapa de conclusão do altar-mor da Ordem Terceira do Convento Franciscano de Nossa Senhora dos Anjos, onde revelaram-se pinturas ocultas.

Nesta Capela da Ordem Terceira há um rico teto trabalhado por pinturas ilusionistas, além de imagens esculpidas em roca pelo penedense Júlio Phidias. O teto recebeu uma claraboia que interferiu negativamente na composição da pintura, mas não reduziu sua significância. (DANTAS, 2011, p. 184) (Ver Imagem 81).



Imagem 81: Capela da Ordem Terceira, note-se a claraboia aberta no teto – Penedo/AL.
Fonte: Alagoas Memorável, 2011.

Ainda durante o restauro, descobriram pinturas encobertas por diversas camadas de tinta na entrada da capela, nos altares e no arco cruzeiro. Segundo Carmen Lúcia Dantas (2011, p. 186), constatou-se que a pintura do forro da nave era original, mas que a pintura da Virgem ao lado do arco cruzeiro sofrera uma significativa modificação, encobriu-se a imagem do feto de Jesus em seu ventre, (Ver imagem 82).

Em meados do século XX, quando a capela-mor foi restaurada pelo artista Antônio Pedro dos Santos, a representação de Nossa Senhora teve seu manto completado na altura do ventre por determinação do guardião frei Libório Lipke, que considerava a pintura um atentado ao pudor. (DANTAS, 2011, p. 186).

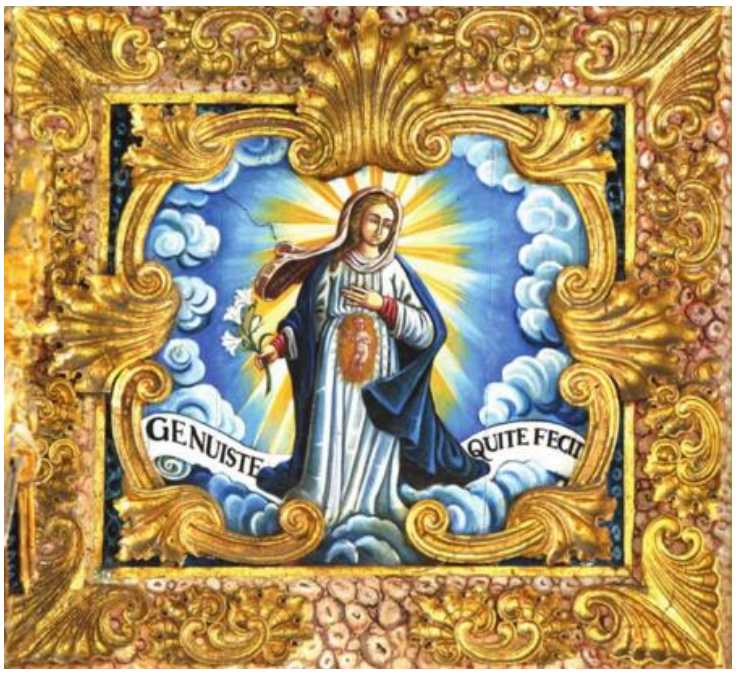


Imagem 82: Imagem da Virgem, após a restauração já com o feto à mostra – Penedo/AL.
Fonte: Alagoas Memorável, 2011.

Ao longo do processo de restauro do prédio, encontraram-se na Ordem Terceira várias camadas sobrepostas de pinturas murais. Inicialmente foram prospectadas três camadas, nas quais a última trazia molduras preenchidas por escaiolas e degradês, a segunda era de fundo verde com motivos florais e a primeira, e mais antiga, é a que traz um fundo amarelo com cachos de uva e uma imitação de azulejos estampados em estêncil (Ver Imagens 83, 84 e 85).



Imagem 83: Prospecções da Capela da Ordem Terceira mostrando a camada mais recente e a mais antiga – Penedo/AL. Fonte: IPHAN, 2013.



Imagem 84: Prospecções da Capela da Ordem Terceira – Segunda camada – Penedo/AL.
Fonte: IPHAN, 2013.



Imagem 85: Prospecções da Capela da Ordem Terceira – Primeira camada – Penedo/AL.
Fonte: IPHAN, 2013.

Em 2014 foram encontradas outras pinturas na nave central da Ordem Terceira, são trechos de paisagens e pássaros descobertos ao longo da nave. Em visita realizada em fevereiro de 2014, foi possível registrar o início desta descoberta (Ver Imagens 86 e 87). A nave inteira sofreu análises estratigráficas[23] e posterior decapagem[24], e como resultado obteve-se um conjunto pictural incomparável: arcadas nas duas paredes laterais com efeito de sombreamento que parece *tromp l'oeil*. Em visita realizada em maio de 2015, foi possível registrar o resultado final da obra (Ver Imagens 88 e 89).

[23] Análise das camadas pictóricas através da remoção das camadas mais recentes com o auxílio de solventes ou de um bisturi.

[24] Remoção das camadas de tinta e verniz aplicadas ao longo dos anos até atingir-se a camada de pintura original.



Imagem 86: Prospecções na nave da Ordem Terceira – Folhagens – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 87: Prospecções na nave da Ordem Terceira – Pássaros – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Na parede à direita do altar, os arcos retratam paisagens bucólicas, com pássaros e ramagens, alternando-se entre imagens pintadas sobre um fundo azul.



Imagem 88: Resultado final da nave da Ordem Terceira – Parede lateral à direita do altar – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 89: Resultado final da nave da Ordem Terceira – Parede lateral à esquerda do altar – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A primeira dessas imagens em fundo azul retrata um dos símbolos da Ordem Franciscana, parte integrante do brasão da Ordem. Apresenta dois braços cruzados com as chagas de Cristo - um Braço seria de Cristo e outro de São Francisco – sob uma cruz, que representa a Igreja (Ver Imagem 90).

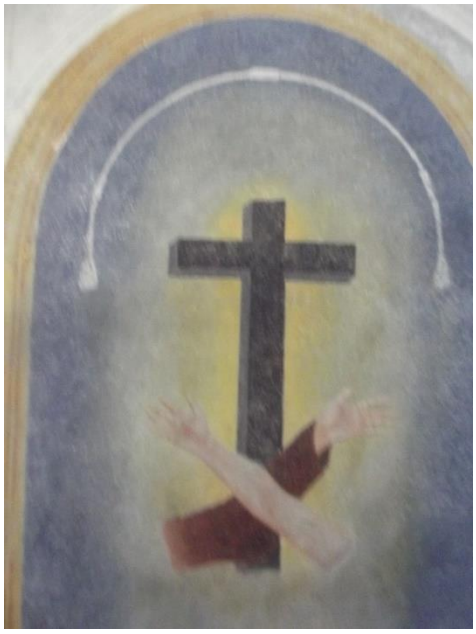
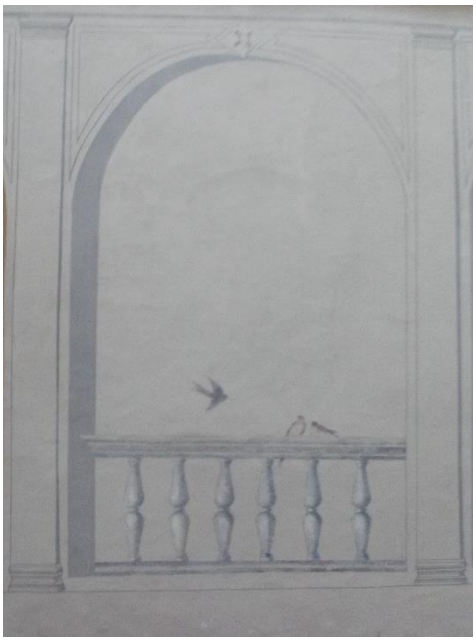


Imagem 90: Resultado final da nave da Ordem Terceira – Detalhe do símbolo da Ordem retratado em um dos arcos - Parede lateral à direita do altar – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Nos outros arcos há pássaros retratados, o que pode ser uma referência ao fato de São Francisco de Assis ser o patrono dos animais (Ver Imagens 91 e 92).





Imagens 91 e 92: Detalhe dos pássaros retratados nas pinturas da Ordem Terceira – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Não houve constatação das datas de execução de cada camada de pinturas encontrada no Convento, esses achados despertaram o interesse em descobrir o que mais poderia ser encontrado nas paredes do velho casario de Penedo.

Também foram descobertas pinturas murais no Oratório da Forca, como era conhecida a pequena edificação do século XVIII localizada à frente da antiga cadeia, onde

os presos podiam realizar suas orações e assistir as missas (Ver Imagem 93). Existe a lenda de que os prisioneiros na iminência do enforcamento eram levados ao local para que entoassem suas últimas preces antes da agonia (DANTAS, 2011, p. 199). Por anos o oratório abrigava apenas uma mesa votiva encostada na parede branca, no entanto após restauração foi encontrada uma pintura simulando um altar, com colunas marmorizadas e elementos decorativos (Ver Imagem 94).



Imagem 93: Fachada do Oratório da Forca – Penedo/AL. Fonte: Penedo FM, 2014.



Imagem 94: Situação atual da pintura dentro do Oratório da Forca – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Em 2009, durante os levantamentos para o projeto de restauração do Chalé dos Loureiros, já haviam sido abertas janelas de prospecção e encontradas pinturas murais de diferentes aspectos e épocas espalhadas pelos cômodos da casa. Esse fato agregou maior interesse em torno do fenômeno das pinturas murais. O chalé é uma das edificações

inventariadas nesta pesquisa e está detalhada nas fichas de registro. Está contemplado no PAC Cidades Históricas 2 e em processo de ação preparatória para o início das obras.

Outra descoberta aconteceu durante a reforma do prédio da antiga Mesa de Rendas de Penedo para a implantação da Casa do Patrimônio. Foi encontrado um acervo de numerosas pinturas murais na decoração dos ambientes internos, as pinturas são simples, mas mostram uma variedade significativa que vai de barrados e roda-tetos a escaiolas e elementos florais. Esta edificação também está contemplada nas fichas de registro.

Outra edificação contemplada pelo PAC CH foi o Círculo Operário, onde foram descobertas pinturas murais ricas em significados. O altar e as pinturas do proscênio[25] trazem elementos diretamente ligados ao movimento circulista[26] no país. A obra já foi finalizada e entregue em setembro de 2015 com todas as pinturas restauradas. Ainda no PAC CH, entre as onze obras com orçamento aprovado para Penedo, o Montepio dos Artistas e o Teatro Sete de Setembro seriam duas edificações que, segundo comentários sem confirmação, possuiriam pinturas murais. Assim as obras são aguardadas para constatar tais possibilidades, visto que não há registros que comprovem se já houve pinturas murais em ambas.

Diante deste repertório muralista que começava a despertar o interesse dos agentes de preservação e estudiosos da cidade, a superintendência do IPHAN em Alagoas enxergou a necessidade de compreender esse fenômeno decorativo em Penedo e descobrir outros possíveis tesouros murais no restante do casario. A intenção era ampliar a visão do repertório arquitetônico de Penedo para além das fachadas. Desta iniciativa surgiu a pesquisa em torno das pinturas murais, partindo do pressuposto de que haveria alguma ligação com tradições típicas de determinados períodos históricos. Inicialmente, trabalhou-se também com a possibilidade da existência de alguma escola de pintores na

---

[25] PROSCÊNIO: Em teatros, espaço situado na frente do PALCO, compreendido entre o PANO DE BOCA e a PLATÉIA ou a ORQUESTRA. (ALBERNAZ, 1998, p.521).

[26] Esse movimento teve início com a fundação do Círculo Operário Pelotense – COP, em 1932, a partir da solicitação do Papa Pio XI, preocupado diante dos problemas sociais resultantes da Revolução Industrial. O intuito da Igreja Católica era subsidiar a implantação de associações cristãs de operários. No Brasil, estes problemas sociais ganharam força durante a República Velha (1889-1930), e ao longo do Estado Novo (1930-1945) começou a busca por soluções que vieram com a fundação de algumas associações católicas, entre elas os Círculos Operários. Tinha-se então um conjunto de soluções para minimizar os problemas sociais em comum acordo entre o Estado e a Igreja: serviços de saúde, educação, profissionalização, assistência jurídica, lazer, apoio na formação de sindicatos (FCORS - Federação dos Círculos Operários do RS – HISTÓRICO, S.d).

própria cidade, considerando-se a existência de uma escola de santeiros no local.

No entanto, para iniciar a pesquisa em solo penedense foram necessários recortes iniciais e a compreensão da lógica temporal da cidade.

4.1.2. O recorte estabelecido e as edificações visitadas

A princípio foram estabelecidos dois recortes diferentes, um espacial e outro temporal. Levou-se em conta o fato de Penedo ser uma cidade com mais de 60 mil habitantes, o que inviabilizaria a realização da pesquisa em todo o seu território. Por tal motivo, a pesquisa necessitava de um recorte que permitisse focar os levantamentos iniciais diretamente para as áreas de interesse da pesquisa.

Deste modo, o primeiro recorte estabelecido foi o espacial, limitando-se ao levantamento das edificações contidas dentro do polígono de tombamento federal podendo se estender ao seu entorno imediato. Este polígono, estabelecido no processo IPHAN n° 1201-T-86, corresponde ao tombamento do Conjunto Urbano e Paisagístico de Penedo no Livro de Tombo Arqueológico, etnográfico e paisagístico e no Livro de Tombo Histórico (Ver Imagem 95).



Imagem 95: Esboço inicial do polígono de Penedo. Em vermelho estão marcados os limites do polígono, em verde o entorno imediato e em laranja os bens tombados isoladamente. Fonte: Processo de Tombamento de Penedo, 1994.

Também reflete na proteção desta área, o Plano Diretor de Penedo de maio de 2007, que contempla o polígono de tombamento como uma ZPHC, Zona de Proteção

Histórico Cultural (Ver Imagem 96).

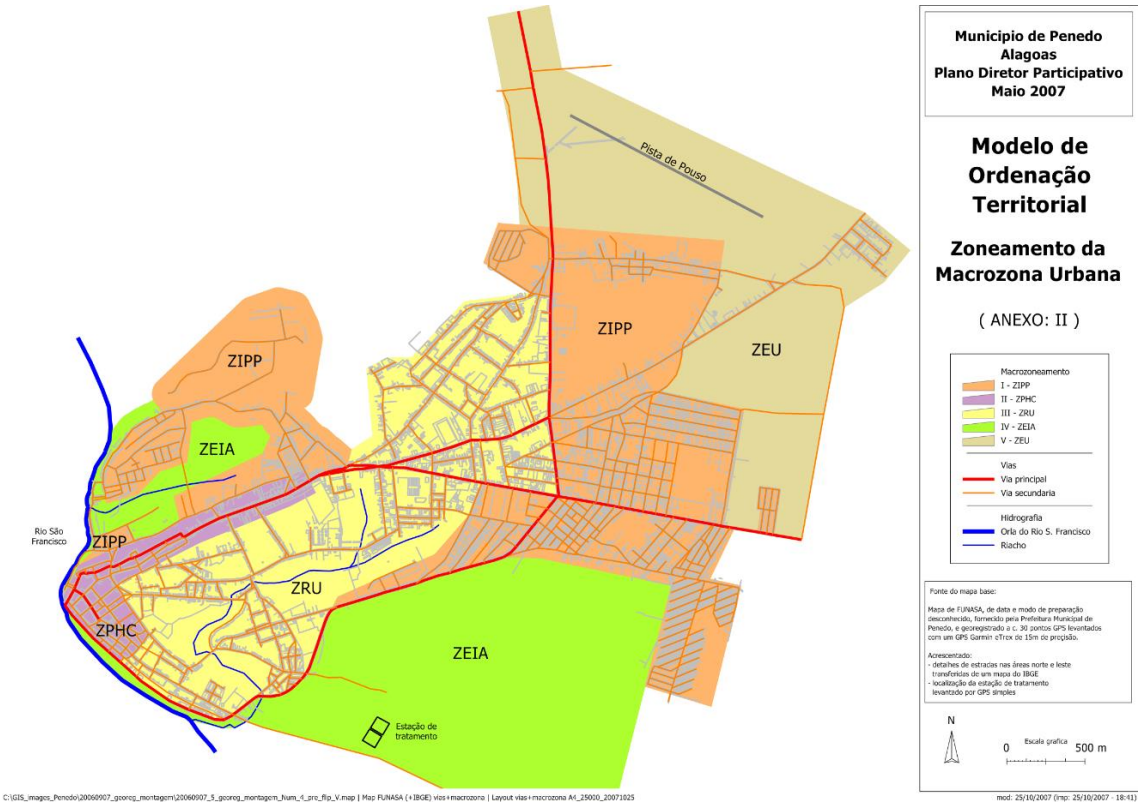


Imagem 96: Mapa de Zoneamento de Penedo – em lilás o polígono de tombamento demarcado como ZPHC (Zona de Proteção Histórico Cultural). Fonte: Plano Diretor de Penedo, 2007.

No entanto, somente no polígono de tombamento federal são 810 imóveis com arquitetura típica dos séculos XVII, XVIII, XIX, XX e XXI. O repertório arquitetônico deste trecho da cidade vai do colonial ao modernista, passando pelo neoclássico, *art decó* e ecletismo.

Quanto às pinturas, dentro do polígono é possível encontrar três momentos diferentes da produção muralista:

- As pinturas murais típicas do barroco, encontradas no Convento Franciscano (Ver Imagem 97) ou na Igreja de Nossa Senhora das Correntes;
- A retomada dessa tradição no século XIX com a visão do romantismo e o intuito de enobrecer as edificações – como trata esta pesquisa e;
- A arte mural modernista, típica do século XX está exemplificada no mural do artista pernambucano Lula Ayres no ícone moderno de Penedo, o Hotel São Francisco (Ver Imagem 98).



Imagem 97: Pintura ilusionista executada por Libório Lázaro Lial Afes – 1784. Nave central do Convento Franciscano de Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 98: Mural de Lula Cardoso Ayres. Óleo Sobre Tela. Restaurante do Hotel São Francisco, Penedo/AL. Fonte: Alagoas Memorável, 2011.

Entre os três momentos registrados na produção muralista do município, o século XIX teve seu diferencial, marcou o desenvolvimento de Penedo assim como das capitais e grandes cidades de todo o país. As transformações urbanas, econômicas, sociais, políticas, culturais e ideológicas foram muito significativas em todo o território brasileiro e em Alagoas não foi diferente.

Nesse contexto as pinturas murais emergem como reflexo do desenvolvimento econômico da cidade e do refinamento dos gostos da população. As pinturas não eram

mais produzidas com o único objetivo de doutrinar, ensinar, transmitir uma mensagem, elas estavam ligadas à arquitetura como elemento enobrecedor do conjunto arquitetônico.

Optou-se então pelo recorte temporal compreendendo a produção arquitetônica relativa ao século XIX. A partir de então, nas primeiras visitas a Penedo, foram levantadas e conhecidas as edificações localizadas dentro do polígono, passando pelos principais logradouros da região (Ver Imagem 99).

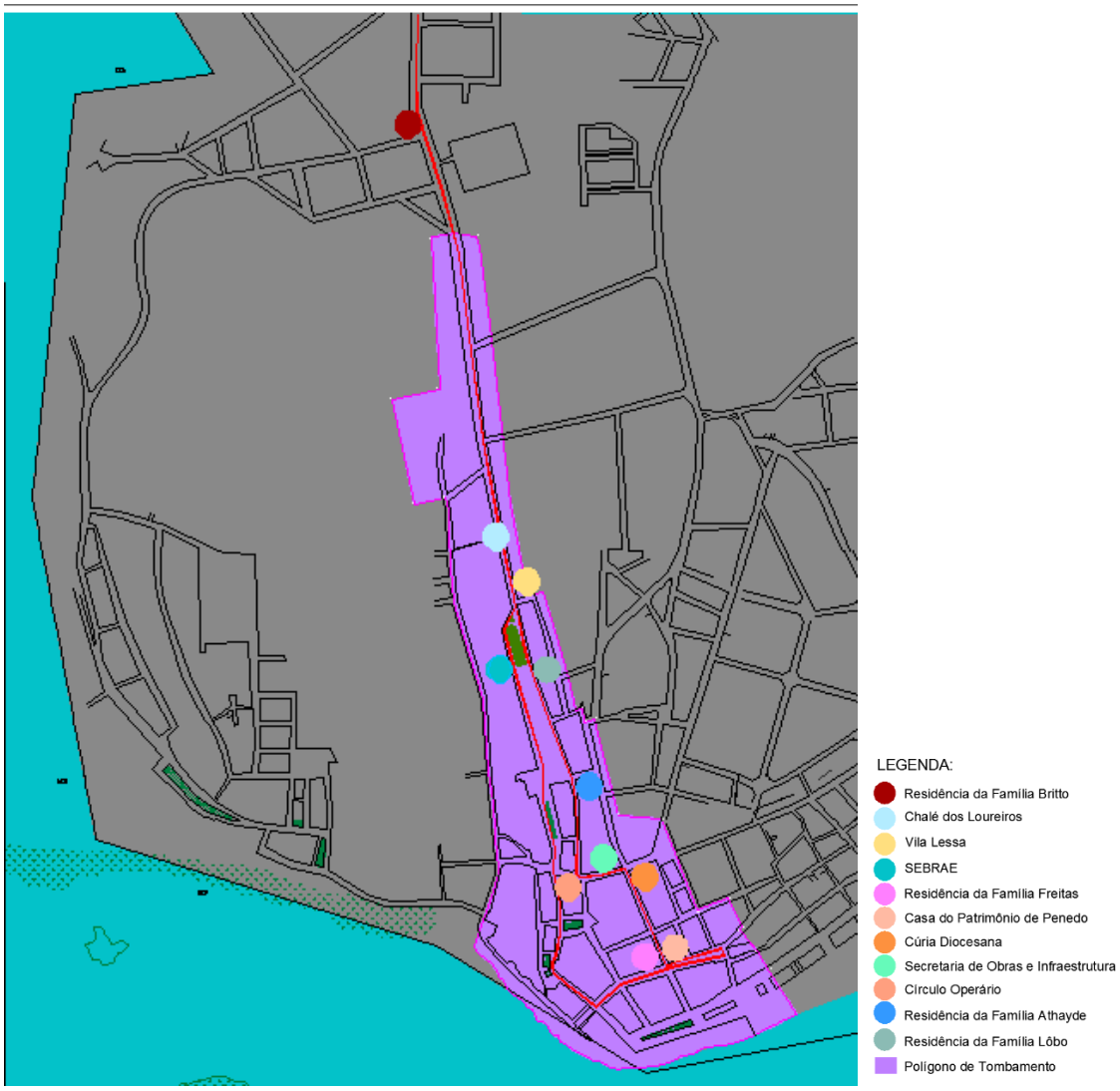


Imagem 99: Localização das edificações com pinturas murais registradas em Penedo.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Abaixo há o levantamento das fachadas de todas as edificações incluídas no momento inicial da pesquisa. Estão demarcadas em verde aquelas que foram visitadas, fotografadas e confirmada a existência de pinturas e em vermelho as edificações onde a suspeita da existência de pinturas não pôde ser confirmada pelo fato do acesso não ser permitido.

A primeira edificação da listagem e última a ter sido visitada é a residência da

família Britto, localizada no Largo de Fátima. Foi identificada a existência de pinturas nesta edificação já no processo final de coleta de dados, ela não está inserida no polígono de tombamento, no entanto está dentro do perímetro de entorno. No processo de tombamento, tanto o polígono quanto o seu entorno são áreas consideradas de preservação então, mesmo o entorno não incluso no recorte espacial da pesquisa, acredita-se ser pertinente citar este caso, afinal a casa é tipicamente eclética, foi mencionada por vários moradores como ícone representativo da arquitetura do século XIX e está a apenas 200m do limite - vértice G - do polígono (Ver Imagens 100 e 101).

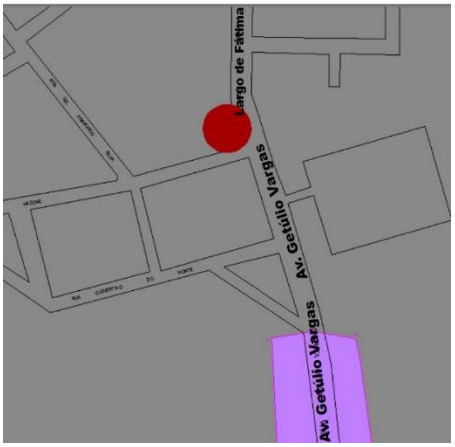


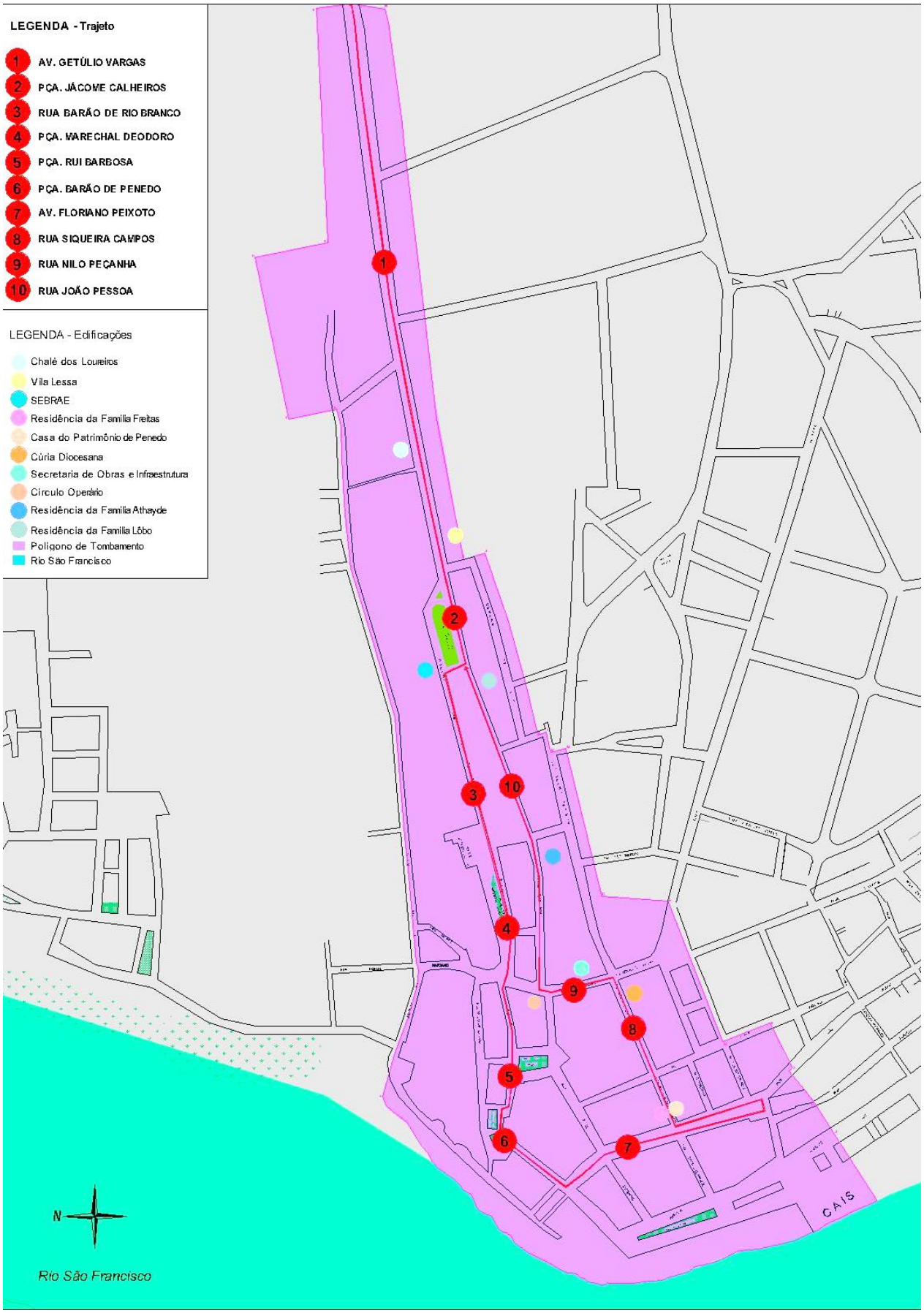
Imagem 100: Localização da casa da família Britto no Largo de Fátima.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Largo de Fátima



Imagem 101: Edificação visitada no Largo de Fátima – família Brito (ponto vermelho no mapa) – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Todas as outras edificações estão contidas dentro do polígono, então seguindo-se o mapa do processo de tombamento com a delimitação do polígono, o levantamento partiu da Avenida Getúlio Vargas. No mapa abaixo, foi demarcado em vermelho o trajeto realizado e enumerados os logradouros onde houve edificações visitadas.



Mapa 01: Demarcação do trajeto realizado durante os levantamentos dentro do polígono com a demarcação das edificações inventariadas. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Neste primeiro logradouro, houve a tentativa de acesso a seis casas representativamente ecléticas (Ver Imagens 102 a 107). Foi possível acessar apenas cinco destas e entre elas, apenas duas possuíam pintura: o Chalé dos Loureiros e a Vila Lessa – demarcadas em verde. Segundo relatos, a casa demarcada em vermelho possui pinturas, mas está fechada e isolada, não há contato de moradores ou proprietário.

1 - Avenida Getúlio Vargas



Imagens 102, 103, 104, 105, 106 e 107: Edificações levantadas na Avenida Getúlio Vargas – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Seguindo por esta avenida, chegou-se à Praça Jácome Calheiros. Das seis edificações registradas foi possível acessar todas (Ver Imagens 108 a 113). No entanto apenas uma possuía pinturas: a Sede do SEBRAE – demarcada em verde.

2 - Praça Jácome Calheiros



Imagens 108, 109, 110, 111, 112 e 113: Edificações levantadas na Praça Jácome Calheiros – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Ao seguir pela Praça Jácome Calheiros chega-se à Rua Barão de Rio Branco onde foram registradas sete edificações com tipologia típica do século XIX (Ver Imagens 114 a 120), no entanto seis delas não possuíam pinturas e uma não pôde ser acessada – demarcada em vermelho.

3 - Rua Barão de Rio Branco



Imagens 114, 115, 116, 117, 118, 119 e 120: Edificações levantadas na Rua Barão de Rio Branco – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Seguindo pela Rua Barão de Rio Branco chega-se à Praça Marechal Deodoro, antigo Largo do Rosário. Nela foram registradas quatro edificações (Ver Imagens 121 a 124), mas três não possuíam pinturas e uma não pôde ser acessada – demarcada em vermelho.

4 - Praça Marechal Deodoro





Imagens 121, 122, 123, 124: Edificações levantadas na Praça Marechal Deodoro – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A partir da Praça Marechal Deodoro, seguiu-se para a Praça Rui Barbosa onde já se conhecia a existência de uma casa com pinturas bastante significativas, trata-se do antigo sobrado da família Gomes. A família foi extinta e o imóvel mudou de proprietários por várias vezes. Segundo informações dos vizinhos, a edificação foi comprada por um grupo que trabalha com antiguidades e que pretende promover cursos de restauração de mobiliário antigo no local. Os novos proprietários são de fora do estado e, durante os dois anos de pesquisa o imóvel nunca foi encontrado aberto (Ver Imagem 125).

5 - Praça Rui Barbosa



Imagem 125: Edificações levantadas na Praça Rui Barbosa – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Deixando a Praça Rui Barbosa, seguiu-se para a Praça Barão de Penedo, onde já era sabida a existência do Oratório da Forca com sua pintura mural no altar (Ver Imagens 126 e 127). Segundo o imaginário popular, nesta edificação os condenados à forca faziam suas últimas preces antes da execução da pena. Mas há quem defenda que ali era apenas onde os presos faziam suas rezas e tinham o direito de assistir as missas, a cadeia era do outro lado da mesma praça. Por ter sua construção datada de 1769, ou seja, século XVIII, a edificação não foi inclusa nas fichas de registro desta pesquisa.

6 - Praça Barão de Penedo

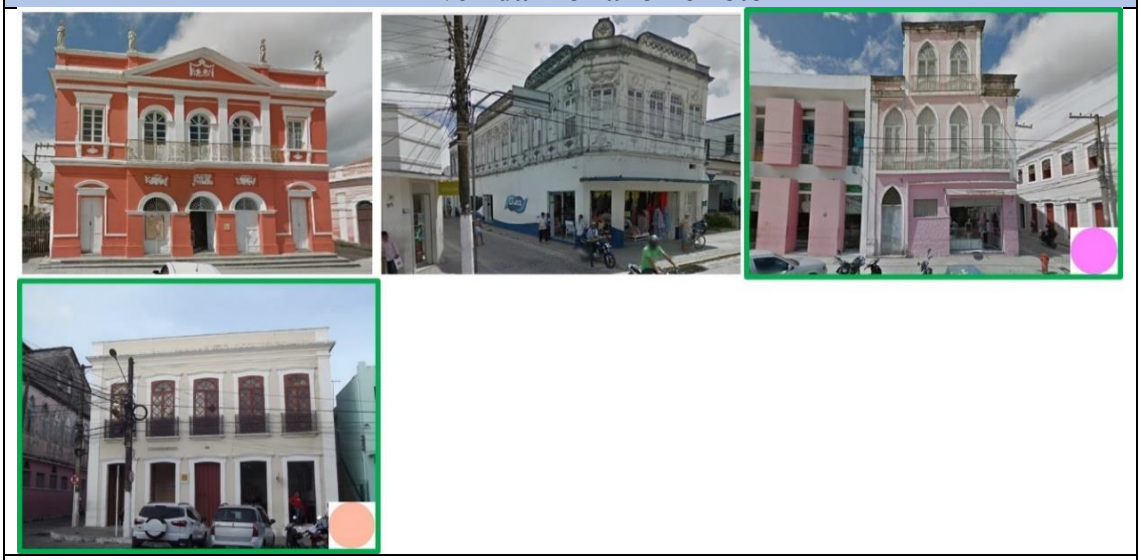


Imagens 126 e 127: Edificações levantadas na Praça Barão de Penedo – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Saindo da Praça Barão de Penedo, pela Rua Damazo do Monte, seguiu-se para a Avenida Floriano Peixoto. Antigamente conhecida como Largo do Rosário, é um logradouro de muita importância na cidade de Penedo, onde concentra-se a atividade comercial no centro histórico e o cenário de parte do significativo desenvolvimento ocorrido no século XIX da cidade. Nela foram registradas e visitadas quatro edificações (Ver Imagens 128 a 131), destas apenas duas possuíam pinturas: O sobrado dos Freitas (terceira foto à direita) e a Casa do Patrimônio de Penedo (foto abaixo).

Há rumores de que, também, o teatro Sete de Setembro possuíra pinturas murais, se houveram não estão mais visíveis. Como a sua recuperação já está prevista para o PAC CH, em breve será possível confirmar esta possibilidade.

7 - Avenida Floriano Peixoto



Imagens 128, 129, 130 e 131: Edificações levantadas na Avenida Floriano Peixoto – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A partir da Avenida Floriano Peixoto, subiu-se pela Rua Siqueira Campos. Nesta rua, em uma edificação, já havia sido constatada a existência de pinturas através de processos de fiscalização do IPHAN, é o caso do imóvel do Sr. José Ferreira Braz

(Marcado em vermelho). Apesar de haver levantamentos fotográficos da fiscalização, não foi possível contatar o proprietário e muito menos ter acesso ao imóvel para comprovar a existência das pinturas. Além deste, visitaram-se dois outros imóveis desta rua, um deles possuía pinturas; a Cúria Diocesana de Penedo (demarcada em verde) (Ver Imagens 132 a 134).

8 - Rua Siqueira Campos



Imagens 132, 133 e 134: Edificações levantadas na Rua Siqueira Campos – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Seguiu-se pela Rua Siqueira Campos subindo a Rua Nilo Peçanha onde, dos três imóveis registrados, duas edificações possuem pinturas. A primeira delas; a Sede da Secretaria de Obras e Infraestrutura (primeira foto) foi visitada e realizaram-se os levantamentos necessários. A segunda: o Círculo Operário (última foto), estava em meio às obras do PAC e, graças a isto, foi possível acompanhar a evolução dos processos de restauração das pinturas encontradas (Ver Imagens 135 a 137).

9 - Rua Nilo Peçanha



Imagens 135, 136 e 137: Edificações levantadas na Rua Nilo Peçanha – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A partir da Nilo Peçanha, seguiu-se pela Rua João Pessoa – Antiga Rua da Penha. Nela foram registradas seis edificações, das quais duas não puderam ser acessadas e, portanto, não foram introduzidas no inventário (Ver Imagens 138 a 143).

10 - Rua João Pessoa



Imagens 138, 139, 140, 141, 142 e 143: Edificações levantadas na Rua João Pessoa – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Dentre aquelas edificações que não puderam ser acessadas, foi possível obter os registros fotográficos das pinturas existentes no interior de uma delas. Neste caso, a proprietária não permitiu o acesso ao seu imóvel, mas autorizou a divulgação das pinturas.

Trata-se da residência da família Freire, que possui a sala de jantar totalmente revestida por pinturas murais. Estas foram registradas há alguns anos por um artista plástico do Estado que cedeu as fotos (Ver Imagens 144, 145 e 146):



Imagem 144: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência da família Freire – Detalhe das construções com arcos ogivais – Penedo/AL. Fonte: Suel Cordeiro, S.d.



Imagem 145: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência da família Freire – Detalhe pessoas montadas em um camelo – Penedo/AL. Fonte: Suel Cordeiro, S.d.



Imagem 146: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência da família Freire – Detalhe dos ramos de palma, vegetação típica do Nordeste, contrastando com a paisagem médio oriental – Penedo/AL. Fonte: Suel Cordeiro, S.d.

Uma das edificações desta rua foi visitada, pôde ser fotografada, mas a proprietária não permitiu o levantamento de todas as pinturas e pediu que sua casa não fosse incluída no inventário, e que as imagens das pinturas não fossem vinculadas ao seu endereço ou identidade. As pinturas encontradas nesta edificação são algumas das mais representativas do conjunto em termos de apuro técnico, complexidade de execução e riqueza de ornamentação (Ver Imagem 147).

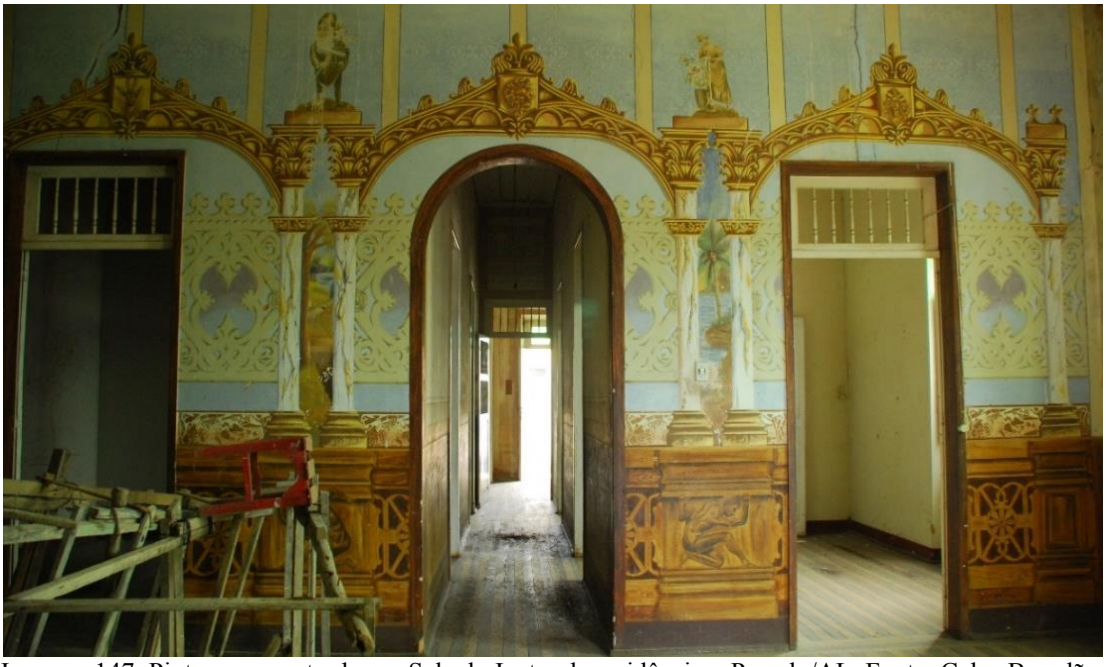


Imagem 147: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência – Penedo/AL. Fonte: Celso Brandão, S.d.

No salão de jantar estão retratados pórticos dourados sustentados por colunas de capitel coríntio com o fuste marmorizado. O fundo da pintura é composto por arabescos e as bases das colunas foram ao mesmo tempo o barrado de toda a composição. Essa base retrata um escravo sustentando toda a estrutura com seu corpo, seria possível sugerir que o artista responsável pela obra tentou fazer uma crítica ao regime escravocrata que se estendeu por anos em Penedo (Ver Imagem 148). Entre as colunas retratam-se paisagens de jardins e coqueiros (Ver Imagem 149).



Imagem 148: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência mencionada – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

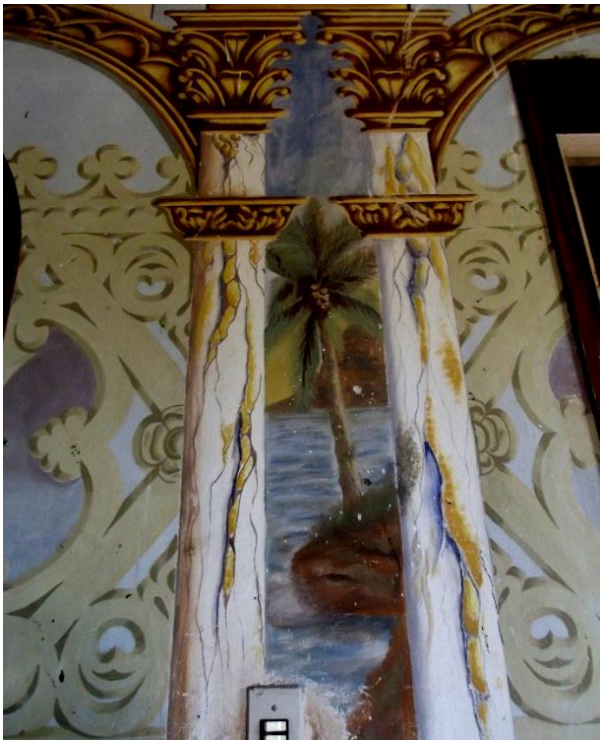


Imagem 149: Pinturas encontradas na Sala de Jantar da residência mencionada – Penedo/AL. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Tanto nos dormitórios como no salão de visitas, as pinturas assumem um tom de *art nouveau* com a ênfase nos arabescos, nas paisagens naturais e nas figuras femininas. No dormitório os arabescos se misturam com um fundo em tom de ocre e emolduram uma cena romântica (Ver Imagem 150).

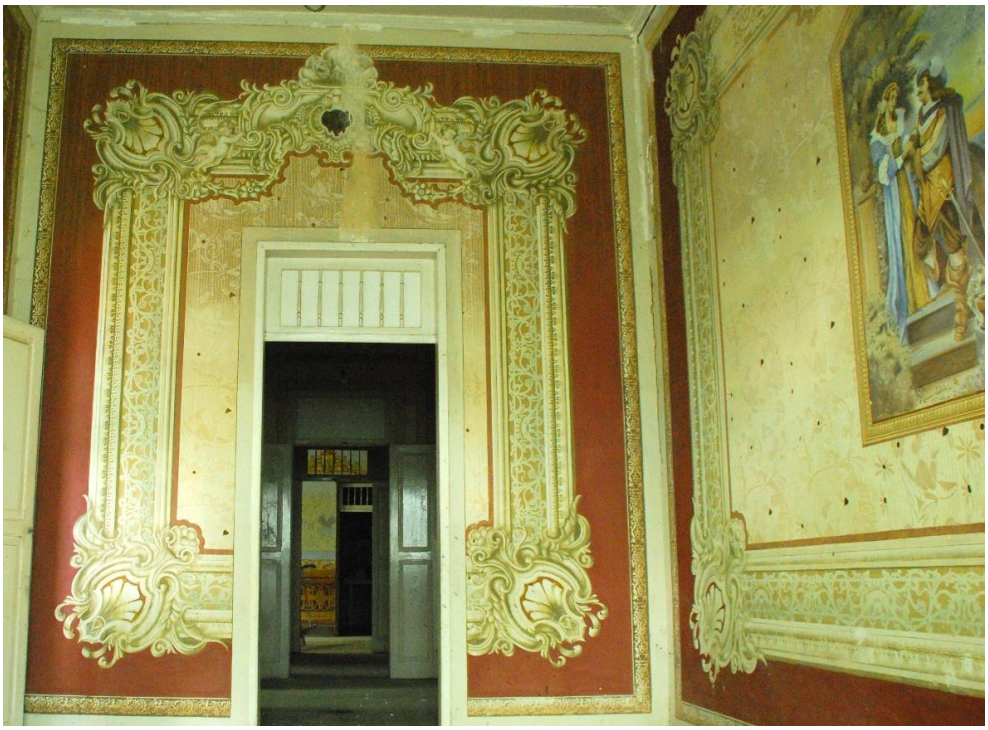


Imagem 150: Pinturas encontradas em um dos dormitórios da residência mencionada – Penedo/AL. Fonte: Celso Brandão, S.d.

Na sala de visitas os mesmos elementos, associados a um agenciamento em estêncil, emolduram mais uma cena que exalta a figura feminina. Dessa vez, agarrada a uma estátua clássica, como fundo um jardim romântico e a exaltação à natureza está expressa através de um ganso retratado em primeiro plano (Ver Imagem 151).

Agregada ao Salão de Jantar fica a sala de oração, comum nas casas mais abastadas do período, para que em meio aos jantares houvessem momentos de devoção. Nesta sala foi encontrada uma pintura retratando São José que traz a assinatura de Carlos Brêda, já mencionado no capítulo III (página 114).



Imagem 151: Pinturas encontradas na sala de visitas da residência mencionada – Penedo/AL.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A Rua João Pessoa foi o último ponto do trajeto criado em busca das pinturas murais de Penedo, o resultado desta procura foram 42 imóveis selecionados e destes 35 puderam ser visitados. Por fim, entre casas visitadas e informações fornecidas por moradores, foi possível incluir nas fichas de registro 11 imóveis que tiveram autorização para ser levantados (Ver Imagem 152).

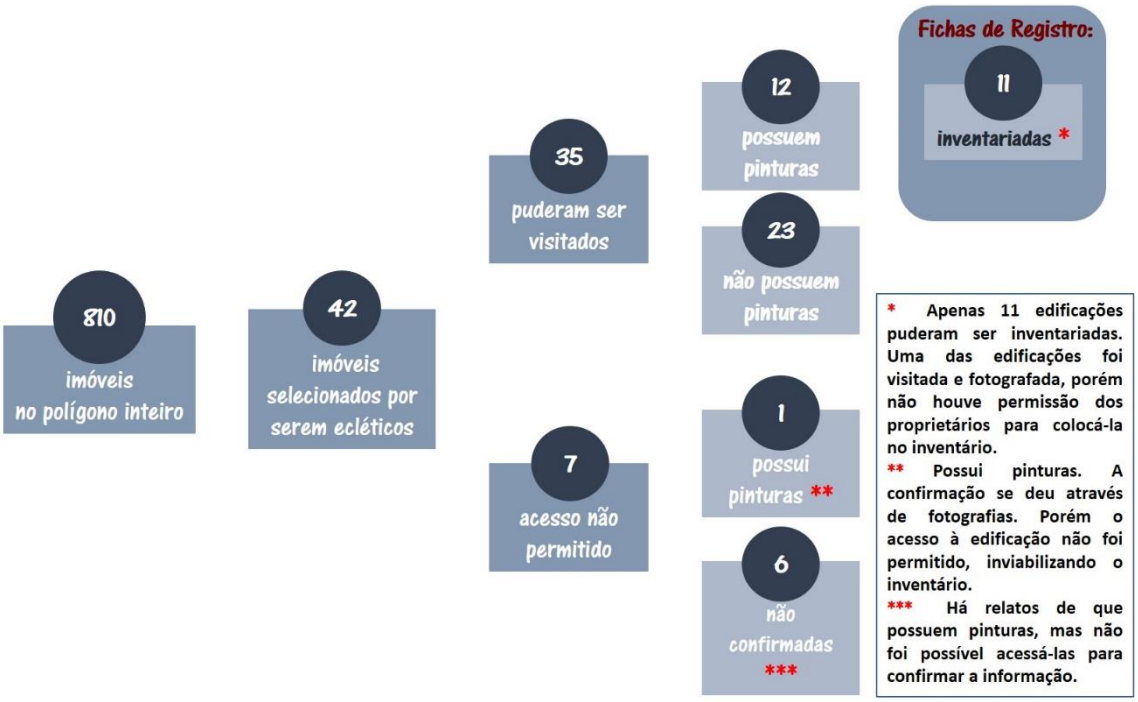


Imagem 152: Resultado final dos registros obtidos na cidade de Penedo.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pôde-se confirmar que muitas das especulações em torno da existência de pinturas em determinadas edificações eram verídicas. Foi possível também descobrir a existência de pinturas murais em imóveis não citados pelos moradores da cidade. Tais fatores sugerem que a amostragem de pinturas murais deve ir além do que pôde ser levantado nesta pesquisa.

4.2. A preservação da Pintura Mural e as fichas de registro

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 216, define como patrimônio cultural brasileiro todos os bens materiais e imateriais que sejam representativos para a identidade e memória de uma comunidade, exemplifica entre estes:

> Art. 216.
> IV - As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
> V - Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.
> (BRASIL, 1988).

O inciso 1° do mesmo artigo dá ao poder público o dever de proteção deste patrimônio através dos instrumentos de proteção, a saber: Inventário, Registro, Vigilância, Tombamento e Desapropriação.

O *Inventário* é um instrumento voltado ao conhecimento preliminar do objeto que se almeja preservar, é um processo que se dá através de estudos, identificação e catalogação do objeto. Só passa a ser considerado pelo poder público como um instrumento efetivamente legal de proteção a partir da Constituição Federal de 1988, mas até hoje não foi criado nenhum tipo de regulamentação para a sua prática ou instituição de parâmetros.

Para compreender o instrumento do Inventário, os elementos fundamentais na composição do inventário um exemplo é o Inventário de Proteção do Acervo Cultural – IPAC, posto em prática nos estados da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais:

- Identificação preliminar do bem;
- Levantamento *in loco;*
- Pesquisa histórica;
- Transcrição de documentos importantes;
- Informações orais;
- Elaboração e preenchimento de fichas de inventário que sintetizem os dados obtidos;
- Listagem dos bens inventariados;
- Mapeamento dos bens inventariados.

Assim o inventário seria uma alternativa de proteção

> [...] direcionada ao auxílio de diagnósticos e pesquisas voltadas para planos urbanísticos, turísticos e ambientais, além de programas de educação patrimonial, revitalização de centros históricos e salvaguarda de manifestações culturais de toda natureza [...]. Toda medida de proteção, intervenção e valorização do patrimônio cultural advém do conhecimento dos acervos existentes (Oliveira; Souza; Vieira, 2012, p.3).

De tal modo é possível conhecer a importância do inventário enquanto instrumento fornecedor de parâmetros de atuação em prol da proteção do bem. Pode-se defender o inventário como um ponto de partida para toda e qualquer ação de proteção, pois para proteger é necessário conhecer.

O *Registro*, descrito na CF-88, é um instrumento aplicado à proteção dos bens imateriais e consiste no reconhecimento do valor cultural de determinado bem. A *Vigilância* é um dever que compete ao Estado e implica no poder de polícia utilizado para a fiscalização e cautela do bem.

O *Tombamento* é, talvez, o instrumento de proteção mais conhecido e consiste na inscrição do bem material em um dos quatro Livros de Tombo, a saber: Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, Tombo Histórico, Tombo das Belas Artes e Tombo das Artes Aplicadas.

As pinturas murais, apesar de serem consideradas Belas Artes, em Penedo não estão submetidas a nenhuma proteção legal. O Tombamento do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Sítio Histórico de Penedo trata-se de uma proteção geral e abrangente que coloca Penedo nos livros de tombo: **Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico** e no **Histórico.** A proteção incide no sítio como um todo e não isoladamente nas edificações que possuem pinturas.

Este bem está à margem da proteção legal, pois a vigilância das edificações constantes no polígono de tombamento e seu entorno está mais direcionada aos aspectos externos, "da porta para fora" do conjunto urbano de Penedo. Diante dessa vulnerabilidade, viu-se a necessidade de inventariá-las e trazê-las ao conhecimento geral para que o patrimônio arquitetônico possa ser visto também "da porta para dentro".

Em todo o país, têm sido realizados inventários acadêmicos dos acervos muralistas encontrados e estes servem, também, de base para a reflexão em torno da elaboração do inventário de Penedo.

O Inventário Arquitetônico de Mococa-SP, por exemplo, realizado por Suzana Barreto Ribeiro em 2011, traz um inventário totalmente voltado à divulgação deste patrimônio. O formato é de livro, inicia com uma introdução histórica sobre Mococa (Ver Imagens 153 e 154). Posteriormente aborda o urbanismo e a arquitetura do local, influenciados pelas tendências higienistas do século XIX. Por fim adentra ao Inventário Arquitetônico e das Pinturas Murais. São 53 imóveis civis, militares e religiosas, todos construídos em pleno século XIX.

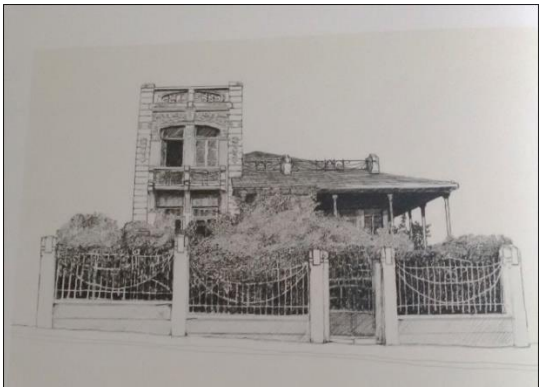


Imagem 153: Identificação do imóvel inventariado. Fonte: Inventário Arquitetônico de Mococa, 2011.



Imagem 154: Identificação das pinturas encontradas.
Fonte: Inventário Arquitetônico de Mococa, 2011.

Outro exemplo é o Inventário de Itaiópolis – SC, realizado pelos alunos do Curso Técnico de Conservação e Restauração da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná, com o apoio da prefeitura e do IPHAN. Consistiu no levantamento de trinta e

uma edificações residenciais e de suas pinturas murais, localizadas na região, totalizando 189 páginas de textos e imagens. Os alunos fizeram o levantamento dos dados históricos de Itaiópolis, mapearam as residências com pinturas e, no momento de inventariar, optaram pela não-utilização de fichas. O inventário foi elaborado em texto corrido com imagens, histórico das casas, imagens antigas e atuais, plantas e fachadas. Na caracterização das pinturas, optaram por reproduzir graficamente simulações de como seriam as pinturas originalmente (Ver Imagens 155 e 156).



CASA NARLOCH

CASA NARLOCH - HISTÓRICO

A Casa Narloch foi construída em 1920, em alvenaria de madeira tendo como proprietário o Sr. Alexandre Narloch, nascido em 1894 e casado com Francisca Koppe Narloch, nascida em 1892, ambos nascidos no Brasil. Tiveram nove filhos, mas duas meninas morreram ainda pequeninas.

Vindos da cidade de São Bento do Sul, ficaram residência em Alto Paraguaçu, administrando uma pensão e restaurante, além de um açougue em uma pequena construção localizada ao lado da casa. Rodycz (2002, p. 448) descreve algumas características da Casa Narloch, bem como da rotina do Bairro Alto Paraguaçu na década de 30:

"Alexandre Narloch, um açougueiro sem igual. Uma casa de madeira e com varanda de desenhos recortados de tabuinhas de imbuia. A varanda verga sob o peso das flores. O açougueiro é alegre e bem disposto, sempre animado e tagarela. Com freqüência, jogava fora o fígado dos animais abatidos porque os clientes geralmente diziam que o fígado só era consumido por pessoas pobres (eram bons tempos). Em sua residência havia muito movimento, pois era também um hotel e excelente restaurante. Aparectam no hotel os viajantes de Curitiba, que distribuíam as balas da fábrica "Vencedora", de Francisco Lachowski. Traziam também pedra para isqueiros, luminárias, sementes de hortaliças, etc. Havia também representantes de fábrica de tecidos e de todo tipo de ferragens de Blumenau e Joinville."

O Sr. Alexandre faleceu em 1942 deixando algumas dívidas, o que fez com que seus familiares passassem por muitas necessidades, quase perdendo a casa. Uma de suas filhas, Dona Zenita, lembra que todos os seus irmãos trabalharam para ajudar a mãe, que continuou com o restaurante e a pensão. Com muita luta e trabalho, conseguiram pagar as dívidas e aproximadamente dois anos depois fez mais uma reforma na casa.

A primeira das reformas realizadas ocorreu na década de 1930, sendo construída na parte lateral sul uma varanda com uma pequena despensa nos fundos. Em 1945 foi aumentada a despensa, por onde construíram uma escada em madeira dando acesso ao porão.

Em 1945, aproximadamente, houve outra alteração arquitetônica, com a ampliação do sótão, na parte frontal e posterior, aumentando de quatro para seis o número de quartos, além de um pequeno depósito. Em 1956, foi realizada outra reforma na casa, sendo construído um banheiro em alvenaria de tijolos e para dar acesso, através de corredor, foi recuada a parede do quarto e fechada uma das portas de acesso à sala de estar. Na década de 60 foi ampliada a parte posterior da casa, surgindo uma sala e outro banheiro, ambos em alvenaria de tijolos.

A atual proprietária, Dona Zenita Carlista Narloch Westphalen, nascida em 06 de fevereiro de 1934, casou-se em 1976 com Walter Westphalen, ficando viúva no ano de 2000. Passou por problemas financeiros, no ano de 1998 vendeu a casa para suas sobrinhas Rosely e Elizabeth Rodrigues da Silva, filhas de sua irmã Estefânia, ambas residentes em Curitiba, firmou um acordo de que Dona Zenita continuaria na casa com direito a "usufruto vitalício", e mantendo o Restaurante Alto Paraguaçu, mais conhecido como "Restaurante da Zenita" até os dias de hoje. Destacando-se pela deliciosa comida polonesa, servindo pierogue, barczak, bigos, aluske entre outros pratos que fazem parte desta cultura tão rica.

Fig. 2. Residência da família Narloch, 1925. (foto acervo de Zenita Westfalem).

CASA NARLOCH - ARQUITETURA

A Casa Narloch apresenta planta quadrada, com pavimento térreo, contendo onze cômodos, no pavimento térreo, oito cômodos no sótão e porão, além de varanda frontal e lateral (sul).

Construída originalmente em alvenaria de madeira, provavelmente com tábuas de cerne de pinheiro, abundante na época da construção; é modificado por paredes de alvenaria em tijolos. O telhado é revestido por telhas francesas em nove águas.

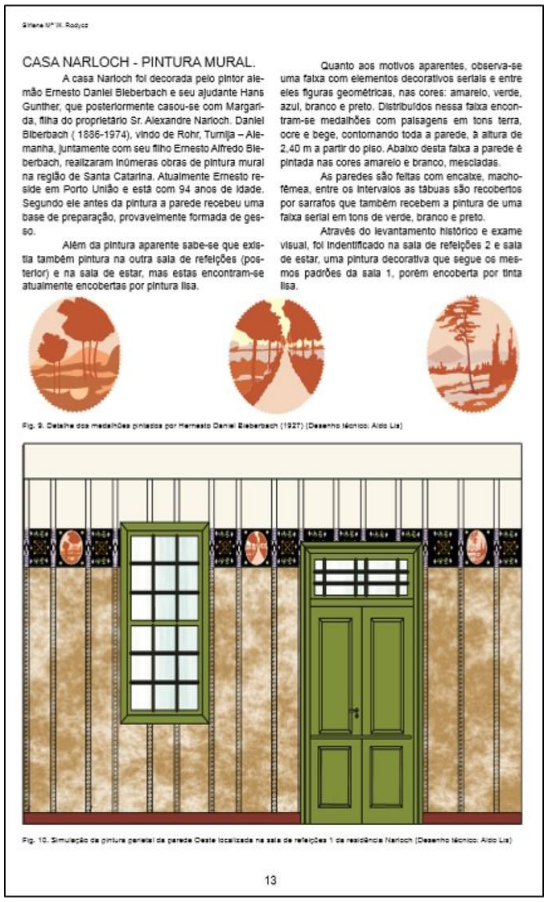
Quanto às aberturas, destaca-se a porta de entrada, com duas folhas em madeira, almofadas decoradas em alto relevo e ombreiros (batente), dando acesso as salas de refeições. As janelas também são feitas em madeira.

O pavimento é formado por piso cerâmico na varanda frontal, em um dos banheiros e na cozinha (próximo ao fogão e a pia). Nos cômodos restantes o revestimento é de madeira, além de um pequeno detalhe em piso hidráulico no banheiro posterior.

Estrutura subterrânea formada por uma fun-

11

Imagem 155: Inventário da Casa Marloch - Histórico. Fonte: Apostila *Patrimônio Arquitetônico e Artístico do Município de Itaiópolis e região*, S.d.



CASA NARLOCH - PINTURA MURAL.

A casa Narloch foi decorada pelo pintor alemão Ernesto Daniel Bieberbach e seu ajudante Hans Gunther, que posteriormente casou-se com Margarida, filha do proprietário Sr. Alexandre Narloch. Daniel Biberbach (1886-1974), vindo de Rohr, Turnija – Alemanha, juntamente com seu filho Ernesto Alfredo Bieberbach, realizaram inúmeras obras de pintura mural na região de Santa Catarina. Atualmente Ernesto reside em Porto União e está com 94 anos de idade. Segundo ele antes da pintura a parede recebeu uma base de preparação, provavelmente formada de gesso.

Além da pintura aparente sabe-se que existia também pintura na outra sala de refeições (posterior) e na sala de estar, mas estas encontram-se atualmente encobertas por pintura lisa.

Quanto aos motivos aparentes, observa-se uma faixa com elementos decorativos seriais e entre eles figuras geométricas, nas cores: amarelo, verde, azul, branco e preto. Distribuídos nessa faixa encontram-se medalhões com paisagens em tons terra, ocre e bege, contornando toda a parede, à altura de 2,40 m a partir do piso. Abaixo desta faixa a parede é pintada nas cores amarelo e branco, mescladas.

As paredes são feitas com encaixe, macho-fêmea, entre os intervalos as tábuas são recobertos por sarrafos que também recebem a pintura de uma faixa serial em tons de verde, branco e preto.

Através do levantamento histórico e exame visual, foi indentificado na sala de refeições 2 e sala de estar, uma pintura decorativa que segue os mesmos padrões da sala 1, porém encoberta por tinta lisa.

Fig. 9. Detalhe dos medalhões pintados por Hermesto Daniel Bieberbach (1927) (Desenho técnico: Aldo Lia)

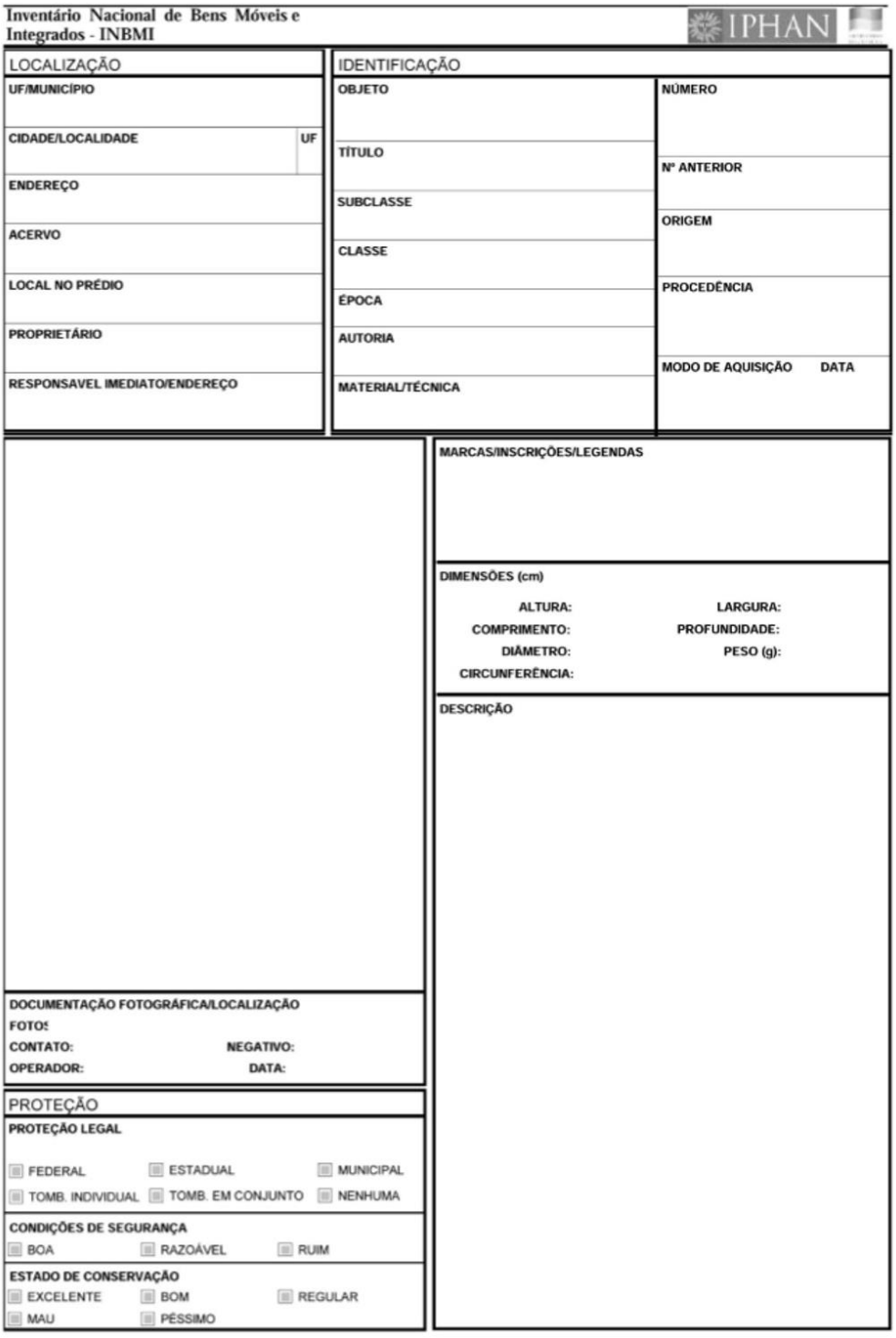
Fig. 10. Simulação da pintura parietal de parede Oeste localizada na sala de refeições 1 da residência Narloch (Desenho técnico: Aldo Lia)

13

Imagem 156: Inventário da Casa Marloch – Pinturas Murais. Fonte: Apostila *Patrimônio Arquitetônico e Artístico do Município de Itaiópolis e região*, S.d.

Tomando como base os exemplos acima citados, buscou-se uma melhor alternativa para inventariar as pinturas murais de Penedo. Inicialmente servi-se de base o Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI, que trata dos elementos móveis e integrados (Ver Imagem 157). A primeira tentativa de construção do inventário das pinturas murais de Penedo foi de preenchimento das fichas do INBMI, contudo seriam necessárias algumas adaptações para enquadrar a temática. Diante deste fato, as fichas ficaram com algumas incompatibilidades de campos que não seriam necessários a este

inventário e de outros campos importantes, que não existem no INBMI. Desde modo, e considerando o fato de que com a criação do SICG, os Bens Móveis e Integrados, assim como todos os outros bens contemplados por diferentes inventários foram integrados aos módulos do novo sistema, resolveu-se tentar o preenchimento das fichas do SICG.


Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados - INBMI

IPHAN

LOCALIZAÇÃO

UF/MUNICÍPIO

CIDADE/LOCALIDADE | UF

ENDEREÇO

ACERVO

LOCAL NO PRÉDIO

PROPRIETÁRIO

RESPONSAVEL IMEDIATO/ENDEREÇO

IDENTIFICAÇÃO

OBJETO

TÍTULO

SUBCLASSE

CLASSE

ÉPOCA

AUTORIA

MATERIAL/TÉCNICA

NÚMERO

Nº ANTERIOR

ORIGEM

PROCEDÊNCIA

MODO DE AQUISIÇÃO | DATA

MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDAS

DIMENSÕES (cm)

ALTURA: LARGURA:

COMPRIMENTO: PROFUNDIDADE:

DIÂMETRO: PESO (g):

CIRCUNFERÊNCIA:

DESCRIÇÃO

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA/LOCALIZAÇÃO

FOTO:

CONTATO: NEGATIVO:

OPERADOR: DATA:

PROTEÇÃO

PROTEÇÃO LEGAL

FEDERAL ESTADUAL MUNICIPAL

TOMB. INDIVIDUAL TOMB. EM CONJUNTO NENHUMA

CONDIÇÕES DE SEGURANÇA

BOA RAZOÁVEL RUIM

ESTADO DE CONSERVAÇÃO

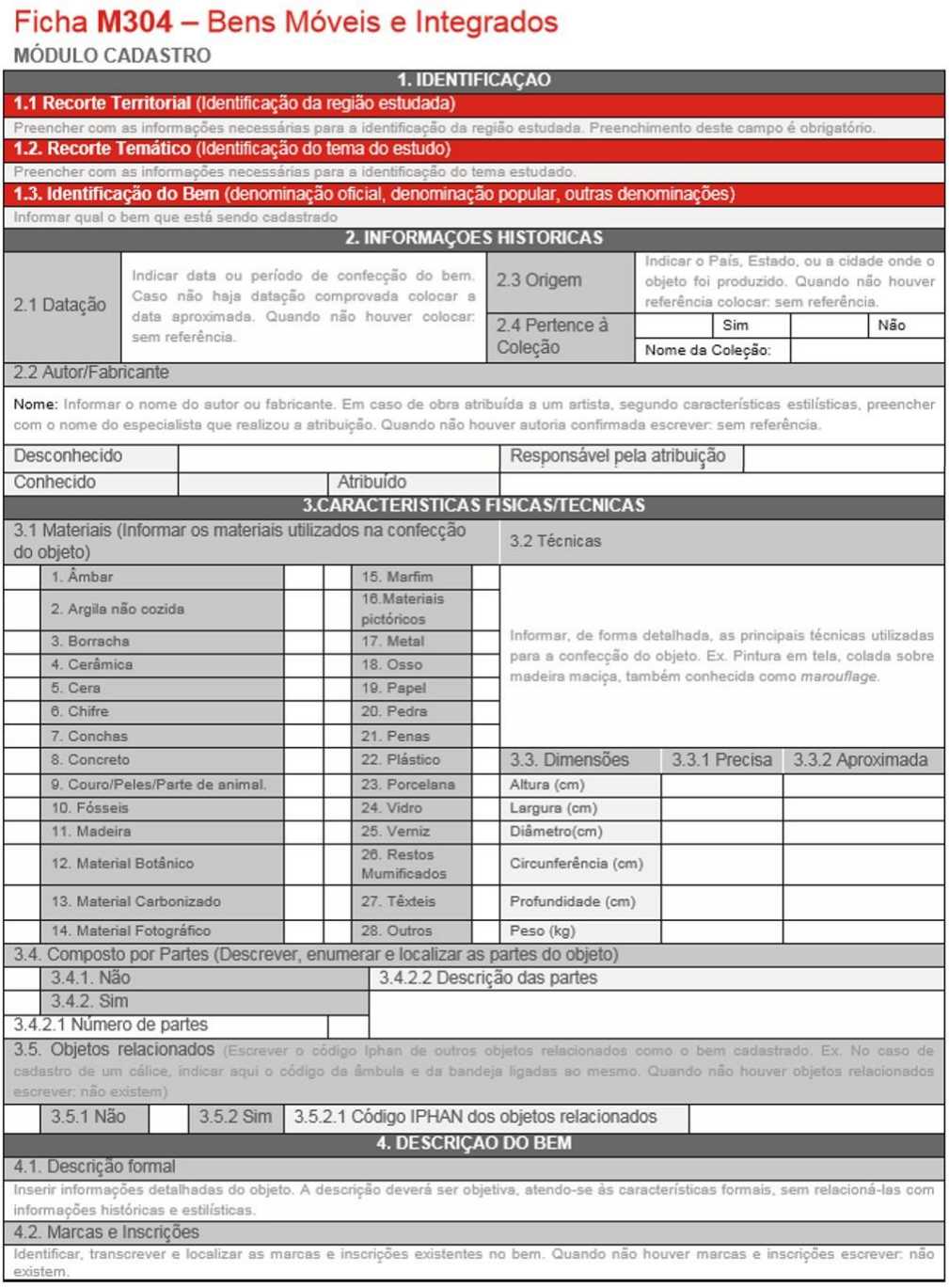
EXCELENTE BOM REGULAR

MAU PÉSSIMO

Imagem 157: Modelo de Ficha do INBMI.
Fonte: Manual de Preenchimento Versão 30/06/00, 2000.

Como explicado no primeiro capítulo, o SICG trabalha com módulos de

Conhecimento, Gestão e Cadastro dos bens inventariados e pode ser aplicado a paisagens, bens móveis, bens imóveis, patrimônio naval, patrimônio ferroviário, patrimônio arqueológico, entre outros. O objetivo é produzir uma base de dados a partir das fichas do SICG no intuito de criar uma rede de conhecimento onde todo o patrimônio cultural, artístico e histórico do país seja catalogado em uma única plataforma acessível (Ver Imagem 158).



Ficha **M304** – Bens Móveis e Integrados

MÓDULO CADASTRO

1. IDENTIFICAÇAO

1.1 Recorte Territorial (Identificação da região estudada)

Preencher com as informações necessárias para a identificação da região estudada. Preenchimento deste campo é obrigatório.

1.2. Recorte Temático (Identificação do tema do estudo)

Preencher com as informações necessárias para a identificação do tema estudado.

1.3. Identificação do Bem (denominação oficial, denominação popular, outras denominações)

Informar qual o bem que está sendo cadastrado

2. INFORMAÇOES HISTORICAS

2.1 Datação	Indicar data ou período de confecção do bem. Caso não haja datação comprovada colocar a data aproximada. Quando não houver colocar: sem referência.	2.3 Origem	Indicar o País, Estado, ou a cidade onde o objeto foi produzido. Quando não houver referência colocar: sem referência.
		2.4 Pertence à Coleção	Sim / Não
			Nome da Coleção:

2.2 Autor/Fabricante

Nome: Informar o nome do autor ou fabricante. Em caso de obra atribuída a um artista, segundo características estilísticas, preencher com o nome do especialista que realizou a atribuição. Quando não houver autoria confirmada escrever: sem referência.

Desconhecido		Responsável pela atribuição	
Conhecido		Atribuído	

3.CARACTERISTICAS FISICAS/TECNICAS

3.1 Materiais (Informar os materiais utilizados na confecção do objeto)

1. Âmbar		15. Marfim	
2. Argila não cozida		16.Materiais pictóricos	
3. Borracha		17. Metal	
4. Cerâmica		18. Osso	
5. Cera		19. Papel	
6. Chifre		20. Pedra	
7. Conchas		21. Penas	
8. Concreto		22. Plástico	
9. Couro/Peles/Parte de animal.		23. Porcelana	
10. Fósseis		24. Vidro	
11. Madeira		25. Verniz	
12. Material Botânico		26. Restos Mumificados	
13. Material Carbonizado		27. Têxteis	
14. Material Fotográfico		28. Outros	

3.2 Técnicas

Informar, de forma detalhada, as principais técnicas utilizadas para a confecção do objeto. Ex. Pintura em tela, colada sobre madeira maciça, também conhecida como *marouflage*.

3.3. Dimensões	3.3.1 Precisa	3.3.2 Aproximada
Altura (cm)		
Largura (cm)		
Diâmetro(cm)		
Circunferência (cm)		
Profundidade (cm)		
Peso (kg)		

3.4. Composto por Partes (Descrever, enumerar e localizar as partes do objeto)

3.4.1. Não	3.4.2.2 Descrição das partes
3.4.2. Sim	
3.4.2.1 Número de partes	

3.5. Objetos relacionados (Escrever o código Iphan de outros objetos relacionados como o bem cadastrado. Ex. No caso de cadastro de um cálice, indicar aqui o código da âmbula e da bandeja ligadas ao mesmo. Quando não houver objetos relacionados escrever: não existem)

3.5.1 Não		3.5.2 Sim	3.5.2.1 Código IPHAN dos objetos relacionados

4. DESCRIÇAO DO BEM

4.1. Descrição formal

Inserir informações detalhadas do objeto. A descrição deverá ser objetiva, atendo-se às características formais, sem relacioná-las com informações históricas e estilísticas.

4.2. Marcas e Inscrições

Identificar, transcrever e localizar as marcas e inscrições existentes no bem. Quando não houver marcas e inscrições escrever: não existem.

Imagem 158: Ficha padrão do SICG para bens móveis e integrados.
Fonte: Manual Preliminar, 2013.

O perfil das fichas do SICG se aplica ao bem arquitetônico e ao bem integrado

separadamente, o que não é interessante para essa pesquisa. O intuito deste inventário é relacionar a arquitetura e as pinturas murais como elementos igualmente importantes para serem considerados nas ações de preservação. São dois "patrimônios" interdependentes e complementares no que tange à sua valoração. Outro ponto acerca do SICG é a sua abordagem multidisciplinar que traz, na ficha, campos que não seriam necessários a esta etapa do inventário.

Optou-se então por elaborar fichas de cadastro mais simplificadas, numa versão sintetizada do SICG e tomando como base o Tesauro para Bens Móveis e Integrados e os inventários de Mococa - SP e Itaiópolis - SC.

O objetivo foi criar um inventário preliminar, que levanta dados não apenas acerca das pinturas, mas também das edificações às quais integram. Este inventário preliminar cataloga o acervo encontrado e aponta direcionamentos para atualização e complementação futura, via SICG[27].

Por fim, obteve-se uma ficha que traz os dados da edificação, seus aspectos tipológicos, arquitetônicos, localização, tipo de propriedade, entorno, uso do solo, uso da edificação, contatos relacionados ao prédio e informações históricas. No tocante às pinturas traz sua classificação nos termos do Tesauro de Bens Móveis e Integrados, a locação em planta, a especificação das paredes que possuem pintura, características gerais, dimensões e desenhos esquemáticos (Ver Imagem 159).

[27] O SICG começou a ser aplicado em Penedo em maio de 2015 e está sendo concluído agora no mês de novembro. Foram aplicadas as fichas relacionadas aos três módulos do sistema, além da elaboração dos mapas de uso e ocupação do solo, de gabaritos, e da minuta da portaria de normatização do sítio.

Ficha de Identificação

Edificação

Sede do SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas)



Imagem: Fachada frontal da sede do SEBRAE. Fonte: Mariana Barbosa, Thalianne Leal, 2014.

LOCALIZAÇÃO			
Endereço:	Pça. Jacome Calheiros, 180	MAPA	
Bairro:	Centro		
Complemento:	-		
CEP:	57200-000		
TIPO DE PROPRIEDADE			
	Pública x Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO			
Uso do Solo:	Urbano		
Entorno:	x Alterado / Preservado		
USO DA EDIFICAÇÃO			
Atual:	Sede do SEBRAE Penedo		
Original:	Residência		
CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO			
Contato:	SEBRAE – AL, Penedo	x Proprietário / Morador / Responsável	
Pessoa:	**Telefone:**	**Email:**	
Física / Jurídica x	(82) 3551-2570		
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS			
Construção:	1910	**Proprietário na época da construção:**	
		Sr. Francisco Silva	
Histórico:			
O casarão foi construído em meados de 1910 para servir de residência ao Senhor Francisco Silva e sua esposa Sra. Maria Cravo Silva. O perfil dos antigos proprietários, os Cravo e Silva, era de bons anfitriões, a matriarca, também conhecida			



Imagem 159: Modelo de Ficha de Inventário elaborada para esta pesquisa.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Como produto desta pesquisa foi confeccionado um inventário com 94 páginas de fichas contemplando as 11 edificações inventariadas no Apêndice A. Nenhuma das

pinturas constantes no inventário possui assinatura ou qualquer indicação de autoria. A única edificação possível de identificar pinturas assinadas foi uma dentre as que não tiveram a inventariação permitida pelos proprietários.

Tomando como base os critérios do SICG, onde: o estado de conservação refere-se ao estado físico do bem e ao seu grau de deterioração, pode ser classificado como **bom**, **precário**, em **arruinamento** ou **arruinado.** E o estado de preservação, faz referência à manutenção das características originais do bem, que pode ser classificado como: **íntegro**, **pouco alterado**, **muito alterado**, **descaracterizado**.

Quanto ao estado de preservação destas pinturas, apenas 55% desta amostragem de remanescentes apresentam suas características originais íntegras, 9% já sofreram algum tipo de restauração ou intervenção de manutenção e 36% estão descaracterizadas, conforme o gráfico abaixo:



Imagem 160: Gráfico com o panorama de preservação das pinturas murais inventariadas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

No tocante à conservação, 49% das pinturas está em bom estado. Enquanto 29% encontram-se em situação precária (com infiltrações, perda de partes, bolor, machas), 10% em processo de arruinamento (faltando partes significativas) e 12% já arruinadas. Ver Gráfico abaixo:

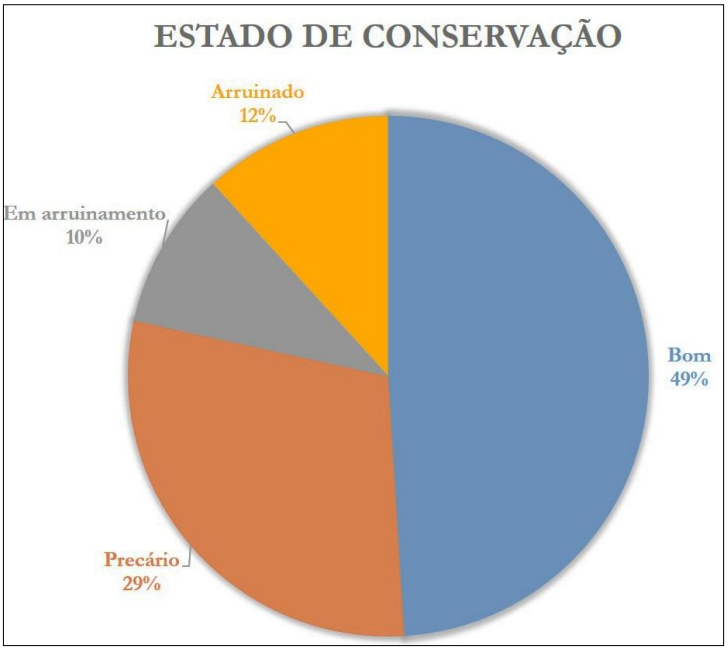


Imagem 161: Gráfico com o panorama de conservação das pinturas murais inventariadas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Observando-se isoladamente, os números não parecem impactantes. Segundo os gráficos acima, ainda haveria metade da produção muralista do século XIX em condições positivas de preservação e conservação, porém estes números referem-se apenas a uma porção remanescente dessas pinturas.

Há relatos de outros imóveis que já possuíram pinturas murais, mas não guardam nenhum resquício deste patrimônio. Segundo informações comuns de vários penedenses, haveriam pinturas ainda no prédio da Sociedade Montepio dos Artistas, no Teatro Sete de Setembro e na sede da Antiga Maçonaria, além de outras edificações de uso residencial.

Desde o tombamento do conjunto urbano em 1996, e consequente inscrição nos livros *Arqueológico, etnográfico e paisagístico* e no livro *Histórico*, o centro histórico de Penedo passou a ser legalmente protegido.

A justificativa para a proteção se volta para a importância do conjunto urbano enquanto documento histórico e relato de todos os processos culturais das sociedades formatadas em Penedo em seus diferentes períodos históricos. Bem como o fato de Penedo ter sido um ponto de povoamento do Nordeste brasileiro.

No Manual de Elaboração de Projetos do Programa Monumenta consta que o processo de intervenção no patrimônio edificado deve considerar como etapas: 1ª- Identificação e Conhecimento do Bem (através da pesquisa histórica, levantamento físico, **levantamento dos elementos artísticos integrados**, prospecções, entre outras etapas); 2ª- Diagnóstico e só então chega-se à etapa final; A proposta de intervenção (BRASIL,

2005, p.18).

Nota-se a importância dos bens integrados dentro do processo de intervenção em qualquer edificação, estes bens devem ser considerados ao longo do levantamento da construção, na concepção do projeto e também no decorrer de toda a obra.

No entanto, em Penedo não há levantamentos dos bens móveis e integrados existentes em seu casario, contudo há relevantes exemplos a seguir.

Por várias regiões do país, órgãos estaduais de proteção possuem inventários disponibilizados na internet para que a população conheça esse patrimônio e compreenda a sua relevância. É o caso, por exemplo, do Portal do Patrimônio Cultural de Minas Gerais (www.portaldopatrimoniocultural.com.br) que resguarda a memória dos municípios mineiros, além de reforçar a identidade da cultura local.

Outro exemplo de ação em torno do conhecimento e preservação destes bens foi a iniciativa de elaboração da Cartilha dos Bens Móveis e Integrados (http://www.cultura.rn.gov.br/), elaborada através da Fundação José Augusto e do Instituto de Formação e Gestão em Turismo do Rio Grande do Norte. A Cartilha traz os monumentos integrados à paisagem urbana do Estado descrevendo-os um por um, contando sua história e importância. Estão contemplados: fontes, chafarizes, pelourinhos, obeliscos, estátuas, pórticos, entre outros elementos integrados aos espaços externos da cidade (Ver Imagem 162).



Imagem 162: Trecho da Cartilha dos Bens Móveis e Integrados do Rio Grande do Norte que retrata o Pelourinho. Fonte: http://www.cultura.rn.gov.br/, 2015.

São exemplos de ações para preservação de bens integrados por todo o país;

cartilhas, apostilas, folders, bancos de dados virtuais, entre outros. Estas iniciativas ajudam a promover o conhecimento, a memória e a identidade local.

As pinturas murais possuem significados que vão além do valor artístico ou histórico, remontam a um contexto social, político, econômico e ideológico. Refletem, nesse contexto, a memória da Penedo de outrora e fazem parte conformação da Penedo dos dias atuais. Enquanto elementos integrados, são fundamentais para a manutenção da identidade unitária do bem arquitetônico.

Acredita-se, portanto, que as pinturas murais não possuem apenas um valor em si, elas são parte da valoração da edificação que as abriga. Parte da concepção geral do bem imóvel, da linguagem nele impressa e da imagem refletida daquela sociedade que o projetou. Por estes motivos, ambos os bens, imóveis e integrados, podem ser utilizados como reforço mútuo da necessidade de preservação de um e de outro. As pinturas murais podem ser utilizadas como mais um elemento valorativo para a produção arquitetônica do século XIX na cidade de Penedo e a arquitetura considerada a base para a preservação do patrimônio pictórico local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS
O Patrimônio Penedense da "porta para dentro"

Na busca de responder quais os motivadores históricos que determinaram ou influenciaram o desenvolvimento da prática das pinturas murais no casario de Penedo, entre o século XIX e início do século XX, obtiveram-se conceitos, dados e análises capazes de constatar que sua ocorrência está diretamente ligada ao apogeu econômico e consequente desenvolvimento social.

Para obter essa resposta, a pesquisa iniciou com a conceituação e entendimento das pinturas murais enquanto forma de arte presente em diferentes sociedades e épocas, e o enquadramento no campo do patrimônio no Brasil. Neste momento foi possível compreender a produção brasileira do século XIX como uma herança direta da Europa e das tendências de ornamentação do Barroco (no século XVI) e do Romantismo (no século XIX). Inseridas no ambiente arquitetônico brasileiro em um contexto em que as cidades se encontravam inundadas pelo Ecletismo.

Em seguida buscou-se conhecer o ambiente brasileiro no século XIX, movimentado pelas transformações políticas que o levaram de colônia a Império, em 1822, e de Império a República, em 1889. Em paralelo ocorriam as transformações econômicas, da exploração gratuita dos recursos brasileiros pelos colonizadores, para a sua inclusão no mercado de importação de produtos estrangeiros e exportação de gêneros locais. Ao mesmo tempo, as transformações sociais de uma sociedade que começava a conhecer o *glamour* europeu, recebendo revistas que ditavam a moda em vestimentas, cortes de cabelo, comportamento, decoração, entre outros tópicos.

Diante deste processo, transformava-se também a arquitetura e as cidades. Estas passaram a ser urbanizadas seguindo os moldes da Paris de Haussman, fazendo uso de bulevares, praças, coretos, jardins e das últimas modas em arquitetura para ornar as paisagens públicas e vender a imagem de cidade desenvolvida, negando a impressão de atraso deixada pela colonização. É nesse o contexto que se insere o Ecletismo e as tendências românticas no Brasil.

Esses fatores que transformaram as cidades brasileiras no século XIX, também foram decisivos para as novas tendências em decoração e ambientação das edificações. Aliado à preocupação com o refinamento das construções, estava a preocupação com os hábitos de receber. Havia a intenção de impressionar as visitas e assim agregar *status* às famílias e aos seus negócios. Acredita-se ter surgido dessa preocupação um maior

interesse nos ambientes internos que, até o período colonial, eram pouco representativos. Diante da preocupação em ornar os ambientes internos, emergiram as práticas de aplicação de pinturas e *marouflés* nas paredes, associadas a tetos trabalhados em estuque, lustres de cristal, pisos de *parquet*, cortinas e mobiliário de gosto europeu.

Em Penedo não foi diferente, as casas do século XIX ostentam um requinte decorativo desde a fachada até os espaços internos que não é visto em edificações de ares coloniais. No entanto, foi necessário compreender o contexto de inserção deste espírito europeu na cidade.

Procurou-se analisar como se deu o desenvolvimento da cidade no século XIX e qual a abertura para o advento das novidades europeias naquele local. As transformações ocorridas na Penedo de remanescentes coloniais foram consequência direta de seu desenvolvimento econômico, ocasionado pelo comércio de exportação e importação no porto fluvial da cidade.

Existia na cidade uma sociedade burguesa emergente, com economia baseada nas atividades agrárias e no comércio de exportação, essa comunicação com o "exterior" incentivou as trocas culturais que motivaram a absorção de tendências europeias. Vivia-se um momento em que, movidos pelas inovações da Revolução Industrial, arquitetura e cidade modernizavam-se através da absorção de novas técnicas, da melhoria da situação econômica e do aprimoramento da mão de obra.

Naquele momento, o Convento de Nossa Senhora dos Anjos e a Igreja de Nossa Senhora da Corrente já possuíam, há mais de um século, pinturas murais em trechos do altar, teto, paredes e retábulos. Contudo, tratava-se de pinturas barrocas, produzidas em um contexto com o intuito principal de exaltar a religiosidade e auxiliar na transmissão da doutrina católica.

As pinturas murais abordadas dentro do inventário realizado estão inseridas em uma conjuntura diferente: as edificações construídas no século XIX durante as transformações e repaginações, ocorreram no intuito de assemelhar a ambiência da cidade ao universo europeu.

Por fim, compreendido a conformação do Ecletismo, do Romantismo, das cidades do século XIX, do papel da ornamentação no interior das edificações, das pinturas murais e do universo Penedense no período, foi possível inventariar as pinturas murais encontradas no casario da cidade.

O que se encontrou foi um significativo repertório de pinturas murais em algumas edificações públicas e residências, contudo acredita-se tratar apenas dos

resquícios de uma produção ainda maior, impulsionada por uma tradição de decorar com refinamento e ostentar a ascensão social vivida naquele momento.

Tomando como ponto de partida os recortes espacial e temporal, estabelecidos no início da pesquisa, foram selecionados 42 imóveis. Destes, 35 puderam ser visitados e foram constatadas pinturas murais em 12 delas. Contudo, entre as 12, apenas 11 edificações tiveram autorização para ser incluídas no inventário, reduzindo bastante a amostragem da pesquisa.

No entanto, 11 edificações com pinturas murais repletas de traços e aspectos semelhantes entre si podem ser consideradas o indicativo da ocorrência de uma tradição pictórica no período do século XIX. Afinal, há relatos da ocorrência de pinturas em outras edificações que não puderam ser acessadas. Considera-se ainda as construções ecléticas que podem ter se perdido antes do tombamento do sítio, e as pinturas murais encobertas ou destruídas sem que a gestão pública tivesse o controle. Certamente há um repertório ainda maior esquecido e apagado, mas iniciar um inventário desta amostragem encontrada é o primeiro passo para tornar conhecidas outras obras.

Entre as edificações inventariadas, aproximadamente metade possui pinturas ainda íntegras e preservadas. O inventário traz para o conhecimento do IPHAN uma análise qualitativa e quantitativa deste repertório e colabora para uma reflexão em torno de sua relevância.

Sabendo-se que a pintura mural é considerada um elemento integrado à edificação, a partir do momento que a arquitetura tem valor enquanto patrimônio cultural e artístico, as pinturas também possuem esse valor. Fazem parte da identidade local, do cotidiano e da memória da cidade.

As pinturas murais encontradas em Penedo são o relicário de uma cidade que alcançou os tempos áureos da transição do país de colônia para Império e, mais tarde, para República. E precisam deixar de ser enxergadas como passado e retrocesso, e ser vistas como marcas de desenvolvimento e progresso.

A ideia de que a preservação congela as cidades já se tornou ultrapassada, hoje há um senso comum em torno da defesa da preservação como sinônimo de progresso, de desenvolvimento. O mais difícil é defender este pensamento entre a parcela da população que não compreende a relevância deste patrimônio. Tal fato é claro, pois compreender sem conhecer é impossível. Certamente por isso, o elemento **Inventário** é considerado o primeiro passo para a preservação deste patrimônio, ao passo que permite reconhecê-lo, identificar suas características, localização e referencial histórico, possibilitando

intervenções e ações futuras.

Essa pesquisa trabalhou, com o intuito de esclarecer a importância deste patrimônio e elaborar o Inventário das pinturas murais no contexto da edificação e, assim, permitir o seu conhecimento e subsidiar a formulação de diretrizes futuras em prol da preservação destes bens, como por exemplo a **Divulgação** e a **Educação Patrimonial** associada a **Medidas de Conservação Preventiva**.

No último capítulo da dissertação foram expostos alguns exemplos de divulgação de inventários de Bens Integrados, que deram certo em outras regiões do país e que podem ser tomados como modelo. Um destes exemplos foi a página na internet do Portal do Patrimônio Cultural de Minas Gerais, com a relação dos bens e suas características. O outro exemplo foi a elaboração da Cartilha dos Bens Móveis e Integrados do Rio Grande do Norte com um breve resumo sobre cada bem, que foi disponibilizada para a população. Essa forma de divulgação ajuda a aproximar os moradores do patrimônio cultural e artístico local, auxilia na compreensão da relevância de cada bem e pode ser importante para despertar o interesse na preservação e no zelo desse patrimônio.

Contudo, tomar como diretriz a divulgação por si só, não é uma solução. É necessário que, paralelamente a todo o processo, seja construído um conjunto de ações de educação patrimonial e não apenas para incentivar a preservação das pinturas murais, mas do patrimônio cultural penedense como um todo. A implantação da Casa do Patrimônio de Penedo pode ser considerada um primeiro passo em direção a esse objetivo, é preciso articular as ações e ampliar a comunicação com a população local.

Todas essas medidas se fazem necessárias, pois são complementares à legislação incidente. O tombamento do sítio histórico, considerado de forma isolada não é suficiente para impedir que este repertório remanescente seja destruído. Na Cartilha de orientações para os usuários dos bens tombados elaborada pelo IPHAN (2009) explicita-se que as intervenções construtivas na edificação podem ser a **reforma simplificada** ou as **obras de reforma, demolições ou construções novas**. A primeira refere-se a obras simples como intervenções no passeio ou na cor da fachada. A segunda aplica-se às reformas que interfiram na forma e volume da edificação, demolições ou construções novas. Nos dois exemplos acima implica a necessidade de requerimento, por parte do proprietário, antes de interferir na ambiência externa da edificação.

Quando se trata de bens tombados individualmente, solicita-se que seja requerida uma restauração e não reforma (pelo grau de complexidade que envolve a recuperação deste

bem). Contudo, não há menções à aplicação de pintura nas paredes internas, às intervenções nos revestimentos ou em qualquer bem integrado à edificação tombada no conjunto (IPHAN, 2009).

É dever do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) fiscalizar, tomar conhecimento das intervenções ocorridas e aplicar as soluções legais cabíveis, dessa forma é necessário que o proprietário solicite autorização para as intervenções a serem realizadas na edificação. Contudo, por tratar-se de um tombamento do conjunto arquitetônico como um todo, "da porta para dentro" são feitas reformas e modificações independente do conhecimento e da aprovação da fiscalização.

No Manual Prático do Morador do Sítio Histórico de Penedo/AL, há informações relevantes e elucidativas para os responsáveis pelas edificações em questão, porém também não há referência alguma à necessidade de preservar ou manter as pinturas murais encontradas.

Tem-se então um "ponto cego" na gestão dos bens inseridos no polígono de tombamento. **É obrigação dos proprietários conservar/preservar as pinturas murais presentes nas edificações tombadas no conjunto? -** Tecnicamente sim, o proprietário precisa zelar pela integridade e unidade do bem tombado. No entanto, não há previsão de sanções para este tipo de intervenção, deste modo não é exagero afirmar que a produção pictórica no casario eclético de Penedo encontra-se vulnerável e passível de ser destruída.

Faz-se necessário um conjunto de medidas, como exemplo as diretrizes acima elencadas, e este trabalho defende o inventário como uma base para tais medidas.

As pinturas murais encontradas foram devidamente registradas, fotografadas e relacionadas à edificação e aos fatores históricos, sociais e econômicos que justificam sua importância. E merecem ser posteriormente complementadas por uma equipe multidisciplinar e inseridas na plataforma SICG como uma forma a mais de preservar, conservar, gerir e levar ao conhecimento do maior número de pessoas possível.

Penedo possui um rico acervo arquitetônico, histórico, artístico e paisagístico do qual todos são conhecedores. Este patrimônio visualizado nas ruas tortuosas, da "porta para fora" é incomensurável, mas há também uma riqueza em obras de arte integradas a este patrimônio que esteve escondida "da porta para dentro".

As pinturas murais também são joias do Baixo São Francisco.

Referências Bibliográficas

ALAGOAS. **Plano Diretor Participativo de Penedo**. Prefeitura Municipal de Penedo. Penedo: Secretaria de Planejamento Indústria, Comércio e Meio Ambiente - SEPLANIC, 2007.

ALBERNAZ, Maria Paula. **Dicionário ilustrado de arquitetura**. 1° reimpressão. Vol. 1. São Paulo: ProEditores, 1997.

ALVES, Fábio Galli; SANTOS, Carlos Alberto Avila. **A legislação e as ornamentações internas dos prédios ecléticos de Pelotas: Bens Integrados ao Patrimônio Arquitetônico**. *In*: XII Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel, 2013, Pelotas.

ALVES, Fábio Galli; SANTOS, Carlos Alberto Avila. **As decorações murais nos ambientes internos dos prédios Ecléticos de Pelotas/RS**. In.: XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2014. Uberlândia. Anais ... Universidade Federal de Pelotas, 2014.

ALVES, Fábio Galli; ROZISKY, Cristina Jeannes; SANTOS; Carlos Alberto Ávila. **A Arte Decorativa de Estuques de Interiores em Pelotas 1870 a 1931**. In.: Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal. 2ª. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella (organizadores).– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014. Il. 600 p.

AYRES, Janaina de Moura Ramalho Araújo. **O céu em perspectiva: a questão da pintura dos tetos das igrejas barrocas como veículo pictórico da fé**. - Rio de Janeiro: FSBRJ / Faculdade de São Bento, 2011.

BARATA, Mário. **As Artes Plásticas de 1808 a 1889**. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Europeia do Livros. 1960. Tomo II. V.5, (Volume Brasil Monárquico), p.475-492.

BARATA, Mário. **Século XIX: Transição e Início do Século XX**. In: ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.2, il. P.378-451.

BASTOS, Fernanda Valadares de Sampaio. **A Técnica de Pintura Encáustica ou sobre o processo de estar no presente**. UFRGS: 2013. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Fernanda%20Valadares%20anpap.pdf. Acesso em: 09 de set. 2015.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da arte**. 3º ed. – Campinas, SP: Papirus, 1989.

BAUMGART, Fritz. Breve História da Arte. 2° ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORTOLOTI, Marcelo. **Demolição de prédios históricos motivada por arquitetos modernistas**. In: Revista Época: 2015. Disponível em: http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2015/03/bdemolicao-de-predios-historicosb-foi-motivada-por-arquitetos-modernistas.html. Acesso em 27 de jun. 2015.

BRAGA, Márcia. **Conservação e restauro: Pedra, Pintura Mural e Pintura sobre tela**.

Vol. 1. Editora Rio: Rio de Janeiro, 2003.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução: Beatriz Kuhl; Apresentação Giovanni Carbonara; revisão Renata Maria Parreira Cordeiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. **Decreto n° 25**, de 30 de novembro de 1937. Rio de Janeiro, RJ, 1937.

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, 1988.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – **Processo de Tombamento da Cidade de Penedo**. Rio de Janeiro, 1996.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Programa Monumenta - **Manual de elaboração de projetos de preservação do patrimônio cultural** / Elaboração José Hailon Gomide, Patrícia Reis da Silva, Sylvia Maria Nelo Braga. _ Brasília : Ministério da Cultura, Instituto do Programa Monumenta, 2005.

BRASIL. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Urbanismo. **Guia de Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização. **SICG – Sistema Integrado de Conhecimento e Gestão / Manual Preliminar.** Brasília: IPHAN, 2013.

BRÊDA, José Maurício. **Os Genes e os Memes de vovô**. Jornal Gazeta de Alagoas, Maceió, 12 de março de 2011. N° 2339, Seção SABER – Artigos. Disponível em: http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=179615. Acesso em 22 de jul. 2015.

BROCOS, Modesto. **Retórica dos pintores**. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933, p. 133.

BURDEN, Ernest. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**. Tradução Alexandre Ferreira da Silva Salvaterra. – 2° ed.- Porto Alegre: Bookman, 2006.

CALDAS, Wallace. **Pinturas Murais: Restauração e Conservação**. Rio de Janeiro: *In*-Folio, 2008.

CAROATÁ, José Próspero Jehovah da Silva. **Revista do Instituto Archeologico e Geographico Alagoano**. N°2. Maceió: TYP do Jornal das Alagoas, 1874.

Carta de Veneza. II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DE MONUMENTOS HISTÓRICOS. Veneza, 1964. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf. Acesso em 23 de set. 2015.

Carta de Washington. CARTA INTERNACIONAL PARA A SALVAGUARDA DAS CIDADES HISTÓRICAS – ICOMOS, Washington, 1987. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Washington%201987.pdf. Acesso em 23 de set. 2015.

Chalé dos Peixotos em Penedo (Alagoas). Produção de Fernando Moura Peixoto. Rio de Janeiro: Fernando Moura Peixoto, 2014. Vídeo do *Youtube*.

COLI, Jorge**. A Pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro**. In.: FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia Brasileira em Perspectiva.* São Paulo: Contexto, 1998. p.375-404.

COLI, Jorge. **Questões sobre a arte brasileira do século XIX?.** UNICAMP: São Paulo, 2002. Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2002.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**.1° Edição. São Paulo: EDART, 1972.

COSTA, Lygia Martins. **Bens Integrados – Conceituação e Exemplos** (1992). In.: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: Manual de Preenchimento. Brasília, IPHAN, 2000, p.47.

COSTA, Lúcio. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. In.: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, N° 5, 1941, p.9-104.

DANTAS, Cármen Lúcia. In.: LIMA, Carla de Paiva (org.). Guia de Penedo - SEBRAE/AL. Maceió: Gráfica JB, 2004.

DANTAS, Cármen Lúcia. **Igrejas e Sobrados seculares**. In: Alagoas Memorável – Patrimônio Arquitetônico. Instituto Arnon de Mello, 2011. 240p.

DE PAOLI, Paula Silveira. **Entre Relíquias e Casas velhas: A Arquitetura das Reformas Urbanas de Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1° ed, 2013, 340p.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso. **Rio: uma capital nos trópicos e seu modelo europeu**. In.: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, N° 19, 1984, p.149-155.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso. **Ecletismo no Rio de Janeiro (Séc. XIX – XX)**. *In*: FABRIS, Annateresa (org.), Ecletismo na Arquitetura brasileira, São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.

DONADIO, Fábio. **Cadernos Ofícios – Pintura**. Ouro Preto: FAOP, 2008. 72p.

FABRIS, Annateresa. O Ecletismo à Luz do Modernismo. *In*: FABRIS, Annateresa (org.), Ecletismo na Arquitetura brasileira, São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.

FERREZ, Gilberto; SANTOS, Paulo. **Registro Fotográfico de Marc Ferrez da Construção da Av. Rio Branco, 1903-1906**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. [Reimpr.]. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

IBGE. **Penedo – ALAGOAS**. Diretoria de Pesquisas - DPE - Coordenação de População e Indicadores Socias – COPIS, 2015.

ICOMOS. **Princípios do ICOMOS para a Preservação e Conservação – restauro das Pinturas Murais**. 14° Assembléia Geral – Victoria Falls, Zimbabwe: 2003.

IPHAN. **Fiscalização: Orientações para usuários de bens tombados**. DEPAM: Brasília, 2009.

JÚNIOR, Romeu Duarte. **Programa MONUMENTA: uma experiência em preservação urbana no Brasil.** Revista CPC, são Paulo, n. 10, p. 44-88, 2010. Disponível em: file:///C:/Users/mariana/Downloads/15661-18643-1-PB.pdf. Acesso em 25 de ago. 2015.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos Estilos Arquitetônicos**. 4° ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LEMOS, Carlos A. C. Ecletismo em São Paulo. In. FABRIS, Annateresa (org.); **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.

LEVY, Hannah. **A Propósito de Três Teorias do Barroco**. In.: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, N° 5, 1941, p.259-284.

LIS, Aldo et al. **Património Arquitetônico e Artístico do município de Itaiópolis**. Santa Catarina: Universidade Federal do Paraná, [S.d.].

MALTA, Marize. **O que os olhos veem, o coração sente: orientações para a decoração dos lares nas revistas ilustradas oitocentistas**. In: Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2. VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ / DEZENOVEVINTE, 2010.

MALTA, Marize. **Decoração e Decoro nos Salões Oitocentistas no Rio de Janeiro: Modos de Receber e Exibir**. In: Oitocentos – Tomo III: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (org.). Intercâmbios Culturais entre Brasil e Portugal. 2° edição. Rio de Janeiro: CEFET, 2014.

MASCARENHAS, Alexandre. **Ornatos: Restauração e Conservação**. Rio de Janeiro: *In*-Folio, 2008. 108p. (Coleção Artes e Ofícios).

MÉRO, Ernani Otacílio. **Coisas de Penedo**. Maceió: SERGASA, 1982.

MÉRO, Ernani Otacílio. **História do Penedo (Apostila II)**. Penedo: 1989.

MÉRO, Ernani Otacílio. **História do Penedo (Livro)**. Penedo: 1972.

MÉRO, Ernani Otacílio. **O Perfil do Penedo**. Maceió: SERGASA, 1994, 124p.

MOREIRA, Altamir. **Pintural Mural: Capela Cristo Redentor** – Caemborá. Santa Maria: UFSM, 1996, p.61.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti [org.]. **Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

OLIVEIRA, Isabela Moraes de; SOUZA, Cristiane Feitosa Cordeiro de; VIEIRA, Glena Salgado. **IPAC – INVENTÁRIO DE PROTEÇÃO DO ACERVO CULTURAL: Os**

modelos da Bahia e Pernambuco nas décadas de 1970 e 1980. Revista Tempo Histórico. Vol. 4 – Nº 1, 2012. Disponível em: http://www.revista.ufpe.br/revistatempohistorico/index.php/revista/article/viewFile/32/31. Acesso em 26 de ago. 2015.

PARAIZO, Rodrigo Cury. **A representação do patrimônio urbano em hiperdocumentos: um estudo sobre o Palácio Monroe**. Tese (Mestrado em Urbanismo) –Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o Ecletismo na Europa**. *In*: FABRIS, Annatereza (org.), Ecletismo na Arquitetura brasileira, São Paulo: Nobel & EDUSP, 1987.

PEREIRA, Sônia Gomes. **"A historiografia da arquitetura brasileira no século XIX e os conceitos de estilo e tipologia"**. In: Revista Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História/PUC-RS. v. XXXI, n.2, dezembro / 2005, p. 143-154.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128p.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Romantismo Brasileiro: As Relações com Portugal, o Projeto de Construção da Nação e a Pintura na Academia**. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila; PORTELLA, Isabel (org.). *Oitocentos - Tomo III : Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal*. 2ª. Edição.– Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014.

PINHEIRO, Eny Feijó. **As Pinturas das Residências Santistas no início do século XIX.** Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol. I, Nº 2, pp. 028-031. Disponível em: http://www.restaurabr.org/arc/arc02pdf/06picturasparietais.pdf Acesso em novembro de 2014.

QUARTO DE DORMIR. Seção do Jornal das Famílias: Revista da Semana. Rio de Janeiro, n° 11, 1917.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro de Arquitetura no Brasil**. 10.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. **Neoclassicismo: Uma Proposta de Datação no Brasil**. In: CORREIA, Maria Rosa (org). *Oficina de Estudo da Preservação*, Rio de Janeiro: IPHAN, 2008 (Coletânea I).

RIBEIRO, Marcus Tadeu Daniel. I*n:* NAKAMUTA, Adriana Sanajotti [org.]. **Hanna Levy no SPHAN: História da Arte e Patrimônio.** Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010.

RIBEIRO, Suzana Barretto. **Inventário Arquitetônico de Mococa**. Campinas, SP: Direção Cultura, 2011.

Rio de Janeiro (estado). **Theatro Municipal do Rio de Janeiro** – histórico. Governo do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/historia.html. Acesso em 23 de jun. 2015.

ROSA, Márcia Valéria Teixeira. **Painéis Decorativos Executados por Rodolpho**

Amoêdo (1857-1941): Algumas Considerações. *In*.: Revista de História da Arte e Arqueologia - I Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão, Vol.2. São Paulo: UNICAMP: 2005, p. 513-514.

SALGUEIRO, Valéria. **A arte de construir a nação - pintura de história e a Primeira República**. Estudos Históricos, Arte e História, Rio de Janeiro, n. 30, 2002/2, p. 2.

SALLES, Francisco Alberto**. Arruando para o Forte**. Recife: Bagaço, 2003. 180p.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil: 1870-1931**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo – Área de Conservação e Restauro) Universidade Federal da Bahia, 2007. p. 16.

SANTOS, Paulo F. Quatro Séculos de Arquitetura. Rio de Janeiro: IAB, 1981. 124p.

SOUZA FILHO, Ferraz de. **Manual do Pintor**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Ediouro, 1987.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Capitalismo e Ferrovias no Brasil (As ferrovias em Alagoas)**. Coleção Alagoas, Vol.2, Maceió: EDUFAL, 1979.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Penedo como paixão: Raimundo Marinho, a vida de um líder**. Penedo: Fundação Educacional do Baixo São Francisco Dr. Raimundo Marinho, 2005.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Cármen Lúcia. **Redescobrindo o passado: Cartofilia Alagoana**. 2.ed. Maceió: Sebrae, 2009.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Um Rio de Histórias e um Ninho de Culturas**. Maceió: EDUFAL, 2010.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Dos Primeiros Núcleos à Emancipação**. In: Alagoas Memorável – Patrimônio Arquitetônico. Instituto Arnon de Mello, 2011. 240p.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Cármen Lúcia. **Rio São Frnacisco das Alagoas: Histórias, Lendas, Terra e Gente.** Brasília: Edições do Senado Federal, 2011a. 217p.

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena. **Manual de Boas Práticas – Gestão do Restauro**. Curso de Estudos Avançados de Conservação Integrada (CECI), UFPE: 2014.

TIRELLO, Regina A. **O caso da destruição das pinturas murais da sede da Fazenda Rialto, Bananal.** An. mus. paul. vol.13 no.2 São Paulo, 2005.

TOREM, Ana Claudia de Paula. **Plano de Conservação Preventiva do Museu-Casa de Rui Barbosa – Projeto de Restauração e Conservação de Pintura Mural Decorativa: *Faux Marbre***. Rio de Janeiro: PUC, 2012.

TUPYNAMBÁ, Yara. Belo Horizonte: Adi Edições, 2013. 120p.

VALENTE, Aminadab. **Penedo: Sua História**. Maceió: Imprensa Oficial, 1957.

VALLE, Arthur. **Pintura Decorativa na 1° República: Formas e Funções**. Dezenove e Vinte: Rio de Janeiro, 2007. V.II, N°4.

VALLE, Arthur. **A Estética do Decorativo na Pintura Brasileira das primeiras décadas da República**. ArtCultura (UFU), v.12, 2010a, p.115-132.

VALLE, Arthur. **Relações entre Pintura Decorativa e Decoração de Interiores na Arte Brasileira da Primeira República**. *In*.: Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República – Tomo 2. / Org.: Arthur Valle, Camila Dazzi. – Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ / Dezenove e Vinte, 2010b.

VANTHIER, L.L. **Casas de Residência no Brasil**. In: Revista do Patrimônio, N° 07, p.99-127. IPHAN: 1943.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A Arte Mural e a Prática da Preservação**. FAUUSP: São Paulo, 2011.

Sites:

Afrescos no Mantua Ducal Palace. Disponível em: http://www.mantovaducale.beniculturali.it/. Acesso em 04 de jun. 2015.

A Morte de Marat. Disponível em: http://abstracaocoletiva.com.br/2013/03/31/a-morte-de-marat/. Acesso em 10 de set. 2015.

***Beaux-Arts* - Definição**. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts. Acesso em 08 de jun. 2015.

Giotto – Biografia. Disponível em: http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Gioto000.html. Acesso em 10 de set. 2015.

Capela Sistina. Disponível em: http://mv.vatican.va/4_ES/pages/CSN/CSN_Main.html. Acesso em 17 set. 2015.

Castelinho neogótico. Disponível em: http://www.panoramio.com/photo/52934361. Acesso em 23 de jun. 2015.

Centro Cultural de Justiça Federal – Antigo STF (Imagem). Disponível em: http://oglobo.globo.com/rio/bairros/predios-do-rio-que-fizeram-parte-do-governo-na-antiga-capital-federal-14197876. Acesso em 28 de jun. 2015.

Centro Cultural Justiça Federal – Página Oficial. Disponível em: http://www10.trf2.jus.br/ccjf/espacos/. Acesso em 27 de jun. 2015.

Centro Cultural Justiça Federal – Pintura de Amoêdo na Sala de Sessões. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/selusava/3284665532/. Acesso em 27 de jun, 2015.

Centro Cultural Justiça Federal – Pinturas de retratos na Sala de Sessões. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/ginasant/3193690696/. Acesso em 27 de jun. 2015.

Centro Cultural Justiça Federal – A história de um dos remanescentes da Avenida Central. Disponível em: http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=33. Acesso em 27 de jun. 2015.

Chalé Romântico na estrada da Velha Tijuca. Disponível em: http://www.panoramio.com/photo/69263518. Acesso em 23 de jun. 2015.

Cortiço visto por dentro. Disponível em: http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0031.html. Acesso em 22 de jun. 2015.

Edifício Linneo de Paula Machado – Construído onde antes existia o Jockey Club. Disponível em: http://www.elpm.com.br/elpm/elpm.htm. Acesso em 28 de jun. 2015.

Eliseu Visconti – vida e obra. Disponível em: http://www.eliseuvisconti.com.br/. Acesso em 17 de set. 2015.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/. Acesso em 23 de jun. 2015.

Fachada Colonial. Disponível em: https://paracatumemoria.wordpress.com/tag/nucleo-historico/. Acesso em 21 de jun. 2015.

FCORS - Federação dos Círculos Operários do RS – HISTÓRICO. Disponível em: http://www.fcors.com.br/index.php/fcors/quem-somos/historico-do-movimento-circulista. Acesso em 14 de out. 2015.

Fundação José Augusto. Disponível em: http://www.cultura.rn.gov.br/. Acesso em 21 de out. 2015.

Igreja de Jesus ou II Gesú. Disponível em: http://www.chiesadelgesu.org/. Acesso em 02 de jun. 2015.

Igreja de Nossa Senhora da Candelária. Disponível em: http://www.flickriver.com/groups/igrejadacandelaria/pool/. Acesso em 17 de set. 2015.

Igreja Neorromânica, localizada na Tijuca, Rio de Janeiro (1936). Disponível em: http://www.panoramio.com/photo/52438812. Acesso em 12 de jun. 2015.

IPHAN. **Prédio do IPHAN completa 100 anos.** 2008. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1979. Acesso em 27 de jun. 2015.

IPHAN. **Iphan-RJ reabre sala com exposição sobre sua sede.** 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1129. Acesso em 27 de jun. 2015.

IPHAN. **PAC Cidades Históricas: governo lança programa diferenciado com investimento na área cultural. 2009.** Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/2610. Acesso em 24 de ago. 2015.

IPHAN. **PAC Cidades Históricas 2**. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/PAC_2_Cidades_Historicas.pdf. Acesso em 22 de out. 2015.

Jockey Club brasileiro – Histórico. Disponível em: http://www.jcbinforma.com.br/historia. Acesso em 28 de jun. 2015.

Jockey Club brasileiro – Imagem. Disponível em: http://www.rioquepassou.com.br/2004/12/02/sede-do-jockey-av-rio-branco/. Acesso em 28 de jun. 2015.

Libório Lázaro Lial – Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23694/liborio-lazaro-lial. Acesso em 23 de jun. 2015.

LIMA, Jurandir. **Parque Nacional Cavernas do Peruaçu (MG)**. 2004. Disponível em: http://www.webventure.com.br/h/noticias/parque-nacional-cavernas-do-peruacu-mg/12291 Acesso em 17 de set. 2015.

Lista de Bens Tombados pelo IPHAN. http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_Bens_Tombados_pelo_Iphan_%202015.pdf. Acesso em 17 de set. 2015.

Madonna Entronizada. Disponível em: http://artetemhistoria.blogspot.com.br/2009/08/cimabue.html. Acesso em 04 de jun. 2015.

Murais de Portinari no Capanema. http://fecortez.com.br/2013/05/um-pedaco-de-historia-paineis-maritimos-de-burle-marx-e-portinari/. Acesso em 07 de out. 2015.

Mural de Athos Bulcão na Catedral Metropolitana de Brasília. http://www.fundathos.org.br/. Acesso em 07 de out. 2015.

Panoramio - Fotos de Penedo. Disponível em: http://www.panoramio.com/photo/2184637. Acesso em 17 de jul. 2015.

Pinturas rupestres encontradas nas grutas do Vale do Peruaçu. Disponível em: < https://www.facebook.com/cavernasdeperuacu. Acesso em: 17 de set. 2015.

Pinturas Rupestres no Boqueirão da Pedra Furada – Parque Nacional da Serra da Capivara. Disponível em: http://www.pbase.com/alexuchoa/toca_do_boqueirao_pedra_furada. Acesso em 02 de jun. 2015.

Portal do Patrimônio. Disponível em: http://www.ouropreto.mg.gov.br/patrimonio/index/secao.php?id=4. Acesso em 27 de ago. 2015.

Portal do Patrimônio Cultural. Disponível em: http://www.portaldopatrimoniocultural.com.br/site/home/index.php . Acesso em 20 de out. 2015.

Sede do IPHAN no Rio de Janeiro. Disponível em: http://girocariocatour.blogspot.com.br/2014_04_01_archive.html. Acesso em 26 de jun. 2015.

Sede do IPHAN no Rio de Janeiro – Detalhes. Disponível em: http://orioqueorionaove.com/2012/11/06/a-fachada-do-iphan/. Acesso em: 26 de jun. 2015.

Renascença Italiana. Disponível em: < http://www.cursinhovitoriano.com/conteudo/M%F3dulo%20II%20-%20Renascimento%20e%20Maneirismo.pdf. Acesso em 10 de set. 2015.

Ressurreição de Lázaro. Disponível em: http://pt.wahooart.com/@@/5ZKCJ3-Giotto-Di-Bondone-Scrovegni--[25]--Ressurrei%C3%A7%C3%A3o-de-L%C3%A1zaro. Acesso em 10 set. 2015.

Santa Ana de Da Vinci. Disponível em: http://www.louvre.fr/. Acesso em 01 de jun. 2015.

Santíssima Trindade de Masaccio. Disponível em: http://virusdaarte.net/masaccio-a-santissima-trindade/. Acesso em 01 de jun. 2015.

Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/. Acesso em 17 de set. 2015.

Glossário

Glossário

A

AFRESCO "Pintura feita sobre superfície de reboco à base de cal, úmido, no qual processa-se a evaporação lenta da água e a absorção pela cal do carbono do ar, formando sobre a pintura fina película cristalina e lisa que une as cores com o fundo" (CORONA; LEMOS, 1972, p.22). Ex.: Capela Sistina, Vaticano – Itália.

ALCOVA "Vulgarmente, entende-se no Brasil, por alcova todo dormitório situado no interior das residências, sem janelas para o exterior" (CORONA; LEMOS, 1972, p.28).

ANTROPOMÓRFICOS Ornamentos que remetem a formas humanas.

ARCO PLENO "Arco em forma de uma semicircunferência, tendo, portanto, sua flecha igual ao raio que serviu para traçá-la" (ALBERNAZ, 1998, p. 50).

B

BAIXO-RELEVO "Trabalho de escultura, de largo emprego na arquitetura, no qual as figuras não sobressaem no seu volume total e, sim, apenas em parte, ficando aderentes à superfície em que se aplicam" (CORONA; LEMOS, 1972, p.66).

BALAUSTRADA "Anteparo de proteção, apoio, vedação ou ornamentação utilizado frequentemente em balcão, terraço, alpendre, coroamento de prédio ou como guarda-corpo de escadas" (ALBERNAZ, 1998, p. 77).

BEIRAL "Parte que sobressai da borda inferior do telhado para dar vazão à água da chuva" (BURDEN, 2006, p.67).

C

CANTARIA "Alvenaria de pedras, talhadas uma a uma, de modo a se ajustarem perfeitamente umas às outras sem necessidade de material ligante" (ALBERNAZ, 1998, p. 120).

CAPITEL "Parte superior de colunas, pilastras ou balaústres" (ALBERNAZ, 1998, p. 123).

CARIÁTIDE "Ornato em forma de figura de mulher aparentando sustentar um elemento da construção, geralmente cornija ou arquitrave em fachadas. O ornato correspondente com figura masculina é chamado atlante ou menos frequentemente telamão" (ALBERNAZ, 1998, p.125).

COLUNA CORÍNTIA "Caracterizada pelos acantos no capitel. Possui base e tem fuste canelado" (ALBERNAZ, 1998, p. 163).

COROAMENTO Parte superior que arremata o edifício.

CÚPULA "Abóboda cuja forma é gerada por um arco que gira em torno de um eixo, de modo que tenha sempre seção horizontal circular" (ALBERNAZ, 1998, p. 192).

E

EMBASAMENTO "Parte inferior da construção, situada ao nível do chão, formando uma base, usualmente para um elemento de vedação" (ALBERNAZ, 1998, p. 211).

EMPENA "Nome de cada uma das paredes laterais de edifício de telhado de duas águas, em cujos vértices superiores apoia-se o pau de fileira ou cumeeira" (CORONA; LEMOS, 1972, p.182).

ENCÁUSTICA "Têrmo [sic] aplicado a gênero de pintura que vem do grego: significa preparado a fogo, queimado. É que sua base é a cêra [sic] derretida [...] Hoje, mais comumente é processo de pintura para execução de murais pelos pintores porque supera, em muitos casos, o 'afresco' pela sua duração e solidez [...]" (CORONA; LEMOS, 1972, p.183).



Retrato de mulher, 120–130 a.C. Encáustica e ouro sobre madeira (cedro) 42X24cm, Paris, Museu do Louvre - França. Fonte: Fernanda Valadares, 2013.

ENTABLAMENTO "Na arquitetura clássica, conjunto de molduras que coroam uma parede ou uma colunata na fachada do edifício [...] é composto de arquitrave, friso e cornija" (ALBERNAZ, 1998, p. 218).

ENVASADURA "Vão aberto nas paredes para disposição de portas ou janelas. O termo é mais aplicado quando referido às paredes externas" (ALBERNAZ, 1998, p. 222).

ESCAIOLA " [...] argamassa de gesso, cola e pigmento que imita o mármore e outras pedras e serve para revestir paredes, colunas e demais componentes, bem como à ornamentação artística" (TINOCO, 2014, p.2). Recebe um polimento especial realizado com uma colher de metal, denominada *cazzuola*. (MASCARENHAS, 2008, p.65).

ESTÊNCIL Deriva do inglês *stencil* e consiste na utilização de "[...] padrões repetitivos criados com o uso de pincel e tinta através das aberturas vazadas em um molde" (BURDEN, 2006, p.147).

ESTUQUE "[...] massa usada para revestir paredes internas ou fôrros [sic], e é a argamassa que serve de material de vedação, preenchendo interfícios de uma armação qualquer, [...]" (CORONA; LEMOS, 1972, p.208).

F

FACHADA "Designação de cada face de um edifício [...] O conjunto das fachadas e sua composição plástica darão, em volume, a caráter, a fisionomia do Edifício" (CORONA; LEMOS, 1972, p.213).

FITOMÓRFICOS Ornamentos que fazem alusão a formas florais

FLORÃO "Ornato que imita ou reproduz flores [sic], que serve para decorar frisos, sofitos, etc..." (CORONA; LEMOS, 1972, p.222).

FRONTÃO INTERROMPIDO "Frontão cujas linhas do contorno são interrompidas no seu vértice, em geral por um ornato" (ALBERNAZ, 1998, p. 277).

FUSTE "Constitui o corpo principal da coluna e tem frequentemente a forma cilíndrica ou em tronco de cone" (ALBERNAZ, 1998, p. 282).

L

LAMBREQUIM "Ornato de madeira ou folha metálica recortada envazada em forma de rendilhado, utilizado no arremate decorativo de elementos da construção". (ALBERNAZ, 1998, p. 337).

M

MARMORINO Trata-se de um efeito de imitação de mármore, executada em três camadas na parte final do reboco e finalizada com polimento (com prancha quente). Todas as camadas são realizadas utilizando a técnica do afresco, e o polimento é realizado na última camada (MASCARENHAS, 2008, p57).



Fonte: Adaptado de MASCARENHAS, 2008, p.65-67.

MAROUFLAGE Recebe esse nome devido à cola, denominada no francês *Maroufle*, utilizada na técnica. Segundo Fábio Gali Alves (2014, p.5), o processo consiste na confecção da pintura mural em um suporte móvel e maleável (tecido, couro, lona), posteriormente fixada à parede com o auxílio de colas (primitivamente *maroufle*) ou adesivos.

MÍSULA "Saliência na superfície vertical de um elemento da construção, usualmente mais pronunciada na sua parte superior. Serve de apoio a algum elemento construtivo ou decorativo" (ALBERNAZ, 1998, p. 391).

O

ÓCULO "Abertura ou pequena janela, geralmente na forma circular, oval ou arredondada, disposta nas paredes externas ou em frontões, para ventilar e às vezes iluminar [...]" (ALBERNAZ, 1998, p. 413).

P

PARQUET "Piso composto por tacos de madeira, muitas vezes dispostos de modo a formarem desenhos" (ALBERNAZ, 1998, p. 438).

PLATIBANDA "Moldura de pouca espessura e contínua, mais larga que saliente, que contorna uma construção, acima dos frechais, formando a proteção ou a camuflagem do telhado, contornando as calhas" (CORONA; LEMOS, 1972, p.378).

R

RECUO "Nome que vulgarmente se dá aos afastamentos existentes entre um edifício e as divisas do terreno" (CORONA; LEMOS, 1972, p.404).

ROCALHA "Ornato cuja forma é derivada dos contornos de pedras e principalmente de conchas. É um elemento decorativo característico das construções influenciadas pelo estilo rococó" (ALBERNAZ, 1998, p. 549).

S

SOBRADO Edificação com mais de um pavimento.

T

TÊMPERA Recebe esta nomenclatura porque, segundo Modesto Brocos (1933, p.111), é produzida através de um processo no qual os pigmentos misturados à água são "temperados" com cola líquida e onde ocorre uma secagem muito rápida. A cola líquida utilizada é um aglutinante composto por "[...] clara de ovo, goma, pigmento e água" (BURDEN, 2006, p.318).



Cimabue: *Madonna Entronizada*, 1280 - 1290. Têmpera. Painel 385x223, Florença - Itália. Fonte: http://artetemhistoria.com.br/ , S.d.

TÍMPANO "Nos frontões, superfície lisa ou ornamentada, limitada pelas empenas e pela cimalha. Muitas vezes é ornado com relevos em estuque ou recortes de madeira. Pode ainda possuir óculos ou pequenas aberturas" (ALBERNAZ, 1998, p. 620).

TROMP L'OEIL Originalmente designava vistas bastante realistas que imitavam determinados estilos arquitetônicos. Hoje em dia "[...] tem sido aplicado a pinturas murais internas e externas onde toda uma fachada falsa foi pintada sobre uma fachada cega, indicando um estilo de arquitetura, período ou design" (BURDEN; 2006, p.332).

V

VOLUTA "Ornamento espiral com forma torcida ou enrolada que se encontra com frequência no capitel de uma coluna jônica" (BURDEN; 2006, p.344)



Fonte: BURDEN, 2006, p.344.

Apêndice A

Fichas de Inventário das edificações

Ficha de Identificação

Edificação

Casa do Patrimônio de Penedo



Imagem 01: Fachada frontal da Casa do Patrimônio de Penedo. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO				
Endereço:			Rua Floriano Peixoto, 109	MAPA
Bairro:			Centro	
Complemento:			-	
CEP:			57200-000	
TIPO DE PROPRIEDADE				
	Pública	x	Privada	
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO				
Uso do Solo:			Urbano	
Entorno:		x	Alterado	
			Preservado	
USO DA EDIFICAÇÃO				
Atual:			Casa do Patrimônio de Penedo	
Original:			Residência do Sr. João Davino e Mesa de Rendas de Penedo	



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO								
Contato:			Sandro Gama (Chefia Técnica)		Proprietário		Morador	x Responsável
Pessoa:			**Telefone**:	**Email:**				
Física		Jurídica	**x**	(82) 3326-3714	iphan-al@iphan.gov.br			
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS								
Construção:			Não informado	**Proprietário na época da construção:** Não informado				

Histórico:

A edificação pertence à Santa Casa de Misericórdia de Penedo, mas foi cedida por comodato ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), para abrigar a Casa do Patrimônio de Penedo. Para tal, em 2009 foram iniciadas

as obras de restauração do prédio, em 2013 foi contratado o projeto museográfico, organizada a exposição e em 2015 foi inaugurada a Casa do patrimônio.
O exemplar é originalmente colonial, no entanto sofreu alterações para adaptar-se ao estilo eclético.
Segundo depoimento da museóloga Cármen Lúcia Dantas[1], durante muito tempo a parte superior da edificação pertenceu ao Sr. João Davino, enquanto o térreo sediava a Mesa de Rendas de Penedo, da qual o próprio Sr. João Davino era chefe. Ainda segundo Cármen, na década de 1970, a chefia do órgão foi assumida pelo Senhor Carlos Dória e o pavimento superior passou a ficar desocupado.
Segundo a fala de um Penedense, Sr. Nilo Belo Pinheiro[2], esta casa já havia pertencido à família do Barão de Penedo, e o mesmo teria nascido nela. Se o fato fosse confirmado, ter-se-ia a data de construção deste edifício para antes de 1815, data do nascimento do Barão, no entanto não é possível afirmar.
Sabendo-se que a Mesa de Rendas foi criada apenas em 1841, se tal fato fosse verdade, o pavimento térreo teria possuído outro uso até então - certamente de comércio, como era comum naquelas redondezas[3].

Descrição Arquitetônica

A construção, típica do século XIX é eclética com traços neoclássicos.
A fachada imponente traz uma nítida simetria marcada pelo arranjo das esquadrias encimadas por sobrevergas alteadas, das pseudo-colunas e da diferenciação entre as esquadrias do pavimento superior e as do térreo – as primeiras vazadas com panos de vidro e com traçado arrematado por um arco partido. As do são portas cheias, de madeira e acabamento simples.
O equilíbrio se dá também pela linearidade alcançada com as cimalhas e a platibanda simples, perpendiculares às pseudo-colunas.
A platibanda é simples, sem arremates
A simplicidade clássica reduz a quantidade de ornamentos às sobrevergas, cimalhas e aos balcões em ferro fundido.
A edificação não é elevada em relação ao nível da rua, e é do tipo sobrado.
Não há registros de como era o funcionamento original da edificação, desse modo não são conhecidos os usos originais de cada cômodo.

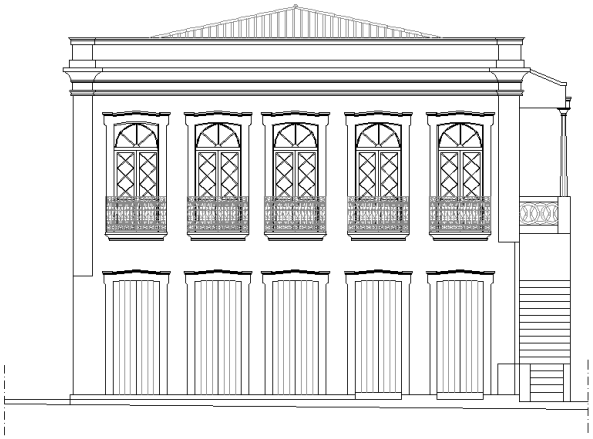


Imagem 02: Fachada da Casa do Patrimônio de Penedo.
Fonte: IPHAN, 2014.

Pinturas parietais

Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

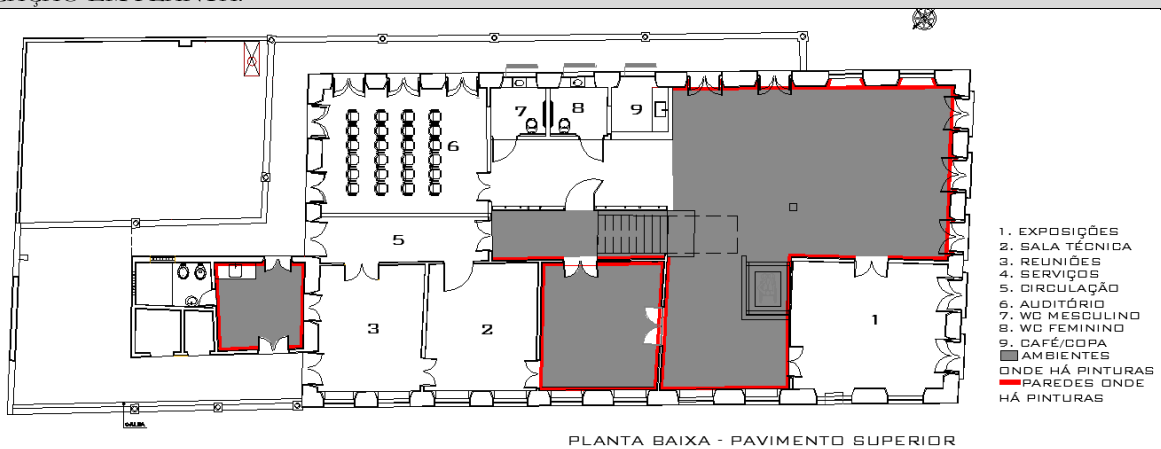


Imagem 03: Planta Baixa da Casa do Patrimônio de Penedo com demarcação das áreas pintadas.
Fonte: Adaptado do acervo do IPHAN, 2014.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Sala de Exposições 1

[1] Dados concedidos obtidos oralmente, via entrevista realizada com a museóloga penedense no dia 19 de abril de 2015.
[2] Entrevista concedida pelo estudioso penedense, através da internet, no dia 07 de maio de 2015.
[3] Informações obtidas no Blog de Cultura Penendense sipealpenedo.wordpress.com.

Visão geral da Sala de Exposições 1



Imagem 04: Visão geral da Sala de Exposições 1 apresentando um roda-teto que circunda todo o ambiente, além da escaiola na portada dos vãos (portas e janelas). Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parte 1 – Roda-teto

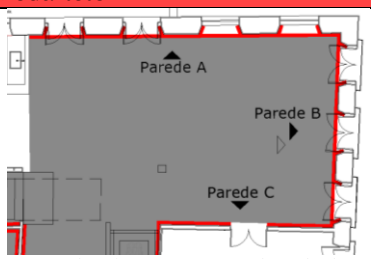


Imagem 05: Locação das pinturas. Fonte: Adaptado do acervo IPHAN, 2015.



Imagem 06: Pintura do Roda-teto da parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

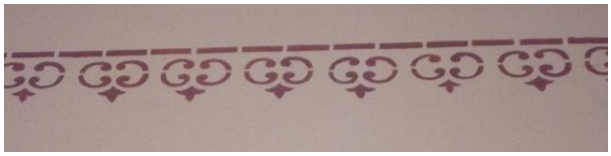


Imagem 07: Aproximação da pintura do Roda-teto das paredes A e B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A e B - Roda-teto

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Trata-se de um roda-teto simples, rendilhado e, certamente, executado em estêncil em tom de marrom.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.12m	Largura (parede A): 9.78m			
	Largura (parede B): 6.09m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada				



Imagem 08: Aproximação da Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede C - Roda-teto

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
O roda-teto na parede C traz as mesmas proporções, além de dimensões próximas às do roda-teto das paredes A e B. No entanto o padrão do rendilhado traz uma diagramação diferente, além da cor; verde. A técnica aparenta ser, também, estêncil.				

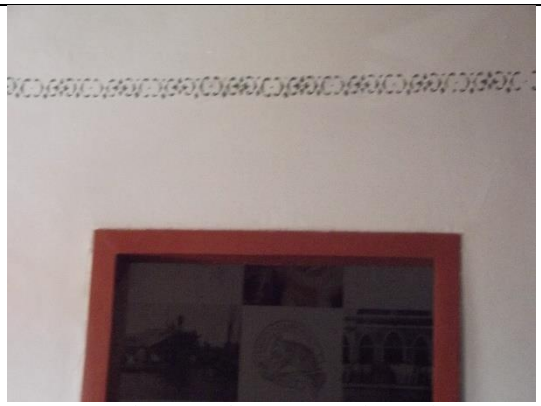


Imagem 09: Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 10: Panorama da pintura com um trecho antes da restauração e outro já recuperado. Fonte: Acervo, 2009.

DIMENSÕES:		
Altura: 0.09m	Largura: 5.45m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

Parte 2 – Pinturas nos vãos das portas

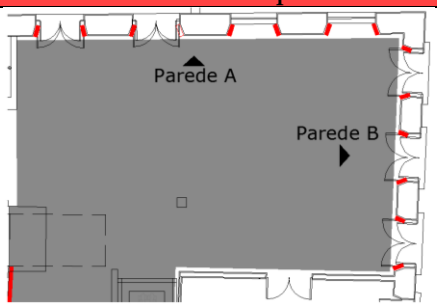


Imagem 11: Localização das escaiolas nos vãos das portas na Sala de Exposições 1 – Paredes A e B. Fonte: Adaptado do acervo IPHAN, 2015.



Imagem 12: Pintura de escaiola na portada. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A e B - Pintura nos vãos das portas				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Existente apenas nas paredes A e B, que são as que dão para o lado externo do casarão. Nos vãos das esquadrias as paredes são ornamentadas por pinturas murais. As pinturas são escaiolas simulando mármore branco, com veios suaves em tom de cinza claro.				
DIMENSÕES				
Altura: 2.80m	Largura: 0.30m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada				

Ambiente: Sala de Exposições 2

Visão geral da Sala de Exposições 2



Imagem 13: Visão geral da Sala de Exposições 2, apresentando o barrado que circunda todo o ambiente. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

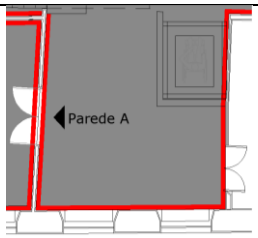


Imagem 14: Locação em planta das pinturas – Parede A. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 15: Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede A - Barrado				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Em todo o ambiente, as pinturas repetem o mesmo padrão: um barrado a meia altura em tom verde, ornamentado por motivos florais e, certamente executado em estêncil.				



Imagem 16: Situação da pintura durante as obras de restauração. Fonte: Acervo IPHAN, 2009.

DIMENSÕES		
Altura: 1.00m	Largura[4]: 1.47m/1.68m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

Parede B - Barrado				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				

[4] A largura é interrompida pelo vão da porta e tem-se assim a pintura dividida em duas partes.

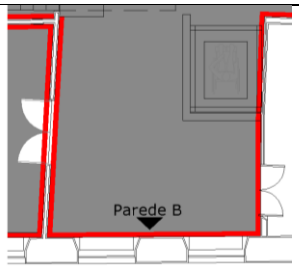


Imagem 17: Locação em planta das pinturas – Parede B. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 18: Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Assim como na parede A, esta possui um barrado a meia altura com o mesmo padrão de ornamentação e de coloração. Estas pinturas foram restauradas durante a reforma para a instalação da sede da Casa do patrimônio de Penedo, em 2009. Apesar de estar encoberto pelos *banners* flutuantes, a pintura está intacta, e pode ser apreciada pelos visitantes. Neste caso, o barrado não é totalmente interrompido, abaixo dos peitoris das janelas ele tem sua altura reduzida.

DIMENSÕES		
Altura: 1.00m	Largura: 4.47m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

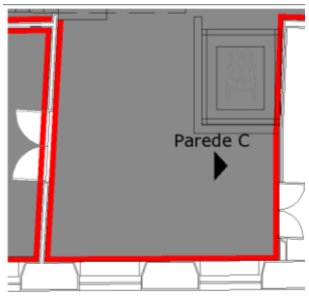


Imagem 19: Locação em planta das pinturas – Parede C. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 20: Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede C - Barrado

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				

Permanece o padrão repetido em todo o ambiente: a pintura no barrado a meia altura. Parte desta pintura encontra-se encoberta pela caixa do elevador, no entanto está restaurada e preservada, a instalação é fixa, mas não está fundida à parede. O barrado é interrompido apenas pelo vão da porta, mas o padrão permanece.

DIMENSÕES		
Altura: 1.00m	Largura: 3.09m / 0.32m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

Ambiente: Sala de Exposições 3

Visão geral da Sala de Exposições 3



Imagem 21: Visão geral da Sala de Exposições 3.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

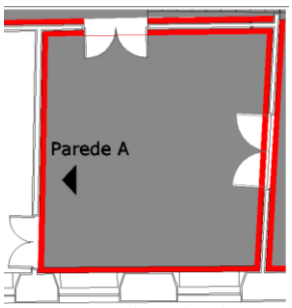


Imagem 22: Locação em planta das pinturas – Parede A.
Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 23: Detalhe do barrado da parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 24: Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede A - Barrado

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Este ambiente traz uma temática diferente da do ambiente anterior. Neste as paredes trazem um único tom; o azul. Não há divisões marcando a parede em cores diferentes, há apenas uma faixa de elementos florais que, apesar de funcionar como um barrado, preserva a continuidade do espaço.

A parede A apresenta apenas uma faixa de 0.25m de pinturas formando um barrado a 0.71m do piso. Trata-se de uma representação simples de motivos florais formando guirlandas que se encontram em pontos arrematados por pinhões. Dentro das guirlandas, cachos de dois tipos diferentes de flores alternado entre rosas vermelhas e lírios azuis. A pintura é bastante delicada e estava muito deteriorada. A restauração precisou ser feita com lápis de cor aquarelável, tamanha a fragilidade da pintura (Ver Imagem 25).



Imagem 25: Restauração das pinturas com lápis de cor.
Fonte: Acervo IPHAN, 2009.

DIMENSÕES		
Altura: 0.25m (a 0.71m do piso)	Largura: 3.30m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado

		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada				

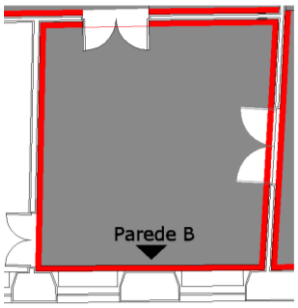


Imagem 26: Locação em planta das pinturas – Parede B.
Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 27: Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.





Imagem 28: Detalhe do arremate dos vãos das janelas na parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B - Barrado e Arremate dos vãos das janelas				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
A parede B traz a continuidade da faixa de elementos florais iniciada na parede A, no entanto diferencia-se desta por apresentar pinturas arrematando os vãos das janelas. Exatamente nestes vãos, o barrado é interrompido e tem-se a continuidade da linguagem na altura da verga. Estas pinturas são centralizadas, também com temática floral, composta por volutas e elementos fitomórficos que se encontram no alto arrematadas por um vaso. Em uma das janelas, o vaso é cheio de flores e folhagens, na outra janela o vaso traz apenas folhagens. Abaixo, a situação em que a pintura estava antes da restauração:				



Imagem 29: Situação das pinturas durante a restauração do prédio.
Fonte: Acervo IPHAN, 2009.

DIMENSÕES				
Altura (*barrado*): 0.25m (a 0.70m do piso)		Largura (*barrado*): 0.27m / 0.28m		
Altura (*arremates das janelas*): 0.40m		Largura (*arremates das janelas*): 1.30m (= para as duas janelas).		
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada				
Parede C – Barrado e Arremate do vão da porta				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Na parede C, tem-se o mesmo padrão da parede B: faixa de barrado a 0.70m do piso, interrompida pelo vão da porta que				

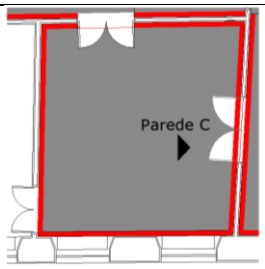


Imagem 29: Locação em planta das pinturas – Parede C.
Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.

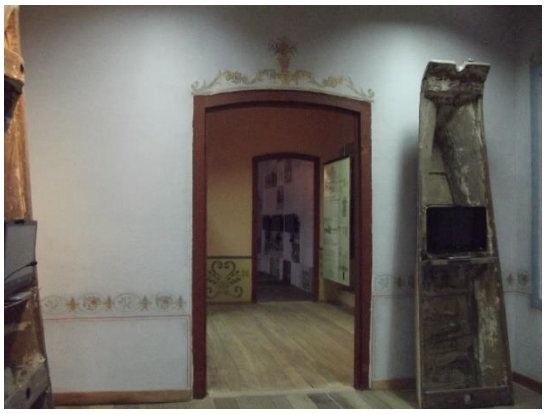


Imagem 30: Pintura na parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 31: Detalhe do arremate do vão da porta na parede C, o vaso apinhado de flores e folhas. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

é arrematado por uma composição de elementos fitomórficos centralizada por um vaso repleto de flores e folhagens.
Tem-se o mesmo fundo azul de todo o ambiente e o mesmo barrado, por tal motivo atém-se aqui, principalmente ao arremate do vão da porta. Repetiu-se neste trecho da sala, o mesmo acabamento de uma das janelas da parede B, aquela que traz um vaso com flores e folhagens.

DIMENSÕES		
Altura (*barrado*): 0.25m (a 0.70m do piso)	Largura (*barrado*): 1.44m / 1.58m	
Altura (*arremate da porta*): 0.40m	Largura (*arremate da porta*): 1.59m.	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

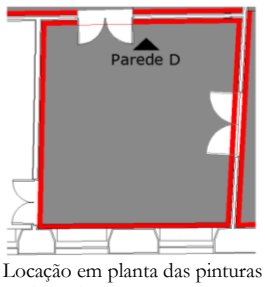


Imagem 32: Locação em planta das pinturas – Parede D.
Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.

Parede D – Barrado e Arremate do vão da porta

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Na parede D, repete-se a mesma situação das paredes B e C. Neste caso, a única diferença é o padrão do arremate do vão da porta, que é diferente do padrão da parede C. Tem-se aqui o arremate igual ao de um dos vãos das janelas na parede B; o modelo de vaso preenchido apenas por folhagens, sem flores.
Todo o resto é igual às outras paredes do ambiente. O barrado, o fundo e as cores são os mesmos (Ver Imagem 34).


Imagem 34: Detalhe do arremate do vão da porta na parede D, o vaso preenchido apenas por folhagens. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES	
Altura (*barrado*): 0.25m (a 0.70m do piso)	Largura (*barrado*): 0.75m / 2.40m



Imagem: Pintura 33. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Altura (*arremate da porta*): 0.40m	Largura (*arremate da porta*): 1.17m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada		

Ambiente: Circulação (Hall da escada)

Visão geral da área de circulação correspondente ao *hall* da escada



Imagem 35: Visão geral da área de circulação correspondente ao *hall* da escada. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

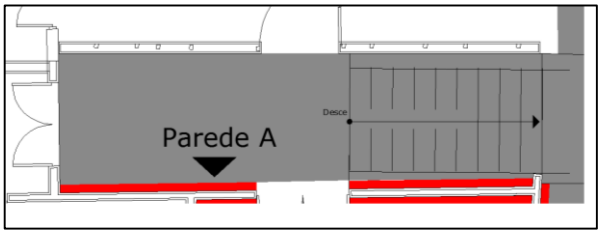


Imagem 36: Locação em planta das pinturas – Parede A. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



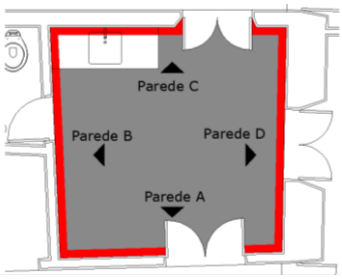
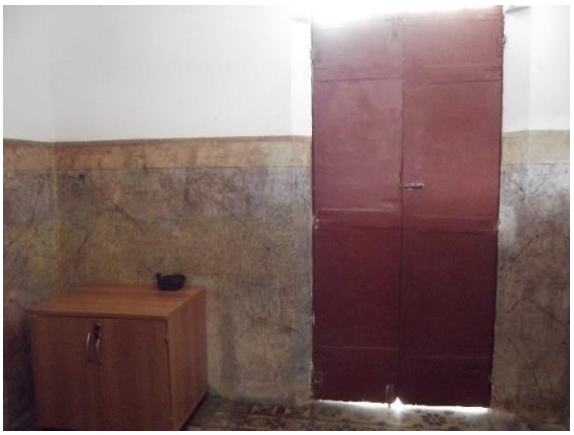
Imagem 37: Pintura de barrado no segundo trecho da circulação. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede A - Barrado				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Neste ambiente, repete-se a mesma ornamentação da Sala de Exposições 2. A parede em tom rosa chá com um barrado de 1m de altura em tom verde, sendo este ornamentado por elementos florais executados em estêncil. As pinturas localizam-se apenas na parede A, na lateral esquerda da escada. Abaixo, um detalhe da pintura:				



Imagem 38: Pintura de barrado no primeiro trecho da circulação, ao lado da escada. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 1.00m	Largura: 2.32m / 2.48m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro

			Pouco alterado
			Muito alterado
			Descaracterizado
	Estado de Conservação	x	Bom
			Precário
			Em arruinamento
			Arruinado
	SITUAÇÃO ATUAL		
	Restaurada		
Ambiente: Serviços - Copa			
 Imagem 39: Locação em planta das pinturas – Paredes A, B, C e D. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.	**Paredes A, B, C e D - Barrado**		
	ASSINATURA		Sim x Não
	Qual?		
	CARACTERÍSTICAS		
	A mesma pintura foi executada em todas as paredes do ambiente que atualmente é a copa da Casa do patrimônio de Penedo. Uma escaiola em tons escuros, certamente remetendo ao mármore marrom, delimitada em um barrado de 1.5m de altura. A pintura imita, além dos veios e das diferentes tonalidades do mármore, os rejuntes das placas.		
 Imagem 40: Pintura de barrado em escaiola que se repete em todas as paredes do ambiente. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	DIMENSÕES		
	Altura: 1.64m		Largura (Parede A): 2.94m
			Largura (Parede B): 3.06m
			Largura (Parede C): 3.13m
			Largura (Parede D): 2.98m
	Circunferência: -		
	Estado de Preservação	x	Íntegro
			Pouco alterado
			Muito alterado
			Descaracterizado
	Estado de Conservação	x	Bom
			Precário
			Em arruinamento
			Arruinado
	SITUAÇÃO ATUAL		
	Restaurada		

Ficha de Identificação

Edificação

Sobrado da família Freitas

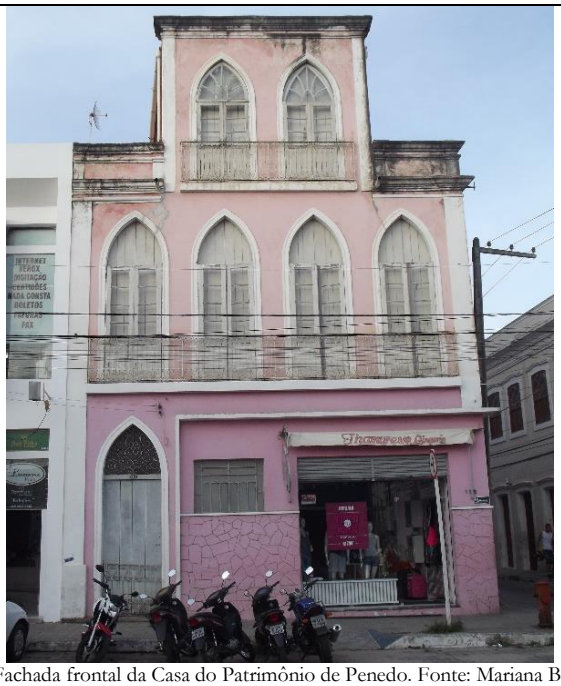


Imagem 41: Fachada frontal da Casa do Patrimônio de Penedo. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Rua Floriano Peixoto, 115	MAPA			
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Sem uso				
Original:	Residência da família do Sr. Cícero Cravo				
CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO					
Contato:	Sr. Ronaldo Lopes		Proprietário	Morador	x Responsável
Pessoa:	**Telefone**:	**Email:**			
Física x Jurídica	(82) 99316-8008	Não informado			
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS					
Construção:	Não informado	**Proprietário na época da construção:**			
		Senhor Cícero Cravo			
Histórico:					



Não há registros da data de construção da edificação. Sabe-se apenas que seu antigo dono foi Cícero Cravo, este herdou- a de seus antepassados da família Cravo. Atualmente a propriedade pertence à herdeira Sra. Gilda Freitas Melro, que não se recorda em que momento a casa foi adquirida por sua família, na pessoa de seu avô, Sr. Hermílio de Freitas Melro. Em entrevista concedida, sra. Gilda afirmou que seu avô era um homem muito influente; era médico, foi intendente e prefeito de Penedo, vice-governador, deputado estadual, federal e senador[5]. Como visionário que era, ajudou na implantação de iluminação elétrica, além da ampliação do cais e de outras benfeitorias na cidade.

Construído no centro da cidade, o sobrado alcançou o período de adequação ao uso misto, quando as edificações de todo o Largo São Gonçalo (atual Rua Floriano Peixoto), abrigavam estabelecimentos comerciais no pavimento térreo e residências no pavimento superior. Segundo Cármen Lúcia Dantas[6], já sob propriedade da família Freitas, no pavimento térreo da edificação funcionava uma farmácia (Ver Imagens 00 e 00), administrada pelo próprio Sr. Hemílio. Ainda segundo Cármen, mesmo quando se afastou da política, a casa de Hermílio continuava sediando encontros políticos. O patriarca pertencia ao Partido Democrata e, até a década de 1950, realizava jantares com correligionários e com os participantes da UDN (União Democrática Nacional) que ia de encontro aos ideais vigentes na política de Getúlio Vargas. Além de se reunirem para discutir e promover política, realizavam saraus ao som do velho piano localizado no Salão Nobre da casa.

Quando deixou de clinicar, anos depois de já ter deixado a política, o sr. Hermílio Freitas transferiu a farmácia para a propriedade do, também médico, João Ramalho.

Registros fotográficos comprovam que, posteriormente, a edificação sediou uma pousada no pavimento superior e uma lanchonete no térreo (ver Imagem 00).



Imagem 42: Foto-divulgação do interior e funcionários da "Farmácia Popular". Fonte: Acervo IPHAN, 1910.



Imagem 43: Foto-divulgação da "Farmácia Popular", que funcionava no térreo da edificação. Fonte: Acervo IPHAN, 1910.



Imagem 44: Os letreiros denunciam os novos usos que a edificação recebeu após a família Freitas deixar a casa. Fonte: Acervo IPHAN, S.d.

[5] Dados obtidos em entrevista concedida pela senhora Gilda Freitas, por telefone, no dia 26 de maio de 2015.

[6] Dados obtidos em entrevista concedida pela professora Carmen Lúcia Dantas no dia 19 de abril de 2015.

Descrição Arquitetônica

A edificação traz a linearidade clássica, nas cornijas e pseudo-colunas, associada ao ritmo proporcionado pelos vãos. Originalmente, o mesmo ritmo visto nos vãos dos pavimentos superiores era visto também no pavimento térreo, no entanto os vãos foram modificados; substituíram-se as três portas com arcos ogivais por uma porta de rolo.
Deste modo, o equilíbrio da fachada foi quebrado pela ausência de simetria imposta no pavimento térreo.
Originalmente a fachada mesclava, além do equilíbrio, simetria e ritmo tipicamente clássicos, as ogivas essencialmente neogóticas e o ferro fundido, típico da arquitetura do século XIX. Esta mistura de elementos dá o tom eclético à fachada.
No entanto, internamente, a organização espacial da casa ainda traz remanescentes coloniais. Os ambientes organizam-se em torno do corredor de circulação, que origina as alcovas e culmina nos dois grandes salões; o salão nobre na frente do lote e o salão de jantar, próximo ao fim do lote. Após o salão de jantar, ficam os ambientes relativos ao serviço, a varanda, a cozinha e o quintal.
Outro fator que aproxima a edificação de uma construção colonial é o fato de estar colada aos limites do lote, não possui recuo, jardim, entrada lateral. A casa está completamente alinhada à rua, como era comum nas edificações do Largo São Gonçalo (atual avenida Floriano Peixoto).
No século XIX houve uma grande onda de transformações arquitetônicas a nível de fachada, é possível então que a edificação seja ainda mais antiga, originalmente colonial e adaptada às tendências ecléticas.
As pinturas encontram-se apenas no salão de jantar e na cozinha e, segundo a sra. Gilda Freitas, desde que a casa foi adquirida por sua família não havia pinturas em quaisquer outros ambientes.
Atualmente os pavimentos superiores do sobrado encontram-se fechados e sem uso. O térreo é ocupado por uma loja de lingeries.



Imagem 45: Croqui da Fachada do Sobrado da família Freitas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 46: Croqui da Planta Baixa do Sobrado da família Freitas / Legenda. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pinturas parietais

Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

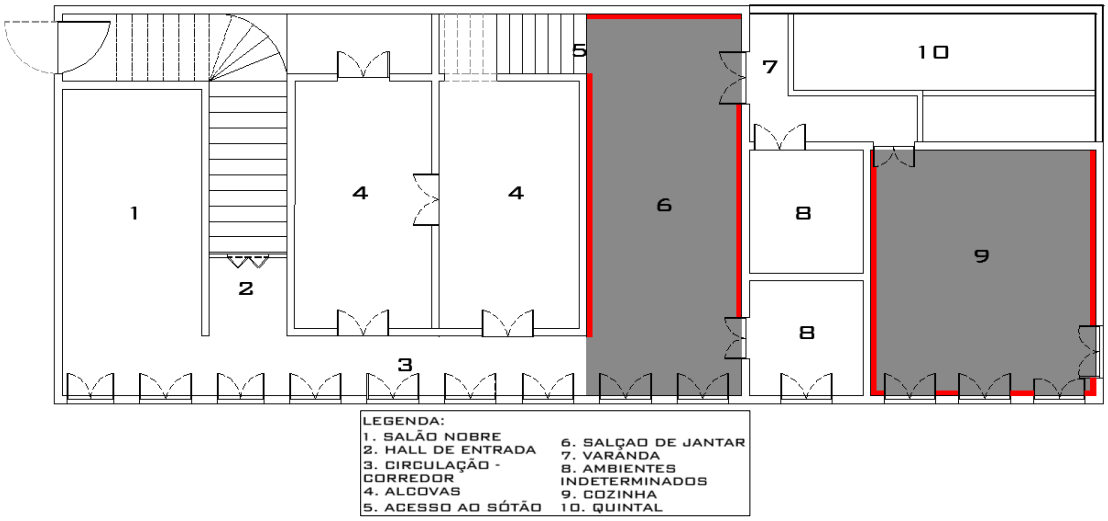


Imagem 47: Croqui da Planta Baixa do Sobrado da Família Freitas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

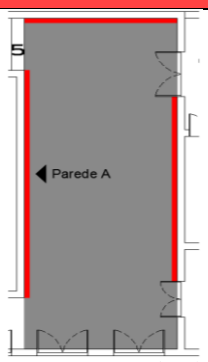
Ambiente: Salão de Jantar

Visão parcial do Salão de Jantar



Imagem 48: Visão parcial do Salão de Jantar. É possível ver algumas das pinturas e observar a situação em que se encontra o madeiramento.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhões – Parede A





Imagens 49 e 50: Locação das pinturas na parede A e locação geral das pinturas na parede.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

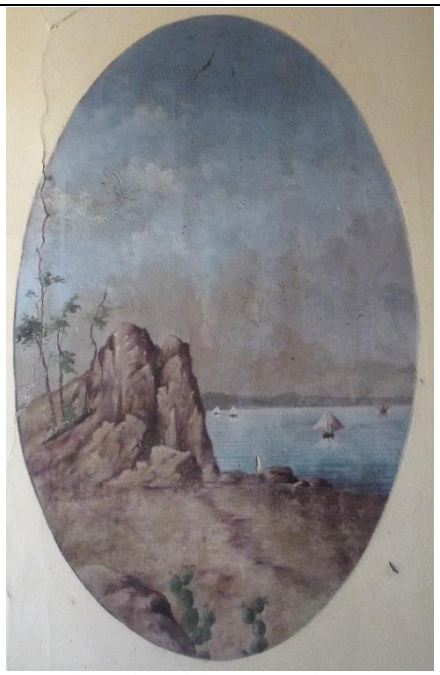


Imagem 51: Pintura do medalhão 1 – Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão 1				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Trata-se de um medalhão oval que retrata uma paisagem ribeirinha à beira de um rochedo e com embarcações à vela. Familiarizando a pintura com a paisagem local, há cactos retratados na extremidade inferior do medalhão.				
DIMENSÕES:				
Altura: 1.97m	Largura: 1.20m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Possui fissura e manchas de umidade				

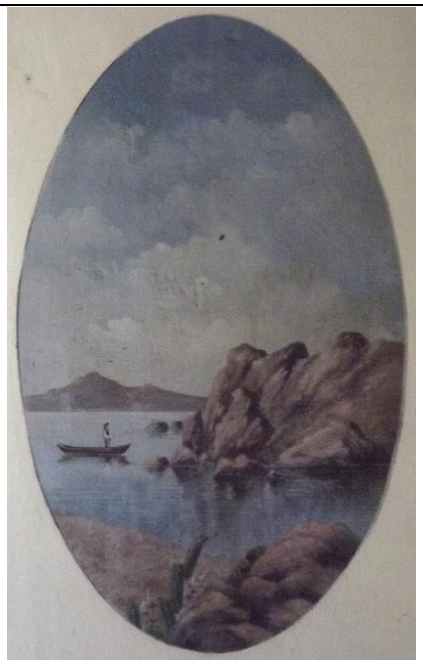
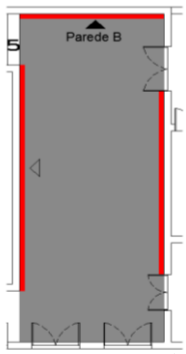


Imagem 52: Pintura do medalhão 2 – Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão 2				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Medalhão oval com paisagem semelhante à do medalhão 1. Nesta a paisagem ribeirinha traz também rochedos à beira do rio e um barco de pescaria.				
DIMENSÕES:				
Altura: 1.93m	Largura: 1.15m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Possui alguns sinais de manchas de umidade				

Medalhões – Parede B





Imagens 53 e 54: Locação das pinturas na parede B e visão geral das pinturas nesta parede. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

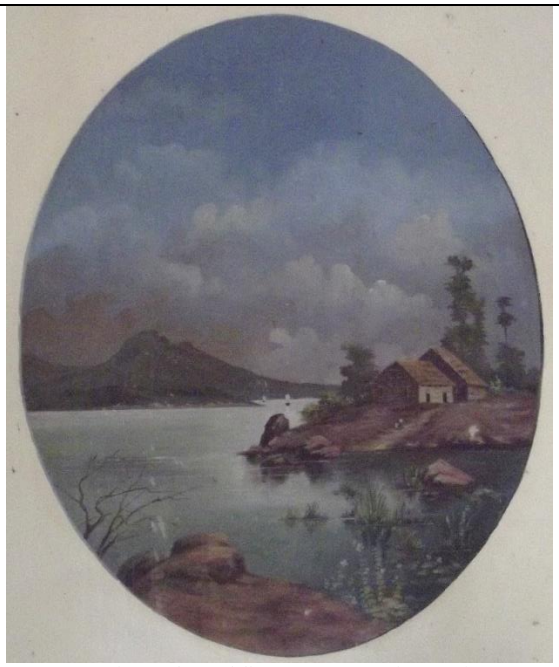


Imagem 55: Pintura do Medalhão 3. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

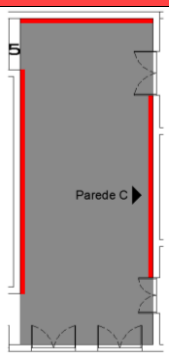
Medalhão 3				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Repete-se aqui mesma tipologia das pinturas anteriores. Novamente aparecem retratados os rochedos, mas, nesta pintura, o artista acrescentou uma habitação à beira do rio.				
DIMENSÕES				
Altura: 1.95m	Largura: 1.50m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Apresenta bolhas de umidade na parte inferior da pintura.				



Imagem 56: Pintura do medalhão 4. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão 4				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Mais uma vez o padrão dos outros medalhões se repete. Desta vez o artista retratou outra habitação à beira de águas muito calmas e de uma vegetação, aparentemente, mais densa.				
DIMENSÕES				
Altura: 1.96m	Largura: 1.53m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração.				

Medalhões – Parede C





Imagens 57 e 58: Locação das pinturas na parede C e visão geral das pinturas nesta parede.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

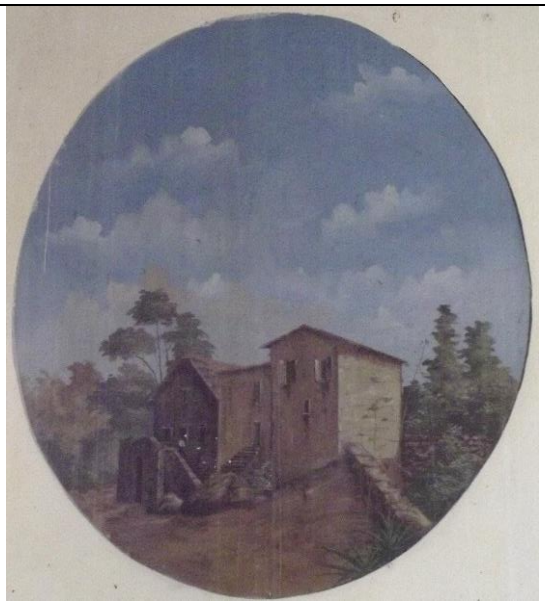
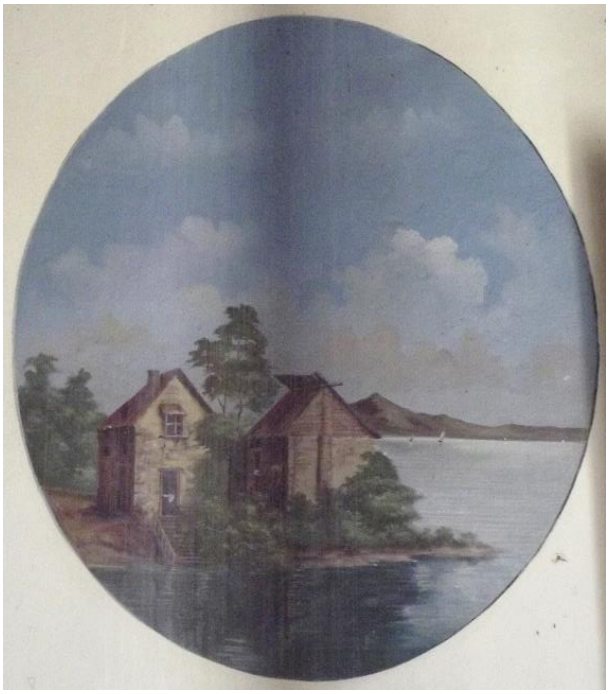


Imagem 59: Detalhe do barrado da parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão 5				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Diferentemente dos outros medalhões, este não se ateve à temáticas relativas ao rio. Traz a continuidade da linguagem mostrada nos últimos medalhões que retrataram habitações vernaculares.				
DIMENSÕES				
Altura: 1.92m	Largura: 1.61m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				

	Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração.
 Imagem 60: Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Medalhão 6** ASSINATURA [ ] Sim [x] Não Qual? CARACTERÍSTICAS Neste último medalhão retoma-se o mesmo padrão dos outros medalhões: uma paisagem ribeirinha retratando habitações vernáculas. Apesar de mostrar diferentes paisagens em cada medalhão, as pinturas parecem ser diferentes pontos de vista de um mesmo local, dão a impressão de janelas que mostram diferentes perspectivas da vista exterior. DIMENSÕES Altura: 1.91m Largura: 1.60m Circunferência: - Estado de Preservação [x] Íntegro [ ] Pouco alterado [ ] Muito alterado [ ] Descaracterizado Estado de Conservação [ ] Bom [x] Precário [ ] Em arruinamento [ ] Arruinado [ ] Arruinado SITUAÇÃO ATUAL Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração e bolhas.

Ambiente: Circulação (Hall da escada)

Visão parcial da cozinha



Imagem 61: Visão parcial da Cozinha. É possível ver que as paredes possuem repetido o mesmo padrão de barrado.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

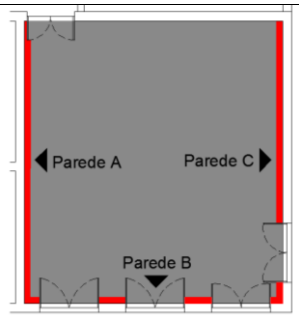
 Imagem 62: Locação em planta das pinturas – Paredes A, B e C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Parede A, B e C - Barrado** ASSINATURA [ ] Sim [x] Não Qual? CARACTERÍSTICAS Neste ambiente três paredes são recobertas por um barrado de 1.40m de altura. O barrado traz uma tentativa de marmorização, que não se pode denominar escaiola pela falta de apuro técnico e pela ausência de polimento no acabamento final.



Imagem 63: Pintura de barrado na parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 64: Pintura de barrado nas paredes C e B (respectivamente). Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 1.40m	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta craquelamento e descascamento da pintura em alguns trechos.		

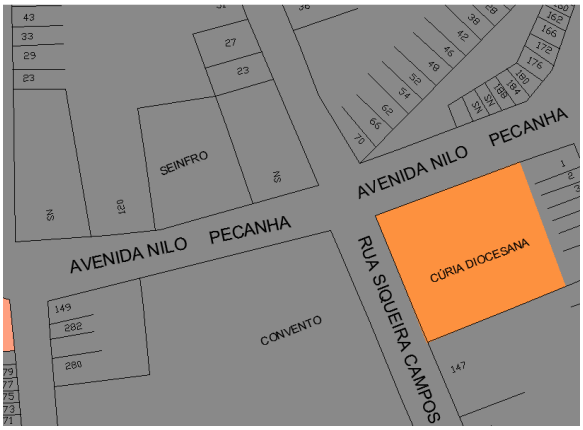
Ficha de Identificação

Edificação

Cúria Diocesana



Imagem 65: Fachada frontal da Cúria Diocesana de Penedo. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Rua Siqueira Campos, 187	MAPA			
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Cúria Diocesana de Penedo				
Original:	Residência				
CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO					
Contato:	Secretaria da Cúria	x	Proprietário	Morador	Responsável
Pessoa:	**Telefone**:	**Email:**			
Física	Jurídica **x**	(82) 3551-2227	diocesepenedo@uol.com.br		
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS					
Construção:	Séc. XIX	**Proprietário na época da construção:**			
		Sr. Sizino Barreiros da Costa (que fora Intendente de Penedo entre 1903-1905)			

Histórico:

Foi construída na segunda metade do século XIX para servir de residência ao Sr. Sizino Barreiros Costa que, mais tarde, foi Intendente de Penedo. A edificação foi erguida em uma "[...] época em que a cidade vivia o melhor momento de seu desenvolvimento urbano, graças ao fausto econômico proveniente do comércio pelo rio São Francisco. Nessa época, residências de grande porte foram levantadas em Penedo, definindo seu perfil arquitetônico" (SEBRAE, 2004, p. 51).
Sua construção foi em meio aos tempos de glória de Penedo, graças a isso sediou grandes eventos, encontros regados a música clássica, jantares e bailes, enobrecendo ainda mais a vida sociocultural da cidade.

A construção passou para a propriedade do Colégio Diocesano de Penedo na pessoa do Bispo Dom Fernando Gomes. Lá funcionava o internato e externato de meninos.

Descrição Arquitetônica

Típica do século XIX é eclética com traços neogóticos e clássicos.

A fachada imponente traz uma nítida simetria marcada pelo arranjo das janelas com acabamento em arco ogival, das colunas e colunas-nichadas, e da balaustrada; dispostas em igual proporção dos dois lados da entrada central. O equilíbrio se dá também pela linearidade alcançada com as cimalhas e a platibanda simples, perpendiculares às colunas.

A platibanda é arrematada por pináculos ao longo de sua extensão, estátuas nas extremidades e um frontão retangular disposto no centro.

Como ornamentos tem-se as cariátides na parte inferior das janelas, pequenos ornamentos sobre as ogivas, duas almofadas localizadas nas duas colunas da entrada principal e a ornamentação coríntia dos capitéis.

A edificação é elevada em relação ao nível da rua por conta do porão-alto.

Não há registros do funcionamento original da edificação, desse modo não são conhecidos os usos originais de cada cômodo. Apenas compreende-se que a disposição dos ambientes corresponde à funcionalidade típica do período: ambientes sociais na entrada da residência, corredor cercado por quartos, conduzindo ao salão nobre (de visitas, de banquete ou de jantar). Esse salão nobre normalmente vinculado a uma varanda, que é o caso.

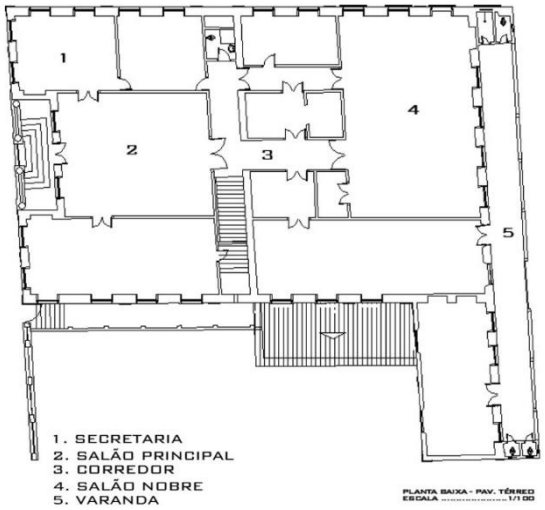


Imagem 66: Planta Baixa da Cúria Diocesana.
Fonte: Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

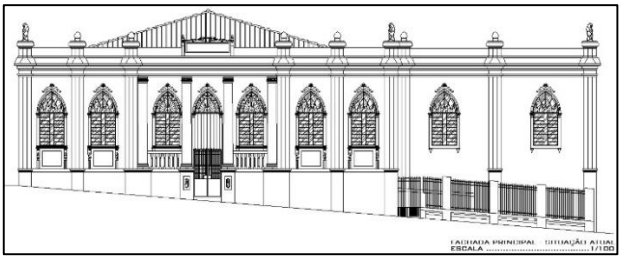


Imagem 67: Fachada da Cúria Diocesana.
Fonte: Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

Pinturas parietais

Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

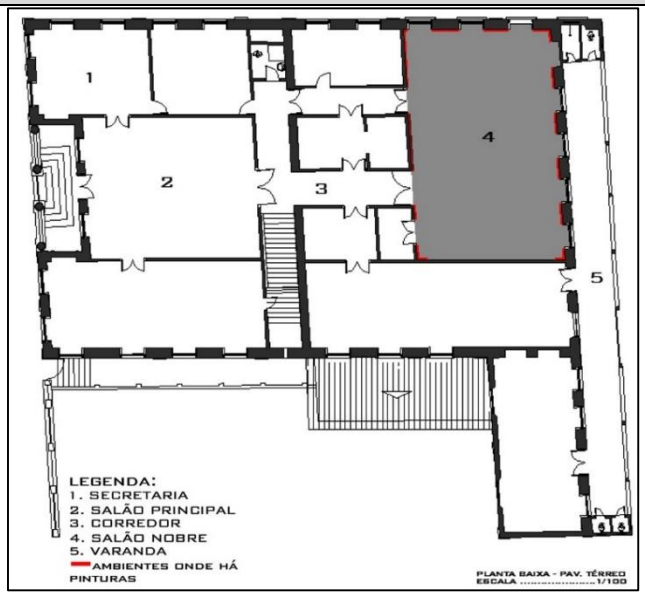


Imagem 68: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas.
Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Salão Nobre

É o único ambiente da Cúria onde foram encontradas pinturas murais. Atualmente são partes de um todo intercaladas entre os vãos do salão. No entanto, registros fotográficos da década de 1940 permitem concluir que as pinturas ocupavam área ainda maior, iam do barrado a meia-altura até o limite do pé-direito.
Não há registros do momento em que as pinturas foram reduzidas à altura dos vãos, enquadrando-as em uma moldura entre-vãos.



Imagem 69: Visão parcial do salão nobre mostrando as pinturas murais nele encontradas. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 70: Bispo Dom Fernando Gomes e o Clero Penedense, na década de 1940 – Note-se que as pinturas extravasavam o limite da altura dos vãos e, possivelmente, iam até o teto. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

	Pintura - 1				
	ASSINATURA:		Sim	x	Não
	Qual?				
	CARACTERÍSTICAS:				
	Executada em "L" prolongando-se até a parede adjacente e sendo complementada pela parte 2, retrata uma paisagem peculiar. A paisagem traz um rio de águas agitadas cercado por construções bucólicas, que aparentam arquitetura de barro com arcos de ogiva. Algo bastante divergente das paisagens encontradas no Baixo São Francisco. Ver locação em planta:				



Imagem 71: Pintura 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

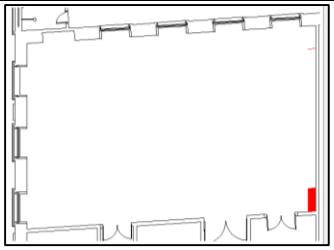


Imagem 72: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 1. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES:		
Altura: 2.10m	Largura: 1.02	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos.		



Imagem 73: Pintura 2. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 2

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS:

Como já dito, apresenta a continuidade da Parte 1 da mesma paisagem. Nesta parte da pintura é possível ver o mesmo rio agitado da pintura anterior com uma casa na beira. A arquitetura simples, com chaminé e coberta inclinada diferencia-se um pouco da primeira parte da mesma pintura.

Ver locação em planta:

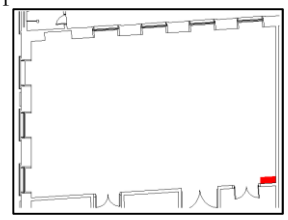


Imagem 74: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 2. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES:		
Altura: 2.10m	Largura: 0.77m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos.		

Pintura - 3

ASSINATURA		Sim	x	Não



Imagem 75: Pintura 3. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Esta parte da obra artística do Salão Nobre retrata apenas uma cachoeira em meio a pedras e vegetação. Essa cachoeira pode ser uma representação de alguma das inúmeras quedas d'água do Rio São Francisco, porém não há como identificar qual o local que retrata. Ver locação em planta:				

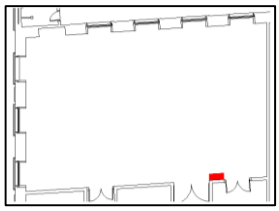



Imagem 76: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 3. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.				
DIMENSÕES				
Altura: 2.10m		Largura: 0.60m		
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
	x	Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Apresenta descascamento da pintura, além de machas de umidade.				



Imagem 77: Pintura 4. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 4				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Esta pintura retrata, também, um curso d'água. Desta vez a imagem é de uma paisagem pantanosa e inóspita, cercada por vegetação. Ver locação em planta:				

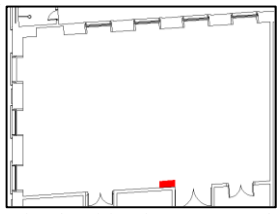



Imagem 78: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 4. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.				
DIMENSÕES				
Altura: 2.10m		Largura: 0.72m		
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
	x	Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		

		Em arruinamento
		Arruinado
	SITUAÇÃO ATUAL	
	Não apresenta danos.	

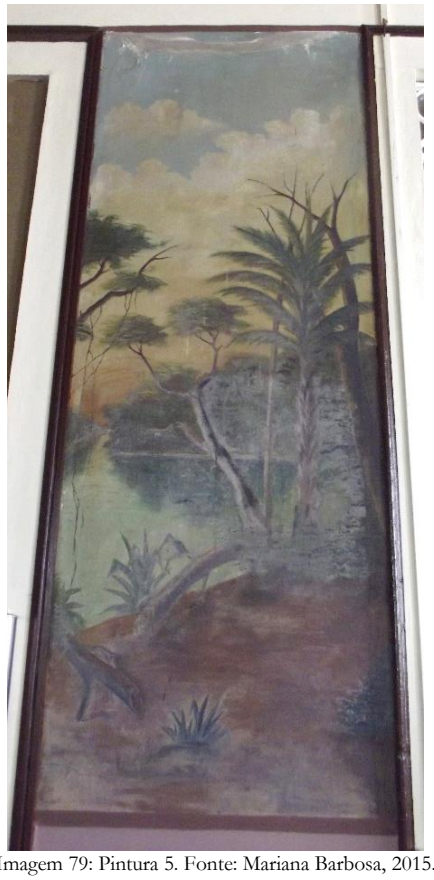


Imagem 79: Pintura 5. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 5				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Esta pintura parece ser uma continuidade da pintura anterior; uma paisagem igualmente inóspita, pantanosa e vegetada. Ver locação em planta:				

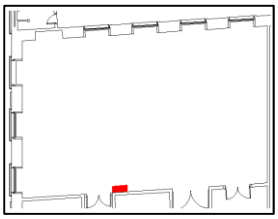


Imagem 80: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 5. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 0.75m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta descascamento da pintura, machas e bolhas de umidade.		

Pintura - 6				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Esta pintura, em maiores proporções, retrata uma visão de uma margem do rio para a outra. Nela é possível visualizar uma cidade ao fundo, mas não é Penedo.				
DIMENSÕES				
Altura: 2.10m	Largura: 3.30m			
Circunferência: -				

Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração, bolhas e descascamento.		

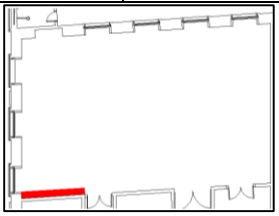


Imagem 81: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 6.
Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.



Imagem 82: Pintura 6. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 83: Pintura 7. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 7

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Trata-se da continuidade da pintura anterior. Um pequeno trecho que retrata apenas uma parte do rio e do monte que se iniciam na pintura 6.

Ver locação em planta:

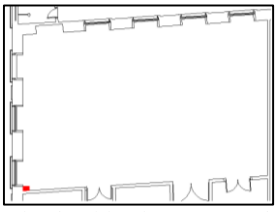


Imagem 84: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 7. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 0.20m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Não apresenta danos.

Pintura - 8

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Nesta pintura tem-se uma mudança de temática. Diferenciando-se das paisagens bucólicas, ribeirinhas e que transmitiam a calmaria das redondezas do São Francisco, esta pintura retrata um mar revolto. É possível observar um céu



Imagem 85: Pintura 8. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

mais acinzentado do que o anterior, uma ponte ligando ao farol e embarcações em meio às ondas do mar.
Ver locação em planta:

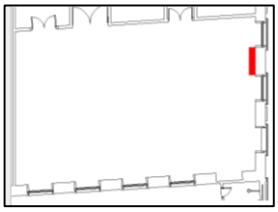


Imagem 86: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 8. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 1.41m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL
Não apresenta danos.



Imagem 87: Pintura 9. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 9

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS
Esta pintura conecta-se à temática utilizada na pintura anterior. Retrata o mesmo céu acinzentado, o mesmo mar revolto e as embarcações. Nesta pintura tem-se uma figura humana à beira do cais. Ver locação em planta:

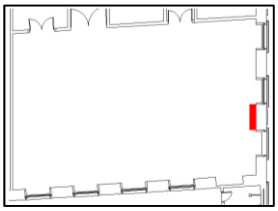


Imagem 88: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 9. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 1.42m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL
Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração.

Pintura - 10



Imagem 89: Pintura 10. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Apesar da degradação nas cores da pintura, é possível perceber que retrata um lago cercado por casas e vegetação. Rompendo novamente com a temática das partes anteriores. Mais uma vez não é possível identificar o local retratado pela paisagem, mas retoma-se aqui a temática bucólica abordada desde o início. Ver locação em planta:				

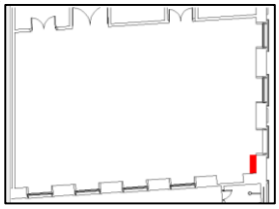


Imagem 90: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 10. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 0.94m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração.		

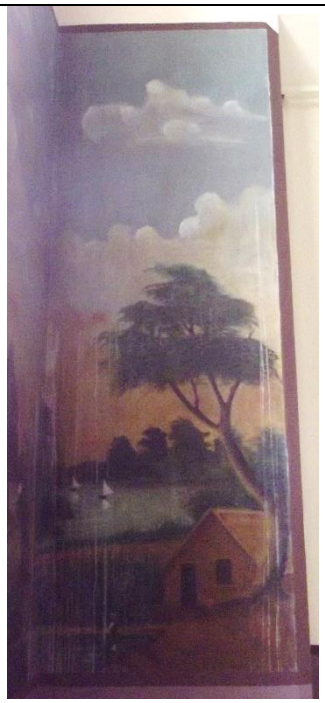


Imagem 91: Pintura 11. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 11				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Esta pintura é a continuidade da parte anterior. Continuando a paisagem bucólica, retrata parte do lago cercado por vegetação com uma casa de taipa. Ver locação em planta:				

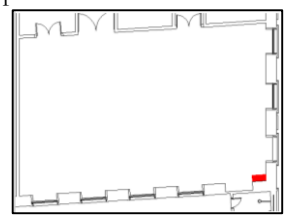


Imagem 92: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 11. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 0.68m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom

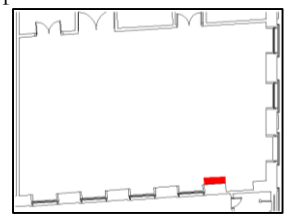
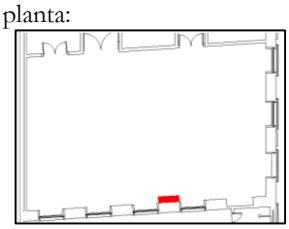
		x	Precário		
			Em arruinamento		
			Arruinado		
	SITUAÇÃO ATUAL				
	Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração e bolhas.				
 Imagem 93: Pintura 12. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Pintura - 12**				
	ASSINATURA		Sim	x	Não
	Qual?				
	CARACTERÍSTICAS				
	Pela primeira vez neste ambiente, tem-se uma pintura que não retrata cursos d'água. O foco desta obra é a arquitetura: uma igreja em meio às árvores. O céu coberto de nuvens também se diferencia dos panos de fundo anteriores. Ver locação em planta:  Imagem 94: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 12. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.				
	DIMENSÕES				
	Altura: 2.10m		Largura: 1.05m		
	Circunferência: -				
	Estado de Preservação		Íntegro		
		x	Pouco alterado		
			Muito alterado		
			Descaracterizado		
	Estado de Conservação		Bom		
		x	Precário		
			Em arruinamento		
			Arruinado		
	SITUAÇÃO ATUAL				
	Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração e descascamento da pintura.				
	Pintura - 13				
	ASSINATURA		Sim	x	Não
	Qual?				
	CARACTERÍSTICAS				
	A paisagem desta pintura retrata novamente o céu repleto de nuvens e as águas brandas de um rio (possivelmente o Rio São Francisco). No entanto os montes que se encontram no fundo da paisagem não são comuns à paisagem local. Ver locação em planta:  Imagem 96: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 13. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.				
	DIMENSÕES				
	Altura: 2.10m		Largura: 1.08m		



Imagem 95: Pintura 13. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração, descascamento da pintura e desagregamento.



Imagem 97: Pintura 14. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 14

ASSINATURA		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS

Este trecho traz uma paisagem que representa um povoado e uma vegetação de araucária. O cenário é peculiar e não se assemelha ás paisagens locais.
Ver locação em planta:

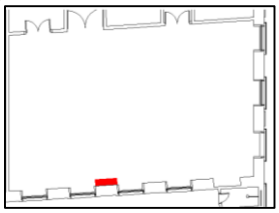


Imagem 98: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 14. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES

Altura: 2.10m	Largura: 1.10m

Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração.



Imagem 99: Pintura 15. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 15				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Nota-se a representação de uma paisagem semelhante à da pintura anterior, com uma vegetação mais diversa, uma estrada de barro e um portal com tipologia semelhante a um arco Tudor. Ao fundo chamando atenção da paisagem, uma construção com torre neogótica, assemelhando-se a uma catedral gótica, originalmente europeia. Um conjunto de elementos que mantém um conflito temático da ornamentação em toda a sala. Ver locação em planta:				

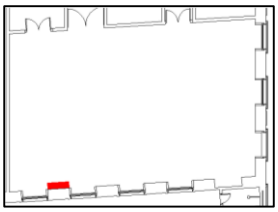


Imagem 100: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 15. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 1.10m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta manchas de umidade resultantes do escorrimento de água pluvial pela parede – infiltração e bolhas.		

Pintura - 16				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Essa pintura compõe o último trecho ornamentado do Salão Nobre. Retoma as paisagens bucólicas, uma arquitetura simples e vernácula cercada por vegetação e elementos campestres.				

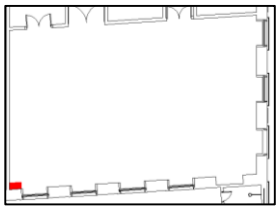


Imagem 102: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 16. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 0.72m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado

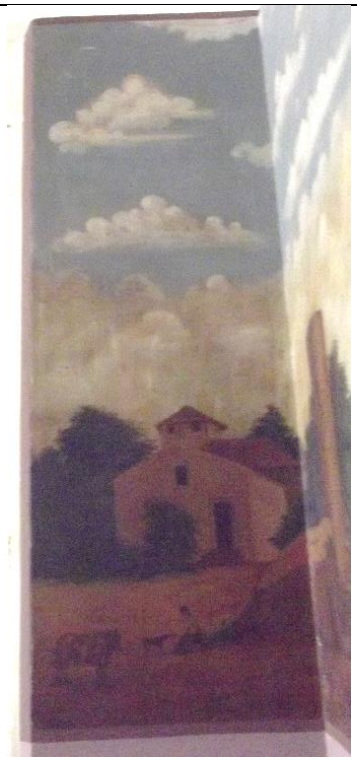


Imagem 101: Pintura 16. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos.		



Imagem 103: Pintura 17. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura - 17

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Este trecho traz uma paisagem que representa um povoado. O cenário é peculiar e não se assemelha ás paisagens locais.
Ver locação em planta:

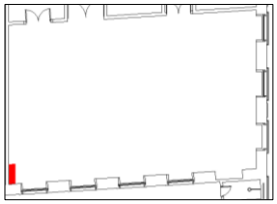


Imagem 104: Planta Baixa da Cúria Diocesana com demarcação das áreas pintadas – Pintura 17. Fonte: Adaptado de Levantamento – Lemy Projetos, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 2.10m	Largura: 1.03m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos		

Ficha de Identificação

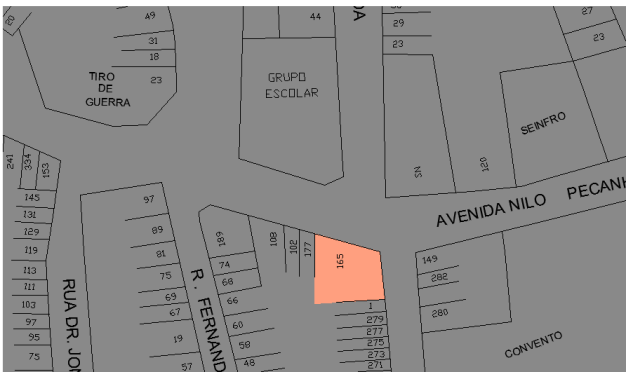
Edificação

Círculo Operário



Imagem 105: Fachada frontal do Círculo Operário de Penedo. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO			
Endereço:	Rua Nilo Peçanha, 165	MAPA	
Bairro:	Centro		
Complemento:	-		
CEP:	57200-000		
TIPO DE PROPRIEDADE			
x Pública		Privada	
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO			
Uso do Solo:	Urbano		
Entorno:	x	Alterado	
		Preservado	
USO DA EDIFICAÇÃO			
Atual:	Atelier e Oficina Escola do Santeiro Claudenor T. Higino		
Original:	Sede da Sociedade Círculo Operário Penedense		



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO								
Contato:	Claudenor Higino		Proprietário		Morador	x	Responsável	
Pessoa:	**Telefone**:	**Email:**						
Física x Jurídica	Não informado	Não informado						

INFORMAÇÕES HISTÓRICAS		
Construção:	1843	**Proprietário na época da construção:** Padre Theotônio Ribeiro e Silva (herança de família)

Histórico:

Os Círculos Operários surgiram em meio ao furor das lutas trabalhistas na Alemanha da década de 1840. O Movimento Circulista teve origem no seio da Igreja Católica, a partir da chamada Doutrina Social Cristã. São instituições voltadas para a promoção da qualidade de vida humana dentro das comunidades.

Tinham a função de minimizar o impacto das problemáticas sociais do período e valorizar a classe trabalhadora. No Brasil o primeiro Círculo Operário data de 1932, foi fundado em Pelotas/RS e foi fundado por um padre jesuíta[7].
Era comum que os Círculos fossem fundados em cidades com tradição industrial. Em Penedo, no auge das fábricas das indústrias têxtil e algodoeira, foi erigido o Círculo Operário Penedense em 1946.
A sede para esta instituição locada na cidade foi a antiga residência da família do Padre Theotônio Ribeiro e Silva que foi herdada por ele. Com a morte do padre, já na década de 1940, a Sociedade Círculo Operário Penedense adquiriu o imóvel junto à sua família.
Após ser adquirido o imóvel, tratou-se de reformar o prédio para adaptá-lo do uso de residência para a nova função atribuída. Entre as principais modificações tem-se internamente a abertura do salão principal com a construção do palco e do altar e, externamente, a inserção da platibanda, ornamentos e estátuas na fachada. Daí criava-se uma feição atual, típica do século XIX, e tinha-se uma edificação adaptada aos interesses da Sociedade Círculo Operário Penedense.
No ano de 1988, a CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL instituiu o afastamento da igreja católica do movimento Circulista. Neste período, associando-se à redução do braço econômico industrial na cidade, o movimento foi perdendo força e acabou por ser extinto[8].
A edificação passou a sediar oficinas culturais voltadas para a produção artística a partir dos ensinamentos do Mestre Santeiro Antônio Pedro dos Santos, que deixou seus ensinamentos para seus discípulos. Atualmente a edificação estava sediando as oficinas de santeiros de Penedo, ministradas pelo mestre Claudenor Higino.
E 2014, o projeto de restauração do Círculo acabou sendo contemplando pelo PAC 2 (Programa de Aceleração do Crescimento), em uma parceria firmada entre Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Ministério da Cultura e Prefeitura de Penedo. A obra já foi finalizada em setembro e será entregue para sediar o Atelier e Oficina Escola do Santeiro Claudenor, além de funcionar também como uma extensão do centro de convenções de Penedo.

Descrição Arquitetônica

Sua tipologia é de casarão térreo com sótão, totalmente colado aos limites do lote, exceto por uma área recuada nos fundos. Não se conhece a disposição dos ambientes em relação ao funcionamento da edificação na época em que sediava a Sociedade Círculo Operário penedense, ou no período em que funcionou como residência.
Sua tipologia de fachada era originalmente colonial, no entanto foi alterada recebendo a platibanda e as estátuas no arremate.
Nota-se o ornamento remetendo a uma guirlanda sobre a porta, as cimalhas, a platibanda e as estátuas como elementos ecléticos incorporados à construção no intuito de modernizá-la.
A planta também foi modificada quando o prédio passou para a direção do Círculo Operário que abriu o vão central construindo o palco e o altar. Presume-se que antes disto este vão abrigasse uma planta tipicamente residencial.
O palco abrigava atividades voltadas para o desenvolvimento cultural da classe operária e o altar assumia a função de homenagear Nossa Senhora medianeira de Todas as Graças, padroeira do Movimento Circulista no país. A função do altar também estava em deixar claro o vínculo entre o Círculo Operário e a Igreja Católica.

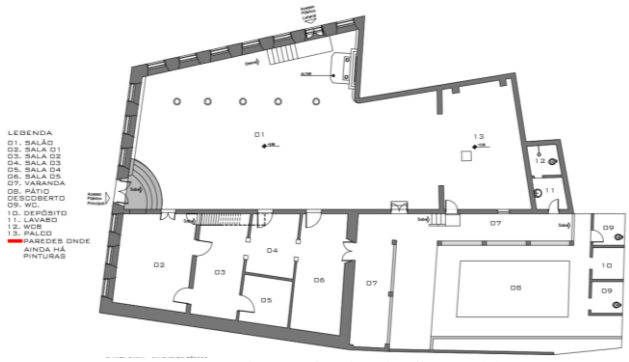


Imagem 106: Planta Baixa do Círculo Operário.
Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.



Imagem 107: Fachada Frontal do Círculo Operário.
Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.

Pinturas parietais			
Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura
LOCAÇÃO EM PLANTA:			

[7] Informações obtidas com a Federação dos Círculos Operários do Rio Grande do Sul. Disponível em: http://www.fcors.com.br/.
[8] Informações obtidas no blog penedense SIPEAL. Disponível em: https://sipealpenedo.wordpress.com/monumentos/circulo-operario/.

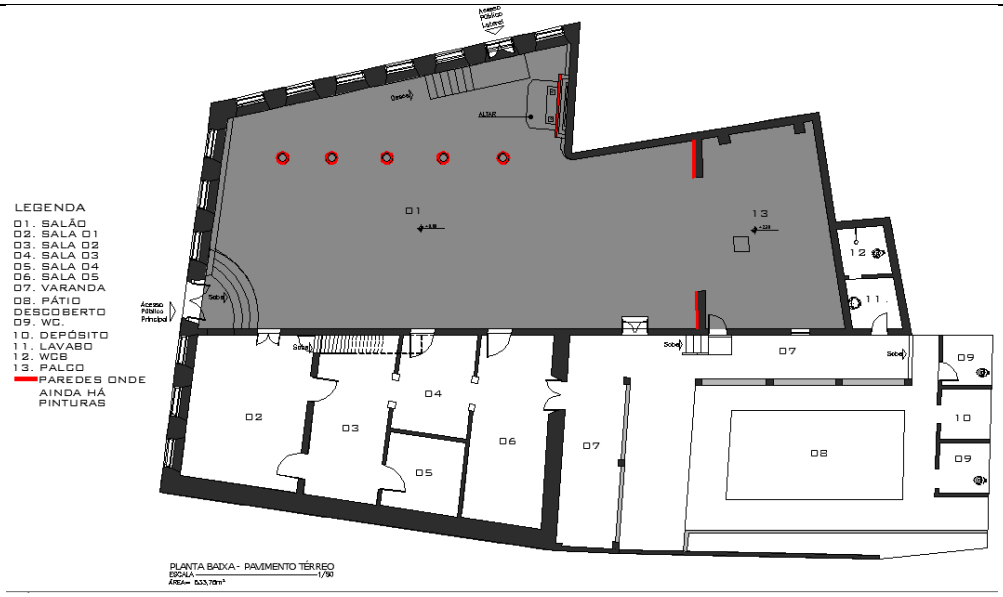


Imagem 108: Planta Baixa do Círculo Operário com locação das pinturas.
Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Salão

Parte 1: Colunas

Há 5 colunas, provavelmente introduzidas durante a reforma de abertura do salão, no século XIX, que são totalmente revestidas por escaiola. O padrão da pintura é o mesmo em todas.



Imagem 109: Pilastras revestidas por escaiola. Prospecções concluídas durante a reforma do prédio. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

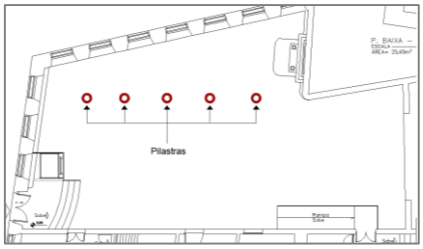


Imagem 110: Planta Baixa do Círculo Operário com locação das pinturas - Pilastras.
Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.

	Pilastras - Fuste				
	ASSINATURA:		Sim	x	Não
	Qual?				
	CARACTERÍSTICAS:				

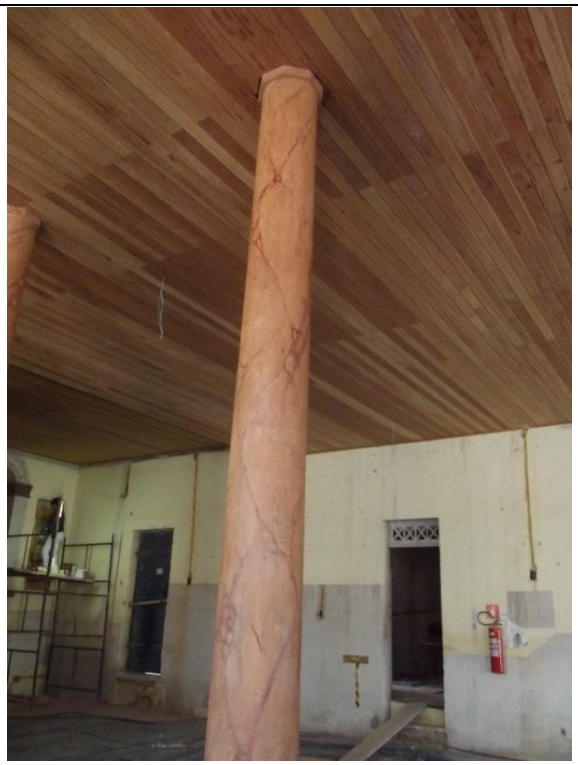


Imagem 111: Fuste revestido por escaiola em tom ocre. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

As colunas com capitel em estilo dórico, apresentam uma trama de escaiola diferenciada no fuste. No início da obra havia uma espécie de marmorização em tom azul, no entanto ao iniciarem-se as prospecções, foi descoberta a pintura mural original; as colunas revestidas por escaiola em tom ocre.



Imagem 112: Situação em que se encontravam as colunas antes da restauração. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES:		
Altura: 3.00m	Largura: -	
Circunferência: 1.00m		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada.		



Imagem 113: Fuste revestido com pintura aludindo a algum tipo de granito vermelho. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pilastras - Base				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
A base da coluna traz uma pintura com trama mais fechada, misturando tons escuros em um fundo de mesma cor do fuste. O resultado é um efeito semelhante ao de granito vermelho.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.85m	Largura: 0.44m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
	x	Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada.				

Parte 2: Proscênio do Palco



Imagem 114: Registro do processo de restauração das duas pinturas localizadas no proscênio (maio de 2015).
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

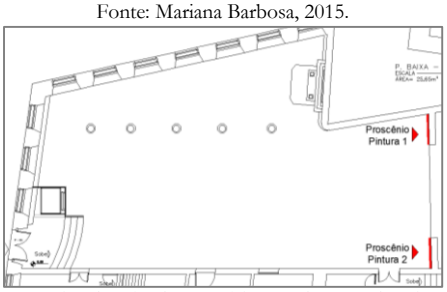
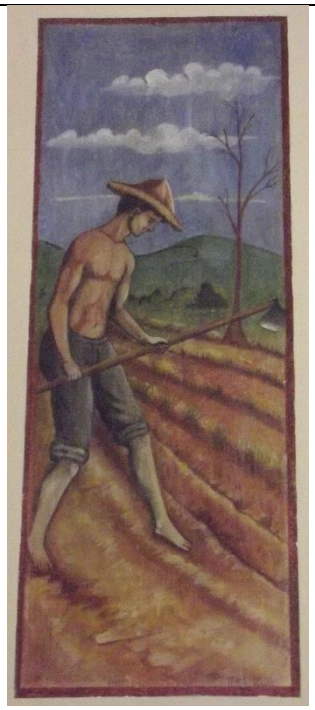


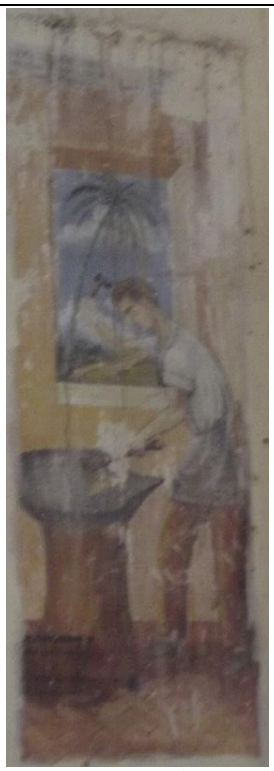
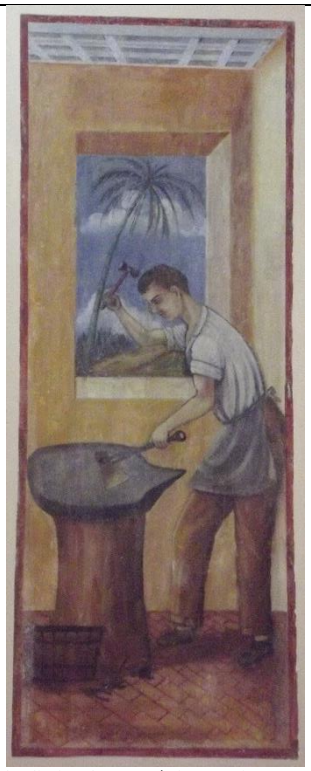
Imagem 115: Planta Baixa do Círculo Operário com locação das pinturas - Proscênio.
Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.





Imagens 116 e 117: Pintura no lado esquerdo do proscênio - Na imagem 01: antes da restauração em maio de 2015. Na imagem 02: após a restauração em agosto do mesmo ano. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura na lateral esquerda do proscênio				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
A pintura é retangular, sem molduras, agenciamento ou outros elementos murais que complementem seu sentido. Traz a representação do trabalho do proletariado alagoano, neste caso tem-se um agricultor arando a terra. Simbolizando assim, um dos eixos da economia do Estado: a agricultura. E exalta a figura do trabalhador, como era intuito da instituição.				
DIMENSÕES:				
Altura: 1.90m	Largura: 0.72m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
	x	Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada.				

Imagens 118 e 119: Pintura no lado direito do proscênio - Na imagem 01 antes da restauração em maio de 2015. Na imagem 02 após a restauração em agosto do mesmo ano. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pintura na lateral direita do proscênio				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Tem dimensões iguais às da pintura localizada à esquerda do proscênio. Esta representa um ferreiro forjando um machado, certamente com as mesmas intensões artísticas da pintura anterior.				
DIMENSÕES:				
Altura: 1.90m	Largura: 0.72m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
	x	Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Restaurada.				

Parte 3: Altar

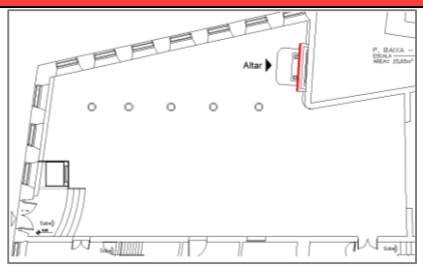


Imagem 120: Planta Baixa do Círculo Operário com locação das pinturas - Proscênio. Fonte: Levantamento para Projeto Básico – IPHAN, 2014.

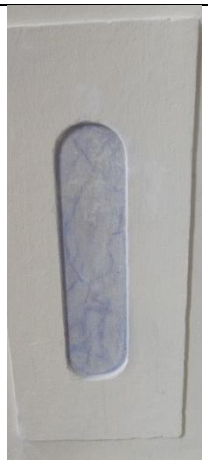
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
O altar encontra-se na lateral do salão, no espaço que será dedicado às exposições temporárias no futuro atelier. É executado em concreto e traz altos-relevos associados à pinturas murais. A parte de alto relevo é composta pela base do altar, um retábulo com duas torres e, no centro do retábulo, a imagem de Nossa Senhora Medianeira em uma mescla de técnicas de alto-relevo e pintura mural. Foi restaurado no primeiro semestre deste ano, onde foram recuperadas as cores originais e as partes do relevo perdidas. Nas almofadas da base do altar foi encontrado um remanescente de escaiola em tom azul. No centro do retábulo, a imagem de nossa senhora medianeira traz uma fusão de elementos murais; o alto-relevo e a pintura. Em alto relevo Nossa Senhora foi colocada entre a terra e Jesus Cristo (este, amparado nos braços do pai), fazendo jus à simbologia de intermediadora entre Deus e os homens. É possível que a escolha de Nossa Senhora Medianeira como padroeira dos Círculos Operários seja uma alusão à "boa vontade" da igreja em mediar o movimento industrial e o movimento operário.				



Imagem 121: Altar em homenagem a Nossa Senhora Medianeira de todas as graças. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 122: Altar restaurado. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.





Imagens 123 e 124: Almofada preenchida por escaiola em tom azul. E o centro do altar com Nossa Senhora Medianeira. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 4.40m (total)	Largura: 2.50m (total)	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Restaurada.		

Ficha de Identificação

Edificação

Sede da Secretaria de Infraestrutura e Obras de Penedo – SEINFRO (Antigo Palácio Episcopal)



Imagem 125: Fachada frontal da Sede da Secretaria de Infraestrutura e Obras. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Rua Nilo Peçanha, 106			MAPA	
Bairro:	Centro				
Complemento:					
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo	Urbano				
Entorno	x	Preservado			
		Alterado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual	Sede do SEINFRO				
Original	Casa Paroquial / Palácio do Bispo				



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO									
Contato	SEINFRO, Penedo				Proprietário		Morador	x	Responsável
Pessoa:	**Telefone**:			**Email:**					
Física		Jurídica	**x**	(82) 3551-5295	seinfro.penedoal@hotmail.com				

INFORMAÇÕES HISTÓRICAS		
Construção	Não informado	**Proprietário na época da construção:**
		Não informado

Histórico:

O uso original da edificação foi a Casa Paroquial ou Palácio do Bispo, como é conhecido. Não se sabe ao certo a data de construção da edificação, mas acredita-se que tenha sido edificada para outro uso, antes de Penedo ser transformada em Bispado com a nomeação do Monsenhor Jonas de Araújo Batinga. Em 1916 foi formada a Diocese de Penedo, através da bula *Catholicae ecclesiae* cura, a partir daí a Diocese de Penedo foi desmembrada da Diocese de Alagoas, originando –se assim duas dioceses distintas dentro do Estado; a de Penedo e a de Maceió. Em 1920, sob decreto do Papa Bento XV, a Diocese

de Maceió foi transformada em Arquidiocese tendo como sufragânea a Diocese de Penedo, cujo bispo era Dom Jonas de Araújo Batinga.
O prédio ainda pertence à Diocese de Penedo, sendo administrado pela Cúria Diocesana, mas no momento encontra-se alugado para a prefeitura e sedia, desde 2010, a Secretaria de Obras e Infraestrutura (SEINFRO).
Por tempo indeterminado sediou também a Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Meio Ambiente e o Telecentro Digital da Secretaria do Estado de Defesa Social. Segundo jornal local, desde que passou a ser ocupado pela adm. Pública o prédio não recebeu nenhum tipo de reforma ou manutenção (Gazeta de Alagoas, 2012)[9].

Descrição Arquitetônica

Sua tipologia é de sobrado com porão alto, semi-recuado nas laterais, mas com testada colada no limite do lote.
A fachada traz dois recuos laterais, com entrada pela esquerda. Tipologia nitidamente eclética com ascendência neoclássica denunciada pela simetria e o ritmo marcado pelas cimalhas, janelas e frontões.
Alternam-se portas e janelas com balcões em ferro fundido, os vãos do pavimento térreo encimados por frontões e os do primeiro pavimento arrematados apenas pela cimalha.
Também denunciam o teor eclético as pseudo-colunas de ascendência jônica.
O arremate é feito por uma platibanda com frontão interrompido com balaustradas nas laterais e encimada por pináculos.
Contudo, mesmo sendo eclética, predomina a sobriedade e a brandura clássica. São poucos os ornamentos; alguns ornamentos em massa no frontão principal, duas volutas nos cantos superiores da platibanda e duas estátuas encimando o portão da entrada.
Internamente ainda se conserva o piso de ladrilho nas áreas externas e o piso em madeira, com diferentes diagramações a cada ambiente interno.
A planta diferencia-se das tipologias residenciais, provavelmente, por ter recebido um uso peculiar; o de Palácio Episcopal. Não há registros da distribuição original dos ambientes, sabe-se que para a brigar a atual repartição pública e também, provavelmente, em decorrência dos outros usos que possuiu, a planta foi modificada.

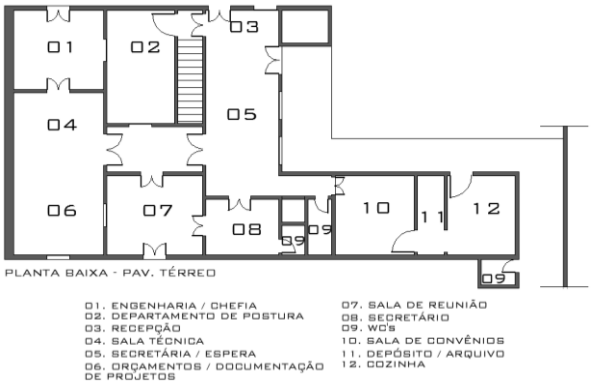


Imagem 126: Croqui da planta baixa da Sede da Secretaria de Infraestrutura e Obras. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 127: Croqui da achada da Sede da Secretaria de Infraestrutura e Obras. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pinturas parietais

Natureza	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

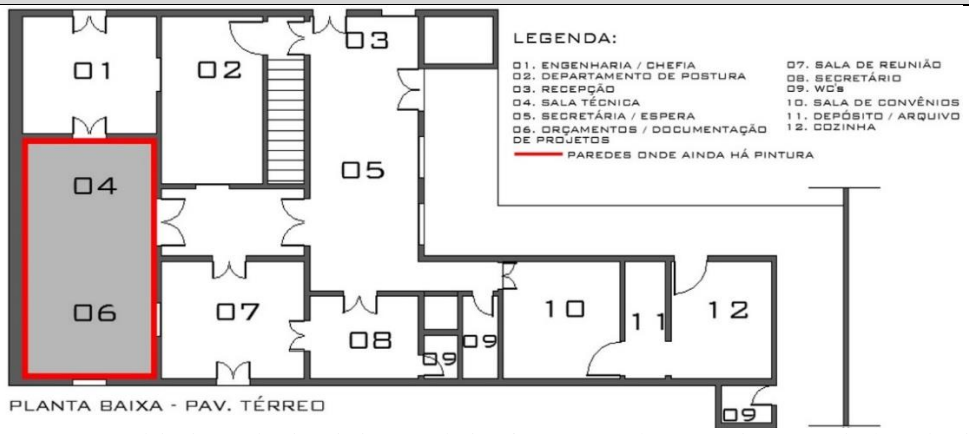


Imagem 128: Croqui da Planta Baixa da Sede da Secretaria de Infraestrutura e Obras com a demarcação das áreas pintadas. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

[9] VINÍCIUS, Fernando. Teto de telecentro desaba. Gazeta de Alagoas. Caderno Cidades, edição de 19 de janeiro de 2012.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Sala Técnica / Orçamentos e Documentação de Projetos

Pintura artística encontrada no roda-teto em toda a sala. A obra traz 4 medalhões centralizados em casa parede, retratando os querubins de Rafael Sanzio. Estes querubins foram extraídos da tela *Madona Sistina,* executada por Sanzio, na Itália, no século XVI. Ladeando os medalhões há uma trama floral executada sobre base em tom pastel.



Imagem 129: Pinturas encontradas onde atualmente funciona a Sala Técnica da Secretaria. Fonte Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 130: Pinturas encontradas onde atualmente funciona a Sala Técnica da Secretaria. Fonte Mariana Barbosa, 2015.

Parte 1: Medalhões

Há quatro medalhões, situados em todas as paredes do ambiente, marcadas na planta em vermelho.
Os medalhões têm as mesmas dimensões

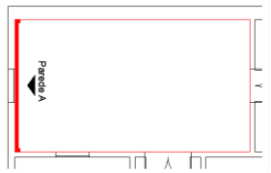


Imagem 131: Locação em planta das pinturas – Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

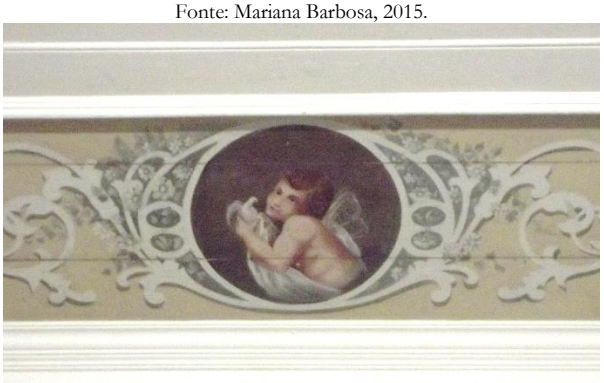


Imagem 132: Medalhão – Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede A				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
O medalhão em formato circular, traz um querubim com feição tipicamente renascentista. Este elemento é agenciado por uma moldura de motivos arabescos e florais que se entrelaçam em uma trama que orna todo o roda-teto.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.60m	Largura: 0.70m (c/ moldura)			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Não apresenta danos.				

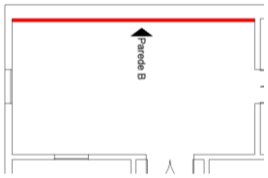


Imagem 133: Locação em planta das pinturas – Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B				
ASSINATURA:			x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Também em formato circular, traz um querubim, este identificado como uma inspiração na obra de Rafael Sanzio, *Madona Sistina* (séc. XVI) (Ver Imagem abaixo). O agenciamento deste medalhão é igual ao anterior, mescla motivos florais e arabescos.				



Imagem: 134 Medalhão – Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 135: Querubins da Madona Sistina, por: Rafael Sanzio, 1513-1514. 265 cm × 196 cm. Óleo sobre tela. Gemäldegalerie Alte Meister , Dresden/ Alemanha. Fonte: http://www.skd.museum/en/homepage/index.html, S.d.

DIMENSÕES:		
Altura: 0.60m	Largura: 0.70m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos.		



Imagem 136: Locação em planta das pinturas – Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 137: Medalhão – Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão – Parede C				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Continua obedecendo ao padrão circular, com mais uma figura angelical de teor renascentista, neste caso não foi possível identificar se a figura faz alusão a alguma obra famosa ou se foi criado pelo próprio artista que executou a obra. Seu agenciamento é o mesmo dos outros medalhões.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.60m	Largura: 0.70m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Não apresenta danos.				

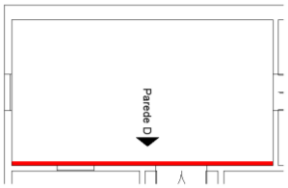


Imagem 138: Locação em planta das pinturas – Parede D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 139: Medalhão – Parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão – Parede D				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Tem-se aqui o mesmo padrão de forma, dimensões e agenciamento dos medalhões anteriores, no entanto esta figura é mais uma referência à obra de Rafael Sanzio, trata-se do segundo querubim encontrado na tela da Madona Sistina, mencionada e mostrada acima.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.60m	Largura: 0.70m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Não apresenta danos.				

Parte 2: Roda-teto (presente em todas as paredes)







Imagens 140, 141 e 142: Roda-teto do Salão nobre. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Roda-teto – O mesmo padrão repete-se da mesma forma em todas as paredes				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Como já dito, o roda-teto é composto por uma trama de arabescos e motivos florais. O artista fez uso de dois importantes recursos para diferenciar este roda-teto de qualquer outro: o sombreamento e o contraste da cor clara sobre o fundo um pouco mais escuro. Como resultado tem-se uma pintura com efeito de profundidade harmoniosamente conjugada aos medalhões que trazem jogos de luz e sombra agregando valor ao discreto espaço dedicado às pinturas murais nessa edificação.				
DIMENSÕES:				
Altura: 0.70	Largura: (Perímetro: 26.20m)			
Circunferência:				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Não apresenta danos.				

Ficha de Identificação

Edificação

Residência da família Athayde



Imagem 143: Fachada frontal da residência da família Athayde. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Rua João Pessoa, 145	MAPA			
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
Pública	x Privada				
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x Alterado				
	Preservado				
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Residência				
Original:	Residência				
CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO					
Contato:	Sr. Mário Jorge Athayde	x Proprietário	Morador		Responsável
Pessoa:	**Telefone**:	**Email:**			
Física x Jurídica	(82) 3551-4196	marioathayde@hotmail.com			
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS					
Construção:	Não informado	**Proprietário na época da construção:**			
		Não informado			

Histórico:

A casa foi comprada pelo senhor Antônio Joaquim Athayde no intuito de fazer melhoramentos em sua residência; n° 131 da mesma rua, no lote colado ao da casa em questão. A intenção do patriarca da família Athayde era apenas abrir janelas nos quartos de sua casa e, para tal, comprou a casa ao lado. No entanto, as janelas nunca foram abertas e a casa n° 145 foi alugada à família Luna até 1945. Neste ano o seu filho, Adail Freire Athayde, retornou de Fortaleza e passou a morar na casa.

Ao ser adquirida, antes da década de 1940, a casa já possuía as pinturas murais. Por tal motivo, ninguém sabe afirmar quem foi o artista responsável pela execução das mesmas[10].

O Senhor Antônio Joaquim Athayde era figura influente dentro da cidade, foi prefeito entre 1934 e 1935, além de ter sido conselheiro e gerente da navegação fluvial no Baixo São Francisco[11]. Tal fator reafirma o fato de as edificações que recebiam pinturas murais, estarem comumente ligadas à pessoas abastadas ou influentes política, social, econômica ou religiosamente dentro da cidade.

Descrição Arquitetônica

Esta construção é típica do século XIX e acredita-se que tenha sido construída no final deste século. Trata-se de uma casa térrea com porão enterrado, indo de encontro ao padrão dos porões altos e fazendo uso da inclinação natural do terreno para criar um espaço para as instalações de serviço e acomodações dos funcionários.

Sua planta seria tipicamente colonial, não fosse pelo recuo lateral que permitiu a implantação de aberturas em todos os ambientes e suprimiu as alcovas.

A organização espacial se dá a partir do corredor, que conduz da sala de visitas ao salão de jantar, passando pelos dormitórios. Nota-se que prevalece a organização em função dos níveis de familiaridade do visitante com a família – como teria descrito Vanthier em suas cartas sobre a Casa Brasileira (1943)[12] – Assim sendo, o salão de Visitas ficava isolado no Hall de entrada e, somente estando familiarizado com a residência, esse visitante poderia adentrar de fato ao convício familiar, indo até o salão de jantar.

Este salão, por sua vez, possui abertura para o recuo lateral, onde ficava o jardim. E está diretamente ligado ao setor de serviços (cozinha, copa e banheiro). E a partir deste poder-se-ia desfrutar da bela vista proporcionada pela varanda, posicionada nos fundos da residência, propositalmente voltada para o rio.

Tem-se uma implantação no lote em nível de transição entre o colonial e os primeiros recuos, implantados discretamente nas laterais das casas do século XIX.

A fachada está totalmente colada à frente do lote e é possível descrevê-la como eclética com ascendência neogótica.

A platibanda eclética traz as cimalhas, frontão interrompido, volutas, ornamentos em massa e pseudo-colunas. E o tom neogótico ficou a cargo das ogivas que arrematam as esquadrias.



Imagem 144: Planta Baixa da Residência dos Athayde.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

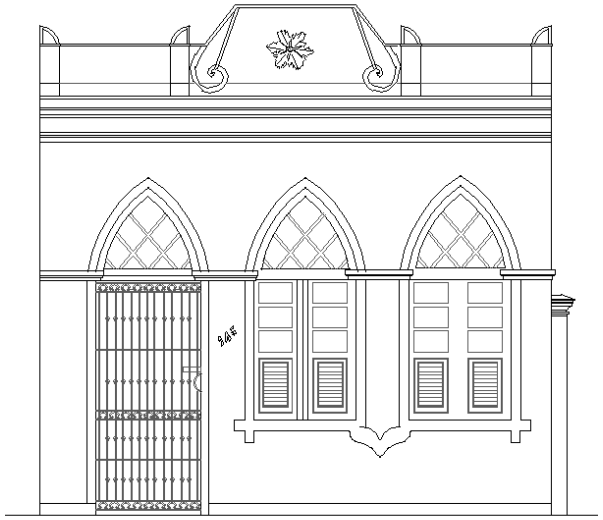


Imagem 145: Croqui da fachada da Residência dos Athayde.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pinturas parietais

Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

[10] Informações cedidas em entrevista com Mário Jorge Athayde, neto do Sr. Antônio Joaquim Athayde e atual morador da residência. A entrevista foi realizada presencialmente no dia 19 de agosto de 2015.

[11] Dados obtidos nas biografias dos governantes de Penedo, disponível em: www.penedofm,com.br/?pag=penedo_governantes. Acesso em 15 de junho de 2015, ás 10h43min.

[12] VANTHIER, L.L. **Casas de Residência no Brasil**. In.: Revista do Patrimônio, N° 07, p. 128 a 208, 1943.

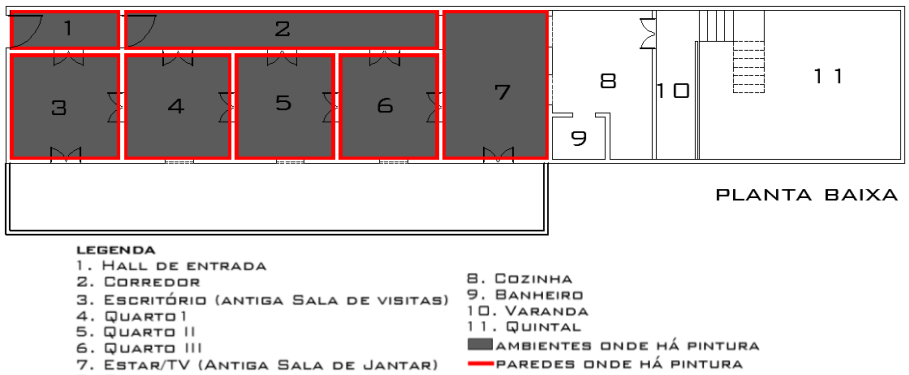


Imagem 146: Planta Baixa da residência dos Athayde com demarcação das áreas pintadas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Hall de Entrada

Visão geral do Hall de entrada



Imagem 147: Visão geral do Hall de entrada da Casa dos Athayde. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

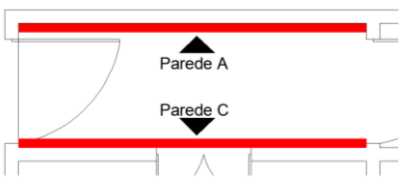


Imagem 148: Locação das pinturas do Hall de entrada – Paredes A e C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A e B

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

As pinturas seguem o mesmo padrão, sendo repetidas na parede A e na parede C. trata-se de uma composição de escaiolas em diferentes tons e fazendo o uso de um arranjo geométrico. O fundo da composição foi feito em um tom de amarelo escuro, a 1 m do piso iniciam-se dois retângulos de pontas abauladas, preenchidos por uma tonalidade "rosa-claro" de escaiola. E abaixo deste limite dos dois retângulos, foram pintadas duas almofadas com as pontas quebradas. Segue abaixo desenho esquemático:

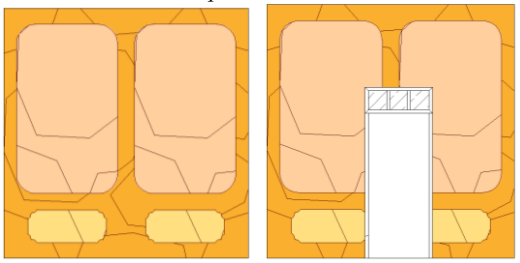


Imagem 150: Layout da Paredes A e C do hall de entrada, respectivamente.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES:



Imagem 149: Pintura no hall de entrada - parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Altura: 3.95m (pé-direito)	Largura 3.86m (cada)	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta manchas de umidade decorrentes do escorrimento das águas pluviais – infiltração e desagregamento.		



Imagem 151: Locação das pinturas do Hall de entrada – Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 152: Pintura no hall de entrada - parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Esta pintura segue o mesmo padrão de cores e formas das paredes A e C, no entanto, adaptaram-se esses padrões ao seu tamanho reduzido e ao fato de ser ocupada, em quase toda a sua largura, pelo vão da porta.				
DIMENSÕES:				
Altura: 3.95m (pé-direito)	Largura: 1.38m			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
	x	Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Apresenta manchas de umidade decorrentes do escorrimento das águas pluviais – infiltração e desagregamento.				

Ambiente: Corredor
Visão geral do Corredor



Imagem 153: Visão geral do corredor da casa dos Athayde. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 154: Locação das pinturas do corredor – Parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 155: Pinturas no corredor - parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 157: Locação das pinturas do corredor – Parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
No corredor, o padrão das escaiolas é diferente do hall de entrada. Tem-se uma marcação evidenciada de um barrado a 0.95m do piso. Este barrado mescla uma faixa em escaiola azul e um roda-piso em tom ocre. Em meio a essas duas faixas, um fundo em escaiola amarela preenchido com formas retangulares preenchidas por uma escaiola de fundo branco. Acima do barrado, repete-se o mesmo padrão do hall de entrada, com a adição de bordas azuis nas extremidades.				

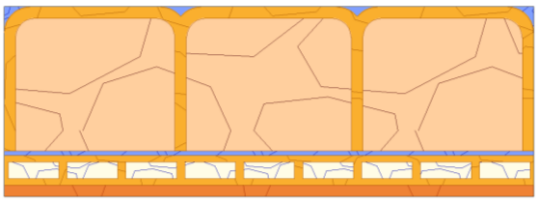


Imagem 156: Layout das pinturas do corredor - Parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 11.06m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta desagregamento.		

Parede B				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Na parede B, tem-se adaptada ao espaço reduzido a mesma diagramação da parede A.				

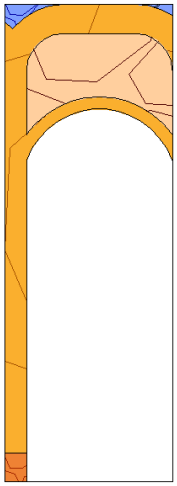
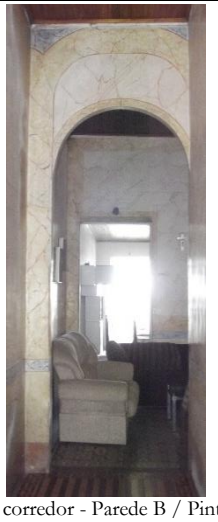



Imagem 158: Layout da pintura do corredor - Parede B / Pintura no corredor - Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 1.38m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL
Apresenta bolhas, manchas de umidade e desagregamento.



Imagem 159: Locação das pinturas do corredor – Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 160: Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede C

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS
A parede C traz o mesmo padrão da parede A, na altura dos vãos não há adaptação alguma, a pintura é interrompida na abertura do vão e continua seguindo a mesma lógica.

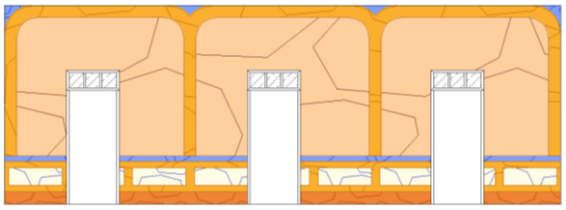


Imagem 161: Layout das pinturas do corredor - Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 11.06m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL
Apresenta bolhas e desagregamento.



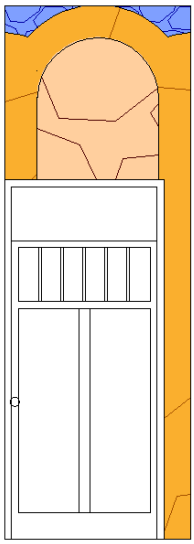
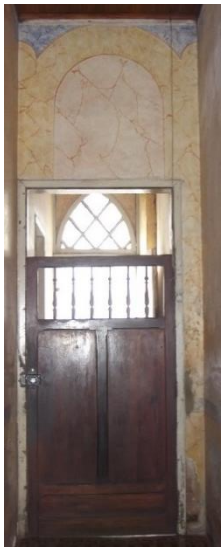
Imagem 162: Locação das pinturas do corredor – Parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede D

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS
Na parede D, tem-se adaptada e mesma diagramação da parede B.

DIMENSÕES

Imagens 163 e 164: Layout das pinturas do corredor - Parede D / Pintura no corredor - Parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Altura: 3.95m	Largura: 1.38m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta desagregamento.		

Ambiente: Escritório (antiga sala de visitas)

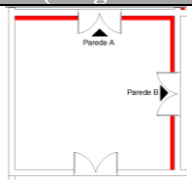


Imagem 165: Locação das pinturas do Escritório – Paredes A e B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 166: Pintura parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A e B

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

A paginação de todo o ambiente é bastante simples, criou-se uma composição com escaiolas em duas tonalidades; amarelo e roseado. Divide-se em um barrado simples de fundo amarelo, preenchido com almofadas em tom roseado e uma moldura amarela que vai até o limite do pé-direito, circundando toda a parede e formando um retângulo revestido com escaiola roseada.

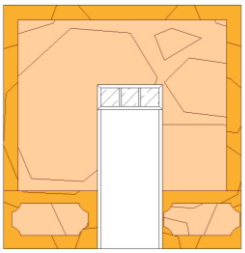


Imagem 167: Layout das pinturas do escritório - Paredes A e B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura (parede A): 3.86m	
	Largura (parede B): 3.71m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta desagregamento.		

Parede C

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

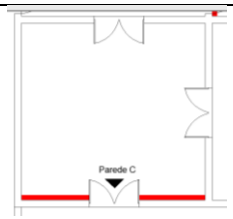


Imagem 168: Locação das pinturas do Escritório – Parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 169: Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Repete-se a mesma paginação de todo o ambiente, exceto na altura da porta que dá para o recuo lateral da casa. Esta porta é arrematada por um arco ogival e, na pintura, criou-se uma moldura ao redor da portada diferenciando sua diagramação das outras paredes.

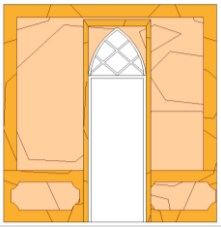


Imagem 170: Layout das pinturas do escritório - Parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 3.86m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta bolhas e desagregamento.

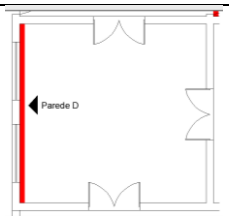


Imagem 171: Locação das pinturas do Escritório – Parede D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

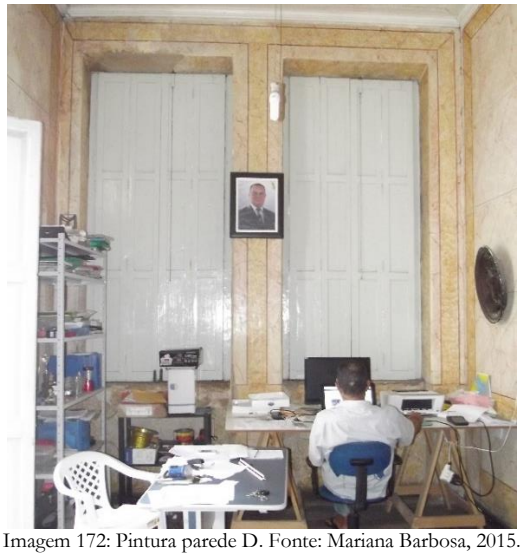


Imagem 172: Pintura parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede D

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Na parede D, o padrão das pinturas permanece o mesmo, alterando-se apenas na altura das janelas para criar um contorno ao redor do vão.

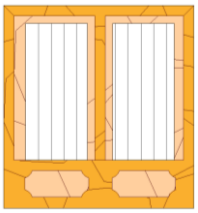


Imagem 173: Layout das pinturas do escritório - Parede D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 0.25m	Largura: 1.44m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta manchas de umidade e desagregamento.

Ambiente: Quarto I

Paredes A, B, C e D

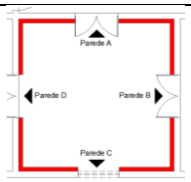


Imagem 174: Locação das pinturas do Quarto I – Paredes A, B, C e D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

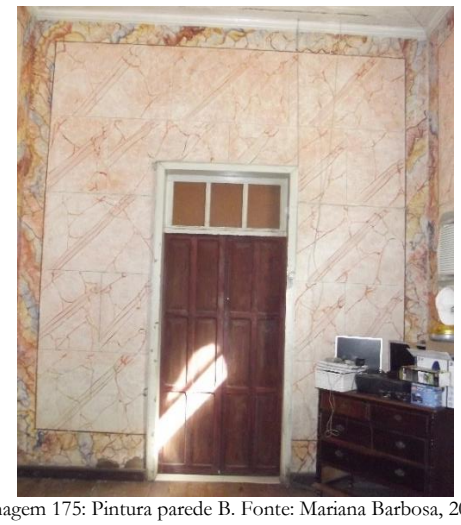


Imagem 175: Pintura parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Neste ambiente todas as paredes receberam a mesma diagramação, sem quaisquer alterações do padrão. A parede foi revestida por escaiola em tom roseado e cercada por uma moldura revestida por escaiola colorida (mesclando tons ocre, amarelo, vermelho e azul).				

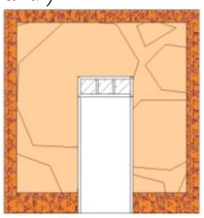


Imagem 176: Layout das pinturas do Quarto I - Paredes A, B, C e D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m		Largura (paredes A e C): 3.76m
		Largura (parede B e D): 3.71m
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta desagregamento.		

Ambiente: Quarto II

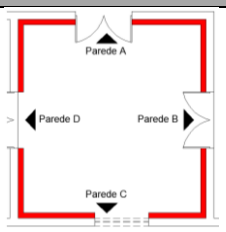


Imagem 177: Locação das pinturas do Quarto II – Paredes A, B, C e D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A, B, C e D

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Assim como no Quarto I, neste ambiente todas as paredes receberam a mesma diagramação, sem quaisquer alterações do padrão. A parede foi revestida por escaiola em tom roseado e cercada por uma moldura revestida por escaiola em tom ocre.				

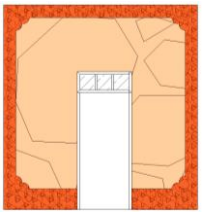


Imagem 179: Layout das pinturas do Quarto II - Paredes A, B, C e D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m		Largura (paredes A e C): 3.50m
		Largura (paredes B e D): 3.71m
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado

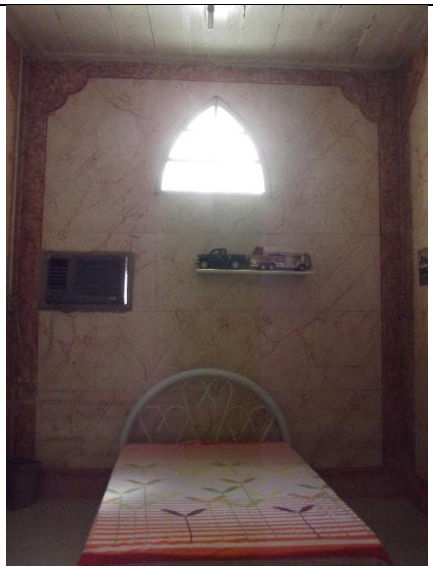


Imagem 178: Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Não apresenta danos.

Ambiente: Quarto III

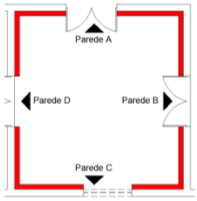


Imagem 180: Locação das pinturas do Quarto III – Paredes A, B, C e D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 181: Pintura parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A, B, C e D

ASSINATURA		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS

Neste ambiente também há o mesmo padrão de paginação em todas as paredes. A composição traz o mesmo fundo em tom roseado cercado por uma moldura em uma escaiola clara, quase branca.

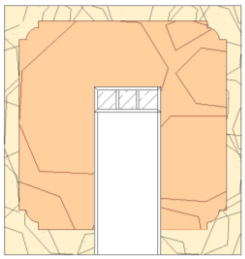


Imagem 182: Layout das pinturas do Quarto III - Paredes A, B, C e D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES

Altura: 3.95m	Largura (paredes A e C): 3.50m
	Largura (paredes B e D): 3.71m

Circunferência: -

Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Não apresenta danos.

Ambiente: Sala de Estar/TV (antiga sala de jantar)

Parede A

ASSINATURA		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS

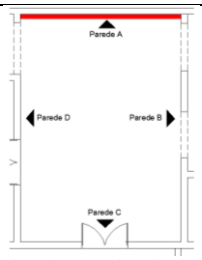


Imagem 183: Locação das pinturas da Sala de Estar/TV – Parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

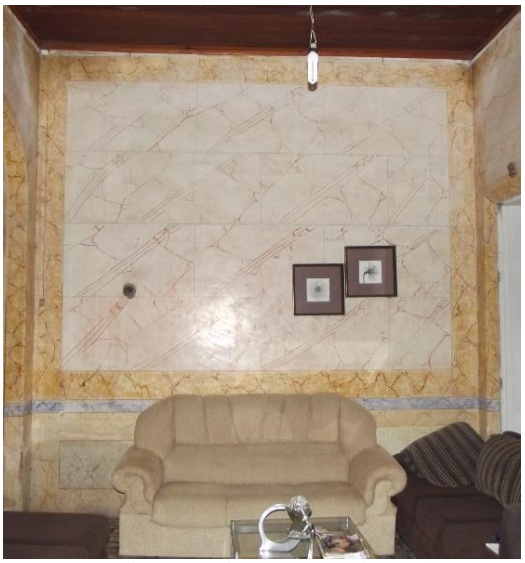


Imagem 184: Pintura parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015

A diagramação das paredes desse ambiente se assemelha à do corredor, exceto pela ausência de rodapé e do acabamento abaulado nas extremidades superiores da moldura. Esta, em tom de amarelo escuro, contrastando com o amarelo claro do fundo do barrado. O barrado separa-se do resto da parede por uma faixa em escaiola azul e, dentro dele, almofadas retangulares em um tom de mármore claro, quase branco.

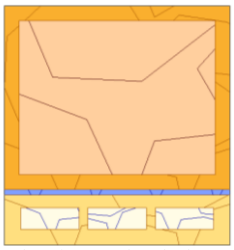


Imagem 185: Layout das pinturas da sala de Estar/TV - Parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 3.72m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta desagregamento.

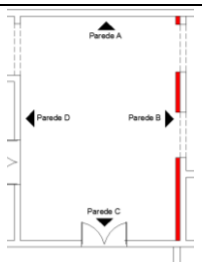


Imagem 186: Locação das pinturas da Sala de Estar/TV – Parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 187: Pintura parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

O padrão das pinturas na parede B é igual ao da parede A, diferenciando-se somente pelos contornos acrescidos nos vãos.

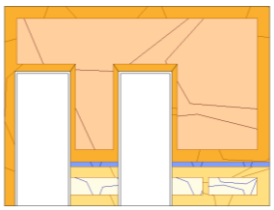
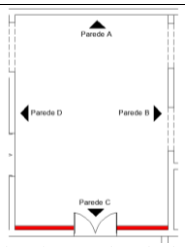
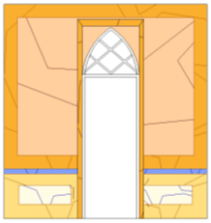
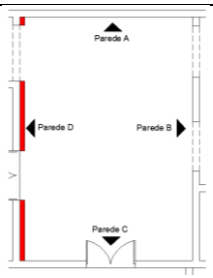
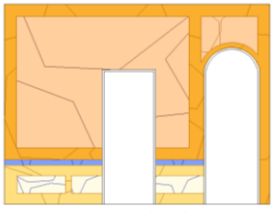


Imagem 188: Layout das pinturas da sala de Estar/TV - Parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: 3.95m	Largura: 5.24	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
	x	Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta desagregamentos e manchas de umidade.

	Além de reparos no reboco que danificaram a superfície da pintura.
 Imagem 189: Locação das pinturas da Sala de Estar/TV – Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.  Imagem: 190 Pintura parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Parede C** ASSINATURA | | Sim | x | Não Qual? CARACTERÍSTICAS O padrão das pinturas na parede C é igual ao resto do ambiente, diferenciando-se somente pela moldura acrescida em torno da ogiva da porta.  Imagem 191: Layout das pinturas da sala de Estar/TV - Parede C. Fonte: Mariana Barbosa, 2015. DIMENSÕES Altura: 3.95m | Largura: 3.72m Circunferência: - Estado de Preservação | x | Íntegro | | Pouco alterado | | Muito alterado | | Descaracterizado Estado de Conservação | | Bom | x | Precário | | Em arruinamento | | Arruinado SITUAÇÃO ATUAL Apresenta desagregamentos e manchas de umidade. Além de reparos no reboco que danificaram a superfície da pintura.
 Imagem 192: Locação das pinturas da Sala de Estar/TV – Parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.  Imagem 193: Pintura parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Parede D** ASSINATURA | | Sim | x | Não Qual? CARACTERÍSTICAS Na parede D também se seguiu a mesma diagramação das outras paredes, o único detalhe diferente é o arremate dado em volta do arco do vão que dá acesso ao corredor da casa.  Imagem 194: Layout das pinturas da sala de Estar/TV - Parede D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015. DIMENSÕES Altura: 3.95m | Largura: 5.24 Circunferência: - Estado de Preservação | x | Íntegro | | Pouco alterado | | Muito alterado | | Descaracterizado Estado de Conservação | | Bom

		x	Precário
			Em arruinamento
			Arruinado
	SITUAÇÃO ATUAL		
	Apresenta desagregamentos e manchas de umidade. Além de reparos no reboco que danificaram a superfície da pintura.		

Ficha de Identificação

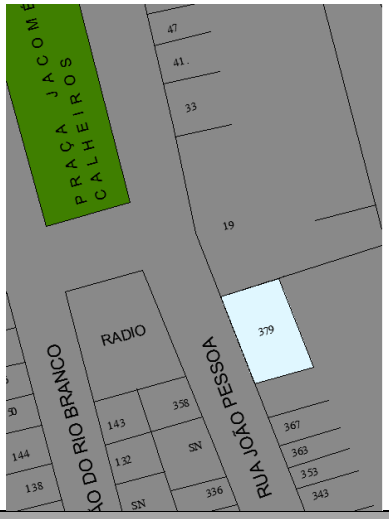
Edificação

Residência da Família Lôbo



Imagem 195: Fachada frontal da Família Lôbo. Fonte: Marina Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Rua João Pessoa, 379			MAPA	
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Residência				
Original:	Residência				



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO									
Contato:						Proprietário		Morador	x Responsável
Pessoa:			**Telefone**:		**Email:**				
Física		Jurídica	x	Não Informado	Não Informado				

INFORMAÇÕES HISTÓRICAS		
Construção:	Início do século XX	**Proprietário na época da construção:**
		Sr. Carlos Santa Rita

Histórico:

A casa foi construída pelo ex-prefeito de Penedo, Sr. Carlos Santa Rita. Não se sabe ao certo a data da construção, sabe-se apenas que, durante o exercício de seu mandato (1948-1951), a casa ainda estava sob sua propriedade.

Carlos Santa Rita era filho de Penedo, nascido em 1907, filho de Manoel Santa Rita e Lídia Cravo Santa Rita. Fazia parte do Partido Social Democrático (PSD) e era comerciante, escritor e professor. Figura muito influente em Penedo tanto econômica, quanto intelectualmente, era membro da Academia Penedense de Letras[13].
Em 1958, a residência foi comprada e passou a ser propriedade do Sr. Irineu Lôbo Barreto. Atualmente a casa encontra-se desmembrada; cada metade ficou com um dos filhos de seu Irineu, a metade da esquerda ficou com o Sr. Ivanildo Lôbo e a metade da direita ficou com seu irmão.
A parte que coube ao senhor Ivanildo foi dividida entre residência e comércio. O proprietário ocupou o salão na parte da frente do imóvel com uma *lan house* e os outros ambientes abrigam sua família.
A outra metade segue fechada, sem uso e sem acesso, nela encontra-se uma varanda com cômodos que antes serviam ao serviço da casa e é nesta varanda que se encontram remanescentes de pintura mural.



Imagem 196: Fachada frontal da Família Lôbo em meados do século XX. Fonte: Acervo IPHAN, S.d.

Descrição Arquitetônica

Sua tipologia é de casa térrea, sem porão, colada nos limites do lote, com espacialidade colonial. No entanto, do ponto de vista estético a casa é eclética com um tom neoclássico.
Do ecletismo a edificação traz a platibanda arrematada por um elemento rendilhado que forma uma faixa interrompida por prolongamentos das pseudo-colunas - arrematadas por pináculos. No centro dessa platibanda, um frontão interrompido por elemento circular preenchido com ornamentos. Abaixo da platibanda, uma rica cimalha que sobrepõe um friso de círculos intercalados. Todos estes elementos mantendo o equilíbrio horizontal.
No sentido vertical, as pseudo-colunas, associadas às esquadrias, proporcionam ritmo à fachada. A porta central não possui arremate, é finalizada em arco pleno e arrematada por uma bandeira trabalhada em ferro fundido. Nas quatro portadas laterais tem-se portas de duas folhas com persianas, agregadas a bandeiras móveis em formato pivotante. O arremate destas portadas é feito por frontões triangulares com tímpano preenchido por um ornamento rendilhado. Dos cinco vãos da fachada, três são portas-balcão, ornamentadas com um rico guarda-corpo em ferro fundido.
Devido ao desmembramento da edificação, não é possível ter acesso a metade da propriedade.
Na metade que pertence ao Sr. Ivanildo Lôbo, é possível observar que a organização espacial era aquela típica do século XIX; salão principal na frente da casa, corredor passando pelas alcovas e conduzindo à sala de jantar, cozinha e serviços.



Imagem 197: Fachada da Residência da Família Lobo.
Fonte: Adaptado de Acervo IPHAN, S.d.

[13] Informações obtidas na página www.penedofm.com.br.

Aos fundos, como era típico, uma varanda para dar vista ao Rio. É nesta varanda que se encontram as pinturas murais remanescentes na edificação.

Pinturas parietais			
Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

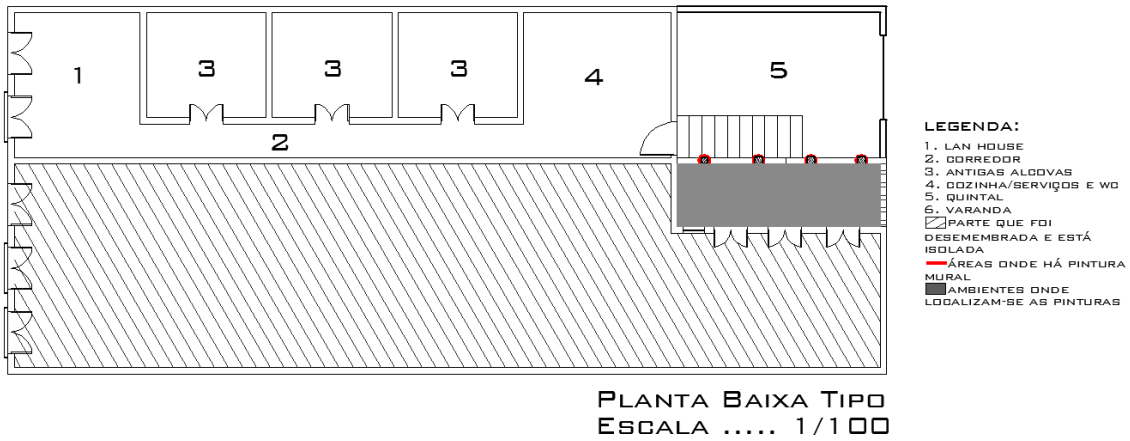


Imagem 198: Locação das pinturas da Residência da Família Lobo. Fonte: Adaptado de Acervo IPHAN, S.d.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Varanda

Visão geral da Varanda



Imagem 199: Varanda da residência da família Lôbo. Fonte Mariana Barbosa, 2015.

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

O proprietário afirma que nunca houveram outras pinturas em nenhum outro cômodo da casa

A escaiola em tom ocre, traz fundo claro e veios escuros, e está distribuída por todo o fuste das colunas. Atualmente, a parte da edificação onde encontram-se as colunas está isolada e sem acesso.



Imagem 200: Situação Atual. Fonte Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES[14]:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Descaracterizado e em processo de arruinamento. Apresenta desagregamento, fissuras, calcinação e resquícios de tinta de aplicações posteriores.		

[14] Devido à impossibilidade de acesso a esta parte da propriedade, não foi possível medir as áreas pintadas.

Ficha de Identificação

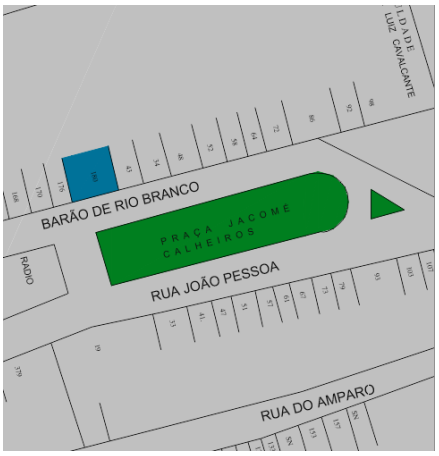
Edificação

Sede do SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas)



Imagem 201: Fachada frontal da sede do SEBRAE. Fonte: Mariana Barbosa, Thalianne Leal, 2014.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Pça. Jacome Calheiros, 180			MAPA	
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Sede do SEBRAE Penedo				
Original:	Residência				



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO										
Contato:	SEBRAE – AL, Penedo				x	Proprietário		Morador		Responsável
Pessoa:			**Telefone**:		**Email:**					
Física		Jurídica	**x**	(82) 3551-2570	Não Informado					
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS										
Construção:	1910				**Proprietário na época da construção:**					
					Sr. Francisco Silva					

Histórico:

O casarão foi construído em 1910 para servir de residência ao Senhor Francisco Silva e sua esposa Sra. Maria Cravo Silva. O perfil dos antigos proprietários, os Cravo e Silva, era de bons anfitriões, a matriarca, também conhecida como "Dona Mariquina"[15] tinha o hábito de fazer doces e receber as pessoas para jantares, e momentos de oração. Segundo Simone Marinho e Luciane Macêdo:

[15] Segundo informações concedidas em entrevista com a Museóloga e cidadã Penedense; Carmen Lúcia Dantas.

> A fé cristã é percebida no uso dado a um dos ambientes do casarão, o de oratório, situado no corredor central. O Salão de Banquete, assim chamado por causa dos grandes jantares oferecidos pelo casal naquele ambiente ricamente decorado, era mantido fechado quase sempre para guarnecer seu mobiliário da "traquinagem" de alguma criança ou de algum serviçal descuidado. Por isso, a entrada lateral da direita ficava também normalmente fechada. (Projeto de Restauração para implantação da nova sede do SEBRAE-Penedo, 2002).

Já o patriarca, conhecido como "Coronel Chico Silva", era personagem altivo na cidade de Penedo, participava ativamente das atividades políticas, sociais e econômicas da cidade. Foi Conselheiro Municipal, e também Intendente (cargo que corresponde ao de Prefeito nos dias atuais), além de Presidente da Imperial Sociedade Filarmônica Penedense, e 1° Diretor do Tiro de Guerra de Penedo, entre outros cargos importantes, além de ser ainda empresário bem-sucedido.[16]
A edificação foi vendida por Dona Mariquinha, provavelmente, para um empresário que ali implantou uma pensão (seriam dados vagos fornecidos em depoimento pela neta do antigo casal de proprietários), depois de possuir vários usos e períodos de abandono, foi desapropriado pela Prefeitura de Penedo e em 2002 foi adquirido pelo SEBRAE e realizado o projeto de restauração para a implantação de sua sede.

Descrição Arquitetônica

Sua tipologia é de casarão térreo com porão alto, semi-recuado nas laterais, mas com testada colada no limite do lote, representa uma transição entre o padrão colonial, de casa "colada" nos limites do lote, e a inserção dos primeiros elementos do estilo eclético, como o recuo com entrada lateral ornado por jardim.
O pavimento térreo era dedicado ao setor íntimo e de convívio familiar, e o porão alto onde ficava o setor de serviço.
Sua tipologia de fachada traz dois recuos laterais, com uma entrada em cada um. A simetria e o ritmo marcado pelas cimalhas, janelas e ornatos, enfatiza a incidência neoclássica. O arremate fica por conta dos pináculos e da balaustrada dando forma a um frontão interrompido em três partes e arrematado, por sua vez, por dois pequenos frontões de cartela.
Segundo as arquitetas Simone e Luciane, responsáveis pelo projeto de restauração, a casa possuía pinturas parietais dos mais diversos motivos na sala de visita, na sala lateral, no salão de jantas e no escritório. O forro era em madeira, assim como o piso do pavimento térreo, o porão e as áreas externas tinham piso de ladrilho hidráulico.
A planta, típica do período, possuía sala de visitas posicionada na frente da edificação, seguida pelos outros ambientes sociais, os quartos organizavam-se nas laterais de um corredor central. Aos fundos, ficavam a cozinha e o banheiro, seguidos por uma varanda. Os serviços dispunham-se no porão-alto, comumente dedicado a este tipo de uso em outras edificações.

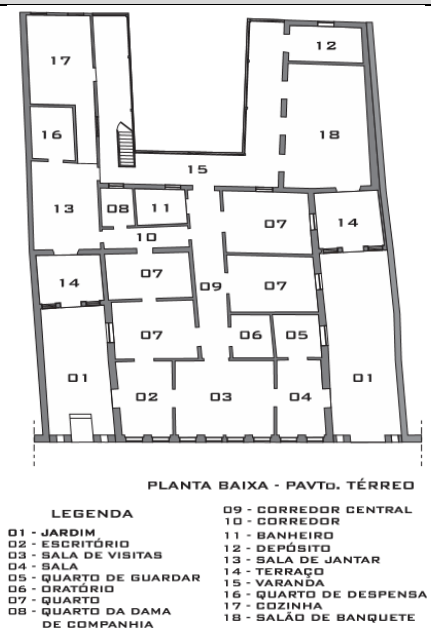


Imagem 202: Planta Baixa da sede do SEBRAE.
Fonte: Projeto de Restauração, 2002.

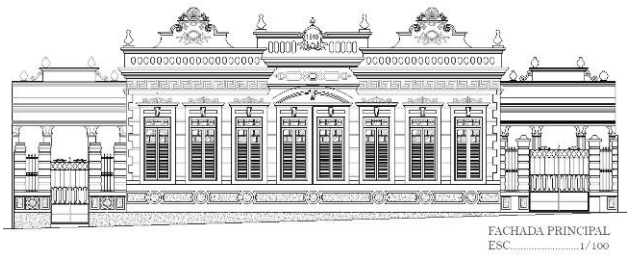


Imagem 203: Fachada da sede do SEBRAE.
Fonte: Projeto de Restauração, 2002.

Pinturas parietais			
Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura
LOCAÇÃO EM PLANTA:			

[16] Dados obtidos através de material de pesquisa para o projeto de restauro de restauração da edificação. Tratam-se de informações obtidas através de entrevistas com a Sra. Eleonora Pereira Braga, através de entrevistas, e encontrados nos textos da pesquisa realizada para a restauração da edificação – realizada pelas arquitetas Simone Marinho e Luciane Macêdo Bezerra.

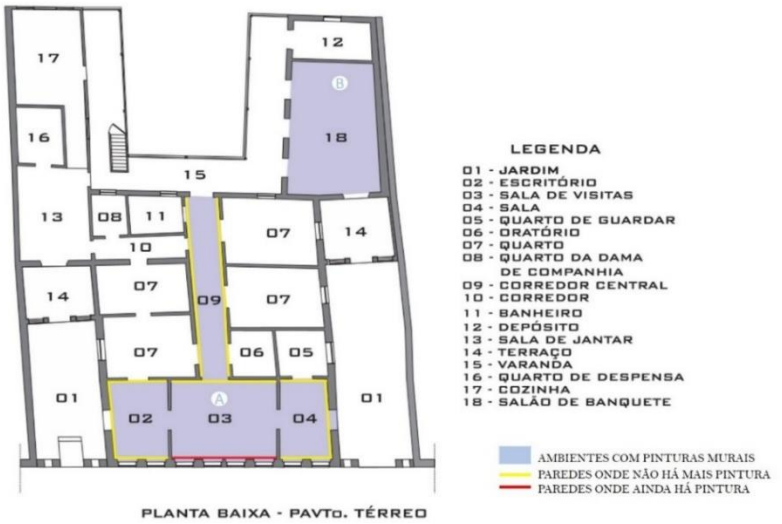


Imagem 204: Planta Baixa da Sede do SEBRAE de Penedo com demarcação das áreas pintadas. Fonte: Projeto de Restauração, 2002.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Escritório

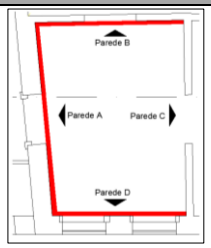


Imagem 205: Locação das pinturas em Planta – Paredes A, B, C e D do escritório. Fonte: Adaptado Projeto de Restauração, 2002.



Imagem 206: Pintura do roda-teto do Escritório - Situação Atual: diante da impossibilidade de recuperar as pinturas, manteve-se apenas o friso que emoldurava o roda-teto. Fonte Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A, B, C e D - Roda-teto

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS:

Pintura artística com motivos florais aplicada em faixa no roda-teto (Ver imagem 207). O restante da parede encontrava-se pintado em vermelho no momento da restauração, no entanto não se sabe se era essa a cor original. A degradação das pinturas estava em estágio avançado e durante a restauração optou-se por não recuperá-las. Demarcou-se o friso que emoldurava o roda-teto e encobriu-se o restante da pintura.



Imagem 207: Pintura original que havia no escritório antes da restauração do prédio. Fonte Simone Marinho e Luciane Macêdo – Projeto de restauração, 2002.

DIMENSÕES:

Altura: 0.50m	Largura: 0.70m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
		Em arruinamento
	x	Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

	Encoberto por outra pintura.

Ambiente: Salão de Banquete

Neste ambiente há duas pinturas artísticas com paisagens rurais em forma de medalhão, ambas agenciadas por um roda-teto trabalhado em formas geométricas. Há ainda um barrado a meia altura da parede, também com formatos geométricos. O padrão do medalhão agenciado por um barrado se repete em duas paredes opostas do cômodo.



Imagem 208: Situação atual da Pintura encontrada no antigo Salão de Banquete – Parede 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parte 1 – Medalhões

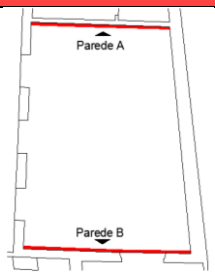


Imagem 209: Locação das pinturas em Planta – Paredes A e B do Salão de Banquete. Fonte: Adaptado Projeto de Restauração, 2002.



Imagem 210: Medalhão – Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

.

Medalhão - Parede A

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS:

Há dois medalhões, situados em duas paredes opostas, marcadas na planta em vermelho e ambos têm as mesmas dimensões.

O medalhão 1 tem formato oval e traz uma paisagem bucólica, três casas simples, semelhantes às moradias rurais do interior do Estado. A vegetação de coqueiros também é típica da região, há um homem montado em seu cavalo prostrado na porta de uma das casas. Aparentemente o medalhão não possui moldura, sendo ornado diretamente pelo roda-teto que parte dele até as extremidades da parede.

A pintura não foi restaurada durante a obra, evitou-se ao menos a exposição às intempéries com a reconstituição da coberta.



Imagem 211: Pintura encontrada no antigo Salão de Banquete. Fonte Simone Marinho e Luciane Macêdo – Projeto de restauração, 2002.

DIMENSÕES:		
Altura: 0.50m	Largura: 0.70m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
	x	Muito alterado
		Descaracterizado

Estado de Conservação		Bom	
		Precário	
	x	Em arruinamento	
		Arruinado	
SITUAÇÃO ATUAL			
Apresenta craquelamento, manchas de umidade, bolhas e destacamento da pintura.			



Imagem 212: Medalhão – Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Medalhão – Parede B				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Também em formato oval, a paisagem do Medalhão 2 assemelha-se à do primeiro medalhão. Contudo, devido ao alto nível de degradação da pintura, é possível identificar apenas parte de seu conteúdo onde observa-se uma paisagem tão bucólica quanto a anterior. Igualmente se acredita que não tenha sido ornada por moldura, mas agenciada por roda-teto igual ao da parede 1.				
DIMENSÕES				
Altura: 0.50m		Largura: 0.70m		
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
		Pouco alterado		
	x	Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
		Precário		
	x	Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Apresenta craquelamento, manchas de umidade, destacamento, e reconstituição do reboco que destruiu parte da pintura.				

Parte 2: Roda-teto

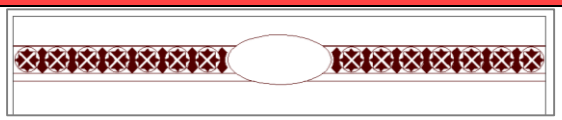
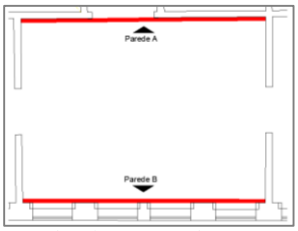


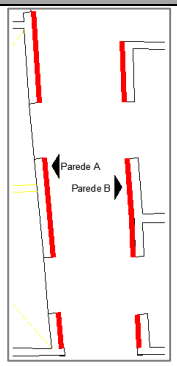
Imagem 213: Formas aproximadas do roda-teto remanescente – Parede 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 214: Detalhe do roda-teto encontrado no antigo Salão de Banquete – Parede 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Roda-teto – Remanescente apenas na parede A				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				
Partindo das laterais do medalhão centralizado, até as extremidades da parede, ao que se pode notar, o roda-teto traz uma composição geométrica de círculos e quadrados circunscritos e repetidos ao longo da trama. Em tons amarronzados, as formas geométricas são orientadas por dois frisos localizados na parte inferior. Certamente o mesmo friso deveria repetir-se na parte superior da composição, mas, diante da situação precária de conservação, não é possível confirmar.				
DIMENSÕES				
Altura: 0.40		Largura: 5.03m		
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
	x	Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		

		x	Arruinado	
	SITUAÇÃO ATUAL			
	Encontra-se descaracterizada e arruinada. Apresenta craquelamento, manchas de umidade, destacamento, e reconstituição do reboco que destruiu parte da pintura.			
Parte 3: Barrado				
 Imagem 215: Formas aproximadas do barrado – Parede 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.  Imagem 216: Detalhe do barrado ainda remanescente – Parede 1. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	**Barrado – Remanescente apenas na parede A**			
	ASSINATURA		Sim	x Não
	Qual?			
	CARACTERÍSTICAS			
	Pintura geométrica, certamente um módulo aplicado repetidamente através da técnica do **estêncil**. Não foi restaurada durante a reforma da edificação e seu nível de degradação é crítico.			
	DIMENSÕES			
	Altura: 0.20	Largura: 5.03		
	Circunferência: -			
	Estado de Preservação		Íntegro	
			Pouco alterado	
			Muito alterado	
		x	Descaracterizado	
	Estado de Conservação		Bom	
			Precário	
		x	Em arruinamento	
			Arruinado	
	SITUAÇÃO ATUAL			
	Apresenta craquelamento, manchas de umidade, destacamento, e reconstituição do reboco que destruiu parte da pintura.			
Ambiente: Sala de Visitas				
 Imagem 217: Locação das pinturas em Planta – Paredes A e B da Sala de Visitas. Fonte: Adaptado Projeto de Restauração, 2002.  Imagem 218: Situação atual da Pintura encontrada na antiga Sala Principal. Fonte: Mariana Barbosa, 2014.	ASSINATURA		Sim	x Não
	Qual?			
	CARACTERÍSTICAS			
	Há apenas uma parede com pinturas remanescentes, esta é a parede que dá para a rua. Trata-se de um roda-teto com pintura artística de motivos florais. Não há registros de sua situação antes da restauração do prédio, e foram as únicas pinturas encontradas em um estado relativamente bom de conservação. Não houve restauro, as pinturas mantêm o desgaste do tempo.			
	 Imagem 219: Situação atual da Pintura encontrada na antiga Sala Principal. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.			
	DIMENSÕES			
	Altura: 0.30m	Largura: 6.46m		
	Circunferência: -			
	Estado de Preservação	x	Íntegro	
			Pouco alterado	
			Muito alterado	
			Descaracterizado	
	Estado de Conservação	x	Bom	
			Precário	
			Em arruinamento	

			Arruinado		
	SITUAÇÃO ATUAL				
	Não apresenta danos.				
Ambiente: Corredor Central					
 Imagem 220: Locação das pinturas em Planta – Paredes A e B do Corredor. Fonte: Adaptado Projeto de Restauração, 2002.	**Parede A - Barrado**				
	ASSINATURA		Sim	x	Não
	Qual?				
	CARACTERÍSTICAS				
	Nas duas paredes do corredor central, responsável pela ligação entre a sala de visitas e os setores íntimos da casa, foram encontrados vestígios de um barrado localizado a 1.00m do chão. Trata-se de uma faixa amarela com uma pintura em estêncil com diagramação semelhante às folhas e frutos do café. Acredita-se que a impossibilidade de resgatar por completo a faixa de pintura encontrada no corredor, foi o fator que motivou a busca por uma nova solução. Durante o processo de reforma, a pintura foi copiada e reproduzida em peças de acrílico de mesma dimensão da faixa do barrado original. Essas peças foram colocadas no local, fazendo uma alusão às pinturas originais.				
 Imagem 221: Prospecção realizada no corredor central durante a reforma de 2004. Fonte: Registro da Obra, 2004.	DIMENSÕES				
	Altura: 0.30m		Largura: 6.95m		
	Circunferência: -				
	Estado de Preservação		Íntegro		
			Pouco alterado		
			Muito alterado		
		x	Descaracterizado		
	Estado de Conservação		Bom		
			Precário		
			Em arruinamento		
		x	Arruinado		
 Imagem 222: Elemento de acrílico inserido no local, fazendo alusão às pinturas encontradas. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.	SITUAÇÃO ATUAL				
	Encoberto por outra pintura.				

Ficha de Identificação

Edificação

Residência da família Britto



Imagem 223: Fachada frontal da Casa do Patrimônio de Penedo. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO				
Endereço:	Largo de Fátima, 384	MAPA		
Bairro:	Centro			
Complemento:	-			
CEP:	57200-000			
TIPO DE PROPRIEDADE				
	Pública	x	Privada	
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO				
Uso do Solo:	Urbano			
Entorno:	x	Alterado		
		Preservado		
USO DA EDIFICAÇÃO				
Atual:	Residência			
Original:	Residência			



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO										
Contato:	Márcia Britto de Andrade	x	Proprietário		Morador		Responsável			
Pessoa:		**Telefone**:		**Email:**						
Física	x	Jurídica		(82) 3551-2363		Não possui				
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS										
Construção:	1918	**Proprietário na época da construção:**								
		Não Informado								

Histórico:

A edificação foi construída em 1918, mas não se sabe a identidade dos construtores. Acredita-se que eram um casal cujo casamento não deu certo e, apenas 2 anos depois de construída a casa, venderam-na para o avô da atual proprietária: Sr. Manoel Joaquim de Souza Britto. Este comprou a residência para que seu filho; João Soares de Andrade morasse com sua recém-esposa. Ao ser comprada, a residência já possuía as pinturas que permanecem preservadas até hoje.

Atualmente, moram na casa duas entre os cinco filhos que o Sr. João Soares e sua esposa tiveram e que nasceram e se criaram nesta casa[17].

Descrição Arquitetônica

[17] Informações obtidas em entrevista concedida pela senhora Márcia Britto de Andrade, proprietária da residência, no dia 19 de agosto de 2015.

A edificação trata-se de um belo exemplar eclético, tipologia mais moderna, já com a casa completamente deslocada do lote. Todos os ambientes possuem janelas, a casa é cercada por jardins, possui varanda, porão alto e é recuada em relação ao limite do lote.
Seu porte imponente também diferencia este exemplar das casas estreitas encontradas mais próximo ao centro da cidade. É o perfil diferenciado das edificações construídas a partir da Avenida Getúlio Vargas.
As famílias que procuravam afastamento do burburinho do centro começaram a se deslocar em relação ao antigo bairro conhecido como Cajueiro Grande. Nesta parte da cidade começaram a ser construídas casas grandes e chácaras, isoladas no meio do lote, afastadas da rua através dos jardins e tendo preservadas sua intimidade e privacidade.
Na tipologia de planta há algo muito diferente das plantas-corredor comuns nas edificações mais estreitas. Os cômodos organizam-se por setores, dividindo o social, o íntimo e o serviço. E há duas entradas, uma que conduz à sala de visitas (mais próximo da rua, para aqueles que não tivessem intimidade suficiente com a família) e uma segunda que já dá diretamente para a sala de jantar, esta circundada pelos quartos e ligada ao setor de serviços.
Na fachada tem-se uma rica gama de elementos ecléticos: platibanda com frontão interrompido, pináculos, cimalhas, ornamentos em massa (fitomórficos), balaustradas, vãos encimados por frontões preenchidos, varanda ornada com lambrequins e as pseudo-colunas.

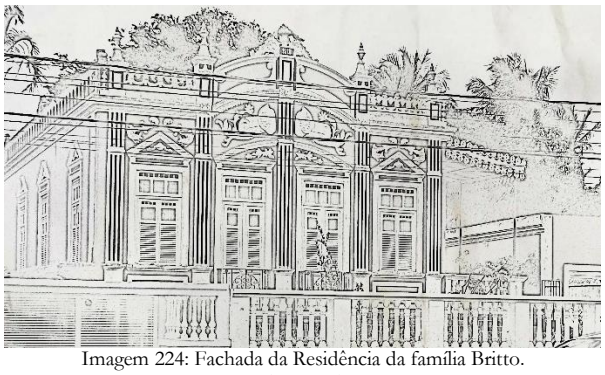


Imagem 224: Fachada da Residência da família Britto.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 225: Croqui da Planta Baixa da Residência da família Britto.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pinturas parietais

Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura

LOCAÇÃO EM PLANTA:

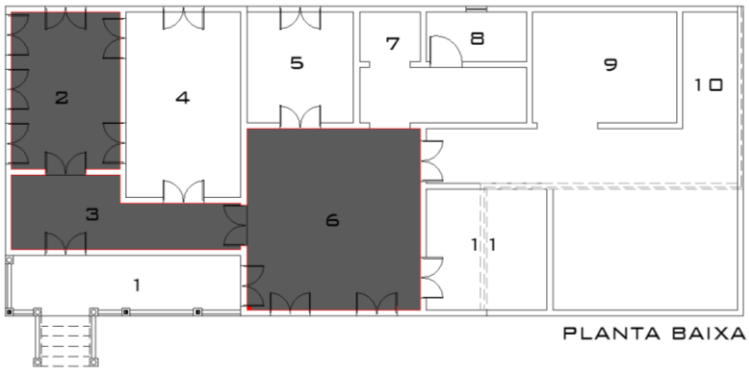
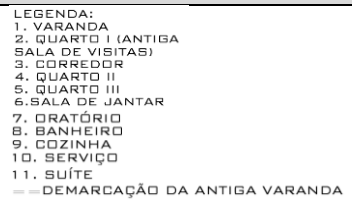


Imagem: Croqui da Planta Baixa da residência da família Britto com locação das pinturas.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Quarto I (antiga Sala de Visitas)

Visão geral do Quarto I

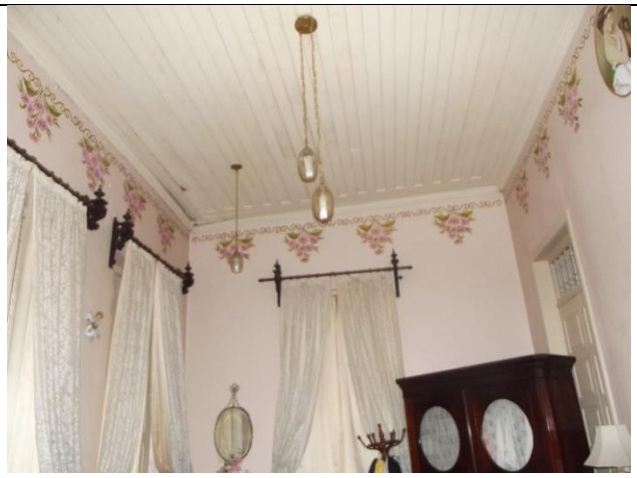


Imagem 226: Visão geral das pinturas encontradas no Quarto I. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

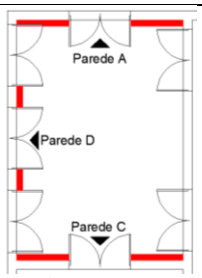


Imagem 227: Locação das pinturas no Quarto I – Paredes A, C e D. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 228: Pintura do Roda-teto no Quarto I - Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 229: Pintura do Roda-teto no Quarto I - Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A, C e D

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

Trata-se de um roda-teto de motivos florais, adotando buquês de flores na cor lilás. Apesar da simplicidade da composição, é possível notar o apuro técnico na execução das flores, as pinceladas dão impressão de profundidade e sombra, além de um singelo jogo de cores.



Imagem 230: Detalhe do Roda-teto no Quarto I. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES:

Altura: -	Largura: -
	Largura: -
Circunferência: -	

Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado

Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

STUAÇÃO ATUAL

Não apresentam danos.

Parede B

ASSINATURA:		Sim	x	Não

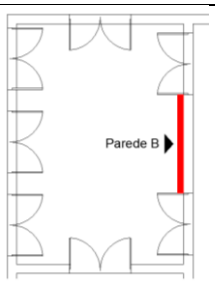


Imagem 231: Locação das pinturas no Quarto I – Parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 232: Pintura no Quarto I – Parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Qual?		
CARACTERÍSTICAS:		
Esta parede agregou um ponto focal ao ambiente e diferencia-se das outras por ostentar, além dos buquês de flores, um medalhão que traz uma figura mitológica retratada no centro da parede.		
DIMENSÕES:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresenta danos.		

Ambiente: Corredor

Visão geral do Corredor



Imagem 233: Visão geral das pinturas encontradas no corredor. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Paredes A, B, C e D				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				

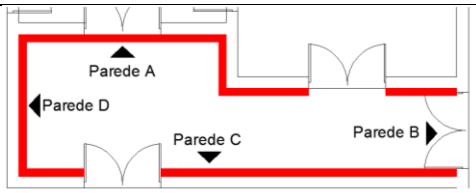


Imagem 234: Locação em planta das pinturas no corredor – Paredes A, B, C e D. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 235: Pinturas no corredor - Parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 236: Detalhe da pintura encontrada no corredor - Parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Em todo o corredor, um barrado a meia altura e em tom rosa traz elementos florais, aparentemente, executados em estêncil. O diferencial é que, apesar de serem típicas pinturas de estêncil, estas apresentam acabamento de sombreamento e jogo de cores.
A pintura se divide em uma faixa preenchida com elementos fitomórficos e o centro do barrado retratando um ramo de margaridas com ênfase nas folhas.

DIMENSÕES		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta manchas de umidade e destacamento.

Ambiente: Sala de Jantar

Visão geral da Sala de Jantar



Imagem 237: Visão geral das pinturas encontradas na Sala de Jantar. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede A

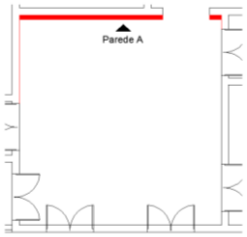


Imagem 238: Locação em planta das pinturas da Sala de Jantar – Parede A. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.



Imagem 239: Detalhe da paisagem 1 da parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 240: Detalhe da paisagem 2 da parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

Em todo o ambiente a ornamentação consiste em um roda-teto dividido em blocos. São três blocos retangulares verticais de uma barra preenchida por frutas (Ver Imagem 241 e 242) intercalando-se a dois blocos retangulares horizontais ornados com belas paisagens. Na parede A, as duas paisagens trazem motivos diferentes. A primeira parece retratar um riacho de águas calmas com vegetação dispersa e habitações simples na margem (Ver Imagem 39). A segunda paisagem parece retratar uma paisagem marinha com embarcações á vela (Ver Imagem 240).



Imagem 241: Visão geral das pinturas na parede A.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 242: Detalhe do barrado preenchido por frutas, intercalado entre as paisagens retratadas em todas as paredes.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Não apresenta danos.

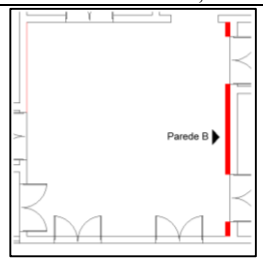


Imagem 243: Locação em planta das pinturas da Sala de Jantar – Parede B. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.

Parede B

ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS

A parede B segue o mesmo padrão da primeira parede, o que mudam são os cenários retratados. A primeira paisagem retrata um rio com montanhas, uma massa vegetal ao fundo e embarcações navegando. A segunda paisagem retrata também um rio com montanhas ao fundo e canoas na margem.

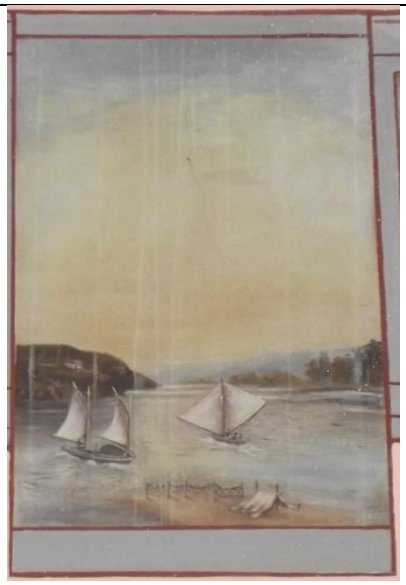


Imagem 244: Detalhe da paisagem 1 da parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 245: Detalhe da paisagem 2 da parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 246: Visão geral das pinturas na parede B.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Não apresenta danos.

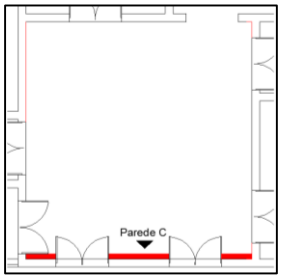


Imagem 247: Locação em planta das pinturas da Sala de Jantar – Parede C. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.

Parede C

ASSINATURA		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS

Repete-se o mesmo padrão do resto do ambiente. A primeira pintura retrata uma espécie de lago pantanoso com uma montanha e habitações ao fundo. A segunda retrata uma paisagem semelhante a um rio assoreado, com uma ponte ligando o que poderiam ser bancos de areia. Ao fundo, como em todas as outras pinturas, o artista retratou uma massa montanhosa.



Imagem: Visão geral das pinturas na parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 248: Detalhe da paisagem 1 da parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 249: Detalhe da paisagem 2 da parede C.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 250: Locação em planta das pinturas da Sala de Jantar – Parede D. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2015.

DIMENSÕES				
Altura: -	Largura: -			
Circunferência: -				
Estado de Preservação	x	Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
		Descaracterizado		
Estado de Conservação	x	Bom		
		Precário		
		Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Não apresenta danos.				
Parede D				
ASSINATURA		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS				

Nesta parede as duas paisagens intercaladas trazem uma temática muito semelhante, quase que de continuidade do cenário. A primeira paisagem mostra um rio com uma árvore na margem esquerda e uma casa na margem direita, além das montanhas ao fundo. A segunda paisagem apresenta quase o mesmo horizonte da pintura anterior, contudo em primeiro plano apenas uma árvore e um canoeiro em sua canoa.



Imagem 252: Detalhe das pinturas na parede D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 251: Visão geral das pinturas na parede D.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação	x	Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação	x	Bom
		Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Não apresentam danos.		

Ficha de Identificação

Edificação

Vila Lessa - Residência da família Lessa



Imagem 253: Fachada frontal da Vila Lessa. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Av. Getúlio Vargas, 39	MAPA			
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Residência				
Original:	Residência				
CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO					
Contato:	Casa do Penedo		Proprietário	Morador	x Responsável
Pessoa:	**Telefone**:		**Email:**		
Física	Jurídica **x**	(82) 3551 6938	fundcasadopenedo@yahoo.com.br		
INFORMAÇÕES HISTÓRICAS					
Construção:	1919	**Proprietário na época da construção:**			
		Capitão Francisco Gonçalves Fialho			



Histórico:

A edificação foi construída no começo do século XX, em 1919 pelo Capitão Francisco Gonçalves Fialho. Este lhe deu o nome de Villa Aurora, devido ao nome da rua em que fora construído, hoje Avenida Getúlio Vargas. Em 1920 foi vendida ao Coronel João Ferreira Tavares Lessa, que passou a lhe chamar Villa Lessa e colocou esta nomenclatura na fachada da casa. Durante anos a propriedade serviu de morada para João Lessa e sua família. Nesta casa morou com sua segunda esposa Rosa Amélia da Silva Tavares (irmã da primeira que falecera), também nessa casa criou seus filhos; Delfina, Noélia,

Antônio, Luíz, Maria e Edith[18]. Coronel João Lessa era dono de terras e a renda de sua família vinha do plantio de arroz e da criação de gado, era figura popular e influente econômica e politicamente[19].

Descrição Arquitetônica

Tem-se na Vila Lessa um dos maiores exemplares de arquitetura eclética em Penedo. Construída no início do século XX em meio à absorção tardia da arquitetura do século XIX no interior do país, traz todo um repertório caracteristicamente eclético.

A planta baixa foge à previsível organização das casas do século XIX localizadas mais ao centro de Penedo. Não há alcovas, corredor central como eixo de organização espacial, ou gradação dos ambientes por nível de intimidade das visitas. A planta é muito mais complexa, há jardins laterais, varanda ao redor de toda a edificação e intercalação de ambientes íntimos e sociais.

A casa é terra e possui porão alto com banheiro, alojamentos e serviço locados.

A fachada traz o frontão interrompido com tímpano preenchido, as pseudo-colunas, estátuas, pináculos, guirlandas, conchas, volutas, elementos florais em massa, balaustradas, colunas com capitel coríntio, frisos e cornijas, vasos e gradis de ferro. Todas as paredes da varanda e os guarda-corpos das escadas são revestidos por escaiolas.

Segundo a descrição feita pelo Tabelião na escritura de venda da então Vila Aurora, esta era:

> [...] Uma casa denominada 'Vila Aurora' com trez janellas e duas portas na frente, uma porta e uma janella de entrada para a sala da frente, com duas escadas de entrada na mesma frente, com jardim o terraço na mesma frente, com gradil de ferro e dois portões de entrada e garage para automóvel, ao lado de cima e quintal correspondente, murado de frente a fundo, construída a cimento armado, sita à rua da Aurora desta Cidade [...][20] .

Faz-se notar, através desta descrição a imponência e a riqueza formal e compositiva desta edificação.

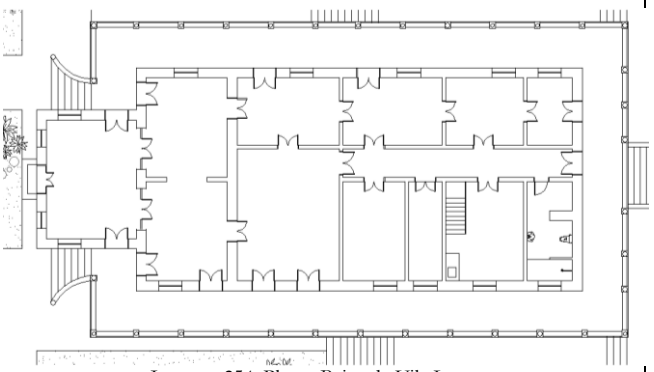


Imagem 254: Planta Baixa da Vila Lessa.
Fonte: Acervo IPHAN, 2014.

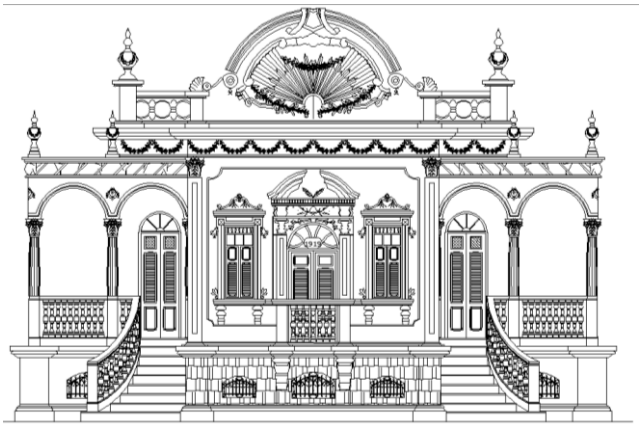


Imagem 255: Croqui da fachada da Residência dos Athayde.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Pinturas parietais			
Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura
LOCAÇÃO EM PLANTA:			

[18] Informações obtidas em dossiê cedido pela neta do Sr. João Lessa, Dona Marisa Lessa.

[19] Informações obtidas em entrevista cedida pela Professora e Museóloga Cármen Lúcia Tavares Dantas, sobrinha da esposa do Sr. João Lessa, em 19 de abril de 2015.

[20] Essa descrição consta na escritura de venda da edificação pelo Capitão Francisco Gonçalves Fialho e compra pelo coronel João Francisco Tavares Lessa, lavrada em 29 de novembro de 1920 na cidade de Penedo.

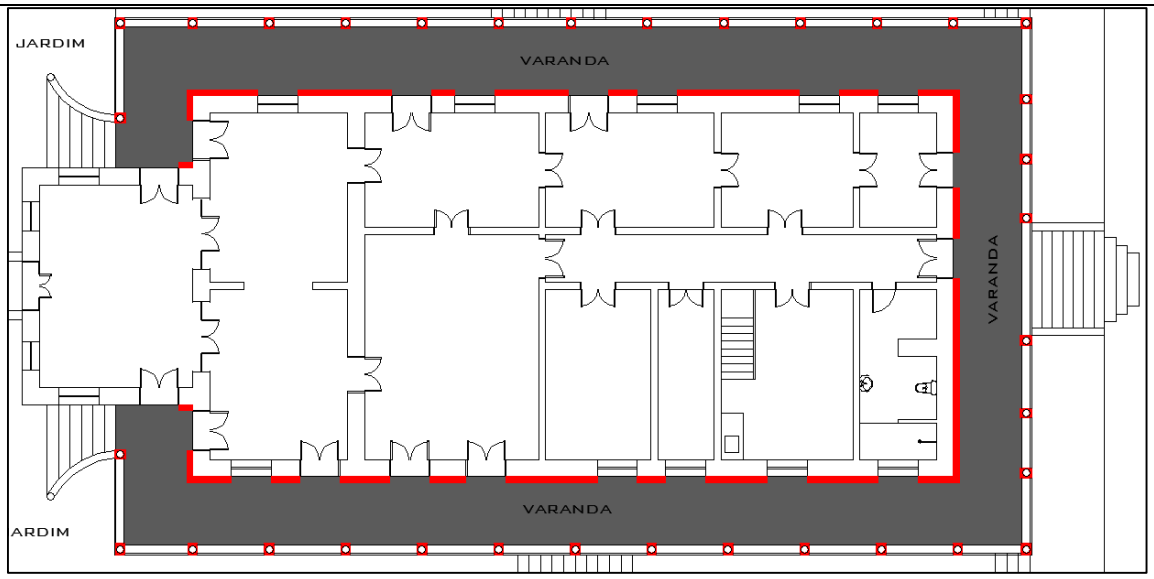


Imagem 256: Planta Baixa da Vila Lessa com demarcação das áreas pintadas (em vermelho).
Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2014.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Varanda

Visão geral das Varandas





Imagens 257 e 258: Visão geral das Varandas da Vila Lessa. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parte 1 – Paredes das varandas

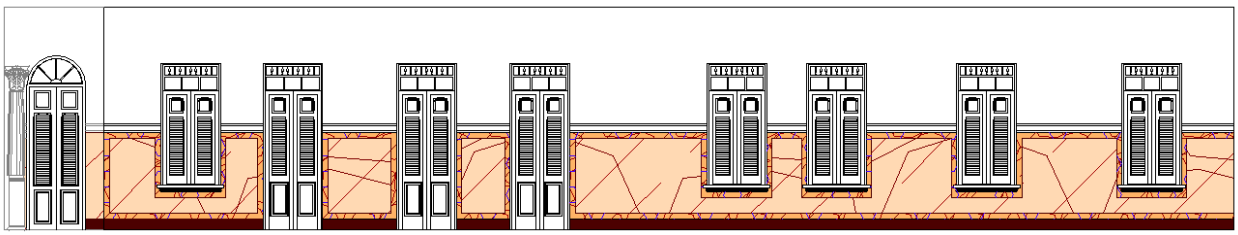


Imagem 259: Layout geral das pinturas nas paredes das Varandas da Vila Lessa. Fonte: Adaptado do acervo IPHAN, 2014.

	Paredes A, B, C, D e E				
	ASSINATURA:		Sim	x	Não

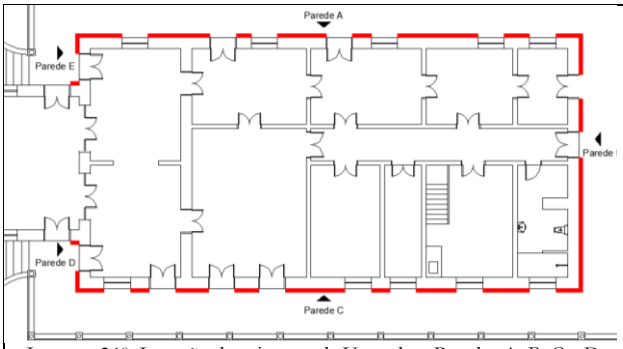


Imagem 260: Locação das pinturas da Varanda – Paredes A, B, C e D. Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.


Imagem 261: Pintura na Varanda - parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 262: Detalhe da Pintura na Varanda. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 263: Detalhe da Pintura na Varanda. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

Na realidade, o que se vê na Vila Lessa são reconstituições das escaiolas originais. Não se tratam de escaiolas, mas sim de pinturas executadas sobre cal, sem polimento e que imitam os veios e as texturas originais – que ainda existem por baixo dessa nova camada, como é possível observar na imagem abaixo:


Imagem 264: Janela de prospecção mostrando uma camada original de escaiola, com acabamento polido e veios suaves. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

A pintura consiste em uma camada de cal sobre a pintura original, tendo aplicadas as tonalidades semelhantes e os veios sem, no entanto, realizar os processos que caracterizam a escaiola.

Considerou-se, portanto, a pintura como descaracterizada já que não se vê mais a pintura original.

DIMENSÕES:

Altura: 1.40m	Largura (parede A e C): 13.22m	
	Largura (parede B): 6.63m	
Altura no peitoril das janelas: 0.54m	Largura (parede D e E): 1.25m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Encoberto por outra pintura imitando a escaiola original.

Parte 2 – Colunas

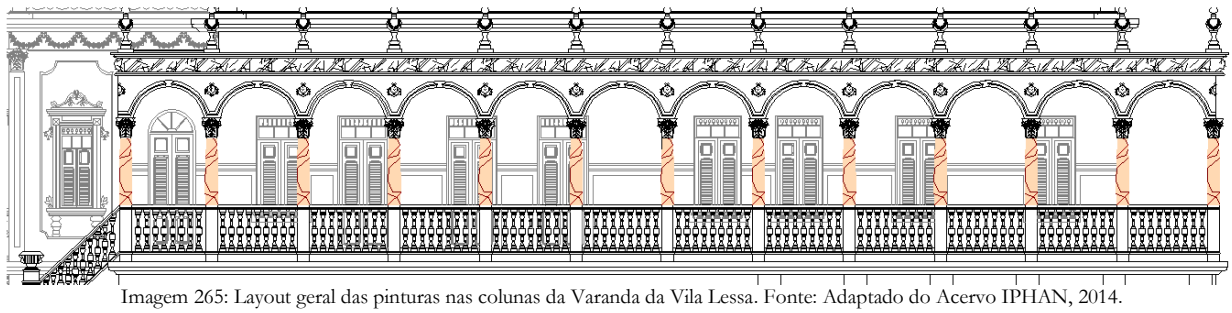


Imagem 265: Layout geral das pinturas nas colunas da Varanda da Vila Lessa. Fonte: Adaptado do Acervo IPHAN, 2014.

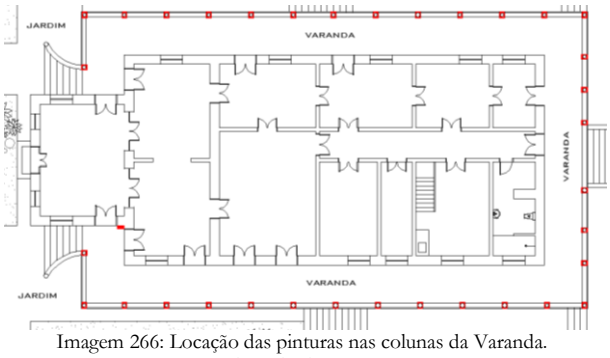


Imagem 266: Locação das pinturas nas colunas da Varanda. Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.



Imagem 267: Pinturas nas colunas da varanda localizadas nas fachadas sul e norte, respectivamente. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Colunas

ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				

CARACTERÍSTICAS:

O fuste das colunas também foi recoberto com outra camada de pintura imitando os veios e a tonalidade da escaiola original. O fundo da trama é roseado e os veios são marrons e amarelos.
*OBS.: As colunas da fachada norte estão sofrendo deterioração devido à incidência da chuva.

DIMENSÕES:

Altura: 1.45m	Largura: -	
Circunferência: 0.80m		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta fissuras, fungos, calcinação e desagregamento da pintura. Fatores causados, certamente, pela incidência direta da chuva.

Ficha de Identificação

Edificação

Chalé dos Loureiros – Também conhecido como Chalé dos Peixoto



Imagem 268: Fachada frontal do Chalé dos Loureiros. Fonte: Mariana Barbosa,2015.

LOCALIZAÇÃO					
Endereço:	Avenida Getúlio Vargas, 172			MAPA	
Bairro:	Centro				
Complemento:	-				
CEP:	57200-000				
TIPO DE PROPRIEDADE					
	Pública	x	Privada		
CARACTERÍSTICAS DA EDIFICAÇÃO					
Uso do Solo:	Urbano				
Entorno:	x	Alterado			
		Preservado			
USO DA EDIFICAÇÃO					
Atual:	Residência				
Original:	Residência				



CONTATOS VINCULADOS À EDIFICAÇÃO									
Contato:	Casa do Penedo				Proprietário		Morador	x	Responsável
Pessoa:	**Telefone**:			**Email:**					
Física		Jurídica	**x**	(82) 3551 6938	fundcasadopenedo@yahoo.com.br				

INFORMAÇÕES HISTÓRICAS	
Construção:	1889
Proprietário na época da construção:	Sr. Joaquim A. Loureiro

Histórico:

Foi construído em 1889 pelo seu proprietário, o engenheiro Joaquim A. Loureiro, engenheiro e sanitarista que ficou conhecido na cidade por ser o responsável pelas obras de implantação do Serviço de Abastecimento de Água e Esgoto (SAAE).

Em 1911, o chalé foi vendido à José Vieira de Figueiredo, que posteriormente, em 1914, o vendeu ao Sr. Fernando Silva Peixoto.

Este último era empresário do ramo da indústria têxtil em Penedo, foi ele o responsável pelas principais reformas que deixaram o chalé com a feição que possui hoje[21]. Sr. Fernando, conhecido como "Coronel Fernandinho" era homem culto, letrado e elegante, tocava piano, desenhava, escrevia poemas, compreendia e falava francês e jogava tênis. Era figura influente econômica e politicamente em Penedo tanto que em 1937, diante de perseguições pelo poder acionário de sua fábrica e desentendimentos políticos, exilou-se para Maceió juntamente com sua família[22].

Segundo o texto do Projeto de Restauração do Chalé, executado pelas arquitetas Josemary Ferrare e Adriana Guimarães (2009, p.13), o Sr. Fernando Peixoto desfez-se do imóvel em 1937, vendendo-o ao senhor Lídio Carvalho e este, por sua vez, o vendeu à família Sales. Hoje o Chalé pertence à Fundação Casa do Penedo, presidida pelo Dr. Francisco Alberto Sales e aguarda recursos para a implantação do Museu do Rio São Francisco.

Há vários registros da relação da família Peixoto com o Chalé, expressa em fotografias. Eram uma família notável, que costumava receber com jantares, chás e bailes, há fotografias inclusive de bailes de máscaras realizados nos jardins da residência. Notadamente, o destaque da arquitetura e da ambientação interna estavam atrelados ao costume de receber, assim como fora tradição em outras residências do Brasil no Século XIX.



Imagem 269: Feição do Chalé após ser reformado por Fernando da Silva Peixoto. Fonte: Fernando Moura Peixoto, S.d.

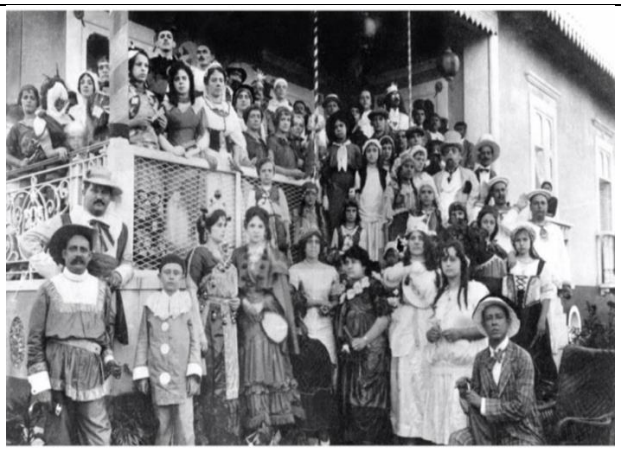


Imagem 270: Baile de máscaras realizado no Chalé. Fonte: Fernando Moura Peixoto, 1916.

Descrição Arquitetônica

[21] Informações retiradas do Memorial Descritivo do Chalé dos Loureiros, produzido em 2014, de autoria da arquiteta Luciane Macêdo Bezerra, baseado nas informações obtidas no **Projeto de Restauração e Construção de Anexo do Chalé dos Loureiros para Implantação do Centro de Referência do Homem do São Francisco, do Museu do Rio São Francisco - Proposta Técnica, Penedo** – Alagoas, novembro, 2009.

[22] Dados retirados de levantamento histórico sobre a vida de Fernando Silva Peixoto realizado pelo site SIPEAL coma colaboração de seu decendente, sr. Fernando Moura Peixoto. Disponível em: https://sipealpenedo.wordpress.com/fernando-da-silva-peixoto/ . Acesso em 28 de julho de 2015 as 17h48 min.

Esta edificação é do tipo *Chalet*, com inspiração romântica nas habitações montanhescas da Europa. Essa tipologia é

> Caracterizada pelo partido de planta com entrada lateral acessível por alpendres (voltados para jardins) que ostentavam colunas em ferro fundido e gradis do mesmo material.
> (Guimarães; Ferrare, 2009, p.10).

Sua riqueza arquitetônica está, não apenas na feição romântica, mas também nos materiais utilizados. Aproveitando-se do progresso trazido pela Revolução Industrial, a edificação faz uso das últimas tendências na construção do século XIX; materiais importados, elementos decorativos em ferro fundido, ladrilhos hidráulicos com motivos florais *Art Nouveau.* A coberta com alta inclinação e vedada com telhas em "lâminas de pedra" (Guimarães, Ferrare, 2009, p.10), e arrematada por lambrequins em madeira, chamava atenção para a modernidade que se expressava nas linhas ecléticas do Chalé.

Entre os atributos da modernidade vivida em Penedo, o Chalé ostentava seus gradis de ferro, seu belo jardim, a pintura marmoreada de sua fachada (escaiolas), as telhas importadas e típicas da Europa. Era o símbolo da modernização em Penedo e foi o responsável por inspirar outras famílias a construírem em seu entorno, criando uma nova área habitada e expandindo Penedo em direção ao que hoje conhecemos por Avenida Getúlio Vargas.

Em seu interior, as pinturas murais complementam a riqueza arquitetônica demonstrada da porta para fora:

> [...] medalhões com paisagens bucólicas europeias; florais em estêncil fazendo molduras, arremates ou painéis; e, principalmente, nas áreas externas, pintura imitando painéis em mármore, com a técnica conhecida como escaiola. (BEZERRA, Memorial Descritivo do Projeto de Restauração do Chalé dos Loureiros, p.4)

A partir de prospecções realizadas durante a elaboração do projeto de restauração do chalé foram descobertas, além das pinturas internas, pinturas em boa parte da fachada, nas varandas, nas balaustradas e guarda-corpos. Tal fato atesta que o Chalé era revestido por escaiolas quase que em sua totalidade, é o que mostra a proposta final de fachada feita pela equipe da CONCRETA – Tecnologia em Engenharia, empresa contratada para fazer o projeto de restauração e reforma do Chalé (Ver Imagem mm).

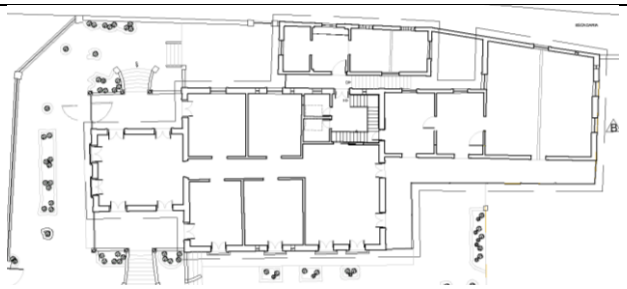


Imagem 271: Planta Baixa do Chalé. Fonte: Projeto de Restauração realizado por Josemary Ferrare e Adriana Guimarães, 2009.



Imagem 272: Fachada frontal do Chalé. Fonte: Projeto de Restauração realizado por Josemary Ferrare e Adriana Guimarães, 2009.



Imagem 273: Proposta final da fachada frontal do Chalé restaurada. Fonte: Proposta Técnica de Restauração e Reforma do Chalé – Empresa CONCRETA (Acervo da Casa do Penedo), 2009.

Pinturas parietais			
Natureza:	Bem Integrado	**Classificação**	Artes Visuais / Cinematográficas
		Subclasse	Pintura
LOCAÇÃO EM PLANTA:			

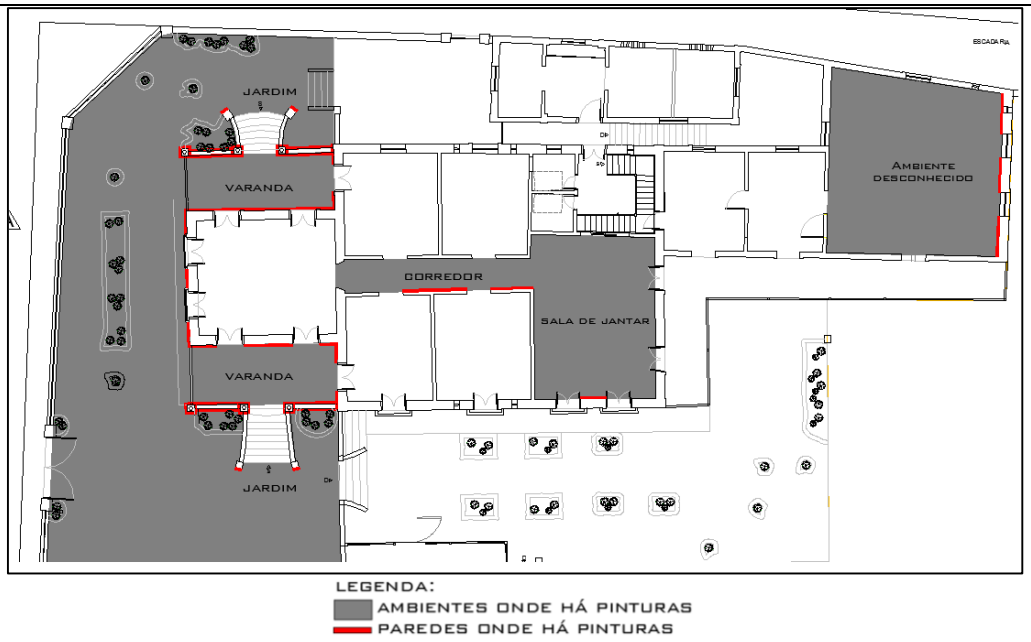


Imagem 274: Planta Baixa do Chalé com a locação das pinturas encontradas.
Fonte: Adaptado do Projeto de Restauração realizado por Josemary Ferrare e Adriana Guimarães, 2009.

DESCRIÇÃO DAS PARTES

Ambiente: Varanda

Visão geral da Varanda Oeste



Imagem 275: Visão geral de uma das Varandas do Chalé dos Loureiros. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

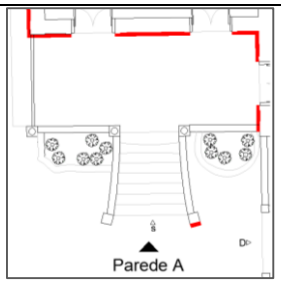


Imagem 276: Locação das pinturas da Varanda – Vista da Parede A.
Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.

Parede A – Vista Geral				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				

Nesta lateral da edificação ainda se manteve o barrado da varanda, mesmo que todo o resto das pinturas tenha sido encoberto. No guarda-corpo da escada, antes revestido inteiramente em escaiola, resta apenas um pequeno remanescente das pinturas de outrora.
Maior parte se perdeu pelas repinturas e pelo desgaste das intempéries.
Através de fotos antigas é possível criar um panorama do que fora o esplendor e o primor das pinturas que revestiam o casarão. Na foto abaixo, retirada na década de 1920, nota-se que acima do barrado visto atualmente haviam dois medalhões ricamente ornados por paisagens. Ao redor destes medalhões um agenciamento composto por fundo

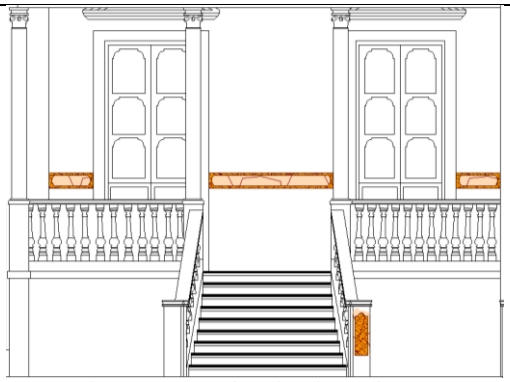


Imagem 277: Pinturas na Varanda – vista da parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 278: Barrado encontrado na Varanda – Vista da Parede A. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 279: Detalhe do remanescente de escaiola encontrado no guarda-corpo da escada lateral – Vista da Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

marmoreado (provavelmente em escaiola) e um emolduramento feito em estêncil. Os fustes das colunas também eram ornados por escaiolas, assim como o guarda-corpo e os espelhos da escada (Ver Imagens 280 e 281):



Imagem 280: Foto de "família" realizadas na fachada lateral do Chalé, destacando a riqueza de pinturas parietais que haviam na varanda. Fonte: Fernando Moura Peixoto, 1925.



Imagem 281: Detalhe aproximado das pinturas que haviam na varanda. Fonte: Fernando Moura Peixoto, 1925.

DIMENSÕES[23]:		
Altura (Barrado): 0.20 m	Largura (Barrado): 0.58m / 1.64m / 0.58m	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresentam partes encobertas por outras camadas de tinta, fissuras, desacascamentos, machas de umidade e bolhas.		

[23] Diante da degradação de parte das pinturas e encobrimento de outras não houve como levantar as medidas exatas, já que se tratam apenas de remanescentes e janelas de prospecção em proporção muito inferior à quantidade real de áreas pintadas. Limitou-se assim, a levantar apenas as medidas das faixas dos barrados que, apesar de estarem isoladas de seu contexto original estão inteiras.

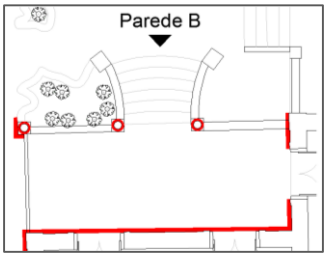


Imagem 282: Locação das pinturas na varanda – Vista da Parede B. Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.

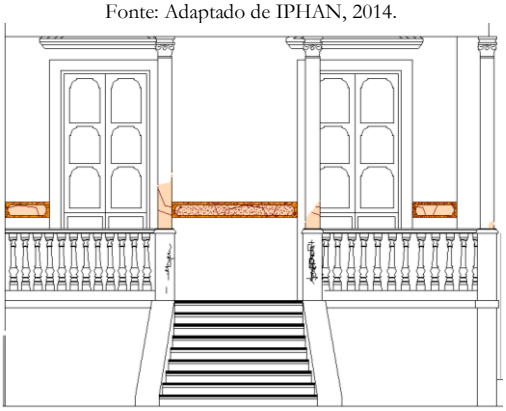


Imagem 283: Pinturas na Varanda – vista da parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 284: Barrado encontrado na Varanda – Vista da Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.


Imagem 285: Barrado encontrado na Varanda – Vista da Parede B. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B – Vista Geral

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

Esta lateral da edificação traria a mesma ornamentação daquela mostrada anteriormente, não fosse a degradação sofrida. Foram conservados os trechos do barrado, como no caso anterior e, sobreviveram ao tempo alguns remanescentes de escaiolas nos fustes das colunas. No mais, a riqueza mural ali contida permanece encoberta.

Na foto abaixo, a Srta. Zurica Galvão - herdeira do Sr. Fernando Peixoto, posa para foto sentada à varanda. Atrás dela é possível perceber o que havia além do simples barrado que se tem hoje. Eram escaiolas revestindo toda a parede, desde a altura do barrado até o piso e outra textura acima da linha do barrado, servindo de fundo para a moldura de motivos florais executada em estêncil (Ver Imagem 286).



Imagem 286: Foto da senhorita Laura Galvão Peixoto, posando para foto na varanda, destaca-se, também, aqui o marmoreado e as pinturas em estêncil. Fonte: Fernando Moura Peixoto, 1925.

DIMENSÕES:

Altura (Barrado): 0.20m	Largura (barrado): 0.58m / 1.64m / 0,58m

Circunferência: -

Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado

Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Apresenta partes encobertas por outras camadas de tinta, bolor, desagregamento, manchas de umidade e descascamento.

Ambiente: Exterior – Fachada Frontal

Visão geral da Fachada Frontal



Imagem 287: Visão geral da Fachada Frontal do Chalé dos Loureiros. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

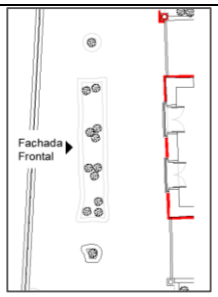


Imagem 288: Locação das pinturas Fachada Frontal.
Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.

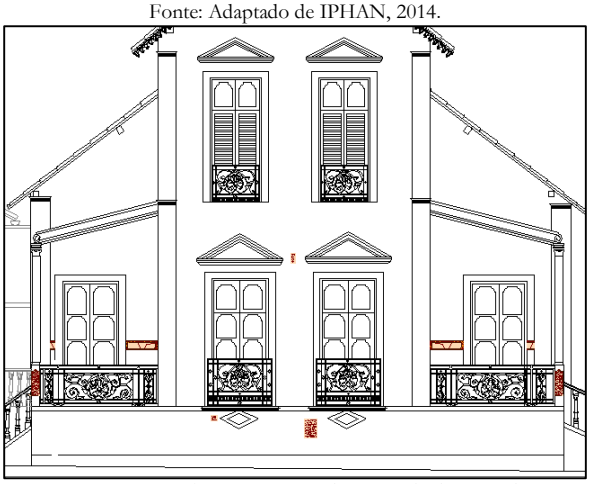


Imagem 289: Pinturas encontradas na Fachada Frontal.
Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem: Remanescente de pintura encontrada na extremidade do peitoril da varanda – Vista da fachada frontal. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

Parede B – Vista Geral

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

Na fachada frontal do edifício restaram apenas remanescentes das escaiolas encontradas nas extremidades do peitoril das varandas. Além disto, as janelas de prospecção abertas ao longo da fachada denunciam o revestimento original: a escaiola. A obra de restauração ainda não pôde ter continuidade, mas acredita-se que toda a fachada era revestida por escaiolas.

Na foto abaixo é notável que, aparentemente, a fachada não era lisa, mas sim revestida por alguma textura (Ver Imagem):



Imagem 291: Fachada do Chalé.
Fonte: Fernando Moura Peixoto, S,d.



Imagem 290: Janelas de prospecção mostram os remanescentes de escaiolas – Vista da fachada frontal. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

DIMENSÕES:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Apresenta encobrimento por outras camadas de tinta fissuras, descascamento, manchas de umidade, desagregamento e mofo.		

Ambiente: Corredor

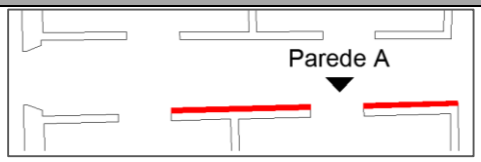


Imagem 292: Locação das pinturas no corredor – Parede A. Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.



Imagem 293: Detalhe de pintura retratando um pássaro, encontrada no corredor. Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

Parte 1 – Pássaro Azul				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Infelizmente não foram encontrados registros fotográficos dos interiores do Chalé, assim não foi possível criar panoramas comparativos entre a situação original e a atual. No corredor foram encontradas três camadas diferentes de pintura. Em uma janela de prospecção encontrou-se um funcho marrom ornado por um pássaro azul e motivos florais em estêncil (provavelmente trata-se de um padrão repetido ao longo do corredor).				
DIMENSÕES[24]:				
Altura: -	Largura: -			
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
		Pouco alterado		
		Muito alterado		
	x	Descaracterizado		
Estado de Conservação		Bom		
		Precário		
	x	Em arruinamento		
		Arruinado		
SITUAÇÃO ATUAL				
Encontra-se encoberta por outras camadas de tinta.				

Parte 2 – Motivos Florais em estêncil				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Outra janela de prospecção revelou um barrado de fundo amarelo ornado com motivos florais em tom ocre e, acima dele, um fundo bege ornado com motivos florais em estêncil cercando o vão da porta.				
DIMENSÕES:				
Altura: -	Largura: -			
Circunferência: -				
Estado de Preservação		Íntegro		
		Pouco alterado		

[24] Devido à ausência do piso (retirado durante o início da obra de restauro), não foi possível circular por todo o chalé o que inviabilizou o levantamento das medidas.



Imagem 294: Detalhe de pintura em estêncil encontrada no corredor. Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado

SITUAÇÃO ATUAL

Encontra-se encoberta por outras camadas de tinta.



Imagem 295: Detalhe do barrado encontrado no corredor. Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

Parte 3 – Barrado

ASSINATURA:		Sim	x	Não

Qual?

CARACTERÍSTICAS:

Uma terceira janela de prospecção revelou uma faixa de pinturas, que delimita um barrado, com a mesma diagramação daquele encontrado também no corredor da atual sede do SEBRAE (Ver Imagens 296 e 297). Trata-se de um barrado em estêncil que retrata folhas.



Imagem 296: Pintura em estêncil encontrada na sede do SEBRAE. Fonte: Projeto de Restauração, 2004.



Imagem 297: Detalhe da faixa do barrado encontrado no corredor do Chalé. Fonte: Adaptado de Ferrare; Guimarães, 2009.

Abaixo da faixa ornamentada com a diagramação igual à do SEBRAE o barrado traz um fundo marrom preenchido por motivos florais, também em estêncil. Este modelo é idêntico àquele encontrado no corredor da residência da família Britto (Ver Imagem 298). O que os diferencia são as posições invertidas (de ponta à cabeça), o tratamento mais aprimorado na casa dos Britto e os efeitos de tonalidades e sombreados que não são vistos no Chalé (Ver Imagem 299).

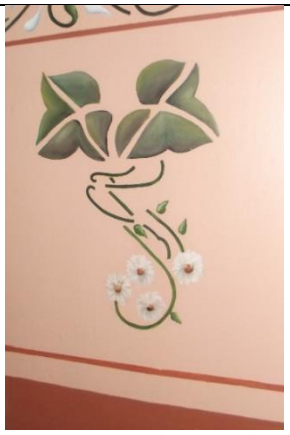


Imagem 298: Barrado executado em estêncil na residência da família Britto. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.



Imagem 299: Detalhe do barrado encontrado no corredor do Chalé. Fonte: Adaptado de Ferrare; Guimarães, 2009.

DIMENSÕES:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
	x	Muito alterado
		Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
	x	Precário
		Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
Encontra-se encoberta por outras camadas de tinta.		

Ambiente: Sala de jantar

Visão geral da Sala de Jantar



Imagem 300: Visão geral da Sala de Jantar do Chalé dos Loureiros. Fonte: Mariana Barbosa, 2015.

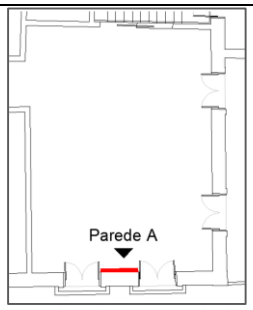


Imagem 301: Locação das pinturas na Sala de Jantar– Parede A.
Fonte: Adaptado de IPHAN, 2014.



Imagem 302: Medalhão encontrado na Sala de Jantar, seguido por barrado igual ao encontrado no corredor. Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

Parede A				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Neste ambiente também é possível notar que fora dedicada rica ornamentação. Além do mesmo barrado encontrado no corredor havia também um medalhão (Ver Imagem 303) com pintura artística retratando uma paisagem bucólica, como parecia ser costume nas ornamentações penedenses. Este medalhão parece guardar as mesmas proporções daqueles vistos por foto nas varandas desta edificação.				



Imagem 303: Detalhe do medalhão encontrado na Sala de Jantar.
Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

DIMENSÕES:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
A parte que não está encoberta apresenta descascamento e manchas de infiltração.		

Ambiente: Ambiente desconhecido

Parede A				
ASSINATURA:		Sim	x	Não
Qual?				
CARACTERÍSTICAS:				
Trata-se de um simples barrado executado em estêncil com uma faixa, também preenchida por elementos em estêncil. A pintura encontra-se bastante degradada.				



Imagem 304: Remanescente de barrado encontrado em ambiente do Chalé dos Loureiros. Fonte: Ferrare; Guimarães, 2009.

DIMENSÕES:		
Altura: -	Largura: -	
Circunferência: -		
Estado de Preservação		Íntegro
		Pouco alterado
		Muito alterado
	x	Descaracterizado
Estado de Conservação		Bom
		Precário
	x	Em arruinamento
		Arruinado
SITUAÇÃO ATUAL		
A maior parte encontra-se encoberta por outras camadas de tinta. O remanescente que está à mostra apresenta craquelamento, manchas de umidade, descascamento e desagregamento.		