

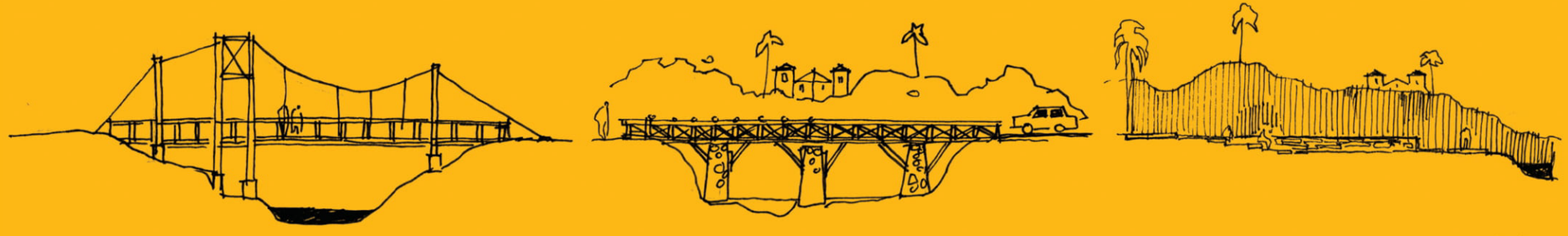


Barro, Madeira e Pedra

Patrimônios de Pirenópolis



Silvio Cavalcante
Neusa Cavalcante



IPHAN

Barro, Madeira e Pedra

Patrimônios de Pirenópolis

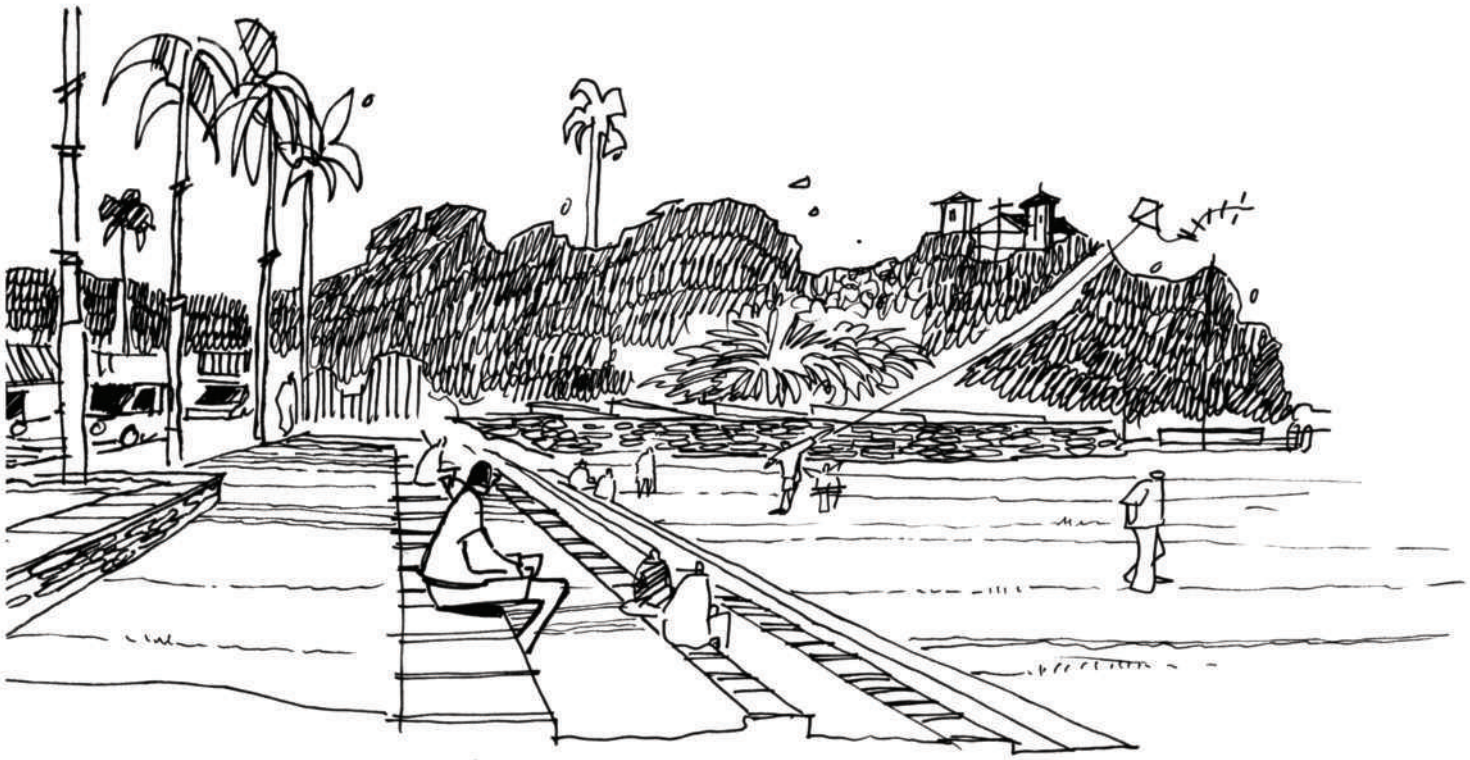
Dedicado a **Belmira Finageiv**, primeira arquiteta do Iphan, por sua valiosa atuação na preservação do patrimônio histórico e artístico do Centro-Oeste brasileiro, *in memoriam*.

Silvio Cavalcante
Neusa Cavalcante

Barro, Madeira e Pedra

Patrimônios de Pirenópolis

2ª Edição
IPHAN
BRASÍLIA, 2019



Apresentação à segunda edição

Kátia Bogéa
Presidente do Iphan

Trabalhar no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é algo muito especial. Por isso é tarefa para poucos! Para atuar na Repartição, como a denominavam nossos antigos e respeitados servidores, antes, é necessária muita paixão. Um amor sem medida pelas coisas do Patrimônio. Pelos artefatos, objetos, monumentos, conjuntos urbanos, lugares, saberes, celebrações e formas de expressão, que nos cabe preservar e salvaguardar.

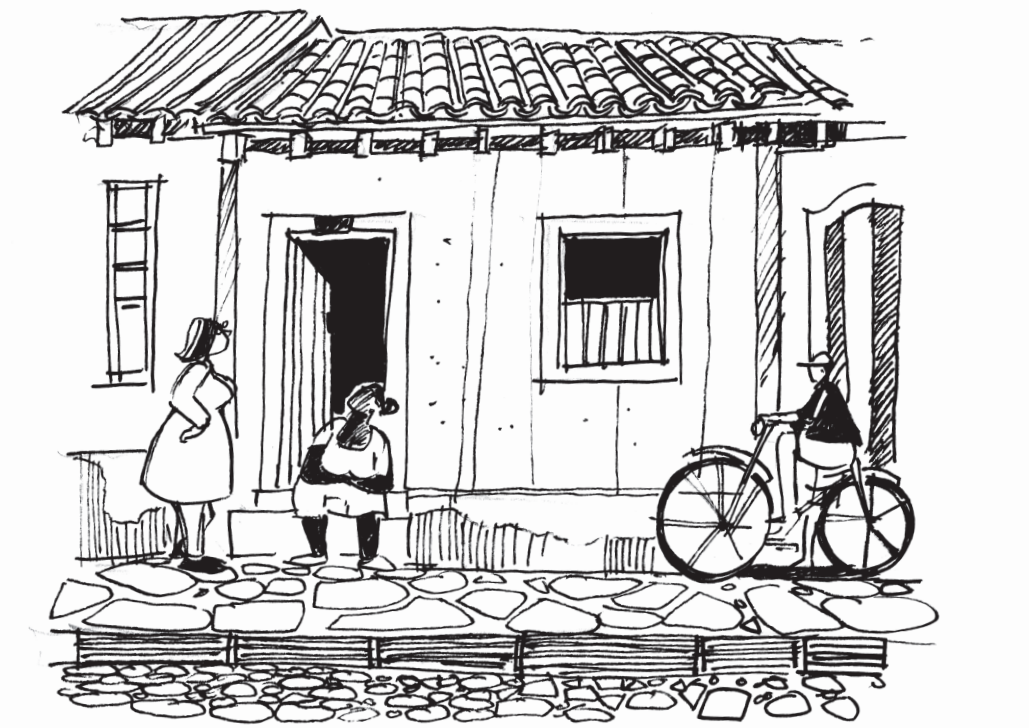
Do servidor do Iphan se exige muito. Não basta a desejada especialização ou capacidade técnica. Há que se entregar. Há que se comprometer. Há que se apaixonar... Digo isso com conhecimento de causa. Sou servidora (aposentada) do Iphan. Fui estagiária, técnica, superintendente e, agora sou, presidente da Instituição. Uma vida dedicada ao Patrimônio. Felizmente, não sou a única...

Nas minhas mãos, emocionada, carrego o livro que me cabe apresentar. Mais uma publicação bela, como todas as produzidas pelo Iphan ao longo de seus 82 anos. Uma publicação que comprova o que acabei de afirmar. Para atuar na Repartição é necessária muita paixão! Um livro dedicado ao Patrimônio de Pirenópolis, cidade histórica de Goiás. Uma declaração de amor escrita ao longo de muitos anos, toda ela feita de projetos e pareceres produzidos por um servidor do Iphan. Outro apaixonado, o Silvio Cavalcante.

Por isso, ler *Barro, Madeira e Pedra* representa um ato de prazer, de puro gozo intelectual, como diria Mário de Andrade. Representa, também, a possibilidade de reconhecer, em cada desenho ou texto, a especialização e qualidade técnica de nossos servidores.

Não é de estranhar que tão significativa experiência de vida tenha desabrochado no estado de Goiás. Silvio Cavalcante nunca esteve sozinho. De um lado, certamente contou com a colaboração de outros servidores e amigos. De outro, é filho do coração generoso de duas apaixonadas pelo Patrimônio, Belmira Finageiv e Salma Saddi Waress de Paiva.

Em 2018, quando a presente publicação estava sendo finalizada, o Iphan realizou concurso público para ingresso de novos servidores (o terceiro da história da Instituição). Uma luta, no contexto geral de dificuldades enfrentadas pelo país. Fizemos a nossa parte... Agora é aguardar e torcer muito para que nossos novos colegas tenham a mesma fibra e, sobretudo, muita paixão!



Prefácio

Salma Saddi Waress de Paiva
Superintendente do Iphan Goiás

Permitam-me ser sucinta, vez que este belo livro fala por si mesmo.

"O passado não reconhece seu lugar. Está sempre presente." O que Mário Quintana escreveu nessa frase pode ser visto, em especial, como a síntese de Pirenópolis, joia da arquitetura colonial goiana, pura e singela. Não lhe bastam os edifícios harmoniosos, as ruas assimétricas com suas lajes que reverberam o calor do planalto central brasileiro, o seu sinuoso rio, nas imediações do qual devem habitar todas as almas. É preciso conhecer-lhe a história, desde que uma pequena urbe se estabeleceu ali, como uma esquina onde predominavam as transações, o escambo, nesses sertões, já no século XVIII.

Vila Boa, hoje cidade de Goiás, representava a chancela governamental, os homens de toga, a busca pelo tributo. Meia Ponte, hoje Pirenópolis, logo depois do fogo de palha mineral, tornou-se a matriz da efervescência comercial.

Como servidora do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional por mais de três décadas, pude testemunhar o esforço de inúmeros técnicos e outros servidores no sentido de proteger nosso patrimônio cultural. Na minha modesta opinião, tão importante quanto os bens preservados, que pertencem a todos, são as mulheres e os homens que labutaram e labutam nessa empreitada, tangidos não só pelo dever de servir de ofício, mas por uma profunda ligação emocional.

Meu estimado colega Silvio Cavalcante é um desses personagens. Arquiteto de vastos conhecimentos, graduado na Universidade de Brasília, viveu Pirenópolis com o carinho de quem cuida, de quem se preocupa. Durante anos a fio acompanhou as intervenções nos imóveis protegidos, estudou soluções possíveis, sofreu junto com os colegas as aflições do assombroso incêndio da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e doou muito de si para que ela, por meio do engenho humano, pudesse ser revitalizada como se vê hoje.

Mas Sílvio não se contentou só com a refrega cotidiana. Resolveu nos presentear com este belo livro. Nele, após indispensáveis pinceladas a respeito da história de Meia Ponte, demonstrou que as múltiplas intervenções restaurativas em edifícios públicos e logradouros geraram uma farta fonte de consulta. É a experiência de mãos dadas com a ciência. Então ele sistematiza esse conhecimento, presenteando as gerações futuras com generosas doses de seu saber acumulado.

Neste livro Sílvio compartilha seu aprendizado. Preferiu não sentar-se sobre ele, como que detentor exclusivo de muitos saberes. Democratizou-os para os de hoje e os de amanhã. Isso é semear. À personalidade de Sílvio Cavalcante cabem bem os seguintes versos, da lavra de um autor desconhecido: "Gosto de gente que tem / Tempo para sorrir / Bondade para semear / Perdão para repartir / Ternura para compartilhar / E emoções dentro de si".

Fica o presente livro como uma bela semente!

5 Apresentação à segunda edição
7 Prefácio
11 Apresentação
15 Introdução
21 Histórico
33 Arquitetura da terra
43 Patrimônios humanos

Igrejas

49 Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário
101 Igreja de Nossa Senhora do Carmo
117 Igreja Nosso Senhor do Bonfim

Equipamentos culturais

141 Teatro de Pirenópolis
155 Cine Pireneus
169 Entroncamento Cultural
181 Casa de Câmara e Cadeia
191 Centro de Artes e Música Ita e Alaor

Espaços urbanos

201 Largo da Matriz
217 Salão Paroquial
233 Casa Paroquial

Paisagem

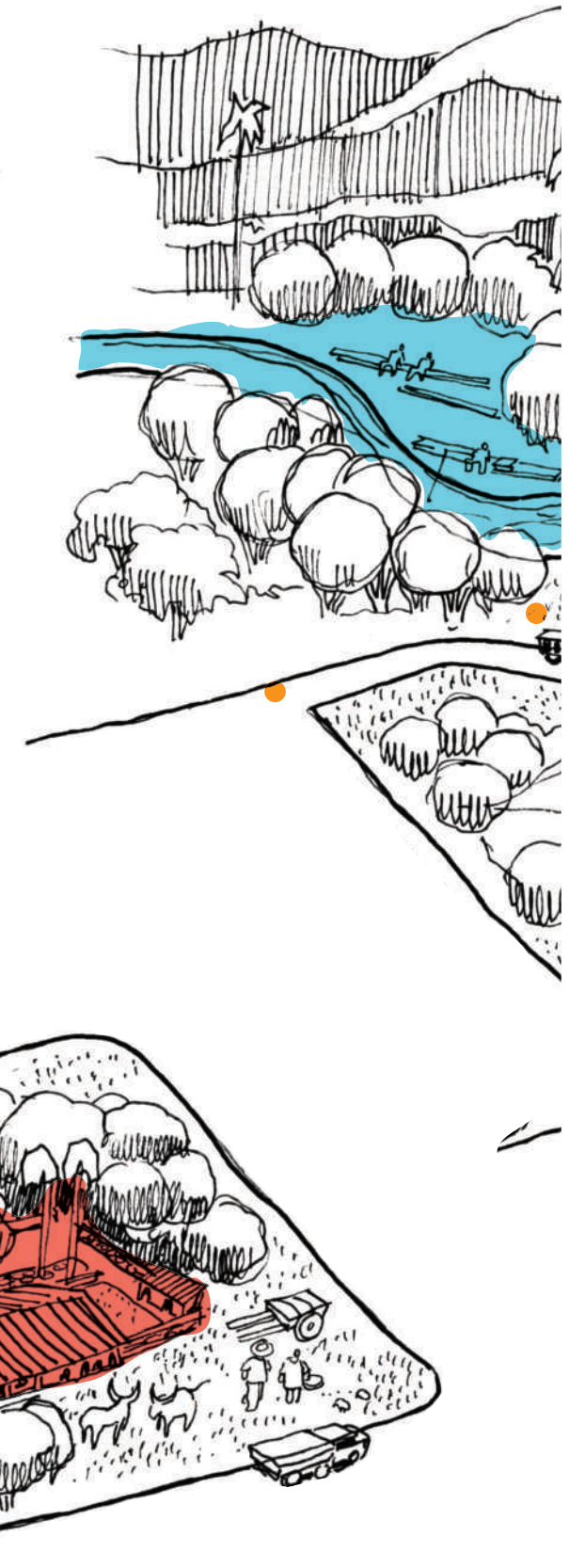
245 Ponte de Madeira
259 Ponte Pênsil Dona Benta
269 Beira-Rio

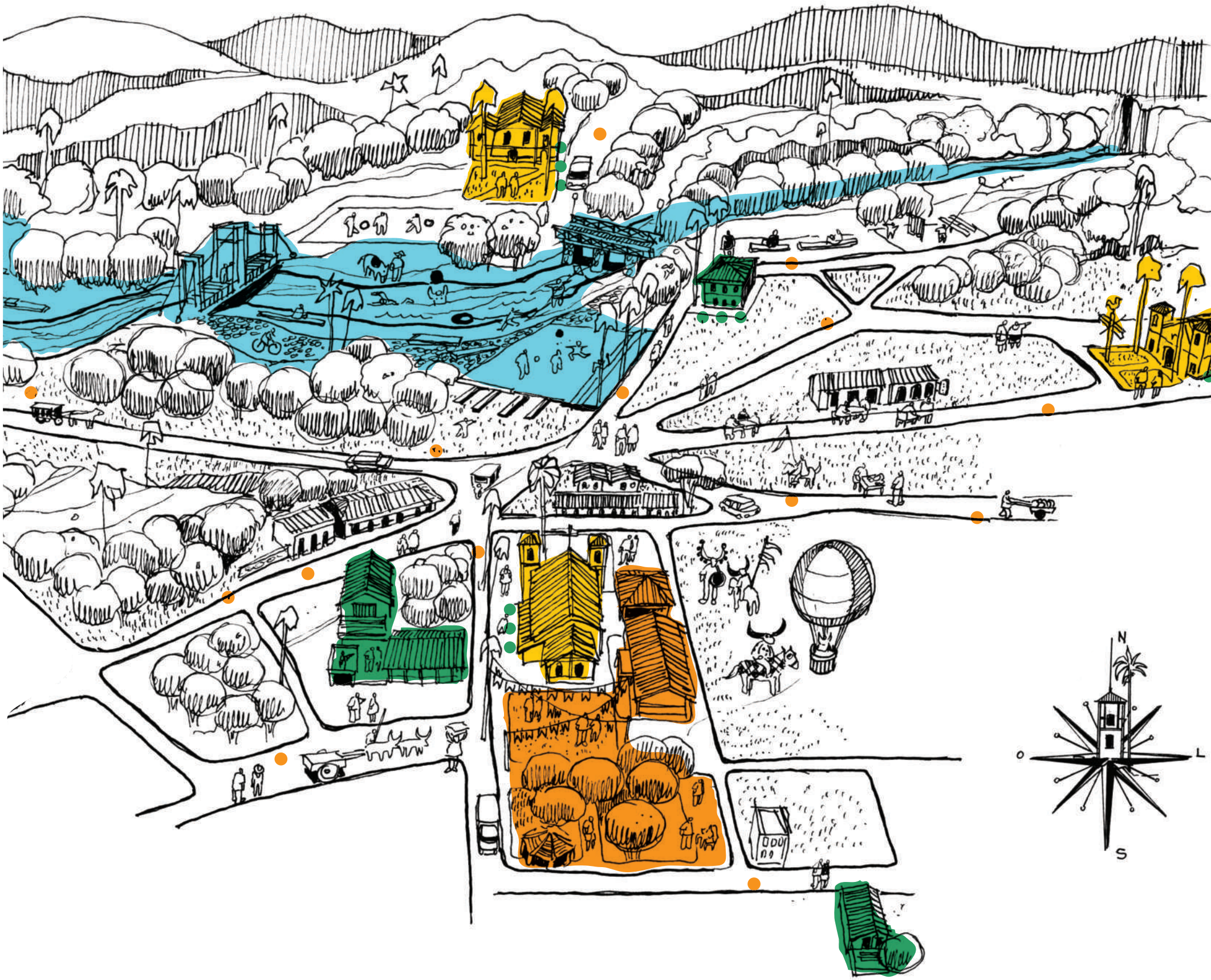
Arquitetura rural

291 Fazenda Babilônia

317 Museus ● ● ●
329 Iluminação pública ●
Infraestrutura urbana ●

339 Ficha técnica das obras
341 Bibliografia
342 Glossário
345 Créditos das fotografias




N
O
L
S

Apresentação

Andrey Rosenthal Schlee

Arquiteto e urbanista, professor da Universidade de Brasília, diretor do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan e membro do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Ibram

Desde que comecei a atuar como diretor do Patrimônio Material e Fiscalização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) tenho, constantemente, questionado posturas alienadas que tendem a isolar ou privilegiar o acautelamento de determinado bem em detrimento do seu uso e conservação. Ou seja, como se o processo de preservação pudesse ser reduzido às importantes ações de identificação, reconhecimento e proteção. Tais posturas apresentam, pelo menos, duas consequências negativas: de um lado, os meios passam a ter mais importância do que a finalidade; de outro, afastam os técnicos do patrimônio da essência de seu trabalho ou do contexto real onde os bens a preservar estão inseridos e que inclui os seres humanos.

A "vida" de um bem material, o período de sua existência, pode ser, didaticamente, dividida em três momentos. O primeiro corresponde à sua concepção, elaboração, execução ou feitura. A ele está associado o processo cultural de produção do bem. É quando, fruto do saber fazer de um grupo social determinado, "nasce" um *bem cultural* e tem início a sua história tradicional. A história ao alcance do indivíduo, como nos ensinou Fernand Braudel.

O segundo momento só existe para um grupo reduzido de bens. Implica o exercício de práticas sociais, de filtragens e escolhas, que elegem – do universo de bens culturais – aqueles que serão considerados e preservados como *patrimônio cultural*. A ele está associado o processo cultural de valorização do bem. No Brasil, em 1937 o Iphan foi legitimado para identificar bens e reconhecer seus valores excepcionais, dignos de proteção enquanto pertencentes à noção de patrimônio cultural brasileiro. Na década de 1980, a partir da reorganização reivindicatória da sociedade nacional e, principalmente, com as discussões em torno da noção de referências culturais, a instituição passou a construir meios de diálogo com as populações locais, de maneira a buscar maior representatividade em suas filtragens e escolhas. Decorre que – ao longo de oitenta anos –, de maneira menos ou mais autoritária, menos ou mais participativa, menos ou mais elitista, o Iphan acautelou, via instrumento do tombamento, 1.262 bens. Resultado da mais alta relevância para a cultura brasileira. Resultado ampliado em sua abrangência e importância quando percebemos que, dos *bens culturais reconhecidos como patrimônio cultural*, 85 correspondem a conjuntos urbanos, que incluem parcelas significativas de cidades como Goiás e Pirenópolis, Brasília ou Goiânia.

Finalmente, para um grupo ainda mais reduzido de bens, uma vez reconhecidos e protegidos como pa-

trimônio cultural, deve ter início um terceiro momento, quando se aprofunda ou radicaliza o processo cultural de preservação estabelecido no momento anterior. É hora do desenvolvimento de ações de conservação no bem propriamente dito ou no contexto de sua influência. No nosso entendimento, tais ações sempre implicam *agregar novos valores ao bem já patrimonializado*. Caso contrário, estaríamos caminhando para o seu "congelamento" ou arruinamento.

Por fim, é possível argumentar que, de fato, o que garante a permanência histórica (história social) de um bem é a constante agregação de novos valores. A série histórica de intervenções exemplares executadas ou orientadas pelo Iphan em todo o Brasil comprova o argumento. É o que, em diferentes momentos e contextos, ocorreu com o museu de Lucio Costa em São Miguel das Missões, RS; com o restauro de Luís Saia na Igreja Nossa Senhora do Rosário em Embu, SP; com o hotel de Oscar Niemeyer em Ouro Preto, MG; com os projetos paisagísticos de Burle Marx em Salvador, BA, em Congonhas e Tiradentes, MG e em Recife, PE; com a igreja-abrigo de Alcides da Rocha Miranda na Serra da Piedade em Caeté, MG; com a intervenção de Lina Bo Bardi no Solar Unhão e o restauro de Wladimir Alves de Souza no Convento e Igreja de Santa Teresa, em Salvador, BA; com o museu de Gustavo Penna em Congonhas, MG; e com as obras do Brasil Arquitetura em Jaguarão e em São Miguel, RS.

O argumento favorável à necessidade de agregar novos valores aos bens protegidos também pode ser comprovado quando analisamos a trajetória profissional de Silvio Cavalcante, arquiteto e servidor do Iphan. É principalmente no retângulo do Distrito Federal ou na vastidão das terras goianas que vamos encontrar suas obras.

Formado pela Universidade de Brasília, desde muito cedo Silvio soube trabalhar e dar a importância ao tema das escalas. As escalas de uma capital – a monumental, a gregária, a residencial e a bucólica –, mas também as escalas das cidades do interior – as da vida lenta, ritmada, cotidiana. Mais do que isso, dono de rara capacidade projetual e atuando no escritório técnico de Pirenópolis, GO (sempre apoiado pela competente Superintendência do Iphan em Goiás), Silvio soube encontrar a exata medida de equilíbrio entre as decisões técnicas e os desejos e necessidades populares. O resultado? Uma obra que, ao longo dos últimos vinte anos, agregou inúmeros novos valores ao conjunto urbano tombado de Pirenópolis. Aos poucos, como um artesão sem pressa, Silvio foi redesenhando a cidade. Restaurou as igrejas da Matriz, do Bonfim e do Carmo; recuperou os espaços públicos emblemáticos do Largo da Matriz e da orla do Rio das Almas; resgatou antigas edificações como as do teatro, do cinema e da Casa de Câmara e Cadeia. Projetou duas pontes. Fez até casa para os padres e salão paroquial. Deu qualidade de vida aos moradores do centro histórico. Discutiu quando tinha que discutir. Restaurou quando tinha que restaurar. Inovou quando tinha que inovar. Foi intransigente pela qualidade.

Silvio é um exemplo de servidor que não se alienou. Soube buscar na arquitetura regional e na comunidade local as características peculiares que transformou na essência de sua obra. Uma obra que, simultaneamente, resolve problemas e aponta caminhos. Uma obra com qualidade.

Introdução

Nos últimos vinte anos, a cidade goiana de Pirenópolis foi palco de um intenso processo de restauração de seu precioso patrimônio histórico e cultural. No período compreendido entre 1995 e 2015, foram realizadas múltiplas intervenções restaurativas em edifícios públicos relevantes, integrantes do patrimônio nacional, sob a especial proteção do tombamento federal.

A despeito de sua singularidade no contexto do patrimônio material brasileiro, as características específicas da arquitetura colonial goiana são ainda pouco compreendidas e valorizadas, em decorrência da singeleza e pureza de suas soluções arquitetônicas e construtivas.

A criteriosa documentação dos processos de restauro alimentou o desejo de divulgá-lo, de modo a permitir o compartilhamento do aprendizado adquirido. Dessa forma, pretendeu-se colocar à disposição de profissionais, estudantes e interessados em geral um acervo que, enriquecendo a bibliografia sobre o tema, possa servir de referência e material de pesquisa, contribuindo para a crítica e a reflexão sobre as teorias e práticas de restauração de monumentos culturais.

A análise deste produto permite avaliar ainda em que medida as ações implementadas durante essas intervenções influenciaram a manutenção e conservação de imóveis privados integrantes do conjunto urbano tombado.

A riqueza do patrimônio encontrado em Pirenópolis possibilitou a intervenção em objetos distintos e segundo múltiplos enfoques, dentre os quais o da tipologia e o da integridade física dos edifícios, o que levou à diversificação da natureza das ações. Considerando-se essa diversidade, as intervenções realizadas no período foram agrupadas nas seguintes categorias:

IGREJAS
Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário
Igreja Nossa Senhora do Carmo
Igreja Nosso Senhor do Bonfim

EQUIPAMENTOS CULTURAIS
Teatro de Pirenópolis
Cine Pireneus
Entroncamento Cultural
Casa de Câmara e Cadeia
Centro de Arte e Música Ita & Alaor

ESPAÇOS URBANOS
Largo da Matriz: Salão Paroquial,
Casa Paroquial, Largo/Praça

PAISAGEM
Rio das Almas: Ponte de Madeira,
Ponte Pênsil, Beira-Rio

ARQUITETURA RURAL
Fazenda Babilônia

MUSEUS
Museu de Arte Sacra do Carmo
Museu do Divino
Museu Memória da Matriz

ILUMINAÇÃO PÚBLICA
Infraestrutura: fiação subterrânea
(energia elétrica e telefone)

A natureza dessas intervenções variou desde a restauração mais tradicional ou clássica, englobando apenas a conservação e manutenção de edifício, até a inserção de edificação contemporânea, caracterizando uma complexa ação de revitalização do espaço urbano. Entre esses polos, houve diferentes experiências de recuperação e requalificação de edifícios e praças, de supressão de barreiras visuais em espaços urbanos e mesmo de reinserção de objeto novo na malha urbana.

Cabe chamar a atenção para a unidade na diversidade: ao passo que as particularidades das intervenções são evidenciadas nos capítulos dedicados a cada um dos edifícios-alvo, o elo que as torna partes de uma unidade é mais sutil, o que demanda um olhar que, indo além da intervenção física, da técnica e dos materiais envolvidos, possa conduzir o leitor ao campo da investigação teórica norteadora do processo de requalificação urbana de Pirenópolis.

Um estudo aprofundado dos preceitos teóricos preexistentes contribuiu para fundamentar, a cada passo percorrido ao longo do tempo, a decisão técnica mais adequada. No entanto, muitas vezes as respostas aos impasses não vieram de experiências passadas ou estavam disponíveis nos livros, o que demandou um grau de discernimento para a escolha do melhor caminho.

Na presente publicação o objetivo não é enveredar pelas diferentes teorias do restauro de patrimônio histórico,[1] e sim ressaltar os aspectos relevantes que nortearam as ações, expressando um modo de olhar e intervir no conjunto patrimonial tombado de forma a promover a valorização do bem comum. Assim, ao observar os aspectos que permeiam as experiências aqui registradas, o leitor deve levar em conta o fio que as torna contas de um mesmo colar. Para facilitar a tarefa, alguns desses aspectos são pontuados a seguir.

O dentro e o fora: o espaço arquitetônico e o espaço urbano. Qual o impacto do edifício na harmonia do conjunto tombado? Como se dá o diálogo da edificação com seu entorno próximo?

A cidade e o tempo. As obras de restauro devem reproduzir exatamente as feições anteriores? Se houve alterações das feições em tempos distintos, qual delas escolher?

A arquitetura e as artes. O restauro de elementos artísticos deve se diferenciar do restauro de edifícios? Quais os critérios a serem adotados em cada caso?

Os espaços gregários e a cultura. O investimento de recursos públicos em intervenções do patrimônio deve garantir prioritariamente a utilização pública e a promoção da cultura local?

1 Uma revisão das diferentes correntes teóricas encontra-se em Unes e Cavalcante, 2008.

O patrimônio e a comunidade. Quais os instrumentos utilizados para promover a interação, o diálogo e a consequente sensibilização da comunidade?

Ao aguçar a criatividade, essas questões impuseram a necessidade de inventar novas maneiras de conclamar e envolver a comunidade. Dentre as estratégias adotadas, algumas foram mais simples, como a divulgação em jornais, a confecção e distribuição de camisetas e bonés, a produção de *folders*, cartazes, *outdoors* e maquetes explicativas; outras, mais elaboradas, exigiram esforços especiais e o envolvimento de uma gama diversificada de profissionais. Fizeram parte do segundo grupo a realização de documentários e a elaboração de projetos, como o Tocando a Obra e o Canteiro Aberto, que criaram condições para que a comunidade pudesse acompanhar, em segurança, as obras na Igreja Matriz.

Essas realizações inauguraram uma prática de educação patrimonial nos canteiros de obra que, devido ao sucesso obtido, merece ser reproduzida em outras obras de restauração pelo país afora.

A tragédia ocorrida com a Igreja Matriz em setembro de 2002 e a emergência de seu restauro tornaram-se oportunidade ímpar para a criação de uma dinâmica inovadora de potencialização e integração das atividades do canteiro de obra, então transformado em canteiro modelo. O objetivo principal foi promover processos de pesquisa, execução e tomada de decisão, criando instrumentos para fazer frente aos novos desafios, e, consequentemente, estabelecendo referências para o enfrentamento de situações semelhantes em outros locais do país.

Com isso, surgiram inovações como a implantação de canteiro de obra digital; a criação do banco de imagens digitais de rápido acesso; a instalação do escritório técnico de desenvolvimento e detalhamento de projeto e acompanhamento de obra no próprio canteiro; a realização de reuniões técnicas semanais com pautas predeterminadas; a presença periódica de especialistas e consultores; e a realização, sempre que possível, de testes empíricos e ensaios de soluções antes do início de qualquer intervenção mais delicada.

Desse processo, resultaram invenções e engenhocas curiosas como, por exemplo, a denominada girafa de Troia, um andaime móvel de madeira com altura correspondente à de um edifício de cinco pavimentos, que se deslocava sobre trilhos e, edificado no interior da nave da igreja, permitia o acesso a todas as superfícies de paredes e teto da nave principal.

A rica experiência proporcionou a oportunidade de dirigir um olhar diferenciado para o patrimônio edificado dessa cidade patrimônio e de caracterizar uma nova forma de fazer, uma metodologia inovadora para intervir no conjunto tombado.

Dentre as conquistas dessa jornada, destaca-se a que resultou da dedicação persistente às negociações com vistas à recuperação do Largo da Matriz. O processo, que durou 16 anos, viabilizou: a remoção do prédio do Salão Paroquial (que havia sido construído na década de 1960, obstruindo a praça principal e a visão da Igreja Matriz); sua reconstrução em nova posição, reconstituindo o espaço aberto; a readequação da Casa Paroquial. As ações de desobstrução do grande largo promoveram a requalificação de um dos principais cartões-postais da cidade, representando importante resgate na configuração do centro histórico.

A realização, em abril de 2001, em Pirenópolis, do Seminário Internacional de Revitalização de Cidades Históricas da América Latina e Caribe (Sirchal), com apoio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), teve como resultado imediato o redirecionamento e planejamento das atividades de preservação arquitetônica, urbana e paisagística do conjunto tombado, pelos anos que se seguiram. A estreita observação e a execução paulatina das prioridades elencadas nesse seminário funcionaram como um plano diretor de preservação histórica e cultural, direcionando os investimentos a serem feitos e as obras a serem implementadas.

Entre as prioridades definidas naquele evento, destaca-se o Projeto Beira-Rio das Almas, que implicou a requalificação das parcelas da orla fluvial localizadas no coração da cidade, por meio da abordagem integrada, urbana e ambiental. Assim, as intervenções realizadas, além de contemplarem a restauração e requalificação dos principais edifícios públicos e institucionais e dos espaços urbanos significativos, incorporaram a questão da paisagem na preservação do patrimônio histórico e cultural.

A importância da reflexão teórica e da prática do restauro levadas a cabo nesse período de vinte anos motivou a ideia de reunir, em uma publicação, as informações resultantes dessa experiência. Contemplando as particularidades de cada uma das intervenções, as interfaces entre elas, as semelhanças e diferenças mais significativas, as relações com o conjunto construído e a paisagem urbana, com este registro esperamos contribuir para enriquecer o acervo literário e técnico relativo às formas de pensar e agir sobre o patrimônio histórico de nosso país.



Histórico

O primeiro povoamento em terras goianas aconteceu no garimpo da Barra, onde se estabeleceu o arraial de mesmo nome. De lá, Bartolomeu Bueno despachou uma comitiva de portugueses, guiados por seu companheiro Urbano do Couto Menezes, para uma localidade que seria conhecida como Meia Ponte. O grupo teria dado origem ao povoado das Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, em uma data que é objeto de controvérsia. Segundo Jayme (1971), o povoado teria nascido em 1727, mas para Saint-Hilaire, que esteve na região em 1819, "... o local onde atualmente está situada a povoação de Meia Ponte foi descoberto em 1731 por um tal de Manoel Rodrigues Thomar" (1975, p. 37).

A urbanização primitiva iniciou-se com a concessão de datas minerais, ou seja, terrenos demarcados nas áreas auríferas e concedidos aos mineradores conforme o número de escravos que possuíam. A exploração do ouro na região dava-se principalmente ao longo do Rio das Almas, assim nomeado graças a uma promessa do bandeirante Tomar, que teria se comprometido a rezar uma missa para as almas do Purgatório com o apurado do primeiro veio de ouro que encontrasse na localidade.

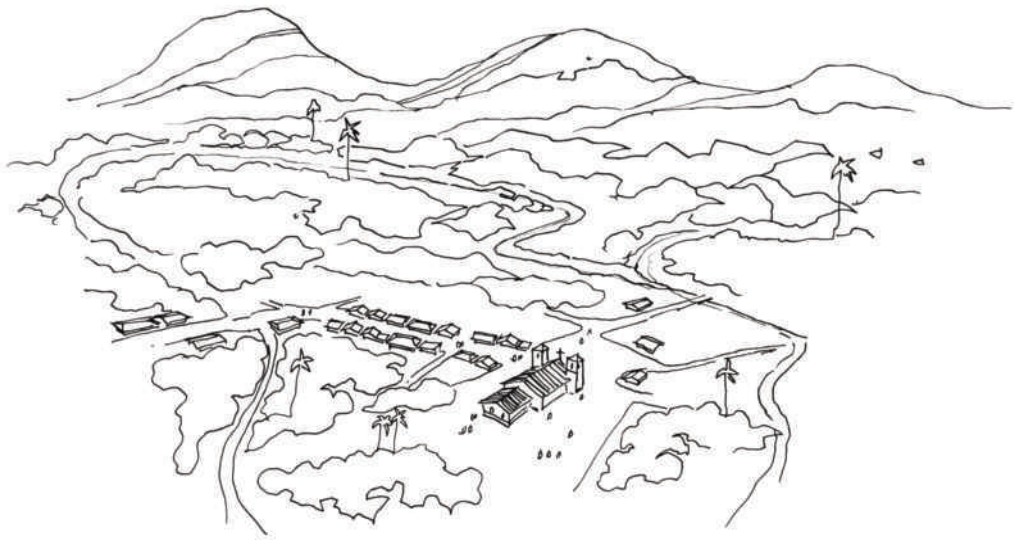
E foi assim, às margens de uma curva fechada do Rio das Almas, que nasceu o povoado de Meia Ponte, a princípio não mais que um simples acampamento de garimpeiros.

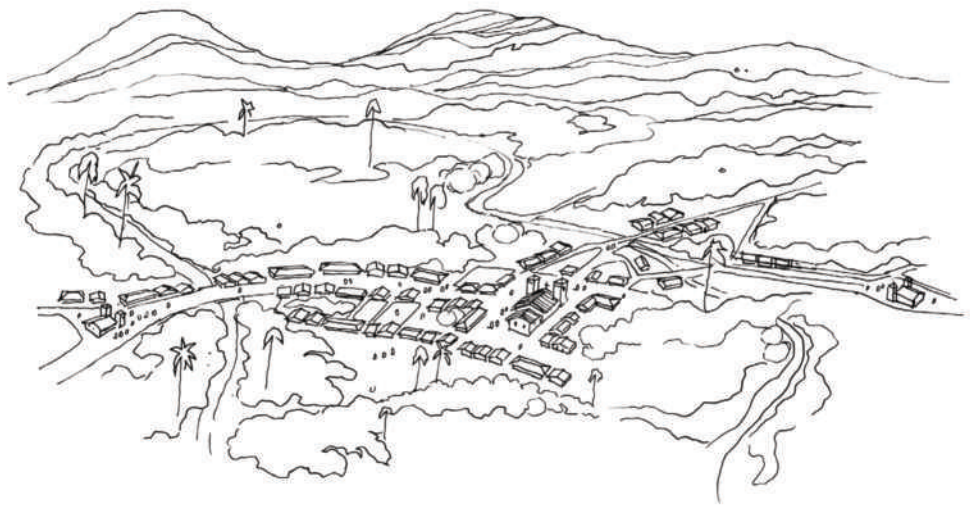
Há três versões para a origem da designação Meia Ponte. Segundo Cunha Matos (1979), o nome adveio de uma pedra em forma de meio arco projetada sobre o rio, acima da qual teriam sido lançados os paus para a passagem dos primeiros povoadores; para Pizarro (1945), o nome originou-se de uma ponte feita com duas toras de madeira que, arrastada pela correnteza, teria perdido uma de suas peças; D'Alincourt (2006) afirmou que Bueno, impossibilitado de atravessar o rio, teria lançado uma ponte sobre uma grande pedra chata que avançava até o meio da correnteza, originando-se daí o nome do arraial construído às suas margens.

A primeira rua do povoado foi, provavelmente, a Rua das Bestas (atual Rua Direita), que fazia a ligação entre uma pousada localizada na saída para Vila Boa e Jaraguá e o garimpo. Há indícios de que a primeira edificação pública da localidade tenha sido a Casa de Câmara e Cadeia, construída em 1733 na Rua do Rosário.

A construção do arcabouço da principal igreja – a Matriz de Nossa Senhora do Rosário, um dos mais antigos monumentos sacros do estado de Goiás – estendeu-se de 1732 até 1736, resultando em um edifício de grande porte e linhas arquitetônicas imponentes e despojadas. Até a conclusão das demais igrejas, que também atraíram casas para seus arredores, o centro urbano desenvolveu-se em torno da Matriz, sendo que o

← Procissão na Rua do Rosário, tendo ao fundo a Casa de Câmara e Cadeia e o Largo da Matriz.





Evolução urbana da cidade de Pirenópolis.

primeiro momento da formação da cidade correspondeu a um eixo longitudinal que ligava o garimpo à pousada, limitado em um dos lados pelo Largo da Igreja.

Em 1732, coincidindo com um novo período de prosperidade para as minas, o povoado de Meia Ponte foi promovido a distrito. A partir de então, a expansão urbana se deu de forma radial, sendo a Matriz o núcleo de um movimento centrífugo em direção à margem do rio. Com isso, aos poucos foi se configurando um centro urbano funcional e materialmente diferenciado do espaço da extração mineral. A privilegiada localização de Meia Ponte contribuiu certamente para promover o desenvolvimento do povoado:

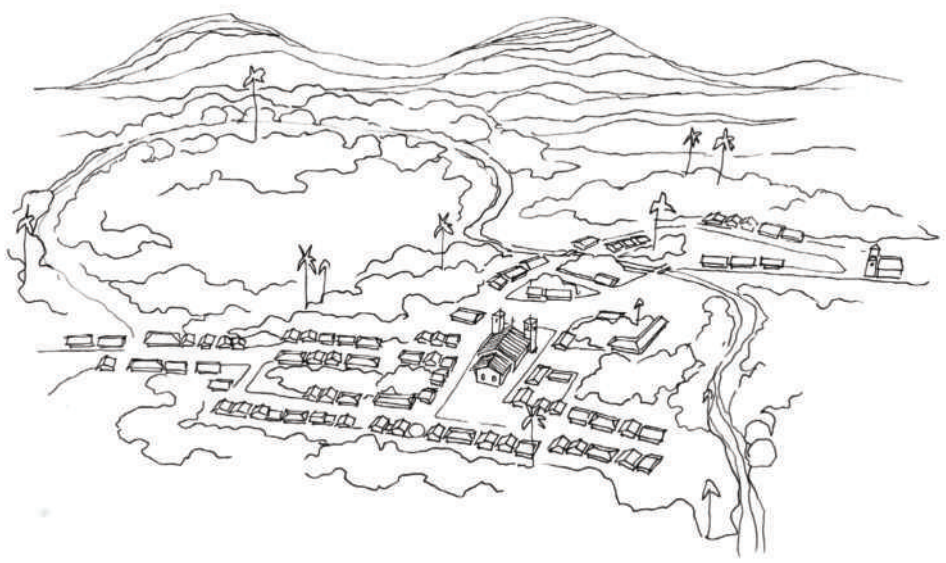
> Situado a 15°30' de latitude Sul, numa região de grande salubridade, na interseção das estradas do Rio de Janeiro, Bahia, Mato Grosso e São Paulo, distante de Vila Boa no máximo 27 léguas e rodeado de terras extraordinariamente férteis, o arraial era um dos mais bem aquinhoados da província e de maior população. (...) O arraial foi construído em uma espécie de planície rodeada de montanhas e coberta de bosques pouco elevados; estende-se, por um declive muito brando, por sobre a margem esquerda do Rio das Almas e defronte à continuação dos Montes Pireneus. [Saint-Hilaire [1819], 1975, p. 36, 37]

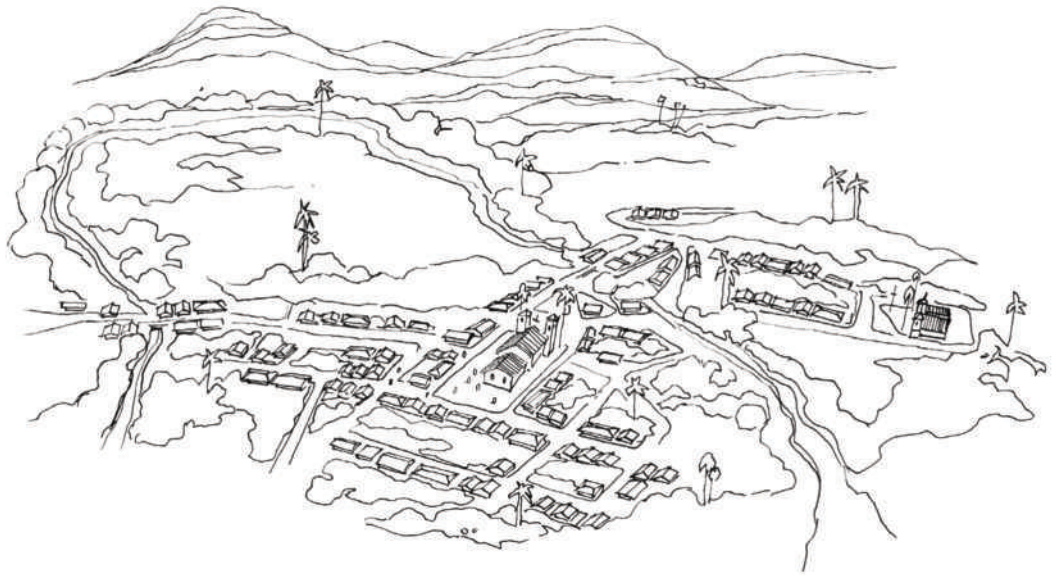
Quando foi elevado a cabeça de julgado, em 1739, Meia Ponte era um arraial típico do ciclo do ouro que, apesar de dotado do necessário aparato secular e religioso, era, como outras povoações goianas, desprovido de qualquer luxo.

A presença de diferentes caminhos enfatizou uma nova diretriz de crescimento da cidade, marcada pela Rua do Bonfim. Embora possa ser considerada como um prolongamento longitudinal do eixo gerador da cidade, essa via só assumiu caráter urbano a partir de 1750, com a construção, em seu extremo oriental, da Igreja Nosso Senhor do Bonfim (1750–1754), pelo sargento-mor Antônio José de Campos. Nessa época, foram ainda construídas outras três igrejas que marcariam os limites extremos do perímetro urbano: Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1743–1747), na Praça do Rosário; Nossa Senhora do Carmo (1750–1754), na margem direita do Rio das Almas; e Nossa Senhora da Boa Morte da Lapa, no Alto da Lapa (1760).[2]

Os responsáveis pela construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Luciano Nunes Teixeira e seu genro Antônio Rodrigues Frota, construíram também, entre 1750 e 1760, uma ponte de aroeira sobre o Rio das Almas, substituindo a primeira travessia feita no local.

2 A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos não suportou as alterações em suas torres e ruiu em 1950; o local onde estava assentada é marcado atualmente por um coreto. A da Boa Morte ruiu em 1869.





Devido ao declínio da atividade da mineração do ouro, Meia Ponte teve o seu desenvolvimento comprometido por quase meio século. A partir de 1800, a economia foi reativada com base na atividade agrícola, que tinha a fertilidade da terra como seu principal suporte, como observou Saint-Hilaire: "As terras da paróquia de Meia Ponte são apropriadas a todo tipo de cultura, até mesmo à do trigo..." ([1819] 1975, p. 37).

Figurava nessa época como comandante da cidade o comendador Joaquim Alves de Oliveira, que em 1800 construiu o Engenho de São Joaquim, parada obrigatória dos viajantes e cientistas que visitaram Goiás durante as primeiras décadas do século XIX.[3]

A condição de entroncamento viário também propiciou que diversos viajantes, políticos, naturalistas e cientistas fizessem de Pirenópolis um local de pouso. Muitas de suas impressões, perpetuadas em textos e desenhos, dizem respeito à natureza e aos costumes goianos. Entre 1817 e 1823, passaram pela cidade o historiador e naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire e o botânico austríaco Johann Emanuel Pohl; e em 1827 o botânico inglês William John Burchell pintou extraordinárias aquarelas e aguadas com suas impressões sobre a região.

Em 1830 começou a ser editado o jornal *A Matutina Meia-Pontense*, o primeiro periódico do centro-oeste e norte do Brasil. Meia Ponte ganhou, assim, o título de berço da imprensa goiana.

O pequeno arraial fundador foi elevado à condição de vila em 10 de julho de 1832, e no dia 18 de novembro do mesmo ano foram realizadas as primeiras eleições para sua Câmara Municipal.

Segundo Jayme (1971, p. 101),

> Meia-Ponte, vila, soube preservar da corrupção seu íntegro patrimônio de tradições sagradas; tinha orgulho de sua origem, os brasões de sua antiguidade, o luxo de suas relíquias, a sensibilidade de suas razões históricas, o argumento de seu passado, a ufania de sua coerência.

O crescimento da vila e o correspondente aumento de sua população fizeram com que, pela lei de 6 de julho de 1850, fosse elevada a sede da Comarca do Rio Maranhão, da qual faziam parte os arraiais de Corumbá e Sant'Ana das Antas (atual Anápolis).

Em 1851, com a morte de Joaquim Alves de Oliveira, teve início um período de retração econômica e

3 Em 1875 o engenho foi adquirido pelo padre Simeão Estelita Lopes Zedes e passou a se chamar Fazenda Babilônia.



Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e Rua Aurora, c. 1940.

→ Rua do Rosário, tendo ao fundo a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1940.

estagnação urbana. A agricultura e o comércio tropeiro foram gradativamente perdendo força, fazendo com que alguns comerciantes locais se mudassem para o povoado de Sant'Ana das Antas, de topografia plana e acesso mais fácil. Com isso, as rotas comerciais foram transferidas e Meia Ponte ficou isolada.

No entanto, diferentemente de alguns núcleos goianos oriundos da atividade mineradora, que foram arruinados ou desapareceram, Meia Ponte apresentava um quadro de relativa prosperidade econômica. Com isso, a vila conseguiu manter as tradições, as atividades culturais e as festas populares que a distinguiam das outras povoações desde os tempos da fundação. Em Meia Ponte surgiram a primeira biblioteca pública; o primeiro professor público de boas letras; o primeiro cinema, o Cine Pireneus; e ainda, na virada do século XIX para o XX, três teatros.

Além disso, desde 1830 existia no arraial uma banda de música fundada pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira. A primeira orquestra da povoação, que começou suas atividades nos primeiros anos do século XIX, graças à dedicação do professor de latim, poeta e músico José Joaquim Pereira da Veiga, funcionou até 1840. Por iniciativa do sacerdote Francisco Inácio da Luz, a segunda orquestra foi fundada em 1858. Outras corporações musicais se fariam presentes na cidade, como a Banda Euterpe, de 1868 a 1935 dirigida por Antônio da Costa Nascimento, conhecido como Tonico do Padre, e a Banda Phoênix, que, fundada em 1893, seria dirigida até 1943 por Joaquim Propício de Pina, o mestre Joaquim.

Meia Ponte conquistou a categoria de cidade por força da Lei n. 3, de 2 de agosto de 1853. Sua primeira casa de espetáculos, o Teatro de São Manoel, foi construído em 1860 por iniciativa do comendador Manuel Barbo de





Banda Euterpe e Banda Phoenix.

Siqueira. Embora até cerca de 1880 Meia Ponte continuasse se mantendo como grande produtor agrícola e centro mercantil de Goiás, sua estrutura urbana praticamente não sofreu alterações durante quase um século, e talvez por isso tenha encantado Saint-Hilaire ([1819] 1975, p. 36):

> Tem praticamente o formato de um quadrado e conta com mais de trezentas casas, todas muito limpas, caprichosamente caiadas, cobertas de telhas e bastante altas para a região. Cada uma delas, conforme o uso em todos os arraiais do interior, tem um quintal onde se veem bananeiras, laranjeiras e cafeeiros plantados desordenadamente. As ruas são largas, perfeitamente retas e com calçadas dos dois lados. Cinco igrejas contribuem para enfeitar o arraial.

Diferentemente das cidades mineiras do período aurífero, Meia Ponte tinha a simplicidade e o despojamento das soluções pragmáticas voltadas para o atendimento das necessidades básicas. A explicação para o contraponto entre o luxo das cidades mineiras e o despojamento das cidades goianas está possivelmente no fato de estas últimas não terem tido expressivas reservas de diamante e terem surgido posteriormente. De fato, se as minas de Vila Rica foram descobertas ao fim do século XVII, o surgimento de Meia Ponte coincidiu com o declínio do ciclo do ouro.

Em 1890, por proposta feita pelo padre Antônio Justino Machado Taveira, a cidade passou a se chamar Pirenópolis, em homenagem à Serra dos Pireneus, que a circunda, nome alusivo à cadeia de montanhas que separa a França da Espanha.

> Arraial, pela Carta Régia de 11/02/1736; Freguesia, por Carta Régia de agosto do mesmo ano; Vila por Resolução Imperial datada de 10/07/1832; e finalmente, Cidade, através da Lei



Missão Cruls, 1894, Rua Direita, provavelmente no quintal do casarão do dr. Olímpio Jayme.

> de 02/08/1853. Pelo Decreto n. 18, de 27/02/1890, Meia Ponte mudou desnecessariamente de nome. Virou Pirenópolis. [Jayme; Jayme, 2002a, p. 16]

Dois anos depois, quando da realização dos estudos para a transferência da capital brasileira para o centro do país, a comitiva da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, chefiada pelo diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, o engenheiro belga Louis Cruls, hospedou-se em Pirenópolis. A comitiva, composta de especialistas em distintas áreas de conhecimento, realizou relevantes levantamentos de informações sobre a região, tendo aferido, pela primeira vez, a altitude do pico dos Pireneus, na serra de mesmo nome:

> No fundo do extenso vale onde, em amena localização, se acha a cidade de Meia-Ponte com a altitude de 700 metros, ergue-se com várias montanhas e chapadas esta serra, cujo ponto culminante [altitude de 1.350 metros] ainda dista da cidade 15 quilômetros. [Cruls, 2003, p. 337]

A Missão Cruls, como ficou mais conhecida, foi responsável também pela elaboração, em 1892, da primeira planta de Pirenópolis, importante documento usado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para traçar a evolução urbana da cidade, que passou a integrar o dossiê de tombamento do seu conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico.

Data de 1899 o início da construção, no Largo da Matriz, do Teatro de Pirenópolis, de propriedade de Sebastião Pompeu de Pina. A obra, que levou 12 anos para ser concluída, contou com a ajuda da comunidade. Por décadas, o teatro foi intensamente utilizado para apresentações de óperas, danças e peças teatrais de companhias locais.





Rua do Rosário, tendo ao fundo a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Igreja Nossa Senhora do Carmo.

→ Primeiro mapa da cidade de Pirenópolis, elaborado pela Missão Cruls em 1892.

Com a construção de novas estradas e a consequente alteração das antigas rotas comerciais, na segunda metade do século XIX o comércio de Meia Ponte, perdendo importância no contexto regional, experimentou novo processo de declínio e isolamento. Essa condição foi, provavelmente, responsável pelo atraso na instalação dos serviços básicos de infraestrutura urbana.

Pirenópolis chegou ao século XX sendo lembrada pelo comércio do quartzito, principalmente a partir da construção de Goiânia, entre 1936 e 1937, e pelas festividades.

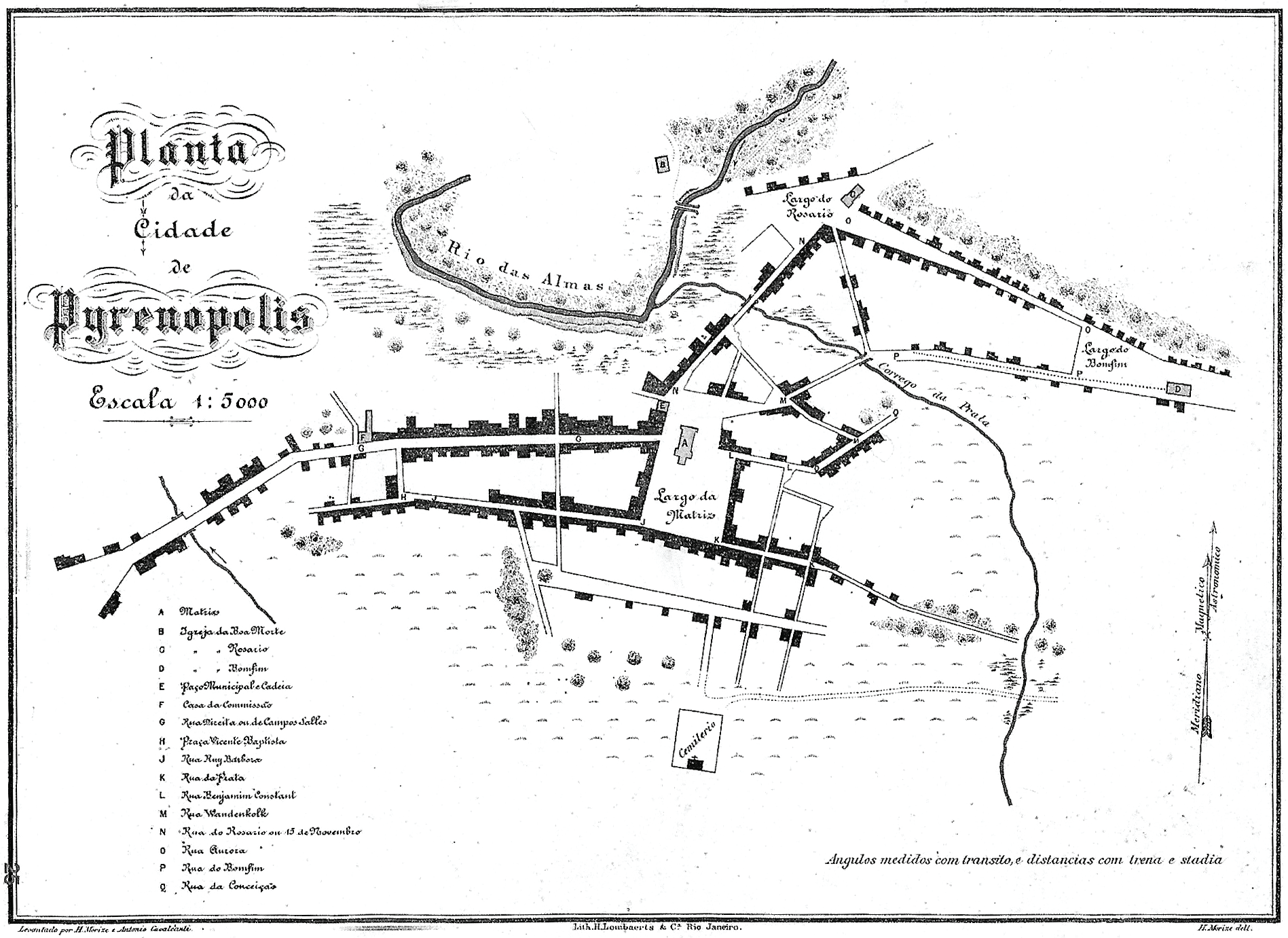
A Festa do Divino Espírito Santo, a mais tradicional do município, tem acontecido desde 1819 e consiste em uma sequência de eventos religiosos e profanos. As encenações, que se iniciam cinquenta dias após o domingo de Páscoa, transformam a cidade em um verdadeiro teatro a céu aberto, abrindo espaço para a manifestação popular de danças e folguedos tradicionais, tais como a catira e a dança do congo. Dentre os festejos que se estendem por 15 dias consecutivos, destacam-se a representação de combates entre mouros e cristãos: as Cavalhadas, que foram introduzidas em Pirenópolis em 1826 pelo padre Manuel Amâncio da Luz, com o objetivo de catequizar o gentio e os escravos.

O antigo edifício da Casa de Câmara e Cadeia, que ruiu em 1773, teve uma réplica construída em 1916, em um terreno situado na margem esquerda do Rio das Almas e próximo à Ponte do Carmo, que fazia parte do antigo Largo do Hospício.

Em 1930 foi construído, pelo padre Santiago Uchôa com base em projeto de Luiz Fleury de Campos Curado, o Teatro Pireneus, em estilo neoclássico. Seis anos depois, esse teatro, construído na Rua Vigário Nascimento, foi adaptado para a exibição de filmes, passando a se chamar Cine Pireneus.

Planta da Cidade de Pyrenopolis

Escala 1:5000



A Matriz
B Igreja da Boa Morte
C " " Rosario
D " " Bomfim
E Paço Municipal e Cadeia
F Casa da Commissão
G Rua Piccita ou de Campos Salles
H Praça Vicente Baptista
J Rua Ruy Barbosa
K Rua da Prata
L Rua Benjamim Constant
M Rua Wandenkolk
N Rua do Rosario ou 15 de Novembro
O Rua Aurora
P Rua do Bomfim
Q Rua da Conceição

Angulos medidos com transito, e distancias com trena e stadia

Levantado por H. Morize e Antonio Cavalcanti. Lith. H. Loubaerta & Cª Rio Janeiro. *H. Morize dell.*



Campo das Cavalhadas.

→ Missão Cruls na Serra de Pirenópolis; ao fundo, o Morro do Cabeludo.

Com o advento de Brasília, a partir de 1957 a atividade mineradora do quartzito se intensificou. Os acessos foram melhorados e começaram a chegar visitantes de outras localidades, como compradores de pedras para construção, políticos e turistas em geral. A partir do fim da década de 1970, muitas pessoas optaram por viver em Pirenópolis. Merece destaque, no período, a criação de comunidades alternativas, principalmente as constituídas por artesãos de prata. Estes acabaram por formar vários jovens da cidade, que posteriormente abriram seus próprios ateliês. A partir dessa época, a cidade se expandiu com relativa rapidez, passando a ser um lugar privilegiado para o descanso e o lazer nos feriados e fins de semana.

Com a diversificação da economia e a influência de novos valores e padrões construtivos modernos, a cidade assistiu a um paulatino processo de degradação do seu patrimônio construído. Em 1989, com o objetivo de conter a descaracterização de sua singela arquitetura colonial, o Iphan procedeu ao tombamento de uma área de cerca de 17 hectares, correspondente ao conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico do centro histórico da cidade.[4]

Nos anos 1990, várias iniciativas voltadas para o desenvolvimento do turismo transformaram a cidade, cuja economia baseava-se até então na agropecuária e na comercialização de pedras. Em poucos anos multiplicaram-se as pousadas, os restaurantes, os ateliês e os serviços em geral. Os atrativos naturais passaram a ser explorados e dotados de infraestrutura para receber os turistas.

Em contrapartida, investimentos públicos foram destinados à restauração do patrimônio arquitetônico e urbanístico, com o objetivo de sublinhar o caráter histórico e bucólico da cidade. Em 1997, sob a coordenação do Iphan, foram iniciados projetos de revitalização do centro histórico, abrangendo as intervenções apresentadas nesta publicação.

O interesse maior dos técnicos do Iphan e também da comunidade pirenopolina está voltado para as marcas da história, que a cidade expressa em seu urbanismo e em sua arquitetura, testemunhos incontestes do ser e do fazer no coração geográfico do país, durante os últimos três séculos. De fato, o ouro do antigo arraial passou a ser outro. Hoje o principal valor de Pirenópolis reside na preservação da cidade colonial – com suas ruas centenárias, seus becos, seu casario autêntico, suas igrejas, seus largos, seu teatro, seu cinema – e da paisagem exuberante que a circunda e entremeia.

4 O tombamento do conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico de Pirenópolis está registrado no *Livro do Tombo Histórico* VI.2, sob a inscrição n. 530. Processo 1181-T-41, de 10 de janeiro de 1990.







Arquitetura da terra

Da praça em que está situada a igreja paroquial, descortina-se a vista mais agradável, talvez, que eu tenha admirado desde que comecei a viajar pelo interior do Brasil. Esta praça consiste em um plano inclinado; abaixo dela estão jardins onde se mostram grupos de cafeeiros, de laranjeiras, de bananeiras de folhas largas; uma igreja que se ergue um pouco mais longe contrasta, pela brancura de suas paredes, com o verde carregado dessas diversas plantas; à direita estão jardins e casas, além dos quais a vista encontra uma outra igreja; à esquerda vê-se uma ponte meio destruída com uma pequena porção do Rio das Almas, que desliza entre árvores; do outro lado do rio, vê-se uma pequena igreja rodeada de moitas; além destas últimas, avistam-se árvores enfezadas, que se confundem com elas; enfim, a cerca de meia légua da povoação, o horizonte se limita, ao norte, pela cadeia pouco elevada que continua os Montes Pirineus e no meio da qual se distingue o cume arredondado do Frota, mais elevado do que os vizinhos.

[Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás*, [1851] 1937]

← Casa na Fazenda Babilônia.





Casas de Pirenópolis.

A arquitetura da terra, mais particularmente de terra crua, taipa e adobe, marcou as ocupações bandeirantes no sertão goiano. Os primeiros assentamentos, arraiais, vilas e povoados erguidos nesses descobertos – Arraial das Minas de Santa Luzia (Luziânia), Arraial das Minas de Nossa Senhora do Pilar (Pilar de Goiás), Vila Boa de Goiás (Goiás Velho), Arraial do Bonfim (Silvânia), Arraial de Nossa Senhora da Penha de Corumbá (Corumbá), Arraial de São Luiz (Natividade), Povoado de São José do Tocantins (Niquelândia), Crixás etc. – foram todos edificados com base nas técnicas de construção em terra.

No antigo Arraial das Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, a arquitetura se desenvolveu com os recursos locais e, como se diria hoje, da forma mais sustentável possível. Com habilidade, os oficiais da construção manejaram as pedras abundantes na região, as madeiras de lei disponíveis nas matas e a terra crua transformada em taipais e adobes. Do barro do chão à argila... que virava parede, que virava telha, que virava piso, tudo dali, da terra.

Dizia-se que as casas eram construídas de cima para baixo. Mas como? Primeiro os mestres carapinas, carpinteiros de mão cheia, erguiam os pilares de madeira e completavam o esqueleto, a gaiola estrutural, em madeira: barrotes, vigamentos, frechais, tesouras, terças, forros em gamelas, caibros e ripas, cachorros, guarda-pós, portais e quadro de janelas. Em seguida, era assentada a coberta com telhas de barro, também conhecidas como telhas de coxa, capa e canal ou capa e bica. A partir daí, completava-se o embasamento em pedras e, por cima deste, tinha início a construção das paredes. Em seguida, vinham as demais etapas da construção, até os acabamentos finais.

Os mestres carapinas dominavam a arte do trato com as madeiras, uma herança dos colonizadores portugueses, hábeis construtores das caravelas e galeras que vie-





ram d'além mar. Aqui na *Terra Brasilis*, particularmente nos arraiais dos sertões goianos, esses artífices se destacaram pelas técnicas de encaixes, que dispensavam qualquer outro elemento de articulação entre as peças de madeira. Alguns desses encaixes ganharam nomes curiosos, como macho e fêmea, mão de amigo, borboleta, malhete, ganzepe, rabo de andorinha, assim como alguns elementos construtivos e ornamentais, que ficaram conhecidos como peito de pombo, cachorro, saia e camisa, entre inúmeros outros.

Sem muitos ornatos, as edificações goianas, hoje consideradas patrimônio nacional, caracterizam-se pela praticidade na utilização dos materiais locais: as madeiras, nas estruturas dos telhados, pisos, portas e janelas; a terra crua, nas paredes e vedações, em forma de taipa de sopapo, taipa de pilão ou adobe; a argila, nas telhas e mezanelos; as pedras, nos embasamentos, pisos dos pátios, calçadas e pavimentos de ruas.

O exemplo mais exuberante é o da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, onde chamam a atenção as incríveis paredes, imensos muros, que chegam a ter 2 metros de espessura por 10 metros de altura. Ali foi intensivo o uso da madeira na estrutura dos telhados, nas escadarias, nos guarda-corpos, nos forros, nas campas de pisos, nas portas e janelas e, sobretudo, no sistema de gaiola, presente inclusive no alto das torres sineiras, onde as vedações são de adobe. Os grandes embasamentos de pedras, com até 4 metros de profundidade, deram sobrevida aos muros de taipa de pilão, isolando-os da umidade do solo, em uma clara demonstração da habilidade dos construtores. Uma arquitetura singela e digna, ocupando com destaque seu espaço na malha urbana e impondo respeito, por suas dimensões e proporções monumentais. A edificação comparece nua e crua, praticamente despojada de retoques e enfeites; quando muito, um requinte nas janelas e gradis, com o esmero do trabalho delicado





Detalhes construtivos: lambrequins, cachorros, aldrabas e cabeça de Santo Antônio.

da marcenaria, e um discreto lambrequim que emoldura o telhado em chalé do frontão principal.

As demais igrejas, cuja particularidade era terem suas fachadas principais voltadas para a Matriz, foram edificadas com os mesmos materiais e, embora em proporções menores, reproduziram as mesmas feições desta, mantendo, portanto, a pureza e simplicidade do estilo arquitetônico. No entorno das igrejas, os grandes largos, tradicionais locais de encontros e celebrações, desempenham seu papel como importantes agregadores sociais.

A quantidade e aparência dos adornos é um dos principais traços de diferenciação entre a arquitetura colonial goiana e a mineira. Ao passo que a goiana é, por assim dizer, nua, a mineira prima pela profusão dos ornatos, conforme se pode observar na comparação entre as portadas e fachadas das igrejas e mesmo nas residências. Nas construções goianas, a gaiola é mantida aparente nas fachadas, com as madeiras simplesmente pintadas, e nas mineiras os pilares são revestidos com tábuas de madeiras e ornados com detalhes que se assemelham a colunas, os guarda-pós são também ornamentados e os lambrequins estão constantemente presentes.

Em Pirenópolis não faltam exemplos significativos desse despojamento da arquitetura colonial goiana, cuja simplicidade se estende também aos interiores. Mesmo em um edifício do porte e da importância da Matriz, a decoração barroco rococó concentrava-se em locais específicos como altar-mor, retábulos laterais, arco cruzeiro, forro e paredes da capela-mor, ao invés de estar disseminada pelas superfícies internas, como é comum nas igrejas coloniais de Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro, onde se sobrepõem camadas e camadas de ouro.

Essa arquitetura goiana, direta e despojada de ornatos, produziu um casario de significativo valor estético e qualidade funcional, com espaços muito bem adaptados ao clima tropical. As casas eram todas térreas, alinhadas,



em sua maioria geminadas, e as estruturas de dois pisos estavam reservadas aos edifícios públicos – teatro, cinema, casa de câmara e cadeia – e às igrejas, o que resultou em um conjunto urbano bastante homogêneo, cuja harmonia era enfatizada pelo branco da caiação das paredes.

A pureza traduz bem o estilo colonial goiano, simples e singelo, mas bem construído e proporcionado, o que garante harmonia de conjunto. Como elementos de identidade, ou de diferenciação entre as casas, destacam-se as cores das esquadrias e a fantástica multiplicidade dos desenhos das portas e janelas que, mantendo as proporções dos vãos, exibem ora vergas retas, ora arcos plenos, ora arcos abatidos.

A distinção social está expressa nas fachadas das casas e no maior ou menor grau de luxo interno: pela natureza do piso – chão batido, tijolos quadrados, lajes de pedra ou assoalho; pela altura das paredes; pelas dimensões dos ambientes, indicadas pelo número de portas e janelas na frontaria; pelas águas do telhado, sendo que as casas geminadas apresentavam telhados de duas águas, ao passo que nas isoladas estes eram de quatro águas.

Os pés-direitos altos, as coberturas ventiladas e o emprego das telhas de barro e da terra crua nas paredes servem para garantir o conforto térmico e acústico, amenizando os efeitos do contraste entre o intenso calor do dia e as temperaturas mais baixas das noites e madrugadas do Cerrado. Por sua vez, os lotes compridos e as poucas aberturas – mais generosas apenas nas fachadas frontais – contribuem para o conforto luminoso desses espaços, onde a quase penumbra protege da excessiva luminosidade dos dias ensolarados.

A curiosa presença de duas portas de acesso às residências – a primeira no alinhamento da casa com a rua e a segunda logo depois desta – guarda um código de comportamento social muito genuíno: quando a primeira porta

Variadas portas de Pirenópolis.

→ Casas de Pirenópolis.

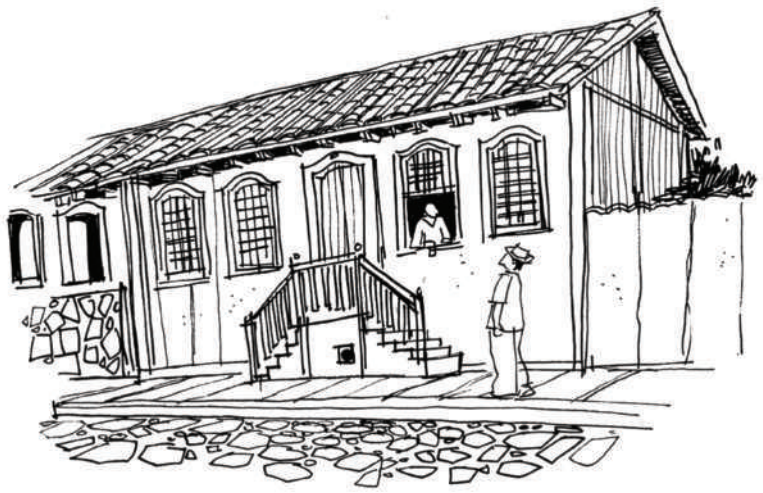
está aberta, a família está pronta para receber ou atender alguém e, ao contrário, quando se encontra fechada, a família está ausente ou em recolhimento, não desejando ser incomodada. Segundo Jarbas e José Sizenando Jayme,

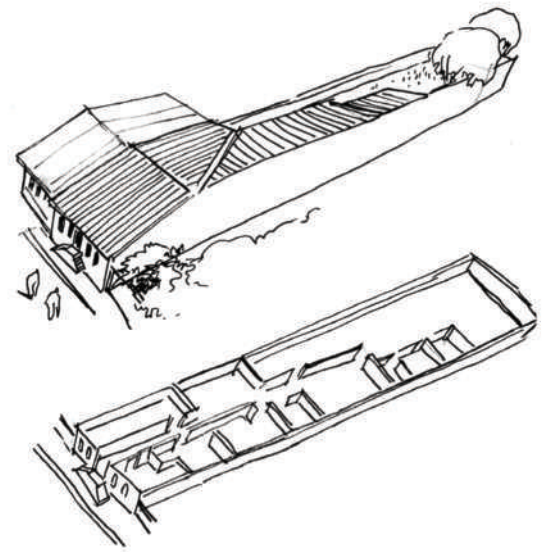
> Em todas as residências, a *porta da rua* ficava escancarada até as 21 horas, quando o sino da cadeia tocava o recolher. Quanto à *porta do corredor*, existente em toda casa, nunca era trancada, mas apenas cerrada por uma aldabra, de ferro ou de madeira (2002b, p. 142, destaques do original).

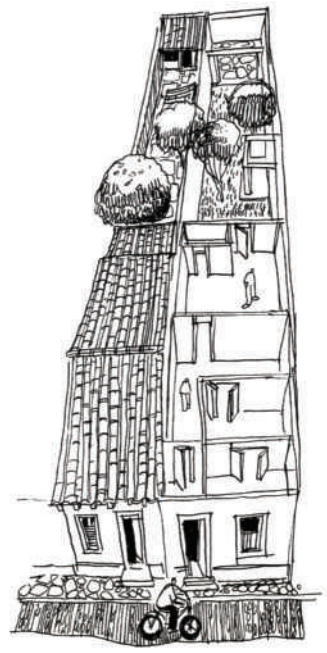
Além do espaço das casas propriamente ditas, nos quintais se desenvolviam inúmeras atividades do lar. Cercados por muros de pedras ou de adobe, expostos ao sol e à chuva, quando muito recobertos por uma fina camada de pedra ou de telha, esses quintais, sombreados por muitas árvores frutíferas, sempre contribuíram para o adensamento da vegetação local. Assim, derramada pelo vale do Rio das Almas e emoldurada pela cadeia de morros da Serra dos Pireneus, a cidade, especialmente a área tombada, é até hoje pouco avistada de longe; à distância quase não se nota seu casario, destacando-se apenas os torreões das igrejas, e tudo o mais está mimetizado na exuberante paisagem que toma conta do visual.

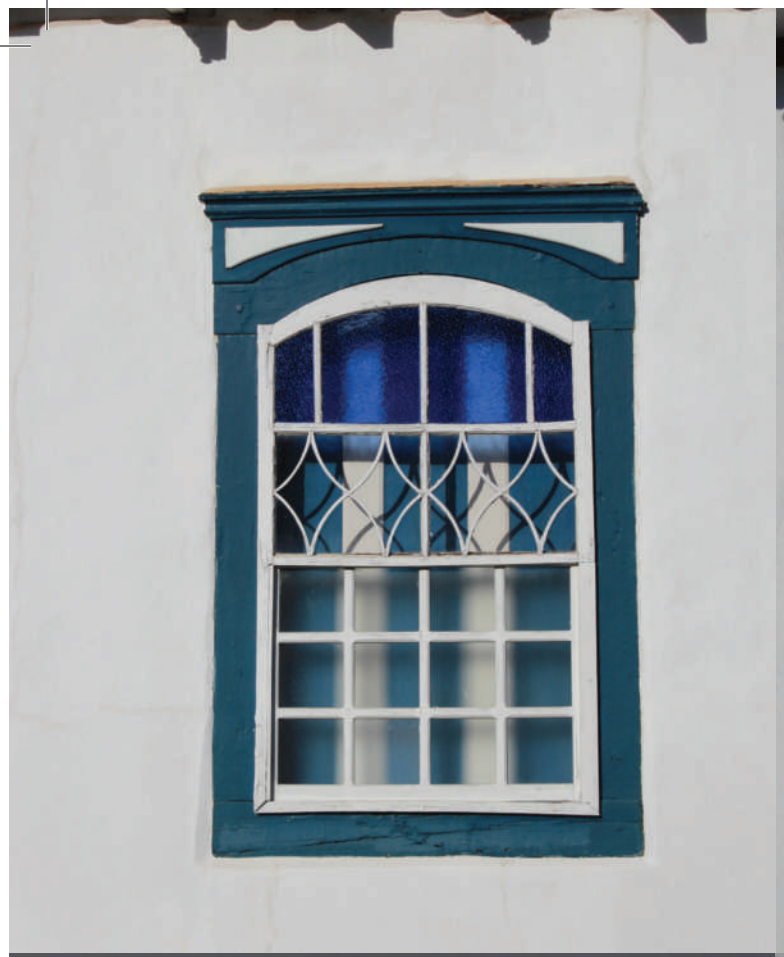
A arquitetura rural da região seguiu a leveza e a pureza que caracterizaram a arquitetura urbana. Um traço marcante das edificações rurais, acentuado devido ao longo isolamento das províncias goianas, é a multifuncionalidade: as casas não eram apenas moradias, e sim pequenas unidades produtivas, com cômodos reservados para as diversas ferramentas e apetrechos de montaria, além de espaços anexos destinados à produção e guarda de alimentos para consumo dos moradores e comercialização na cidade (Oliveira, 2010).


36



























← Janelas de Pirenópolis.

Patrimônios humanos

Tratar de patrimônios culturais implica reconhecer a importância da herança deixada pelas gerações passadas. Herança que só existe porque, em cada grupamento humano, há pessoas que constituem, elas mesmas, patrimônios dignos de reconhecimento.

Este trabalho não poderia ter sido realizado não fosse a audácia e coragem dos pioneiros, descobridores das Minas de Nossa Senhora do Rosário de Meia Ponte, que viria a se configurar mais tarde como arraial, vila e cidade. Tampouco esse patrimônio teria sentido sem a existência de uma comunidade de índole conservadora que, no seu isolamento nas longínquas terras do sertão goiano, mantém arraigadas suas tradições culturais. A comunidade pirenopolina foi responsável por manter, ao longo de séculos e quase sem alterações, o núcleo urbano, o casario e as igrejas, bem como a festa do Divino Espírito Santo e as Cavalhadas.

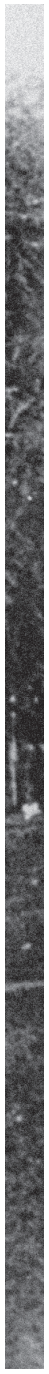
A memória dos tempos idos – tanto das pessoas e famílias como dos vários momentos da evolução da cidade – está consolidada ainda em um significativo acervo de imagens fotográficas, dentre as quais está o registro da passagem, em 1892, da Missão Cruls, encarregada dos estudos para a localização do futuro Distrito Federal.

A realização desse trabalho de manutenção do patrimônio da cidade valeu-se ainda da iniciativa de figuras ilustres como Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lucio Costa e Carlos Drummond de Andrade, integrantes do então recém-criado Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que em 1941, com o tombamento da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, foram os responsáveis pelo primeiro movimento concreto de salvaguarda do patrimônio arquitetônico e artístico da cidade de Pirenópolis em nível nacional. E da luta, encabeçada por Pompeu Cristovam de Pina, para garantir a manutenção e a guarda, na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, dos altares da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que ruiu por volta de 1944. Anos depois, por ironia do destino, o altar-mor dessa igreja seria remontado na Igreja Matriz.

Os historiadores Jarbas Jayme e seu filho José Sizenando Jayme também são importantes agentes da preservação da memória de Pirenópolis. Seus livros *Esboço Histórico de Pirenópolis* e *Famílias Pirenopolinas* contribuem definitivamente para a compreensão da vida e da sociedade local. Além desses, publicaram *Pirenópolis: casas de Deus, casas dos mortos* e *Pirenópolis: casas dos homens*, em cujo prefácio Oscar Niemeyer escreveu:

> Com o maior interesse acompanhei José Sisenando Jayme nessa visita a Pirenópolis. O livro começa lembrando como a Missão Cruls, durante dois anos, elaborou a planta da cidade. Como a vila cresceu à volta da Igreja do Rosário e em





função dela foi se delineando. Depois, com uma perseverança extraordinária, José Sisenando Jayme estuda as construções existentes. A Igreja do Rosário e as habitações. As Casas de Deus e As Casas dos Homens, como as classifica. E o faz com uma exatidão e uma minúcia que a todos surpreende. Na Igreja do Rosário, seu texto desce aos mínimos detalhes, incluindo a nave, o altar e os santos nela contidos. Nas residências José Sisenando Jayme não se limita também à apresentação de plantas, fotos e desenhos, contando a história de cada casa, os que nela viviam ou nela ainda moram. Trata-se de um livro exemplar, tão bem escrito e pensado que merece admiração. Obras desse gênero deveriam ser publicadas sobre outros lugares de importância histórica no país.[5]

Um importante reconhecimento patrimonial se dá em 1965, com o tombamento, em nível nacional, da Fazenda Babilônia, salvaguardando para as futuras gerações mais um ícone da história da cidade.

Na década de 1970, contribui ainda para a preservação do patrimônio de Pirenópolis o encanto despertado pela cidade entre a comunidade acadêmica, das universidades de Brasília e de Goiás, que passam a frequentá-la e a registrá-la em diferentes mídias: cinema, áudio, fotografia etc.

Em dezembro de 1989, devido a uma ação efetiva do Iphan, sob a coordenação da superintendente regional, arquiteta Belmira Finageiv, e com a colaboração dos arquitetos José Leme Galvão Júnior (Soneca), Antônio Sérgio de Mattos, Cláudia Marina de Macedo Vasquez e Patrícia Zimbres, o conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico da cidade é reconhecido como patrimônio nacional.

A partir daí, observa-se o surgimento de iniciativas pontuais de algumas famílias no sentido da conservação de suas casas centenárias. E na década de 1990, o início de atividades de turismo mais estruturadas determina uma importante mudança na economia da cidade.

É dessa época também a chegada à cidade do arquiteto e *designer* Maurício Azeredo, que, além de dar início a um processo significativo de restauro de casas antigas que adquiriu na cidade, coordena alguns restauros em casas de amigos.

Parece pouco, mas o que se vê a partir desse momento é um crescente interesse cultural e econômico pela restauração do casario oitocentista. A arquitetura colonial ganha um valor cultural nunca antes experimentado, e o restauro de casas particulares passa a ser uma prática corrente.

Essa tendência restauradora logo se estende aos edifícios públicos e religiosos. Por iniciativa da Sociedade dos Amigos de Pirenópolis (Soap), fundada entre outros pelo maestro Emílio Terraza e por José Reis, e com base em projetos culturais elaborados pelo Iphan e com apoio

← Cortejo de casamento na Rua Direita.

5 NIEMEYER, Oscar. Prefácio. In: *Pirenópolis: casas de Deus, casas dos mortos* (vol. I, p. 13). *Pirenópolis: casas dos homens* (vol. II, p. 131). Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002.

→ Rua do Rosário.

da Lei de Incentivo à Cultura e do Programa Nacional de Cultura (Pronac/MinC), são realizadas três grandes obras na cidade. Entre 1996 e 2000, são restaurados a Igreja Matriz de Pirenópolis, o Teatro de Pirenópolis e o Cine Pireneus, dando início a um processo sistemático de restauro que, nos anos seguintes, iria contemplar os principais ícones religiosos e culturais da cidade.

Vale destacar o papel dos especialistas e das empresas especializadas em restauro arquitetônico e artístico, bem como em projeto arquitetônico e urbanístico, engenharia, museografia, museologia, *design* gráfico, fotografia e videodocumentário, integrantes das várias equipes que atuaram na preservação desse patrimônio nos últimos vinte anos.

Esses trabalhos não teriam sido possíveis sem as decisões e orientações do Iphan, viabilizadas por seus superintendentes regionais – Célia Corsino, Walter Vilhena Valio e Marcelo Brito –, com destaque para a criação, em 2005, da Superintendência em Goiás, sob a liderança da incansável Salma Saddi Waress de Paiva e a atuação sempre expressiva dos arquitetos Paulo Sérgio Galeão, Paulo Farsette, Fátima Macedo, Maurício Imenes e Beatriz Otto Santana. E, principalmente, sem a forte presença dos muitos e muitos filhos e filhas de Pirenópolis, principais agentes da preservação de sua cultura, aqui homenageados nas pessoas do sineiro e sacristão da Igreja Matriz, Teodorico Pereira (1926–2006), o Seu Ico, e da doceira, poetisa e contadora de causos Benta Verônica de Barros (1923–2005), a Dona Benta.

É digno também de registro o heroísmo de alguns cidadãos anônimos que, enfrentando o dramático incêndio na Igreja Matriz, salvaram santos e imagens únicas, inclusive a da padroeira da cidade, Nossa Senhora do Rosário.

Ante a impossibilidade de nominar todos os que direta ou indiretamente contribuíram para a preservação e conservação do rico patrimônio da cidade de Pirenópolis, a eles estendemos o nosso mais profundo agradecimento.


Brenner
Artesanatos



Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário

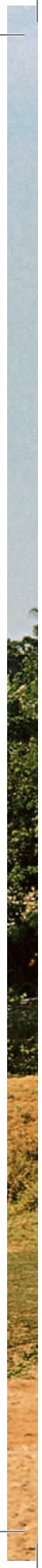


Igreja Matriz
de Nossa Senhora
do Rosário.

A Igreja Matriz é espaçosa; tem cinco altares mui decentes, e os campanários e frontispícios estão para ser reparados. Acha-se assentada na mais pitoresca posição e dela se desfrutarão golpes de vista de natureza admirável. Tenho encontrado muitas pessoas bem decentes e civilidade estranha nos sertões. Os moradores do arraial têm as suas casas caiadas; as iluminaram de noite e um bando de música andou tocando pelas ruas várias sinfonias agradáveis.

[Raimundo José da Cunha Matos, *Corografia Histórica da Província de Goiás*, 1979]





Origem

Por iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, a construção da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em torno da qual iriam se concentrar, por séculos, os principais eventos religiosos e festivos da cidade, ocorreu entre 1728 e 1732.

O ritmo acelerado da construção e a monumentalidade do maior e mais antigo patrimônio histórico do estado de Goiás somente se justificam pela coincidência com o auge da mineração na região. No entanto, com o declínio dessa atividade econômica em Meia Ponte, as obras no interior da igreja iriam se arrastar por muitas décadas.

Em 1757 foram colocados os pisos ladrilhados, os móveis, as gelosias, as padieiras, e foi feita a coleta de esgoto ao redor da igreja. No ano seguinte foram assentados o assoalho da capela-mor e o púlpito. O altar-mor, de um barroco diferenciado pela sobriedade no uso dos ornatos, foi concluído em 1761, após a colocação do trono central, para o pouso da imagem da padroeira Nossa Senhora do Rosário e de dois nichos laterais, à meia altura. Apesar de não haver registros sobre o acréscimo da altura das torres, consta do Livro de Termos da Irmandade uma deliberação referente à construção, em 1763, de uma torre do lado do nascente.[6] Nessa época, foram assentadas as janelas da capela-mor, as portas de acesso à sacristia e ao consistório e, em seguida, foi construída, atrás dessa capela, a camarinha.

Em 1766, foram feitas as pinturas do frontispício do altar-mor, da camarinha, da sacristia e do consistório, e três anos mais tarde esse altar foi recuado para ampliar o espaço da capela-mor. Remontam a 1770 as esculturas dos anjos com trombetas e os entalhes do arco cruzeiro.

No início do século XIX, a decadência das minas goianas e o empobrecimento da cidade se refletiram em sua igreja maior. Apesar disso, sua privilegiada localização e a beleza da paisagem a seu redor chamaram a atenção dos viajantes que estiveram em Goiás no século XIX.

← Vista da cidade a partir da orla do Rio das Almas, tendo ao fundo a paisagem e a Igreja Matriz.

6 Segundo Jayme (2002a, p. 38), "não existem documentos para esclarecer melhor o assunto".

→ Rua do Rosário, tendo ao fundo a antiga Casa de Câmara e Cadeia e o Largo da Matriz.

Características

Volumetria

O edifício da Igreja Matriz destaca-se na paisagem pelo imponente volume composto por dois prismas de base retangular e duas torres sineiras, simétricas e mais altas.

O corpo principal apresenta um frontispício marcado por frontão triangular, um óculo central e duas janelas altas, com função de iluminação e ventilação do coro. As torres têm duas janelas frontais e uma lateral.

O conjunto é coberto por sete telhados: um, de duas águas, cobre a nave e o coro; o segundo, também de duas águas e pouco mais baixo que o primeiro, protege a capela-mor; o terceiro e o quarto, ainda mais baixos, cobrem respectivamente a sacristia e o consistório; o quinto, de apenas uma água e mais baixo que os demais, está sobre a camarinha; e os dois restantes, com quatro águas, fecham as duas torres.

Planta

A planta da igreja é formada por dois retângulos maiores, separados pelo arco cruzeiro: no primeiro se localizam a nave e o vestíbulo (sobre o qual se encontra o coro), e no segundo, separado do anterior pelo arco cruzeiro, a capela-mor e a camarinha, cujo acesso se dá pela escada da sacristia. Nas laterais desse corpo principal situam-se as duas torres sineiras, de base quadrangular, e dois retângulos menores, de um lado a sacristia e de outro o consistório.

Sistema construtivo

A gaiola de madeira, que compõe o arcabouço estrutural, forma uma trama com pilares, vigas e cimalhas que se insinuam nas fachadas principal e posterior, nas duas torres. Além do jogo de alturas dos telhados e das duas janelas da camarinha, na fachada posterior, esteios e madres subdividem o plano da alvenaria em quadros menores.

À exceção dos adobes no frontão e nos altos das torres, as paredes da igreja, de 1,20 a 1,80 metro de largura, foram erguidas em taipa de pilão e os alicerces, com 4 metros de profundidade, são em cantarias de pedra.

Acabamentos

O estilo barroco deixou como legados, na Matriz, os relevos feitos em madeira (talhas) recobertos por pinturas policromáticas e laminações em ouro. São também



encontrados, nos altares e retábulos, ornatos em forma de rocalhas, volutas e folhas de acanto.

O altar-mor, que exibia a feição típica de um barroco singelo, com o uso parcimonioso de ornatos dourados, era composto por um trono central. Espirais em ouro de concha envolviam os fustes dos pares de colunas que sustentavam o capitel e, acima deste, o entablamento. Dando continuidade às colunas, os arcos faziam o coroamento. Duas talhas – compostas de volutas e folhas de acanto – ornavam o espaço entre arcos, que exibia ao centro a representação de uma custódia.

Coroamentos em forma de concha, sobre planos decorados por florais em laminações de ouro, compunham os nichos laterais localizados nos intercolúnios.

No retábulo lateral da epístola, um nicho central, emoldurado por duas pilastras com coroamento em arco, era ladeado por dois vãos laterais arrematados por elementos policromados e frisos dourados. Texturas marmorizadas em tons de azul e vermelho davam acabamento a colunas, arco e entablamento, ao passo que os planos laterais, o camarim e o coroamento eram decorados por elementos florais sobre fundo azul. Guirlandas completavam a decoração do retábulo. Dois pares de colunas limitavam o retábulo lateral do Evangelho. Em arco de canga, o remate superior deixava à mostra fragmentos de frontão no topo das colunas laterais. O nicho, com um trono em forma de cântaro, tinha um perfil rendilhado dourado. Uma pintura, integrada por guirlandas, recobria o camarim, em cujo coroamento havia a inscrição "Charitas".[7]

No retábulo colateral do lado da epístola, quatro colunas marmorizadas, rematadas com capitéis jônicos, sustentavam o entablamento. Um jogo de volutas e fragmentos de pilares encimados por pináculos conferiam uma feição peculiar ao conjunto, composto ainda por uma sanefa ornada por lambrequins. Matizes de azul, cinza e vermelho davam destaque aos frisos e relevos dourados do retábulo, que abrigava os altares. Rendilhas douradas emolduravam o camarim, decorado por florais feitos com ouro de concha sobre fundo vermelho. O retábulo colateral do lado do Evangelho tinha as mesmas características escultóricas do seu par fronteiro, diferindo apenas no tratamento pictórico, em que predominavam os tons de cinza e azul.

Revestido por uma sanefa e encimado por um medalhão, o arco cruzeiro representava uma cortina com franjas e borlas douradas que, apanhadas nas laterais, caíam até meia altura. Sobre um vermelho escuro, velaturas florais simulavam, na madeira, um suave tecido adamascado. Na parte superior, uma tarja dourada e policromada, ornada por rocalhas, volutas e folhas de acanto, trazia as letras M e A, símbolos de Nossa Senhora.

No teto da nave, além do barrado de feição barroca, foi pintada, pelos artistas pirenopolinos Inácio Pereira

7 O lado da epístola localiza-se à direita do celebrante quando este se encontra de frente para o altar, na celebração de costas para o povo; à sua esquerda fica o lado do Evangelho.

Leal e Antônio da Costa Nascimento, uma moldura tendo ao centro a imagem da Virgem Santíssima.

Bens integrados

As antigas estátuas da Igreja Matriz, em talha de madeira, eram de origem portuguesa. No trono central havia a imagem da padroeira Nossa Senhora do Rosário; os dois nichos laterais estavam ocupados por imagens de São Vicente de Paula, à esquerda, e de São José, à direita. Nos retábulos laterais encontravam-se as imagens de Santo Antônio de Pádua, São Miguel e São Francisco de Paula.

No retábulo do lado do Evangelho encontravam-se o altar de Nossa Senhora das Dores e as imagens de São Francisco de Paula, Santo Antônio de Pádua e Santo Emídio, sendo o retábulo colateral dedicado exclusivamente ao Sagrado Coração de Jesus.

No retábulo do lado da epístola estavam o altar de Sant'Ana e as imagens de São João Batista e São Gonçalo; e o retábulo colateral exibia as imagens de São Miguel, de Nossa Senhora da Penha e do Senhor Morto.

A igreja possuía quatro sinos: um, de 1756, foi refundido em 1771 pelo mestre Manuel José Pereira; dois, de 1803, foram fundidos por Manoel Cotrim, famoso fazedor de sinos na época; e um, de 1865, exibia o selo imperial e emitia um excelente som.

Intervenções

1838 O desabamento do telhado sobre a arcada do altar-mor deflagrou um movimento em prol de uma grande reforma da Matriz; realizou-se, nessa época, a construção dos retábulos laterais e colaterais.

1863–64 Executadas as pinturas do forro da capela-mor e do trono.

1866 Colocado o relógio da torre.

1877 Um mezanelo encontrado na igreja sugere que tenha havido reparos no piso nesta data.

1885 Substituição do relógio da torre por um de pêndulo.

1936 Demolido o púlpito anteriormente assentado próximo ao paredão esquerdo da nave, por ordem de um substituto do vigário local e à revelia da Irmandade.

1941 Registrado o tombamento da igreja pelo Iphan, em 3 de julho, conforme consta do Livro Histórico, folha 27, inscrição n. 165.[8]

1973–86 Realizados reparos, incluindo pintura, drenagem etc., sob a coordenação da arquiteta Belmira Finageiv, do Iphan.

8 As descrições dos altares e do arco cruzeiro, assim como as intervenções feitas até 1941, foram baseadas nas informações de Jayme; Jayme, 2002a, p. 36 e 37.



1º Momento: O Toque do Tempo

Restauração arquitetônica e artística

Entre 1996 e 1999, portanto após quase três séculos de existência, a fantástica catedral de terra, verdadeiro relicário da arte barroca, foi submetida a uma completa restauração, que incluiu: a consolidação estrutural; a recomposição de revestimentos, coberturas, pinturas, esquadrias, escadas, forros e pisos; a imunização contra ataques de insetos e o restauro dos elementos artísticos. Por envolver apenas obras de conservação e manutenção, esse processo pode, à primeira vista, ser caracterizado como uma restauração clássica.

Três fatores foram decisivos para garantir a estabilidade desse monumento ao longo do tempo: em primeiro lugar, o assentamento do edifício sobre uma sólida base de pedras com 3 metros de largura por 4 metros de profundidade em todo o perímetro; em segundo, a perfeição da técnica da taipa de pilão (barro socado) usada nas imensas paredes de 2 metros de largura por até 12 metros de altura; em terceiro, a estrutura de madeira, do tipo gaiola, adotada nas torres e nas fachadas principal e posterior, que, aliada à técnica da taipa de pilão, conferiu solidez ao conjunto arquitetônico.

Apesar disso, a ação do tempo foi deixando suas marcas de degradação, e tornou-se necessária uma intervenção estrutural, envolvendo a arquitetura e os elementos artísticos. O Iphan coordenou os processos de planejamento e acompanhamento técnico das obras de restauração, os quais se apoiaram na compreensão das técnicas e métodos construtivos centenários.

Inicialmente, a principal preocupação foi com os desprendimentos de rebocos da fachada principal, os quais, dada a altura, poderiam provocar sérios acidentes. O problema foi contornado com a construção de um andaime, instalado ao longo de toda a fachada principal, que permitiu acesso a cada centímetro dos revestimentos externos. Foram ainda acrescentadas telas metálicas para auxiliar na ancoragem de novos rebocos em substituição aos que se encontravam muito desintegrados.

Em seguida, a estrutura de madeira das gaiolas foi totalmente revisada, com a troca de seções de pilares e vigas, e também foram feitos novos encaixes onde os antigos apresentavam grande degradação. Foram realizadas a revisão de toda a cobertura, com implantação de

← Detalhe da torre sineira com o relógio e sem reboco.





Andaime fachadeiro.

Forro da nave.

→ Vista em perspectiva de parte da fachada posterior e lateral direita.

Torre da igreja ganhando chapisco para posteriormente receber reboco.

manta de impermeabilização entre as telhas cerâmicas e o forro, e a substituição integral do forro da nave. Foi feita a recuperação de trincas e rebocos e a pintura geral externa e interna, nas alvenarias, forros e esquadrias, que voltaram a ter a cor original, determinada com base em prospecções. Foram implantados um novo sistema elétrico e um novo projeto de iluminação, com refazimento total das instalações, incluindo a iluminação externa de destaque para o monumento e colocação de sonorização para os eventos litúrgicos. Além disso, foi feita a revisão e complementação das fechaduras, dos trincos e do sistema de chaves. Conforme as normas vigentes, alarmes e extintores integraram o sistema de proteção e combate contra incêndio.

O restauro englobou também os elementos artísticos e bens integrados como altares, forros decorados, pinturas murais, arco cruzeiro e a totalidade das imagens sacras. Para tanto, foi montado um ateliê de restauração de elementos artísticos que, além de responsável pelos trabalhos, objetivava a formação de mão de obra especializada em conservação e restauração, de maneira a permitir a autossuficiência local para a necessária e imprescindível tarefa de conservação permanente de seus monumentos.

Concomitantemente ao restauro arquitetônico, tiveram início os minuciosos trabalhos de recuperação artística da capela-mor, onde, após uma prospecção preliminar acidental, foram descobertas marcas de pin-











← Trabalhos de restauração do altar-mor.

Altar-mor.

Trabalhos de restauração dos altares colaterais e arco cruzeiro.



Sacrário.

→ Altar lateral direito de Sant'Ana logo após a conclusão da sua restauração.

Altar lateral esquerdo de São Michael durante sua restauração.

turas murais. Uma pesquisa mais acurada revelou a existência de quatro camadas de pinturas sobrepostas, correspondentes a diferentes períodos da história da igreja. Após diversas análises, optou-se por restaurar a pintura mural com base em um fragmento de um antigo barrado que mais se harmonizava com os demais elementos artísticos presentes na capela. Um minucioso trabalho permitiu a recuperação de três metros lineares desse barrado, fundamental para a elaboração de um orçamento preciso, capaz de contemplar a totalidade dos elementos artísticos móveis e integrados da igreja.

Em seguida, foram restaurados, um a um, os altares laterais e colaterais, o altar-mor, o forro da capela-mor, o arco cruzeiro (com seu medalhão e os seus anjos), os sinos da torre, e até o relógio centenário teve seu mecanismo revisado e recuperado.

Com o objetivo de conclamar a população de Pirenópolis, cujas histórias familiares e cotidiano social sempre estiveram estreitamente ligados à Matriz, foi criado o Projeto Tocando a Obra, que consistiu em uma programação de concertos musicais em seu interior, ao longo dos 18 meses de restauração da maior igreja do Brasil Central. Antes de a música invadir mensalmente o canteiro de obra, era oferecida à população e aos visitantes uma palestra explicativa sobre o andamento das obras, sendo que cada edição do projeto coincidia com a conclusão de uma parte da restauração: um altar, um anjo trombeteiro, um sino, e assim por diante. A direção musical dos eventos, que contaram com a participação de músicos de Pirenópolis, Goiânia e Brasília, foi entregue ao maestro Emílio Terraza. O projeto também incluiu a confecção de cartazes e programas dos espetáculos, além da compra de equipamento de som e de dois pianos, um de cauda e um de armário, que foram doados à cidade.

Com muita música, foram sendo restaurados os elementos artísticos, como altares, arco cruzeiro, barrado, imagens sacras, sinos, bem como toda a prataria, até o completo restauro do monumento.

Como forma de documentar o processo da restauração da Matriz, e também do Teatro de Pirenópolis e do Cine Pireneus, foi produzido o documentário *O Toque do Tempo*, que mostra, com maestria, a grandeza e complexidade de todo o processo.

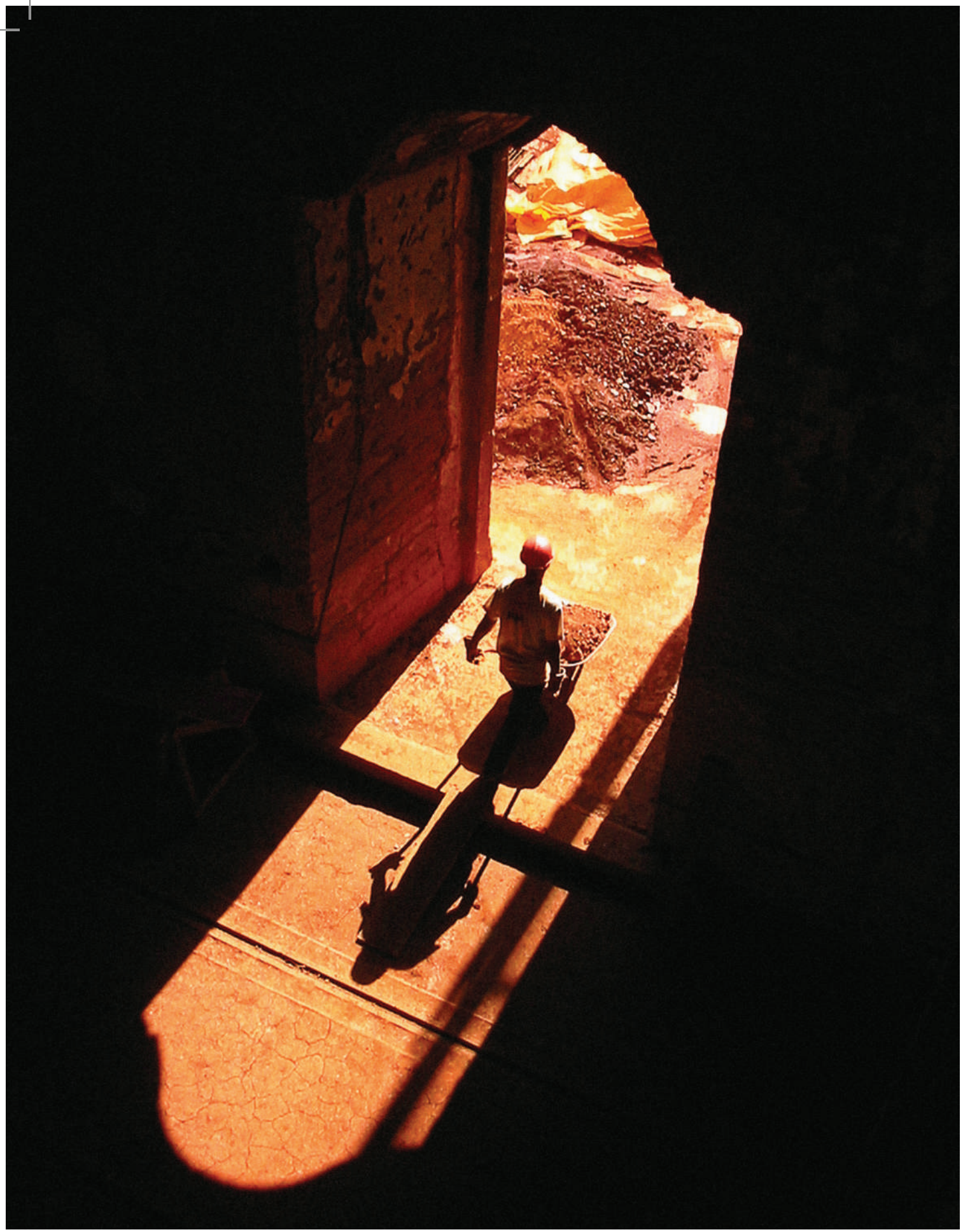

S
ANNA
SUCCURRE
MISERIS


S.
MICHA
EL

Interior da Igreja Matriz toda restaurada, apenas dois meses antes do grande incêndio.









Sequência das etapas por que passou o monumento após o incêndio.

← Porta lateral direita no início dos trabalhos de restauração do edifício.

2º Momento: Canteiro Aberto

No dia 5 de setembro de 2002, apenas três anos depois da conclusão da meticulosa obra de restauração, Pirenópolis acordou alarmada ao constatar que um grave incêndio atingia a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, destruindo todos os elementos artísticos e boa parte de sua arquitetura. Após o impacto inicial, ficou a questão: como a cidade enfrentaria a desfiguração de seu maior ícone logo depois de sua completa e complexa restauração? Mantidas as devidas proporções, seria como se Brasília perdesse o edifício do Congresso Nacional. O futuro da pequena cidade patrimônio estava seriamente comprometido pela avaria de seu imponente símbolo, incrustado no coração do centro histórico.

A ideia, logo surgida, de mais uma vez restaurar o monumento suscitou polêmica. Houve aqueles que argumentaram sobre a falta de sentido de se recuperar o que chamavam de ruína. Outros diziam que era importante preservar os remanescentes do edifício, sem nada acrescentar; talvez, quando muito, deixar a grama crescer e, eventualmente, utilizar o local para atividades culturais.

A centelha decisiva para a restauração do monumento veio da manifestação coletiva da comunidade pirenopolina, que tem na Matriz o maior símbolo de sua cultura e há pelo menos trezentos anos celebra a Festa do Divino Espírito Santo a partir dessa igreja.

O Iphan, responsável direto por esse patrimônio nacional, decidiu então, por unanimidade dos participantes de uma reunião de âmbito nacional, pela restauração e reinserção do volume da igreja na paisagem. Restaram, no entanto, divergências quanto ao refazimento, integral ou parcial, dos elementos artísticos destruídos pelo fogo.

Com o objetivo de resguardar a Matriz, tratada como um doente grave até sua completa recuperação, foi imediatamente implantada pelo órgão federal uma "Unidade de Terapia da Igreja (UTI)". Uma imensa cobertura metálica, envolvida por uma tela branca, foi instalada para proteger as paredes de barro cru das intempéries.







Pós-incêndio. O que restou do monumento.

← Madrugada de 2 de setembro de 2002: Igreja Matriz em chamas.







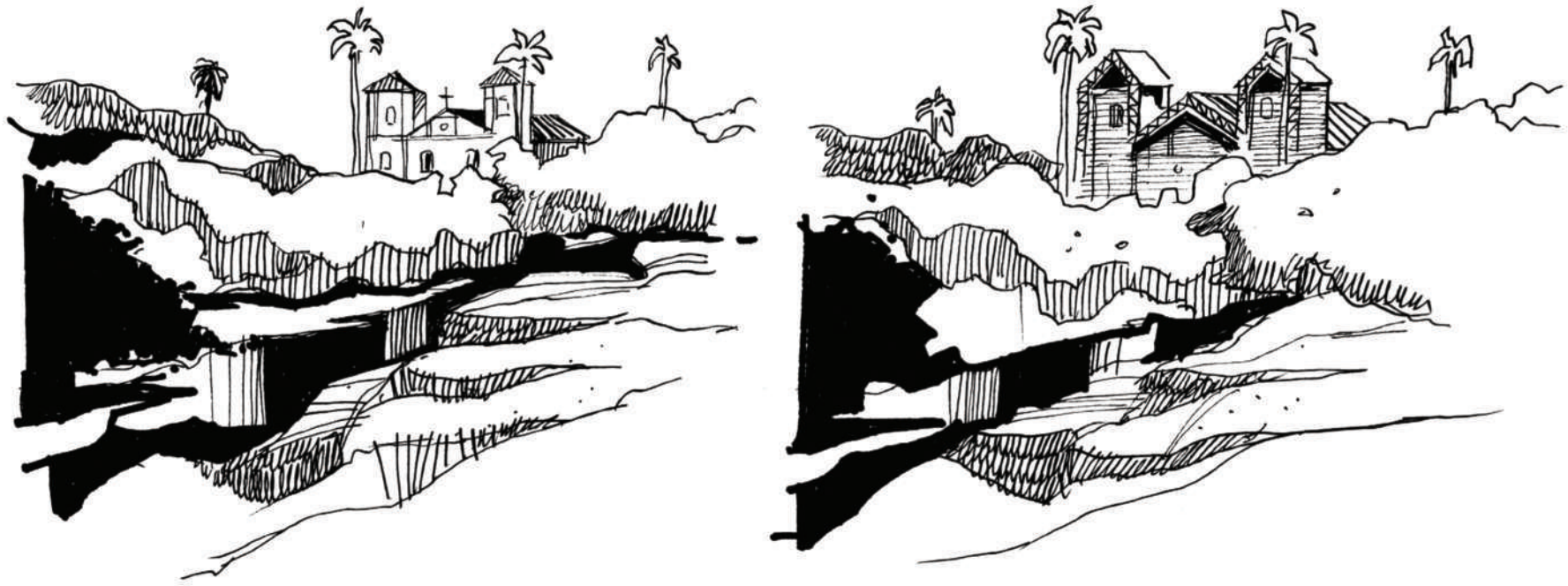








← Fotomontagem da parede lateral direita.



A igreja antes e depois do incêndio, com destaque para a cobertura que devolveu seu volume na paisagem durante as obras de restauração.

← A Igreja Matriz com sua cobertura metálica, telas de proteção, cercas transparentes, o denominado Canteiro Aberto.

A medida emergencial atingiu ainda outro objetivo, de igual importância do ponto de vista simbólico e afetivo, o de reinserir o volume do monumento na paisagem.

Em seguida foi elaborado, por intermédio da Sociedade dos Amigos de Pirenópolis (Soap) com apoio da Lei de Incentivo à Cultura, um projeto cultural que, aprovado na Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (Pronac/MinC), possibilitou a captação dos recursos necessários para a restauração e o início das obras.

O Canteiro Aberto nasceu como uma proposta de comunicação social e de garantia da participação da comunidade no processo de restauro do templo. A iniciativa envolveu uma série de estratégias, como a adoção de tapumes transparentes e a criação de uma exposição que, montada no interior da igreja, visava, entre outras coisas, a contribuir para a cicatrização paulatina da ferida deixada pelas marcas do incêndio e a sensibilização para as ações em andamento.

Tratava-se, então, de ir conhecendo o monumento e suas entranhas, explorar a fundo o significado daquela catedral de terra e madeira que materializava, de um lado, a destreza carapina herdada dos portugueses da Escola de Sagres no trato com as madeiras e, de outro, o domínio do barro cru nas formas da taipa de pilão.

O acidente, de graves proporções, expôs todo o sistema construtivo e, assim, acabou por revelar a fortaleza daqueles imensos muros de barro cru assentados sobre a cantaria de pedra, que resistiram a quase trezentos anos de história e às mais altas temperaturas durante horas de fogo, mantendo-se em pé e firmes.

Apesar disso, foram necessários inúmeros diagnósticos, somente possíveis graças a estudos específicos e testes de resistência de materiais, realizados por laboratórios da Pontifícia Universidade Católica de Goiás e da Universidade Federal da Bahia. Comprovada a capacidade de resistência das alvenarias portantes, foi necessário reaprender a arte da taipa de pilão para consolidar as paredes mais afetadas com os mesmos materiais e técnicas. Sobre a taipa de pilão, surgiram centenas de opiniões e palpites dos que diziam que os



antigos agregavam ao barro cru esterco, capim, leite e outros tantos materiais orgânicos. Na verdade, descobrir o grande segredo dependia da vontade de enfrentá-lo, e viu-se que, misturando-se barro e cal até se obter uma consistência de farofa e acrescentando-se muita força humana na base do pilão, obtinha-se um resultado bastante satisfatório.

A cada desafio vencido, um novo se apresentava, e assim foram sendo consolidados os arcos de tijolos cozidos acima das portadas, em forma de canga, arcos plenos, arcos abatidos, desmontando-se e remontando-se pacientemente as partes atingidas, para torná-las novamente estáveis.

No canteiro digital, foram armazenadas as fotografias disponíveis em um banco de imagens acessível pela internet, dando origem e sequência a um meticuloso processo de documentação em fotografia e videografia.

O rico e instigante processo de trabalho e de tomada de decisões teve como base uma equipe técnica interdisciplinar e a realização de reuniões semanais nas quais os técnicos diretamente envolvidos, especialistas e consultores mantinham permanente diálogo. Trocando ideias, pensando coletivamente, em um aprendizado mútuo, buscava-se chegar às melhores soluções possíveis para cada caso.

Durante esse processo, ficou evidente também a necessidade de, mantendo-se o devido respeito às técnicas centenárias da construção, aliar a contribuição da moderna tecnologia disponível. De um lado, procurar entender e tentar reproduzir a taipa de pilão para recolocá-la como alvenaria portante e, de outro, introduzir inovações no canteiro. Dessa forma surgiram: aparelhos de apoio (transição metálica entre a nova fundação em concreto armado e os novos pilares de madeira), o "rabo de cavalo" (ancoragem entre a taipa antiga e a nova taipa executada a partir de cordas de náilon introduzidas entre uma e outra parte) e a girafa de Troia (imenso andaime móvel de madeira correspondente a cinco andares, sobre rodas em trilhos paralelos, que permitia acesso fácil e seguro às paredes internas da nave), além de materiais como cal virgem, baba de cupim (produto químico aglutinante), adobe de pilão (barro cru apiloado em formas) e injeções de terra (terra com aglutinante introduzida nos orifícios com bomba injetora).

Com o Canteiro Aberto, a obra passou a receber cerca de três mil pessoas por mês, em visitas guiadas.

← Igreja Matriz e seu entorno imediato.

Exposição Canteiro Aberto na sacristia lateral direita.

Exposição Canteiro Aberto na nave da Igreja.



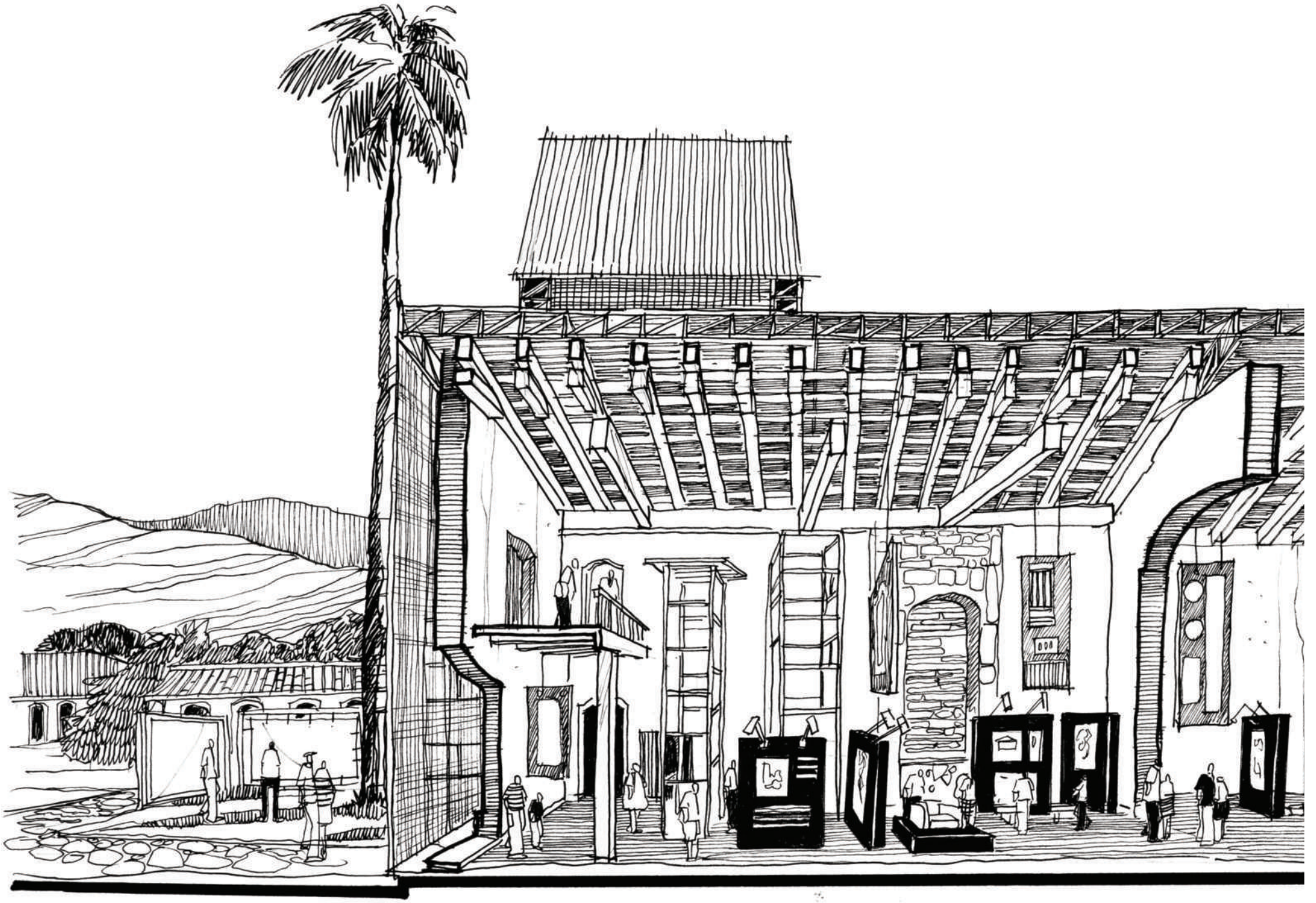




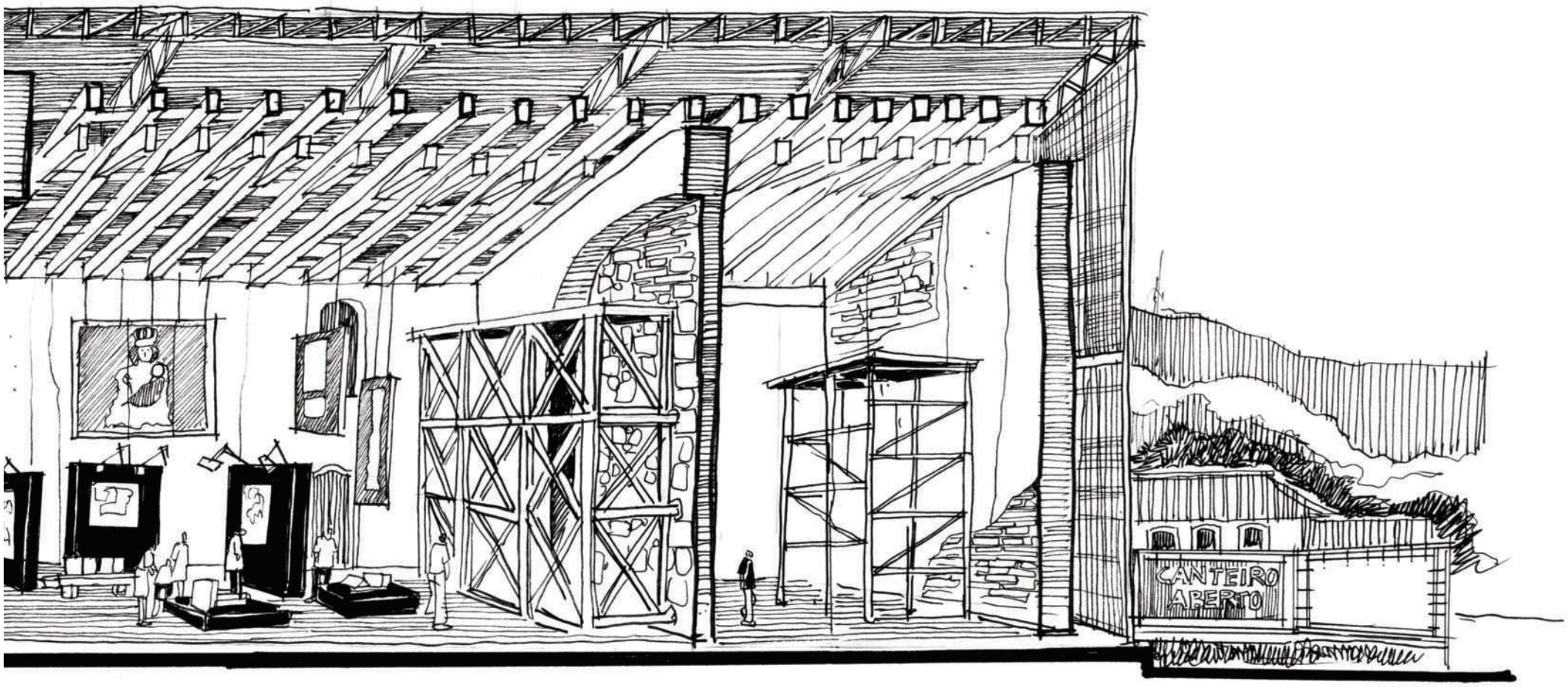
Exposição Canteiro Aberto em visitação pública.

Visita de escola à exposição Canteiro Aberto.





Corte em perspectiva do interior da Igreja Matriz com a exposição Canteiro Aberto.



Torre lateral esquerda
em processo de restauro.

Torre sineira durante o restauro;
destaque para a estrutura de
madeira com preenchimento
de adobes.







Interior da nave, apresentando as janelas e a porta principal com escoramentos.

Andaime móvel de madeira, sobre rodas, apelidado de Girafa de Troia.

Detalhe de encaixe de madeira que restou do incêndio, em “peito de pombo”.

Ferragens que foram resgatadas no rescaldo do incêndio para servirem de modelo e molde para sua refatura.

→ Vista da capela-mor mostrando o detalhe da passarela que interliga duas salas da exposição Canteiro Aberto em plena obra.

Coleção de pilões utilizados nos testes e ensaios para domínio da melhor técnica para a taipa de pilão.













→ Assentamento de mezanelos cerâmicos.

Assentamento de tijolos de adobe nas torres.

Preparação do barro com adição de cal.

Assentamento de tijolos de adobe.

Fôrma para ensaio de taipa de pilão.

Injeção de barro em trincas de parede.

Foi criado um *site* específico na internet, com atualização constante sobre o andamento das obras.

Durante todo o processo de restauro, a equipe conviveu com os desafios conceituais que a tarefa exigia, o que implicou um inevitável mergulho tanto nas teorias de restauro produzidas pelas escolas inglesa, francesa, italiana e brasileira como nas recomendações internacionais. Foram exaustivamente estudados e discutidos exemplos espalhados pelo planeta, como os da Europa do pós-guerra, e várias questões envolvendo restauro e reconstrução, réplica e autenticidade.

E como cada caso é um caso, verificou-se, por meio da iconografia do monumento, as várias caras desse templo ao longo de sua história e seguiu-se tocando a obra, sempre respeitando sua aparente simplicidade, ou seja, uma base de cantaria e grandes muros de terra crua, sob uma imensa estrutura em madeira coberta com telhas artesanais de barro cozido.

Chamaram a atenção a riqueza e a arte, transmitida de geração a geração pelos hábeis mestres carapinas, dos encaixes em madeira, cuja reprodução levou à confecção de modelos, moldes e maquetes, e demandou inúmeros ensaios e testes.

Um aliado constante foi a fotografia: a fotografia de referência, integrante do banco de imagens digitalizados, e a fotografia de registro e acompanhamento diário da obra.

Dessa forma, o projeto executivo foi sendo desenvolvido durante o processo de construção, e não previamente, como de costume na prática arquitetônica. Paralelamente aos trabalhos de recuperação do edifício, com o passar do tempo ia amadurecendo a melhor solução estética para os elementos artísticos integrados ao monumento.

Aos poucos a igreja ressurgia das cinzas para ocupar seu lugar no cenário e na paisagem da bucólica cidade de Pirenópolis.

Uma igreja sem retábulo e um retábulo sem igreja. O altar-mor da antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que, desmontado, ficou guardado por quase quarenta anos, substituiu o altar-mor da Igreja Matriz, agora restaurada. Brancos e negros em mais uma das muitas histórias da religiosidade brasileira e suas marcas no tempo.

A solução adotada para os elementos artísticos privilegiou a simplicidade dos materiais e técnicas construtivas, em harmonia com a autenticidade do tempo histórico, ora revelando as esculturas de taipa que abrigavam os altares laterais, ora incorporando, no altar-mor, uma talha original da antiga igreja dos pretos, da mesma santa de devoção, sem nenhuma concessão a réplicas ou cópias.

Não se tratou de projeto e obra de restauro autoral, mas de um processo coletivo que restaurou o templo, a fé de um povo e o seu maior ícone arquitetônico e urbano.













Telhado da capela-mor.

Colocação de cambotas para posterior fixação do forro na capela-mor.













Detalhe de encaixe de vigas de madeira em pilar de madeira.

Restauro e estabilização do arco de canga da porta lateral direita, que se encontra escorada com preenchimento do vão com tijolos maciços.

Pináculo da torre.

Nova escadaria da torre sineira.





Mestre carapina Sr. Camilo esculpindo com formão um jaibro para janela em arco de canga.

Detalhe de colocação dos novos gradis torneados na nave da igreja.

Piso da nave da igreja apresentando a refatura das campas.





Detalhe da janela do coro e sua bandeira em arco de madeira, na noite de Ano Novo.

→ Etapa do grande quebra-cabeça da remontagem do altar-mor da antiga Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no chão da capela-mor já restaurada.





Interior da Igreja Matriz na
conclusão da obra de restauro.





Cerimônia de entrega de obra e reinauguração da Igreja Matriz com missa solene pelo bispo Dom João Wilk, 2006.

→ Igreja Matriz no final da obra de restauração.




CELG
CAIXA
GOIÁS

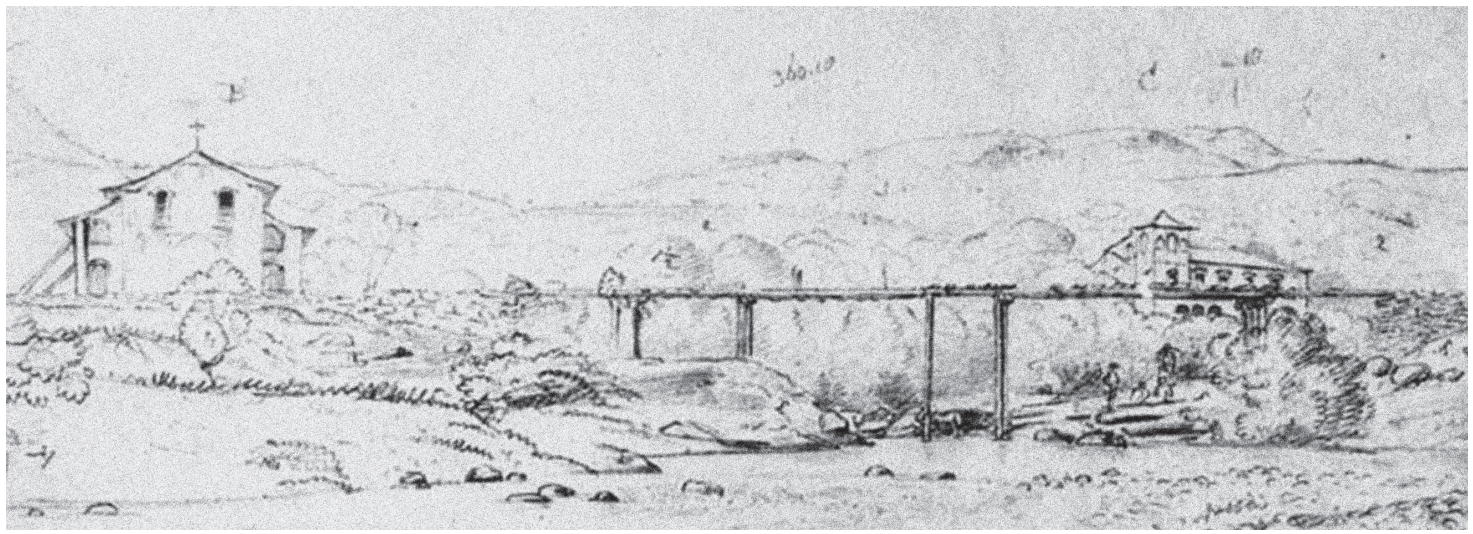




Fachada da Igreja Matriz durante a Festa do Divino Espirito Santo.



Igreja de Nossa Senhora do Carmo

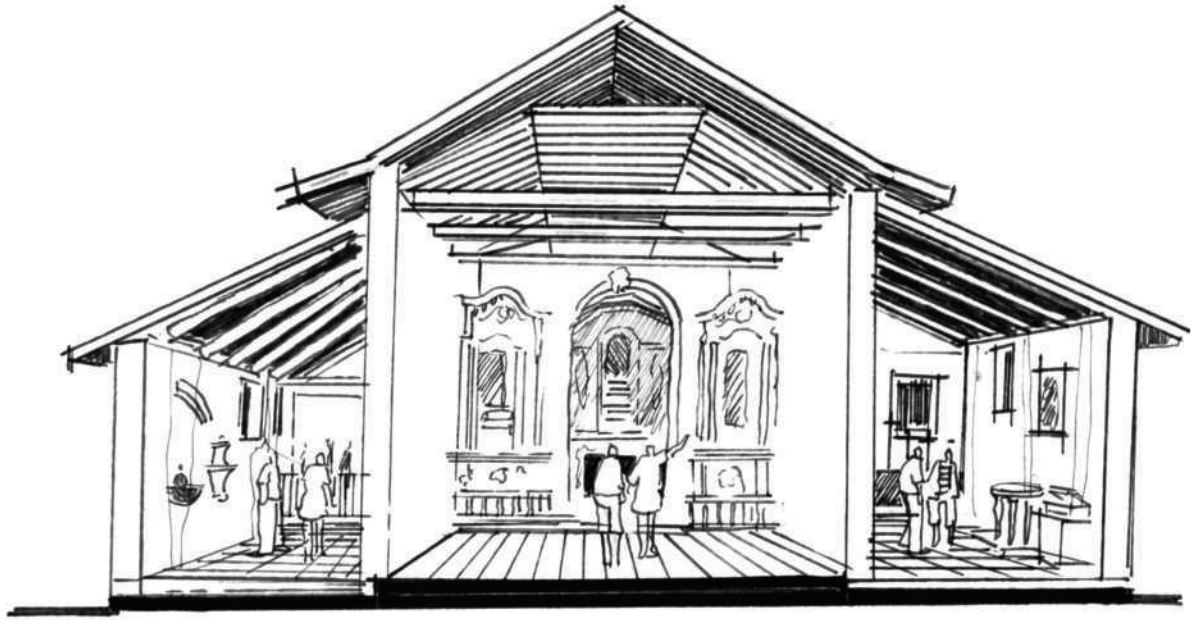


Reprodução de ilustração de William Burchell, 1827, Igreja Nossa Senhora do Monte do Carmo.

A catita e encantadora ermida de Nossa Senhora do Monte do Carmo, único santuário meiapontense na margem direita do Rio das Almas (...) é a menor igreja da cidade, sendo mais baixa que as demais. Todavia possui três altares, talhados primorosamente em madeira: dois laterais, dentro da nave, um de cada lado e situados logo abaixo do arco, que separa a nave da capela-mor.

[Jarbas e José Sizenando Jayme, *Casas de Pirenópolis: casas de Deus, casas dos mortos*, 2002]





Corte em perspectiva da Igreja Nossa Senhora do Carmo.

← Fachada principal da Igreja Nossa Senhora do Carmo.

Origem

A Capela de Nossa Senhora do Monte do Carmo foi construída entre 1750 e 1754 pelo rico minerador Luciano Nunes Teixeira, com a colaboração de seu genro Antônio Rodrigues Frota, cujo nome foi perpetuado no Morro do Frota. Localizada à margem direita do Rio das Almas, a igreja, a terceira levantada em Meia Ponte, era originalmente particular e dedicada a Nossa Senhora das Mercês.

Características

Volumetria

A volumetria é composta por um bloco central e dois blocos laterais simétricos, em menor proporção. Diferentemente do que se costuma encontrar em outras igrejas, não há um volume destinado ao campanário, sendo que a altura das torres laterais não ultrapassa o nível da cumeeira.

A fachada principal, bastante simples, pode ser dividida em três partes, definidas por superfícies lisas e telhados independentes: uma central, com porta em arco no piso inferior e duas aberturas retangulares no piso superior (nível do coro), arrematada por um frontão triangular com um óculo; e duas laterais, que apresentam quatro aberturas retangulares, sendo três no nível inferior e uma no superior.

As torres apresentam portas em arco abatido, no nível do piso inferior, e uma abertura retangular, no nível do piso superior.

Planta

A planta constitui-se basicamente de um grande retângulo, com subdivisões internas, formando dois retân-





Igreja Nossa Senhora do Carmo, Ponte de Madeira e Casa de Câmara e Cadeia.

Igreja Nossa Senhora do Carmo com sua fachada principal alterada em estilo neoclássico, c. 1930.

→ Interior da Igreja Nossa Senhora do Carmo, 1930.

gulos centrais: no maior localizam-se o átrio e a nave; no menor, a capela-mor, ladeada por duas salas laterais, estreitas e compridas, com acessos independentes, utilizados como sacristias. O coro, localizado sobre o átrio, é acessado por uma escada localizada na sacristia do lado esquerdo. Um patamar intermediário dessa escada leva a uma abertura na parede lateral da nave, protegida por parapeito, à guisa de púlpito.

Sistema construtivo

O sistema construtivo é integrado por estrutura de madeira do tipo gaiola, paredes em taipa de pilão e adobe e alicerce em pedra.

A cobertura é composta de cinco telhados de duas águas: um sobre o bloco central, dois sobre as torres e dois, mais baixos, sobre os corredores laterais.

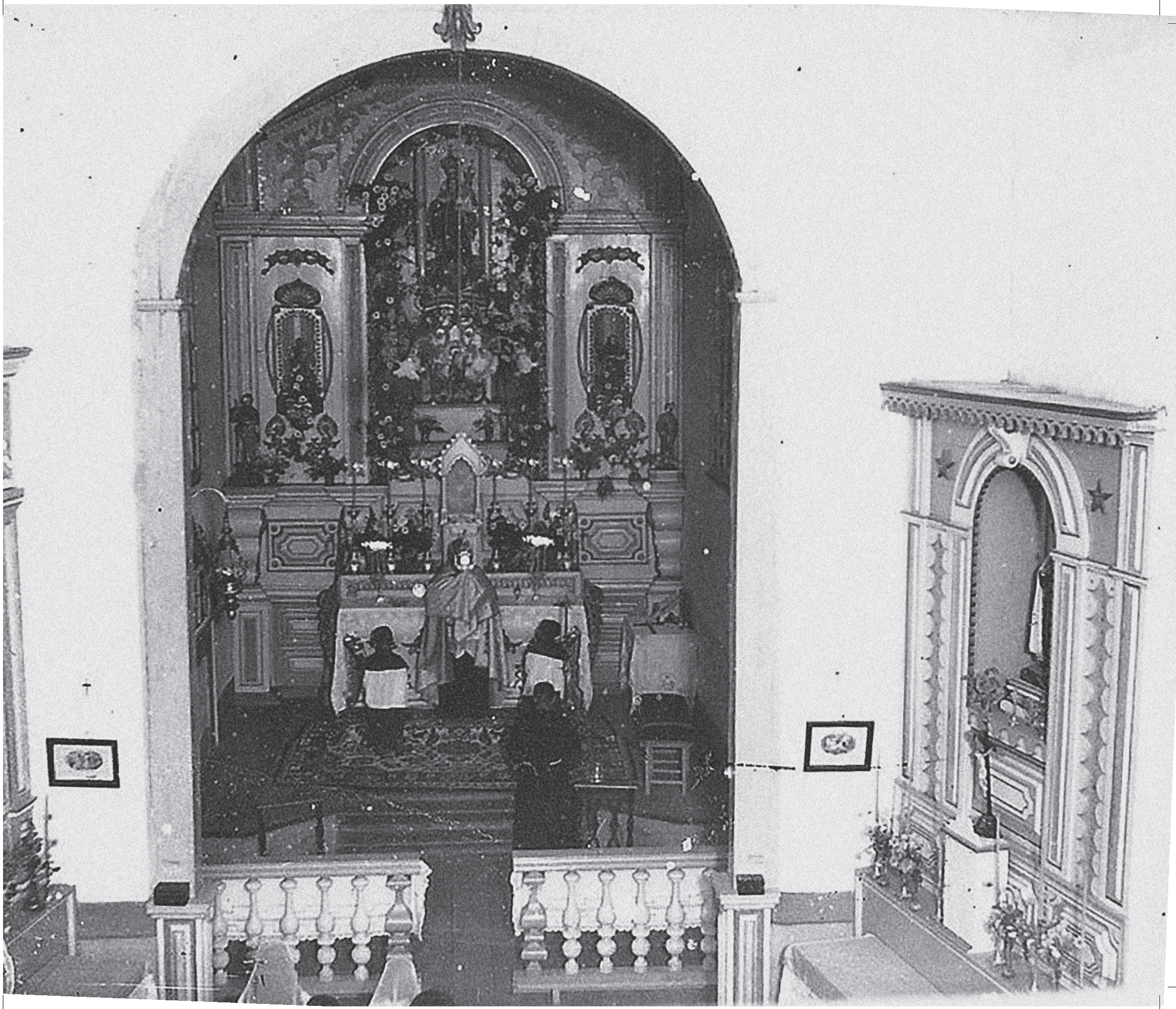
Acabamentos

A nave tem paredes brancas, piso e forro de madeira. Logo acima da porta de entrada encontra-se o coro de madeira, cujo acesso se dá por meio de escada na nave. Tem três altares talhados em madeira: um na capela-mor e dois laterais, em estilo rococó, situados abaixo do arco cruzeiro.

As paredes da nave são desprovidas de adornos, contrastando com a decoração barroca presente nos altares trabalhados em talha.

No altar-mor, o retábulo barroco apresenta detalhes que se constituem em uma delicada interpretação do estilo rococó. No centro desse altar-mor encontra-se um profundo nicho que, ornado por dossel e arrematado por frontão e volutas laterais, é dedicado à imagem da padroeira Nossa Senhora do Monte do Carmo, entronizada sobre um pedestal formado por quatro lanços superpostos.

Os retábulos laterais em estilo barroco, remanescentes da antiga Igreja Nossa Senhora dos Homens Pretos, apresentam colunas retas e inúmeros enfeites em talha dourada, que também ornam as volutas de sustentação, os capitéis, o sacrário, os contornos do nicho central e as faces de sua tribuna. Os altares, datados da metade do século XVIII, são encimados por dosséis com pingentes e têm sua face enfeitada com aplicações de elaborada talha.



→ Interior da Igreja Nossa Senhora do Carmo já restaurado.

Bens integrados

A estatuária do altar-mor está assentada nas peanhas central e laterais, localizadas entre um par de colunas apoiadas sobre mísulas entalhadas.

Além dos túmulos dos construtores Luciano Nunes Teixeira e Antônio Rodrigues Frota, integram o edifício as imagens de Nossa Senhora do Monte do Carmo, de 1,50 m de altura, e a de Santa Tereza, ambas vindas de Portugal. Os altares onde se encontram essas imagens eram originalmente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que, relegada ao abandono, foi finalmente demolida em 1944, segundo Jayme e Jayme "... após uma agonia que começou em 1936" (2002a, p. 46).

Com a ruína da Capela de Nossa Senhora da Lapa, a estátua de Nossa Senhora da Boa Morte da Lapa a ela pertencente passou a ocupar o nicho aberto na parede da capela-mor, protegida por um esquife envidraçado. O templo recebeu ainda a imagem de Nossa Senhora do Rosário, remanescente da extinta igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, assinada pelo escultor José Joaquim da Veiga Valle, ícone do barroco goiano.

Um escudo, ou rosácea, de São Francisco de Assis, localizado acima do grande arco cruzeiro, passou a integrar os bens da antiga Capela do Carmo após a demolição da Ermida dos Esmoleres da Terra Santa.[9]

Intervenções

1827 A capela recebeu os primeiros reparos.

1868 Foram feitas grandes obras de conservação, que incluíram reparos gerais nos paredões e telhados, além de pintura externa e interna.

1902–03 Por ocasião da reconstrução do altar-mor e da realização de reparos gerais nos telhados e paredões, foram acrescentados pequenos torreões laterais que modificaram a frontaria, desfigurando o estilo original.

1930 O edifício recebeu pequenos reparos, por iniciativa de Lina de Faria Vale Curado, conhecida como Dona Sinhazinha.

1935–36 Houve alteração da fachada principal para o estilo *art déco*, sendo que os três telhados – um central, correspondente ao corpo da nave e de maiores proporções, e os dois laterais – foram emendados e colocados à mesma altura, fazendo com que o edifício adquirisse nova feição.

1950 Incorporação dos altares laterais da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

1976 O restauro, coordenado por Cristovam Pompeu de Pina, fez o monumento recuperar sua feição colonial original, e iniciou-se o processo de transformação da poética ermida em Museu de Arte Sacra.

1991–92 A restauração, feita sob a coordenação técnica da arquiteta Maristela dos Santos com a colaboração do engenheiro Walter Vilhena Valio, compreendeu: troca total do assoalho; recuperação do caimento original dos telhados; execução dos beirais encachorrados e dos forros da nave e da capela-mor; recuperação das escadas de acesso ao púlpito e ao coro; substituição das janelas do coro, das torres e das salas laterais; pintura interna e externa;

9 Segundo registro de Saint-Hilaire ([1851] 1937, p. 53), essa ermida parece ter pertencido ao "hospital de irmãos da Ordem Terceira de São Francisco, encarregados de recolher as esmolas dos fiéis para a conservação do Santo Sepulcro".















revisão das instalações elétricas e substituição do madeiramento de estrutura, além de outros reparos menores.

1998 Foram feitas pequenas adaptações para guarda dos objetos de devoção que viriam a constituir o acervo do Museu Nossa Senhora do Carmo.

2001 Houve pequenas obras de conservação e manutenção.

Restauração arquitetônica e artística

A igreja havia passado a abrir somente duas vezes por ano, para as procissões de Nosso Senhor dos Passos, realizadas no Sábado de Passos e no Domingo de Ramos.

Entre 2008 e 2009, o edifício foi submetido a um completo processo de restauração, que incluiu os elementos artísticos e os bens móveis e integrados. A obra de conservação e manutenção arquitetônica incluiu a recuperação do telhado e das esquadrias (portas e janelas); a troca do piso das salas laterais por novos mezanelos; a revisão das instalações elétricas; a pintura geral interna e externa; instalação de drenos nas paredes laterais para controle de umidade; implantação de projeto de iluminação; requalificação da pracinha em frente à igreja, com a remodelação dos jardins e implantação de calçadas e bancos.

Foi empreendida a restauração dos elementos artísticos. O altar-mor passou por uma revisão estrutural, consolidação do suporte, imunização, remoção de repinturas, limpeza, reintegração e proteção, e apresentação estética.

Os altares laterais direito e esquerdo da nave, remanescentes da extinta Igreja Nossa Senhora dos Pretos, foram objeto de intervenção e restauração artística. Os retábulos passaram por um processo de revisão estrutural, consolidação do suporte e imunização. No retábulo esquerdo, foi recuperada a pintura original pela limpeza e remoção de repinturas, que permitiram a reintegração cromática e a apresentação estética. No retábulo direito, por sua vez, após a remoção das repinturas verificou-se que o que restava de original estava bastante comprometido e com pouquíssimos vestígios. Neste caso, para melhor leitura do conjunto, optou-se pela retirada dos pontos que ainda apresentavam alguma pintura remanescente, preservando-se a integridade dos ornamentos em madeira e a pintura do nicho da santa.

O medalhão do arco cruzeiro e o nicho da capela-mor, que abriga a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, também foram objeto de revisão estrutural, consolidação do suporte, imunização, remoção de repinturas, limpeza, reintegração e proteção, e apresentação estética.

Em 2010, logo após os procedimentos de restauro arquitetônico e artístico, procedeu-se à remodelação do Museu de Arte Sacra do Carmo, inaugurado no dia 7 de outubro de 2009, e à instalação de uma nova exposição permanente (Carvalho, 2010).

← Detalhes da restauração dos altares.

Procedimento de restauro dos altares laterais e do altar-mor.





Procedimento de restauro
do altar-mor.





Igreja: nave e capela-mor.

Altar lateral esquerdo após restauro.



Fachada principal da Igreja Nossa Senhora do Carmo após o restauro.

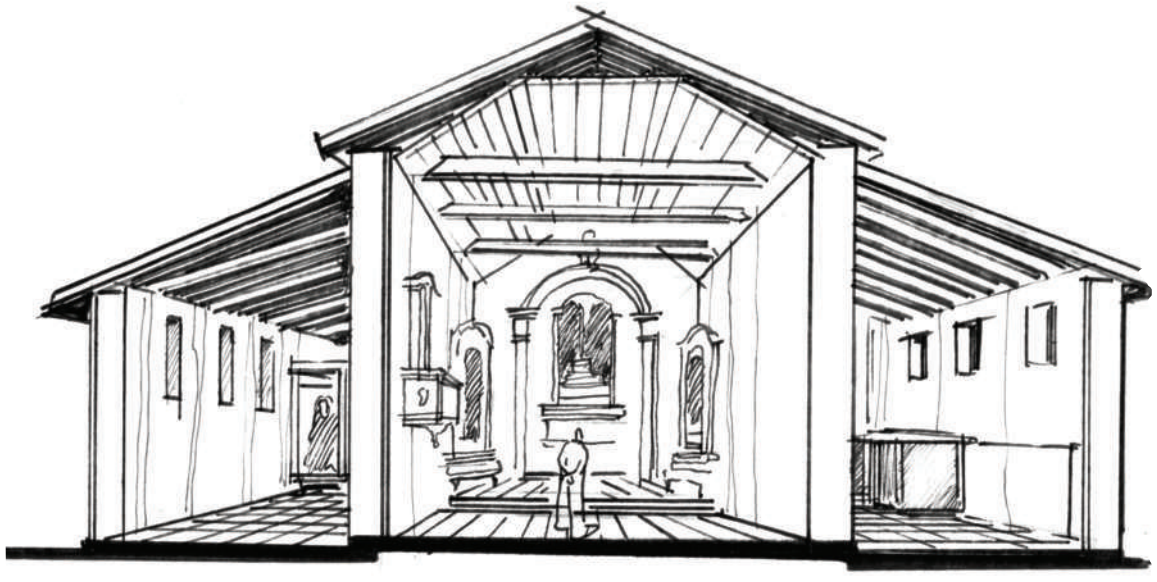


Igreja Nosso Senhor do Bonfim



Igreja Nosso Senhor do Bonfim,
sem data.





Corte em perspectiva da Igreja Nosso Senhor do Bonfim.

← Vista lateral da Igreja do Bonfim

Origem

A Igreja Nosso Senhor do Bonfim, construída entre 1750 e 1754 por iniciativa do sargento-mor Antônio José de Campos, teve, como todas as igrejas da época, a fachada principal voltada para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário. Implantada no alto de uma colina, em uma praça delimitada pela confluência de duas ruas, a igreja pode ser vista à distância, e de seu adro podem-se observar o centro histórico da cidade, os morros circundantes e o vale do Rio das Almas.

Características

Volumetria
O corpo da igreja é definido por um prisma de base retangular e duas torres sineiras. Apesar de suas reduzidas proporções e da presença de portas nos volumes das torres, a fachada segue um modelo similar ao da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário.

Planta
A planta, semelhante à de outras igrejas do período, apresenta nave, capela-mor, coro e dois corredores laterais, um dos quais utilizado como sacristia. Além do altar-mor, há dois retábulos laterais instalados junto ao arco cruzeiro. Chama a atenção a presença de um púlpito localizado na parede do lado direito, o do Evangelho. Utilizado tradicionalmente para o sermão e a leitura do Evangelho em língua nativa, esse elemento foi retirado de muitas igrejas por ter sido considerado desnecessário à celebração das missas.

→ Fachada principal da Igreja do Bonfim antes da restauração de 2010.

Sistema construtivo

O sistema construtivo é em alvenaria de terra (taipa de pilão e adobe) e estrutura de madeira do tipo gaiola.

A cobertura apresenta estrutura de madeira e recobrimento com telha colonial capa e bica. Os telhados têm duas águas no volume principal, uma água nos corredores laterais e quatro águas nas torres sineiras.

Acabamentos

Os pisos são de mezanelo cerâmico, sendo que na capela-mor e na nave remanescem campas de antigos moradores. As esquadrias são em madeira almofadada na porta principal; em madeira e vidro no nível superior das torres e fachadas laterais; e em madeira com encaixe em arreia e balcão recortado nas aberturas da fachada frontal. São também de madeira as escadas de acesso ao coro, à torre sineira e ao púlpito e os balaústres do guarda-corpo. As fachadas frontal e posterior apresentam óculo circular.

O trabalho artístico é despojado: o altar-mor e a capela apresentam algum requinte em sua talha e um pouco de douração. No nicho principal do altar-mor, destaca-se a presença de uma porta com uma curiosa peculiaridade: quando abertas, suas folhas exibem a pintura do Cristo crucificado e a paisagem de Jerusalém ao fundo. Os retábulos são ornados com pinturas de colunas com capitéis; o púlpito é de talha de madeira.

Bens integrados

Integram o monumento duas imagens em tamanho natural, de Nosso Senhor do Bonfim e de Nosso Senhor dos Passos, e quatro sinos, três em uma das torres e dois na outra. O mais antigo desses sinos data de 1756; dois foram feitos em 1803 por Manoel Cotrim, famoso fundidor de sinos de Goiás; o outro, de 1886, é marcado com selo do imperador D. Pedro II.[10]

Um cruzeiro, no qual foram afixados objetos símbolo do martírio de Cristo, marca o adro da igreja.

Intervenções

1755 O altar recebeu a imagem de Nosso Senhor do Bonfim crucificado, trazida de Salvador para o Arraial da Meia Ponte por um comboio de mais de duzentos escravos, comandados pelo sargento-mor Antônio José de Campos.

1756 Foram realizadas, por Inácio Pereira Leal, as pinturas do teto e do altar-mor.

10 Um desses sinos é remanescente da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, e foi aí instalado quando da demolição desta em 1944.







Detalhes da parte inferior do púlpito antes e depois do restauro.

1868 No adro da igreja foi erguido o cruzeiro, trabalhado como a cruz do calvário.

1887 Por iniciativa de Antônio da Costa Nascimento (Tonico do Padre), foi feita uma alteração da fachada original, e as torres originais, de feição colonial, passaram, com a incorporação de zimbórios octogonais, a assumir uma feição neogótica.

1907 Por interferência do zelador capitão Antônio Borges de Carvalho, as torres reassumiram o estilo colonial.

1937 Com recursos próprios e donativos obtidos de formas diversas, como festas e rifas, Maria d'Abadia Vale Jaime, conhecida como Dona Sinhá, patrocinou a execução de melhorias na igreja, com pequenas alterações na planta. Foi aposto na fachada um losango com caracteres que destoavam do estilo colonial.

1944 Com a demolição da Igreja do Rosário dos Pretos, foram cedidos para a Igreja do Bonfim o maior sino da extinta igreja e o relógio da torre.

1979 Foram furtadas as imagens de Santa Bárbara, de Santa Luzia, do Divino Pai Eterno e um dos sinos de cobre. [11]

1989 A Igreja Nosso Senhor do Bonfim foi tombada pelo Iphan em 22 de novembro, juntamente com o núcleo histórico da cidade.

1990 Com o arruinamento de parte do telhado, a Prefeitura empreendeu um processo de reforma da igreja, que abrangeu: telhado, paredes, caiação interna e externa, renovação das vidraças e reconstituição da pintura original dos altares.

2000 A cruz de madeira localizada no adro da igreja foi substituída pela quarta vez.

2002 A Diocese realizou algumas obras de conservação e manutenção arquitetônica, devidamente acompanhadas por arquitetos do Iphan.

11 Todas as informações prestadas até essa data tiveram como referência os dados contidos em Jayme e Jayme, 2002.





Aspecto final do púlpito
restaurado.

Aspecto geral da nave
e capela-mor após as obras
de restauração.

→ Cruzeiro com os instrumentos de martírio localizado em frente à igreja.

Restauração arquitetônica e artística

Entre 2010 e 2012, houve a mais completa restauração arquitetônica e artística da Igreja Nosso Senhor do Bonfim.

A estabilidade estrutural foi recuperada por meio da substituição dos pés de esteios deteriorados e da revisão das gaiolas de madeira que, juntamente com as alvenarias portantes, sustentam o edifício. Foram ainda instalados drenos em torno do monumento para evitar o contato da água com as paredes de terra crua; substituídas todas as instalações elétricas; revisadas as esquadrias (portas e janelas) e trocados os mezanelos cerâmicos dos pisos das salas laterais. Além disso, foi feita a pintura interna e externa do monumento.

A recuperação estrutural do arco cruzeiro, que apresentava rachaduras e trincas, implicou a remoção dos elementos artísticos a ele integrados. Para evitar os riscos de desabamento, essa criteriosa intervenção contou com um projeto específico de escoramento em madeira. Feitas as substituições das peças curvas por outras confeccionadas sob medida, foi possível remontar a estrutura do arco, preparando-o para receber os elementos decorativos.

Inicialmente, os serviços de restauração dos elementos artísticos móveis e integrados, que incluíram revisão estrutural, consolidação do suporte, imunização, remoção de repinturas, limpeza, reintegração e proteção, concentraram-se no altar-mor, no arco cruzeiro, no retábulo lateral de Santa Luzia, no retábulo lateral de Santa Bárbara, no púlpito, nas imagens do Bonfim e do Senhor dos Passos e no mobiliário, incluindo o arcaz.

Mas foi na capela-mor que se apresentaram as situações mais inesperadas desse processo de restauro: apesar de alguns indícios sob as camadas de reboco já sugerirem a existência de pinturas nas paredes laterais, a surpresa veio da constatação de que havia camadas sobrepostas de pintura, oriundas de distintos períodos da história do santuário e afinadas com o gosto estético de cada época. No forro, que se supunha branco, revelou-se, escondida e devidamente preservada, uma superfície toda pintada e decorada.

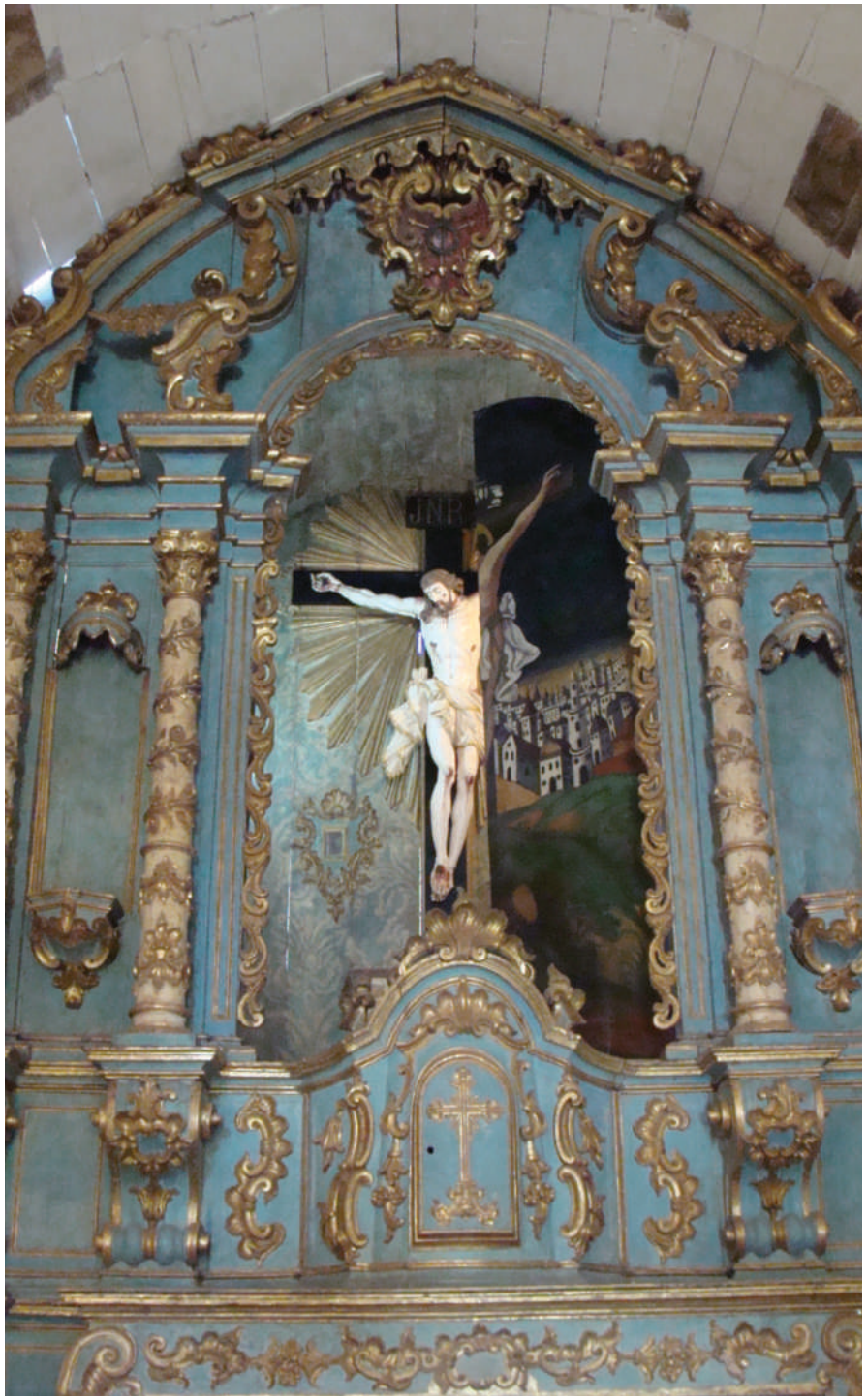
As descobertas motivaram a imperiosa necessidade tanto de restauro das pinturas parietais da capela-mor quanto de recomposição do forro. Após a retirada da camada de repintura do forro, foi necessário um mapeamento da distribuição das tábuas para que fossem removidas de forma a permitir sua recuperação, restauro

e posterior recolocação nos locais originais, o que pressupôs um acurado trabalho de recuperação do suporte e de reintegração cromática. Para garantir a aderência entre a pintura antiga e o novo reboco, foi necessário apicoar todas as superfícies laterais da capela-mor. Com isso, cada camada de pintura oculta sob o reboco mostrava-se descontínua e com muitas interferências, o que exigiu um minucioso trabalho de recomposição e nivelamento do suporte para posterior reintegração.

Por sua vez, o cruzeiro localizado no adro da igreja foi recuperado e protegido por camadas de verniz apropriado.

Com a exuberância recuperada pela volta dos douramentos do altar-mor e dos expressivos elementos artísticos da capela-mor, do arco cruzeiro, do púlpito e das imagens seculares, a igreja retomou seu tradicional esplendor.









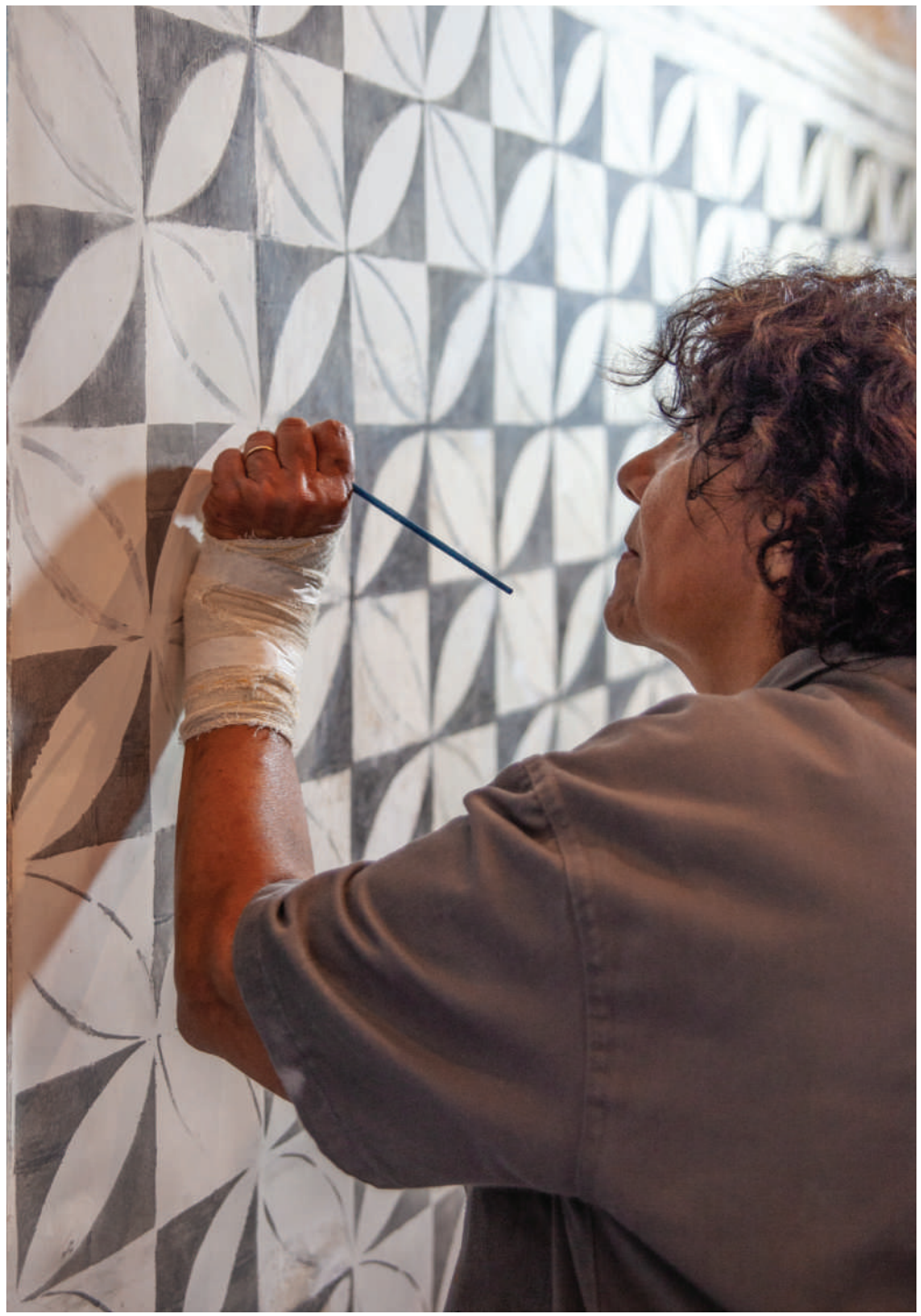


← Altar-mor, nicho do Nosso Senhor e pequenas janelas no forro indicando pintura.

Etapas do restauro do forro da capela-mor, que foi desmontado para ser restaurado.

Detalhe do restauro da pintura do forro da capela-mor.









← Janela de prospecção da pintura mural das paredes da capela-mor.

Processo de pintura mural das paredes da capela-mor.

Detalhes do aspecto final do restauro das pinturas das paredes da capela-mor.



Capela-mor antes da restauração.

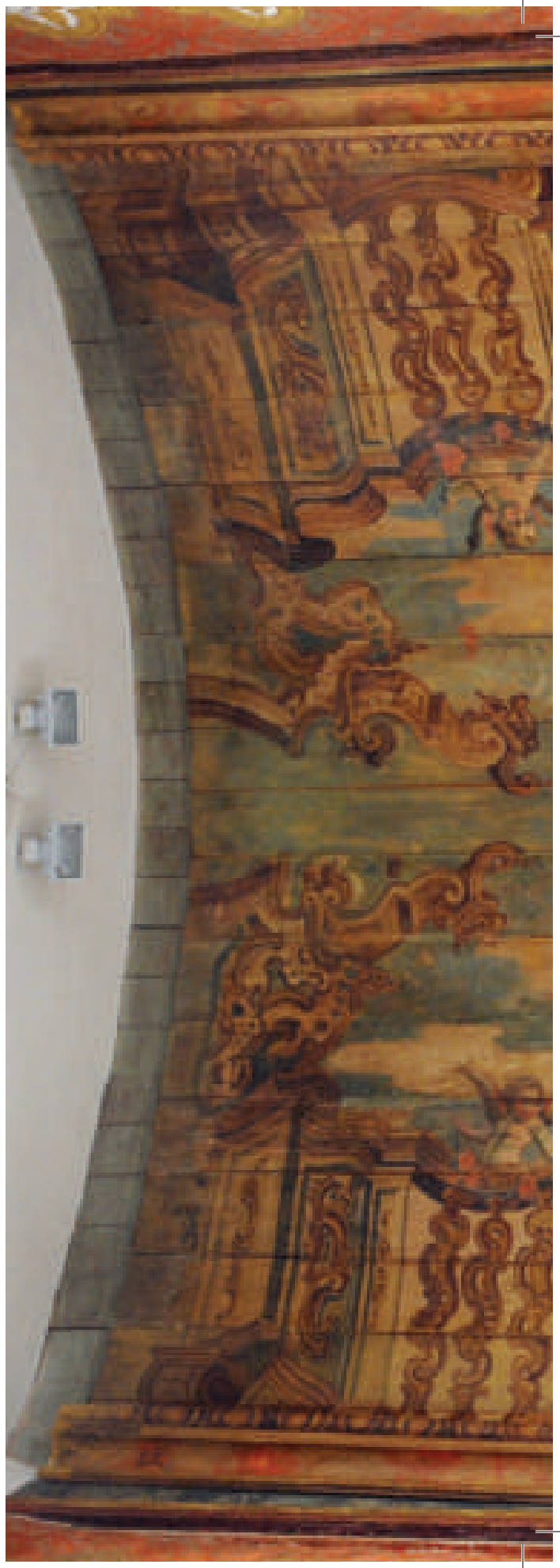


Capela-mor após a restauração.

Vista do interior da igreja a partir do nicho do Nosso Senhor.

→ Forro da capela-mor após o restauro.















Detalhe das ferragens.

Detalhe da sanefa do púlpito após restauro.

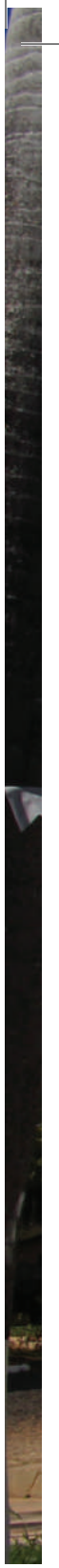
Detalhe de ornato no púlpito.

Detalhe do corrimão de acesso ao púlpito.



← Sinos na torre sineira.

→ Fachada principal da Igreja após o restauro.





ro.

).

ınte.



Teatro de Pirenópolis

O primeiro teatro de Pirenópolis, não mais existente, foi edificado, em 1860, pelo comendador Manuel Barbo de Siqueira, e era situado entre o mercado municipal e o quintal da casa de Maria do Carmo Lina de Carvalho, motivo por que aquele local, antes da construção do referido mercado, era conhecido por Largo do Teatro. Do relatório da Câmara Municipal do governo da Província, datado de 23 de fevereiro de 1861, extraímos o seguinte: "Devido aos esforços de um particular, temos hoje n'esta cidade um Theatro, arranjado ao gosto moderno, com duas ordens de camarotes e bem elegante cenário, tudo pintado, e decente, com a inscrição que lhe dá o nome de Theatro de São Manoel." (...) Não sabemos quando foi demolido esse teatro, mas podemos assegurar que, em 1891, ele já não mais existia, pois Domingos Batista Ferreira, festeiro do Divino Espírito Santo, fez construir, naquele ano, em caráter provisório, um barracão, para nele se representar o drama Inconfidência Mineira.

[Jarbas Jayme, *Esboço Histórico de Pirenópolis*, 1971]



Vista do teatro a partir do Largo da Matriz, anterior a 1960.

Origem

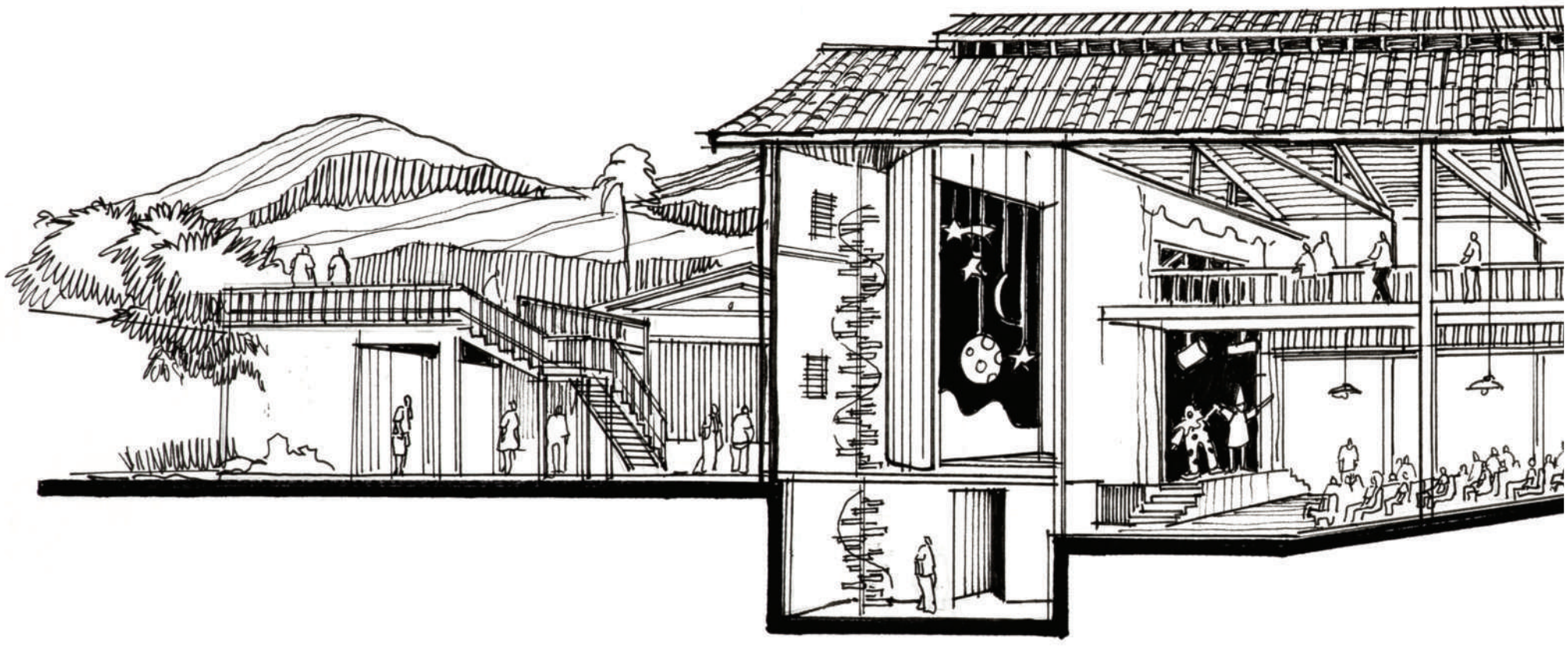
O segundo teatro da cidade foi construído em 1899 no Largo da Matriz por iniciativa de Sebastião Pompeu de Pina, que contou com o apoio e os serviços gratuitos da comunidade local.

Com o passar do tempo, o sobrado erguido no Largo da Matriz foi submetido a diversas reformas, chegando até a abrigar uma serraria. Em 1979, foi comprado pela Fundação Cultural do Estado de Goiás e voltou a funcionar como teatro. No ano seguinte, por força da Lei n. 8.915, de 13 de outubro, foi tombado como patrimônio estadual.Devido ao risco de desabamento, foi interditado em 1997, tendo sido submetido, a partir de 1998, a um amplo processo de restauração que durou dois anos.

Características

Trata-se de um prisma de base retangular, com dois pisos, coberto por um telhado, de duas águas, em forma de chalé.

A planta do pavimento térreo é composta de plateia central, palco italiano, além do vestíbulo em sua parte anterior. No pavimento superior do sobrado ficam uma sala, sobre o vestíbulo, e as galerias laterais, voltadas para a plateia, em mezanino.



Corte em perspectiva do Teatro de Pirenópolis; à esquerda o Entroncamento Cultural e à direita o Largo da Matriz.

Restauração arquitetônica

Durante a restauração do teatro, empreendida entre 1998 e 1999, além da sensibilidade para o trato de um edifício que compõe o patrimônio histórico, foi importante uma dose de ousadia para que, além de lhe devolver sua feição original, fosse possível adequá-lo ao desempenho de sua função de forma atualizada e condizente com as necessidades de uma nova era.

Preservados o desenho da estrutura, a volumetria e as fachadas, foram realizadas modificações no edifício, tendo em vista o conforto térmico e acústico dos usuários, e também as exigências contemporâneas da luminotécnica e cenografia. Além de uma mudança na declividade da sala de espetáculos, foram criados espaços de apoio, tais como camarins, oficina e, sob o palco, depósito. Para assegurar a ventilação natural permanente foi introduzido um lanternim, e para suprir as necessidades luminotécnicas e cenográficas foi prevista uma cabine de luz e som.

Conceitualmente a obra caracteriza-se como uma restauração parcial, com a introdução das atualizações necessárias ao desempenho da função primeira, ou seja, a atividade teatral. Assim, a intervenção teve como premissa recuperar as características espaciais do edifício original, dotando-o de conforto técnico e ambiental.

A estrutura de madeira, que se encontrava em estado avançado de degradação, foi praticamente reconstruída, ficando preservadas somente a fachada principal e as alvenarias de adobe das fachadas laterais.

A sala, localizada no pavimento superior do sobrado, foi dividida, sendo que a parte maior, de onde se descortina uma bela vista para o Largo da Matriz, passou a abrigar a administração do teatro, e a outra,



voltada para o interior, destinou-se à cabine técnica. O *foyer* (vestíbulo) foi ampliado com a instalação de dois banheiros, em uma das empenas, sendo limitado por uma parede que impede o devassamento da plateia e a protege dos sons vindos do exterior, funcionando como antecâmara acústica.

A intervenção teve como importante ganho a ligação entre o teatro, voltado para o Largo da Matriz, e o Cine Pireneus, voltado para a Rua Direita, por meio dos respectivos quintais. Originalmente, os camarins do teatro ficavam no fundo do terreno, separados do prédio principal. Um muro fazia divisa com a parte posterior do terreno do Cine Pireneus. Os novos camarins do teatro foram localizados no subsolo do palco; os anteriores foram demolidos para permitir a ligação dos quintais do teatro e do cinema. Com isso, deu-se origem a um espaço a céu aberto, denominado Entroncamento Cultural (em alusão ao antigo entroncamento das rotas comerciais). O novo espaço – a Praça dos Quintais – ganhou um anfiteatro, uma cafeteria e um terraço mirante.

Além dos equipamentos de luz e som, o teatro foi dotado de todos os recursos de cena: pernas, bambolinas, cortinas, varanda de carga, coxias e ciclorama. Ganhou ainda um piano de cauda, remanescente do Projeto Tocando a Obra, desenvolvido durante o primeiro restauro da Igreja Matriz.

Durante as obras, quando possível, foram realizados alguns espetáculos no teatro, buscando o envolvimento da população no processo de restauro. O Projeto Encenando a Obra contou com a presença de diversos artistas locais e de projeção nacional.







Fachada principal do Teatro de Pirenópolis antes do restauro de 1997.

Interior do Teatro de Pirenópolis antes do restauro de 1997.

Obra de restauração do Teatro de Pirenópolis, 1997–1999.



Fachada principal do Teatro
de Pirenópolis após o restauro
1997–1999.





Interior do Teatro de Pirenópolis
visto da plateia: galerias
e palco.

Interior do Teatro de Pirenópolis
visto do palco: galerias, entrada
e cabine técnica.

Interior do Teatro de Pirenópolis:
vista do palco para a plateia
com Ziraldo na FLIPIRI 2016.




8a FESTA LITERÁRIA DE PIRENÓPOLIS
FLIP
2015





← Interior do Teatro de Pirenópolis: vista da plateia e do palco na FLIPIRI 2016.

Rua do Rosário; à direita o Teatro de Pirenópolis, à esquerda o Largo da Matriz e a Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário.

← Teatro de Pirenópolis: telhado e fachada principal.



Cine Pireneus



Fachada neoclássica do Cine-Teatro Pireneus antes 1930.

O terceiro teatro, situado na rua Vigário Nascimento, foi construído, em 1919, pelo padre Santiago Uchôa, espanhol de origem e pirenopolino de coração. É, incontestavelmente, um dos melhores edifícios da cidade...

[Jarbas Jayme, *Esboço Histórico de Pirenópolis*, 1971]





Detalhe da fachada do Cine Pireneus.

← Cinema em ruínas, 1970.

Origem

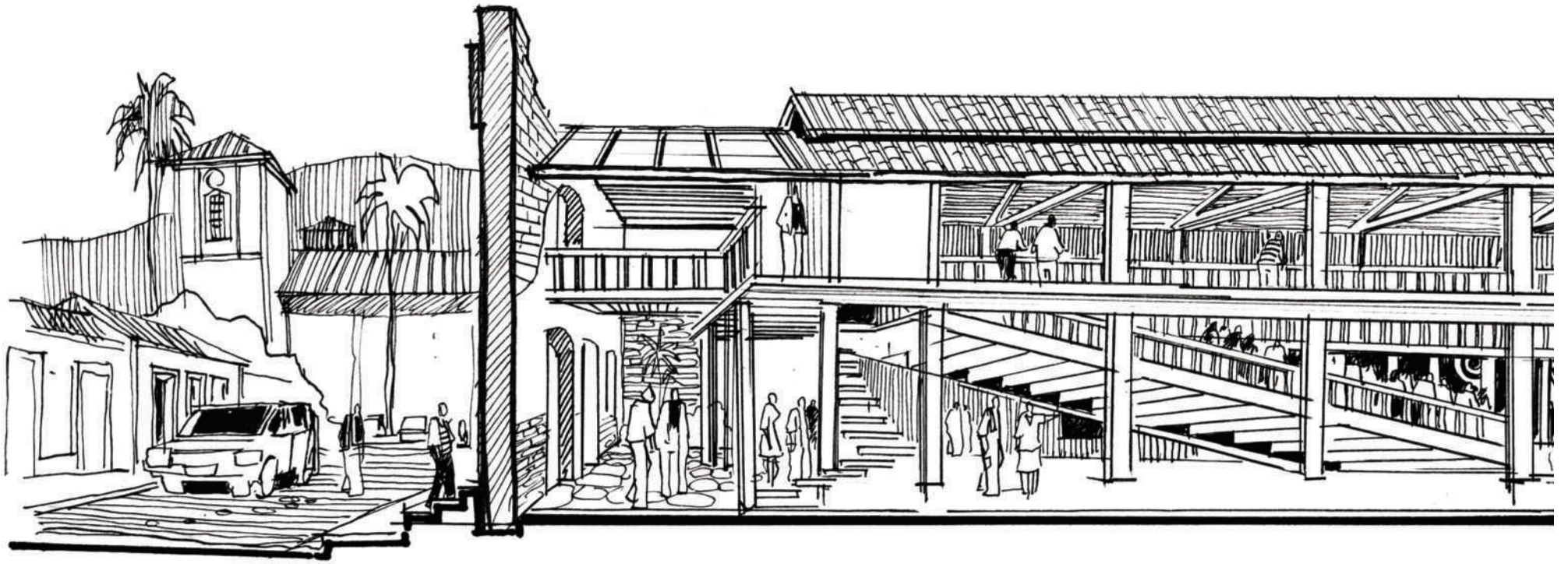
O edifício foi construído como teatro, em 1919, por iniciativa do padre espanhol Santiago Uchôa, na atual Rua Direita. Embora exibisse elementos do período neoclássico, como frontão, cornijas e os volumes decorativos das aberturas da fachada, incorporou muitas características do Teatro de Pirenópolis, como as proporções e modulações, e mesmo a planta, dotada de plateia central, galerias laterais e vestíbulo na parte anterior.

Conta-se que, na época, havia certa rivalidade entre as duas principais bandas de música da cidade, a Euterpe e a Phoenix. Com a construção desse edifício, cada uma das bandas ficou com seu próprio teatro.

Com o advento do cinema, em 1936, o teatro foi transformado no Cine Pireneus, que permaneceu em funcionamento até 1966. A mudança de função motivou uma reforma, com consequentes alterações de fachada – eliminação das cornijas, substituição do frontão triangular por outro escalonado e marcação com faixas verticais – para adaptá-la ao estilo *art déco*, na época muito comum nas frontarias dos cinemas construídos pelo mundo afora.

Na década de 1950, com uma nova reforma, a fachada foi mais uma vez modificada: o fechamento de algumas aberturas e a criação de outras provocaram alteração da relação entre cheios e vazios.

A chegada da televisão em cores à cidade contribuiu para desestimular o hábito de ir ao cinema, o que acabou levando ao fechamento do Cine Pireneus. Posteriormente, um incêndio destruiu sua cobertura, transformando o edifício em uma ruína, da qual se destacava apenas o plano da fachada principal.



Corte em perspectiva do Cine Pireneus; à esquerda a Rua Direita e ao fundo a Igreja Matriz, à direita o palco posterior a céu aberto com sua arquibancada, o café do Entroncamento e a fachada posterior do Teatro de Pirenópolis.

Características

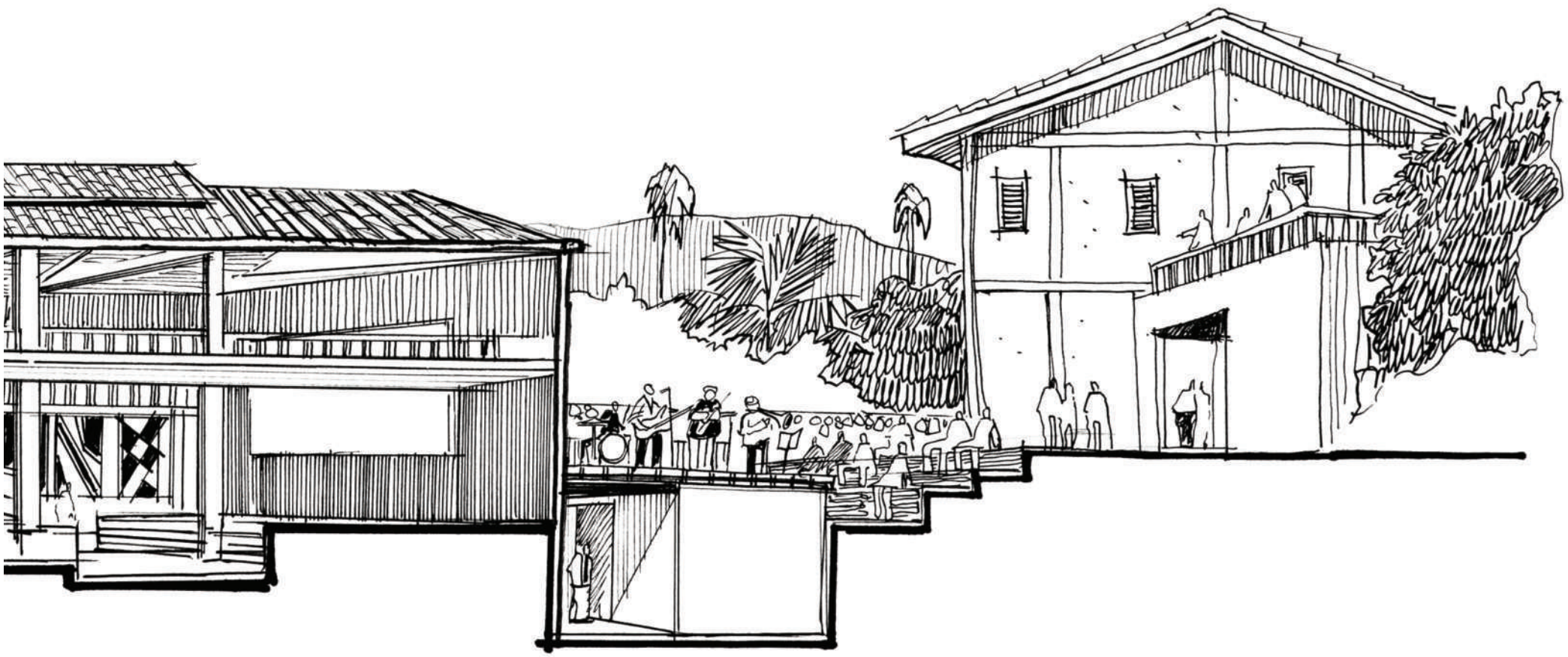
Trata-se de um prisma retangular, com cobertura de duas águas. O plano da fachada principal é em estilo *art déco*, e em sua face interna remanescem vestígios do estilo neoclássico adotado na versão original do edifício.

A planta original seguia o modelo do Teatro de Pirenópolis, sendo composta de vestíbulo, plateia central, galerias laterais e palco.

Restauração/reconstrução arquitetônica

A intervenção levada a cabo de 1999 a 2000 teve como premissa manter o testemunho do ocorrido com o edifício. Assim, a fachada foi mantida com as características dos estilos remanescentes e destacada do corpo principal a ser reconstruído. Entre o plano da fachada preservada e o *foyer* do novo edifício, foi criada uma área de jardins que, permitindo a entrada da luz do sol e da chuva, passou a delimitar a ruína preexistente.

A reconstrução foi baseada em um programa capaz de possibilitar seu uso tanto para teatro (sua função original) como para cinema, corroborando a intenção de resgatar a história do edifício. Essa dupla função se



refletiu na própria fachada: em sua face externa, voltada para a Rua Direita, foi mantido o estilo *art déco*, associado aos primórdios do cinema; em sua face interna, solta do restante do edifício, a intervenção revelou vestígios do estilo neoclássico de sua versão primeira.

Além de preservar as marcas do tempo, a intervenção deveria deixar claro o momento histórico em que foi realizada, por meio do uso de tecnologia contemporânea, como a transparência dos vidros da fachada principal e as telhas de policarbonato translúcidas que cobrem o *foyer*.

O uso das esquadrias de vidro temperado na fachada principal pareceu a solução mais discreta, uma vez que não havia registros das portas antigas. Além disso, tratava-se de um elemento que não interferia visualmente na ruína, a ser preservada como único testemunho autêntico do que restou da construção original. A fachada, rica em conteúdos históricos, deveria ser apreciada de diferentes pontos de vista, internos e externos à edificação. A simples reprodução de suas portas originais de madeira tiraria a força da intenção do projeto.

Enquanto o edifício guarda em si os tempos históricos, sua trajetória marca o desenvolvimento tecnológico da arte cinematográfica no século XX. Por ali passaram o cinema mudo, o cinema mudo com som e sonoplastia de orquestra ao vivo, o cinema falado em preto e branco, o cinema colorido, até o cinemascope.

A abordagem deste caso específico, por sua complexidade e controvérsia, exigiu grande esforço prévio de





Foyer do Cine Pireneus.

Interior do Cine Pireneus durante o 7º Slow Filme, 2016.

consultas e análises. Na exaustiva discussão das alternativas de solução levou-se em consideração uma gama diversificada de condicionantes, que englobava desde as expectativas da comunidade até as recomendações internacionais afetas à matéria.

É correto afirmar que a intervenção envolveu tanto a preservação daquilo que restou de original da edificação quanto a construção de um edifício novo no interior da ruína. Por um lado, foi preservada a técnica construtiva da gaiola de madeira, reconstruída, em respeito à habilidade carapina, com encaixes de madeira, o que resultou em uma obra com madeiras de lei totalmente encaixadas, sem qualquer tipo de parafuso ou ligação metálica entre as peças. Por outro, para prolongar a vida útil das madeiras, impedindo seu contato direto com o solo, foi introduzida uma inovação: a colocação de aparelhos de apoio metálicos na ligação entre os pilares de madeira e as fundações em concreto armado.

Na sala de espetáculos, a inclinação foi propositalmente alterada para permitir melhor visualização da tela. O forro foi executado com madeiras escuras e claras, criando um jogo alternado de cores que valorizou os materiais, e as escadas e gradis completaram a exuberância da presença da madeira em todo o interior.

Com a restauração do Cine Pireneus, deu-se sequência à intenção de interconectar os dois principais equipamentos culturais localizados no centro histórico, o teatro e o cinema. A ligação do prédio do cinema com a Praça dos Quintais (viabilizada na obra do teatro pela desobstrução da área dos antigos camarins) se fez de duas formas: por





uma passagem lateral ao palco externo do cinema, no nível mais baixo, onde se situam os sanitários; e por meio de galerias elevadas – mezaninos –, que abrigam duas alas de camarotes. Por trás da tela móvel do cinema foram colocadas grandes portas de correr que podem ser abertas em determinados momentos. Essa abertura se conecta com o palco a céu aberto que passou a integrar a praça.

A intervenção no Cine Pireneus buscou preservar a volumetria do prédio, redesenhando as tesouras da estrutura de madeira e empregando as mesmas soluções de ventilação adotadas no teatro. A intenção foi que os dois edifícios recebessem um tratamento adequado à intenção de promover a harmonia do conjunto.

Interior do Cine Pireneus durante a FLIPIRI 2016.

Concerto da Orquestra Brasília
Sopro Sinfônica.




PARIS


CINE PIRENEUS
7° SLOW FILME
7° SLOW FILME





Fachada do Cine Pireneus.

← Cine Pireneus durante
o 7º Slow Filme, 2016.





Entroncamento Cultural

Da união dos antigos quintais surgiu então um espaço privilegiado – uma praça interna, debruçada sobre o novo cinema –, do qual se pode desfrutar, a cavaleiro, dos eventos ali encenados e do visual circundante emoldurado pela Serra dos Pireneus.



Rua do Rosário e Rua Direita; destaque para o Teatro de Pirenópolis e o Cine Pireneus.

→ Vista de pássaro do Entroncamento Cultural.

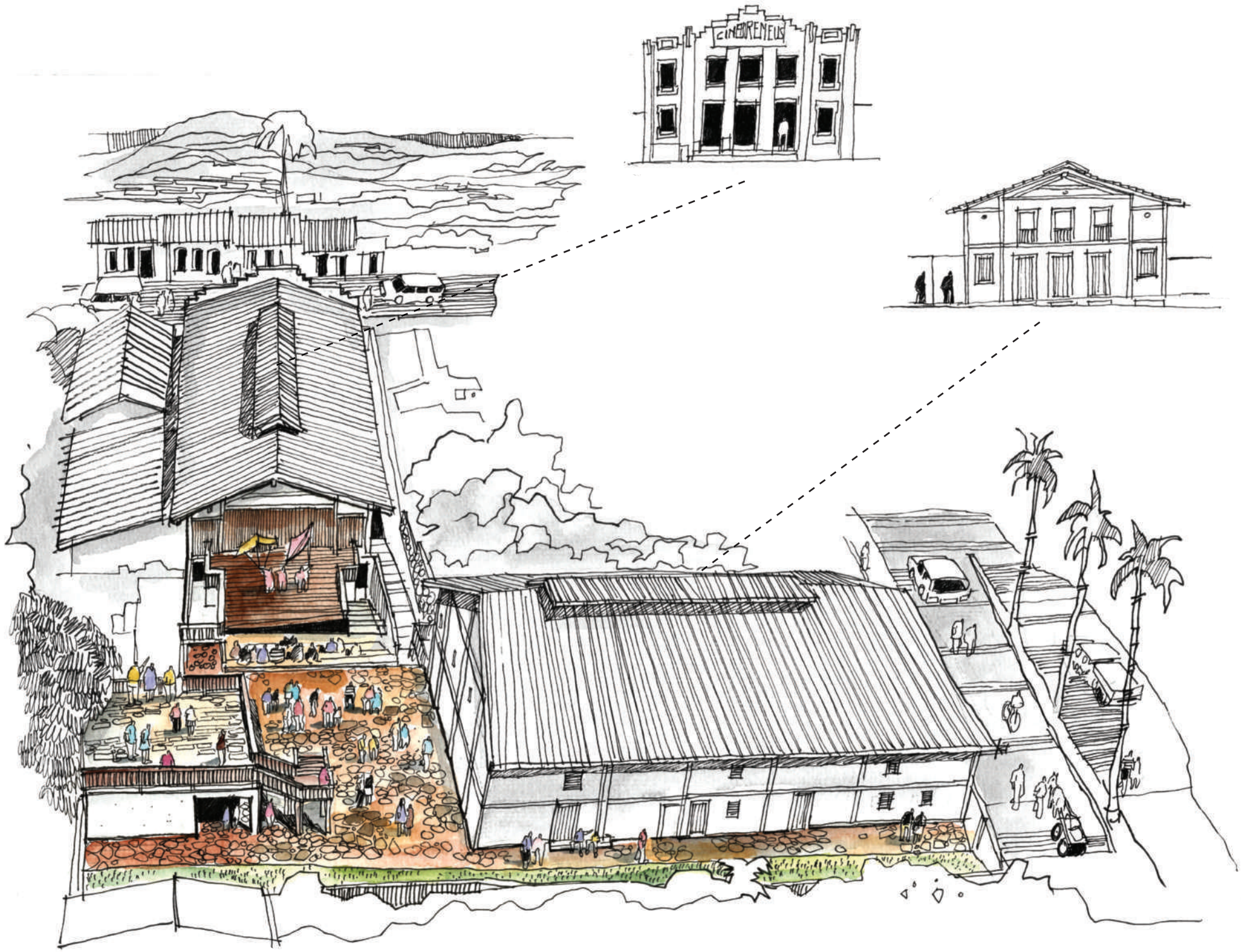
Pirenópolis deve sua criação e desenvolvimento ao fato de estar situada na junção das principais estradas que cortavam o sertão goiano; ainda hoje sua localização é privilegiada pela proximidade da rede rodoviária gerada a partir de Brasília.

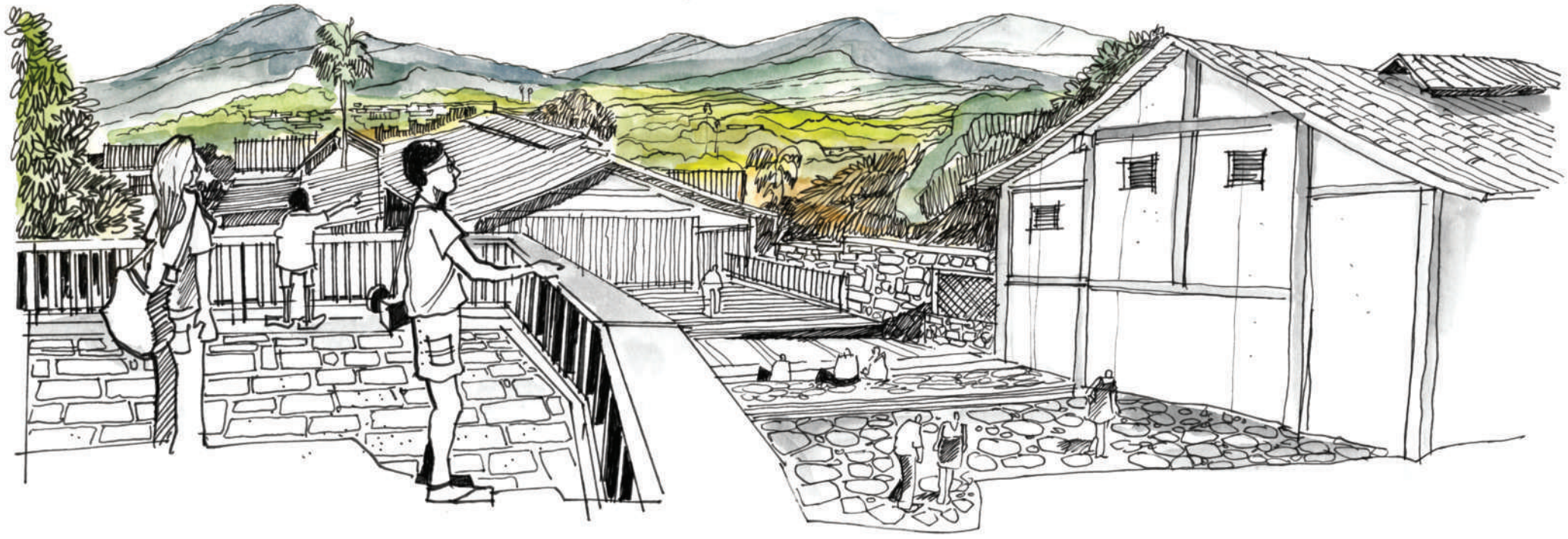
A edificação de dois teatros na cidade, entre 1899 e 1919, em local de destaque na paisagem urbana, atesta a importância das atividades culturais para a comunidade local. A vizinhança entre os terrenos do Teatro de Pirenópolis e do Cineteatro Pireneus, conectados pelas divisas posteriores, representa um significativo potencial para a dinamização das atividades culturais na cidade. Esses fatores inspiraram a abordagem global do conjunto, denominado Entroncamento Cultural, em alusão ao secular ponto de cruzamento das rotas comerciais.

Além de promover a qualificação das funções originais dos dois prédios – teatro e cinema –, a abordagem conjunta teve como objetivo estimular novas e diversificadas alternativas de uso para o local.

A conexão entre os dois terrenos foi propiciada por uma sequência de intervenções levadas a cabo ao longo das distintas obras de restauro. A desobstrução da área nos fundos do teatro permitiu a criação da Praça dos Quintais. Um terceiro palco foi criado, junto à fachada posterior do cinema, voltado para uma arquibancada – um anfiteatro a céu aberto. Integrando a praça, esse novo espaço permitiu ampliar as possibilidades cênicas do conjunto.

Com o restauro do cinema, foi efetivada a integração entre os espaços componentes do conjunto. Tal articulação se dá de diversas formas: pela passagem de pessoas, no nível do piso do cinema, mais baixo, e no nível das galerias do cinema; pela possibilidade de abertura da parede posterior ao palco do cinema, conectando-o ao anfiteatro.


CINE BRENEUS



Terraço do café do Entroncamento Cultural com destaque para as fachadas posteriores do teatro e do cinema, tendo ao fundo a magnífica vista da morraria da Serra dos Pireneus que emoldura a cidade.

Ao dotar cada uma das edificações de características espaciais complementares, pensou-se na possibilidade da realização de eventos simultâneos. O conjunto, ampliado e harmônico, pode congregar diversas atividades afins, ligadas à cultura, à educação, ao lazer, ao turismo.

A Praça dos Quintais foi finalmente concluída em 2010, com a inclusão de um novo edifício, de planta retangular, com espaços destinados a uma cafeteria – com cozinha e área de atendimento (balcão) – e a uma pequena sala de exposições, voltados para a praça. Sobre esses espaços foi criado um terraço, de onde se pode interagir com a praça, desfrutando do magnífico visual da morraria que envolve a cidade.

O Entroncamento Cultural permitiu ainda a criação de uma conexão alternativa entre os dois logradouros mais importantes do centro histórico: a Rua Direita e a Rua do Rosário, no Largo da Matriz. Deste largo se pode, por uma passagem lateral ao teatro, cruzar a Praça dos Quintais e chegar à Rua Direita, por uma viela contígua ao cinema, o que proporciona maior dinâmica interna ao conjunto e em sua conexão com a malha urbana.







Vista da arquibancada,
do café e do terraço do
Entroncamento Cultural.

Escada de acesso ao terraço
do Entroncamento Cultural.

Vista do palco posterior a céu
aberto do Cine Pireneus, tendo
ao fundo a Serra dos Pireneus.

Terraço do café do Entroncamento Cultural, com destaque para as fachadas posteriores do teatro e do cinema, tendo ao fundo a torre da Igreja Matriz e a Serra dos Pireneus.

Palco posterior do Cine Pireneus.









Eventos no palco posterior
do Cine Pireneus.

7º Slow Filme no palco do
Entroncamento Cultural, 2016.





7º Slow Filme na Praça dos Quintais do Entroncamento Cultural, 2016.

Festival Gastronômico de Pirenópolis na Praça dos Quintais do Entroncamento Cultural, 2015.

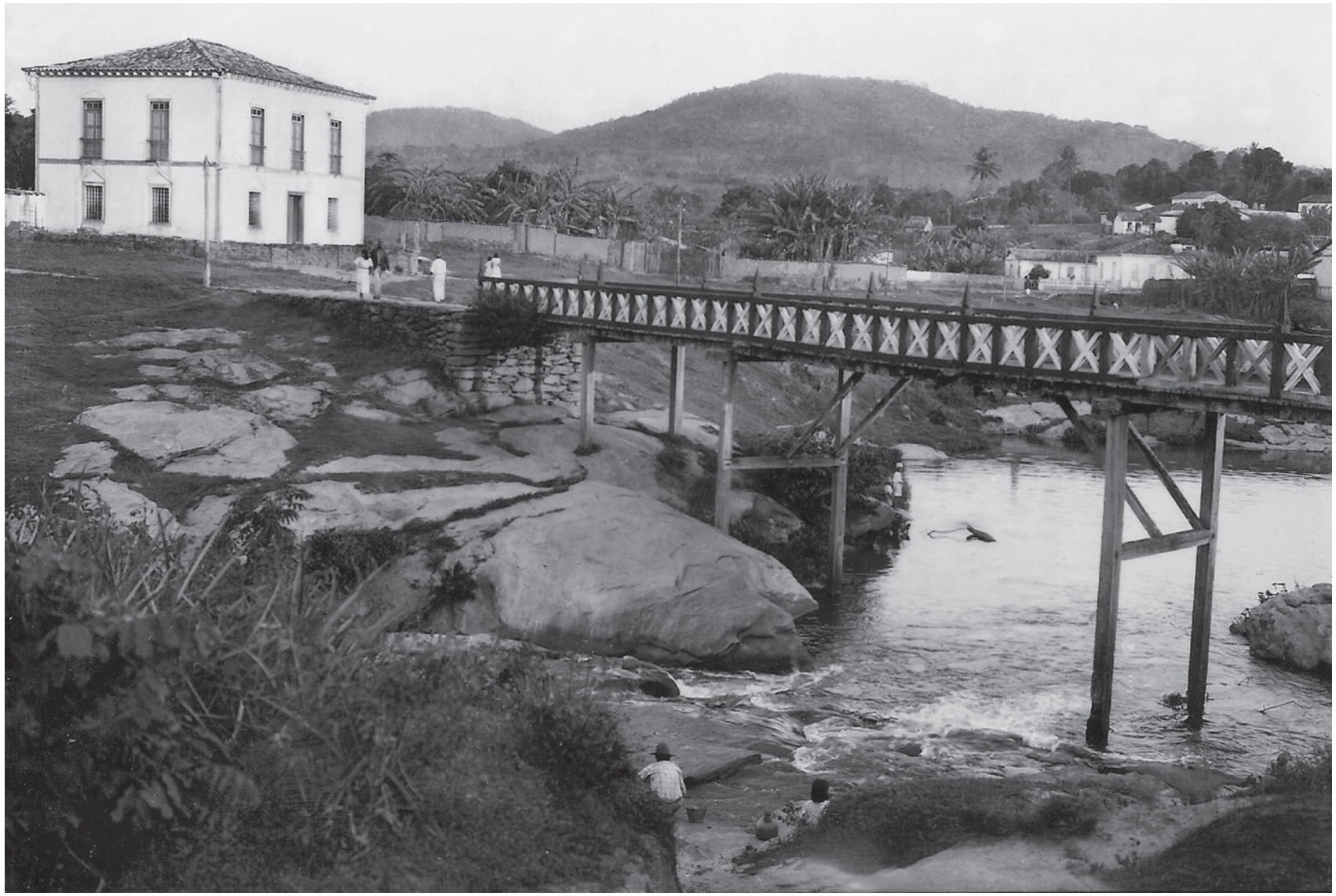




Palco posterior do Cine Pireneus e Praça dos Quintais no 7º Slow Filme, 2016.



Casa de Câmara e Cadeia



Vista da Casa de Câmara e Cadeia e da antiga Ponte de Madeira a partir do bairro do Carmo, c. 1930.



Casa de Câmara e Cadeia.

→ Fachada principal da Casa de Câmara e Cadeia em 2006, antes da restauração.

Cela da Casa de Câmara e Cadeia em 2006, antes da restauração.

Corredor central da Casa de Câmara e Cadeia em 2006, antes da restauração.

Pátio do banho de sol da Casa de Câmara e Cadeia em 2006, antes da restauração.

Origem

A primeira Casa de Câmara e Cadeia de Pirenópolis foi construída em 1733 na Rua do Rosário, próxima à Igreja Matriz. Entre 1916 e 1919 foi erguida, próxima à ponte sobre o Rio das Almas, uma réplica da edificação original, que havia sido demolida.

Durante muitos anos, como era comum no Brasil colonial, o edifício abrigou em seu pavimento superior a Câmara dos Vereadores e no inferior a cadeia, que dispunha originalmente de três celas. Posteriormente, ocupando todo o espaço do antigo quintal, foram construídas mais seis celas e uma área para banhos de sol. Em 1999, a Câmara de Vereadores foi transferida, permanecendo a utilização do prédio como cadeia pública, até o ano de 2005, quando foram iniciadas as obras de restauro.

Depois de restaurado e requalificado, o prédio, inaugurado em 27 de março de 2007, passou a abrigar o Museu do Divino.

Características

Volumetria

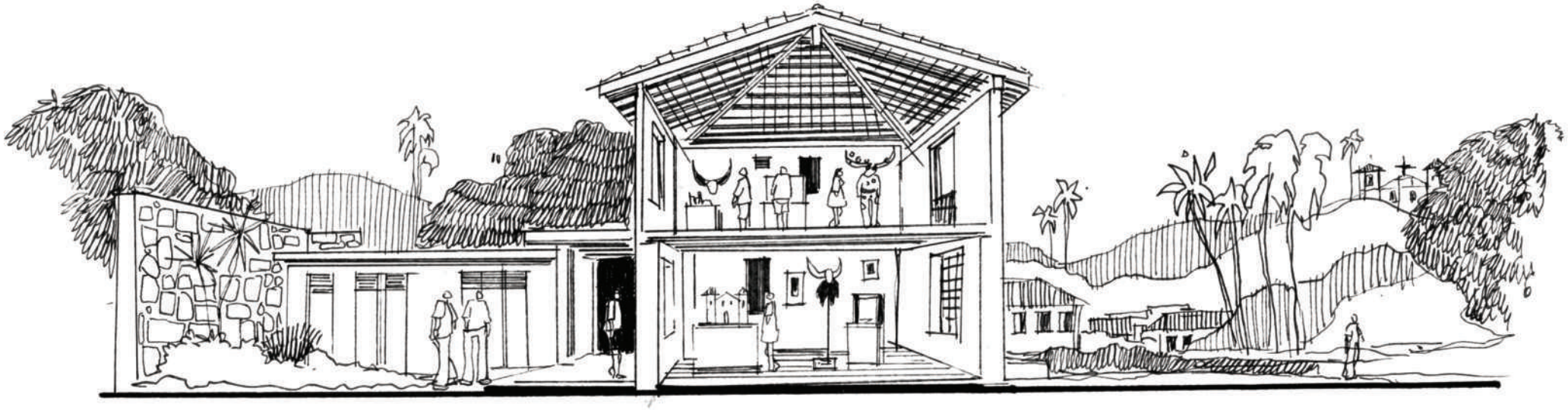
A volumetria consiste em um prisma de base retangular, quase quadrada, arrematado por uma cobertura de quatro águas.











Corte em perspectiva da Casa de Câmara e Cadeia, tendo à esquerda o quintal e à direita um visual da beira-rio da cidade.

→ Sala de exposição no pavimento superior da Casa de Câmara e Cadeia.

Detalhes das portas superiores.

Fachada lateral esquerda da Casa de Câmara e Cadeia.

Aspectos do quintal.

Planta

A planta é bastante simples: no térreo, um corredor central para o qual se voltam as salas, anteriormente utilizadas como celas. Ao fim do corredor, uma escada leva ao primeiro pavimento, onde se desenvolviam os trabalhos da Câmara de Vereadores.

O edifício é desprovido de ornamentações; a fachada principal apresenta, no nível inferior, uma porta de verga reta e oito janelas gradeadas, duas em cada face; no nível superior há nove portas, com vergas retas e balcão: três na fachada principal e duas em cada uma das demais.

Sistema construtivo

O sistema construtivo é composto de: esqueleto de madeira, do tipo gaiola, que se insinua nas fachadas; paredes em taipa de pilão; cobertura com telhas do tipo canal e bica.

Restauração

Após um diagnóstico criterioso, foram elaborados os projetos necessários ao início das obras, enfocando: supressão de acréscimos indesejáveis; reabertura de vãos de janelas; consolidação estrutural; refazimento da cobertura; recomposição de revestimentos; instalações (elétricas, hidrossanitárias e lógicas); esquadrias; escada; forros; pisos e pinturas.

A restauração do edifício teve como premissa básica a criação das condições para a instalação do Museu do Divino. Para tanto, o programa de necessidades previu a seguinte disposição: no térreo, recepção/loja, sala de administração e educação patrimonial, sala de exposições temporárias, café, sanitários e jardim; no pavimento superior, salas para a exposição permanente.











→ Fachada principal da Casa de Câmara e Cadeia já como sede do Museu do Divino.

Durante a intervenção, optou-se pela demolição dos acréscimos feitos na construção original, eliminando-se, portanto, as celas edificadas no quintal da casa. Em seguida, tratou-se de fazer a consolidação estrutural do edifício, procedendo-se à substituição das peças estruturais necessárias e ao refazimento do telhado.

No pavimento superior, o pé-direito foi aumentado mediante a substituição do forro existente, plano, em madeira pintada, por forro em madeira aparente, acompanhando o caimento do telhado em quatro águas, o que confere maior amplitude aos ambientes destinados à exposição permanente.

No piso inferior, uma parede que separava duas das três celas existentes foi eliminada, dando lugar a uma ampla sala. A escada lateral de acesso ao pavimento superior foi substituída por outra menos íngreme e com corrimão de ferro.

Procurou-se dar destaque à circulação vertical, com a montagem de uma nova escada em madeira, em posição invertida, favorecendo o fluxo de pessoas. Ao lado da escada foi instalado um elevador para uso dos portadores de necessidades especiais.

No quintal, além de jardins, foram alocados os sanitários e um café, e sobre estes espaços foi construído um terraço de onde se pode desfrutar a vista da rua, do Largo da Câmara e Cadeia e da paisagem circundante.

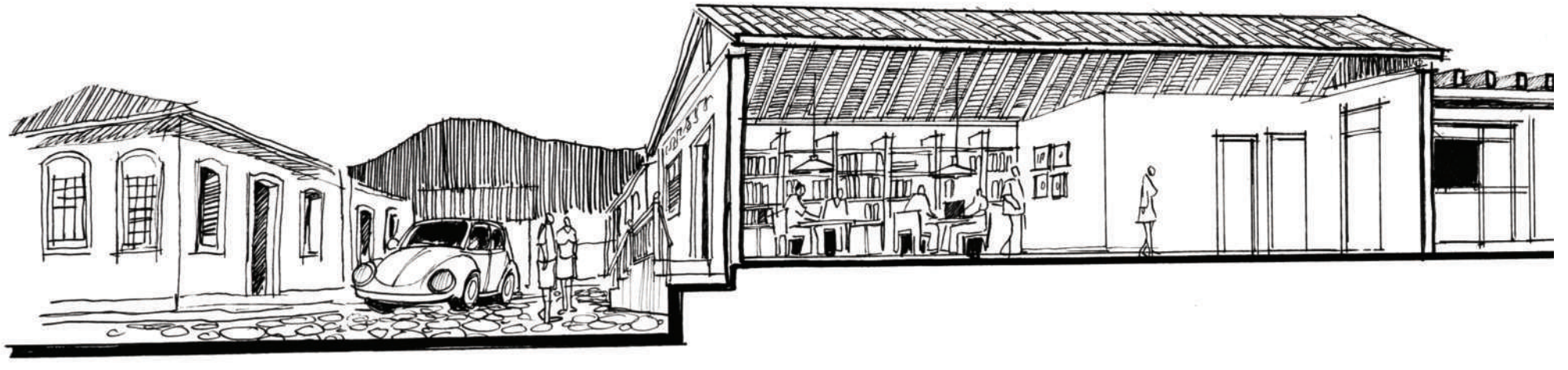




Centro de Artes e Música Ita e Alaor



Fachada da antiga sede
da Prefeitura de Pirenópolis.



Corte em perspectiva do Centro de Artes e Música Ita e Alaor.

→ Vista de pássaro do conjunto do Centro de Artes e Música Ita e Alaor.

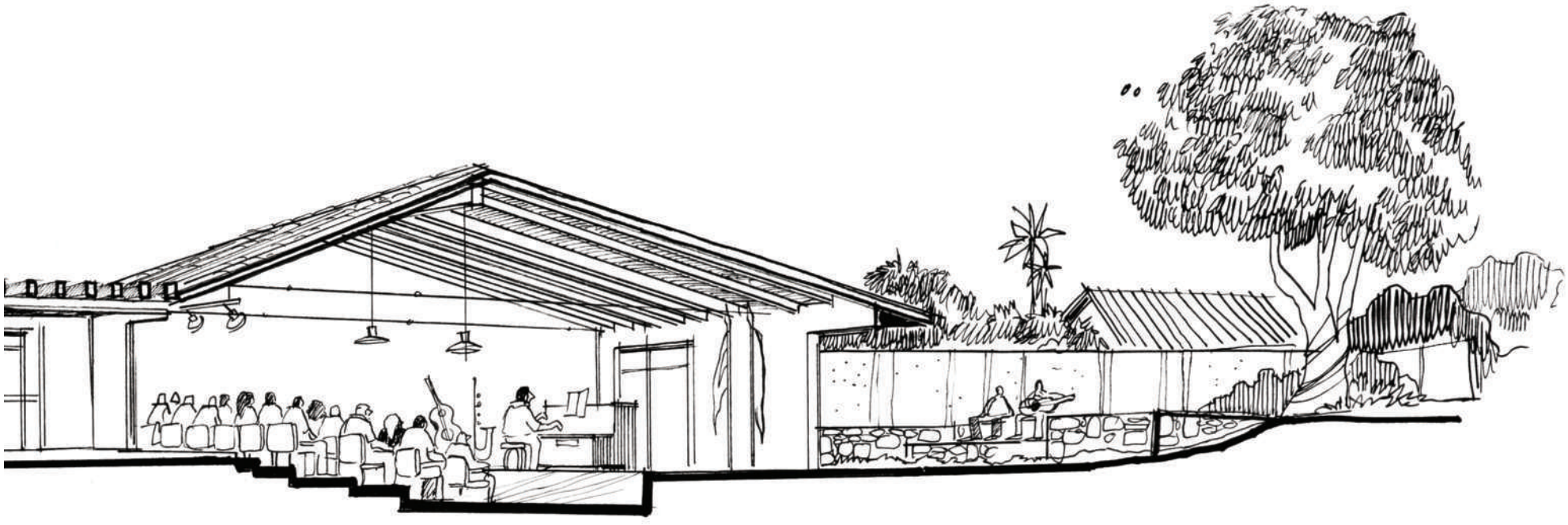
O Centro de Artes e Música Ita e Alaor é o resultado da restauração e ampliação de uma casa situada na Rua Nova, conhecida também como Rua da Cruz, número 122, em um dos trechos mais preservados e característicos do conjunto arquitetônico tombado. Adquirida em 1860 pelo Governo da Província, a casa abrigou, entre 1915 e 1965, a primeira sede da Prefeitura da cidade e a Biblioteca Municipal e, posteriormente, a Agência Rural.

O nome do centro cultural, inaugurado em março de 2012, é uma homenagem a dois expressivos ícones da cultura pirenopolina: Ita Lopes Siqueira e Alaor Siqueira. Ao longo das últimas décadas, o casal de violinistas dedicou-se à preservação das tradições culturais locais, estando sempre presente nas serestas, festejos e recitais, em salões e ruas da cidade. Além de terem sido instrumentistas e composto dezenas de canções, Ita e Alaor dirigiram por mais de vinte anos a peça teatral *As Pastorinhas*, símbolo folclórico da Festa do Divino Espírito Santo.

Trata-se de uma casa muito simples, com duas janelas e uma porta central, estrutura em madeira, paredes de adobe e telhado em duas águas.

Do programa de intervenção constaram a recuperação da cobertura, das alvenarias, das esquadrias, do forro e do piso; a revisão das instalações elétricas e hidrossanitárias; o refazimento do sanitário e do depósito de material de limpeza e conservação; serviços de pinturas e revestimentos. No corpo da antiga casa, foram propostas uma galeria de exposições e uma sala destinada à administração do novo centro cultural.

A grande novidade está na edificação de um anfiteatro (auditório com plateia de até 50 pessoas) ao fundo do terreno. Com telhado cerâmico em duas águas, a edificação foi concebida com grandes aberturas envidraçadas na frente e no fundo, sendo as paredes laterais cegas no limite do terreno. A ideia foi que este espaço pudesse dialogar com o dentro e o fora de maneira des-

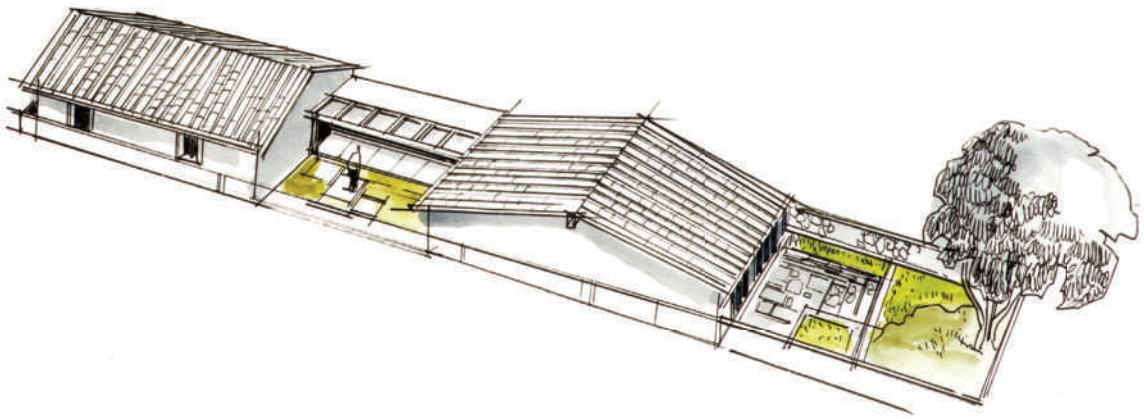


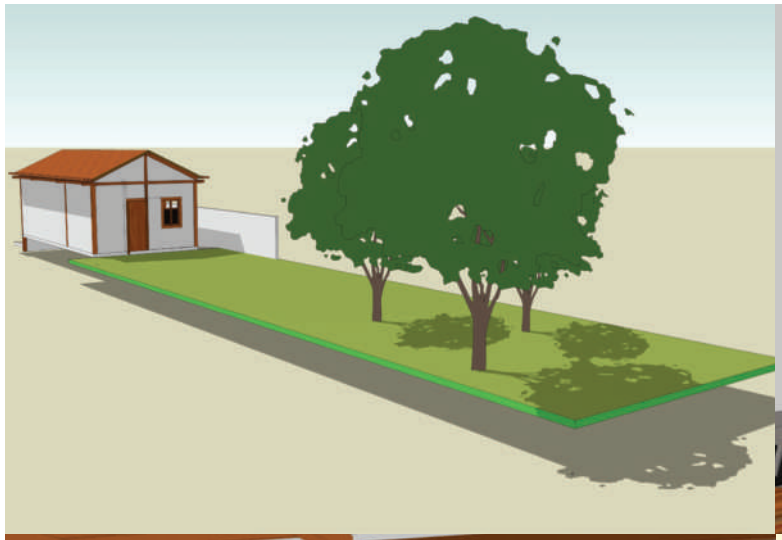
contraída, conforme cada atividade assim demandasse. Dessa maneira, o anfiteatro tanto pode ser escurecido e isolado (sendo o ambiente dotado de ar condicionado e iluminação artificial) como pode desfrutar da luz e ventilação naturais para suas atividades, que poderão se estender, quando for o caso, para fora da edificação, ocupando a parte posterior do antigo quintal.

Uma passarela translúcida faz a ligação entre as edificações, nas quais foram dispostos os sanitários e uma pequena copa, ladeados por um jardim.

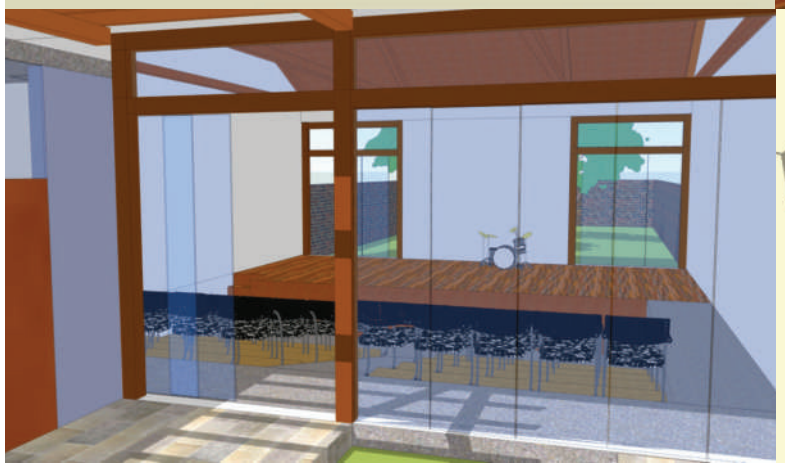
Os portadores de necessidades especiais têm acesso a todos os espaços do centro.

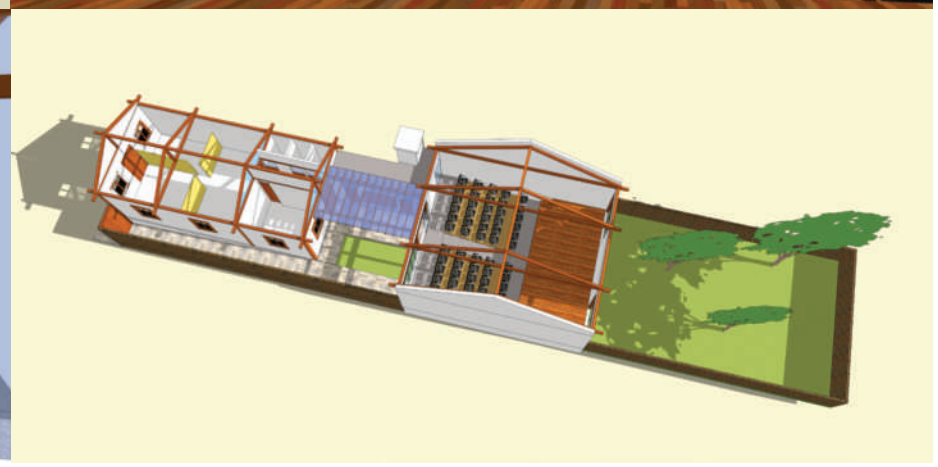
Inaugurado em março de 2012, o Centro de Artes e Música Ita e Alaor passou a integrar os equipamentos públicos culturais da cidade de Pirenópolis, oferecendo formação artística para a comunidade, por meio de diversos cursos nas áreas de música e dança.











Vistas da maquete eletrônica
do projeto do Centro de Artes e
Música Ita e Alaor.



Registros do processo de restauração do edifício.




PIRENÓPOLIS
EDUCAÇÃO
FliPiri




CENTRO MUNICIPAL
de Artes e Música
FLIPIRI NO CENTRO DE ARTES
Dia 30 de abril
Dia 1º de maio
Dia 02 de maio
Dia 03 de maio

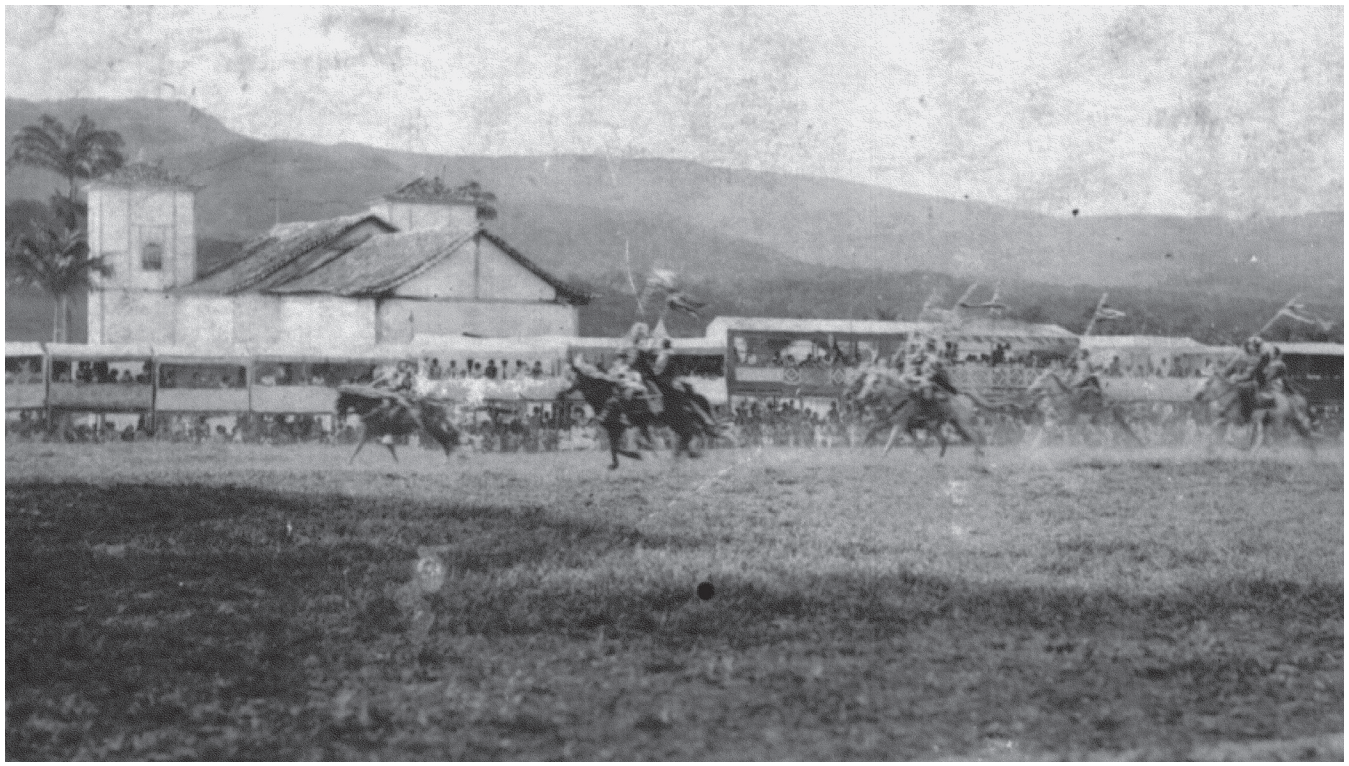
← Aspectos do interior
do auditório.

Eventos no auditório.

← Fachada principal do edifício.



Largo da Matriz



Cavalhadas no Largo da Matriz
nos anos anteriores a 1960.



Erguimento da bandeira do Divino durante as celebrações da Festa do Divino Espírito Santo.

As cidades coloniais brasileiras desenvolviam-se, em geral, a partir de espaços abertos situados no entorno das igrejas ou, muitas vezes, das casas de câmara e cadeia. Esses amplos espaços serviam à função gregária e ao desempenho da vida social, sobretudo em seus aspectos religioso e cultural.

Em Pirenópolis não foi diferente. A partir de 1732, com a fundação da cidade, a malha urbana se desenvolveu notadamente no entorno de seu mais imponente edifício, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, em cujo largo eram realizadas as principais atividades coletivas. Assim, o Largo da Matriz foi o palco tradicional das Cavalhadas, durante as festas do Divino Espírito Santo. Guardadas as devidas proporções, parece haver semelhanças entre esse evento e a festa do Palio de Siena, na Piazza del Campo. O que seria da cidade italiana de Siena sem aquela praça?

Preservado até o início da década de 1960, o Largo da Matriz de Pirenópolis teve, a partir de então, sua integridade comprometida com ocupações indevidas. Seguindo uma prática comum do início do século XX, relativa à doação de terrenos centrais para a construção

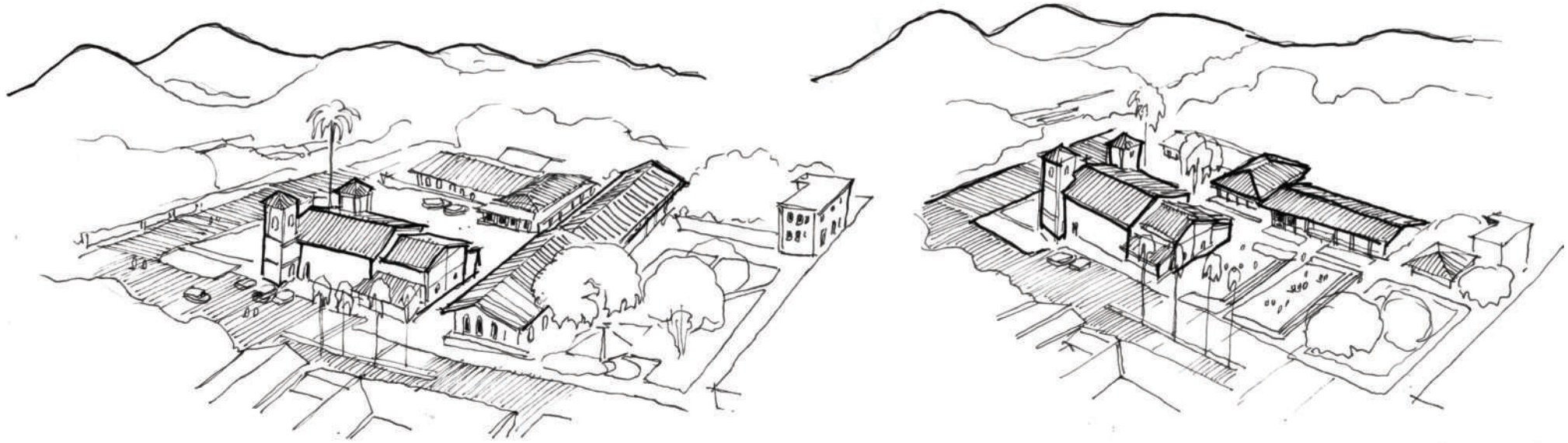


Vista aérea do Largo da Matriz em 2005.

de agências postais, foi instalada em um dos cantos do largo a sede local dos Correios e Telégrafos. Depois de aberto o precedente de ocupação em área pública, a Igreja edificou, ao lado da Matriz, a Casa Paroquial e, posteriormente, nos fundos desse templo, o Salão Paroquial.

Esta última ocupação foi certamente a que causou maior impacto ao Largo da Matriz. No local onde foi implantado, transversalmente à praça, o antigo salão tornou-se uma barreira entre a igreja, o teatro e o imponente casario que contornam o largo. A visão da majestosa Matriz, que se descortina para quem chega ao centro histórico, ficou bloqueada, durante quase quarenta anos, pelo prédio do Salão Paroquial. Com uma de suas faces quase oculta, comprometida em sua inteireza, a Matriz perdeu parte dos efeitos volumétricos e teatrais, tão caros à arquitetura barroca.

Essas ações equivocadas, que diminuíram e segmentaram o generoso espaço, tiveram consequências desastrosas para a dinâmica urbana e social. A inserção de edifícios desprovidos de valor arquitetônico e desproporcionais em relação ao casario colonial agredia a cidade, impedindo seus moradores de desfrutar, de



Croquis de antes e depois dos projetos e obras no Largo da Matriz.

→ Foto aérea do Largo da Matriz durante a requalificação do Salão e Casa Paroquial.

forma plena, do seu mais importante e expressivo espaço gregário. As Cavalhadas, a maior festa local, tiveram que ser transferidas para o campo de futebol, afastado do centro histórico.

Quando da restauração da Igreja Matriz, na década de 1990, e posteriormente com os trabalhos de restauração e revitalização do Teatro de Pirenópolis e do Cine Pireneus, ficou claro que essas ações não poderiam ser identificadas como simples restauros de edifícios históricos isolados. Era preciso redirecionar os olhares para o local de sua implantação e avaliar a importância e o significado do conjunto arquitetônico ali presente para a tradição, a cultura e a história da comunidade.

Muitas foram as propostas e estudos urbanísticos e arquitetônicos para a desobstrução do largo. Desde proposições radicais, com que se que pretendia reconduzir o largo à sua configuração primeira, ou seja, realizar uma volta no tempo, com a derrubada de todas as construções indevidas e o retorno das Cavalhadas ao seu terreiro original, até a edificação de espaços subterrâneos para os edifícios paroquiais, permitindo assim a recuperação das visuais originais.

As intensas negociações levadas a cabo ao longo de 16 anos envolveram diferentes segmentos da comunidade e instituições locais, estaduais e federais. Equacionados os interesses conflitantes, foi decidido por consenso que a Casa Paroquial e os Correios, mantidos no mesmo





Maquete eletrônica do Projeto de Requalificação para o Largo da Matriz.

espaço, seriam readequados e que o Salão Paroquial seria demolido e reconstruído em uma nova parcela da praça, de modo a desimpedir visualmente o largo e a prepará-lo para uma futura revitalização integral.

Dessa forma, em 2011, com a demolição e reinserção do Salão Paroquial e a readequação da Casa Paroquial, foi iniciado o processo de requalificação do largo, dentro de uma visão de conjunto que indicou a necessidade de uma ação integrada com vistas ao resgate da identidade perdida.

Nessa abordagem urbanística abrangente, o Largo da Matriz é visto como elo entre as várias intervenções arquitetônicas realizadas no seu entorno. Afinal, é ali que se entroncam os caminhos do sertão goiano, do passado e do presente. As gerações futuras merecem desfrutar aquilo que Auguste de Saint-Hilaire descreveu, em 1819, quando de sua passagem pela cidade: "Da praça em que está situada a igreja paroquial, descortina-se a vista mais agradável, talvez, que eu tenha admirado desde que comecei a viajar pelo interior do Brasil" ([1851] 1937, p. 52).

O projeto para requalificação urbana do novo Largo da Matriz partiu da premissa de que o espaço deveria ser o mais livre possível, de maneira a destacar o principal



Foto aérea do Largo da Matriz durante a requalificação do Salão e Casa Paroquial.

monumento, a Igreja Matriz, relembrando a ambiência do antigo campo das Cavalhadas, e a garantir o usufruto dos visuais da morraria da Serra dos Pireneus. Dessa forma, a simplicidade presidiu a orientação espacial inclusive quanto ao paisagismo: na criação de zonas sombreadas, houve o cuidado de não interromper os principais cones visuais.

No grande desnível que havia entre o antigo salão e a parte posterior da Igreja Matriz, com cerca de 4 metros, foi proposta uma generosa arquibancada que, tendo a fachada posterior da igreja como anteparo sonoro, pode servir para apresentações as mais diversas.

Na praça superior, reafirmando sua característica mais gregária mas mantendo o costume dos últimos cinquenta anos, a intervenção procurou estabelecer: passeios; bancos para a contemplação, os encontros e o descanso; e a meticulosa inserção de árvores e jardins, em locais predeterminados. Como complementação, foi proposta uma fonte (espelho d'água) no local onde já houve um chafariz.

Há também a proposta de uma lanchonete e sanitários (semienterrados) como apoio às atividades de lazer e encontros.

O edifício dos Correios foi mantido (para, quem sabe, em tempo próximo ser requalificado), embora exis-



Desenho do Largo da Matriz por William Burchell, séc. XIX.

Largo da Matriz, c. 1930.

ta a pretensão de que apenas o prédio pertencente à Igreja e os muros do quintal sejam suprimidos e o largo, assim, seja incorporado ao largo, potencialmente um belo espaço de fruição mais exuberante que, no entanto, não atenderia a uma das principais visuais.

A área central foi mantida livre e desimpedida, de forma a destacar os edifícios circundantes e, ao mesmo tempo, poder abrigar eventos diversos de ocupação esporádica, desde que submetidos a aprovação dos órgãos competentes, de forma a manter o caráter especialíssimo do Largo da Matriz.

O projeto de requalificação do largo começou a ser implantado com a inserção do novo Salão Paroquial, a requalificação da Casa Paroquial e a recém-concluída construção da quibancada atrás da Igreja Matriz.







Largo da Matriz.





← Vista do Largo da Matriz com
o novo Salão Paroquial à direita
e a Serra dos Pireneus ao fundo.



Salão Paroquial



Antigo Salão Paroquial.

A vista da Igreja Matriz se descortina, majestosa, para aqueles que chegam ao centro de Pirenópolis, descendo a Rua do Rosário. Durante quase quarenta anos, desde a década de 1960, essa visão foi bloqueada por um prédio que havia sido construído atrás da igreja: o antigo Salão Paroquial. Atendendo à demanda por um espaço mais amplo para a reunião dos fiéis, o salão havia sido construído, transversalmente à praça, sem o planejamento condizente com a área de entorno da Igreja Matriz.

Além da localização inadequada, o prédio, tendo sido construído com poucos recursos – telhado de fibrocimento escondido por platibandas de alvenaria, janelas metálicas basculantes –, era desprovido de expressão ou valor arquitetônico e histórico. Assim, por destoar do conjunto tombado no centro da cidade patrimônio e por apresentar sérios problemas estruturais que haviam levado à sua interdição, o edifício foi demolido em 2011, atendendo a um acordo para a desobstrução espacial e visual do Largo da Matriz.







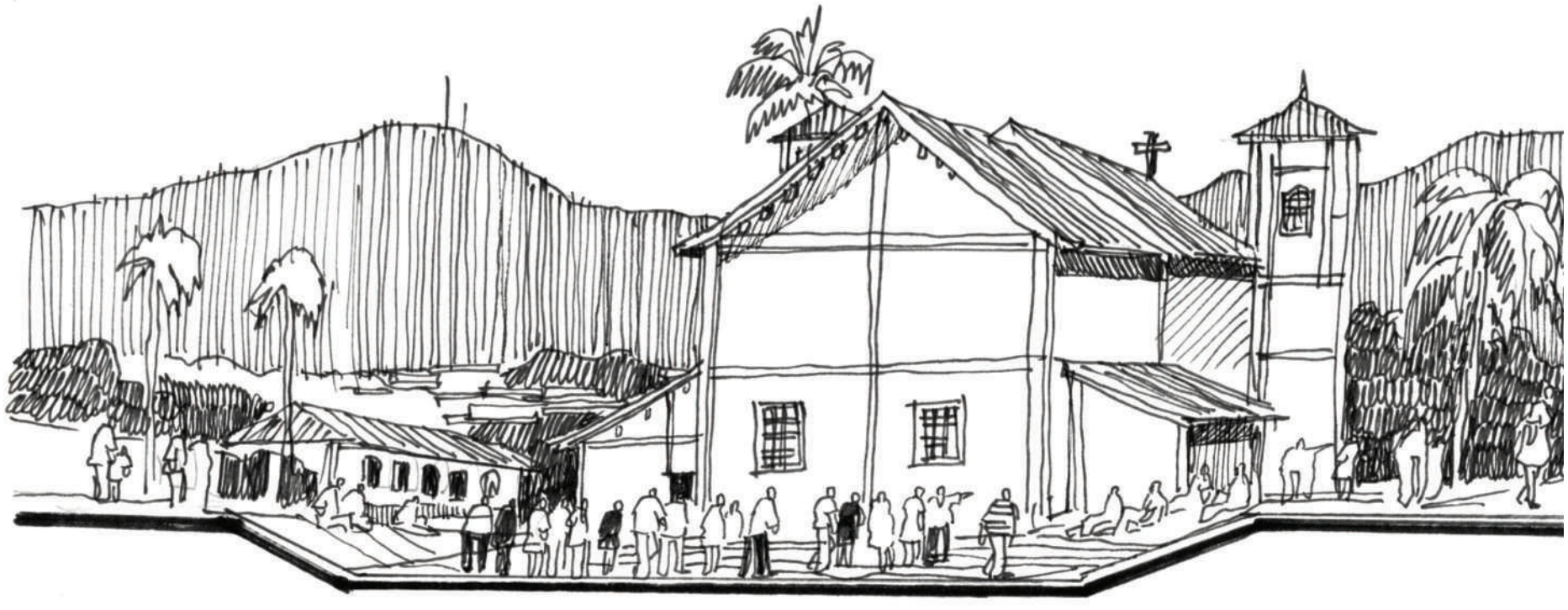

PIRI DOG
PIRI DOG


PAROQUIAL





Aspectos da demolição do antigo Salão Paroquial com o desimpedimento visual dos principais ângulos de visão do Largo da Matriz.



Corte em perspectiva do Largo da Matriz e do Salão Paroquial.

Construção do novo salão

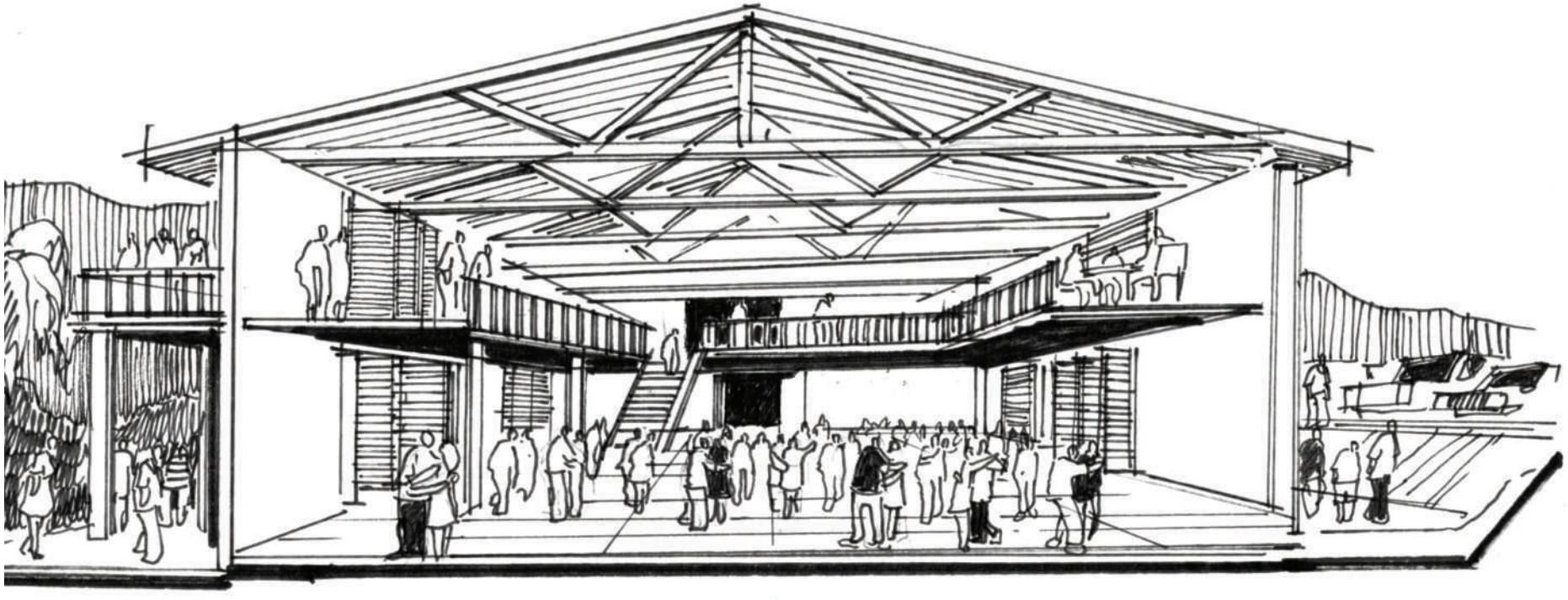
O novo Salão Paroquial foi, então, construído em outra posição – deslocado do ângulo de visão da igreja e longitudinalmente à praça –, o que restituiu ao público o espaço aberto. A construção, em dois pavimentos, foi assentada no terreno de forma a acompanhar o desnível natural. Com isso, a parte mais baixa ficou com dois pisos e a parte mais alta com apenas um, o que contribui para reduzir o impacto da edificação sobre o entorno próximo.

A estrutura modular é em concreto, com tesouras metálicas bem marcadas, e a cobertura em telhas cerâmicas, do tipo capa e canal. Merecem destaque os detalhes das esquadrias, gradis, guarda-corpos, escadas, cachorros, guarda-pós, forros e varandas, executados em madeira, com acabamento aparente.

A concepção deste novo salão foi inspirada na arquitetura do teatro e do cinema, em especial no que concerne à modulação estrutural, às galerias, no pavimento superior, e ao palco, na porção posterior do pavimento térreo.

No pavimento superior foi criado um grande balcão, de onde podem ser celebradas missas campais, ficando o pároco em um nível mais elevado e os fiéis concentrados no espaço livre do Largo da Matriz.

Nas fachadas laterais do edifício foram instaladas portas venezianas pivotantes que, garantindo uma permeabilidade entre espaços internos e externos, induzem a maior integração do público com o salão. Assim, o salão abre suas empenas laterais quando é conveniente um maior relacionamento com o exterior, e as fecha quando se deseja apenas desfrutar de iluminação e ventilação. Prevalece o jogo de luz e sombras propiciado pelas es-



quadrias venezianas móveis e pelas portas venezianas pivotantes. Realçando o claro e o escuro, mantém-se sempre uma luz filtrada no interior da edificação.

O espaço principal é destinado a um amplo salão com palco italiano. O piso plano permite a colocação de mesas e cadeiras, adequando o espaço para usos variados: festas e bailes da comunidade, feiras, encontros, apresentações culturais. Uma cozinha industrial, com balcão de atendimento, e sanitários dão apoio a essas atividades.

No nível superior da edificação foram criados um espaço para as atividades administrativas e uma sala de múltiplo uso. Esses ambientes são envidraçados e conectados a uma ampla varanda, o que permite desfrutar o belo visual da Igreja Matriz e da cidade, com a morraria da Serra dos Pireneus ao fundo. O acesso a esse pavimento pode ser feito por escadas ou elevador, de forma a incluir portadores de necessidades especiais de locomoção.

Em que pese a localização no coração do centro histórico, houve a clara intenção de não se proceder a uma simples utilização do estilo da arquitetura do período colonial. O partido arquitetônico foi a explicitação da contemporaneidade da intervenção, buscando, ao mesmo tempo, a harmonia com o conjunto tombado.

Além de o edifício estar perfeitamente acomodado à topografia local, suas características arquitetônicas – a cobertura em telha colonial com cachorros, as proporções, o ritmo da estrutura e das aberturas e o intenso uso de madeira na confecção das esquadrias e elementos como guarda-corpos, escadas e gradis – o tornam uma presença harmônica no espaço urbano, sugerindo uma necessária transição entre o antigo e o moderno.

Aspectos do interior do Salão Paroquial durante as obras de requalificação do edifício.















Aspectos do Salão Paroquial após a conclusão do processo de requalificação da edificação.

Sala de atividades múltiplas do Salão Paroquial, tendo ao fundo a Igreja Matriz.

→ Detalhes das esquadrias das venezianas móveis pivotantes do Salão Paroquial.

Sala de atividades múltiplas do Salão Paroquial.



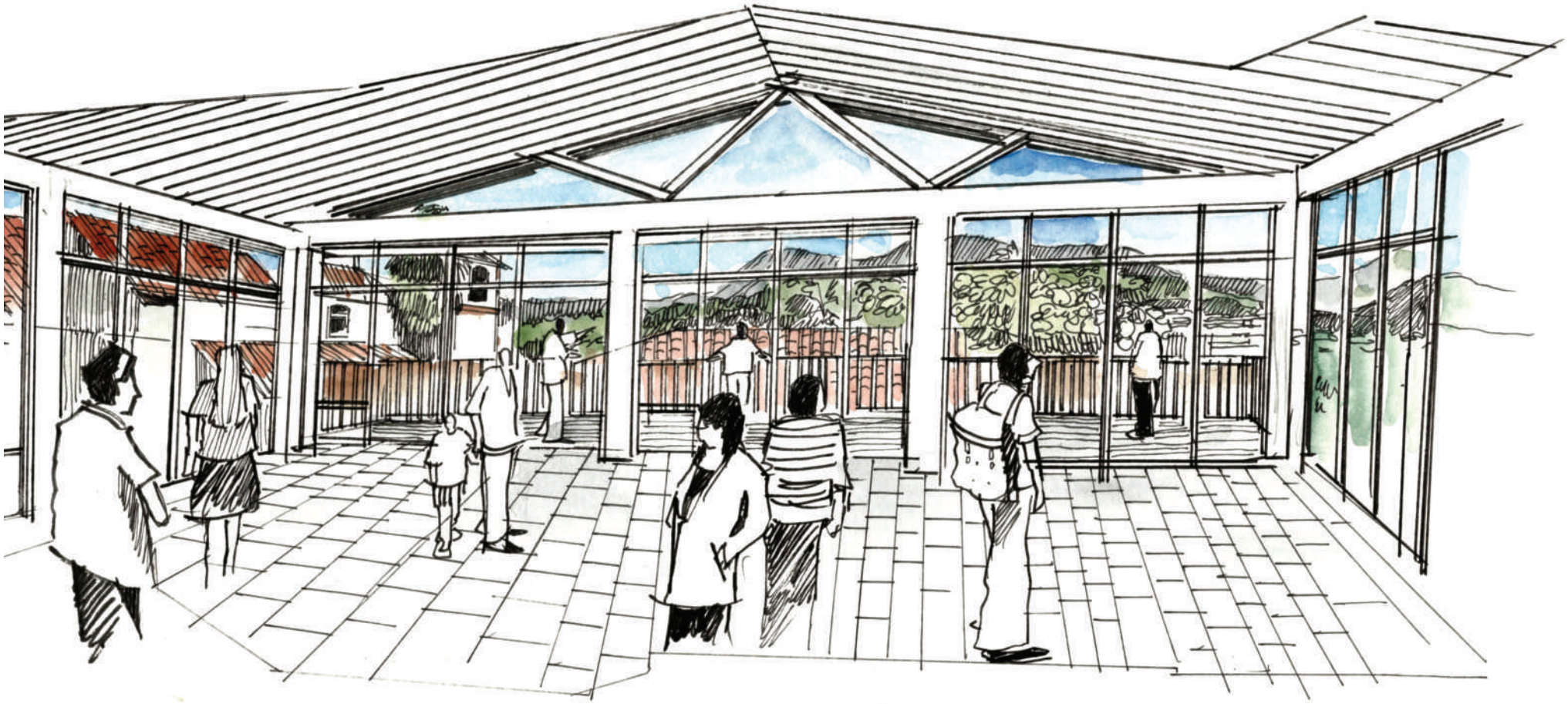












Amplitude da vista da Sala de Atividades Múltiplas do novo Salão Paroquial com grandes janelas e varanda.

← Vista da Sala de Atividades Múltiplas para a Serra dos Pireneus com a Igreja Matriz à esquerda.

Detalhes das esquadrias
venezianas móveis pivotantes
do Salão Paroquial.





Casa Paroquial







Aspectos da antiga Casa Paroquial antes do processo de requalificação.

Integrante do Largo da Matriz, a antiga Casa Paroquial foi edificada em área pública, nos anos 1960, para servir de residência do pároco local.

A edificação simples e sem um estilo definido, em dois pavimentos para aproveitar a declividade do terreno e com esquadrias metálicas de proporções horizontais, contrasta com todo o casario da cidade, principalmente do largo. Atende a um programa residencial: no nível superior, dois quartos, copa, cozinha, sanitários, sala de estar e sala de jantar; no inferior, os cômodos mais insalubres, como depósitos e garagem.

O estado de conservação da edificação, já bastante desgastada, e a necessidade de requalificá-la deram ensejo a uma negociação entre o Iphan e a Paróquia Nossa Senhora do Rosário, entre 1996 e 2012. Integrando as ações de revitalização do Largo da Matriz, em 2013, como resultado do amadurecimento do processo de acordo entre as partes decidiu-se que a residência do pároco seria transferida para outro local e que aquele espaço passaria a abrigar a secretaria paroquial, responsável pelo apoio administrativo das atividades da paróquia.

Como a negociação previa a permanência desta edificação, fazia-se imprescindível sua harmonização com as edificações do entorno imediato. Foram consideradas todas as conexões físicas e visuais, notadamente com a Igreja Matriz, o novo Salão Paroquial e as residências que configuram e contornam o espaço urbano do largo. Essa harmonização foi orientada no sentido da revisão e

Obras de requalificação
da Casa Paroquial.









Visual da Casa Paroquial ao lado da Igreja Matriz.

reproposição da relação entre cheios e vazios das fachadas; da recomposição do telhado em quatro águas, com inclinação adequada; da reinterpretação das varandas e acessos, e de sua integração com os desníveis do terreno, dentro de um novo programa de funções espaciais.

Requalificada, a grande varanda em L volta-se para a Igreja Matriz e para o Salão Paroquial, ficando as demais fachadas do edifício voltadas para a esquina do quarteirão.

Esquadrias em madeira – portas e janelas, do tipo guilhotina, substituíram as antigas portas e janelas e os vitrôs basculantes metálicos. Com o refazimento de toda a cobertura, o forro plano, tipo paulista, foi retirado, tendo sido instalado em seu lugar um forro de cedrinho que, acompanhando as quatro águas do telhado, dá maior amplitude a todo o espaço.

A localização da casa – entre a centenária Igreja Matriz e o novo Salão Paroquial – e as relações funcionais com estas duas edificações foram os principais condicionantes orientadores da intervenção.

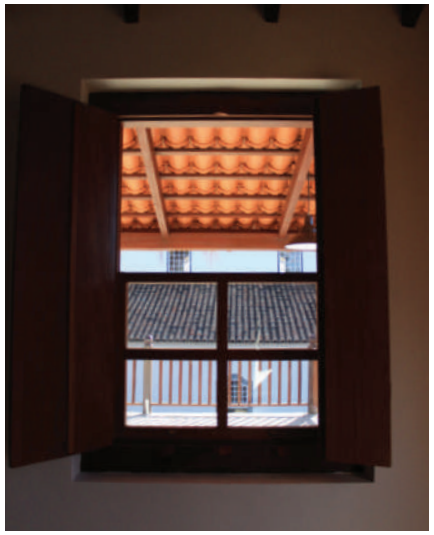
Considerando o importante papel da Casa Paroquial nesse contexto, foram projetadas duas entradas para a











Vistas da Casa Paroquial logo após a conclusão das obras de restauração.



Visual da Casa Paroquial ao lado da Igreja Matriz.

→ Vista da Igreja Matriz durante a Festa do Divino Espírito Santo e, ao fundo, a fachada principal da Casa Paroquial.

edificação: uma voltada para a rua, ao lado da igreja, e outra, na fachada oposta, voltada para o novo salão. A reestruturação interna do espaço da casa permitiu a criação de um espaço contínuo, que conecta as duas entradas. Isso criou a possibilidade de conexão física e visual entre dois lados do prédio, revertendo a situação anterior, na qual o edifício se configurava como uma barreira física.

Considerando o desnível do terreno, foi criada uma escada para ligar o *hall* da entrada principal, voltada para a rua, com o *hall* do acesso para o salão paroquial, localizado no nível superior. A entrada principal foi marcada por uma abertura bastante larga e com pé-direito duplo. No encontro dos dois acessos, foram instaladas a lojinha da paróquia (no nível inferior) e a recepção da secretaria paroquial (no nível superior). Contíguos a esse espaço, estão os sanitários e as demais salas de atividades: gabinete do padre, copa, depósitos, área de serviço e garagem.

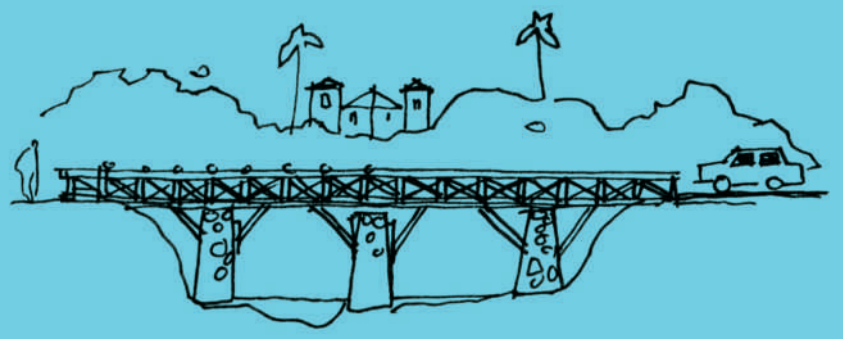




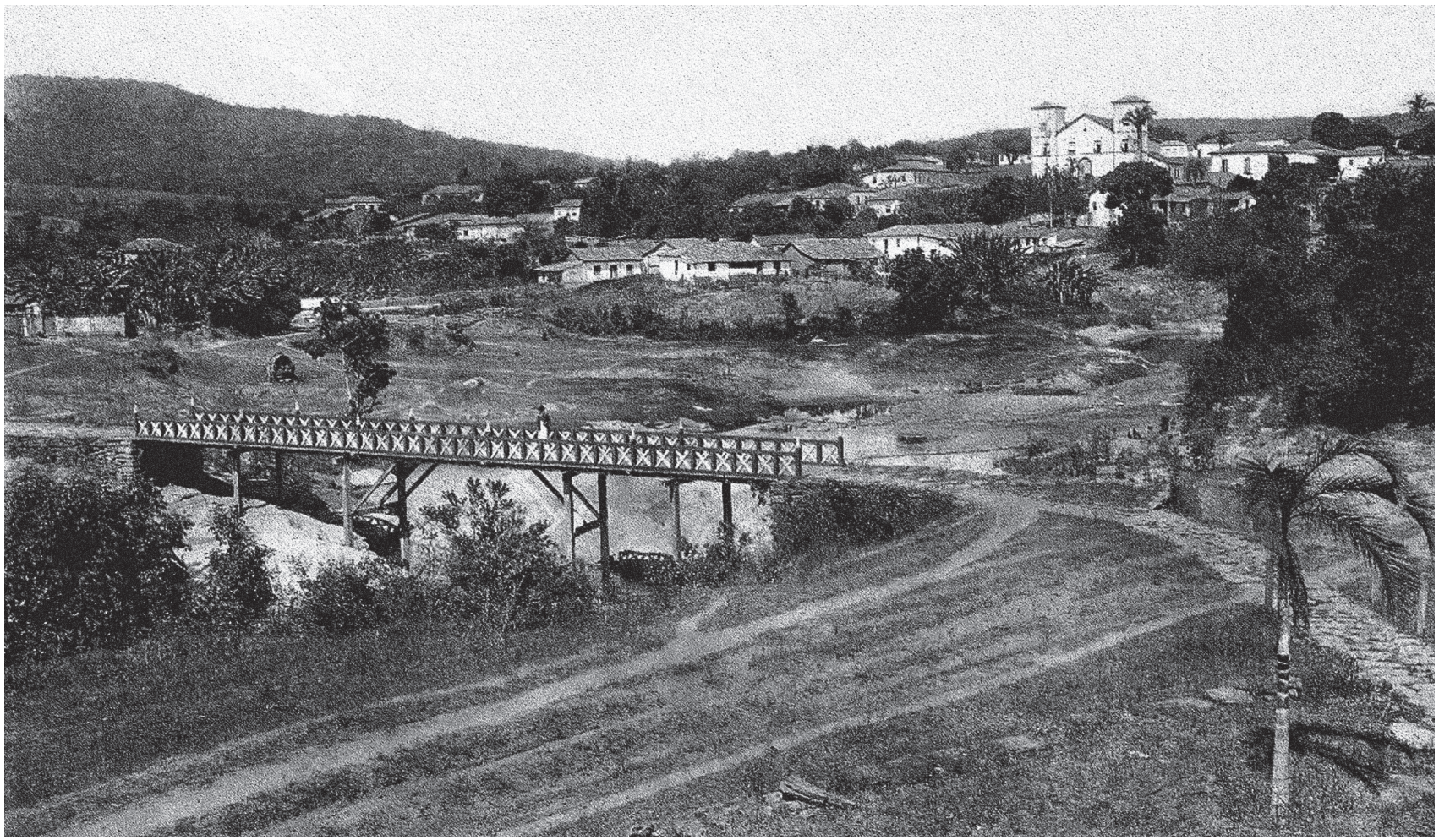


← Casa Paroquial e Igreja Matriz.

← Casa Paroquial vista da torre
da Igreja Matriz, tendo ao fundo o
Salão Paroquial.



Ponte de Madeira



Antiga Ponte de Madeira vista a partir do bairro do Carmo, tendo ao fundo o centro urbano de Pirenópolis.

→ Aspecto da Ponte de Madeira, tendo ao fundo uma bela vista da Igreja Matriz.

A meia ponte é uma referência obrigatória para a compreensão do desenvolvimento do assentamento surgido no século XVIII que recebeu o nome de Arraial das Minas de Nossa Senhora do Rosário da Meia Ponte. De grande importância para o centro histórico, a construção centenária, que assumiu várias feições ao longo do tempo, é conhecida hoje como Ponte de Madeira.

Foi construída em 1750 por Antônio Rodrigues Frota, para ligar o centro à sua residência situada no bairro do Carmo. Segundo a tradição oral, uma enchente teria levado parte da ponte, da qual restou apenas a metade. A segunda ponte ruiu devido às suas péssimas condições de conservação. A terceira, que teria sido edificada entre 1899 e 1903, pelo intendente Sebastião Pompeu de Pina, sobre uma base de pedra, passou por pequenas reformas entre 1983 e 1984.

Em 2001, a ponte de madeira encontrava-se muito degradada, por falta de manutenção adequada. Isso determinou a necessidade de uma intervenção completa de recuperação do único elo histórico existente na época entre o centro urbano e o bairro do Carmo.

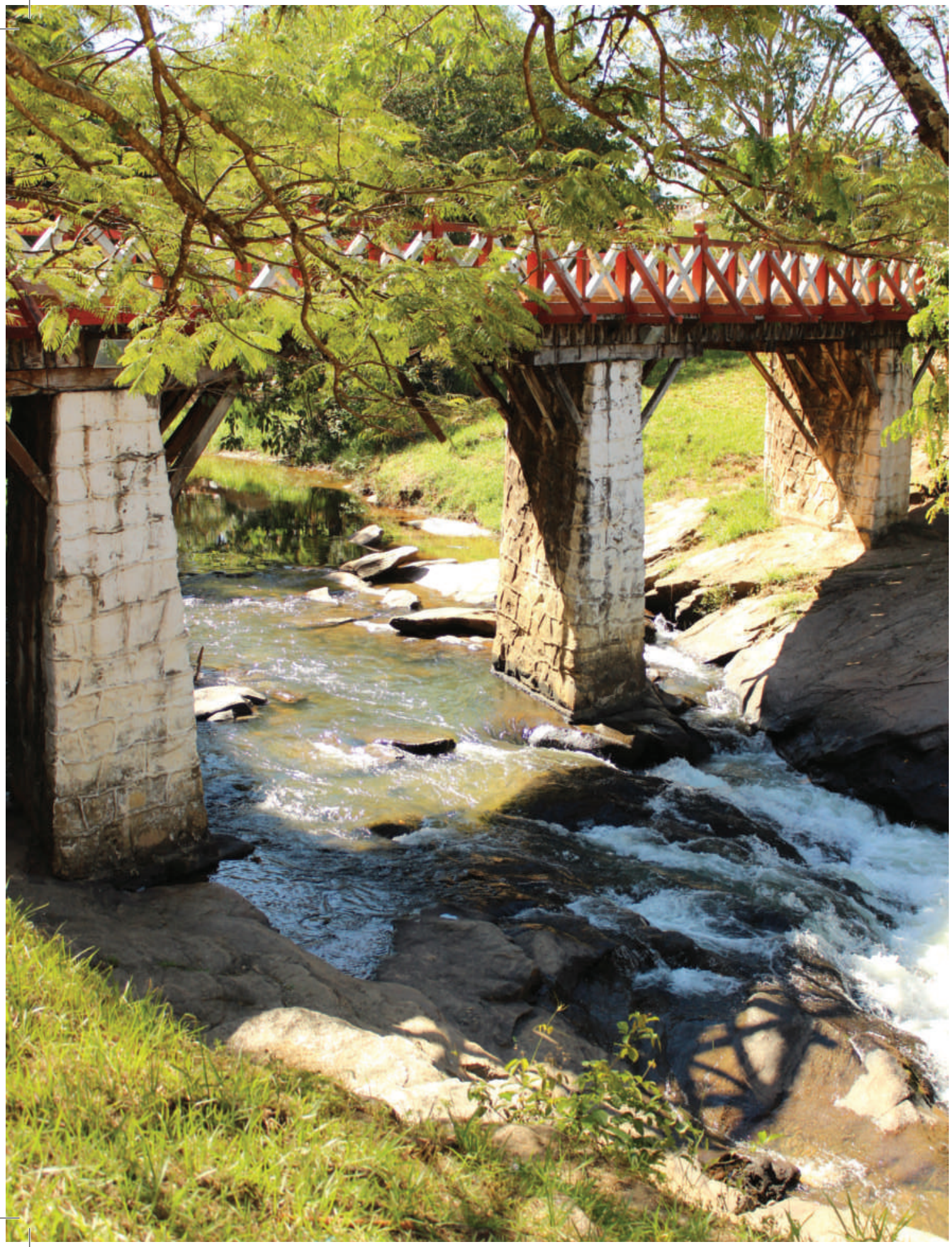
Feito o mapeamento de danos, procedeu-se ao recálculo da estrutura de madeira de sustentação e optou-se pela desmontagem integral das peças de madeira, que se apoiam nos pilares de alvenaria de pedra. Em seguida foram substituídas as unidades danificadas, com o refazimento de encaixes, a troca de ferragens e parafusos e a reposição integral dos pisos. Os gradis foram totalmente recuperados, tendo sido reintroduzidas as cabeças de Santo Antônio que personalizam a ponte.

Um estudo dos fluxos sobre a ponte em funcionamento havia demonstrado que a passagem de veículos mais largos, como caminhonetes e caminhões, reduzia ao mínimo o espaço de circulação de pedestres, imprensando-os entre os veículos e as grades de proteção. Esse problema foi corrigido na remontagem da estrutura, com a separação da circulação de pedestres do fluxo de veículos mediante a criação de uma passarela lateral exclusiva para pedestres que, delimitada por uma linha de madeira ligeiramente elevada do nível do piso, acabou com os constrangimentos na travessia.

Com a pintura geral, foram recuperadas as cores que tradicionalmente marcaram esse equipamento urbano: o branco e o vermelho. A delicada estrutura ficou ainda mais expressiva e destacada na paisagem após a instalação dos equipamentos de iluminação sob a ponte que, com foco dirigido para a correnteza, ressaltaram a presença marcante do Rio das Almas.

Assim, respeitando-se o sistema construtivo, a forma e os materiais, foi possível recuperar a estabilidade estrutural, a segurança e a beleza do equipamento sem promover grandes alterações, além de disciplinar o trânsito e garantir maior segurança para a travessia de pedestres.

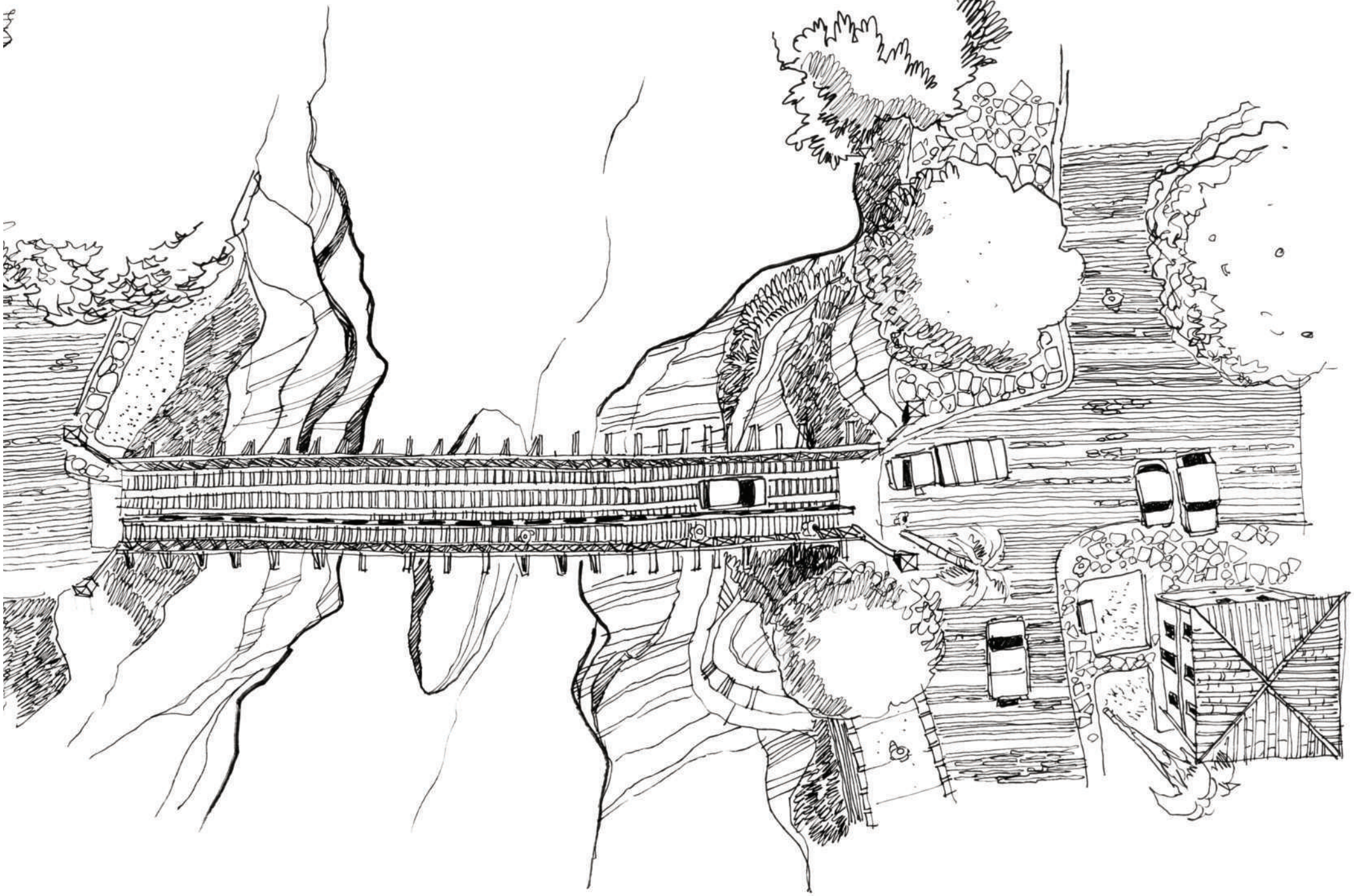


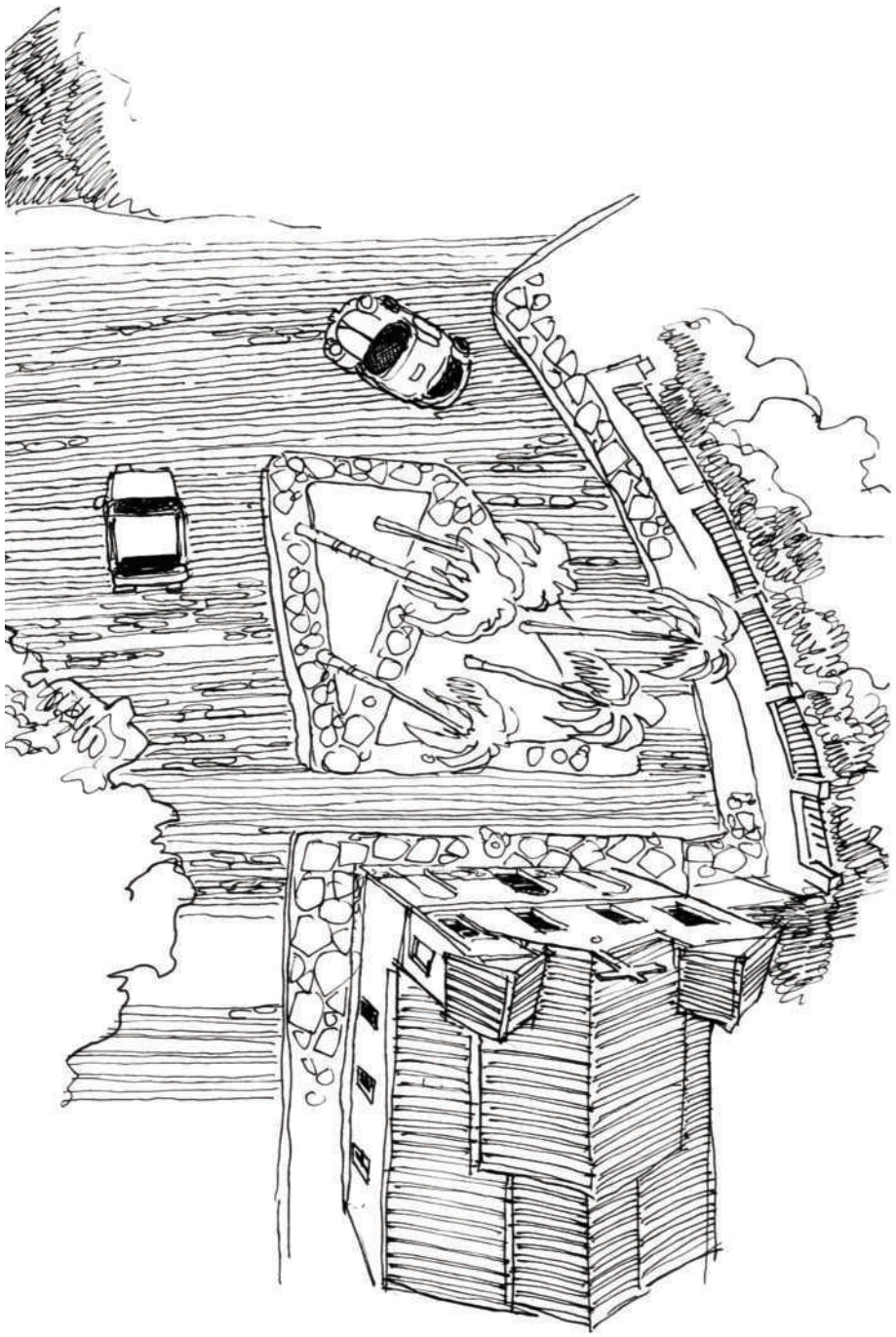




Ponte de Madeira; ao fundo,
a Casa de Câmara e Cadeia.

← Ponte de Madeira sobre
o Rio das Almas.





Vista de pássaro da Ponte de Madeira.





Ponte de Madeira tendo ao fundo a Aldeia da Paz, sentido centro-bairro do Carmo.

← Ponte de Madeira, com destaque para a passagem de pedestres separada da passagem de veículos.



Ponte de Madeira e seu entorno
próximo.



Ponte de Madeira tendo ao
fundo a Aldeia da Paz e a Igreja
Nossa Senhora do Carmo.

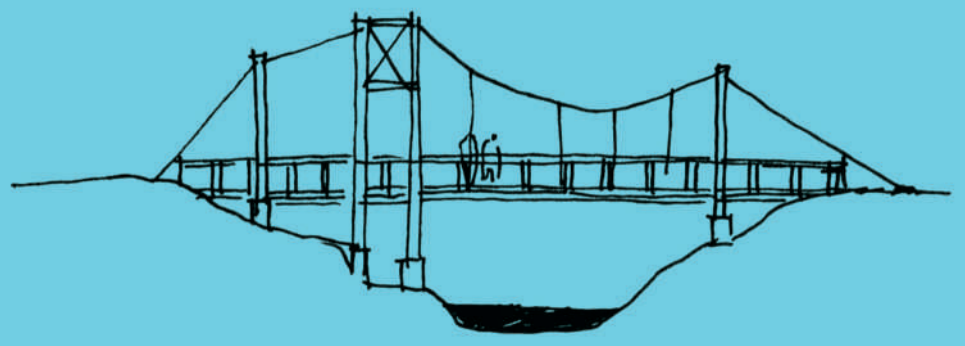


Detalhes da Ponte de Madeira
e seu gradil vermelho e branco.









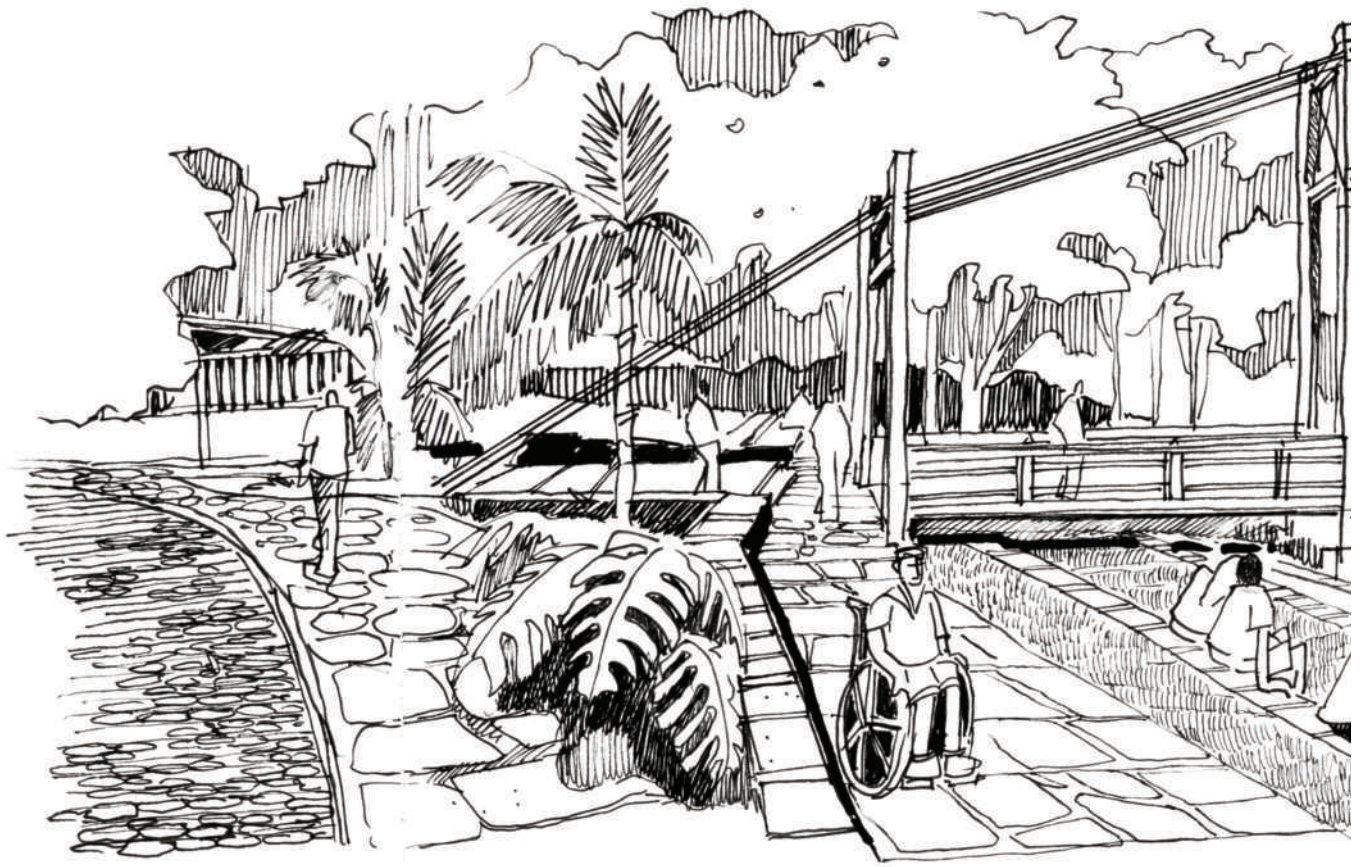
Ponte Pênsil Dona Benta



Imagem de reportagem de revista: antiga ponte de cabo de aço.







Resquícios da antiga ponte pênsil.

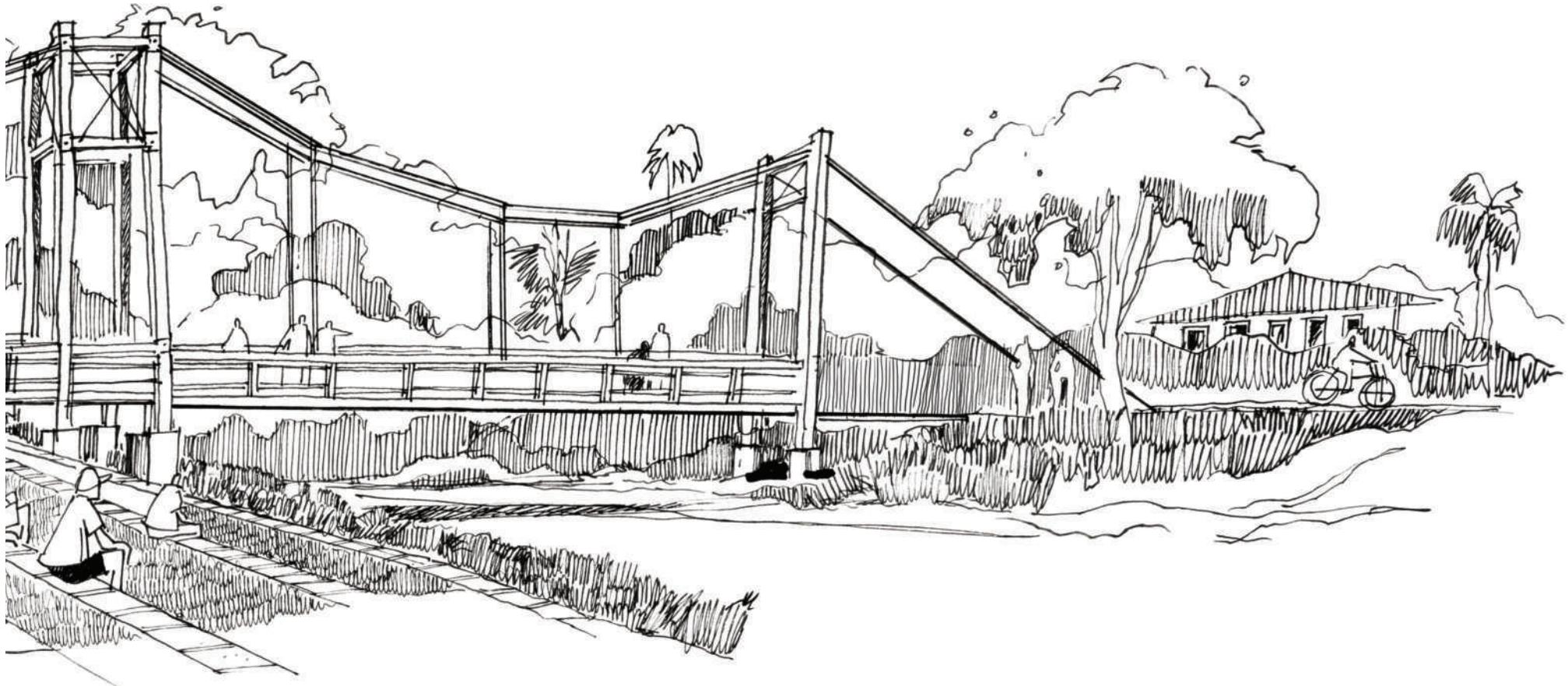
Aspectos das obras de implantação da ponte.

A primeira ponte pênsil de Pirenópolis, uma travessia de pedestres bastante simples construída entre o largo do antigo Mercado Municipal e o bairro do Carmo, foi levada por uma enchente na década de 1980. Com isso, a ligação entre as duas partes da cidade separadas pelo Rio das Almas ficou restrita à tradicional Ponte de Madeira, então bastante comprometida pela falta de manutenção sistemática.

Em 2000 foi erigida, fora da área de tombamento, a Ponte de Concreto, ou Ponte Nova, pelo Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, estabelecendo uma nova ligação entre as duas partes da cidade. Entretanto, a distância entre as duas pontes dificultava a travessia de pedestres.

Em 2001, durante os trabalhos de restauração da Ponte de Madeira, foi feita uma consulta à comunidade sobre a importância da velha travessia, feita de cabos de aço e piso de madeira. Além de colher manifestações saudosas sobre a ponte levada pelas águas, a pesquisa evidenciou a real necessidade de restabelecer aquela conexão urbana, principalmente considerando que a maior parte da população do Carmo era constituída, à época, por pedestres.

Assim, a reconstrução da ponte pênsil, em 2006, teve como objetivo o resgate da antiga ligação de pedestres entre o centro histórico e o bairro do Carmo, retomando um elo urbano perdido no tempo. É interessante notar que, embora não se trate da recuperação de um

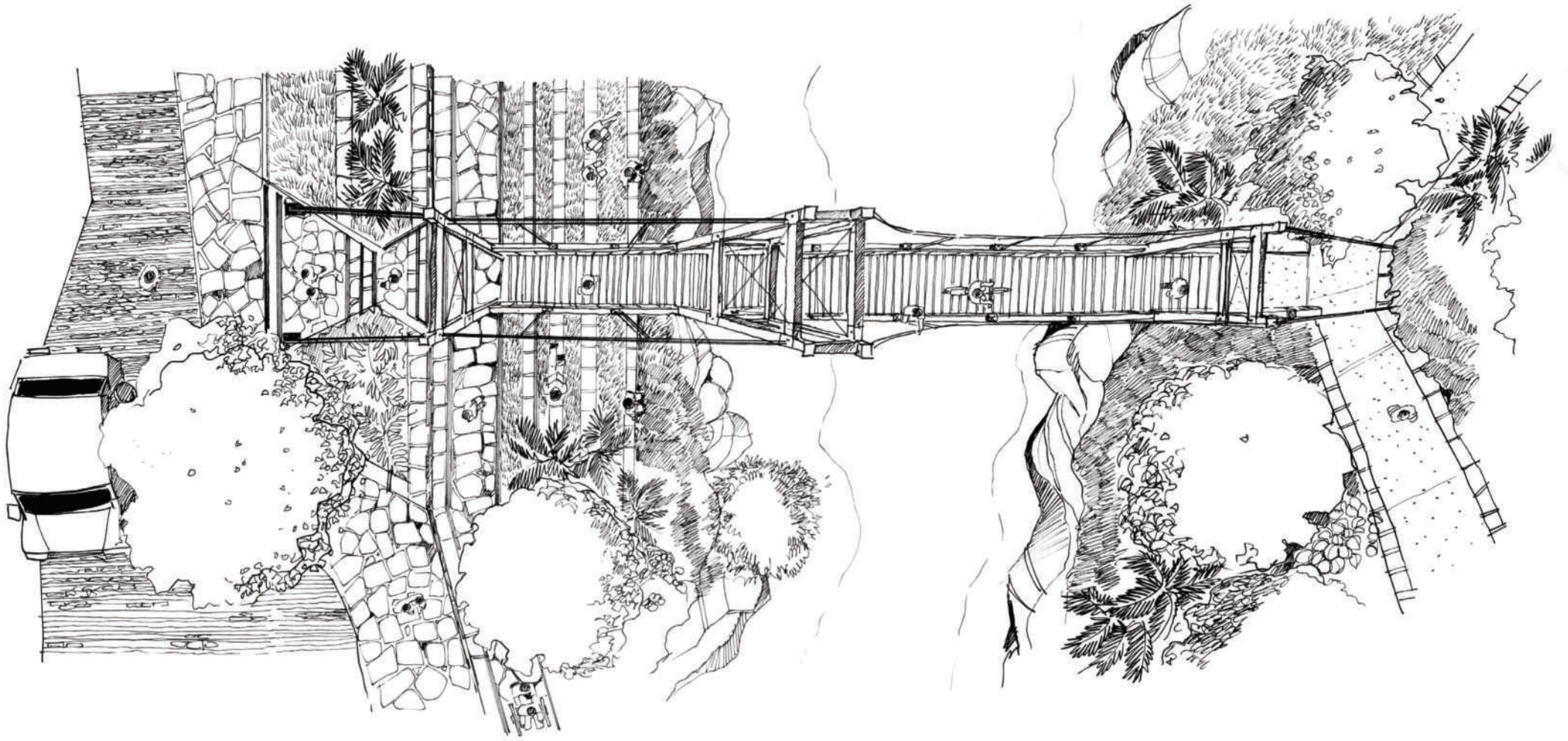


Desenho em perspectiva da Ponte Pênsil e seu entorno imediato.

bem com valor arquitetônico, construído, o que inspirou a atuação do Iphan foi o reconhecimento do valor cultural e histórico de um percurso urbano tradicional. O nome oficial da ponte foi dado em homenagem a uma memorável e simpática moradora de Pirenópolis, Benta Verônica de Barros (1923–2005), famosa por contar causos, inventar cantigas e poesias (incluindo uma canção sobre a antiga ponte de madeira), fazer brincadeiras e, sobretudo, por seus apreciados doces e quitandas.

A plataforma da nova ponte, ao contrário da antiga, que tinha um piso curvo, deveria ser plana, para facilitar a travessia e garantir maior segurança aos transeuntes. Para isso, foi necessário alçar os cabos de sustentação da plataforma, por meio da introdução de uma torre à qual se conectam os tirantes. Ao mesmo tempo, era fundamental preservar a referência histórica e afetiva ao equipamento urbano original. Dessa forma, estabelecendo-se um paralelo com a antiga ponte, que possuía um apoio entre os dois extremos, foi pensado um único apoio vertical (em forma de torre), na margem esquerda do rio, solução bastante incomum nesse tipo de estrutura. Ainda em alusão à ponte original, foi reproduzido o antigo desenho da curva do piso, mantendo-se na curvatura dos cabos de aço da nova ponte essencialmente o caráter de estrutura pênsil.

Dois grandes pórticos marcam o início da travessia, em ambos os lados da ponte, estabelecendo um diálogo com a torre, que por meio dos cabos de aço



Vista de pássaro da Ponte Pênsil.

→ Aspectos da Ponte Pênsil.

sustenta os balanços (transversinas), os quais, por sua vez, dão suporte às vigas de madeira (longarinas) sobre as quais se apoiam as pranchas de piso, também em madeira.

O engenheiro convidado para o desafio de calcular a nova ponte pênsil, Walter Vilhena Válio, é um apaixonado por navegação, advindo daí sua intimidade com a multiplicidade de elos e conexões que vieram a compor a sua estrutura. Algumas dessas peças foram encontradas no mercado, outras concebidas, desenhadas e detalhadas especificamente para este projeto.

Com a engenharia a serviço do restauro, foi desenvolvido um conjunto de ferragens específicas – como aparelhos de apoio, chumbadores, pendurais, aparelhos de ancoragem, aparelhos de conexão, grampos, clipes, sapatilhas, esticadores – para garantir a estabilidade estrutural, mantendo-se a leveza e a beleza do conjunto.

Com 42,5 metros de comprimento e 2,5 de largura, a ponte atual suporta uma carga de setecentos quilos, que corresponde ao peso de cem pessoas. Uma rosa dos ventos metálica foi assentada no piso da torre, indicando a sua posição no planeta.








Ponte Pênsil Dona Benta





← Ponte Pênsil Dona Benta.



Beira-Rio





← Beira do Rio das Almas 1892, destacando-se ao fundo a Igreja Nossa Senhora do Rosário.

→ Rio das Almas, com a cidade camuflada pela vegetação e em destaque apenas a Igreja Matriz.

Com a nascente localizada no divisor de águas do Parque Estadual da Serra dos Pireneus, o Rio das Almas banha a cidade de Pirenópolis, localizada no sopé da serra, e segue atravessando várias cidades goianas, como Jaraguá, Ceres, Rialma e Nova Glória. A paisagem urbana, a história, as tradições culturais e a vida social da cidade estão intrinsecamente ligadas ao Rio das Almas.

Pirenópolis nasceu na margem esquerda do rio, em virtude das datas minerais de exploração do ouro de aluvião. Na configuração original da cidade, os terrenos chegavam até as bordas do rio; porém, ao longo do tempo, foram sendo criados espaços abertos – de domínio público – ao longo das margens. Essa configuração é o principal promotor da interação das pessoas com o curso d'água.

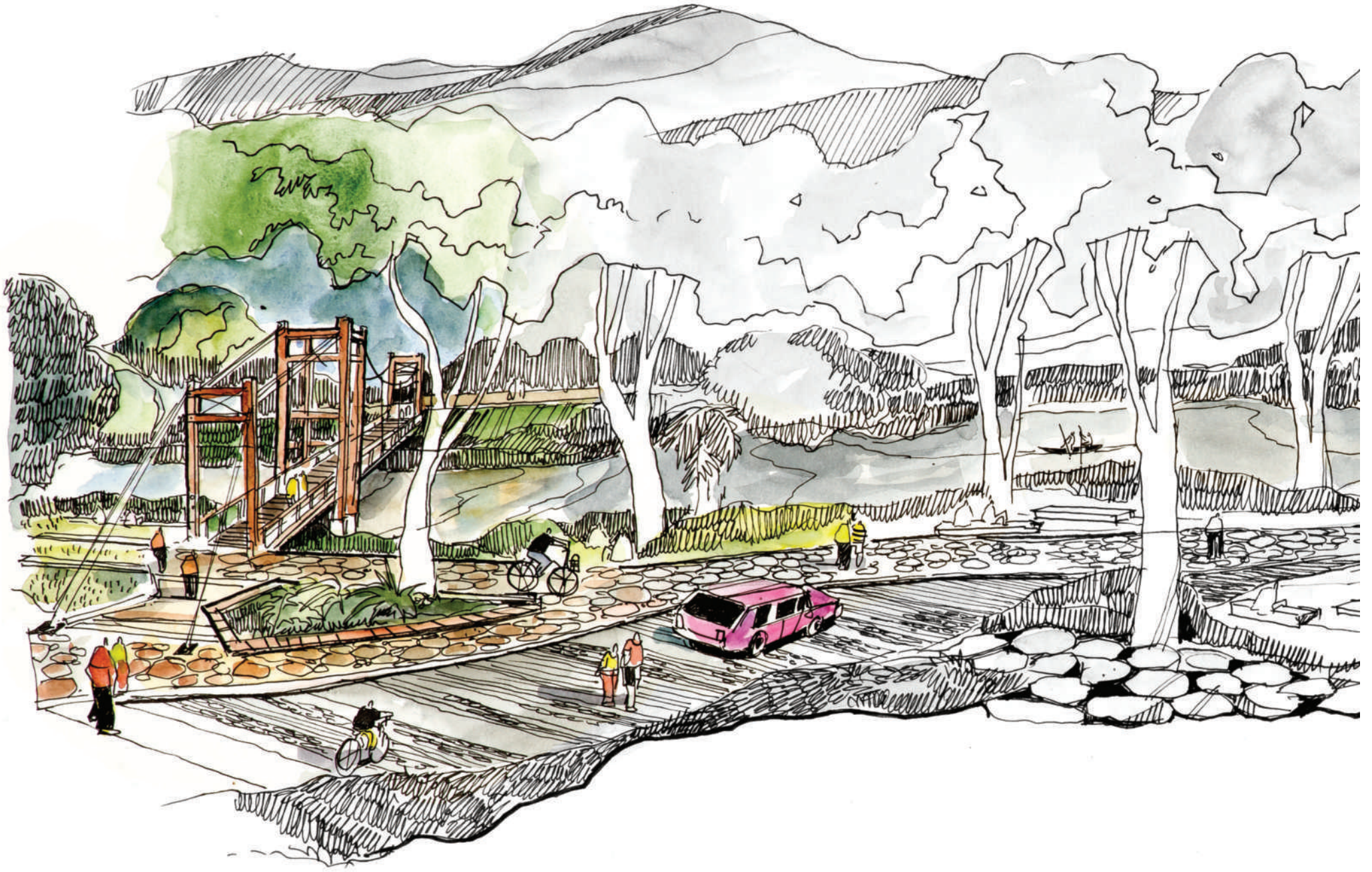
O Rio das Almas tornou-se um símbolo de identidade dos cidadãos pirenopolinos, fazendo parte da sua memória e do dia a dia. Esse forte vínculo pode ser percebido nas diversas manifestações registradas em entrevistas realizadas durante os estudos que antecederam o projeto: *"... esse rio é a alegria do povo"*; *"... ele faz a diferença"*; *"... é como um companheiro"*; *"... é mais que um divertimento, é como se fosse um irmão"*.

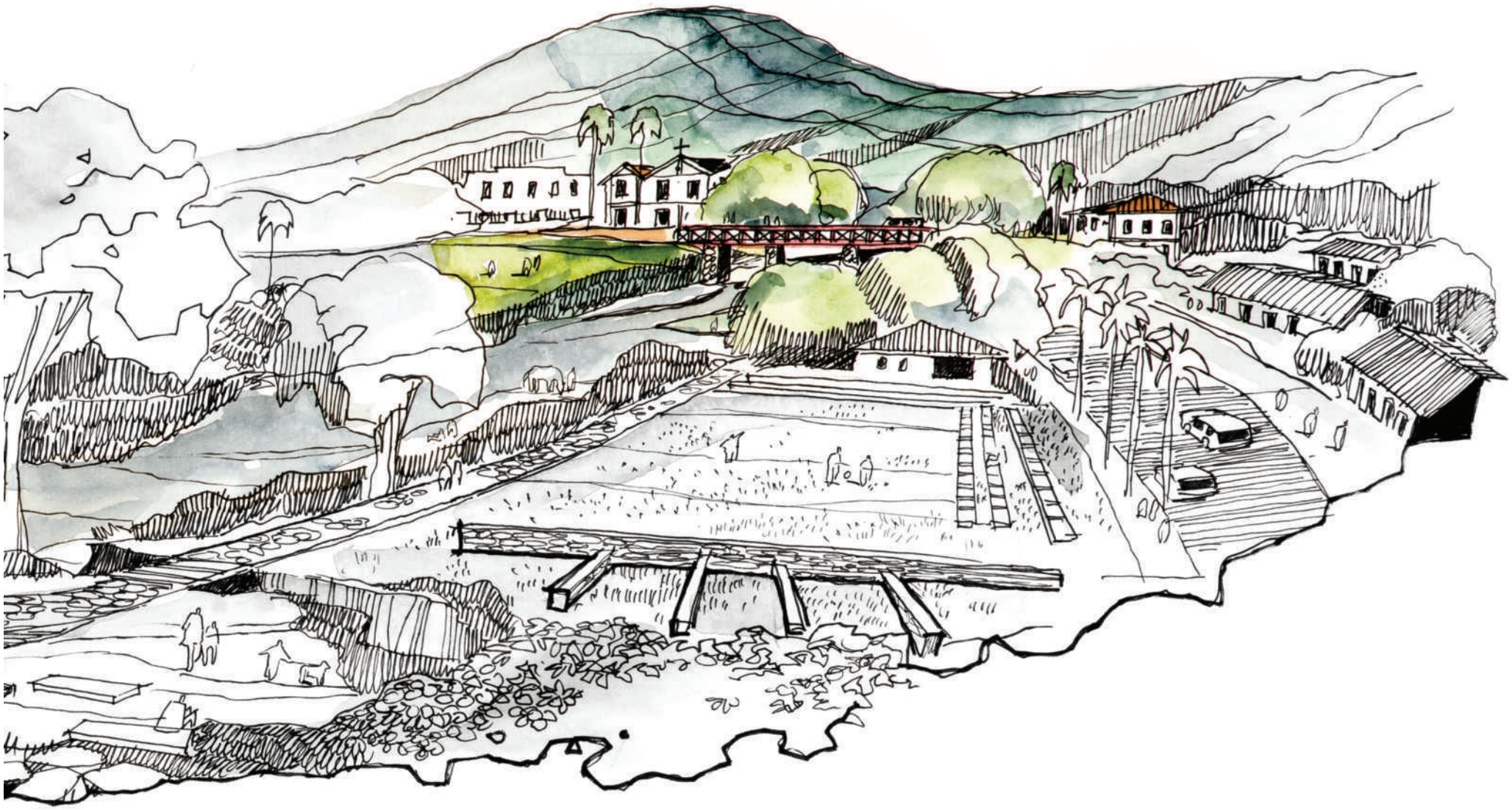
Apesar da estreita relação afetiva dos cidadãos com seu rio, Pirenópolis testemunhou processo semelhante ao ocorrido na maioria das cidades, de deterioração dos espaços ribeirinhos em função de múltiplos fatores, em especial o lançamento de esgoto e lixo. O aspecto das margens do Rio das Almas não esconde o desleixo e o abandono de que tem sido vítima.

Quando do Seminário Internacional de Revitalização de Cidades Históricas da América Latina e Caribe (Sirchal), realizado em 2001 em Pirenópolis, o tema da revitalização da beira-rio foi colocado como destaque na pauta. Dos trabalhos do Ateliê Sirchal resultou o estabelecimento, como pontos principais do plano de ação, da elaboração dos programas de saneamento ambiental, ordenamento da orla e integração cidade-rio.

O Projeto de Revitalização das Margens Urbanas do Rio das Almas fundamenta-se na abordagem integrada dos aspectos ambientais e urbanísticos envolvidos da relação rio-cidade. Os princípios norteadores do projeto foram estruturados em três grupos: O rio como entidade viva; O rio como referencial de urbanidade; O rio como patrimônio da natureza e do homem.







Trecho do Beira Rio e seu entorno imediato.



O Rio das Almas.

O rio como entidade viva

Respeitar as dinâmicas próprias do rio e dos ecossistemas ribeirinhos, com o objetivo de proteger ou resgatar, dentro do possível, as feições do ambiente natural. As intervenções visam à reabilitação do curso d'água e suas margens, por meio da recomposição da vegetação nativa e da adoção de técnicas de engenharia vegetal (biotecnologia).

O rio como referencial de urbanidade

Fortalecer o papel do rio como elemento estruturador da cidade e referência espacial para os cidadãos, com vistas ao ordenamento e à requalificação dos espaços das margens, e à promoção de atividades lúdicas, recreativas e de convívio social. Valorizar o potencial representado pela presença do rio como balneário público no coração da cidade, disciplinando as atividades de lazer e turismo na orla.



Ponte de Madeira sobre o Rio das Almas.

O rio como patrimônio da natureza e do homem

Valorizar o potencial do rio como marco identitário da paisagem local e patrimônio cultural de Pirenópolis e fortalecer a vinculação entre rio e cidade, entre homem e natureza, por meio de soluções técnicas que considerem as dinâmicas sociais e ambientais.

A primeira fase consistiu em um amplo diagnóstico que substanciou a elaboração do Plano Ambiental-Urbano, englobando os enfoques ambiental – aspectos geológico, geomórfico, pedológico, hidrológico (identificando áreas de inundação periódica das margens), vegetação, fauna – e urbano – centralidade/integração urbana, uso e ocupação do solo, configurações espaciais e paisagísticas predominantes, infraestrutura urbana.

A segunda fase consubstanciou o projeto urbanístico, que procurou reforçar e aprimorar os atributos de urbanidade inerentes aos espaços às margens do rio, respeitando as condicionantes ambientais identificadas na fase anterior. As propostas de intervenção voltaram-se para dotar os espaços abertos de equipamentos e





Plantio de mudas nativas do Cerrado durante a implantação do projeto.

tratamentos adequados que favoreçam sua utilização pela população.

O Caminho do Rio, um passeio de pedestres ao longo de todo o percurso, foi concebido para interligar uma sequência de espaços abertos, diversificados, oferecendo diferentes opções de atividades de lazer, estar e convívio social. Para cada um desses espaços foram previstos equipamentos, de acordo com a sua destinação, como parques infantis, equipamentos de ginástica, mobiliário urbano, bosques para piquenique.

Especial atenção foi dada ao coração do Beira-Rio — a grande área central que envolve as duas margens, conectas pelas duas pontes de madeira existentes —, por seu papel de ponto de encontro entre os cidadãos e entroncamento de caminhos. Neste espaço foram concentradas atividades e equipamentos como quadras de esporte, sanitários públicos e quiosques (em substituição a edificações a serem removidas por estarem localizadas em Áreas de Preservação Permanente).

Ao longo do Caminho do Rio, em função das características físicas de cada trecho de margem, são previstos locais de mirantes, para apreciação da água e da paisagem, e pontos de acesso das pessoas até a água. Foram projetados especificamente para a área mobiliário urbano, iluminação pública e sistema de sinalização. Uma ciclovia acompanha o percurso, algumas vezes ao lado da calçada de pedestres e outras mais afastadas, em função das condições do terreno.



Contenção das margens e implantação de vegetação.

Os estacionamentos de veículos foram dispostos em locais mais afastados das margens.

No projeto adotou-se como princípio básico intervir apenas onde houvesse problemas. Isso se aplicou tanto aos aspectos urbanísticos quanto aos ambientais. Tendo em vista minimizar os impactos da presença da cidade sobre o desempenho das funções ambientais do rio, optou-se por tratamentos que resultassem em baixo grau de artificialidade dos espaços ribeirinhos. A medida de artificialidade envolve o tratamento dado às margens (vegetação, solo) e ao curso d'água (barrancas, leito, meios anexos). Buscou-se o emprego de tecnologias adequadas ao ambiente ribeirinho, mantendo-se, dentro do possível, as características originais, de forma a promover o desempenho das dinâmicas naturais.

A preservação dos remanescentes de mata ciliar foi um norte do projeto. Em áreas onde se tornou necessária a recomposição da vegetação, o paisagismo se pautou pela escolha de espécies do Cerrado, em especial de mata ciliar e de galeria. Deu-se prioridade a materiais locais, com destaque para a pedra de Pirenópolis (quartzito extraído nas cercanias da cidade), em pavimentos, contenção de encostas, muretas.

Foram criados dispositivos visando à condução das águas pluviais e ao amortecimento da vazão e retenção dos sedimentos, de modo a diminuir a velocidade de seu lançamento no rio. Técnicas variadas foram adotadas para favorecer a infiltração das águas da chuva, evitando-se, assim, a erosão e o assoreamento do rio:



Implantação de barreiras físicas para redução da velocidade das águas pluviais.



Calçadas e ciclovias com pavimentação drenante.





Obras de contenção das bordas do rio.

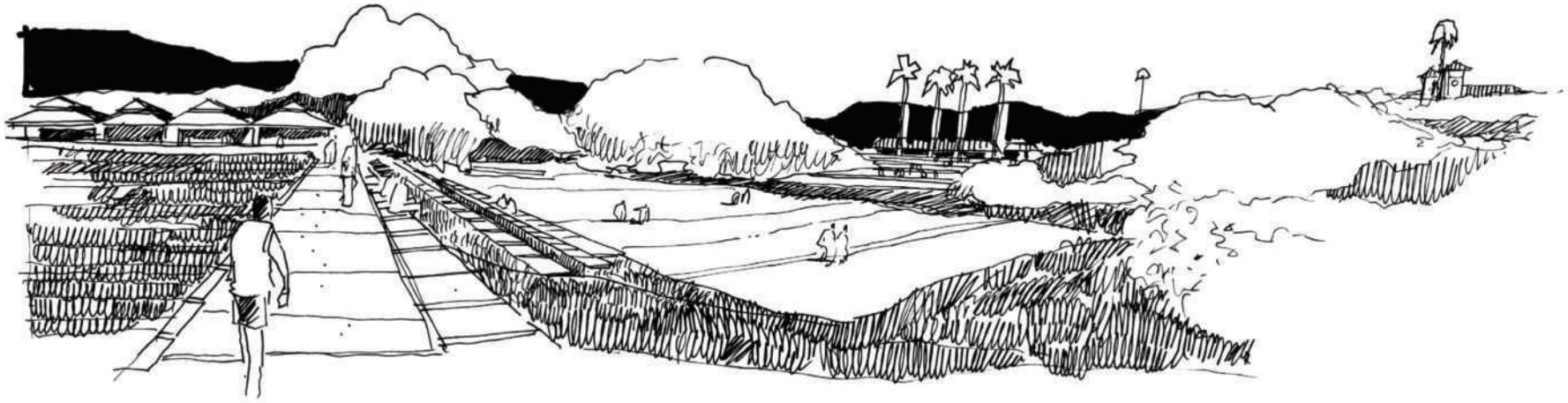
Implantação de nova vegetação ribeirinha.

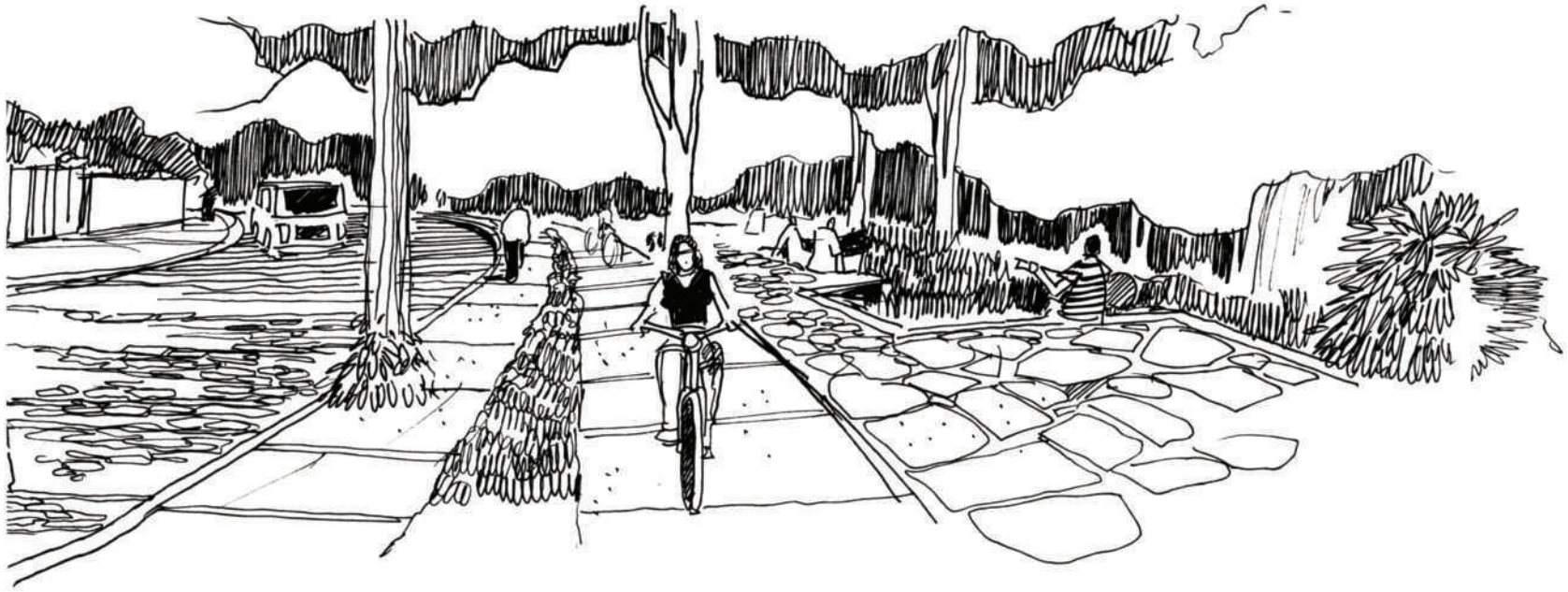
trincheiras de infiltração, que captam as águas pluviais, armazenando-as e escoando-as lentamente; pavimentos permeáveis (piso drenante confeccionado no local, com pedriscos) nas calçadas e ciclovias; piso pé de moleque (pavimento tradicional da cidade, feito com a pedra de Pirenópolis), nas vias de circulação de veículos longitudinais ao curso do rio.

Voltadas para o cuidado com esse patrimônio coletivo, as ações do Projeto Beira-Rio em Pirenópolis, integrando a abordagem patrimonial, urbanística e ambiental, marcam uma mudança de paradigma na gestão de sítios tombados. A revitalização das margens do Rio das Almas, mais do que implicar a busca por melhoria da qualidade de vida e por sustentabilidade ecológica, representa a recuperação de um dos principais símbolos de conexão da população com o sítio onde esta construiu sua história.

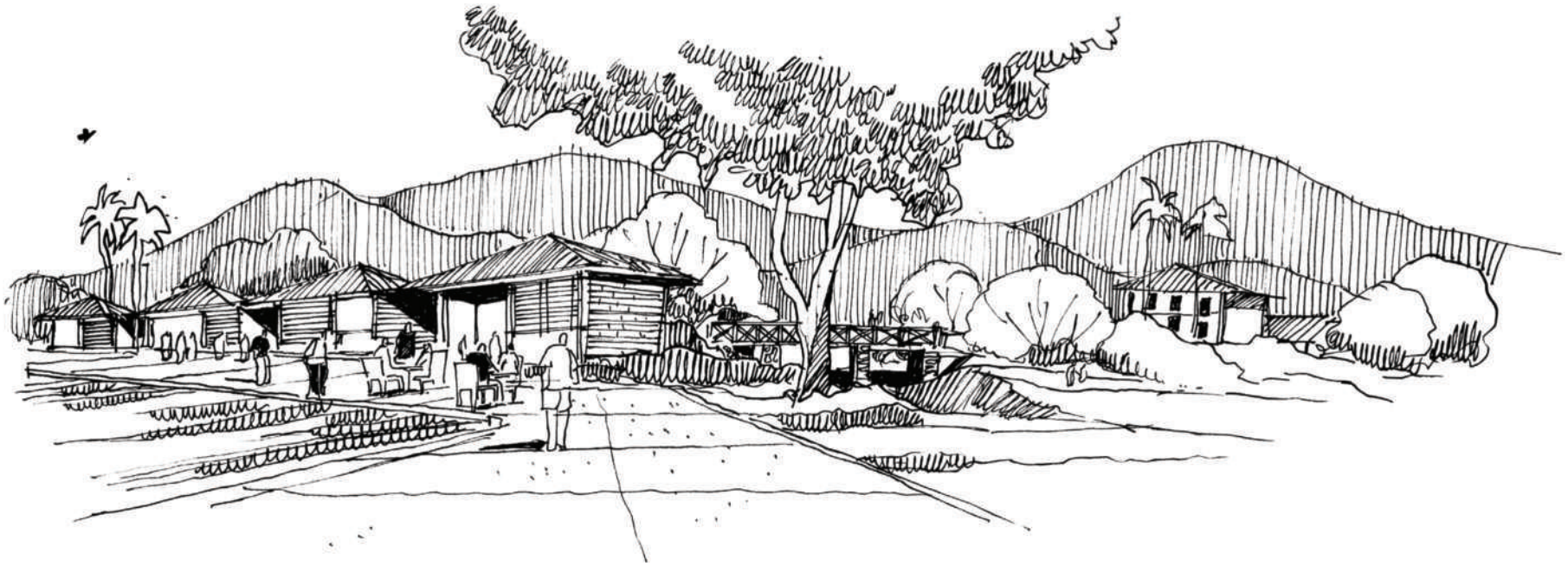


Recuperação de passeios
públicos e iluminação.

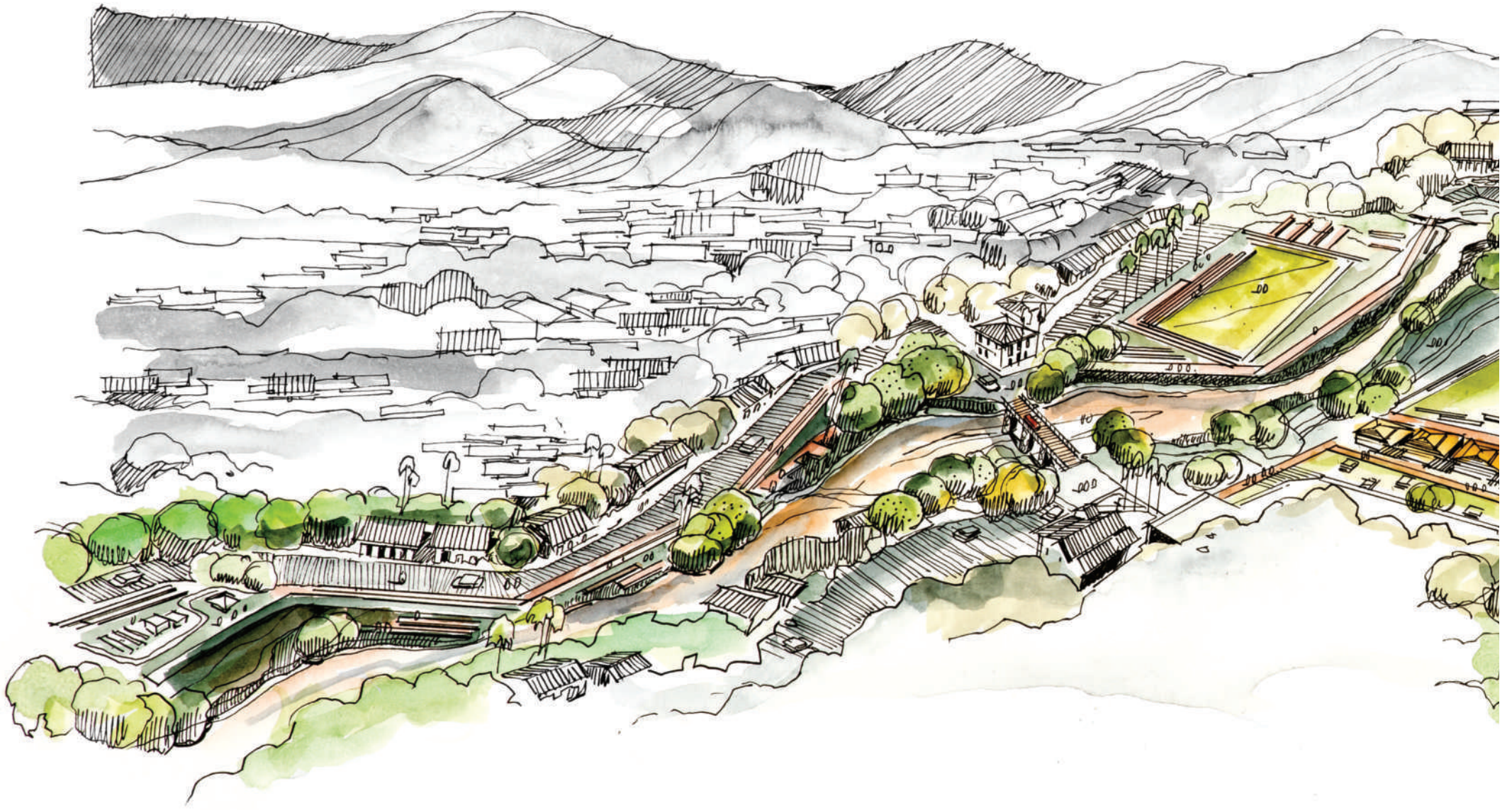




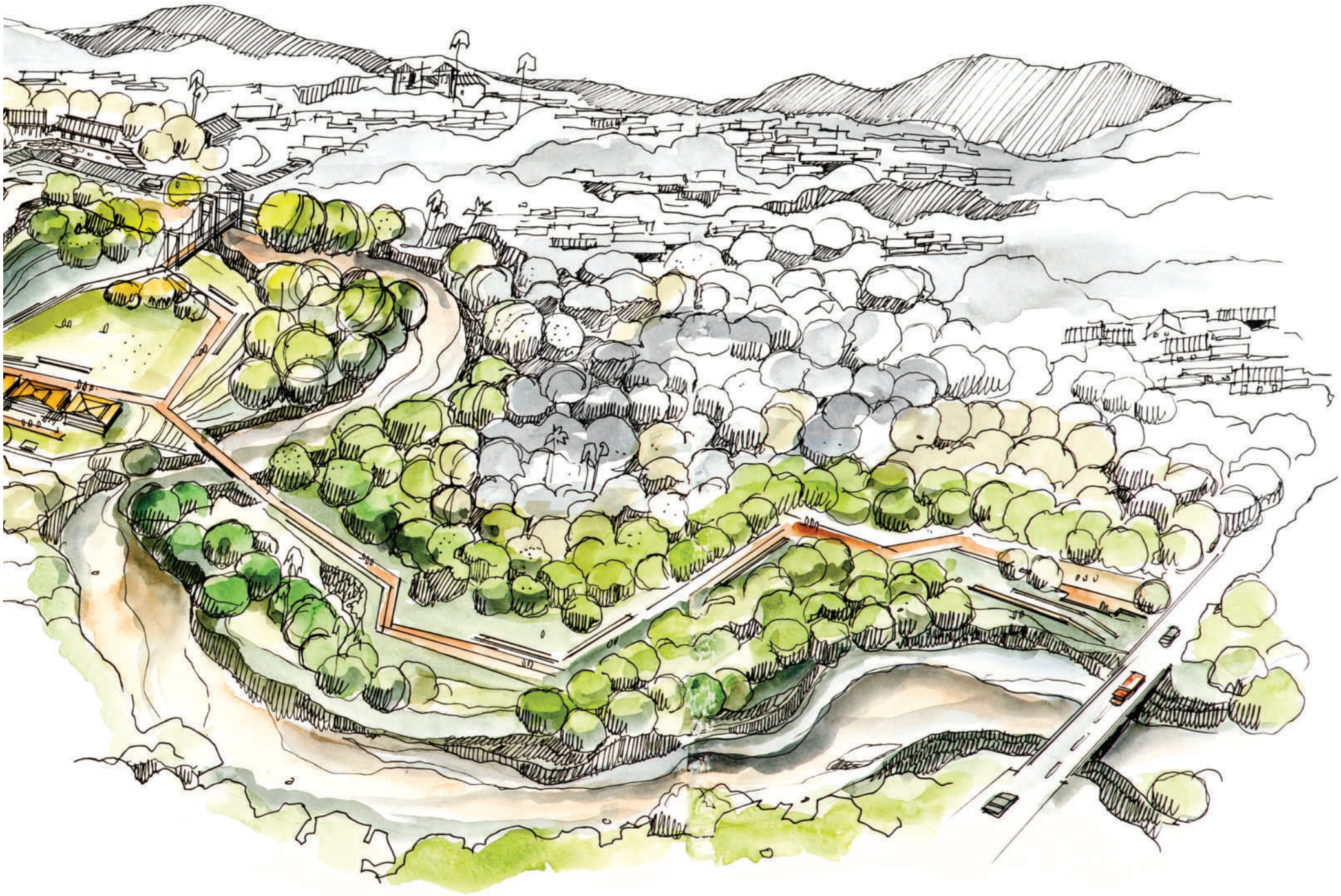
Diversos pontos da Beira-Rio.







Vista de pássaro sobre trecho urbano do Rio das Almas.







← Trechos implantados do
Projeto Beira-Rio.



Fazenda Babilônia





Varanda principal na entrada
do casarão.

Capela Nossa Senhora
da Conceição.

A casa da fazenda era ao rés do chão e nada tinha de extraordinária, mas era ampla e muito bem conservada. Na frente, uma extensa varanda oferecia sombra e ar fresco em todas as horas do dia. O engenho de açúcar conjugado à casa fora construído de maneira que da sala de jantar pudesse ser visto o trabalho que se fazia junto às caldeiras, e da varanda, o que se passava no moinho de cana. Este último dava para um pátio quadrado. O corpo da casa se prolongava numa série de construções, que formavam um dos lados do pátio, nas quais estavam instalados a selaria, as oficinas do serralheiro, do sapateiro, a sala dos arreios e, finalmente, a cocheira. Outro lado era constituído pelos alojamentos dos escravos casados (...) cobertos de telhas e divididos em cubículos por paredes até certa altura. Um muro de adobe fechava os dois lados restantes do pátio.

[Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem à Província de Goiás*, [1819] 1975]



A Fazenda Babilônia.

→ Vistas de pássaro do casarão, sem telhado e com telhado.

Origem

O antigo Engenho de São Joaquim, considerado a maior empresa agrícola do estado de Goiás e uma das grandes usinas de cana-de-açúcar do Brasil, foi construído em 1800 pelo comendador Joaquim Alves de Oliveira. Com a morte do comendador, em 1851, a propriedade passou para as mãos do seu genro, o sargento-mor Joaquim da Costa Teixeira. Em 1875, depois de vendido para o padre Simeão Estelita Lopes Zedes, o engenho ganhou o nome de Fazenda Babilônia.

Além da cana-de-açúcar, plantava-se nessa fazenda mandioca, para a produção de farinha, e fios de algodão para exportação. A Inglaterra, em plena Revolução Industrial, comprava toda a safra de algodão goiano, cuja fibra era considerada uma das melhores do mundo. A intensa produção dessa fazenda contava com cerca de duzentos escravos, dos quais 120 homens para o trabalho e oitenta mulheres e crianças.

Características

Volumetria
A casa segue o padrão da arquitetura colonial paulista do século XIX, cuja característica marcante era a distribuição espacial que permitia ao senhor de engenho vigiar e controlar as atividades da fazenda de alguns poucos lugares estratégicos. No caso específico da Fazenda Babilônia, da ampla varanda controlava-se a senzala e as edificações externas, e da sala de jantar, a moenda.

Planta
A planta retangular de 2 mil metros quadrados de área apresenta, na fachada principal, voltada para Nordeste, uma ampla varanda, no fim da qual se situa uma pequena capela, testemunho da fé católica dos antigos senhores de engenho. O restante do espaço abriga uma ampla cozinha, despensa, salão, vários quartos e um espaço onde outrora ficavam as moendas.

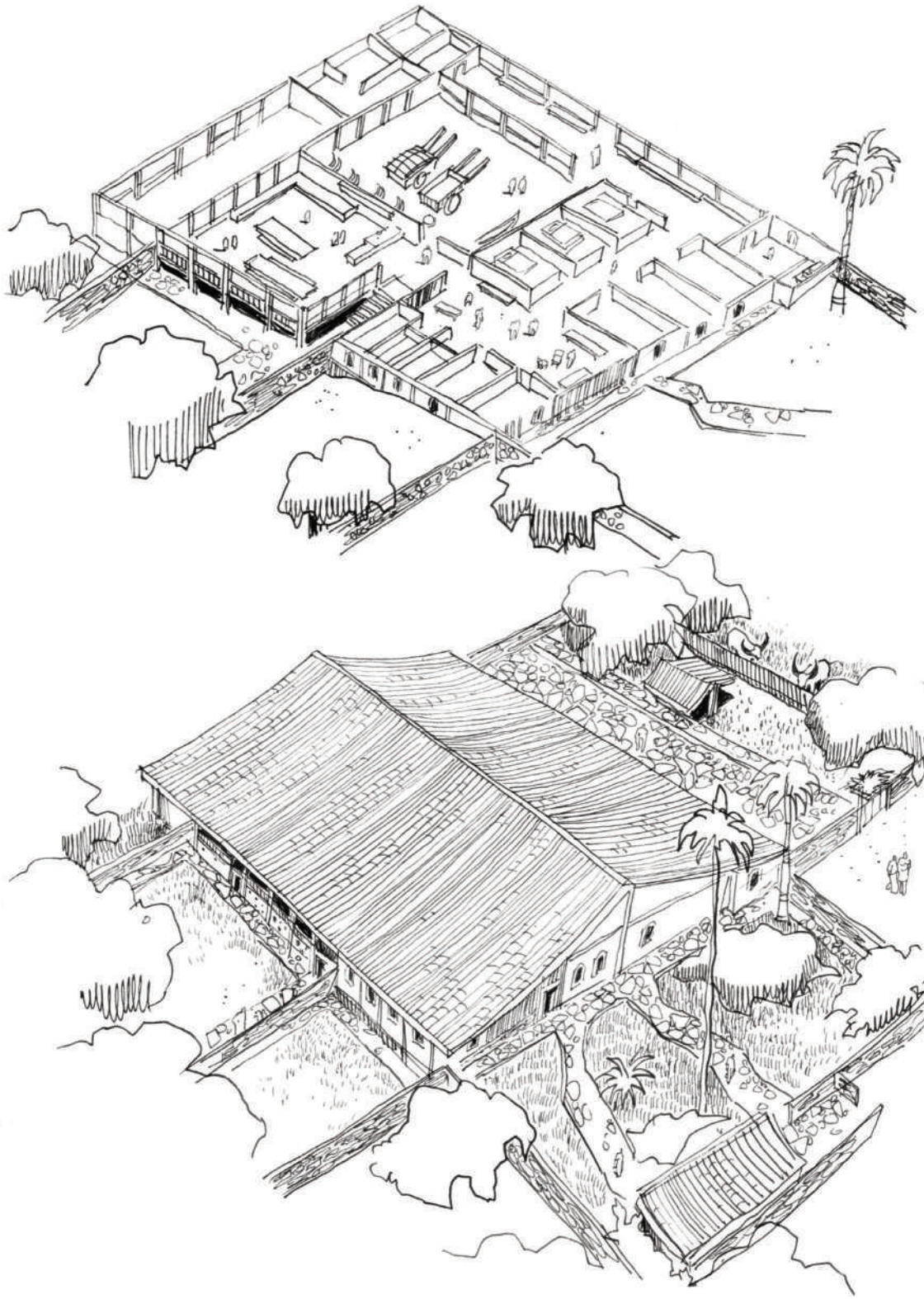
Muros de pedras erguidos pelos escravos circundam o casarão, o curral e outras construções da propriedade.

Sistema construtivo

A edificação, de porte majestoso, é sustentada por grossos esteios e vigas de madeiras e resguardada por paredes de adobe e pau a pique. Algumas das madeiras chegam a medir dois palmos de largura e atravessam vãos de aproximadamente 15 metros.

Composto de caibros roliços de cerca de 20 centímetros de diâmetro, muito próximos uns dos outros, o amplo telhado foi coberto com telhas coxa. A mudança de inclinação das duas águas, estratégia usada na arquitetura colonial com a finalidade de projetar a água para mais distante da parede, fez com que na varanda e na cozinha o pé-direito ficasse mais baixo do que no restante da edificação.

As peças de madeira foram unidas por encaixes e cavilhas, sendo que no assentamento dos assoalhos foram usados pregos quadrados, chamados de cravos, feitos artesanalmente em bigornas.





Capela Nossa Senhora
da Conceição e varanda.





Acabamentos

A capela conserva o assoalho de madeira e os forros pintados com as imagens de São Joaquim e de Sant'Ana, que são emolduradas por elementos artísticos barrocos. O altar estreito, ao fundo, é encimado por um pequeno nicho onde se encontra, sobre um retábulo de madeira, a imagem da padroeira Nossa Senhora da Conceição.

Chamam a atenção os diversos espelhinhos redondos, as correntes pintadas e as meias-luas, provavelmente herança dos artistas escravos africanos. Na parede contígua à casa, uma janela treliçada permitia que as mulheres assistissem às missas, acomodadas na sala, enquanto os homens permaneciam na varanda, em pé; apenas o padre ficava dentro da capela.

Bens integrados

Ocupa o altar da capela a imagem de Nossa Senhora da Conceição, de autoria do renomado escultor e dourador goiano José Joaquim da Veiga Vale.

Intervenções

1965 Tombamento como patrimônio nacional, pelo Iphan, conforme inscrição no Livro de Belas Artes, sob o n. 480, datada 26 de abril.

Altar da Capela Nossa Senhora da Conceição.

Andaime para preenchimento de rebocos.







Detalhes do processo de restauração do forro da capela.

← Restauro do forro da capela.

Restauração

Em 2008, na obra de restauração mais completa desta centenária edificação, procedeu-se à estabilização das estruturas de madeira; à remoção e recolocação do telhado; à substituição dos pisos e das instalações elétricas e hidráulicas; à revisão de janelas e portas; e à recolocação de rebocos e renovação das pinturas interna e externa.

Além da sede da fazenda, foi restaurada uma casa contígua – o antigo paiol, que vinha funcionando como casa de funcionários –, para abrigar uma área de recepção aos visitantes e sanitários adaptados aos portadores de necessidades especiais.

O mais significativo trabalho dessa intervenção foi o restauro da Capela de Nossa Senhora da Conceição, que contou inicialmente com os serviços de recuperação do forro, das paredes e dos pisos. Em seguida foi feita a restauração artística propriamente dita, com desmonte e deslocamento do altar, retirada do forro pintado e das tábuas de revestimento artístico. Foram então imunizadas as peças, consolidados os suportes, fixadas as policromias, feitos os nivelamentos e todo o procedimento para recuperação e conservação do bem tombado.

O critério adotado para essa intervenção foi o de recomposição integral das pinturas do retábulo e do painel de fundo da capela, inclusive com a revitalização da decoração do que havia sido perdido. Por outro lado, o tratamento adotado na pintura do forro da capela obedeceu ao critério da intervenção mínima, o que levou à manutenção da aparência um tanto desgastada, sem comprometimento da qualidade estética. Infiltrações haviam provocado escorrimentos na pintura e repintura do forro, levando à ocultação de boa parcela do trabalho artístico original. Nos pontos em que os desenhos sob a repintura estavam em boas condições, esta foi retirada.

Foi feita ainda a reintegração e apresentação estética do altar e das tábuas que compõem o revestimento





Detalhes do processo de restauração do forro da capela e do altar-mor.

da parte posterior da capela. A remontagem da capela foi iniciada pela recolocação do forro, seguida do revestimento de sua superfície posterior e, por último, da recolocação do altar no seu nicho original.

Além de recuperar a padronagem da pintura artística original, a restauração revelou, no forro e na moldura, novas pinturas, o que possibilitou a apreciação dos medalhões e de outros elementos decorativos antes desconhecidos.

Por suas características, a pintura do forro do altar, com representações de São Joaquim e Sant'Ana, é provavelmente de autoria do mesmo artista que, no século XIX, idealizou e pintou o forro da capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Rosário, a Matriz de Pirenópolis. Apresenta, no entanto, referências do estilo rococó, como a composição em perspectiva integrada por arcos e balaustradas laterais em tons suaves e, principalmente, a presença de rocalhas no arranjo decorativo.[12]

Destaca-se o minucioso trabalho manual dos artífices do restauro, que milímetro a milímetro, com total dedicação e muita paciência, gradativamente recuperaram todo o potencial artístico e a beleza dos bens integrantes da capela. Mãos que lixam, mãos que complementam, mãos que nivelam, mãos que pintam, mãos que retocam, mãos que refazem, enfim, mãos que nos trazem de volta, com habilidade e arte, o trabalho realizado tempos atrás.

Recuperada a unidade artística, escondida devido às camadas de repintura, ao desgaste do tempo e às más condições de conservação, revelou-se novamente a beleza do conjunto.

12 A decoração parietal, que ocupa o fundo da capela e envolve o próprio retábulo, insere-se nos padrões ornamentais do neoclassicismo, traduzidos pelo emprego de moldes – estêncil –, e pela utilização de motivos florais distribuídos simetricamente em toda a sua extensão.


GRUPO
OFICINA DE
RESTAURO





Imagem restaurada de Nossa Senhora da Conceição.

Detalhes do processo de restauração do forro da capela.



Detalhe do altar-mor da Capela Nossa Senhora da Conceição recém-restaurado.







Detalhe do forro:
brasão de São Joaquim.

← Detalhe do altar-mor da
Capela Nossa Senhora da
Conceição recém-restaurado.



Varanda principal do casarão da fazenda no dia da entrega das obras de restauração.

→ Interior da Capela Nossa Senhora da Conceição após restauro.











← Detalhes em madeira antes e depois do restauro.

Salão do antigo moinho no casarão principal da fazenda.

Carro de boi na Fazenda Babilônia.

→ Casarão restaurado.













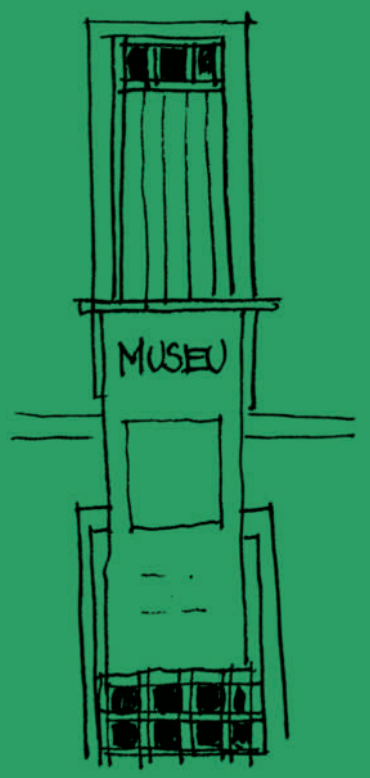


Aspectos gerais da Fazenda Babilônia após o restauro.









Museus



Máscara de boi, item da indumentária popular dos mascarados durante as Cavalhadas de Pirenópolis.

Sendo Pirenópolis um dos principais berços da história goiana e detentora de uma cultura e tradições muito próprias, é natural que guarde acervos valiosíssimos, que precisam necessariamente estar preservados e à mostra. Daí o esforço, ao longo dos anos, pela criação e manutenção de instituições e espaços voltados para esse fim.

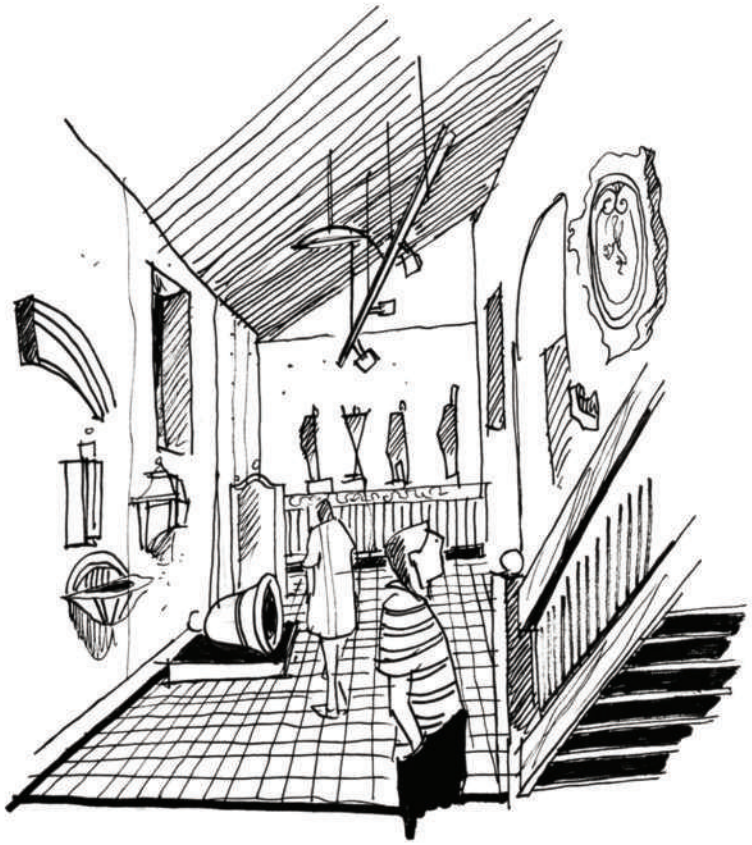
Em 2010, o Iphan e a Paróquia de Pirenópolis estabeleceram uma política de criação, remodelação e revitalização para os museus da cidade, a partir da reestruturação do Museu de Arte Sacra da Igreja do Carmo e do Museu Memória da Matriz.

Foi, então, criado um circuito de visitação voltado para a história e o patrimônio cultural e religioso da cidade. O roteiro, que inclui as igrejas Matriz de Nossa Senhora do Rosário, do Nosso Senhor do Bonfim e de Nossa Senhora do Carmo, fornece informações sobre os imóveis, os bens móveis e integrados, e a história da religião católica em Goiás, e particularmente em Pirenópolis.

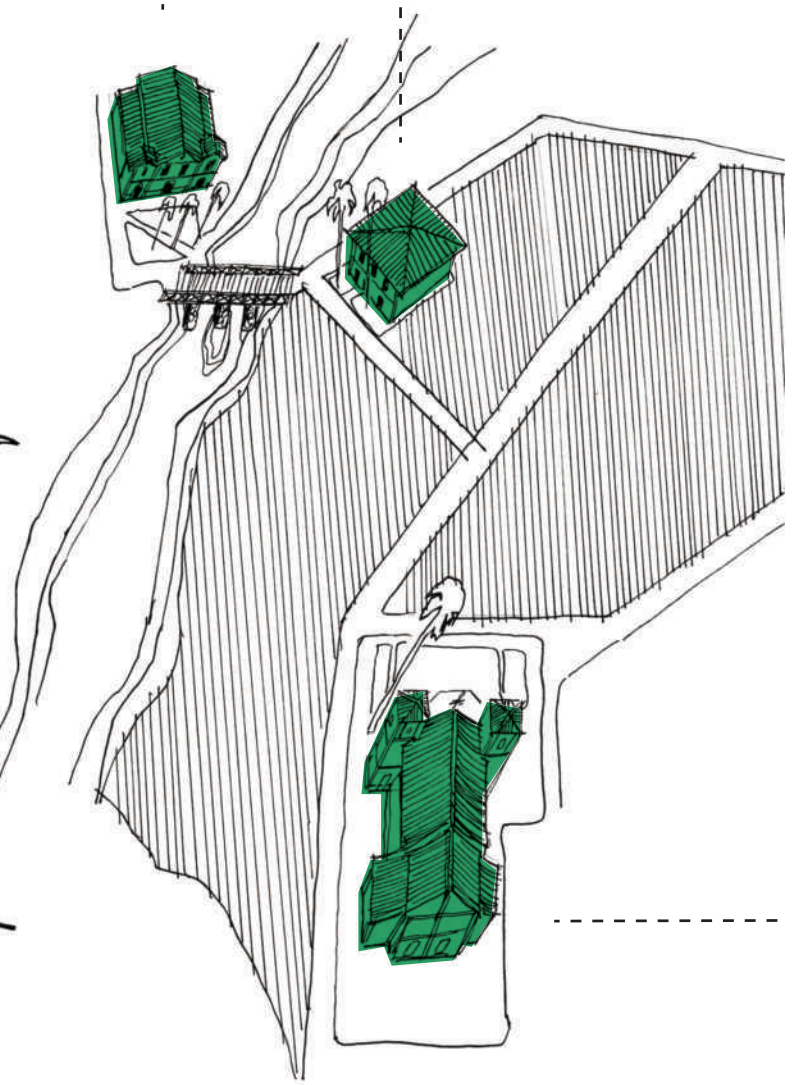
Insere-se ainda nesse circuito o Museu do Divino, que aborda o folclore e as festas populares e constitui uma oportunidade única para se conhecer o rico patrimônio imaterial fora das datas das comemorações festivas como, por exemplo, a famosa Cavalhada de Pirenópolis.





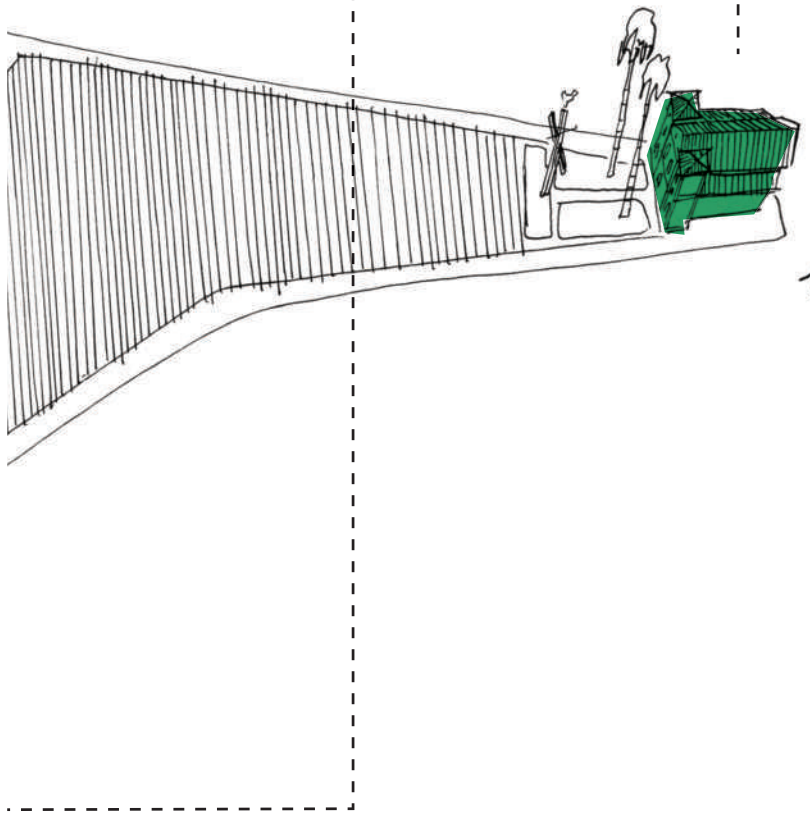




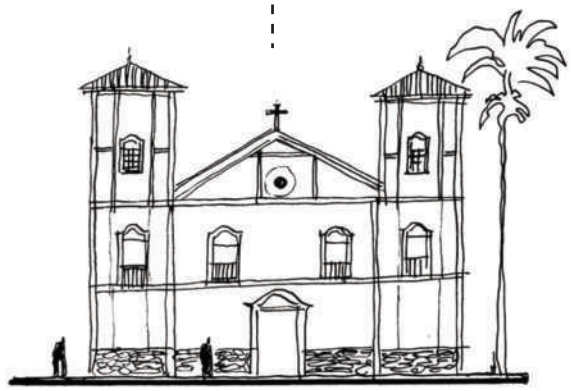


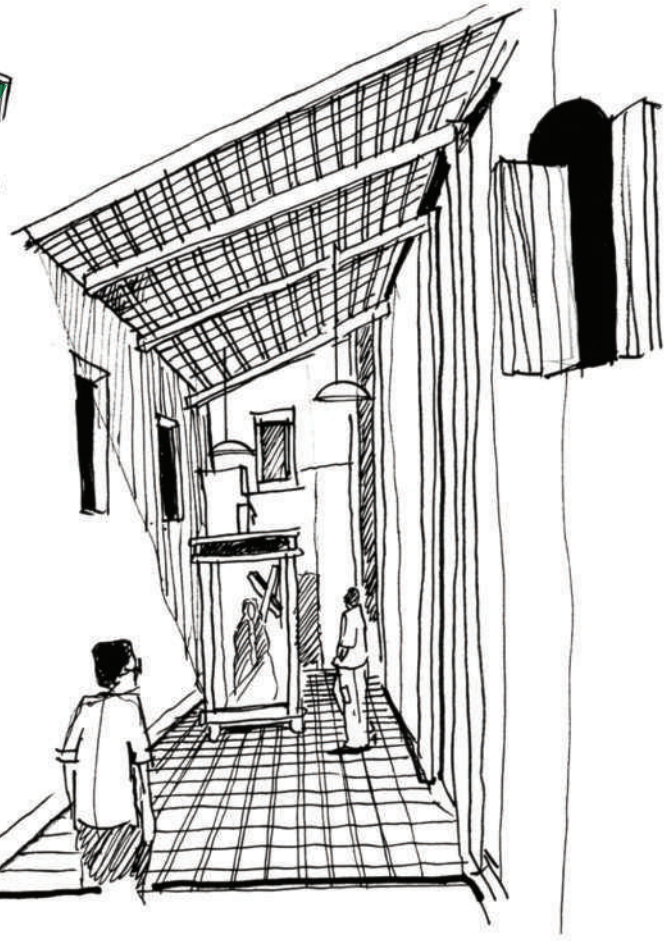
Museu de Arte Sacra do Carmo

Museu do Divino









Museu do Bonfim



Museu Memória da Matriz

← Quatro museus da cidade, suas localizações e detalhes dos seus interiores.









Detalhes de peças no interior do Museu de Arte Sacra.

Museu de Arte Sacra do Carmo

O Museu de Arte Sacra do Carmo, criado pelo antigo fabriqueiro da igreja, Pompeu Cristovam de Pina, para guarda e mostra do acervo de arte da Paróquia de Pirenópolis, foi totalmente reestruturado. Os trabalhos foram coordenados pela museóloga Célia Maria Corsino. O acervo foi ambientado nas duas salas laterais do prédio.

O acervo do Museu do Carmo é composto de imagens sacras dos séculos XVII, XVIII e XIX, alfaias, coleção de sinos, castiçais, crucifixos, turíbulos, imagens de santos de roca, ex-votos, joias em prata, adornos, quadros, arcais, entre dezenas de peças ligadas a cultos religiosos, bem como de objetos e partes de bens móveis e integrados, remanescentes de outras igrejas da cidade que já não mais existem, como a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a de Nossa Senhora da Lapa dos Pretos Livres.

Museu do Divino





Museu do Divino

O Museu do Divino é uma instituição municipal que preserva, documenta, difunde e expõe para fins de educação e lazer os testemunhos materiais referentes à manifestação cultural de natureza imaterial denominada Festa do Divino, que ocorre desde o século XIX na cidade de Pirenópolis e se constitui em um dos mais importantes marcos culturais da cidade. Para tanto, baseia-se em pesquisas realizadas pelo Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC/Iphan) e naquelas sistematizadas com vistas ao reconhecimento pelo registro, na forma do Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, da importância nacional da manifestação.

A Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis pode ser considerada uma das mais relevantes manifestações de devoção ao Divino do país e desempenha papel central na formação da identidade cultural local, um jeito próprio de viver e sentir o mundo no qual não há um tempo "antes" e um tempo "depois da Festa", nem distâncias intransponíveis entre o catolicismo oficial e o catolicismo popular.

Detalhes do acervo do Museu do Divino.



Detalhes do acervo do Museu
do Divino.







Interior do Museu Memória da Matriz.

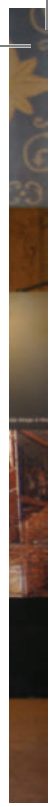
→ Plotagem de foto do forro decorado da capela-mor da Igreja Matriz, antes do incêndio de 2002.

Reprodução em tamanho real do Anjo Corneteiro feita pelo escultor Isaias Ramos, a partir de fotos.

Em Pirenópolis, há quem conte o tempo pelas festas. A Festa do Divino Espírito Santo faz parte de uma imensa rede de festas religiosas populares que se espalha pela cidade e seus povoados ao longo do ano: das inúmeras novenas e rosários de janeiro, com a Folia de Reis, à Festa de São Judas Tadeu, em outubro, a população local festeja várias Nossas Senhoras (Sant'Ana, do Rosário, Aparecida) e outros santos, além do Divino Pai Eterno e da Santíssima Trindade, esta última celebrada na famosa Festa do Morro, que acontece na lua cheia de julho.

Museu Memória da Matriz

O Museu Memória da Obra da Igreja Matriz foi concebido com base no acervo criado pelas exposições do Projeto Canteiro Aberto, que reuniu um valioso conjunto de informações sobre os processos de restauração da igreja. Constituído por fotografias, textos, objetos e maquetes, está localizado na sacristia lateral direita e na sala posterior da igreja.







Iluminação pública
Infraestrutura urbana



Modelo de lampião elétrico utilizado.

Em 2002, foi realizada uma obra de enterramento da fiação elétrica e telefônica no centro histórico da cidade, para permitir a limpeza visual com a retirada do emaranhado de fios aéreos, transformadores etc. e provocar uma profunda alteração na iluminação pública da cidade patrimônio. Essa obra abrangeu 25 quilômetros de redes subterrâneas, abarcando, propositadamente, a totalidade da área protegida pelo tombamento, de modo a destacar bem este setor do restante do tecido urbano.

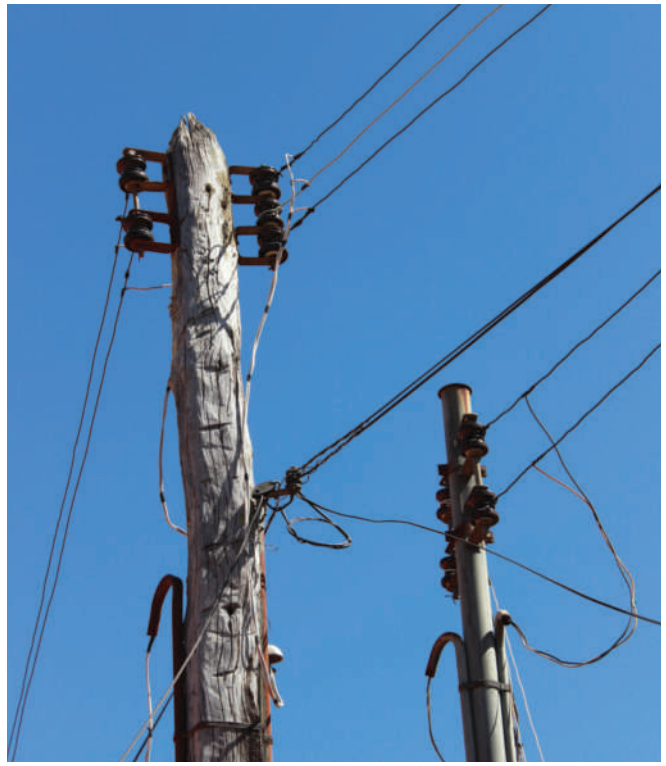
As luminárias implantadas são do tipo lampião, com lâmpadas de vapor de sódio (amarelada), com as quais se procurou conferir um aspecto nostálgico às ruas e becos da centenária cidade.

Interessante destacar que a colocação dos lampiões na beira-rio delimitou bem o fim dos lotes, neste setor, constrangendo e impedindo a incidência de qualquer tipo de invasão de área pública.













A luminária em harmonia com a arquitetura colonial.

← Aspectos da fiação aérea de eletricidade e telefonia.



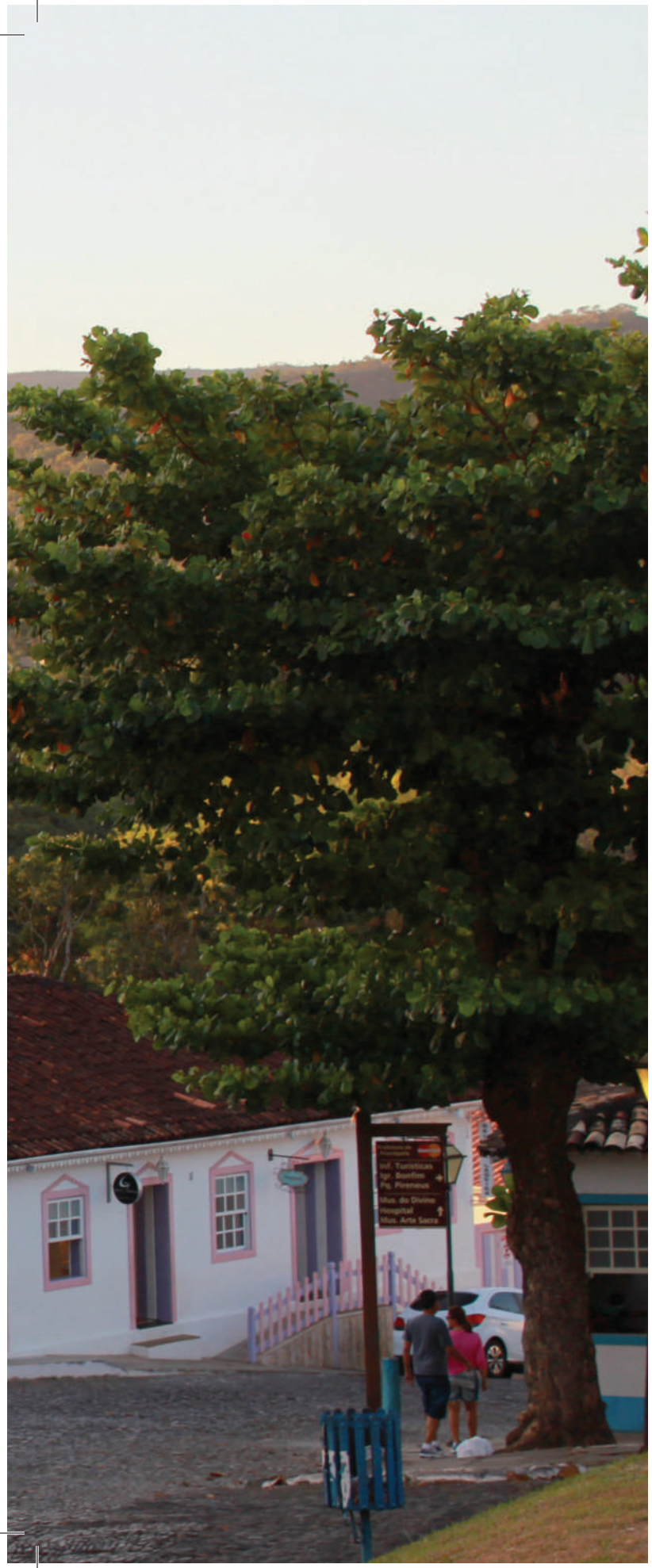
Modelo de lampião elétrico.

→ Rua do Rosário.






Agência de Atendimento





Requalificação do centro
histórico, Rua do Rosário.

Ficha técnica das obras

OBRA	PERÍODO	PROPONENTE	RECURSOS	PROJETO DE INTERVENÇÃO	EXECUÇÃO DE OBRA	ACOMPANHAMENTO TÉCNICO / CONSULTORIAS
IGREJA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO	1996–1999	Iphan Goiás SOAP – Sociedade dos Amigos de Pirenópolis	PRONAC: TELEBRÁS	Silvio Cavalcante	Construtora Biapó (Manoel Garcia)	Silvio Cavalcante Paulo Sérgio Galeão, Wagner Matias, Antônio Fernando dos Santos
	2002–2006	Iphan Goiás SOAP – Sociedade dos Amigos de Pirenópolis	PRONAC: PETROBRÁS, BNDES, CAIXA, CELG	Silvio Cavalcante, Walter Vilhena Valio	Construtora Biapó (Manoel Garcia, Bartira Bahia)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão, Belisa Evangelista, Wagner Matias, Ciro Correia Lira, Silvia Puccione, Fernando Madeira
IGREJA NOSSA SENHORA DO CARMO	2001, 2008 e 2009	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Marsou Engenharia (Vicente Souto Junior); Construtora Biapó (Manoel Garcia), Matias Restauração e Projetos (Wagner Matias)	Silvio Cavalcante, RESTAURADORAS DO IPHAN: Wivian Diniz, Renata Barreto
IGREJA NOSSO SENHOR DO BONFIM	2002, 2010–2011	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante, Paulo Farsette	Construtora Amazonas (Enoques Manoel da Costa, Cassia dos Reis F. da Silva); Archaios Eng. Const. Proj. Rest. (Nilson José Duarte); A3 Atelier de Arte Aplicada (Adriano Furini)	Silvio Cavalcante, Paulo Farsette
THEATRO DE PIRENÓPOLIS	1997–1999	Iphan Goiás SOAP – Sociedade dos Amigos de Pirenópolis	PRONAC: TELEBRÁS	Loba Arquitetos Associados (Luiz Otávio Chaves e Liu Dórea), Silvio Cavalcante	Terra Engenharia (Wilde Gontijo, Adauto Serra, Paulo Veiga)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão, Conrado Silva
CINE PIRENEUS	1999–2001	Iphan Goiás SOAP – Sociedade dos Amigos de Pirenópolis	PRONAC: TELEBRÁS, ELETROBRÁS	ARQUITETURA Loba Arquitetos Associados (Luiz Otávio Chaves e Liu Dórea), Silvio Cavalcante; INSTALAÇÕES Terra Engenharia (Wilde Gontijo, Adalto Serra)	Construtora Biapó (Manoel Garcia)	Silvio Cavalcante
ENTRONCAMENTO CULTURAL	2009	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Construtora Amazonas (Enoques Manoel da Costa)	Silvio Cavalcante

OBRA	PERÍODO	PROPONENTE	RECURSOS	PROJETO DE INTERVENÇÃO	EXECUÇÃO DE OBRA	ACOMPANHAMENTO TÉCNICO / CONSULTORIAS
CASA DE CÂMARA E CADEIA	2006–2007	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Marsou Engenharia (Vicente Souto Junior)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão
CENTRO DE ARTES E MÚSICA ITA & ALAOR	2011–2012	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Archaios Eng. Const. Proj. Rest. (Nilson José Duarte, Paula Sampaio)	Silvio Cavalcante
LARGO DA MATRIZ	2014	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante		
SALÃO PAROQUIAL	2011–2012	Iphan Goiás	TAC Corumbá Concessões S/A; Prefeitura de Pirenópolis	Silvio Cavalcante	Archaios Eng. Const. Proj. Rest. (Nilson José Duarte, Neusi Naves de Sousa, Paula Sampaio)	Silvio Cavalcante
CASA PAROQUIAL	2012–2013	Iphan Goiás	MinC - IPHAN	Silvio Cavalcante	Construtora Amazonas (Enoques Manoel da Costa, Raquel Beatriz Silva)	Silvio Cavalcante
PONTE DE MADEIRA	2001	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Construtora Biapó (Manoel Garcia)	Silvio Cavalcante
PONTE PÊNSIL	2005	Iphan Goiás	MinC – Iphan	ARQUITETURA Silvio Cavalcante ENGENHARIA Walter Vilhena Valio	Construtora Amazonas (Enoques Manoel da Costa)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão, Divino Bilu Rodrigues, Walter Vilhena Valio
BEIRA-RIO	2012–2013	Iphan Goiás, Prefeitura Municipal de Pirenópolis	Ministério do Turismo	Silvio Cavalcante; FARE (Rômulo Bonelli e Rossana Delpino)	Archaios Eng. Const. Proj. Rest. (Nilson José Duarte, Marcos Camargo)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão, Sandra Soares de Mello, Paulo Farsette
MUSEU DO DIVINO	2009	Iphan Goiás	MinC – Iphan	AT & AT MUSEUM (Célia Corsino)	AT & AT MUSEUM (Célia Corsino)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão
MUSEU DE ARTE SACRA	2009	Iphan Goiás	MinC – Iphan	AT & AT MUSEUM (Célia Corsino)	AT & AT MUSEUM (Célia Corsino)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão
MUSEU MEMÓRIA DA MATRIZ	2006	Iphan Goiás SOAP – Sociedade dos Amigos de Pirenópolis	PRONAC: TELEBRÁS	Silvio Cavalcante; LinK Design (Maylena Clécia e Letícia Brasileiro)	Construtora Biapó (Manoel Garcia, Bartira Bahia, Belisa Evangelista)	Silvio Cavalcante
FAZENDA BABILÔNIA	2006–2008	Iphan Goiás	MinC – Iphan	Silvio Cavalcante	Construtora Almeida Carmo; Grupo Oficina de Restauro (Adriano Reis Ramos)	Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão
INFRAESTRUTURA ENERGIA E TELEFONIA	2002	CELG e Iphan	CELG	CELG		Silvio Cavalcante, Paulo Sérgio Galeão

Bibliografia

ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. 3. ed. São Paulo: Pro Editores, 2003.

BERTRAN, Paulo. *História da Terra e do Homem no Planalto Central: ecohistória do Distrito Federal, do indígena ao colonizador*. Brasília: Solo, 1994.

CARVALHO, Adelmo de. *Pirenópolis, Histórias e Curiosidades: coletânea 1727–2010*. Pirenópolis: Poligráfica, 2010.

CRULS, Luís (Org.). *Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central (1894).* Brasília: Senado Federal, 2003.

D'ALINCOURT, Luís. *Memória sobre a Viagem do Porto de Santos à Cidade de Cuiabá.* Brasília: Senado Federal, 2006.

FREYRE, Gilberto. *O Brasil do Primeiro Reinado Visto pelo Botânico William John Burchell 1825–1829*. Rio de Janeiro: IHGB, 1966.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM], 2001.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Festa do Divino Espírito Santo: Pirenópolis, GO*. Brasília: Iphan, 2009.

JAYME, Jarbas. *Esboço Histórico de Pirenópolis*. Vol. I e II. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1971.

JAYME, Jarbas; JAYME, José Sizenando. *Casas de Pirenópolis: casas de Deus, casas dos mortos.* Vol. I. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002a.

JAYME, Jarbas; JAYME, José Sizenando. *Casas de Pirenópolis: casas dos homens.* Vol. II Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2002b.

MACHADO, Laís Aparecida; ATAÍDES, Jézus Marco. *Cuidando do Patrimônio Cultural de Meia Ponte a Pirenópolis*. Goiânia: PUC Goiás, 2010.

MATOS, Raimundo José da Cunha. *Corografia Histórica da Província de Goiás* [1874–1875]. Goiânia: Governo de Goiás/Sudeco, 1979.

MUGAYARKÜHL, Beatriz. Unidade conceitual e metodológica no restauro hoje. *In*: CARVALHO, Cláudia S. Rodrigues de *et al.* (Orgs.). *Um Olhar sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de. *Fazenda Goiana: a casa como universo de fronteira*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010.

PIZARRO, José de Souza Azevedo. *Memórias Históricas do Rio de Janeiro e Províncias Anexas ao Vice-Reino do Estado do Brasil* [1820]. Rio de Janeiro: INL/Imprensa Nacional, 1945. Disponível em <www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/182898>. Acesso em set. 2016.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem ao Interior do Brasil, 1817–1821.* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás*, vol. 2 [1851]. São Paulo: Brasiliana, 1937.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à Província de Goiás* [1819]. Trad. Regina Regis Junqueira. São Paulo: Edusp, 1975.

SOUZA, Marcos André T. Uma outra escravidão: a paisagem social do Engenho de São Joaquim. *Vestígios, Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, 1(1): 61–92, 2007.

UNES, Wolney; CAVALCANTE, Silvio. *Fênix: restauro da Igreja Matriz de Pirenópolis.* Goiânia: ICBC, 2008.

Glossário

Acanto ornato que representa as folhas muito largas e recortadas da planta do gênero *Acanthus*, nativa de regiões tropicais e temperadas do Velho Mundo. É a principal característica do capitel coríntio.

Adro terreno na frente ou em volta de uma igreja.

Arco de canga arco em formato de canga, instrumento usado para prender juntas de bois a carro ou arado.

Arreia travessa de madeira horizontal que serve para unir as tábuas que vão formar portas e janelas. Recebe este nome por impedir que as tábuas arriem. As esquadrias feitas com este tipo de encaixe de madeira podem ser chamadas também de portas e janelas de chanfro, ou portas e janelas encilhadas.

Átrio recinto ou compartimento de entrada de um prédio.

Balaústre pequena coluna ou pilar que forma com outros elementos iguais, dispostos em intervalos regulares, uma balaustrada.

Bambolina cada uma das ripas de madeira, faixas de pano ou de papel dispostas no vão superior do palco, para pendurar telões ou para completar o contorno do espaço cênico.

Bigorna aparelho de aço em forma de paralelepípedo com extremidades em cone ou pirâmide, sobre o qual se forjam ou malham diferentes metais, a quente ou a frio, para a moldagem.

Cabeça de Santo Antônio nome popular dado a peças arredondadas, geralmente de madeira, que arrematam uma balaustrada.

Cachorro peça de madeira em balanço apoiada no frechal para sustentar o beiral do telhado.

Caibro peça de madeira, em geral de seção retangular, usada comumente no madeiramento do telhado.

Cântaro espécie de vaso de barro ou metal, de bojo largo e gargalo, com duas asas, usado para conter e transportar líquidos.

Capitel parte superior de colunas, pilastras ou balaústres.

Cavilha pequena peça de madeira, pedra ou metal, de formas variadas, usada para manter solidárias duas peças da construção.

Chumbador peça metálica usada para a fixação de elementos da construção.

Ciclorama grande tela clara que cobre o fundo e os lados do palco, usada para obter efeitos especiais de iluminação e espaço.

Consistório local onde se reúne qualquer assembleia para discutir problemas gerais de comunidades religiosas.

Cornija parte superior do entablamento na arquitetura clássica; moldura ou conjunto de molduras salientes que servem de arremate superior a elementos arquitetônicos ou ao edifício.

Coxia nos teatros, espaço situado entre o palco e as paredes adjacentes a este, que não é visto pelo público e onde os atores aguardam a hora de entrar em cena; bastidores.

Cravo prego quadrangular.

Cumeeira parte mais elevada de um telhado, na interseção de duas águas-mestras; cumeada.

Custódia receptáculo, geralmente de ouro ou de prata, no qual se deposita a hóstia para expô-la à adoração dos fiéis; ostensório.

Dossel armação de madeira ornamentada, forrada ou não de tecidos, usada sobre altares, tronos, com fins de proteção e/ou ostentação.

Entablamento conjunto de molduras que arrematam e ornamentam a parte superior de um elemento arquitetônico.

Esquadria elemento destinado a guarnecer vãos de passagem, ventilação ou iluminação. O termo é mais aplicado aos vãos de portas e janelas.

Esquife caixa fechada; caixão de defunto; ataúde.

Fabriqueiro encarregado de receber os rendimentos de uma igreja, de cuidar dos móveis e paramentos, além de administrar internamente o templo; fabricário.

Frechal viga na qual se pregam os caibros à beira do telhado.

Frontão elemento de coroamento da fachada, em formato triangular ou em arco de círculo.

Frontispício fachada principal de uma edificação; frontaria.

Gaiola esqueleto de madeira nas paredes de taipa.

Guirlanda festão ornamental feito de flores, frutas e/ou ramagens entrelaçadas.

Intercolúnio vão ou intervalo entre duas colunas consecutivas; entrecolúnio, entrepano.

Jônico referente à ordem arquitetônica clássica em que as colunas possuíam capitéis ornamentados com duas volutas, altura nove vezes maior que seu diâmetro, arquitrave ornamentada com frisos e base simples. As duas outras ordens de arquitetura clássica são a dórica e a coríntia.

Lambrequim ornato de madeira ou folha metálica recortada e vazada em forma de rendilhado usado no arremate decorativo de elementos da construção.

Longarina viga disposta no sentido longitudinal da construção.

Mezanelo tijolo recozido usado na pavimentação de antigas construções coloniais.

Nicho cavidade feita na espessura de um paramento, usualmente para nela se dispor uma estátua, um vaso, uma imagem, ou qualquer outro elemento de ornamentação.

Óculo abertura ou pequena janela, em forma circular, oval ou arredondada, disposta nas paredes externas ou em frontões, para ventilar e às vezes iluminar os desvãos dos telhados.

Palco italiano palco retangular, aberto apenas na parte anterior voltada para a plateia.

Peanha pequeno pedestal, em geral provido de molduras, usado como apoio para estatuetas e vasos.

Pendural nas tesouras dos telhados, peça vertical que une as extremidades superiores das pernas à linha ou à falsa linha, e na qual se apoia a cumeeira.

Perna cada uma das duas peças que compõem uma tesoura, ligando as extremidades da linha ao pendural; empena.

Pináculo arremate pontiagudo que encima as partes elevadas de uma edificação, geralmente uma torre ou campanário.

Pivotante peça que gira em torno de um ponto fixo, o pivô. Em geral, referente a tipos de portas e janelas.

Pórtico elemento em ressalto na fachada do edifício, em geral destacando seu principal acesso; galeria ou átrio aberto em pelo menos um de seus lados, apoiado em pilastras ou colunas, formando arcadas; elemento estrutural formado por dois suportes verticais que trabalham a compressão, unidos por um terceiro elemento, com a função de viga ou trave, que trabalha a tração.

Púlpito em igrejas, espécie de balcão não muito elevado do piso, disposto frequentemente em um dos lados da nave, destinado às pregações e aos sermões do sacerdote.

Retábulo estrutura ornamental em pedra ou talha de madeira que se eleva na parte posterior de um altar, ou nas laterais da nave de uma igreja. Dependendo da fase a que pertence a igreja e, portanto, do estilo, o retábulo pode apresentar colunas ou pilastras, coroamento em arco, revestimento em talha dourada e policromia, ornatos fitomórficos – cachos de uva, folhas de parreira, acanto –, figuras de anjos etc.

Rocalha ornato cuja forma é derivada dos contornos de pedras e, principalmente, de conchas. Trata-se de um elemento decorativo característico das construções influenciadas pelo estilo rococó.

Rosácea ornato circular com forma aproximada à de uma rosa ou de uma estrela com muitos raios, usado geralmente em centros de tetos ou no intradorso das abóbodas.

Sacrário lugar onde se guardam objetos sagrados, especialmente a hóstia consagrada e as relíquias.

Sanefa tábua atravessada que prende uma série de outras tábuas de piso dispostas em direção contrária; larga tira de tecido que se coloca na parte superior da cortina ou reposteiro, nas vergas das janelas etc., geralmente rematada com franja ou galão; baldaquim.

Talha obra feita em alto ou baixo-relevo na madeira, muito usada na ornamentação interna de antigas igrejas.

Tecido adamascado tecido de seda ornado, em alto-relevo, com fios para cetim ou tafetá, originário da cidade de Damasco, na Síria.

Telha canal ou telha de coxa telha cerâmica curva usada nas coberturas com a concavidade para cima (bica) e para baixo (capa).

Tesoura armação triangular feita de madeira ou de aço, que compõe o telhado da construção.

Torreão torre larga e não muito alta integrada ao corpo principal do edifício.

Transversina qualquer viga disposta conforme a largura de uma estrutura.

Treliça armação em geral de madeira formada por peças que se cruzam.

Verga peça disposta horizontalmente sobre o vão de portas e janelas para sustentar a alvenaria, podendo ser reta ou curva.

Voluta ornato em forma espiralada geralmente encontrado em capitéis de colunas ou no coroamento de frontões. Constitui a característica principal do capitel da coluna jônica.

Créditos das fotografias

Acervo Click Foto Pirenópolis 20, 24, 25, 28, 44, 51, 55, 145, 148 (acima), 157, 183, 193, 203, 211, 247, 261

Acompanhamento de obra 60, 61, 62, 63, 64, 65, 278, 282 (à direita), 283

Adriano Assunção 68, 78, 82, 83, 84 (acima, à esquerda e abaixo, à direita), 85 (à esquerda), 87, 88, 89, 90, 96, 97, 153, 219

Ana Póvoas 47, 98, 150, 151, 152, 162, 163, 165, 166, 175 (à esquerda), 176 (acima), 177, 178, 179, 198 (abaixo), 199, 204, 250, 251, 256 (à esquerda), 273

Arquivo Escritório Técnico do Iphan em Pirenópolis 71

Arquivo Fotográfico Iphan/Goiás 106, 107, 119, 293, 296, 297 (à direita)

Arquivo Público do Distrito Federal 27, 29, 31, 271

Cristiano Mascaro 67

Ivan Simas 128 (à direita), 129, 130 , 131

Maylena Clécia 52, 327 (à esquerda)

Nivaldo Trindade 158

Paulo Farsette 207, 209

Paulo Rezende 58, 72, 73, 74, 91, 93, 95

Roberto Castelo 70

Romulo Bonelli 205

Sandra Soares de Mello 79 (acima), 326 (à esquerda)

Silvio Cavalcante 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 79 (abaixo), 85 (à direita), 109, 110, 112, 113, 114, 115, 123, 124, 125, 127, 128 (à esquerda), 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 148 (abaixo), 149, 159, 175 (acima, à direita, e abaixo), 176 (abaixo), 185, 187, 189, 196, 197, 198 (acima), 208, 214, 215, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 249, 254, 255, 257, 262, 265, 266, 267, 276, 277, 279, 280, 281, 282 (à esquerda), 288, 289, 297 (à esquerda), 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 322, 327 (à direita), 323, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 336, 337

Wolnei Nunes 335

Presidente da República
Jair Bolsonaro

Ministro da Cidadania
Osmar Terra

Secretário Especial
de Cultura
José Henrique Pires

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

Presidente
Kátia Bogéa

Diretores
Andrey Rosenthal Schlee
Hermano Queiroz
Marcelo Brito
Marcos José Silva Rêgo
Robson Antônio de Almeida

Superintendente do Iphan em Goiás
Salma Saddi Waress de Paiva

www.iphan.gov.br
edicoes.iphan@iphan.gov.br

Acesse a versão digital do livro escaneando
o QR code ao lado ou por meio do link
https://issuu.com/barromadeiraepedra/

Copyright © 2019
Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante

Coordenação
Silvio Cavalcante

Textos
Silvio Cavalcante
Neusa Cavalcante

Ilustrações
Eliel Américo

Design
Felipe Cavalcante
Gabriel Menezes
Luã Leão
Neno

Edição de imagens
Felipe Cavalcante
Gabriel Menezes
Silvio Cavalcante

Revisão
Irene Ernest Dias
Sandra Soares de Mello

Legendas
Silvio Cavalcante

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Aloísio Magalhães, Iphan

C376b

Cavalcante, Silvio.

Barro, madeira e pedra : patrimônios de Pirenópolis /
Silvio Cavalcante e Neusa Cavalcante – 2. ed.
Brasília, DF : Iphan, 2019.
348 p. 25 cm.

ISBN 978-85-7334-357-1

1. Patrimônio Cultural – Pirenópolis. 2. Arquitetura rural.
3. Arquitetura – Pirenópolis. 4. Arquitetura Religiosa.
I. Título. II. Cavalcante, Neusa.

CDD 981.73

Elaborado por Odilé Mª M. Viana de Souza – CRB-1/2120

Este livro foi composto em *Brasilica*, família tipográfica projetada por Rafael Dietzsch em 2015, e em *UnB Pro*, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília em 2008. Impresso na Qualidade Gráfica e Editora, em Brasília.





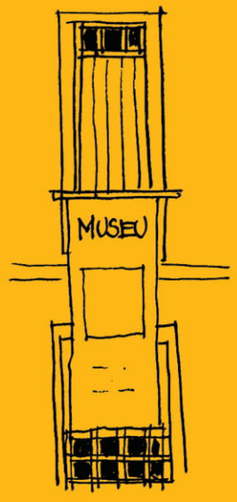


SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
GOVERNO FEDERAL













Edições IPHAN

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7334-357-1