

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

INTERIORES RESIDENCIAIS RECIFENSES:
A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século XIX.

Gisele Melo de Carvalho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História, da Universidade Federal
de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção
do grau de Mestre em História.
Orientador: Dr. Armando De Albuquerque Souto Maior

Recife
2002

Gisele Melo de Carvalho

INTERIORES RESIDENCIAIS RECIFENSES:
A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século XIX.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Armando de Albuquerque Souto Maior (Orientador)

Profa. Dra. Maria do Socorro Ferraz Barbosa (Examinadora Interna)

Prof. Dr. Douglas Apratto Tenório (Examinador Externo)

Recife
2002

RESUMO

Na busca do que nos caracteriza como brasileiros, partimos de um diálogo do presente com o passado para uma análise de como se constituíam os interiores das nossas casas no século XIX, particularmente no tocante à influência da cultura francesa nos mesmos.

Os interiores das residências burguesas no Brasil serão palco neste período de significativas transformações ornamentais, construtivas e tipológicas, fruto da intensificação de trocas comerciais e culturais entre nosso país e a Europa, o que nos trará influências as mais diversas na forma de usá-las e paramentá-las. A França será um dos países dos quais teremos influências culturais em todos os domínios do social, as quais se mesclarão com nosso modo de habitar colonial.

Buscamos assim demonstrar como a casa brasileira, e mais especificamente a residência recifense, presenciará, neste período, uma pluralidade de hábitos, estilos artísticos e tecnologias convivendo em paralelo, totalmente em acordo com a realidade cultural heterogênea que nos caracteriza como brasileiros. De uma forma de habitar despojada e utilitária, característica dos tempos coloniais, irá a casa recifense adotar novas técnicas construtivas, novas conformações em planta, o uso de novos materiais, assim como uma maior diversidade de ornamentação e mobiliário, exemplificados nos estudos de casos que serão expostos.

PALAVRAS CHAVE:

INTERIORES; RESIDÊNCIAS; CASA; BURGUESIA; RECIFE; CULTURA.

ABSTRACT

In search of what characterizes us Brazilians, we travel from present to past in a deep analysis of how the interior of our 19th century houses were built, particularly in regards to the influence of the French Culture.

The interior of the Bourgeois Brazilian houses was, during this period, the stage of significant transformations in terms of ornaments, typology and building techniques, as a result of intense commercial and cultural exchange between our country and Europe. From the old continent, France had the most cultural influence in all social aspects, which merged with our colonial way of living.

We intend to demonstrate that the Brazilian house, more specifically the homes of Recife, have witnessed during this period a multitude of habits, artistic styles and technologies, completely in line with the heterogeneous cultural characteristics of the Brazilian people. From a simplistic and efficient way of living, common to the colonial times, the homes of Recife, adopted new building techniques, new materials as well as more diversity on ornaments and furniture, illustrated in several cases studies.

KEY WORDS:

INTERIORS; RESIDENCES;HOUSE; BOURGEOISIE; RECIFE; CULTURE

A

*Filipe, razão de tudo;
Ieda e Alberto, apoio em tudo;
Armando, todo amigo.*

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação, intitulada *INTERIORES RESIDENCIAIS RECIFENSES – A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século XIX*, debruça-se sobre a constituição dos interiores residenciais em Recife, ao longo do século XIX, particularmente no que concerne à influência da cultura francesa nos mesmos.

Partindo de uma apreciação deste momento histórico, de como se caracterizava nossa casa colonial, analisa a fusão desta com a cultura da França, um dos países dos quais importaremos, durante o século XIX, simbologias e modos de viver diferenciados, traduzidos em momentos específicos: inícios, meados e finais deste século.

Particulariza o exemplo desta simbiose na conformação do mobiliário Estilo Pernambucano e através de seis estudos de casos de residências construídas e/ou reformadas neste período, apontando também práticas que ainda permanecem na atualidade no tocante à nossa forma de paramentá-las.

SUMÁRIO

Apresentação.....	6
Introdução.....	8
CAPÍTULO 1	
A casa recifense I – seus interiores no período colonial.....	26
CAPÍTULO 2	
A corte portuguesa no Brasil: chega o “bon-goù”.....	53
CAPÍTULO 3	
A cultura francesa no Recife do Conde da Boa Vista.....	81
CAPÍTULO 4	
A casa recifense II – seus interiores no século XIX.....	98
CAPÍTULO 5	
Mudanças no mobiliário:	
O móvel “Beranger”ou estilo “Pernambucano”.....	134
CAPÍTULO 6	
A casa recifense III – seus interiores nos primórdios republicanos....	160
CAPÍTULO 7	
Interiores da casa recifense no século XIX - análise de casos.....	172
CAPÍTULO 8	
Conclusões.....	224
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	230

INTRODUÇÃO

*“A arte, se a examinarmos para descobrir o
seu ser, é
uma consagração e um lugar seguro onde,
de uma maneira sempre nova, o real faz
presente ao
homem do seu esplendor até então oculto, a
fim de que, em semelhante claridade, ele veja mais puramente
e compreenda mais distintamente o
que se diz ao seu ser”.*

Martin Heidegger

A dimensão artística tornou-se, para muitos, válvula de escape, talvez a saída a questionamentos mais íntimos. No atual mundo da “globalização”¹, a questão do nosso ser-no-mundo,² ou seja, quem somos, qual o sentido do que fazemos, para onde estamos nos dirigindo, é colocada agora de forma proeminente. A sociedade nacional tornou-se sociedade global no dizer de Octávio Ianni³ neste final de século, e aí fica uma pergunta, agora mais específica: Quem somos nós, brasileiros?

A questão da identidade, que está ligada à produção de cultura dos povos, adquire novas nuances no momento histórico em que vivemos, nessa “sociedade pós-moderna”⁴. Agora, mais do que nunca, é através das diferenças e do reconhecimento destas que os povos poderão interagir neste todo global, na eterna busca de dias melhores, agora, para todos.

¹ Para Milton Santos, no tocante à chamada globalização, o que acontece na contemporaneidade é uma reedição do que ocorreu no momento da expansão mercadológica imperialista dos EUA em relação ao Brasil, assim como também no início do século XIX com a exploração do mercado sul-americano pelos ingleses. “Uma coisa é um sistema de relações, em benefício do maior número, baseado nas possibilidades reais de um momento histórico; outra coisa é um sistema de relações hierárquico, construído para perpetuar um subsistema de dominação sobre outros subsistemas, em benefício de alguns. E é esta última situação que impera em todo o mundo”. Este imperativo econômico passa diretamente a um imperativo cultural. A eficiência econômica da indústria sobrepõe-se às atividades culturais, as quais passam a ser também objetos de consumo e de oposição entre a tradição e a modernidade. Graciela U. Ortega e Silvana Levi de López acrescentam: A “exaltação do reino tecnológico controlado por grupos transnacionais” faz com que, aqui no Brasil as culturas nacionais com suas pluralidades e particularidades, sejam consideradas como um estágio ainda primitivo da cultura da modernidade, que a globalização tenta uniformizar.” (In SANTOS, Milton; SOUZA, Ma. Adélia A; SCARLATO, Francisco Capuano; ARROYO, Mônica – organizadores. *O Novo Mapa do Mundo – Fim do Século e Globalização*. 3ª. edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997).

² BIAINI, Thaís Curi. *Heidegger: Arte como cultivo do inaparente*, São Paulo: Nova Stella, 1986.

³ SANTOS, Milton; SOUZA, Ma. Adélia A; SCARLATO, Francisco Capuano; ARROYO, Mônica – organizadores. *O Novo Mapa do Mundo – Fim do Século e Globalização*. 3ª. edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

⁴ LYOTARD, Jean-François. *O Pós Moderno – 3ª edição*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

Na busca do que nos caracteriza como brasileiros, mas também como cidadãos do mundo, é que este trabalho se insere. Tentaremos contribuir para a reconstrução da nossa identidade histórica, através de um estudo de como eram nossas casas no passado, como se paramentavam nossos interiores residenciais no século XIX, período no Brasil de grandes influências culturais dos mais diversos países constituintes do chamado "mundo civilizado ocidental".

A história não é apenas o que aconteceu, mas o que imaginamos sobre os fatos que aconteceram, distanciados de nossa presença. Produzir obras históricas, baseadas na nossa realidade, é uma tentativa de compreendermos nosso presente a partir do que aconteceu no nosso passado. Buscamos sempre uma verdade, seja ela provisória ou relativa. Porém é ela quem nos estimula a tecer um tapete com os fios e as cores que temos a nossa disposição. E a ele daremos uma forma, moldada à nossa interpretação, à nossa visão de mundo.

Fazemos história para clarear nosso presente. Longe do lema positivista do "saber para prever", buscamos uma compreensão maior do que se processou nos momentos anteriores ao nosso presente não no sentido de explicar, "diagnosticar" como devemos, no caso específico deste trabalho, ambientar nossas casas na atualidade. Mas a fazemos para perceber, através desta viagem no tempo, possíveis origens de determinados padrões, determinados gostos e modos de vivenciar o lar brasileiro.

Por quê colocamos duas cadeiras de apoio na sala de estar contrariando a ortogonalidade da mesma? De onde vem a preferência por adornar todas as paredes da casa com quadros, espelhos, obras de arte? Por quê a sala de estar é deixada incólume, para ser utilizada apenas pelas visitas, e também por que temos o hábito de deixar nossas melhores baixelas para servir os que chegam, ao invés de nos deleitarmos esteticamente, no dia a dia, com o que temos de mais prazeroso nas nossas casas? Sempre achamos que pode existir um fundamento, uma razão maior para esses hábitos, ao invés de os colocarmos na esfera do acaso, de pensar que acontecem assim como poderiam acontecer de outra forma.

Nós, brasileiros, somos fruto de uma mescla impressionante de povos, culturas e hábitos os mais diversos. A França, particularmente, contribuiu em muito para nossa produção cultural, principalmente a partir do século XIX.

Tentaremos desvendar como se deu a fusão, nos interiores residenciais burgueses deste período, entre a "cultura brasileira" e a

“cultura francesa” quando esta se fez mais determinantemente presente no nosso país. Veremos como se deu o processo de mistura de simbologias e formas de viver de culturas aparentemente tão díspares, mas que, através da interação, nos trouxeram aportes enriquecedores, exemplificados nos interiores de nossas casas burguesas.

A arquitetura de interiores,⁵ a forma como as pessoas de uma determinada localidade compõem seus espaços internos de convívio, quer residenciais, quer comerciais, civis ou religiosos, é um dos componentes da produção cultural de um povo.

Entendemos cultura como uma “rede de significados”⁶ onde a dimensão cultural, ou seja, a dimensão simbólica⁷ de uma dada sociedade expressa-se em todos os domínios e dimensões. Logo, as pessoas, os bens materiais, as idéias e processos transmitem mensagens, significados que estão inter-relacionados e constituem um sistema de relações significativas, ou seja, a rede conceituada por Geertz.

Entendemos também que a análise semiológica⁸, pelo seu caráter de abrangência tanto do que está claro, aparente, tanto do que está encoberto dá lugar a interpretações e colocações as mais diversas, como, por exemplo, a relação das obras artísticas com seus contextos culturais e históricos.

Dentro desta perspectiva, podemos conceituar o que chamaremos de “cultura brasileira” e “cultura francesa” como toda uma rede de significados, com certa autonomia, tecidos por estas sociedades (a do Brasil e a da França) ao longo da história, e que fez com que as mesmas estabelecessem determinadas fronteiras que as personalizam como tal.

As culturas francesa e brasileira não se restringem, para nós, a unidades autônomas homogêneas, como a idealizavam os teóricos brasileiros a partir da década de 30 do século XX. Partindo da periodização da historiografia brasileira nos três primeiros quartéis do século passado, exposta por Carlos Guilherme Mota⁹, a cultura brasileira seria uma

⁵ Entendemos a Arquitetura de Interiores como a arte de compor um espaço interno, no que concerne aos seus aspectos estéticos, construtivos, de ventilação, insolação e iluminação, todos trabalhados em conjunto para um efeito uníssono predeterminado.

⁶ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio: Zahar, 1978.

⁷ O símbolo, segundo S. Lauger, autor citado por Geertz, é qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção. A concepção é o “significado” do símbolo. (In GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio: Zahar, 1978).

⁸ A Semiologia ou Semiótica é a ciência que estuda os signos. Segundo Charles Sanders Peirce, um signo é “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo par alguém” in SILVA, Elvan. *Arquitetura e Semiologia*. Porto alegre: Sulina, 1985.

⁹ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira 1933/1974 (Pontos de partida para uma revisão histórica)* – 9ª. Edição. São Paulo: Editora Ática, 1994.

ideologia¹⁰ criada a partir da década de 30, para a qual muito contribuíram as obras “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, e “A Cultura Brasileira” de Fernando Azevedo, ideologia esta que tomará maior vulto quando dos ideais desenvolvimentistas e nacionalistas que se apossarão do país a partir da década de 50, donde emerge também a abstração de “ser” brasileiro.

A “cultura brasileira” como algo coeso, unitário¹¹, assim como o conceito de identidade nacional, podem estar mascarando uma realidade bem diversa. Segundo Homi Bhabha, “*Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas “orgânicas” – enquanto base do comparativismo cultural – estão em profundo processo de redefinição. O extremismo odioso do nacionalismo sérvio prova que a própria idéia de uma identidade nacional pura, etnicamente purificada, só pode ser atingida por meio da morte, literal e figurativa, dos complexos entrelaçamentos da história e por meio das fronteiras culturalmente contingentes da nacionalidade [nationhood] moderna.*”¹²

Também Gilberto Velho coloca que: “*É conhecida a manipulação de ideologias nacionalistas, de oposição simbólica e material ao que vem de fora, como estranho, intruso, fora de contexto, alienado. Pode parecer estranho que um antropólogo esteja chamando atenção para o “artificialismo” de certas separações e limites entre sociedades e culturas. Mas creio que, contemporaneamente, cabe justamente aos antropólogos relativizar essas noções, não negando-as ou invalidando-as ideologicamente, mas apontando a sua dimensão de algo fabricado, produzido cultural e historicamente, não se trata de ser nacionalista ou internacionalista, mas sim de chamar atenção para a complexidade da categoria distância...*”¹³.

O caráter plural da cultura brasileira faz com que múltiplas interações e oposições se façam presentes na produção de cultura do nosso país. Este caráter plural nos remete ao conceito de heterogeneidade cultural, trabalhada por Gilberto Velho, que a tem como “*a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas, etc.*”¹⁴ perfazendo um todo complexo difícil de ser abordado na sua totalidade, de forma uníssona, a menos que seja para servir a determinismos econômicos. As singularidades modernas de classes sociais, gêneros, posições políticas, só para citar algumas, esmaecem-se na pós-

¹⁰ A ideologia tem o poder de unir um grupo ou classe social. É por ela que as pessoas, não satisfeitas com a vida que levam, se conformam e lutam para adquiri-la. (N. da A.)

¹¹ “...Essa abordagem hermética das coisas parece-me correr o perigo de fechar a análise cultural longe do seu objetivo correto, a lógica informal da vida real” (In GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio: Zahar, 1978. Pág. 27).

¹² BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. Pág. 24.

¹³ VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura – Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987. Pág. 126.

¹⁴ VELHO, *Opus cit.* Pág. 16.

modernidade, para dar lugar a hibridismos onde não é mais possível uma construção de identidade a partir de oposições simples ou a partir de reducionismos.

O Brasil pode bem ser caracterizado como possuidor de uma heterogeneidade cultural, e assim também o Recife, cidade objeto de nosso enfoque, onde coexistem, no período estudado, uma autocracia paternalista agrária, escravos, clero e mercadores e profissionais liberais instalados no centro da cidade, isto do ponto de vista sócio-econômico. Do ponto de vista étnico-cultural, partindo do tronco principal indígena-afro-ibérico, às culturas migrantes externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa)¹⁵ que começaram a fixar residência no Brasil a partir do século XIX, juntar-se-ão, no século XX, as migrantes internas, como a cultura nordestina, a paulista, a mineira e a gaúcha. As etnias e culturas geradas pelo cruzamento acentuado entre estas várias vertentes complementam nossa complexidade étnico-cultural. E mais ainda: do ponto de vista religioso, o catolicismo, que imperava, convivia ao lado das crenças africanas disfarçadas, do judaísmo e do protestantismo de influência americana no final do XIX. Apenas com esta amostragem básica, fica a pergunta: como esta realidade poderia produzir algo de homogêneo?

Gilberto Velho também atenta para o fato de que a heterogeneidade cultural está diretamente ligada à divisão social do trabalho em um dado local, o que faz com que as classes sociais que daí derivam, articulem suas vivências em torno de valores com tradições e simbologias específicas.

Os limites de uma cultura determinada podem ser identificados através da religião, da identidade étnica, da ideologia política, dos limites físicos e geográficos. Nem sempre estes limites se restringem ao que é primeiramente aparente, daí a dificuldade que temos de fixá-los entre os diferentes grupos.

Inserir-se aqui a questão da comunicação em uma dada sociedade, e o que rege os princípios do que é particular e o que é universal para a mesma. Como estes princípios se interagem, isto é, como eles se comunicam, se sobrepõem, dominam, são manipulados, são permeáveis, será o resultado de como esta comunicação está sendo efetuada em um dado meio social.

Para exemplificar, dentro do nosso universo de pesquisa, alguns paradigmas como a modernidade, o “progresso”, oriundos dos países protagonistas da revolução industrial, dentre eles a França, são recebidos de bom grado por nossa sociedade que almejava alcançar esta condição.

¹⁵ Consideração do ponto de vista numérico (N. da A.)

A França do final do século XVIII e início do XIX se expressa simbolicamente na arquitetura através de uma estética classicista. É desse país que emerge, paralelamente com a Inglaterra, o movimento neoclássico nas artes. Passa a utilizar-se de produtos industrializados em todos os setores do viver, onde temos, como exemplo, no que concerne aos interiores residenciais da época, o uso de materiais de revestimentos, equipamentos e adornos fabricados em escala industrial. Temos também, originário da França, um “modus vivendi” urbano, com ênfase nos contatos sociais, nos entretenimentos públicos, nas normas de etiqueta, nas idéias revolucionárias, libertárias e democráticas, na adoção de padrões de comportamento referenciais de “civilidade” tais como o vestir, o modo de falar, as poses, a valorização do eruditismo.

Com o passar das décadas do período imperial e com a constante afluência de estudiosos brasileiros à França, assim como também das constantes publicidades da modernidade que eram feitas aqui no Brasil daquela cultura, para a classe mais abastada o distante passou a ser exótico, porém muito mais conhecido do que os aspectos mais familiares, locais. Como exemplo temos o intelectual brasileiro do século XIX que lia clássicos franceses na língua original, tinha sua casa paramentada à francesa e vestia-se como tal, identificando-se muito mais com a cultura francesa do que com a sua, a brasileira, de colonização lusitana, independentemente da distância física que separava as duas nações. Não teremos mais aqui o brasileiro que irá querer parecer francês e sim o brasileiro afrancesado. A “máscara francesa” utilizada voluntariamente pelo brasileiro, passará a fazer parte da sua cultura.

Toda a simbologia representativa da sociedade francesa irá ser adotada pela nossa classe social mais abastada. Teríamos aqui um caso de dominância de um universo simbólico específico, o francês, representante da cultura francesa, sobre o nosso, brasileiro. Das classes altas, o *modus vivendi* francês se expandirá para toda a nossa sociedade, como modelo. Mesmo que as camadas menos afortunadas não dispusessem de recursos econômicos, tentavam se apropriar desta simbologia através de exemplares mais simplificados e mais baratos. No caso do Recife, a partir de 1840, no governo do Conde da Boa Vista, veremos na arquitetura de interiores essa estética presente, pela similaridade de opções de mobiliário, disposição destes e materiais de revestimentos das residências mais importantes desta época, o que servirá como exemplo a ser seguido também pelos outros proprietários, menos afortunados.

Todos estes aspectos podem caracterizar a universalização citada por Gilberto Velho: “A existência de tradições diferentes coloca o problema da comunicação entre os grupos e segmentos delas portadores. Pode-se distinguir a existência de certos temas, de determinados paradigmas culturais mais significativos e que têm um potencial de difusão e contaminação maior do que outros. Tomando-se como referencial qualquer sociedade, poder-se-ia dizer que ela vive permanentemente a contradição entre as particularizações de experiências restritas a certos segmentos, categorias, grupos e até indivíduos e a universalização de outras experiências que se expressam culturalmente através de conjuntos de símbolos homogeneizados – paradigmas, temas, etc.”¹⁶

Observando a burguesia que emergia nos grandes centros brasileiros do século XIX, e a partir dos estudos de casos tomados como referência, podemos apontar uma semelhança de formas de expressão simbólicas traduzidos através da valorização e da preferência por determinados componentes dos interiores das suas casas, que levam a indícios de que, apesar de existirem “descontinuidades em termos de ethos e visão de mundo”¹⁷ dentro desta classe social, a mesma procurava, através de uma similaridade com a estética francesa, ideais claros de prestígio social, status, e todos os privilégios que poderiam advir desta condição. A burguesia no Brasil do século XIX, apesar de constituir-se de pessoas com propósitos de vida variados, valorizavam e procuravam obter a mesma forma de expressão, ou seja, apesar da variedade de projetos individuais pertinentes a cada um de seus membros, o que poderia explicar eventuais e não significativas modificações preferenciais no tocante aos adornos e materiais adotados, resultado de suas leituras específicas de uma cultura, tinham, em comum, um ideal estético referencial, para o qual voltavam suas aspirações. Trocavam o ideal estético anterior lusitano pelo francês, “moderno”.

Podemos inserir aqui o conceito de projeto social¹⁸ colocado por Gilberto Velho, pois o ideal estético que os unia lhe era gratificante, uma

¹⁶ VELHO, *Opus cit.* Pág. 18.

¹⁷ Ethos refere-se a estilo de vida, a sentimentos, afetos, estética e etiqueta predominantemente, enquanto eidos e/ou visão de mundo aos aspectos de padronização dos aspectos cognitivos da personalidade dos indivíduos. Segundo citação do autor de BETESON, Gregory. *The Naven*. Stanford: University Press, 1958 e GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio: Zahar, 1978.

¹⁸ Um projeto social pode ser caracterizado como um projeto que englobe diferentes projetos individuais em prol de interesses comuns e que, para ter estabilidade e continuidade, tenha de ser gratificante e eficaz simbólica e politicamente. “Na medida em que um projeto social represente algum grupo de interesse, terá uma dimensão política, embora não se esgote a esse nível pois a sua viabilidade política propriamente dependerá de sua eficácia em mapear e dar um sentido as emoções e sentimentos individuais. Ai tem de ser somatório e síntese”. (in VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura – Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987. Pág. 33).

vez que, através da sua adoção, vantagens sociais e econômicas lhe advinham. Este ideal estético francês estava também revestido de fortes interesses político-econômicos, o que fazia com que se perpetuassem e permanecessem como estética dominante até as primeiras décadas do século XX.

Os projetos sociais, sendo uma dimensão da cultura, porque são expressões simbólicas, têm ligação direta com a organização social e seus processos de mudança. Assim, quando *“implicam relações de poder, são sempre políticos. Sua eficácia dependerá do instrumental simbólico que puderem manipular, dos paradigmas a que estiverem associados, da capacidade de contaminação e difusão da linguagem que for utilizada, mais ou menos restrita, mais ou menos universalizante”*¹⁹. Para ilustrar esta citação, apontamos o que se sucedeu no Brasil a partir da 2^a. metade do século XIX: sendo a França protagonista do projeto de modernidade europeu, irá a cultura francesa adentrar na nossa sociedade através de simbologias específicas nas mais diversas áreas. Através dos meios dos quais se serviu para divulgação deste macro projeto social, a exemplo do imperialismo, exerceu, a partir de então, e durante as 3 primeiras décadas o século XX, o domínio simbólico da nossa sociedade, domínio este que reverterá para seu país de origem, a França, vantagens econômicas claras.

O conceito de cultura dominante²⁰, trabalhado por Gilberto Velho, não deve se restringir a processos de contradição e conflito, pois, segundo ele, existem outras dimensões do social que talvez estejam atuando em nível de consensos, pactos, identificação, formando alianças que colaboram para que a dominância permaneça, quer de um extrato social sobre outro, quer de uma cultura exógena como a francesa que aqui chega e entra em contato com a brasileira, fundindo-se nela. Muitas vezes, existem interesses e objetivos em comum entre os membros de diferentes classes sociais de uma sociedade e até entre os indivíduos pertencentes a grupos culturais diversos, os quais adquirem o status de inquestionáveis e passam a servir como referências sociais. *“É evidente que não se trata de negar a existência de processos sociais condicionando e afetando os indivíduos. Também não se pretende negar o caráter envolvente e até determinante da cultura de determinada época e*

¹⁹ VELHO, *Opus cit.* Pág. 34.

²⁰ Segundo Fernando Azevedo, a idéia de associar a cultura de determinado povo como superior a outras vem surgir com a geração romântica alemã, reforçando-se com Fichte e seus sucessores que acreditavam ser a cultura alemã como tipo ideal a servir de modelo a outras culturas, estando aí o conceito de cultura associado ao de nação. A palavra “civilização aparece primeiramente, segundo o já citado autor, em texto francês de 1766 e significava estado da sociedade contrário à barbárie. Logo, as nuances das diferenças de conceituações entre as palavras cultura e civilização ligam-se aos povos que a elas primeiramente atribuíram significados, os quais podem, dependendo de seus interesses e escala de valores, ampliar ou não suas abrangências no que concerne à produção de bens materiais e/ou espirituais dos povos.

sociedade. Cumpre, no entanto, recuperando o caráter dinâmico do conceito de cultura, percebê-la enquanto expressão e criação de indivíduos interagindo, escolhendo, optando, preferindo”²¹. Isto indica, no nosso objeto de trabalho, uma preferência, uma eleição de adoção de determinados elementos utilizados nas residências trabalhadas, oriundos da cultura francesa, assim como também a permanência de outros elementos integrantes da cultura lusitana, coexistindo numa harmonia bastante intrigante, pois “os símbolos e os códigos não são apenas usados: são também transformados e reinventados, com novas combinações e significados”²².

Ao considerar a cultura como uma rede de significações, Gilberto Velho adverte para os perigos de se tentar isolar, para estudo, um grupo, dentro de uma sociedade complexa. Este perigo assume contornos ainda mais relevantes quando levamos em consideração o nível atingido pelas comunicações na atualidade, através das redes de informações informatizadas.

Para a proposta desta dissertação, parece-nos que corremos este risco duplamente. Num primeiro momento, quando tomamos a cultura francesa como referência, e num segundo momento, quando tentamos circunscrever o seu raio de influência maior a uma parcela da nossa sociedade, a formada pela burguesia brasileira emergente nos grandes centros urbanos.

A burguesia brasileira não pode ser vista em separado do contexto aristocrático paternalista monocultor que impera no Brasil até finais do século XIX, fazendo com que determinados autores, a exemplo de Nelson Werneck Sodré não considere que possa ter existido no Brasil burguesia²³ antes do final deste século. O burguês irá surgir no Brasil nas figuras do agente artesanal e do negociante, que poderia tanto especular com valores quanto vender mercadorias. Ambos sufocados pela estrutura econômica

²¹ VELHO, *Opus cit.* Pág. 105

²² VELHO, *Opus cit.* Pág. 107

²³ Segundo Régine Pernoud, a palavra *burguês* vem de *burgensis*, sinônimo de *mercator*, mercadores que, por volta da 2^a. metade do século X, na Europa, e através do incremento do comércio de mercadorias, a princípio de luxo, passaram a constituir os burgos. Os burgos eram aglomerações de mercadores, que se situavam dentro ou próximo às antigas cidadelas, para delas usufruírem proteção, assim como também em pontos de cruzamento entre vias terrestres principais ou nos estuários dos rios, da Baixa Idade Média. (in PERNOUD, Régine. *As origens da burguesia*. Póvoa do Varzim: Publicações Europa-América Ltda., 1973). Para Florestan Fernandes, não faz sentido associar a burguesia brasileira a parâmetros generalizantes do mundo ocidental europeu, uma vez que a nossa realidade econômica é bem peculiar: não tivemos o castelo e o burgo, marcos iniciais da burguesia européia, nem o nosso senhor de engenho personificava a figura do burguês que acumulava lucro, “uma vez que seu excedente apenas constituía a parte que lhe cabia no circuito global da apropriação colonial.” (In FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 3^a. Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A., 1987.Pág. 16).

colonial²⁴, só irão se expandir a partir da Independência, que modificará esta estrutura, criando condições para que uma nova classe social, distinta da aristocracia agrária e dos escravos, inicie suas conquistas, nos principais centros urbanos da época, incluso o Recife. *“...desses núcleos é que partiu o impulso que transformará o antiescravismo e o abolicionismo numa revolução social dos “brancos” para os “brancos”: combatia-se, assim, não a escravidão em si mesma, porém o que ela representava como anomalia, numa sociedade que extinguiu o estatuto colonial, pretendia organizar-se como nação e procurava, por todos os meios, expandir internamente a economia de mercado”*²⁵

Após ter-se rompido o estatuto colonial, com a Independência, foi também através da grande lavoura que o Brasil fincou suas bases econômicas, seguindo sua tradição agrária (veja-se o exemplo do café). A partir daí, os senhores rurais passarão, gradativamente, a deixar o isolamento dos engenhos e fazendas e passarão a participar mais ativamente no ambiente político dos governos provinciais. Esta classe passará também a *“urbanizar, segundo padrões cosmopolitas, seu estilo de vida, revelando-se propensa a aceitar formas de organização da personalidade, das ações ou das relações sociais e das instituições econômicas, jurídicas e políticas que eram mal vistas e proscritas no passado. Em uma palavra, ela aburguesou-se, desempenhando uma função análoga à de certos segmentos da nobreza européia na expansão do capitalismo”*²⁶.

Logo, não se pode dizer que, no cenário do Império, existiria aqui uma burguesia distinta, socialmente organizada, consciente e autônoma, ou seja, ela ainda não personificará uma classe social neste período, apesar de já encontrarmos, na segunda metade do XIX, a figura do burguês que enriquece, acumula capital e passa a interferir na estrutura do poderio econômico-político. Serão eles, segundo Florestan Fernandes, *“os negociantes a varejo e por atacado, os funcionários públicos e os profissionais “de fraque e cartola”, os banqueiros, os vacilantes e oscilantes empresários das indústrias nascentes de bens de consumo, os artesãos que trabalhavam por conta própria e toda uma massa amorfa de pessoas em busca de ocupações assalariadas ou de alguma oportunidade “para enriquecer”*²⁷. Diante deste quadro, a mobilidade social era

²⁴ Florestan Fernandes cita o exemplo do Barão de Mauá neste cenário: *“...evidencia-nos o que sucedeu a Mauá. No horizonte cultural engendrado e universalizado pelo sistema colonial, iniciativas econômicas arrojadas, de teor capitalista mais puro, suscitavam desconfiança, temor e desaprovação. Elas quebravam o decoro, mas, acima de tudo, punham em evidência as verdadeiras forças que iriam destruir, internamente, as estruturas de poder erigidas através do sistema colonial.”* (in FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro, Editora Guanabara S. A., 1987. Pág. 26).

²⁵ FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A., 1987. Pág. 19

²⁶ FERNANDES, *Opus cit.* Pág. 28.

²⁷ FERNANDES, *Opus cit.* Pág. 28.

intensa, fazendo com que, por exemplo, pequenos comerciantes passassem, rapidamente, e através da adoção dos “símbolos da aristocracia agrária”, a um “comendador”, a uma “pessoa de bem”. Como exemplos, temos o Barão de Mauá²⁸, e o Barão Rodrigues Mendes, no Recife, este proprietário de uma das residências tomadas como estudo de caso nesta dissertação. Será, pois, esta burguesia a que tomaremos como referência no nosso estudo, não nos esquecendo das suas intrínsecas relações com outros segmentos do social.

No que concerne à cultura francesa, tomada aqui como referência, podemos dizer que culturas diversas sempre fazem parte de um contexto, uma “rede de significações”, mais global, de maior amplitude, com diversas articulações. “*A maneira de ser e de se comportar, a prática cotidiana de um determinado segmento social, é a sua forma de expressar sua participação em um sistema de relações simbólicas e significativas mais abrangentes que denominamos cultura e de que participam outros segmentos que podem ser distinguidos de n maneiras em termos de sua inserção na sociedade.*”²⁹ Assim, não devemos isolar a cultura da França, num contexto macro, do restante das outras culturas de países capitalistas ocidentais, como por exemplo a Inglaterra, também protagonista do imperialismo e da revolução industrial, e a Holanda, país comercial e urbano por excelência³⁰. Estes problemas apontados são inerentes a sociedades complexas, heterogêneas, como por exemplo também a brasileira.

Permanece sempre a questão da abordagem das diferenças que existem numa sociedade como a nossa, onde variadas redes de significações coexistem tanto em consensos, como em contradições, conflitos, dominâncias e identificações. “*Como quase tudo na vida há muito a ganhar e certamente algo a perder quando se trabalha com conceitos abrangentes*

²⁸ A ascensão da renda não foi uniforme no Brasil, havendo desigualdades entre camadas sociais e entre regiões. Nelson Werneck Sodré considera Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, como o primeiro burguês da história brasileira. A nova estrutura de produção, no centro sul e sul, se choca com a velha estrutura, interessada em manter o sistema tradicional, no nordeste e restante do país. Em 1875, a situação torna-se difícil para a capitalização, uma vez que ela é combatida simultaneamente pelo imperialismo e pelo latifúndio, colocando vários estabelecimentos de crédito à falência, e entre eles o de Mauá, reforçando a doutrina da não intervenção do Estado na economia. Com o advento da República, a burguesia brasileira trava sua primeira grande batalha, no intuito de criação de uma classe inteligente e independente, que questionasse e pusesse abaixo a antiga posse dos privilégios e poderes dos senhores de terra dos períodos anteriores. (In SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976).

²⁹ VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura – Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987. Pág. 84.

³⁰ RYBCYNSKY, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Tradução Betina von Star. Rio de Janeiro: Record, 1996.

como o de cultura”³¹. Logo, não tentaremos esgotar esta análise no espaço circunscrito a esta dissertação. Outras culturas diversas e tão importantes na nossa formação, a citar a inglesa e a americana, nos trouxeram grandes aportes no que concerne a suas influências nos espaços interiores das residências brasileiras, nos deixando margem para trabalhos futuros dentro desta mesma temática³².

Diante da pouca sistematização, documentação e análise das artes plásticas no Brasil, julgamos estar amenizando um pouco esta lacuna, através deste trabalho voltado para nossos interiores residenciais no passado. Robert Smith comenta que, “*nem os portugueses nem os brasileiros do passado foram dados a escrever sobre sua arquitetura. Não há um único trabalho, de construção, publicado antes de 1800, salvo no ramo da engenharia militar, e viajantes e autores de diários, sempre se interessam de preferência por outros assuntos. Se quisermos descrições de interiores portugueses e brasileiros dos séculos XVII e XVIII, temos pois que procurá-los nos relatos de visitantes estrangeiros, dos quais poucos parecem ter ficado sensivelmente impressionados com o que viram.*”³³ Segundo ele, vistas de interiores do período colonial são extremamente raras, assim como também são mínimas as ornamentações destes interiores, mesmo nas melhores residências, as quais apresentam, como guarnecimento de interiores, apenas “*umas poucas molduras à volta das portas, janelas e tetos*”³⁴.

Com a influência da cultura francesa se fazendo cada vez mais presente, desde a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, iremos verificar que esta realidade, no que concerne aos interiores residenciais, se modificará deveras, culminando com o ecletismo na arquitetura e nas artes, de influência também francesa no final do XIX

Uma vez que esta dissertação se debruça sobre os interiores recifenses burgueses do século XIX, e na falta de uma bibliografia específica sobre o tema em questão, adotamos também uma panorâmica dos interiores residenciais brasileiros neste período. Nos valem das considerações e análises de outros pesquisadores que se debruçaram sobre esta temática, tentando abordar uma dimensão mais ligada ao que concerne

³¹VELHO, *Opus cit.* Pág. 83.

³² Da cultura inglesa herdamos grande parte dos artefatos tecnológicos e dos materiais de construção em ferro que serão determinantes na modificação das implantações e tipologias residenciais. Da América importamos estilos de mobiliário e também a simplificação do trabalho doméstico através da maximização dos usos e funções dos ambientes constituintes da residência. (N. da A.).

³³SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 177.

³⁴SMITH, *Opus cit.* Pág. 179.

à cultura francesa, e que teve a capacidade de consolidar-se e perpetuar-se a partir do início do XIX até, em alguns casos, aos nossos dias.

Assim, vários autores foram trabalhados, com suas contribuições sobre os interiores da casa brasileira de forma geral, e, dentro do possível, tecemos considerações mais específicas da morada recifense. Estamos livrando da nossa apreciação as residências do meio rural, as casas-grandes, pois estas se ligam a outras particularidades sócio-econômicas, diversas do meio urbano.

Trabalhamos 6 estudos de casos na cidade do Recife, situadas nos bairros onde residia a burguesia recifense do período. São eles: O Solar Rodrigues Mendes, onde atualmente é sediada a Academia Pernambucana de Letras, na Avenida Rui Barbosa; o “Casarão da Madalena”, também conhecido como “Solar João Alfredo”, atualmente sede da 5ª Superintendência Regional do IPHAN, situado no Benfica; a residência no. 813 da Rua Oliveira Lima, atualmente sede do Conselho Estadual de Cultura; a residência no. 150 da Rua Benfica, sede atual da FACEPE; a residência no. 1893 da Avenida 17 de Agosto, tombada pela Prefeitura da cidade do Recife; e o solar do Barão do Beberibe, que não mais existe, e que se situava na Av. Conde da Boa Vista.

Estes estudos de casos mostrarão alguns dos elementos simbólicos utilizados na arquitetura de interiores da época, que ainda foram preservados até os dias de hoje e que estão diretamente ligados à influência da cultura francesa para os brasileiros do período.

A dificuldade deste trabalho se deu em relação à própria natureza do seu propósito. A parte externa da arquitetura, ou seja, “*as paredes que a encerram*”³⁵ constitui-se de material mais resistente à ação do tempo. No entanto, o espaço interno gerado por essas paredes, o ambiente de convívio, o local onde se vive na casa, este, é por demais vulnerável à preservação, pois as modificações sociais ao longo do tempo agem preponderantemente no espaço mais diretamente ligado às nossas vivências: nossa casa.

Partimos em princípio para, juntamente com o estudo do contexto sócio-político-econômico, verificar como se paravam nossas residências no período colonial, ou seja, até as primeiras décadas do século XIX. Trabalhamos uma bibliografia nos mais diversos domínios, de história, arquitetura, semiologia, estética, antropologia e sociologia, que contivessem dados a nos acrescentar tanto sobre como se constituíam esses interiores, quanto como as pessoas do momento vivenciavam esses espaços. A literatura brasileira da época nos cedeu pérolas descritivas de

³⁵ COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

como estes espaços poderiam ter sido arranjados, como por exemplo na obra de José de Alencar. Para a análise de caso do Solar Rodrigues Mendes, contamos com a grande ajuda do livro “Roteiro do Barão Rodrigues Mendes”, escrito pelos parentes diretos do barão do século passado, Eurydice e Otávio Moraes, que vivenciaram o morar verdadeiro deste solar.

Os estudos de casos se deram, por uma facilidade de pesquisa, a bens já tombados pelo patrimônio, já devido ao acesso e análise não serem prejudicados. Temos consciência que uma infinidade de outros excelentes exemplos existem na nossa cidade que poderiam ilustrar este momento tão rico de entrelaçamento entre a cultura francesa e nosso país. Trabalhos posteriores, inclusive de catalogação dos interiores dessas casas, não fogem das nossas pretensões futuras.

Com referência ao corte cronológico, tomamos o século XIX como um todo, pois será ao longo dele que teremos os momentos mais significativos da influência francesa na elaboração dos interiores residenciais recifenses.

Primeiramente, em inícios do século, teremos ainda nossas casas paramentadas de uma forma similar a quase todo o período colonial anterior, caracterizado por uma austeridade e um utilitarismo que deram como resultado, interiores sóbrios, praticamente sem ornamentação, sem a utilização de nenhuma tecnologia de abastecimento d’água, refrigeração, saneamento e iluminação, tudo também fruto de uma estrutura escravocrática que imperava em nosso país.

Com a chegada da missão artística francesa ao Rio de Janeiro, em 1816, a influência de uma forma de viver urbana e “civilizada” irá ter, através dessa missão, sua entrada triunfal num meio artístico e diverso, fazendo com que nossas residências passem a fazer uso de materiais de revestimentos importados e adornos oriundos de uma indústria européia desenvolvida, porém ainda sem terem tido as inovações tecnológicas que facilitariam o uso, o habitar do cidadão burguês do Recife. Suas casas ainda eram movidas ao trabalho escravo. Tínhamos, então, no período imperial, residências ricamente ornamentadas, convivendo com uma estrutura de funcionamento ainda colonial.

Finalmente, o nosso terceiro momento, com o advento da República, período em que a sociedade industrial européia já está consolidada, época da expansão imperialista. Teremos a afluência de toda uma gama de utensílios tanto tecnológicos quanto decorativos, estes oriundos principalmente da França, que fará com que nossas residências se

transformem agora de forma mais radical, em sintonia com as casas burguesas européias: fartamente adornadas, com uso exclusivo de materiais importados e já fazendo uso de modificações significativas no que concerne às tecnologias de saneamento, abastecimento d'água, iluminação, dando-nos como conseqüência, modificações tipológicas consideráveis.

Segundo Maurício Rocha Carvalho, a cultura francesa abarcou com sua influência todos os domínios da sociedade brasileira, desde inícios do século XIX até meados do século XX, quando valores culturais estrangeiros começam a ser revisados, questionados, fortalecidos pela onda de nacionalismo que entra em cena com a comemoração dos 100 anos da independência do Brasil.³⁶ Assim, não apenas nas residências, objeto de nosso enfoque, mais também na área educacional, militar, filosófica, política, artística, nos modos e costumes sociais, era a cultura francesa que imperava no Brasil, desde princípios do XIX. Veremos que este trabalho contém alguns capítulos destinados a demonstrar como esta influência se fez presente, exemplificando e ilustrando sempre que possível.

Uma das contribuições culturais que teremos no século XIX será o neoclassicismo nas artes e na arquitetura, que se intensifica deveras com a chegada da missão artística francesa, em 1816.

Não que o neoclassicismo seja uma contribuição cultural exclusiva da França ao nosso país, nem que este movimento nas artes tenha se restringido apenas à França. O Brasil, uma vez independente, irá buscar outras fontes de inspiração não lusitanas, que trarão um enriquecimento a suas produções culturais no momento, dentre as quais se encontram as contribuições da cultura francesa. No entanto, a influência do neoclassicismo francês na arquitetura fará com que os referenciais classicistas neles incutidos se instaurem aqui com mais frequência, contribuindo para que uma nova tendência classicizante, na arquitetura, aqui se forme.

Segundo Alberto Souza, o neoclassicismo europeu foi um nome dado às produções classicistas do período de 1760 a 1840, aproximadamente. O classicismo, partindo da Itália, irá ser adotado diferentemente e em vários períodos e países do mundo ocidental, incluindo-se aí também o Brasil. Houve, tanto anteriormente, quanto após o período citado, manifestações arquitetônicas inspiradas também nos clássicos greco-romanos, algumas delas de inspiração preponderantemente grega e/ou renascentista, a

³⁶ CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.

exemplo da arquitetura palladiana inglesa da 1ª metade do século XVIII. No entanto, o que realmente reforçou o chamado neoclassicismo, foi o paralelismo que tiveram todas as manifestações artísticas do período (e não apenas a arquitetura), com as teorias lançadas no momento, a exemplo dos trabalhos de Laugier, Winckelmann, Stuart e Revett, dentre outros, que o fortaleceram através da delimitação de todo um referencial filosófico para o movimento.

O neoclassicismo assume então diferentes feições e interpretações, não sendo um estilo de plástica única e uniforme, salvo alguns poucos elementos que podemos pinçar como mais frequentes, a exemplo, na arquitetura: 1) pórtico com frontão e colunas no eixo da fachada principal da edificação; 2) lançamento nas fachadas de segmentos do peristilo do templo greco-latino; 3) cúpula que coroa a composição; 4) revivalismo grego, espelhado na adoção do modelo do templo grego para as mais diversas funções da nova sociedade industrial. *“Na prática, o neoclassicismo adequou-se tanto aos espíritos democráticos quanto às mentalidades despóticas e inspirou-se ao mesmo tempo na Grécia, em Roma e no Renascimento; ele foi ora imitador, ora inventivo, e nem sempre foi severo como pretendeu-se com frequência que ele o fosse”*³⁷.

Grandjean de Montigny, arquiteto francês, chega ao Rio de Janeiro com a missão francesa de 1816. Arquiteto neoclássico, conhecedor da arquitetura italiana, é formado pela Escola de Arquitetura de Paris. Apesar de muitos de seus projetos aqui no Brasil não terem sido concretizados, foram construídas a Academia Imperial de Belas Artes (1816-26) e a Praça do Comércio (1819-20), apresentando traços muito semelhantes ao neoclassicismo europeu. No entanto, para Alberto Souza, não justificam uma chamada “arquitetura neoclássica brasileira” no que concerne à amplitude da produção da arquitetura nacional do período. Segundo ele, as fórmulas descritas acima como mais frequentes no neoclassicismo europeu raramente foram adotadas aqui no Brasil, e os nossos edifícios classicistas do 2º Reinado têm muito pouco a ver com os edifícios neoclássicos.

A supervalorização dos trabalhos de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, assim como também de Louis Vauthier no Recife talvez se deva, segundo Alberto Souza, a uma grande importância que era atribuída, dentro das elites brasileiras, aos profissionais provenientes de fora do país, mais precisamente da França, à época, e também à ênfase que foi dada a eles pelos seus biógrafos. A tentativa de dar também uma origem “nobre” ao nosso classicismo, uma vez que advinha de representantes da “França”

³⁷ SOUSA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo: Pini, 1994. Pág. 27

pode também ter contribuído para isso, reforçando nossa colocação sobre a abrangência da influência cultural francesa no período.

Disto posto, iremos nos referir à arquitetura do segundo período imperial antes com a denominação dada por Alberto Sousa de “arquitetura classicista do 2º. Reinado”, do que como “arquitetura neoclássica”. Nossa arquitetura classicista teve origem nos diversos tipos de classicismos europeus precedentes, adquirindo aqui caráter próprio, tendo sido reinterpretada pelos brasileiros, e para a qual a influência da corte portuguesa e da missão artística francesa, com seus membros de formação neoclássica, muito contribuíram.³⁸

O fato da arquitetura classicista no Brasil ter sido livremente adotada pelos edifícios residenciais da época se deve ao fato de que existia neste campo uma pouca ou total despreocupação com as regras acadêmicas das abordagens mais eruditas, o que não acontecia quando a encomenda era feita a profissionais engenheiros ou arquitetos para a execução de projetos públicos. Disto decorre também que nossos interiores do período tenham sido livremente trabalhados, seguindo os “gostos” e modismos da época, que eram os oriundos da França, predominantemente.

Finalizando, gostaríamos ainda de colocar que, antes de um contato maior com a produção cultural francesa, nossas casas se encontravam com uma estrutura, uma forma de habitar anacrônica com o período do “século da industrialização” na Europa. Nossas casas ainda não tinham incorporado os hábitos do morar em voga dos europeus. Ainda não tínhamos a necessidade, efetiva ou induzida, de utilização de toda uma gama de produtos manufaturados que já lhe eram usuais nas suas moradas, e os países exportadores destes produtos tinham interesses óbvios que modificássemos essa postura.

Nosso país submeteu-se, desde o momento da abertura dos portos “às nações amigas”, a um sistema econômico de bases capitalistas, do qual nosso país não passava de um grande mercado consumidor a ser explorado. Com a vinda da família real para o Brasil, consequência da expansão militar napoleônica, dá-se forçosamente a abertura dos portos. Os produtos manufaturados brasileiros não tinham a mínima possibilidade de concorrer com o produto francês, inglês ou americano, superiores em preço e na

³⁸ Para Alberto Sousa, Montigny não foi o único arquiteto que estava difundindo o classicismo no Rio de Janeiro na época, a exemplo da casa da marquesa de Santos e a Academia Militar, de 1820, ambos projetos do também francês P. J. Pézérat, arquiteto particular de D. Pedro I. (in SOUSA, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo: Pini, 1994).

qualidade. Estes países tinham também que exportar seus produtos e importar matérias primas, nossas. Como bem resume Nelson Werneck Sodré, “a essência da política joanina esteve, pois, na submissão ao latifúndio exportador, de um lado, e aos interesses expansionistas externos, de outro lado, perfeitamente entrosados. Traduzia o absoluto predomínio social da classe ligada a propriedade da terra, a relações escravistas e a relações feudais. Predomínio que se conciliava em tudo com a invasão do país pelos produtos elaborados de que a Inglaterra era então a principal fornecedora.”³⁹.

Estava então assim, a classe dominante brasileira de senhores de terras aliada à classe dominante portuguesa e à burguesia européia, especialmente a britânica, à qual o Brasil se sujeitava agora também pelos grandes empréstimos. Geraldo Gomes comenta sobre esta passagem: “...A tecnologia era bem-vinda mas tinha um preço. O progresso não era oferecido aos povos mais atrasados do mundo inteiro porque os países industrializados queriam o bem-estar da humanidade. O progresso estava sendo vendido! E o Brasil comprou praticamente tudo que lhe foi oferecido... Os componentes arquiteturais como parte de um grande elenco de produtos industriais, foram incorporados ao gosto de então, sem maiores discussões sobre suas qualidades estéticas.”⁴⁰

Logo, não era interessante economicamente aos países capitalistas que continuássemos a morar como na época colonial. Veremos então que, com a influência da cultura francesa, e também da inglesa, da americana, e do afluxo de produtos industrializados ao país a partir deste período, obtivemos uma entrada de muitos produtos sem valor utilitário e de estética duvidosa, mas também uma diversidade de opções de materiais que nos trouxeram aportes consideráveis do ponto de vista tecnológico e estético, que foram moldados a nossa maneira e a nossos gostos, fazendo com que nossas casas desenvolvessem, a partir de então, um potencial maior de conforto⁴¹ a nos proporcionar, se tornassem mais variadas, atendendo às mais diversas visões de mundo da burguesia.

O capitalismo trabalha com o desejo, o estímulo ao consumo nem sempre necessário, o culto ao individual como forma de multiplicar a diversidade de produtos postos no mercado. Neste contexto, a burguesia intenta se diferenciar cada vez mais pelos seus bens materiais. Não cabe aqui entrarmos numa escala de valores. No entanto, com a entrada em cena destes produtos, abrimos um leque maior de possibilidades do viver. Houve não apenas uma mudança de espaços, de ornamentos, de tecnologia, de gostos, mas também uma mudança de hábitos de morar do recifense a partir do período imperial e que será determinante na nossa sociedade tão diversificada desde então.

³⁹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976. Pág. 42

⁴⁰ SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986. Pág. 86

⁴¹ RYBCYNSKY, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Tradução Betina von Star. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CAPÍTULO 1

A CASA RECIFENSE I

SEUS INTERIORES NO PERÍODO COLONIAL

Para discorrermos sobre os interiores residenciais do Recife no século XIX, é mister que primeiramente analisemos como se processava a estrutura e os paramentos da residência no Brasil colonial, até inícios deste século, pois serão sobre esta que se darão as inovações a partir do período imperial.

Diversos autores, se valendo de observações de estrangeiros que aqui estiveram na primeira metade do século XIX, e que comentaram despretensiosamente sobre suas impressões da casa brasileira, admitem que a mesma não tinha praticamente variações, tanto no tocante à tipologia, quanto nos paramentos de seus interiores.

Sabemos que o Brasil colonial, apesar de seu vasto território, mantinha uma mesma estrutura econômico-social que se distribuía por todas as suas províncias, o que fez com que sua arquitetura, como decorrência, se desenvolvesse segundo as mesmas necessidades. No dizer de Carlos Lemos, “...o que caracteriza uma casa de um povo determinado ou de uma região, ou, ainda, de uma classe social, é o conjunto de critérios que regem a superposição ou a distribuição de atividades diferentes dentro de um mesmo espaço.”

É pertinente também considerar que, “à uniformidade dos terrenos correspondia a uniformidade dos partidos arquitetônicos” . Determinações

sobre como deveriam ser as construções eram ditadas pelas Cartas Régias, e/ou pelas posturas municipais, que regulavam os tamanhos e número de aberturas, altura dos pavimentos e alinhamentos com outras edificações. Tinham a finalidade de garantir no Brasil a aparência de uma arquitetura portuguesa.

Logo, a padronização da arquitetura residencial colonial brasileira tem suas origens no urbanismo medieval renascentista de Portugal, uma vez que “...a arquitetura é mais facilmente adaptável às modificações do plano econômico-social do que o lote urbano, pois as modificações deste exigem, em geral uma alteração do próprio traçado urbano”⁴². As ruas das cidades e vilas apresentavam o mesmo aspecto, com casas térreas e sobrados construídos sobre o seu alinhamento, e sobre os limites laterais dos terrenos. A rua era então definida pelas edificações das suas laterais.

A padronização se estendia também às plantas, que eram as mesmas: salas da frente e lojas dando para as ruas, unidas às salas de trás, de convívio familiar, por um corredor, ao lado do qual situavam-se as alcovas, sem iluminação e ventilação naturais. Por ser a casa mais rica, não havia porém variação no esquema da planta, que era a mesma, apenas com maior número de cômodos, rebatidos, resultando em casas escuras e mal ventiladas no interior, onde ficavam as alcovas, isto valendo também para os sobrados. As casas de esquina tinham forçosamente alguma variação, já que tinham duas fachadas que davam para as ruas (**Fig. 1**, pág. 45)

A produção e o uso da arquitetura e do urbanismo no Brasil colonial, por também ser baseada no trabalho escravo, tinha pouco ou nenhum desenvolvimento tecnológico, e conseqüentemente, não necessitava alterações e ajustes típicos de outras realidades culturais onde se propõe desvincular-se do trabalho servil nas residências, pelas mais diversas causas, a exemplo da sociedade americana.⁴³

⁴² REIS FILHO, *Opus cit.* Pág. 16.

⁴³ “O interesse dos americanos em diminuir o trabalho de casa resultou, pelo menos em parte, de geralmente se ter poucos empregados domésticos. Não que não se tivessem serviçais; apesar do republicanismo autoproclamado, os Estados Unidos não eram uma versão dos Países Baixos do século XVII, onde a mulher do presidente estendia a sua própria roupa. Em 1870, 60% de todas as mulheres que realizavam serviços remunerados nos Estados Unidos eram empregadas domésticas. Andrew Jackson Downing diferenciava as casas grandes das pequenas pelo seu número de serviçais – qualquer uma com menos de três empregados era uma casa pequena. Não obstante, já em 1841, Catherine Beecher defendia a necessidade de casas mais compactas visto que” à medida que a prosperidade desta Nação aumentar, diminuirão as boas empregadas domésticas “. De fato, foi isto o que aconteceu, e em 1900, os Estados Unidos já tinham menos da metade dos empregados domésticos que a Inglaterra; mais de 90% das famílias americanas não contratavam serviçais “. (In RYBCYNSKY, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Tradução Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996. Pág. 162 e 163).

Os 2 tipos fundamentais de habitação urbana eram a casa térrea e o sobrado, e as chácaras, situadas na periferia. A camada social de situação mais privilegiada economicamente, habitava os sobrados. Isto valia tanto para os negociantes, mercadores, clero, burocratas, que na cidade viviam mais permanentemente, quanto para a aristocracia agrária, que tinha suas casas-grandes em seus latifúndios, por motivo de conforto e abastecimento, mas também seus sobrados urbanos, para nele se instalarem quando de suas periódicas visitas à cidade, aos domingos, feriados, dias de festa e épocas de entressafra. Estes hábitos reforçavam a vinculação das províncias ao mundo rural, fato que irá perdurar até fins do século XIX.

“O termo sobrado, até a segunda metade do século XVIII, designava o espaço sobrado ou ganho devido a um soalho suspenso.”⁴⁴ Resultavam do aproveitamento que se fazia de espaços não primeiramente constituintes da casa, originados muitas vezes dos declives de terrenos acidentados. O restante da população, menos abastada, morava em casas térreas, muito simples, para não dizer precárias, praticamente sem nenhuma mobília.

É interessante vermos o depoimento de Louis-François Tollenare sobre suas impressões ao se deparar com essas casas, na cidade do Recife: “Cinco sextos das casas de Santo Antônio têm apenas um pavimento térreo; só em volta da praça e em algumas das ruas principais é que se encontram casas elevadas como as do Recife. As casas térreas têm janelas, mas sem vidraças: em seu lugar há uns caixilhos gradeados de madeira: estes caixilhos têm duas charneiras na parte superior...”⁴⁵.

O mesmo autor, falando sobre o interior das casas baixas de Santo Antônio e Boa Vista, diz: “a mobília, que parece consistir apenas numa rede, algumas esteiras e uns poucos de vasos de barro, anuncia a miséria e a imundície.”⁴⁶ (Fig. 2, pág. 46). E, sobre o bairro da Boa Vista, diz: “é mais alegre e mais moderno. As ruas e as calçadas são ali mais largas, tem algumas casas bonitas habitadas por gente rica, mas que não pertence ao comércio porquanto quase todos os negociantes moram no Recife. Deixando-se a rua principal, seguem-se outras, igualmente retas e guarnecidas de calçadas, mas que são margeadas apenas de casinhas de um só pavimento.”⁴⁷ Após estas, seguiam-se as “casas de recreio”, asilo dos crioulos e negros livres.

⁴⁴LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Editora Contexto, 1989. Pág. 33.

⁴⁵TOLLENARE, L. F. de. “Notas dominicais”. in SOUTO Maior, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da educação e Cultura, 1992. Pág. 95 e 96.

⁴⁶TOLLENARE, *OPS cit.* Pág. 96.

⁴⁷TOLLENARE, *Opus cit.* Pág. 96.

Para Gilberto Freire, o sobrado tinha “fisionomia severa”, “aspecto quase de inimigo da rua”. Dentro dele, a família era resguardada de todos os agentes considerados ameaçadores à família, pelo patriarca: sol, sereno, ar encanado, chuva, maus cheiros da rua, cães, cavalos, olhares dos homens. Tinha-se, como conseqüência, um interior úmido, abafado e escuro.

Alguns sobrados das áreas centrais dos centros urbanos apresentavam 4, 5 ou até 6 pavimentos. No bairro do Recife as casas mais antigas, nas ruas menores, só tinham 1 andar e um grande número possuía apenas o pavimento térreo. Os sobrados do Recife do século XIX foram considerados por Gilberto Freire como os de tipologia mais caracteristicamente urbana: “*sobrados patriarcais de três, quatro e, na primeira metade do século XIX, até cinco e seis andares. Sobrados onde as atividades da família – ainda patriarcal e já burguesa – começaram a espalhar-se em sentido quase vertical mas com o mesmo luxo e a mesma largueza de espaço das casas-grandes de engenho*”.⁴⁸ Estes tipos de sobrados⁴⁹ eram típicos dos “comissários de açúcar”, dos “fidalgos do comércio”. No térreo ficavam o armazém e a senzala; no segundo pavimento, o escritório; no terceiro, a sala de visitas, no quarto pavimento, os quartos de dormir; no quinto, as salas de jantar e no último, a cozinha. Acima do sexto andar tinha um mirante, de onde se podia admirar a vista da cidade. (Fig. 3, pág. 47)

A cozinha, situada no alto, dificultava o acesso dos mantimentos à mesma, problema inexistente para o momento, pois o grande número de escravos supria todas as dificuldades neste sentido. O fato da cozinha e os aposentos de serviço se situarem nos sótãos, nos “sobrados magros”, ou seja, nos sobrados dos antigos bairros do Recife, Sto. Antônio e São José, se diferenciava dos sobrados nos outros bairros mais recentes, onde as residências não adquiriram o aspecto vertical daqueles de influência holandesa⁵⁰ do Recife seiscentista.

⁴⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 193.

⁴⁹ Anteriormente à chegada dos holandeses, a antiga Olinda nos legou o tipo de sobrado patriarcal urbano, de quatro águas e com um só piso superior. Observa-se aqui a influência portuguesa e asiática. (N. da A.)

⁵⁰ Existe uma diferença entre a disposição dos cômodos dos sobrados de Portugal e do Brasil e os da Holanda. Enquanto nesta a cozinha fica no rez-do-chão, dando para o jardim, e contígua à sala de receber, ao lado do corredor da entrada, no Brasil e em Portugal esta fica no último andar, ficando a sala de jantar no penúltimo andar. O último andar, ou sótão do sobrado flamengo é destinado a depósito, servido por guindastes que içam as mercadorias para dentro. (N. da A.)

O banheiro é peça ausente neste período. Usava-se um móvel ou recipiente que podia ser transportado de um quarto a outro, ou que ficava em quarto específico. O banho era tomado em tina ou bacia, dentro do quarto. No século XIX começaram a vir da Europa para o Brasil banheiros de mármore e já se começou a construir, para esse fim, um pequeno cômodo no quintal.

O sistema de saneamento das casas urbanas brasileiras foi, por muito tempo, e durante a maior parte do século XIX, feito pelos TIGRES, barris que se situavam debaixo das escadas dos sobrados e que iam acumulando os dejetos até ficarem cheios e serem despejados pelos escravos nas praias. “*o grosso do pessoal das cidades defecava no mato, nas praias, no fundo dos quintais, ao pé dos muros e até nas praças*”⁵¹.

Passemos agora a analisar como eram os interiores da casa do Recife colonial, até as primeiras décadas do século XIX.:

De uma forma geral, os interiores residenciais do Brasil colônia eram bastante simples, com mobiliário bastante restrito. Segundo José Antônio Gonsalves de Mello, será só a partir do século XIX que “*o recheio das casas brasileiras começa a avultar*”⁵², ou seja, anteriormente a este século, as residências brasileiras só possuíam o mobiliário indispensável para a cozinha, cama e mesa, pouquíssimos móveis, se forem comparados com o final deste mesmo século, com a influência da Europa modernizada. Para Antônio de Menezes Cruz, a austeridade, da ordem dos jesuítas, que se estabelece em Salvador em 1549 e em Piratininga em 1553, influencia na vida social e no mobiliário deste tempo, tendo como consequência peças simples e sem ornamentação. (**Fig. 4**, pág. 48).

Muitos móveis mais complexos, como os contadores manuelinos ou mouriscos, muito utilizados em Portugal, não tiveram grande aceitação no Brasil colônia, se restringindo a alguns fidalgos, uma vez que o *modus vivendi* local era muito simples, sem aparatos desnecessários. Tínhamos um mobiliário muito ligado ao utilitarismo imediato: camas, cadeiras, baús, bancos, arquibancos tamboretas, mesas, arcas, oratórios, escabelos, gaudamecins. O uso de redes e esteiras para se sentar no chão era uma constante, o que fazia com que todo o restante do mobiliário parecesse supérfluo.

⁵¹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 198.

⁵² MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Editora Massangana, 1985.

Vauthier⁵³ descreve o interior de uma dessas casas recifenses, quando do período da sua estada aqui. Vale salientar que estes comentários referem-se às casas de mais de um andar, os sobrados, que se situavam nos bairros comerciais das cidades antigas, onde era caro o preço do terreno. Nos outros locais da cidade, predominava a casa térrea.

Segundo Vauthier para se ter acesso ao 1º andar, sobe-se do vestíbulo de entrada por uma escada reta que leva à sala da frente . “As paredes da sala são caiadas; os elementos de madeira pintados de cinzento claro. O mobiliário é dos mais simples. No meio, há uma mesa redonda, sustentada por uma coluna maciça, de onde partem três pés trabalhados com mais ou menos gosto⁵⁴. À esquerda, ao longo da parede, um canapé de madeira escura, com assento de palhinha, onde se acha instalado o dono da casa, e, aos lados, estão simetricamente dispostas as cadeiras de construção semelhante à do canapé. Algumas vezes, nos alizares, entre as janelas da fachada, vêem-se estreitos consoles ou mesas de jogo com tampo regular; depois, a um ângulo, pendurada obliquamente em dois ganchos, uma rêde”⁵⁵.

As alcovas, ambientes típicos da planta da casa colonial brasileira, eram destinadas às mulheres e crianças, não fazendo estas parte da vida social da residência.

No Brasil da 1ª. metade do século XIX, a luz só entrava, nos sobrados urbanos, pela sala da frente, pela sala dos fundos, pelas trinchas das janelas e pelas telhas vãs dos quartos. “*Evitava-se o sol., tinha-se medo do ar*”.⁵⁶ O que ocasionava grande mau cheiro interior nas alcovas, oriundo dos leitos, roupas, bichos e mofo.

As paredes dos sobrados, muitas de taipa, tinham de dois a três palmos de largura. Eram verdadeiras fortalezas, o que contribuía para refrescar o interior dos sobrados. Tinham sido muitas vezes empregados no seu feitiço materiais de construção inferior devido à ganância dos construtores pelo lucro. Muitas vezes era utilizada areia da praia nas construções, isso ocasionava umidade nas paredes, as quais apresentavam-se pegajosas contendo às vezes conchas do mar.

As camas, que eram encontradas dentro das alcovas, eram enormes e bem feitas. Para sua execução e dos móveis mais nobres utilizava-se principalmente o jacarandá, o vinhático, o conduru ou o pau-santo. A madeira jacarandá ganhou prestígio porque era a madeira com a qual eram

⁵³ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

⁵⁴ Grifo da autora.

⁵⁵ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

⁵⁶ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 204

feitas as mesas de jantar das casas grandes dos engenhos coloniais, assim como também os móveis das igrejas e sacristias. Após a mudança da tipologia das residências para os sobrados urbanos, a valorização desta madeira continuou em alta, tornando-se madeira de referência para a execução dos móveis componentes das salas.

Dormir em cama foi durante longo tempo sinal de distinção de classe social, de raça ou de região culta e rica (decorre daí o fato de nem todas as residências as possuir, utilizando-se as marquesas) (**Fig. 5**, pág. 48).

Usava-se muito o mosquiteiro, pela grande abundância de insetos. Os lençóis, os colchões e os travesseiros, eram de muito boa qualidade. Muitos destes colchões e travesseiros eram de lã de barriguda. As colchas das camas em Pernambuco, nos sobrados mais ricos, eram da Índia ou da China. Observa-se, nas províncias mais ao sul do país, também o uso de colchas de damasco ou de brocado⁵⁷. Gilberto Freire cita Mawe, que destaca que as casas dos ricos burgueses da Vila Rica já no século XVIII eram mais bem mobiliadas e mais confortáveis que as do Rio e São Paulo, sendo também “muito bem decoradas”. Isto teria impressionado tanto Mawe como Saint-Hilaire, os quais fazem referências às camas elegantes de madeira e fundo de couro, aos colchões de algodão, lençóis e travesseiros de panos finos e rendados, colchas de damasco amarelo e armações sobre os leitos em forma de dossel.

A população mineira já utilizava, no século XVIII, camas com cortinas, ao invés de redes ou catres, típicos do restante do país neste século. Isso se deve ao contato comercial daquela rica região com povos europeus, não ibéricos e de tradição comercial, como o holandês. Isto porém não era observado nas casas dos ricos fazendeiros, de uma rusticidade ímpar, onde em suas casas eram raras as cadeiras, se sentando as pessoas em bancos ou tamboretas de pau.

Segundo Luccock, citado por Gilberto Freyre⁵⁸, eram raros os guarda-roupas nas casas brasileiras em 1808. Será somente a partir de 20 anos mais tarde que eles se tornarão freqüentes. Assim, até o início do século XIX, as roupas eram guardadas em balaies, cestos ou baús de couro ou então penduradas em cavilhas de madeira ou galhadas de cervos que eram colocadas nas paredes, teto, e molduras das portas, protegidos das baratas e ratos. (**Fig. 6 e 7**, pág. 49).

⁵⁷ DOCUMENTOS COEVOS, notas baseadas em. “Mobiliário, Vestuário, Jóias e Alfaias dos Tempos Coloniais”, 1940. In *Arquitetura Civil III – Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.

⁵⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

Na sala dos fundos da residência, o mobiliário é tão simples como na sala da frente, sendo que falta a mesa redonda; no lugar do canapé existe um móvel do mesmo gênero, mais comprido e mais simples, o catre, que serve também para leito de repouso. Em vez de uma rede, duas. Escravas mulheres com seus filhos ficavam sentados no chão (**Fig. 8**, pág. 50).

Muitas vezes ocorria de ter-se no primeiro andar uma espécie de escritório e/ou depósito do dono da casa, segundo depoimento de Henry Koster, que comenta, quando do momento de seu desembarque no Recife, em 1809: “Fomos ter com um dos primeiros comerciantes da cidade. Fez-nos subir ao primeiro andar, introduzindo-nos num quarto onde havia pilhas de mercadorias, uma mesa coberta de papéis e várias cadeiras.”⁵⁹ A inglesa Maria Graham, quando da sua estada aqui, de 1821 a 1823, afirma que “o andar térreo consiste em lojas ou alojamentos para negros ou cavaliças e o andar de cima é geralmente adequado para escritórios e armazéns...”⁶⁰. Coincidente também é o depoimento de Daniel Parrish Kidder, americano, ao comentar sobre o sobrado e a disposição dos seus pavimentos da casa do Sr. Joseph Ray, aqui em Recife, no período de 1836 a 1837 e de 1840 a 1842: “Tinha 6 andares; o primeiro, ou térreo, denominado armazém, era ocupado pelos criados, à noite; o segundo, destinado aos escritórios, consulado, etc.; no terceiro e no quarto andares, ficavam as salas de recepção e outros aposentos; o quinto era reservado para os refeitórios e finalmente o sexto, para cozinha.”⁶¹

No 2º andar, seguindo comentários de Vauthier, é onde se encontram o salão de recepção e os quartos de dormir da família, e no sótão, tinha-se a sala de jantar, cozinha, quarto de engomar e quarto das negras. Maria Graham complementa: “Os apartamentos para residências são mais acima (ou seja, acima do primeiro andar), ficando a cozinha geralmente no alto. Por este meio, a parte inferior da casa conserva-se fresca”.⁶² Daniel Parrish Kidder, quando fala da adoção da tipologia do

⁵⁹ KOSTER, Henry. “Viagem ao Nordeste do Brasil”, tradução de Luís da Câmara Cascudo. In SOUTO MAIOR, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da Educação e Cultura, 1992.

⁶⁰ GRAHAM, Maria. “Diário de uma viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823”. In SOUTO MAIOR, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da Educação e Cultura, 1992. Pág. 126.

⁶¹ KIDDER, Daniel Parrish. “Reminiscências de viagens e permanências no Brasil”. in SOUTO MAIOR, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da Educação e Cultura, 1992. Pág. 150

⁶² GRAHAM, *Opus cit.* Pág. 126

sobrado de 6 andares do seu amigo Joseph Ray, diz que o sexto e último pavimento era destinado à cozinha e novamente fica aqui colocado a importância da cozinha estar localizada no último pavimento devido à liberação do resto da casa da fumaça e odores daquela. “*Somente no sobrado recifense é que encontramos a cozinha no último pavimento, às vezes, no sótão.*”⁶³. Assim sendo, o cheiro da comida e a fumaça não incomodavam os aposentos sociais situados no primeiro pavimento.

A cozinha das casas antigas no Brasil, de uma forma geral, era ampla. O fogão e o forno ficavam no centro, sem chaminé, que aparecia quando o fogão era encostado, abrindo-se uma abertura na parede. Nas grandes casas e conventos observa-se fogão à moda européia, com largo chapéu ligado à chaminé, muitas vezes ocupando toda a extensão da parede, sobre arcos, onde se guardava a lenha.

Sentimos assim, a total dependência da residência brasileira, até o final do século XIX, da mão de obra escrava, pois, na falta desta, seria impensável concebermos uma casa nestes termos.

Às vezes, segundo Vauthier, o rés-do-chão era destinado a pequeno comerciante, o que fazia com que fosse isolado, a partir do vestíbulo, do resto da casa. “*Todavia, as pessoas que se respeitam não admitem semelhantes concessões ao espírito moderno e o rés-do-chão ficaria de preferência desocupado*”.⁶⁴ Hoje em dia, podemos encontrar resquícios desta conduta, talvez, quando temos desvalorizados imóveis de tipologia mista, ou seja, residencial e comercial. A própria prática da utilização da casa também como escritório, em ambiente reservado, o chamado “home-office”, com vantagens várias para seu usuário, geralmente um profissional liberal, não é ainda tão abraçada pela nossa sociedade, já inserida num contexto urbano-comercial único, ocorrente nas grandes metrópoles mundiais.

Ainda no rés-do-chão, o aposento da frente do sobrado fica para os escravos homens, e o que dá para o pátio, para hóspedes ou filhos com mais de 14 anos. Alguns ambientes que ainda hoje fazem parte do programa da casa recifense remontam à realidade colonial. O quarto de hóspedes é um exemplo: longas distâncias entre uma morada e outra nos grandes latifúndios do Brasil colônia, assim como as más condições das estradas, faziam com que se tornasse uma obrigação social o fato de se socorrer e dar

⁶³ LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Editora Contexto, 1989. Pág. 35

⁶⁴ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

abrigo ao viajante. Talvez decora daí a tão notada “hospitalidade brasileira” para com o viajante, fato verificado ainda nos nossos dias.

No Recife e Rio de Janeiro de inícios do século XIX, observam-se elementos mouriscos nas melhores residências urbanas, tais como bicas, fontes, azulejos brilhantes, figuras de louça, jarros. Outros elementos, de influências diversas, também serão encontrados nesses jardins: anãozinhos, meninos nus, escravos respeitosos, mulheres representando as quatro estações e os doze meses do ano, “ostentando brancuras greco-romanas” segurando fachos de luz. Encontravam-se também pagodes, palanques, cercas vivas, quiosques com avencas. Eram jardins diferenciados das composições francesas e italianas. À primeira vista desordenados, não previsíveis e variados, seguiam mais a estética portuguesa, oriundos talvez de uma influência chinesa. No pátio, ficava a cocheira e a cisterna.

Nas casas dos mais abastados, existiam o 1º, 2º e 3º andar, onde o primeiro era destinado a visitas de cerimônia, salões muito pouco utilizados pela família nos dias comuns, “*ricamente atapetado e ornado de móveis à européia*”. No salão de jantar de cerimônia colocavam-se aparadores e guarda-louças. Até início do século XIX, nos sobrados grandes de Recife e Salvador, compunham os guarda-louças e aparadores as pratarias, as travessas da Índia, os pratos fundos de Macau e a porcelana da China.

O modo de arrumar os móveis nos sobrados até princípios do século XIX obedecia à hierarquia patriarcal: na mesa de jantar tinha cadeiras para o senhor e para as visitas, e, para o resto das pessoas, tamboretas ou mochos. “*Às vezes se comia no chão, por cima de esteiras*”⁶⁵. Só nas casas mais finas comiam todos em cadeiras. Debret observa como fazia as refeições uma família de pequeno negociante: “*...o dono da casa come com os cotovelos fincados na mesa; a mulher com o prato sobre os joelhos, sentada à moda asiática na sua marquesa, e as crianças deitadas ou de cócoras nas esteiras...*”⁶⁶ Se fosse um comerciante abastado, durante as refeições o casal se sentava à mesa, “tête-à-tête”, o marido se ocupando dos negócios e a mulher ficava brincando com os negrinhos escravos.

⁶⁵ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág.220

⁶⁶ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 3ª. Edição, Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1954. Tomo I, Pág. 139.

As cadeiras dos patriarcas tinham braços e eram mais altas e largas que as demais. Muitas das propostas de ambientação de interiores no Recife atual ainda empregam este uso: cadeiras com braços e de porte mais avantajado para as cabeceiras, e cadeiras sem braço e de menor porte para o restante da mesa. As mesas, quase sempre de jacarandá, eram tão altas que chegavam a ser desconfortáveis. No período colonial, o dono da casa sentava sempre à cabeceira e às vezes servia as refeições: primeiro ele, que colocava sempre o melhor pra si e o restante para a mulher e filhos. A mulher raramente tinha lugar à mesa quando tinha visita. No período posterior à chegada de D.João, com a sofisticação dos hábitos, ficavam sempre marido e mulher juntos. “*No período colonial comia-se em louça holandesa e em tigelas portuguesas de boca longa e fundo pequeno; e em vez de canecos e de xícaras, predominavam os cocos e as cuias do mais puro sabor indígena*”⁶⁷, o que contrastava muito com a prata fina dos garfos, colheres e facas (cada um tinha a sua).

Nas salas de visitas dos sobrados grandes, também nesse período, arruma-se a mobília simetricamente: “*o sofá no meio, de cada lado uma cadeira de braço, e em seguida, várias das cadeiras comuns. Às vezes, uma mesa, com um castiçal grande em cima*”⁶⁸ (Fig. 9, pág. 50).

Luccock observou no Rio que as cadeiras e sofás, no século XVIII e princípios do XIX, eram pintados de vermelho e branco, à maneira oriental, ornamentados com pinturas de ramos de flores. A forma de arrumação hierárquica e simétrica dos sofás e cadeiras atravessou todo o século XIX. O que caiu em desuso foi a moda de pintar a madeira desses móveis. “*Surgiu no século XIX a moda de enfeitar de rendas com lacinhos de fita vermelha ou azul, o encosto das cadeiras – moda que chegaria aos fins do século*”⁶⁹.

Sobre as mesas das salas nobres dos sobrados se colocavam castiçais com as mangas de vidro, as serpentinas, os relógios. As gravuras ilustravam as quatro estações, cenas de guerra, retratos de heróis franceses e ingleses.

Maria Graham, quando adentrou em uma casa portuguesa pela 1ª vez em Recife, comparou-a com uma casa inglesa também daqui e chegou à conclusão que a construção e distribuição das peças são as mesmas. O

⁶⁷ FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mocambos: *Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. Edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996. Pág.217

⁶⁸ FREYRE, *Opus cit.* Pág. 221.

⁶⁹ FREYRE, *Opus cit.* Pág. 224

salão da casa portuguesa era bem mais decorado e mobiliado. A mobília consistia em: 1 mesa comprida, cadeiras e mesas comuns e um consolo ou aparador. No 2º e 3º andares, de uso diário da família, observou que “*os homens se sentam em cadeiras leves com encostos de palhinha*”.

As paredes das salas nobres dos sobrados, no início do século XIX, revestiam-se de papel pintado. Algumas tinham certas partes da sala caiadas de branco e outras pintadas de cores “vistosas”. As barras e os frisos da parede recebiam cor diferenciada, que podiam ser amarelos, cor-de-rosa, azuis. Nas casas mais antigas, viam-se nas paredes pinturas de figuras e arabescos. Nas casas mais recentes, a pintura simulava papel pintado. As paredes internas eram caiadas ou pintadas a têmpera com ocre amarelo ou alguma outra cor clara. Depois que se deu a abertura dos portos do comércio, utiliza-se a forração de papel, mas ainda muito timidamente. “*O estuque trazido pelos operários estrangeiros só há poucos anos se tornou conhecido no Brasil e começa-se a empregá-lo para os tetos. Demorará muito para que os altos forros nacionais de madeira, de tábuas delgadas, sejam substituídas pelo gesso. As juntas desse forro às vezes recebem alguma moldura. Uma cornija, também em madeira, pintada de cores vivas realça a decoração interna, completada, em alguns casos, por ornamentos em madeira, pregadas no teto.*”⁷⁰ Algumas casas do Rio de Janeiro tinham pinturas de paisagens nas paredes da sala.

Os tetos nas salas nobres e sobrados, no início do século XIX, também recebiam pintura colorida (**Fig. 10**, pág. 51). Quase sempre em tábuas de madeira lisas, formam às vezes maceira ou apainelados, que eram pintados com cenas de paisagens e flores, de cores variadas. Tinham grandes florões entalhados para o lustre, com entalhes menores nos cantos, dourados ou pintados. Quando eram salas de pessoas mais religiosas se viam pintados “anjinhos bochechudos segurando ramos de rosas”. Tinham também alguns tetos onde se viam pinturas de frutas e passarinhos. No norte do país encontram-se os tetos vazados, de grades de sarrafos.

O teto, com vigamento aparente, só era admitido no pavimento térreo. Vemos, também aqui talvez, uma simbologia que permanece na atualidade: os arquitetos de interiores, de forma geral, tentam disfarçar a existência de vigamentos nas áreas sociais das residências, através do rebaixamento do teto em gesso ou madeira, para ter a área trabalhada aspecto de mais apuro e denotar ser uma área mais social, em detrimento das áreas de serviço da residência, onde, coincidentemente, são tolerados os vigamentos aparentes.

⁷⁰FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. Pág. 840

Para as esquadrias, assoalhos e outros trabalhos internos, se utilizavam as madeiras “amarelo” e “louro”, de muito boa qualidade - encontradas nas nossas matas.

A janela do Brasil colônia geralmente abria-se pelo sistema de “guilhotina”. Tinham também as janelas de correr e de giro. Quando eram de correr, não havia bandeiras; eram divididas em duas partes, superior e inferior. Quando eram de giro, a bandeira era fixa.

Existem provas de que o vidro era usado nas janelas do Brasil colônia só a partir de 1756, segundo menção do viajante sueco Johan Brelin⁷¹, que comenta tê-las visto na Bahia. Aqui em Recife, segundo, Henry Koster⁷², até 1809 a maioria das casas do Recife ainda não tinham vidraças⁷³.

As primeiras janelas de vidro no Brasil (como também em Portugal), eram do tipo “portas-janelas, à francesa”, de duas folhas de abrir para dentro, sem bandeiras. No início do século XIX, os construtores “começaram a introduzir neste tipo de janelas, bandeiras em arco com subdivisões decorativas em forma de estrelas e outros desenhos, de certo modo parecidos com bandeiras em leque das casas inglesas e holandesas do século XVIII”⁷⁴. Deste mesmo período, são as janelas de guilhotina, oriundas da Inglaterra e Países Baixos.

Muitas vezes o mesmo desenho das esquadrias externas era repetido nas esquadrias internas e nos armários embutidos..

Algumas janelas das ricas casas “tinham forração de papel branco, liso ou adamascado, umas vezes salpicado de lágrimas de ouro, outras vezes com coroas douradas ou pequenos apanhados de flores”⁷⁵.

Nas portas das alcovas eram colocadas cortinas de filó atrás da caixilharia para ficarem aquelas protegidas de olhares indiscretos.

No tocante às portas, não encontramos, na arquitetura residencial, portas trabalhadas com entalhes, como na arquitetura religiosa (**Fig. 11**, pág. 51). Notamos, às vezes, alizares em molduras, encimadas por cornijas,

⁷¹ Citado por Robert Smith. (In SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975).

⁷² Citado por Robert Smith. (In SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975).

⁷³ Segundo Robert C. Smith (*opus cit*), em 1810 instala-se a primeira fábrica de vidros do Brasil, em Salvador, de propriedade de Francisco Inácio de Siqueira Nobre. (N. da A.).

⁷⁴ SMITH, *Opus cit*. Pág. 175.

⁷⁵ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 95

nas portas internas. Veremos sim, portas almofadadas, sobretudo quando se trata da porta de entrada da casa. Aliás, ainda hoje, podemos verificar o uso da porta almofadada, ou de um apuro maior no seu desenho e nos materiais utilizados, como uma simbologia que ainda permanece, tentando nos denotar riqueza e status social.

Henry Koster, filho de ingleses, nascido em Portugal, fala das residências do início do século XIX, quando aqui esteve em 1809: *“algumas janelas das casas têm vidraças e balcões de ferro mas a maioria não os possui e os balcões são cobertos de gelosias. Não se vêem mulheres além das escravas negras, o que dá um aspecto sombrio às ruas. As mulheres portuguesas e as brasileiras, e mesmo as mulatas de classe média, não chegam à porta de casa durante todo o dia”*⁷⁶. Ficavam enclausuradas a maior parte do tempo, e só podiam tomar ar fresco quando o sobrado dispunha de jardim e pomares externos. Adolfo Morales de los Rios Filho, com referência à total ausência de participação na vida pública da mulher brasileira no início do século XIX, coloca que os franceses da missão, ao chegar no Rio de Janeiro a 26 de março de 1816, comentaram: *“après deux mois de traversée nous fûmes singulièrement privées, nous français, de n’y voir aucune dame, soit aux balcons, soit à la promenade”*⁷⁷.

Este aspecto triste e sombrio de que fala Henry Koster ao se referir às casas recifenses das primeiras décadas do XIX é também captado por Louis-François Tollenare, que viveu no Recife nos anos de 1816 e 1817 fala: *“o bairro da península, ou o Recife propriamente dito, é o mais antigo e movimentado, e também o mais mal edificado e o menos asseado. A maior parte das janelas são guarnecidas de grades em toda a altura, e as ruas são geralmente estreitas, as casas têm de dois a quatro andares com três janelas de fachada; são construídas de pedra, caiadas, exceto as molduras das portas e janelas que são de grés conchilífero muito bem talhado. São somente as grades que lhes dão o aspecto tristonho que oferecem”*⁷⁸.

Segundo Nestor Goulart Reis Filho, o tipo de acabamento do piso do sobrado era assoalhado, e o da casa térrea, chão batido, significando respectivamente riqueza e pobreza econômicas, daí a negação das famílias mais abastadas de morarem ou utilizarem o pavimento térreo dos seus

⁷⁶ KOSTER, *Opus cit.* Pág. 83.

⁷⁷ RIOS FILHO, *Opus cit.* Pág. 32.

⁷⁸ TOLLENARE, *Opus cit.* Pág. 94

sobrados, que quando não se destinava ao comércio ou depósito, era destinado às cocheiras e estrebarias.

As peças ao nível do solo eram pavimentadas de “ladrilho”, de 22 x 11cm., algumas vezes hexagonais. Acrescenta Vauthier que, para os andares superiores, nunca se utilizavam o ladrilho, pisos de cerâmica ou de ferro, nem os parquetes. O piso dos andares acima do térreo se compunha de um soalho simples de tábuas sobre barrotes estruturais. Tinha-se o costume de rodear as extremidades dos barrotes dos vigamentos, no ponto de sua penetração nas paredes, com leves régua de “louro”, com o fim de impedir sua deteriorização. Para os soalhos mais comuns, se emprega o “louro”; para os mais cuidados, o “amarelo”. Para os de luxo, o “louro de 1ª qualidade”. Nas casas de tratamento, os soalhos são pintados a óleo. “*Os revestimentos internos de madeira são raros. Um rodapé em torno do soalho, um cordão à altura do peitoril, ou até onde vai o luxo nesse gênero*”.⁷⁹ As madeiras pau-d’arco e cedro indígena eram muito usadas na construção de casas nobres. O pau-amarelo para fazer portas, janelas e soalhos.

O piso das cozinhas poderia ser de chão batido, em lajes, revestido de pedras pequenas ou assoalhado com tábuas largas.

Até meados do século XIX os interiores das casas de Vassouras – MG tinham também os soalhos de tábuas largas. Podiam ter ou não cabeiras, que muitas vezes iam de um cômodo ao outro, por debaixo das paredes. Os rodapés são tábuas de 20 cm de altura. Nas cozinhas, dispensas e outros cômodos de serviço, os pisos são de tijolos sobre chão batido.

Segundo Nestor Goulart Reis Filho, as técnicas de construção utilizadas nas casas mais simples eram pau-a-pique, adobe ou taipa de pilão e, nas mais abastadas, pedra e barro, raramente se usando tijolos, pedra e cal⁸⁰. Já Henry Koster observou que as casas do bairro do Recife, no período citado, eram de tijolos⁸¹. Às empenas das casas dava-se o nome de parede singela (um tijolo de espessura). Nas paredes da frente, já devido ao

⁷⁹ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

⁸⁰ “A maioria das construções anteriores a 1549 era de madeira, barro e materiais vegetais, muitas vezes semelhantes às ocas indígenas, e adotando-se, constantemente, o hábito indígena de moradia em comum.” Ainda coloca Robert Smith que será com Tomé de Souza, em Salvador, que chegarão, em 1549, pedreiros, carpinteiros e oleiros para a fabricação de telhas e tijolos. Assim, em 1552, em Salvador, já havia as nobres casas do governador e a casa da câmara e cadeia, supostamente em pedra e telhas. A maioria das casas, porém, tinham suas paredes de madeira e barro. (In SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág.89).

⁸¹ KOSTER, *Opus cit.* Pág. 80.

grande número de aberturas, dava-se o nome de parede dobrada (dois tijolos). Para as divisões internas, empregava-se a parede singela, as de tijolos especiais, chamados de tapamento. Muito raramente se empregavam internamente paredes de meio tijolo ou de madeira.

Nas construções comuns, é o próprio tijolo que forma a cercadura de portas e janelas. A pedra só é utilizada nas soleiras, quando não são feitas de madeira. Nas construções mais cuidadas, “*a pedra se torna obrigatória para as ombreiras e as vergas das portas e das janelas, bem como para os peitoris destas últimas*”.⁸² Maria Grahane, no seu diário, também fala das casas do bairro do Recife quando de sua estada aqui: “*As casas são de três ou quatro andares, feitas de pedra clara e são todas caiadas, com as molduras das portas e janelas de pedra parda...*”⁸³ Talvez sua referência à pedra parda das molduras das portas seja justamente as portadas de “pedras do reino” vindas de Portugal.

Robert C. Smith coloca que “*durante todo o século XVIII a madeira e o barro continuaram a ser os principais materiais usados em construção*”.⁸⁴ Observa-se seu uso em Minas, São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia. No Recife e em Pernambuco, o tijolo foi o material de construção preferido, já que da Holanda, durante o período de dominação holandesa do Recife, vieram engenheiros, tijolos, pedreiros. O uso do tijolo era identificado como típico das construções holandesas, ao passo que as de pedra eram edificações portuguesas. No entanto, “*nenhuma das casas holandesas do Recife encontra-se ainda de pé*”⁸⁵. A pedra, no Brasil colônia, era destinada à construção de edifícios mais importantes, às vergas e portadas e ao enquadramento decorativo das paredes de alvenaria.

Para José Wash Rodrigues, uma das razões para terem as casas brasileiras interiores muito simples, sem ornatos, é o fato de que, sendo muitas com paredes de barro-de-mão, não permitirem, pela sua contextura, painéis, requadros, lambris, sendo apenas caiadas. “*De quando em quando, encontramos no alto, um friso com o moldurão; às vezes marmorizados ou filetados de cores vivas, ou com grinaldas, pintados a têmpera ou a cola*”.⁸⁶ No Rio de Janeiro e no norte do país, onde ocorrem paredes grossas e fortes, nota-se ornamentação mais rica e sólida.

⁸² FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

⁸³ GRAHAM, *Opus cit.* Pág.126

⁸⁴ SMITH, *Opus cit.* Pág. 155.

⁸⁵ RODRIGUES, José Wash. “A casa de moradia no Brasil antigo”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975, Pág. 139.

⁸⁶ RODRIGUES, *Opus cit.* Pág. 299.

No Brasil, segundo Vauthier, se valorizavam mais as “pedras do reino” vindas de Portugal, as chamadas “portadas”, do que as pedras encontradas aqui de tão boa qualidade. No entanto, Portugal “*tendia a forçar a colônia a receber da mãe pátria uma quantidade de artigos que poderia obter por si mesma*”.⁸⁷

Em Vassouras – MG, os forros são geralmente em madeira do tipo saia-camisa, encabeirados com cimalthas, e florão central.

No período colonial, as escadas dos sobrados, apesar de serem imponentes, com arranques e corrimões nobres, com belo trabalho de cantaria ou de marcenaria, eram entaladas entre paredes, e tinham saguões de pé-direito muito baixo, se comparados aos do restante das edificações, que eram entre 3,5 e 5,0 metros. O vestíbulo de entrada tinha piso lajeado e parede revestida de azulejos. O piso da escada poderia ser de madeira ou granito. Após os primeiros degraus tinha uma cancela, almofadada na parte inferior e gradeada na superior, com uma sineta para quem fosse transpassar a cancela. A entrada das carruagens se dava pelo portão do quintal, quando o lote era de esquina ou sob o arco que sustentava a escada, no vestíbulo, quando o lote era de meio de quadra.

Os patamares das escadas surgem nas residências mais recentes. Os corrimãos internos, em linha reta, são sustentados no vigamento do patamar e no do andar onde se finalizam. As escadas são iluminadas pelo alto, por meio de vidraças que são chamadas de clarabóia, longos painéis de telhas canal em vidro. Quando a casa é alta demais, as escadas que dão para esses andares recebem um acréscimo de iluminação por meio de caixilhos envidraçados das alcovas ou de óculos.

Para a iluminação das residências usava-se o azeite de peixe, à vela de sebo, a lanterna oriental de papel, a chamada cabeça de alcatrão, que foram substituídas, no século XIX, pelo lampião de querosene, pelo candeeiro inglês, ou belga, também de querosene, pelo bico de gás (**Fig. 12**, pág. 52). Segue a descrição feita por Adolfo Morales de los Rios Filho sobre a iluminação pública da época da chegada da missão artística: “*a iluminação pública estava pouco disseminada, e, assim mesmo, só funcionava nas noites em que não havia luar... cem lâmpões com candieiros de azeite de peixe deixavam cair a sua luz mortiça na parte da cidade compreendida entre a Rua Direita e*

⁸⁷ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

o Campo de Santana. Era essa a iluminação que existia desde 1790, época em que o Conde de Rezende a inaugurou. Esse sistema, deficientíssimo pela fraqueza da luz e pelo grande espaçamento que havia entre os lampiões (quatro nas vias principais e dois nas outras) tinha, em algumas ruas e becos, um reforço que provinha dos candeeiros e das velas de cera colocadas pela devoção particular nos oratórios das esquinas. Braços e postes de ferro eram os sustentáculos dos lampiões, cuja limpeza estava entregue a uma quadrilha de negros capengas...Assim sendo, poucas pessoas se aventuravam a sair à noite, e quem o fizesse teria de ser acompanhado de escravos portadores de archotes e de ...adegas!”⁸⁸

Assim, podemos concluir que os interiores residenciais do início do século XIX ainda se conformavam como na maioria do período do Brasil colônia, onde a simplicidade e austeridade predominavam.

Nossas casas tinham plantas muito semelhantes. As variações se davam no tocante ao número de pavimentos dos sobrados e à largura dos mesmos, devido ao rebatimento da planta inicial. O rebatimento em planta, gerando um sobrado com maior número de janelas na fachada frontal, assim como os números de pavimentos existentes, estavam diretamente ligados à condição econômica do proprietário.

Devido às técnicas de construção, tínhamos paredes pouco aptas a receberem adornos. Estas, quando não eram caiadas, recebiam papéis ou barras de madeira pintados.

A quase total falta de adornos na residência colonial estava também diretamente ligada a uma instrospecção e a um utilitarismo na residência que remonta aos primeiros séculos de colonização, não sendo a casa local de encontros sociais e exibição como passará a ser a partir da segunda década deste mesmo século. Assim, teremos uma pequena variedade de objetos decorativos, que se confundiam muito com as baixelas utilitárias: eram eles as pratarias, as travessas da Índia, os pratos fundos de Macau, as porcelanas da China, louça holandesa e tigelas portuguesas. Sobre as mesas, nas salas nobres colocavam-se castiçais com mangas de vidro, serpentinas, e relógios. As raras gravuras tinham como motivos as quatro estações, cenas de guerra, e retratos de heróis franceses e ingleses.

Nosso mobiliário estava diretamente ligado ao uso imediato, sem grandes variações. Era grande o uso de redes e esteiras. O desenho das peças mais significativas, situadas nos salas de receber, só abertas em casos especiais, era derivado de cópias dos estilos portugueses D. João V,

⁸⁸ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 51.

D. José I e D. Maria, colocados de forma hierárquica no cômodo. Não se utilizavam guarda-roupas ainda, ficando as roupas penduras dentro das alcovas.

Até a primeira década do século XIX a grande maioria das nossas janelas não tinha vidraças, e as portas em madeira não eram adornadas com almofadas e entalhes como na arquitetura religiosa, exceção feita à porta principal da casa.

O piso do andar térreo era quase sempre em ladrilho ou barro batido, e os dos outros andares, assoalhos de tábuas largas, derivando que os tetos recebiam forros nas áreas nobres em tábuas de madeira.

O banheiro, na concepção que fazemos hoje, não existia até o início deste século, utilizando-se então aparadores, cadeiras de retrete e penicos, levados até os cômodos íntimos, esvaziados e limpos pelos escravos. Os banhos eram tomados em tinhas e, para lavagem das mãos e asseios, utilizavam-se os móveis lavatórios e bacias.

No tocante à forma como eram iluminadas nossas residências no início do século XIX, podemos dizer que se utilizavam as velas, o lampião com azeite de peixe, candeeiros a querosene e a gás.

Para ilustrar, fiquemos com o depoimento de Afonso d'Escrangolle Taunay sobre este momento das nossas residências: *“Edificaram-se os vastos, pesados sobradões, paços da recente nobreza territorial, cheios de enormes salões e minúsculas alcovas, alicerçados em micênicas muralhas de pedra, trajados e cobertos pelas enormes madeiras da floresta primitiva. Linhas imensas escoravam as colossais tesouras nascidas das mais ricas essências do país, naquelas casas vastas e semi-bárbaras. Eram-lhes os móveis escassos e toscos, senão pobres, mas no meio desta singeleza, de repente, um singular contraste, apareciam algum enorme lustre, de límpido e admirável cristal, valendo contos e contos reis, e candelabros riquíssimos de bronze dourado. Sobre as colossais mesas de jantar, de relés pinho, ostentavam-se volumosos serviços de porcelana, européia ou chinesa”*.⁸⁹

Veremos que a partir da primeira metade deste século, a conformação dos nossos interiores residenciais sofrerá mudanças significativas, quer na tipologia, quer nos paramentos e na tecnologia.

⁸⁹ Autor citado por P. M. Bardi. (in BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 158).

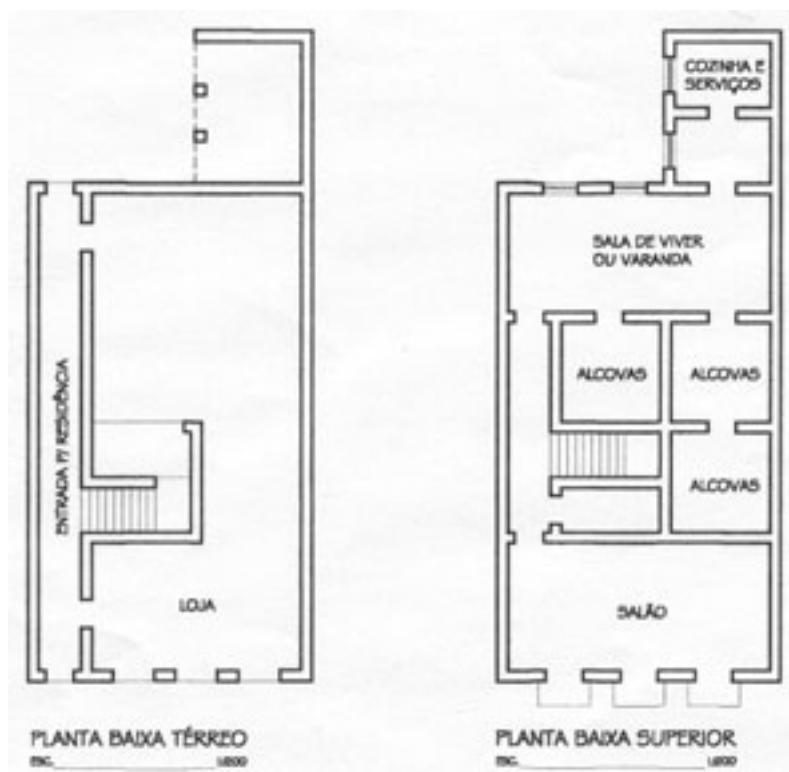


Fig. 1 – PLANTAS DO SOBRADO TÍPICO COLONIAL BRASILEIRO.

Térreo e primeiro pavimento do típico “sobrado”, residência colonial dos mais abastados no Brasil. Esta tipologia foi muito freqüente até a segunda metade do século XIX, a partir de quando as residências adotam tipologias mais variadas. Atentemos para as alcovas, situadas no centro da planta, totalmente desprovidas de ventilação e insolação naturais. (Crédito da ilustração: Desenho de Cristina Alencar baseado em REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000)



Fig. 2 – INTERIOR DE CASA POBRE COLONIAL BRASILEIRA.

Nesta ilustração notamos a miséria que era encontrada nos interiores das residências dos mais pobres, no caso uma viúva com sua filha e uma serviçal de idade. A casa encontra-se abaixo do novo nível da rua, e tem piso de terra batida, que deveria ser bastante úmido. Tem apenas dois cômodos, um principal, onde existe um estrado sobre o qual é colocada a esteira à noite para a negra dormir, e a mãe e filha dormem na rede, que durante o dia é suspensa pra não ocupar espaço. O outro cômodo é possivelmente a cozinha, devido à existência de um fogareiro. A iluminação é feita por um lampião de lata. Notamos também a existência de um pote para guardar água, quebrado. Estes seriam os únicos objetos encontrados na casa. (Crédito da ilustração: cópia do livro NAVES, Rodrigo. *A FormDifícil*. São Paulo, Editora Ática,, 1996, Pág 97)

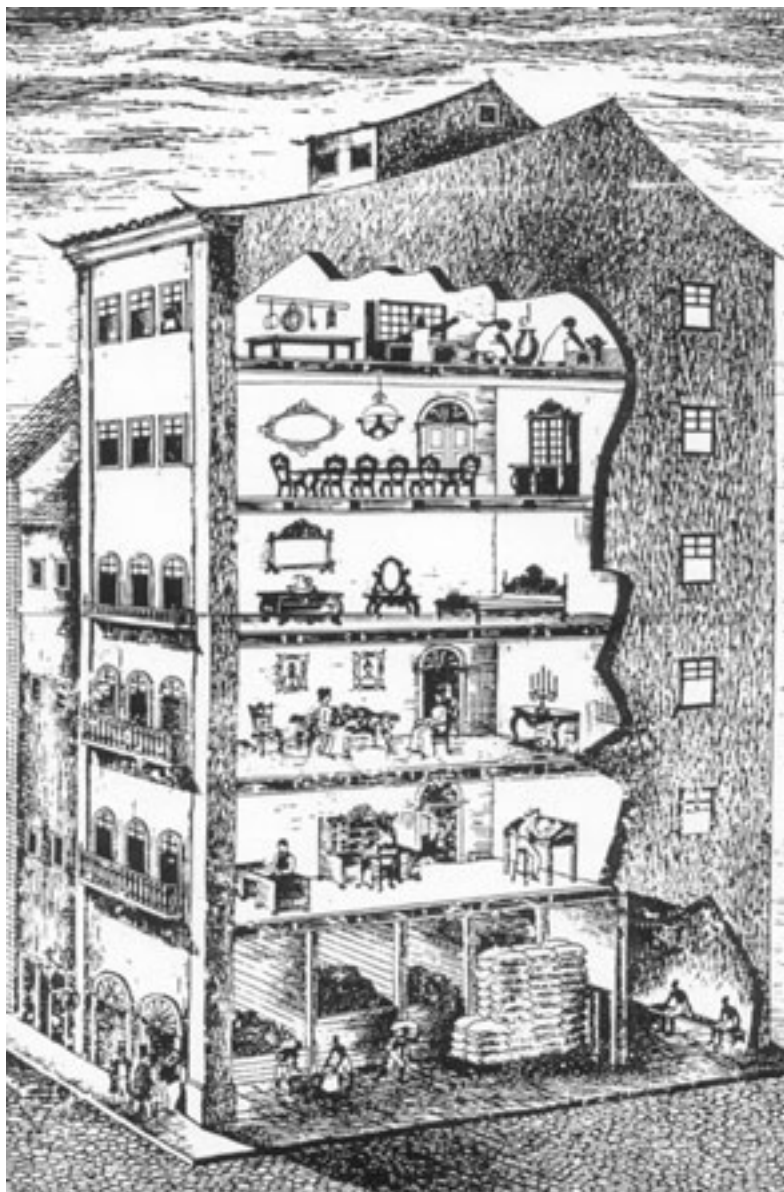


Fig. 3 – INTERIORES DE SOBRADO DE MEADOS DO SÉCULO XIX.

Desenho de Lula Cardoso Ayres que reconstituiu, segundo notas de Gilberto Freyre e também de viajantes que aqui estiveram, os interiores dos sobrados de forma geral na época, com o mobiliário mais usual e as funções da casa subdivididas segundo os pavimentos. (Crédito da ilustração: cópia do livro FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª. edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996)



Fig.4 – INTERIOR DE CASA COLONIAL NO BRASIL.

Aspecto de interior de casa colonial, onde não percebemos nenhum detalhe de revestimento mais aprimorado e/ou ornamentação, quer seja no forro, quer seja nas paredes ou nas portas. O piso é em assoalho, e as paredes, caiadas. Os senhores proprietários dos sobrados se sentavam em marquesas e cadeiras, enquanto os escravos se sentavam no chão, ou sobre esteiras. (Crédito da ilustração: cópia do livro NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo, Editora Ática, 1996, Pág. 97).



Fig. 5 – CATRE DO SÉCULO XIX, MINAS GERAIS.

Este catre em madeira e couro trançado é um dos móveis que se localizavam nas alcovas e salas de viver das residências coloniais e destinavam-se ao repouso. Podiam ter almofadas sobrepostas. (Crédito da ilustração: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981).



Fig. 6 e 7 – BAÚ DE NOIVA E ARCA DO SÉCULO XIX.

Baú de noiva, em metal policromado, e arca em madeira e couro tacheado, respectivamente, ambos do século XIX. Até a metade do século XIX, era hábito guardar-se as roupas em baús, arcas ou caixas, ou então penduradas nas paredes das alcovas. Só depois é que os guarda-roupas e as cômodas passarão a compor o mobiliário dos quartos, neste século. (Crédito das ilustrações: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981).



Fig. 8 – INTERIOR COLONIAL BRASILEIRO.

Observamos a partir desta ilustração o despojamento dos interiores brasileiros do período colonial, onde o mobiliário é bastante restrito, se restringindo à marquesa e à cadeira na qual se sentam a senhora e sua filha. Os escravos ficam ao redor, sobre esteiras, no chão. Notamos o piso em assoalho e as paredes sem adornos. (Crédito da ilustração: cópia do livro NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo, Editora Ática, 1996, Pág. 97).

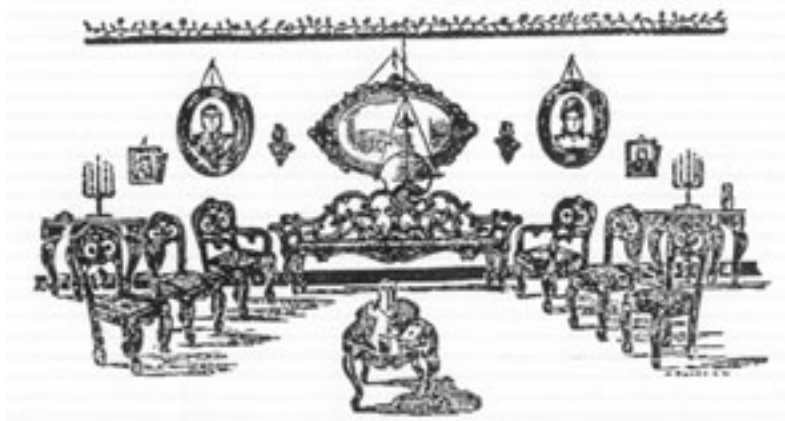


Fig. 9 – SALA DE VISITAS DE RESIDÊNCIA DO SÉCULO XIX.

Este desenho faz uma simulação de como era disposto o mobiliário da sala de visitas dos sobrados no século XIX, mostrando o ordenamento formal das cadeiras a partir do canapé. Após este, colocavam-se as cadeiras com braço, seguidas das sem braço, com mesa ao centro. Complementavam o ambiente da sala, retratos da família e grande espelho com molduras douradas francesas, arandelas e candelabros sobre mesas-de-encostar nas laterais do canapé. (Crédito da ilustração: cópia do livro FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª. edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996).



Fig. 10 – INTERIOR DO MUSEU DO OURO, SABARÁ – MG.

Interior de casa que abriga o Museu do Ouro, onde observamos um teto em madeira com pinturas do período colonial. (Crédito da Ilustração: cópia do texto SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, in *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).

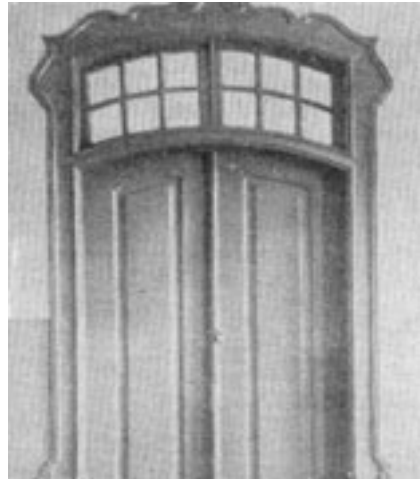


Fig. 11 – PORTA INTERNA DA CASA DO CONDE DOS ARCOS, SALVADOR – BA.

Modelo de porta interna do final do século XVIII em Salvador, onde percebemos uma alusão ao estilo Rococó francês, que segundo Robert Smith, parece antecipar as portas com bandeiras em vidraças do Rio de Janeiro do século XIX. (Crédito da Ilustração: cópia do texto SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, in *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).



Fig.12– LUSTRE EM FERRO DO SÉCULO XIX, DO INTERIOR DA CIDADE DE SÃO PAULO.

A iluminação das residências, até a primeira metade do século XIX, era feita por meio de velas e lampiões a azeite de peixe. Os lustres, pendentes nos centros dos aposentos sociais das ricas casas burguesas deste século, passaram inicialmente de sustentáculo das velas para os bicos de gás no final do século XIX, sendo adaptados para a iluminação elétrica já no século XX. Neste lustre percebemos os locais para colocação das velas. (Crédito da ilustração: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 73).

CAPÍTULO 2

A CORTE PORTUGUESA NO BRASIL: CHEGA O “BON-GOÛT”

*“O luxo europeu o seduz: compraz-se em adotá-lo e,
nas capitais das províncias,
não é mais estranho a nossos costumes.
Nas reuniões brasileiras
a dança e a música brilham entre elegantes “toilettes”
imitadas da moda francesa mais recente”*

Jean Baptiste Debret

Vejam como se incrementou o processo de diversidade cultural hoje existente no Brasil. Centraremos nosso foco de análise à contribuição da França, que se dará a partir de inícios do século XIX. E veremos mais adiante como poderemos encontrar exemplos dessa diversidade cultural na feição da residência brasileira.

A família real portuguesa chega ao Brasil em 1808, no Rio de Janeiro, tendo à frente D.João VI⁹⁰, elevando nossas terras à categoria de reino Unido de Portugal e Algarves. A sociedade aqui já instaurada, desde primórdios do Brasil colônia, se agita, se modifica bastante, pois a corte trouxe consigo toda sua estrutura social, com o grande aparato necessário ao seu funcionamento.

O “projeto de modernidade ocidental”, passado para os portugueses já a partir do século XV, com o “Renascimento” italiano, fará com que eles tragam a valorização da “civilidade” e do “moderno” para os brasileiros. Logo, quando da chegada da corte ao Brasil, a valorização desta cultura já era um fato. Trará assim, diretamente agora, para o nosso país, uma cultura urbana portuguesa, mesclada com elementos culturais franceses ingleses e italianos, o que irá facilitar a assimilação, pelo nosso país, de padrões estéticos diferenciados aos que outrora praticava.(**Fig.13**, pág. 76).

A predominância da cultura portuguesa durante os três primeiros séculos de colonização do Brasil foi absoluta e abrangente a todos os domínios. Sobre este fato aplicado à arquitetura, coloca Augusto C. da

⁹⁰ D. João VI volta para Portugal em 26 de abril de 1821. (N. da A.)

Silva Telles: “Praticamente só uma influência generalizadora se fez sentir, tanto na arquitetura religiosa, quanto civil: a influência da civilização portuguesa, através dos seus variados aspectos, religioso, social, artístico, cultural, político, administrativo; enfim, todo o modo de sentir e de ser de seu povo. Houve evidentemente alguns pontos de influências outras, mas tratava-se de focos localizados em áreas limitadas”⁹¹.

Será a partir do século XIX que haverá “uma imigração de várias outras influências, principalmente a francesa, na arquitetura, e mesmo, de uma forma geral, nas artes nacionais”⁹². Diz Augusto C. da Silva Telles que essas influências se basearam no estilo neoclássico, dominante na Europa após o estilo Rococó. Este estilo neoclássico teve no Imperador Napoleão I seu maior incentivador, fazendo com que este criasse um estilo próprio, o estilo Império. Artistas como Delannoy, Percier, Fontaine, David, Brongniart, Chagrin, foram por ele apadrinhados e dominaram a arte e a arquitetura francesa do período.

Chegando este “gosto neoclássico” ao Brasil, terá ele ambiente propício para se instaurar, primeiramente porque é o gosto oficial da família real e ainda porque, por motivos talvez policiais⁹³, mas também estéticos e econômicos⁹⁴, fez com que fossem banidos da nossa arquitetura toda a sorte de elementos que lembrassem visualmente os velhos tempos coloniais.

⁹¹ TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”, 1967. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 203.

⁹² TELLES, *Opus cit.* Pág. 203.

⁹³ “portaria baixada em 1808 pelo intendente geral da Polícia, Paulo Fernandes Viana, que proibia em todo território nacional, a fim de evitar as emboscadas de bandidos e assassinos contra o Príncipe Regente, a construção e a manutenção de rótulas, muxarabis, urupemas, treliças em geral”. (In TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”, 1967. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 204).

⁹⁴ Segundo Gilberto Freire, citado por Augusto C. Da Silva Telles, para “permitir a entrada e a venda no Brasil dos produtos industriais ingleses, tais como o vidro plano, as grades de ferro fundido, e muitas outras mercadorias.” (In TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”, 1967. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 204). Para Maurício Rocha Carvalho, o Brasil deixa efetivamente de ser colônia portuguesa já no momento em que se deu a abertura dos portos para a Inglaterra, país do qual o Brasil passa a ter uma total dependência econômica. A partir daí o país passou a ter acesso a produtos industrializados, constatando que poderia obter mais vantagens com o comércio direto do que através do antigo monopólio luso. Isto contribuiu para despertar o instinto de nacionalismo, o que levaria ao ato de Independência política de 1822. (In CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999).

A influência da cultura francesa no Brasil desde princípios do século XIX está também diretamente ligada aos ideais de modernidade e progresso que eram passados das sociedades industriais européias, dentre elas a França, para nosso país, que então emergia como nação independente. “...si tomamos la Revolución Francesa como ejemplo de ideología libertaria y Paris como capital mundial de la cultura, era imposible que un país joven como Brasil no se basara en ello en su intento de estructurar su propia base cultural erudita, dentro de los esquemas de una “sociedad moderna”⁹⁵”.

Assim, “o gosto francês, não só de arquitetura como de sobremesa, de vinho, de verniz de boneca para brilho do móvel, de imagem de santo, juntou-se ao do vestido, dominando os burgueses mais instruídos e mais ricos... tudo que era português foi ficando “ mau gosto”; tudo que era francês ou inglês ou italiano ou alemão foi ficando “bom gosto”⁹⁶”.

Em todos os domínios culturais no Brasil do século XIX iremos verificar a grande influência cultural que a França nos trouxe. A França civilizada e moderna passará agora a ser o referencial cultural adotado pelas nossas elites. O “bom gosto” começa a difundir-se pelo país a partir das classes mais abastadas e influentes. Todavia, no tocante ao alastramento dos novos gostos e costumes da capital para as províncias, isto não se dava de forma rápida e uniforme, e sim de forma lenta e desigual: “*pelos diversas áreas do país, porquanto ainda se construían igrejas e mesmo moradias nos velhos moldes coloniais barroco-rococó, nas Minas Gerais, já em pleno século XIX.*”⁹⁷”

Podemos exemplificar como se deu a influência da cultura francesa nos domínios culturais brasileiros do século XIX, fato fartamente ilustrado pelos periódicos da época e pela historiografia da primeira metade do século seguinte.

Fernando Azevedo comenta sobre a influência da cultura francesa na cultura brasileira do séc. XIX: “...é certo que, para isto, devia concorrer, no século XIX, a pressão de outras influências semelhantes sobre a velha cultura colonial que, tendo-se deslocado da órbita dos jesuítas, caiu, no século seguinte, sob o domínio da língua e literatura francesa que,

⁹⁵ CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. Pág. 96.

⁹⁶ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág.336.

⁹⁷ TELLES, *Opus cit.* Pág. 205.

tornando-se as mais humanas e universais da Europa, operavam a penetração intelectual no mundo e cujas idéias e tendências se infiltravam em nossos espíritos mais do que as de outras nações”⁹⁸.

Gilberto Freire comenta que esta influência no Brasil atingiu também o sistema familiar, nos seus pontos mais íntimos: O termo mamãe, derivado do francês *maman*, foi o que substituiu o antigo “mãe”, português; “...o afrancesamento incluía as modas de mulher: as nossas sinhasinhas e yayás já não querem ser tratadas senão por demoiselles, mademoiselle e madames. Nos trajes, nos usos, nas modas, nas maneiras, só se aprova o que é francês; de sorte que já não temos uma usança, uma prática, uma coisa por onde se possa dizer: isto é próprio do Brasil”⁹⁹.

A influência atingia também outros domínios: “*Realmente, um dos aspectos mais ostensivos da reeuropeização do Brasil, após a chegada ao Rio de Janeiro da família real, foi esse culto exagerado de plantas e flores européias, com sacrifício das tropicais, nativas ou já aclimadas entre nós*¹⁰⁰”. Auguste Marie Francisque Glaziou, paisagista francês, a chamado de D. Pedro II, foi o autor do projeto do passeio público do Rio de Janeiro, em 1860. foi também o responsável pela implantação definitiva do Jardim Botânico, do ajardinamento do Largo do Poço, em 1875, o Parque de São Clemente, em Nova Friburgo e do Jardim da Aclamação. Notamos que ainda hoje perdura o hábito tradicional burguês de presentear-se rosas, ao invés de flores típicas locais. Precisar-se-ão passarem-se praticamente cento e cinquenta anos para termos os jardins de Burle Marx integrados aos nossos projetos arquitetônicos, com uso e valorização das frondosas plantas regionais.

E ainda, “*A nova Europa impôs a um Brasil ainda liricamente rural, o preto, o pardo, o cinzento, o azul-escuro de sua civilização carbonífera... A sobrecasaca preta, as botinas pretas, as cartolas pretas, as carruagens pretas enegreceram nossa vida quase de repente: fizeram do vestuário, nas cidades do Império, quase um luto fechado. Esse período de europeização da nossa paisagem pelo preto e pelo cinzento – cores civilizadas, urbanas, burguesas, em oposição às rústicas, às orientais, às africanas, às plebéias – começou com Dom João VI; mas acentuou-se com*

⁹⁸ AZEVEDO, Fernando de. *A Transmissão da cultura – Parte 3, da Obra A Cultura Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976. Pág. 35.

⁹⁹ Citação de Gilberto Freyre do Padre Lopes Gama (In FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 102).

¹⁰⁰ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição, Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág.137.

*D. Pedro II.*¹⁰¹” Gilberto Freire faz referência ao imperador D. Pedro II, que “*só se sentia bem vestido à européia; e de acordo com a civilização nova da Europa: a industrial, a inglesa, a francesa, a cinzenta...*”¹⁰² (**Fig.14**, pág. 77).E ainda, no tocante à mudança de hábitos no vestiário, diz: “*O uso, sob um sol como o nosso, de vestuários de panos grossos, felpudos, quentíssimos, fabricados para países de temperatura baixa, mas que estava no interesse do novo industrialismo europeu sobre base capitalista, e portanto estandardizador e uniformizador dos costumes e trajes, estender às populações tropicais. Ânsia de mercado, fome de mercado*¹⁰³”. Vemos assim que a questão econômica insere-se aqui de forma capital, uma vez que a uniformização da estética aporta grandes vantagens de venda para os mercados exportadores. “*Grandes cangas de panos, móveis, louças, artigos de luxo, franceses, inundaram os portos do Brasil, logo que a França pode competir com a Grã-Bretanha na conquista do mercado brasileiro... vestidos com um atraso de dezenas de anos eram vendidos no Rio de Janeiro como o “dernier goût” de Paris. A mistificação em larga escala*”¹⁰⁴.

Não são poucos os que ainda hoje se voltam para meios diversos do nosso a observar o que “está se usando” quais as “últimas tendências”. E sempre o foco irradiador destes determinantes é a Europa e a América do Norte, reforçados e propiciados pelos meios de comunicação e pela internet. Porém o próprio fato de estar copiando uma plástica específica já o faz protagonista de uma releitura, pois é difícil desvincular-se do meio natural no qual nascemos e fomos educados. Podemos observar pelos anúncios da época como era grande a valorização da moda vinda de fora, principalmente no que concerne à moda parisiense, como no exemplo abaixo:

“ARMAZEM DO VAPOR FRANCEZ

Acaba de chegar de Paris a este estabelecimento um grande e escolhido sortimento de calçado dos melhores fabricantes daquela grande praça...

Última moda – ricos chapeosinhos de gosto para senhoras feitos ao capricho de uma grande modista de Paris...Brincos de ouro de lei a última moda dos Campos Elízios e boulevards de Paris, para senhoras e meninas...Estampas de figuras, paisagens, cidades e santos...molduras douradas de diversas larguras para quadros...abat-jour para candieiros e

¹⁰¹ FREYRE, *Opus cit.* Pág.211.

¹⁰² FREYRE, *Opus cit.* Pág.312.

¹⁰³ FREYRE, *Opus cit.* Pág.313.

¹⁰⁴ FREYRE, *Opus cit.* Pág.339.

lanternas de piano...botinas para homem – grande sortimento bem escolhido em Paris...”¹⁰⁵

É desta época o destaque que adquiriu, na Corte, a rua do Ouvidor, onde se concentrava a maioria das lojas que vendiam produtos de luxo franceses, e ditavam a moda feminina nacional. De Bret, escrevendo sobre a preferência da moda francesa pelas senhoras locais, coloca: “... o habitante do Brasil tem-se mostrado, desde então, tão entusiástico apreciador da elegância e da moda francesa que, por ocasião de minha partida, em fins de 1831, a Rua do Olvidor (rua Vivienne, de Paris, no Rio) era quase inteiramente constituída de lojas francesas de todo tipo, mantidas pela prosperidade de seu comércio.”¹⁰⁶

No tocante à educação, Gilberto Freyre comenta: “... a educação toda reeuropeizou-se , ao contato maior da colônia e, mais tarde, do Império, com as idéias e modas inglesas e francesas... operou, principalmente, no sentido de nos artificializar a vida, de nos abafar os sentidos e de nos tirar dos olhos o gosto das coisas puras e naturais¹⁰⁷”. A maioria maciça dos “homens de letras” do século XIX ia a Paris, por razões várias, dentre as quais, o câmbio que era bastante favorável aos brasileiros, a existência das companhias de navegação e a influência francesa advinda a partir da chegada da corte ao nosso país

Com a abertura dos portos, em 1808, as cidades não são agora apenas extensões dos campos, ou seja, seus centros de atividades administrativas, e sim têm agora vida própria, oriunda de uma comercialização sem limites dos produtos estrangeiros que aqui aportam. O liberalismo tarifário total, primeiro com a Inglaterra, depois com outros países, desencorajava qualquer tentativa de produção interna de mercadorias elaboradas. Dá-se o afluxo de comerciantes estrangeiros aqui no Brasil. As cidades do Rio de Janeiro e Recife, em primeiro plano, e depois Salvador, Porto Alegre e Belém tornam-se grandes centros comerciais, impulsionando o capital comercial, porém numa forma primitiva, “ligada à esfera da circulação, desenraizada e, sob muitos aspectos, parasitária. Forma que estabelece transferência constante de renda do interior para o exterior.”¹⁰⁸. Estava então assim, a classe dominante brasileira de senhores de terras aliada à classe dominante portuguesa e à burguesia européia, especialmente a

¹⁰⁵ Diário de Pernambuco, 2 de janeiro de 1868, Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

¹⁰⁶ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 3ª. Edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1954. Tomo I, Pág. 126.

¹⁰⁷ FREYRE, *Opus cit.* Pág.315.

¹⁰⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976. Pág. 44.

britânica, à qual o Brasil se sujeitava agora também por grandes empréstimos. Dos produtos importados vindos da Inglaterra, Holanda, Áustria, Alemanha, Rússia, Suécia, Estados Unidos, Macau, Índia, África e França, desta “...importávamos artigos de luxo, jóias, móveis, medicinas, pinturas, licores finos, vidros e porcelanas delicadas, especialidades comestíveis e livros, os famosos e temidos livros de Rousseau, Voltaire, Raynal e a própria Enciclopédia, que era utilizada até pela administração”¹⁰⁹.

Vemos influência da cultura francesa também nas poses sociais e nos retratos (**Fig.15**, pág. 78). Os gestos, a forma de se expressar, os assuntos das rodas sociais, a silhueta feminina, todos tinham como referência o povo “civilizado” francês. Como exemplo, o óleo de um tal artista chamado Menezes, sem grande expressão, datado de 1855, onde vemos a “*posição napoleônica da mão, atitude aliás muito rara em D. Pedro II*”¹¹⁰. (**Fig.16**, pág. 79).

O gosto pelo classicismo é comprovado pelos jornais da época, os quais anunciavam obras ao “gosto” do momento, como expõe Maria Beatriz Nizza da Silva: “Anunciava-se ainda a vinda de quadros com “pintura de flores”, outros representando “as ruínas de alguns soberbos edifícios da antiga Roma”; “gravuras de Morghen, Raynaldi, Folo e Bartolozzi com molduras douradas de gosto moderno”¹¹¹.

Para as cerimônias e solenidades oficiais da corte, na falta de um entorno arquitetônico repleto de obras neoclássicas, consideradas as mais “belas e corretas”, começaram-se a criar cenários de construções greco-romanas para servirem de pano de fundo, mesclando uma realidade local bastante diversa, e demonstrando o artificialismo destas propostas.

Observamos que a cultura francesa foi também intensa e direta na música do século XIX: “Por portaria de 30 de abril de 1824, ordenou-se a junta da Fazenda que mandasse vir da França dous instrumentaes completos para bandas militares, e uma collecção de músicas para as mesmas...De longos tempos, e até mesmo certa epocha, entre nós, fóra da música religiosa, predominavam nos espectaculos publicos e divertimentos particulares, os minuêtes, villancêtes e sólos para dança, e as serenatas, rondós, sonatas, duetos, tercetos, quartetos, e as decantadas modinhas, tão

¹⁰⁹ SODRE, *Opus cit.*

¹¹⁰ DREYFUSS, Jenny. “Texto”. In *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume IV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. Pág. 404.

¹¹¹ SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro 1808/1821*. São Paulo, Ed. Nacional; Brasília, INL, 1977.

apreciadas pela sua originalidade e beleza, para canto e instrumento. As arias e symphonias tinham tambem grande voga.¹¹²” E também:

“FABRICA DE PIANOS DE J. VIGNES

...Fazem-se conforme as encomendas, tanto nesta fábrica como na do Sr. Blondel, de Paris, sócio correspondente de J. Vignes, em cuja capital foram sempre premiados em todas as exposições...¹¹³”, sugerindo que, como fazia sucesso em Paris, já teria sua reputação garantida...

Os jornais da época se enchem de anúncios e propagandas de artefatos e serviços oferecidos por técnicos e artistas europeus. Neles, são ressaltadas as prováveis qualidades destes profissionais, e a superioridade de seus produtos:

“Avisos Diversos

FÁBRICA DE TODAS AS QUALIDADES DE MOBÍLIA FRANCESA, NO ÚLTIMO GOSTO DE PARIS EM PERNAMBUCO

Lourenço Pugi, marceneiro francês, na Rua Nova, no. 45 bem conhecido das pessoas notáveis desta capital, por fabricar trastes do último gosto, avisa aos seus numerosos fregueses e geralmente a todo o respeitável público pernambucano, que já lhe deu tantas provas de ser amante do bom gosto, que ele tem aumentado sua fábrica, e que está habilitado para empreender qualquer mobília que se lhe encomendar. As artes vão de par com a civilização, quanto mais um povo é civilizado, quanto mais os artistas devem produzir obras finas e delicadas; neste sentido o anunciante empregará todos os seus esforços para satisfazer a todas as pessoas que se quiserem utilizar de seu préstimo. Na mesma casa se fazem cortinados para cama à francesa.”¹¹⁴

Para Fernando Azevedo, “a idéia de polidez, de refinamento e de cultura está, para os latinos, tão ligada à de civilização (civilis, polis, refinado) que essa palavra lhes evoca sempre doçura de costumes, isto é, um certo equilíbrio entre o desenvolvimento intelectual e moral e a organização social”¹¹⁵. Disto se vale então a tônica que é dada, pelo marceneiro Lourenço Pugi em seu anúncio, à sua nacionalidade, a seu suposto “bom gosto” e suas habilidades que diz ele serem consequência do seu atual estado de civilidade, uma vez que é oriundo da França, país que no século XIX era o representante máximo da civilização e da modernidade. É interessante apontar como, no caso, essas

¹¹² COSTA, Francisco Augusto Pereira da. “Estudo Histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco - Inéditos do Dicionário Histórico e Geographico Pernambucano”. In *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, no. 54 ANNO XXXVIII, 1900. Pág. 19.

¹¹³ Diário de Pernambuco, 3 de janeiro de 1868, Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

¹¹⁴ Diário de Pernambuco, 30 de janeiro de 1849 (In MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

¹¹⁵ AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.

características são colocadas pelo marceneiro no sentido de supervalorização da sua condição de estrangeiro e dos produtos por ele feitos em detrimento dos nacionais, e também como a estética francesa estava se impondo dentro de um universo anteriormente dominado por uma estética diferenciada de condução portuguesa. Percebe-se aí uma sugestão de que, o que vem de fora, o francês, o bom gosto e o civilizado é superior a tudo o que é feito aqui no Brasil. Esse fenômeno já é identificado como parte da vida do brasileiro desde os primórdios da sua colonização.¹¹⁶ Logo, a segurança do trabalho perfeito e o crédito que é dado a Lourenço Pugi estão diretamente ligados aos valores atribuídos à França moderna, desenvolvida e detentora de alto grau de “civilidade”.

Segundo Adolfo Morales de los Rios Filho, “*a notável e rápida evolução da literatura e do teatro nacional foi, indubitavelmente, devida à França... foram Maciel Monteiro, Gonçalves Magalhães, José Maria do Amaral e Porto-Alegre, que tinham permanecido na Europa durante algum tempo, os que apressaram a transformação da poesia, da literatura e do teatro nacional, transplantando para a América as idéias, orientações e processos de Chateaubriand, Vigny, Lamartine, Musset, Alexandre Dumas e Delavigne*”¹¹⁷.

No domínio político, veremos que os ideais libertários e democráticos repassados pela cultura francesa, não apenas ao Brasil, mas também à América do Norte e restante da Europa, serão bastante influenciadores nos mais diversos movimentos do momento. Movimentos como a Inconfidência Mineira e a própria proclamação da independência do Brasil, em 1822, vitória dos liberais contra os conservadores, é fruto das idéias revolucionárias francesas. A Revolução Pernambucana de 1817 tinha os ideais iluministas franceses presentes nos seus integrantes, fazendo com que o sonho de emancipação política e o fim do colonialismo se tornasse vivo. Estes ideais tinham na insatisfação do povo um forte aliado, que se uniram aos intelectuais da maçonaria, do clero, os militares e a classe média. Pretendiam levar a província à independência de Portugal e instaurar uma república, baseada na “*République française*”. (Fig.17, pág. 80)

Também em 1824 deu-se a Confederação do Equador, movimento

¹¹⁶ Fenômeno este ilustrado por Fernando Azevedo: “*mensageiro das cidades, portador de novas, - um presente dos deuses nessa imensidade territorial salpicada de pequenos núcleos – o forasteiro, a quem se abriam os braços e às vezes o coração, punha em alvoroço as famílias, nostálgicas de outros ambientes, acordava-lhes a curiosidade e, rasgando aos espíritos horizontes mais largos, os deixava suspensos às miragens de terras distantes*”. AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, , 1944.

¹¹⁷ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 137.

revolucionário que tinha por objetivo reunir grande parte das províncias do norte e nordeste do país e instaurar um regime federativo republicano. Contou com a participação de brigadas populares de negros e mulatos e teve como líder Frei Caneca. Outros movimentos, tais como a Cabanagem no Pará (1835 – 1836), A Sabinada na Bahia (1837 – 1838), a Balaiada no Maranhão e Piauí (1838 – 1841), em sua maioria movimentos separatistas e que exaltavam o sistema político republicano¹¹⁸, demonstravam o clima social e político bastante instável e pleno de conflitos de interesses, na primeira metade do século XIX.¹¹⁹

Em 1848 dá-se em Recife a Revolução Praieira, último movimento de resistência ao poder central. Conflito entre o partido liberal e os conservadores, que dominavam por muito tempo o poder, chegou à luta armada, encerrando-se com esmagadora vitória do governo e punição dos derrotados. Com seu fim, e a entrada em cena econômica do ciclo do café, adquirem as províncias do sul e definitivamente, a centralização econômica e política do país.

Uma das instituições que surgirão quando da vinda da corte portuguesa ao Brasil será a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada em 12 de agosto de 1816 quando obtém este nome transitório. Em 1826, ano em que veio realmente a funcionar¹²⁰ adquire o nome definitivo de Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA). Tinha por objetivo dar conhecimentos considerados por seus dirigentes indispensáveis aos homens que trabalhariam nos serviços públicos e também trazer “desenvolvimento” à agricultura, à mineralogia, à indústria e ao comércio no Brasil.

Esta academia era, na época, o único centro de ensino artístico do país, ministrando um ensino baseado nos padrões classicistas franceses de finais do século XVIII e início do século XIX. Fernando de Azevedo sugere que, talvez, a postura da França pós-revolução de valorização das escolas técnicas, preparatórias para uma profissionalização, em detrimento das

¹¹⁸ A Sabinada chegou mesmo a proclamar a “República Bahiense” (N. da A.)

¹¹⁹ D. Pedro I instaurou um governo bastante autoritário através da constituição de 1824. O descontentamento do país lhe causou a abdicação do trono para seu filho Pedro, de 5 anos. Como ele era muito jovem, não tendo condições de governar o país, instaurou-se o período das Regências, de 1824 a 1831, período este de grandes conflitos de interesse pelo poder entre as elites regionais e o governo. (N. da A.).

¹²⁰ O retardamento do funcionamento da academia deveu-se à hostilização, feita pelo meio artístico luso-brasileiro aqui existente, aos artistas da missão, o que fez com que se retardasse por 10 anos, desde a vinda da missão, até o ano em que veio efetivamente a funcionar. Este retardamento suscitou comentários opostos e desconfianças quanto à veracidade da contratação da mesma pela família real. (N. da A.)

velhas instituições universitárias medievais, tenha influenciado a criação de escolas especializadas como esta, por D. João VI, a exemplo também da Academia da Marinha, do curso de cirurgia do Hospital Militar, dentre outros, diretamente ligados às necessidades prementes de tais profissionais no Brasil, àquela época.

No Brasil do início do século XIX, as Belas Artes e as Artes Mecânicas (utilitárias, por ex. converter o ferro ao aço) não se distinguiam tanto. Inexistiam mesmo fronteiras entre as artes e as ciências. A Ciência definia-se, segundo o Dicionário de Moraes Silva, como conhecimento certo e evidente das cousas por suas causas, e a arte, por coleção de regras ou métodos de fazer alguma coisa, dando como exemplos, arte de falar corretamente, arte da carpintaria, arte militar, arte pirotécnica, etc. A ênfase no domínio da técnica era tamanha a ponto de se exigir dos pintores o domínio de ciências como geometria, anatomia, ótica, mitologia, para poder bem executar suas obras. Inexistiam obras editadas aqui sobre o assunto, assim como também em Portugal na passagem do século XVIII ao XIX. Tem-se como primeira obra editada no Rio de Janeiro sobre o assunto, em 1817, a de Roberto Ferreira da Silva, (oficial do Real Corpo de Bombeiros!), “Elementos de Desenho e Pintura”, e “Regras Gerais de Perspectiva”.

A maioria dos artistas e professores da AIBA era de estrangeiros e brasileiros que haviam estudado no exterior e especialmente em Paris. Disto posto, será esta academia que irradiará os expoentes máximos da cultura francesa que permearão nossa cultura artística, a saber o academismo, o classicismo e o neoclassicismo, advindos através da Missão Artística Francesa.

A Missão Artística Francesa¹²¹, sugestão do Conde da Barca, ministro de D. João VI, aqui chega em 1816, no mesmo ano da criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Seu objetivo era incrementar o estudo das artes e ciências no Brasil. “*A história dessa missão artística que*

¹²¹ Tinha como integrantes franceses: Joaquim Lebreton – chefe da missão, o qual organizou as atividades da futura academia segundo o modelo francês; Jean Baptiste Debret – pintor de História; Nicolau Antoine Taunay – pintor de paisagem; Auguste Marie Taunay – escultor - irmão de Nicolau; Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny – arquiteto; Charles Simeon Pardier – gravador; Irmãos Ferrez; Segismund Neukomm – compositor, organista e pianista; Francis Ovide – engenheiro mecânico; Francis Bonrepos – assistente de escultor; Charles Enrie Levavasseur – assistente de arquiteto; Luís Sinforian Meunié – especialista em estereotomia; Nicolau Maglione Enout – mestre serralheiro; Jean Baptiste Level – ferreiro e construtor naval; Luís José – padre, carpinteiro e fabricante de carros; Hipolite Roy – filho do padre e também carpinteiro e fabricante de carros; Fabre – carpinteiro e curtidor de pele; Pilite – carpinteiro e curtidor de pele; e o alemão: Neukomm – compositor. (N. da A.).

*se confunde, nos primeiros vinte anos, com a da Academia das Artes, e do papel que desempenhou, é a história dos conflitos de duas culturas, de aspectos e níveis diferentes, e das reações naturais do meio a que se transportou o grupo de artistas contratados em Paris*¹²²”. Oposição entre a arte de tradição colonial, de origem portuguesa e de expressão litúrgica e o laicismo francês¹²³.

Assim, a Academia Imperial de Belas Artes adota as doutrinas acadêmicas da arte praticada na França, que entra em confronto direto com o modo de produção artística colonial dos brasileiros e portugueses aqui instalados. Três correntes artísticas distintas se cruzam: a dos brasileiros, a dos lusitanos e a dos franceses, com novas idéias e técnicas importadas, “*mas, se não há um despertar do sentimento nacional na arte, como se verificou no domínio político, os elementos estrangeiros que penetram, ainda que pouco numerosos, não permitem nem o triunfo do velho espírito colonial nem a preponderância artística dos elementos portugueses*”¹²⁴”.

Diante de meio confuso, anárquico e preconceituoso, predomina os parâmetros da missão, uma vez que os artistas portugueses e brasileiros não chegaram a formar um grupo de oposição, forte e organizado, às novas diretrizes artísticas da Academia. No dizer de Clifford Geertz, “*É a perda de orientação que dá origem mais diretamente à atividade ideológica...*”¹²⁵ Como o Brasil na época encontrava-se numa encruzilhada cultural, numa confluência de modos de viver distintos, em certos casos até antagônicos, entre o lusitanismo colonial e o afrancesamento recente, foram as ideologias do progresso e do desenvolvimento da economia que propiciaram uma aparente unificação do povo em prol destes ideais. As

¹²² AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.

¹²³ Para Fernando Azevedo, “*Até D. João VI, a arte se refugiara nas Igrejas e nos Conventos*” (In AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944), fazendo crer que só as obras de arquitetura e decoração dos templos religiosos de características barrocas poderiam ser consideradas obras de arte no Brasil de então, desconsiderando toda a produção cultural dos indígenas autóctones, a de herança africana e as artes dos artífices populares. Já Pietro Maria Bardi considera que a valorização de culturas exógenas à nossa em detrimento do que é nacional tem levado a considerações discriminatórias no tocante à definição de obra de arte, prevalecendo as obras fruto de estéticas eruditas, classicistas, sobre as derivadas dos artesãos e artífices populares: “*... ainda existe quem pense que arte é apenas o fato singular de uns seres privilegiados e não as expressões de artesãos ou de populares... Para os europeus, expertos de problemas de arte, acostumados à tradição do classicismo que comporta manifestações estilísticas rigorosamente apuradas, o próprio barroco sulamericano é considerado uma “persuasiva retórica provinciana”* no dizer de Graciano Gasparini, autor citado por Bardi. (In BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 96).

¹²⁴ AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.

¹²⁵ GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*, Rio, Zahar, 1978. Pág. 191.

divergências, os questionamentos culturais cederam às ideologias progressistas que se tornaram bastante eficazes.

A vinda da missão artística francesa despertará assim posturas as mais diversas no meio cultural da época, e também no público leigo, que absorvia seus ditames, voluntária ou involuntariamente.

As artes plásticas, e mais precisamente a pintura, podem bem ilustrar esse processo de “cruzamento” entre culturas. No caso do Brasil, observa-se que até o início do século XIX, e antes da vinda da missão francesa, em 1816, a pintura se expressava por parâmetros totalmente diversos daqueles que seriam impostos pelo academicismo francês. Tínhamos antes aqui, no que concerne à pintura erudita, uma produção voltada para a pintura de igrejas, e a pintura barroca dos autodidatas. O ilusionismo decorativo, a adaptação da estética barroca aos tipos brasileiros na pintura e escultura de Antônio Francisco Lisboa e na obra de Manuel da Costa Ataíde exemplificam isto.

A pintura no Brasil dividia-se então em diferentes classes, sendo três as principais: a pintura de figura, a pintura de país e a pintura de arquitetura, ou perspectiva. Essa classificação hierarquizante partia do princípio de que a técnica necessária para pintar figuras humanas seria mais difícil, exigiria mais do artista do que no desenho das paisagens e edificações, por exemplo, podendo-se observar que o maior ou melhor domínio da técnica estava intrinsecamente ligado ao valor da obra e à mestria do pintor. Logo, por tabela vemos a valorização dos pintores históricos sobre os pintores de paisagens e de perspectiva, os quais tinham que ter o domínio de todas as categorias: figuras humanas, paisagens, arquitetura, além de terem amplo conhecimento histórico. Está clara aqui a influência direta dos artistas Debret e Thomas Ender na pintura deste período.

Segundo a observação feita por Morales de los Rios, “*a técnica dos artistas nacionais sofreu a influência da orientação aqui implantada pelos mestres da missão, ou seja, maior correção no desenho, melhor composição, mais ousadia no colorido e melhor aplicação das tintas, mais completo conhecimento da perspectiva, do claro-escuro e das sombras e maior expressão nas figuras. Por sua vez, as antigas fontes de inspiração – históricas, mitológicas e religiosas – foram ampliadas, pelo estudo do nú, da anatomia, da natureza morta, da marinha e da paisagem.*”

Os artistas da missão francesa, liderados por Joaquim Lebreton, eram todos neoclássicos, acadêmicos. O pintor Jean Baptiste Debret (1768-1848), tendo sua formação centrada no neoclassicismo, onde o intelecto, as regras de composição e os grandes temas predominam sobre o sentimento e a imaginação, teve sérias dificuldades ao tentar adaptar estes

padrões à realidade brasileira. Os pintores brasileiros que a ele se sucederam são também partidários das mesmas dificuldades encontradas ao se aplicar um sistema formal preestabelecido a uma realidade sócio-cultural-econômica totalmente diferenciada. Perdendo-se assim toda a possibilidade de uma coerência conteudística formal da pintura. Os ideais classicisantes onde imperavam as grandes telas panorâmicas, predominância do tema sobre a linguagem pictórica, e a tônica ao caráter narrativo permeiam a importante obra documental da nossa história pintada por Pedro Américo. Também ele, após concluir seus estudos na Academia Imperial de Belas - Artes, viaja à Paris onde sedimenta pictoricamente o racionalismo ético pregado pelos revolucionários franceses como contraposto ao duvidoso caminho do individualismo. O carioca Rodolfo Amoêdo, após concluir seus estudos no Brasil, parte como era de praxe ao velho mundo, onde, aluno de Puvis de Chavannes, retraduz para trabalhos em edifícios públicos brasileiros as grandes temáticas, a fidelidade aos modelos, o detalhismo, tão típicos da pintura neoclássica.

O academismo trazido para o Brasil através desta missão trouxe consigo todo o rígido sistema de regras e normas do modelo francês de pintura, impondo aos brasileiros uma nova forma de pintar aos seus moldes. Sendo o academismo um sistema “*fechado, autoritário e poderoso*”, como diz Frederico Morais¹²⁶, dificultou ao máximo o contato dos seus seguidores com a realidade brasileira, e seus efeitos ainda são sentidos passados quase 200 anos, no mercado da arte, no ensino, na crítica, tendo seu público fiel ainda hoje.

O figurativismo, o apuro técnico e as normas de composição clássicas herdadas desse período são elementos que ainda se sobrepõem ao conteúdo do fazer artístico, na contemporaneidade, onde a arte, através da quebra das barreiras destes entraves, feita pelos movimentos de vanguarda desde inícios do século XX, se mostra totalmente diversificada, quer nas propostas, quer na forma como se comunica com o público, quer na forma de se objetivar formalmente¹²⁷.

Assim, “*A História da Arte Brasileira que era antes a das escolas ou florações locais e regionais, tornou-se, como se vê no século XIX, a dos grandes mestres que impõem a sua visão estética, suscitam discípulos e fazem irradiar sua influência no tempo e no espaço (...) cria-se uma*

¹²⁶Autor citado por Alfredo Bosi. (In BOSI, Alfredo. *Academismo: Marcos Históricos*. São Paulo Instituto Cultural Itaú, 1993).

¹²⁷ Para citar alguns exemplos, temos as performances, a videoarte, as instalações. (N. da A.)

*tradição acadêmica sob a influência das escolas francesas que forneceram a nova técnica aos nossos pintores e escultores...”*¹²⁸.

Anotamos a opinião de Adolfo Morales de los Rios Filho de supervalorização da cultura francesa, como superior, desenvolvida e referencial de progresso a ser alcançado pelo brasileiro, quando comenta sobre a missão artística francesa, que “*dignificou a arte brasileira, combatendo a indiferença e a ignorância de uma sociedade em formação, convertendo o descaso do governo em uma assistência claramente especificada no Decreto de criação dos cursos artísticos, trazendo uma valiosa contribuição aos esforços dos homens de Estado e dos intelectuais que visavam o progresso da terra brasileira, e contribuindo para a fundação de uma escola de arte, onde difícil seria fundá-la com os elementos existentes*”¹²⁹. E ainda, “*É incontestável que sem a vinda da missão artística e sem o funcionamento da nossa primeira escola oficial não se teria processado o desenvolvimento da arte, nem se teriam formado os artistas que ilustraram e ilustram os diversos setores em que a mesma se compõe. A missão chegou num momento de colapso na vida artística brasileira*”¹³⁰.

Desta opinião também coaduna Afonso de E. Taunay, quando coloca que até a chegada da missão artística francesa, as artes plásticas brasileiras eram “deficientes”: “*contrasenso seria esperar encontrar-se na arte primitiva brasileira documentos comparáveis aos dos grandes povos ocidentais, quando tudo faltava num país de plantas por desbravar, em que tribos de índios acampavam a algumas léguas da restrita capital*”¹³¹. E ainda coloca que esta “deficiência das artes teria já sua herança a partir de Portugal, para ele, país de iconografia “pobre”. Para Afonso Taunay, teria a missão despertado antes o gosto pelo luxo da vida social e o conforto material do que o gosto artístico e científico.

Observamos assim um total descrédito pela produção artística e simbólica dos marginais à sociedade letrada. O “código erudito”¹³² europeu não documentou, desde sua chegada aqui, aspectos outros mais também integrantes da cultura brasileira, e atuantes, quer queiramos ou não, no processo de interação cultural. O artesão, dentro desta ótica, não pode ser

¹²⁸ AZEVEDO, *Opus cit.*

¹²⁹ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 157.

¹³⁰ RIOS FILHO, *Opus cit.*. Pág. 158.

¹³¹ TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956. Pág. 2.

¹³² Expressão de Alfredo Bosi, no seu prefácio à obra: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (Pontos de Partida para uma revisão histórica)*. 9ª. Edição. São Paulo, Editora Ática, 1994.

visto como um artista que, dentro da história erudita da arte, não tenha trazido contribuições de superação técnica, conteudística, progressista, ao que foi feito anteriormente, e para isto, merecerem ter entrado para a “História da Arte Ocidental”, unificadora, aceleradora e coerente com o projeto de modernidade do qual a França é protagonista. Assim, para o brasileiro, na impossibilidade de criar algo de erudito em arte a partir da herança local indígena, irá buscar um passado erudito na arte européia. Para Pietro Maria Bardi, A arte nacional não incluível nos tratados estéticos europeus talvez seja a que expresse com mais pertinência a realidade do povo brasileiro, com suas crenças, seus anseios, seus questionamentos a cerca da vida local, traduzidos por uma simbologia bem particular. “*Quem são os pintores da Batalha dos Guararapes existente no Igreja do Santuário de N. Sa. Dos Prazeres, no município do Jaboatão? São obras hoje julgadas como de gosto popular, pois as composições são desajeitadas e, como disse alguém, as figuras marionetísticas. Porém com que ímpeto e fervor aquele anônimo pintor conseguiu animar e exaltar a cruenta batalha. Precisa-se, naturalmente, despojar-se de pesados preconceitos...*”¹³³

Em 1845 foi criado o prêmio de viagem à Europa, de três anos, passando para cinco anos, em 1852. Estes prêmios reforçavam a submissão dos pintores brasileiros aos ditames artísticos da missão, pois eram eleitos os melhores artistas, isto quer dizer, os que mais corretamente seguiam os parâmetros acadêmicos, os que tinham melhor “aprendido a lição”¹³⁴.

O vínculo com a França era assim mantido e fortificado através destes prêmios de viagens a Paris, onde lá os artistas locais que se destacavam estudavam, tendo como mestres os franceses Gérôme, Cabanel, Couture e Meissonier entre outros. Eram então eliminadas as chances de contatos com eventuais vanguardas artísticas. De volta ao Brasil, estes ex-alunos eram nomeados professores na própria Academia Imperial e a partir daí continuavam a repassar para os próximos alunos tudo o que tinham aprendido. Renovava-se o vínculo e perpetuavam-se os cânones.¹³⁵

¹³³ BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 100.

¹³⁴ Vale ressaltar aqui o comentário tendencioso de Fernando de Azevedo ao valorizar a produção cultural européia advinda da “civilização” em contraponto à cultura existente no Brasil: “*A embaixada francesa, despertando o gosto pela cultura artística e criando uma tradição, realizara a sua missão civilizadora que devia completar-se daí por diante com os prêmios de viagem à Europa, onde os melhores artistas formados pela Academia, iam aperfeiçoar os estudos.*” (grifos da autora). (In Azevedo, Fernando. *A Cultura Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª. Edição, 1944).

¹³⁵ O primeiro aluno brasileiro, da Academia, a ser mandado estudar na Europa foi Rafael Mendes de Carvalho. Quando voltou, dedicou-se à pintura de retratos e ao professorado de desenho. (N. da A.).

Dá-se então a ruptura com a tradição da arte colonial, barroca, e inicia-se um processo de laicização na arte, com a busca por novas fontes de inspiração.

A arte que se laiciza é a arte que se torna laica, ou seja, que abandona os temas religiosos e se humaniza. O homem, centro primordial das atenções, passará a ser retratado não nas suas particularidades mundanas, na sua vida cotidiana, nos seus atos comuns, mas sim nos seus atos gloriosos, surpreendentes, heróicos.

A arte passa então a se concentrar nos temas nacionais, militares, patrióticos, onde se vislumbra com maior nitidez e desenvoltura este homem superior, exaltado. Passa a tirar partido das alegorias e do simbólico e execra o feio, o cômico, o efêmero. É o belo clássico, aristotélico que aflora em toda a sua magnitude com a cultura neoclássica, onde o belo está diretamente ligado à grandeza, à grandeza dos acontecimentos, à grandeza do homem.

Irá-se inaugurar no Brasil, a partir dos próximos 50 anos, ou seja, da Independência, em 1822 e até 1870, a *“época do quadro alegórico, dos retratos a óleo, de personagem em evidência e da pintura de história (...) a emancipação política do país; o interesse que pela nossa história despertou a tomada de consciência da vida de nação; o desenvolvimento dessa consciência nacional; a influência da escola francesa dos pintores de batalha; o movimento romântico, na 1ª. Metade do século XIX, e por último, a Guerra do Paraguai, em 1865-70, pondo novamente em relevo os episódios heróicos, levaram os artistas a explorar esse filão ainda intacto dos "grandes assuntos nacionais”*¹³⁶

Os temas sagrados não foram por total deixados de lado. As largas composições baseadas nos grandes temas bíblicos também fizeram parte da abordagem dos artistas da época. A pintura de paisagem, longe ainda de ser considerada um grande tema, ficava como um acessório, um “pano de fundo” na real acepção da palavra.

Na pintura de Debret nós podemos verificar como se deu o cruzamento entre culturas tão diversas. Segundo Rodrigo Naves, essas obras *“...reúnem as ambigüidades que permeiam todas as aquarelas de Debret. Vivacidade, movimento e colorido convivem ininterruptamente com alheamento, precariedade e rigidez”*¹³⁷

Jean-Baptiste De Bret, discípulo de Jacques Louis David, aqui ficou de 1816 a 1831, exercendo durante cinco anos o lugar de professor de

¹³⁶ AZEVEDO, *Opus cit.*

¹³⁷ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996. Pág. 90.

pintura histórica da Academia, onde foi um renovador, organizando projeto de reforma da Academia das Belas Artes. Abriu curso particular de pintura dos mais diversos gêneros: paisagens, marinhas e natureza morta¹³⁸. Grande desenhista e colorista¹³⁹, De Bret foi o autor da obra “Voyage Pittoresque et Artistique au Brésil”, onde documentou a cultura brasileira nos seus mais variados aspectos, a citar o cotidiano das pessoas, classes sociais, cenas indígenas, paisagens, aspectos da cidade do Rio de Janeiro, frutos, plantas, animais brasileiros e a escravidão. É também autor de “Cartas do Brasil”, ou seja, anotações de experiências vividas aqui quando da sua estadia. Foi também gravador, água-fortista e heraldista¹⁴⁰.

Foi o primeiro pintor estrangeiro a verificar a dificuldade que se teria em se tentar aplicar um sistema formal pré-estabelecido, no caso o neoclassicismo da pintura francesa, à realidade brasileira. Quando discorre sobre sua tentativa de desenhar as senhoras brasileiras, diz: “...Fiz imediatamente um desenho, mas o resultado, pela sua exatidão, foi uma verdadeira caricatura inútil de reproduzir, porque não exprime em absoluto o caráter e o temperamento brasileiros...”¹⁴¹

Para Rodrigo Naves, quando Debret retrata os negros de ganho do Rio de Janeiro, à parte sua intenção documental, também existiu uma tentativa de mergulhar no âmago do povo brasileiro, para tentar passar seus sentimentos através de suas aquarelas: “...Debret incorpora uma dinâmica social típica do Rio de Janeiro, e apenas um ponto de vista que vá além do aspecto puramente documental poderá revelar o quanto essa mudança formal do seu trabalho proporcionará não somente ganhos artísticos, como também uma melhor compreensão da vida na colônia.”¹⁴² Segundo ele, muitos dos negros escravos retratados por Debret tinham a serenidade das figuras neoclássicas, num contraste com a sua real condição de vida. Observamos também, ao visualizar algumas das obras brasileiras de

¹³⁸ Dentre seus discípulos se destacaram Francisco Pedro do Amaral, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco de Souza Lobo, José da Silva e Arruda, José dos Reis Carvalho, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, José Correia de Lima, Simplício Rodrigues de Sá, José de Cristo Moreira, Augusto e Guilherme Muller e Afonso Falcoz. (N. da A.).

¹³⁹ É autor das obras “Retrato de D. João VI”, o “Desembarque de D. Leopoldina”, “a Aclamação e a Sagração de D. Pedro I”. (N. da A.).

¹⁴⁰ Como gravador, água-fortista e heraldista, foi autor das Armas e a Bandeira do Império do Brasil” e das insígnias definitivas das ordens do Cruzeiro, da Rosa e de D. Pedro I. Em 1826 foi agraciado com o título e a insígnia de Cavaleiro da Ordem de Cristo, e em 1830 designado “Membro Correspondente da Academia de Belas Artes do Instituto de França”. (N. da A.).

¹⁴¹ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 3ª. Edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1954. Tomo I, Pág. 126.

¹⁴² NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996. Pág. 45.

Debret¹⁴³, que seus personagens mantêm poses e corpos inspirados nas figuras neoclássicas, o que transparece um ordenamento fora de nossa realidade, um pouco desconexo com os corpos embrutecidos e “deselegantes” dos nossos negros escravos.

O neoclassicismo francês, espelhado no passado greco-romano glorioso, estava imbuído de noções de virtude, moral, heroísmo, igualdade social, liberdade, aspectos de forma alguma encontrados na sociedade brasileira do XIX. “*Nem reis, nem ricos, pobres, pretos ou brancos ofereciam uma base em que apoiar o formalismo moralizador do movimento neoclássico. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento?*”¹⁴⁴ Assim segundo Rodrigo Naves, sem poder encontrar na sociedade brasileira uma dinâmica que validasse uma arte de forte teor ético, Debret decide reduzir por igual a intensidade dos demais aspectos de suas obras, a citar: os contornos marcados, os corpos atléticos, o panejamento, o vigor, a clareza, o ideário neoclássico.

Nicolas-Antoine Taunay instala-se em residência na cascatinha da Tijuca até 1821, quando volta para a França, aqui fazendo pinturas a óleo, guache e aquarela. Paisagista, pintor histórico e animalista, abordou os gêneros de trabalho de cenas antigas, orientais, militares, feirais, aldeãs, campestres, pastoris e da vida comum; quadros de paisagens, históricos, anedóticos, bíblicos, sacros e mitológicos; marinhas e cenas marítimas e retratos.¹⁴⁵ Foi o 1^o. Barão de Taunay e aqui deixou, através de seus filhos uma descendência ilustre de nomes de grande vulto e brilho na vida nacional. Foi responsável pela formação dos escultores José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João Jose da Silva Monteiro e José da Silva Santos. Teve pequena produção. Foi colaborador de Grandjean de Montigny nas decorações e monumentos festivos e foi o autor do busto de Minerva que se encontra no Instituto Histórico. Segundo Morales de los Rios¹⁴⁶ foi o responsável pela “*eclosão do paisagismo pictorial brasileiro*” uma vez que antes ocupava a pintura de

¹⁴³ O trabalho de Debret, já devido a essa sua predisposição de melhor entendimento e adaptação à realidade brasileira, fez com que sua obra no Brasil se diferenciasse da sua a produção neoclássica francesa. (N. da A.)

¹⁴⁴ NAVES, *Opus cit.* Pág. 71.

¹⁴⁵ São obras suas “O corpo da guarda velha visto do Morro de Santo Antônio”, em 1816, “Vista da Baía de Botafogo”, “O largo da Carioca visto do Morro de Santo Antônio”, “Messenger de la Paix”, “Hermínia e os Pastores” “Théâtre de la folie”, “A casa do pintor”, os retratos de “Felix”, “Charles”, “Theodor”, “Hippolythe”, “Adrien” e “Jeanneton” e quatro esboços: “os evangelistas”. (n. da A.)

¹⁴⁶ Autor citado por Afonso Taunay. (In TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956).

paisagens lugar secundário na pintura, servindo de pano de fundo apenas, muitas vezes de cenas religiosas (exceção feita a frei Solano, que estudou a nossa natureza a fundo). Os estudos paisagísticos depois se modificam com os trabalhos de De Bret, Rugendas e Príncipe Adalberto da Prússia.

Fernando Azevedo aponta como a primeira leva de artistas que receberam influência direta da Academia, o pintor alemão Augusto Müller, Agostinho José da Mota, o maior paisagista de seu tempo; J. Correia Lima, discípulo de Debret e seu sucedâneo na cadeira de pintura histórica e Manuel de Araújo Porto Alegre, Barão de Santo Ângelo, discípulo e amigo de Debret, poeta e pintor, historiador e crítico de arte.

Victor Meirelles (Santa Catarina, 1832-1903) fez seus estudos na Academia de Belas Artes, e parte, subvencionado por D. Pedro II, para a Europa, para estudar com Minardi e Consoni na Itália e Delaroche, em Paris. A obra de Victor Meirelles pode exemplificar também com propriedade a mudança de padrões com a chegada da missão francesa. A princípio inclinado a uma pintura sensível, minuciosa, de pequenas proporções, tem sua sensibilidade cortada em prol das grandes temáticas (veja-se a tela A Primeira Missa no Brasil onde faz uma primorosa reconstituição pictórica a partir da histórica carta de Pero Vaz de Caminha).

“Fundador da pintura nacional”, deixou como obra numerosos retratos de personagens da época “A primeira missa no Brasil”, “A Passagem de Humaitá”, “A Batalha do Riachuelo (1872)”, “A Batalha dos Guararapes (1869)”. Com relação à execução desta última obra, comenta Francisco A. Pereira da Costa que três grandes quadros que foram executados para o senado de Olinda, com o intuito de preservação da nossa memória, e que ilustram as batalhas das Tabocas e as duas dos Guararapes, serviram de subsídios históricos documentais, para Victor Meirelles. Podemos observar como Victor Meirelles estava enraizado pelos ditames culturais da academia, cuja orientação da pintura estava voltada para os ideais neoclássicos, em ofício que dirigiu a presidência da província, em 26 de março de 1874. Neste ofício, relata com descrédito concepções artísticas que não estavam inseridos dentro destes ditames: “*De nenhum merecimento artístico são aquellas pinturas, entretanto, se attendermos a sua antiguidade, que se lê da respectiva explicação com a data de 1709, e aos costumes alli pintados, que me parecem ser reproduzidos com alguma fidelidade, tornam-se por isso não só dignos de apreço, como tambem de utilidade para o trabalho de que me acho commissionedo pelo governo imperial.*”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. “Estudo Histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco - Inéditos do Dicionario Histórico e Geographico Pernambucano”. In *Revista do Instituto Archeologico e*

Pedro Américo (Paraíba 1873-1905) fez seus estudos na Academia de Belas Artes, e também, subvencionado por D. PEDRO II¹⁴⁸, parte para estudar na Europa com Ingres e Horace Vernet. Deixou como obra “Batalha do Avaí”, “Davi”, “Judite”, “Virgem Dolorosa”, “Jacobed”, “Combate de Campo Grande”, “Proclamação da Independência”.

A partir de meados do século passado, os acadêmicos irão controlar também os Liceus de Artes e Ofícios, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes, o Salão Nacional. Tome-se como exemplo o embate entre os defensores de Pedro Américo e Victor Meirelles quando da mostra ao público das suas gigantescas telas que ilustravam a batalha do Avaí e dos Guararapes, respectivamente.¹⁴⁹

Houve alguns passos dados por figuras de vulto para tentar ao menos amenizar esta impostação acadêmica às artes do período. Araújo Porte-Alegre, primeiro brasileiro a assumir a direção da Academia Imperial, (1849/1857) tentou, sem sucesso, fazer uma reforma “de fundo nacionalista”. Grimm tentou uma certa diversidade, através do contato direto com a nossa natureza, na pintura acadêmica de paisagens. Ao introduzir aulas ao ar livre, o alemão Grimm diverge dos diretores acadêmicos que tinham sua produção feita dentro dos ateliês. É então afastado da Academia em 1884, e funda o Grupo Grimm ao qual se deve a retratação feita das paisagens do nosso Brasil, assim como também da afirmação da paisagem como gênero independente da pintura, desvinculado do valor meramente secundário da composição acadêmica feita nos ateliês.

Geographico Pernambucano. Recife: Typographia do Jornal do Recife, no. 54 ANNO XXXVIII, 1900. Pág. 24.

¹⁴⁸ Quando D. Pedro II tinha 6 anos de idade, seu pai D. Pedro I abdica e se retira para a Europa. Por ser ainda muito novo, seguiu-se uma Regência para governar o Brasil até este atingir a maioridade, que foi antecipada para 14 anos. D. Pedro II dava intensa proteção às artes e aos artistas, patrocinando a carreira de vários deles, a saber: Pedro Américo, Castagneto, Almeida Júnior, Francisco Franco de Sá. Com Pedro Américo deu-se a descoberta pelo imperador de seus dotes artísticos quando aquele esboçava a sua cabeça durante uma visita que ele fazia ao Colégio Pedro II. Impressionado, mandou-o estudar às suas expensas na Escola de Belas Artes do Rio e logo depois o mandou à França, para se aperfeiçoar. Grande amante das artes, D. Pedro II, nas suas viagens, sempre se detinha a apreciar os museus e pinacotecas dos países que visitava. Isto explica o fato de que ele tenha deixado ser retratado por uma infinidade de artistas, tanto brasileiros quanto estrangeiros, deixando uma grande iconografia sobre sua pessoa, até no leito de morte. (N. da A.)

¹⁴⁹ Já em 1925, vale salientar também a eleição questionada de Antônio Parreiras como o maior pintor brasileiro, em concurso nacional promovido pela revista Fon-Fon. (N. da A.)

No que concerne à arquitetura, notamos uma forte influência classicista¹⁵⁰ que chega a partir da missão artística francesa e também dos exemplos neoclassicistas adotados pelos seus integrantes engenheiros .

A partir da década de 30, devido a formação e dispersão dos alunos desta escola e pela importação de mais profissionais estrangeiros pelos presidentes da província houve uma maior difusão das atividades artísticas. Nesta época também os engenheiros estrangeiros e brasileiros formados nas escolas européias trouxeram inovações técnicas e projetuais divulgadas pelas revistas e manuais de arquitetura, que passaram a reger as construções executadas também pelos mestres de obras.

Diversas publicações francesas do século XIX sobre arquitetura, artes e profissões mecânicas e construtivas de forma geral foram importadas e faziam parte dos acervos das bibliotecas e instituições públicas locais da época, a exemplo do “*Traité Théorique et Pratique*”, “*L’Art de Bâtir*”, de Jean Rondelet, de 1855, o “*Traité d’architecture*”, “*L’Art de Bâtir*”, de Léonce Reynaud de 1860, “*Bibliothèque de l’Architecture*”, “*l’Architecture Privée au XIXe siècle*” de César Daly, de 1864, “*Habitations Modernes*” de 1875 e “*Compositions y Desins de Viollet le Duc*” de 1884 e “*L’architecture Moderne en France*” de F. Barqui de 1890¹⁵¹. Estas obras davam o suporte teórico e a credibilidade necessária aos profissionais da época que construíam e criavam segundo os padrões vigentes dos modelos franceses.

Adolfo Morales de los Rios Filho, discordando do ponto de vista de Alberto Souza, e após vasto trabalho sobre a obra de Grandjean de Montigny, afirma que “*Deve-se, portanto, ao grande arquiteto francês o início do movimento classicista no Brasil, e o predomínio durante meio século da fase neoclássica da arquitetura brasileira*”¹⁵². Sobre a alegação de alguns autores que afirmam não ter Grandjean de Montigny formado discípulos, enumera uma lista de cinquenta nomes com suas obras para comprovar o contrário¹⁵³.

Nota-se, pelo dizer de Adolfo Morales de los Rios Filho abaixo, como a forma de projeção francesa, herdada da formação que teve Montigny dentro dos princípios construtivos e estéticos de Percier, Fontaine e David,

¹⁵⁰ “*Um edifício clássico é aquele cujos elementos decorativos derivam direta ou indiretamente do vocabulário arquitetônico do mundo antigo – o mundo clássico...*” (In SUMMERSON, John.. *A linguagem clássica da Arquitetura*. Tradução de Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág. 4).

¹⁵¹ CARVALHO, *Opus cit.*

¹⁵² RIOS FILHO, *Opus cit.* Pág.263.

¹⁵³ Dentre eles se destacam Manuel de Araújo Porto-Alegre, Francisco Joaquim Bithencourt da Silva, José Maria Jacinto Rabelo, Job Justino de Alcântara Barros, Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive, Joaquim Cândido Guillobel, Pedro José Pézérat, arquiteto do imperador, Pedro Alexandre Cavroé, arquiteto do Senado e fiscal das obras da Academia de Belas Artes dentre outros. (N. da A.).

se fez impor no nosso meio acadêmico: “*Em seus trabalhos profissionais, Grandjean procurou, pela boa distribuição interior, pela grandeza das concepções (tão desconhecida aqui), pela boa proporção dos membros componentes e pela feliz adaptação dos elementos greco-romanos, estabelecer as novas diretrizes que os arquitetos, seus discípulos, pudessem adotar com mais independência, com concepções próprias. Disciplinando o espírito de seus alunos, ele soube dar-lhe aquilo que torna exímios os arquitetos franceses: a noção do partido e uma concepção larga e vigorosa para a solução dos problemas*”¹⁵⁴

Na arquitetura, na maior parte das vezes o que se chamava de gosto neoclássico no Brasil do XIX se restringia a determinados elementos ornamentais que aqui se caracterizaram pela utilização de colunas, portões triangulares, platibandas almofadadas e balaustradas sobre as quais se colocavam vasos de mármore ou de louça ou estátuas alegóricas; e a utilização de materiais industrializados, como o ferro, azulejos e mosaicos.

Aos arquitetos, nos primeiras décadas do XIX, eram destinadas apenas as obras de residências de alto padrão, pois para as casas mais simples, tinha-se apenas o trabalho de um mestre de obras e pedreiros como suficientes. Mesmo no setor de urbanização da cidade do Rio de Janeiro daquela época, o primeiro arquiteto que irá trabalhar na tarefa de urbanista será José da Costa, para fazer serviços de inspeção em moradias de ricos proprietários. Sendo assim, sem ter grandes encomendas de palácios e monumentos a erigir, o arquiteto, que na época, mesmo na Europa reduzia a sua profissão à parte “estética” da edificação, não tinha grandes solicitações profissionais na sociedade carioca do início do século XIX, estando os pintores em condições de maior destaque na mesma.

Seguiremos, a partir de agora, a demonstrar como a cultura francesa se fez presente mais especificamente na província de Pernambuco, e na nossa Recife, local onde se situam as residências analisadas.

¹⁵⁴ RIOS FILHO, *Opus cit.*. Pág.253.



Fig. 13 – INTERIOR DO PALÁCIO DA AJUDA, PORTUGAL.

A burguesia brasileira imitou os hábitos da corte portuguesa, que por sua vez inspirou-se nos ideais estéticos franceses. Nesta imagem, que ilustra a sala de baile do Palácio da Ajuda em Lisboa, podemos perceber diversos elementos oriundos da cultura francesa que se fazem presentes na sua composição, a saber a proporção monumental semelhante aos ambientes de Versalhes, as paredes revestidas de seda carmesim, a tapeçaria e o tapete da manufatura Aubusson, o mobiliário estilo Luís XV e Luís XVI, porcelanas de Sèvres, e grande lustre de cristal para 224 velas pendente sobre o centro do salão. Não é de se estranhar que tamanha magnificência tenha maravilhado tanto nossa burguesia da época. (Crédito da Ilustração: cópia do artigo CARNEIRO, Hélio. “Palácio da Ajuda – A Real arte de Viver” in *Revista Geográfica Universal*, maio de 1991, Pág. 54 e 55).



Fig. 14 – ANÚNCIO DO SÉCULO XIX DE CHAPÉU-DE-SOL.

Neste anúncio, que data de 1870, percebemos como o homem da cidade deveria estar se trajando, àquela época, à maneira de qualquer europeu, para ser considerado elegante e moderno. No entanto, a cor escura e os tecidos pesados sempre se tornaram bastante desconfortáveis no nosso clima tropical. (Crédito da ilustração: cópia do livro FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª. edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996).



Fig. 15 – COMPOSIÇÃO PARA FOTOGRAFIA.

Maria de Figueiredo e Luís Filipe de Souza Leão, senhor do engenho Santo Inácio, no Cabo, PE. Foi deputado federal (1858 e 1870), senador (1880) e ministro da marinha (1885). O classicismo que chegou até nós através da missão artística francesa irá invadir todos os domínios do social, exemplificado pela cadeira pra composição que foi escolhida pelos burgueses para a foto, estilo Luís XVI. (Crédito da ilustração: cópia de foto de 1832 – 1898, de autoria de Pacheco, Rio de Janeiro. Carte de visite. No. de registro FR 2123. Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco – Recife, PE).



Fig. 16 – RETRATO DE D. PEDRO II

A cultura francesa entrou no imaginário brasileiro em todos os domínios a partir da primeira metade do XIX. Nesta ilustração vemos D. Pedro II sendo retratado com a conhecida posição de Napoleão, o grande imperador da França no momento, pose que lhe era muito rara. (Crédito da Ilustração: cópia do livro DREYFUSS, Jenny. *Anais do Museu Histórico Nacional* – vol. IV. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947).



Fig. 17– ALEGORIA À REPÚBLICA FRANCESA.

A cultura francesa invade também o domínio político. Esta foto ilustra uma alegoria à “République Française”, com a senhora Filomena Gonçalves de Vasconcelos segurando à mão uma espada e a bandeira com a inscrição de “ordem e progresso”, lema positivista perpetuado na nossa bandeira. (Crédito da ilustração: cópia de foto de 1900, de autoria de Oliveira e Tondella, No. de registro FR 5651. Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco – Recife, PE).

CAPÍTULO 3

A CULTURA FRANCESA NO RECIFE DO CONDE DA BOA VISTA

Anteriormente à presença da influência francesa¹⁵⁵ nos domínios culturais recifenses no início do XIX, podemos ressaltar um outro momento, o da influência holandesa que, se não perdurou tão enfática e longamente quanto à da francesa, trouxe à nossa cidade um primeiro contato com a diversidade, o inusitado, e o enaltecer urbano. O domínio cultural holandês em Pernambuco¹⁵⁶ deu-se principalmente durante a administração de Maurício de Nassau (1637-1644) e fez com que a cidade do Recife se transformasse completamente através das reformas construtivas regidas pelo plano urbanístico de Pieter Post, tornando-se a cidade mais populosa e cosmopolita da América.¹⁵⁷

¹⁵⁵ A primeira tentativa de instalação da França em nosso país se deu, ainda no período colonial, em 1555, com a expedição de Gaspar de Coligny e Durand de Villegagnon. Estes tinham a intenção de fundar uma colônia livre para a França no novo mundo, equiparando-se a Portugal e Espanha. Chegaram à Guanabara em 13 de setembro e instalaram-se primeiramente em uma ilha, nomeando estas terras conquistadas de “França Antártica”. Mais tarde, em 1612, tentaram, novamente sem sucesso, se fixar, desta vez no Maranhão, quando fundam a cidade de São Luís. (N. da A.).

¹⁵⁶ Que se estendeu de 1630 a 1654. (N. da A.).

¹⁵⁷ Com Maurício de Nassau vieram seis pintores holandeses, três dentre os quais são conhecidos: Albert Eckhout, Zacarias Wagner e Franz Post (irmão do arquiteto Pieter Post), os primeiros intérpretes da nossa natureza. Devido a sua curta permanência, esses pintores não se vincularam ao país, não formaram discípulos e não chegaram a ter continuidade das suas obras na produção artística posterior brasileira. Suas obras, que dispersaram-se depois pelos museus europeus, retrataram com primor os habitantes típicos do Brasil da época, suas atividades e costumes, assim como também as paisagens tropicais, todos fartamente coloridos e grandemente detalhados. (N. da A.).

“*Fora esta a primeira grande aventura de liberdade, o primeiro grande contato com o mundo, com a Europa nova-burguesa e industrial – que tivera a colônia portuguesa da América, até então conservada em virgindade quase absoluta*”¹⁵⁸. Foram eles que trouxeram para Pernambuco o *modus vivendi* urbano com tudo o que o integra, ou seja, o comércio, indústrias, serviços, sobrados, palácio, pontes, canais, jardins, religiões diferenciadas, e o “*gosto de cidades com vida própria, independentes dos grandes proprietários de terras*”¹⁵⁹.

A razão pela qual não se ter perpetuado aqui a cultura holandesa, burguesa e calvinista, se deve ao fato de que, no curto período de oito anos, ela não ter chegado a abalar a cultura ibérica aqui já instalada há um século, de economia centrada na monocultura açucareira, latifundiária e escravista. Tínhamos uma cultura caracterizada pelo “*espírito dialético, literário e religioso*”¹⁶⁰. Logo, esta nova forma de viver não será suficiente para se sobrepor a toda esta estrutura inicial colonial que aqui dominava.

Mais tarde, quando da chegada de D. João VI ao Brasil, esta intensificação da vida burguesa irá ressurgir, agora definitivamente. Recife, ao espelhar-se no Rio de Janeiro receptor da corte, irá adquirir hábitos típicos de uma burguesia conhecedora e consumidora dos recursos oriundos da tecnologia industrial europeia, dos quais não mais se desvinculará.

Francisco do Rego Barros, futuro Barão e depois Conde da Boa Vista, governará a província de Pernambuco entre os anos de 1837 a 1844. A partir de então nossa cidade passa a ser palco de várias intervenções municipais no sentido de lhe atribuir ares de cidade moderna, civilizada, e francesa. Deste momento discorre Maurício Rocha Carvalho: “*En todo su trabajo era evidente la intención de entrelazar la economía regional con la internacional Y aproximarse a los patrones de la civilización occidental, tomando como referente los modelos franceses*”¹⁶¹.

O sítio da cidade irá se engrandecer. Novos bairros, a exemplo do da Boa Vista serão desenvolvidos no sentido de poder abrigar os habitantes em número crescente e que não mais poderiam se assentar nos antigos

¹⁵⁸ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano* 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 5.

¹⁵⁹ FREYRE, *Opus cit.* Pág. 6.

¹⁶⁰ AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 2ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.

¹⁶¹ CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. Pág. 51.

bairros de Sto. Antônio, São José e Recife. As novas residências que ali serão construídas já irão incorporar elementos típicos desta nova vida urbana burguesa da qual Recife agora é parte importante a nível nacional.

Instaura-se, a partir deste momento, uma grande modificação em todos os domínios da nossa cultura, voltados para seu novo centro irradiador, a Paris moderna. O governo do Conde da Boa Vista irá assim coroar uma mudança de influência cultural que já tivera inícios no Brasil desde 1808, com a chegada da corte portuguesa ao Rio, trazendo novas possibilidades de viver urbano, de agir social, de expressividade simbólica. Funda-se, a partir da diversidade, um enriquecimento cultural fruto da nossa realidade, já plural, e agora somada com as contribuições francesas¹⁶². (Fig.18, pág. 96).

Um primeiro passo de modificação urbana e integração da nossa cidade no mecanismo comercial internacional já teria sido dado. Entre 1834 e 1840 várias medidas tinham sido tomadas com o intuito de eliminar a aparência colonial da cidade: através das Posturas Municipais da Cidade de Recife, dá-se a proibição das rótulas e mucharabis que compunham as fachadas das residências urbanas de herança lusitana. Estes agora seriam substituídos por balcões de ferro, originários da indústria européia.

As intervenções do novo governador terão clara inspiração na Paris haussmaniana¹⁶³ e na moderna cultura francesa. Com ele dá-se a arborização da cidade, assim como os serviços de infra-estrutura: abastecimento de água, saneamento, iluminação pública e transportes coletivos. Sob o seu governo, o francês Júlio Boyer será convidado, pela Companhia do Beberibe, empresa que detinha a concessão de privilégio para abastecimento d'água do Recife, para elaborar o projeto de abastecimento d'água da cidade¹⁶⁴. Dá-se a construção de estradas para o interior, as pontes da Madalena, Afogados, Jaboatão e a pênsil da Caxangá,

¹⁶² No dizer de Gilberto Freyre, a nossa diversidade cultural, formada pela influência dos três tipos – o indígena ou regional, o nacional e o supra-racional ou cosmopolita, faz com que se enriqueçam mutuamente, onde “o ideal parece que está em assegurar-se por uma combinação dos três, a constante e estimuladora interação de todos esses antagonismos”. (In FREYRE, Gilberto. *Interpretação do Brasil*. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947). O caso da cultura francesa em contato com a nossa realidade colonial nos faz remeter a um exemplo bem claro do que ele chama do supranacional ou cosmopolita, no sentido de termos tido um enriquecimento através da diversidade. (N. da A.).

¹⁶³ Referente a Georges Eugène Haussmann (1809-1891), administrador e empreendedor de grandes reformas urbanas de caráter classicista na Paris de meados do século XIX. (N. da A.).

¹⁶⁴ MENEZES, José Luís da Mota. “Redes de abastecimento d'água” in Textos avulsos da Disciplina História da Arquitetura, Mestrado em História, UFPE, Pág. 3.

e a reforma das pontes de Recife e Boa Vista. Cria-se o Conselho de Salubridade em 1845 e a Sociedade de Medicina de Pernambuco, em 1841.

O trabalho assalariado, típico da França “moderna”, industrial, é incentivado, em contraponto ao trabalho escravo, considerado de má qualidade. Os profissionais europeus e notadamente os franceses, passam a ser requisitados para serviços em todos os ramos, durante a 1^a. metade do século XIX. O Recife, neste momento, atraía esses estrangeiros que aqui chegavam graças ao intenso comércio do algodão e do açúcar. No sentido inverso, a comunidade científica da Paris da 1^a. metade do século XIX irradiava para o resto do mundo seus homens de ciências, arquitetos, médicos, urbanistas, propagando suas idéias científicas e modernizadoras. Estes profissionais contribuíram “*para a modernização, a sofisticação e o afrancesamento da vida recifense*”¹⁶⁵, e suas “*influências mais evidentes incorporaram-se ao gosto e ao modo de viver dos habitantes da terra*”¹⁶⁶. (Fig.19, pág. 97)

Um anúncio do Diário de Pernambuco, do marceneiro Pugi, estabelecido em Recife, e datado de 15 de maio de 1848¹⁶⁷, diz o seguinte:

“AVISOS DIVERSOS

Pugi, marceneiro francês, na Rua Nova, no. 45, acaba de receber, pelo navio Zilia, um sortimento de trastes de mogno, do mais moderno gosto; bem como folhas de jacarandá, mogno e outras madeiras de folhear; ferramentas próprias de marceneiro e papel de lixa. O mesmo se encarrega de fazer toda a qualidade de mobília que se puder desejar, por ter recebido desenhos das mobílias modernas que agora se usam em França.”

Vemos aqui que a “modernidade”, oriunda da Europa industrializada era um referencial almejado pelo brasileiro nesta época, fazendo com que tudo que fosse oriundo da Europa, e neste caso específico, da França, incluindo-se tanto os produtos industrializados como a estética, a gente, a cultura, fossem símbolos de qualidade, progresso, evolução e desenvolvimento. Bem resume isto Maurício Rocha Carvalho, quando diz que “*...los ideales de desarrollo y progreso, que caracterizaron lãs nacientes sociedades industrialles, contaminaran el ambiente de la joven nación, instituyendo internamente el deseo de participar em el “mundo*

¹⁶⁵ FREYRE, Gilberto. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. Pág. 771.

¹⁶⁶ BARRETO, Ângela Maria Maranhão. *O Recife através dos tempos. A formação da sua paisagem*. Recife, Fundarpe, 1994. Pág. 46.

¹⁶⁷ In MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

moderno” cuja imagem urbana estava associada a los critérios estéticos historicistas”.¹⁶⁸ Explica-se assim a ênfase que é dada à palavra moderno, que é empregada 2 vezes neste pequeno anúncio de 6 linhas, a saber: “do mais moderno gosto” e “desenhos de mobílias modernas”. A modernidade é identificada também a partir do momento que se incentiva o trabalho remunerado, típico da França moderna, industrial. Daí se explica também a supervalorização da capacidade do trabalhador francês, quando o anúncio diz que o marceneiro Pugi seria capaz de executar “toda a qualidade de mobília que se puder desejar”. Também a nacionalidade do marceneiro Pugi, que é citada logo no início do anúncio, vem comprovar o fato de que já na primeira metade do século XIX os profissionais europeus e notadamente os franceses, passam a ser requisitados para os trabalhos de todo tipo, pela sua habilidade, domínio de novas tecnologias e “bom gosto”, transformando-se em símbolos de status para seus contratantes.

Neste contexto, o Conde da Boa Vista contrata Louis Léger Vauthier, engenheiro francês, que aqui chega em 1840 e passa seis anos, até 1846, onde ocupa o cargo de Engenheiro das Obras Públicas da nossa Província¹⁶⁹.

Vauthier demonstra ter sido bastante sensível à realidade local. No entanto, a sua sensibilidade para com as coisas daqui não o impedia de ver com superioridade o que a sua cultura e os seus conhecimentos poderiam fazer para transformar uma cidade “atrasada” em uma cidade com “feições de progresso”¹⁷⁰. Minucioso observador de nossa cultura, da nossa forma de viver, bastante diversa da sua, foi ele quem, segundo Gilberto Freire,

¹⁶⁸ CARVALHO, *Opus cit.*

¹⁶⁹ A unanimidade não era total quanto à aceitação da vinda desses estrangeiros para o país no início do século XIX, uma vez que algumas experiências não tinham tido tanto êxito devido a obras mal feitas e desperdício do dinheiro público. Vauthier não foi bem aceito a princípio na repartição onde foi convidado a trabalhar, justamente por ter substituído o engenheiro militar Firmino Âncora, que estava no cargo há muito tempo. Fez reformas de base neste órgão, as quais não foram bem vindas numa instituição pública acomodada há anos com uma determinada forma de trabalhar, o que lhe causou uma acolhida “pouco amistosa” por parte dos engenheiros da instituição. O mito que se fez em torno da figura de Vauthier se deve ao tipo inovador de trabalho que estava fazendo e da ideologia francófila do momento histórico aqui no Brasil. (N. da A.).

¹⁷⁰ Podemos perceber essa postura ao ler o trecho de carta sua ao seu amigo Daly: - “*Eu ficaria horrorizado de vir a este país, se imaginasse que aqui deixaria os ossos. Não concebo a possibilidade de uma deslocação completa de minhas afeições atuais. Aliás, além das afeições, há continuamente em mim necessidades intelectuais bastante enérgicas que prevalecem sobre as faculdades sensitivas, na suposição de que estes um dia fôssem satisfeitas e tendessem a me prender aqui. Entretanto, não amo meu país à maneira mesquinha daqueles para quem o amor da pátria é o mais violento, mas a França, a França! Apesar da pobre civilização que a dilacera é ainda o país mais adiantado da terra. É ainda ali que se encontra o maior número de almas generosas e de corações nobres. É ainda ali que há verdadeiras luzes e germes de progresso*”. (In FREYRE, Gilberto. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. Pág. 632).

quando escreve sobre as casas-grandes e os sobrados de Pernambuco da 1ª metade do século XIX, aponta pela primeira vez os principais pontos de referência para o estudo da nossa história social, “*da formação do nosso caráter, da nossa cultura e da nossa sociedade, com seus antagonismos, suas distâncias psíquicas e sociais, seus extremos de sadismo e masoquismo ainda hoje persistentes sob a forma de despotismos regionais tolerados quase com doçura, suas lutas de classe e suas incompatibilidades de área ou de região*”¹⁷¹”.

Vauthier, quando chegou ao Recife, recebeu todo apoio possível do Conde da Boa Vista no sentido de adequar os serviços de obras públicas ao que existia de mais moderno na administração francesa. Dentre as medidas que tomou, que desagradaram os mais conservadores, poderiam ser citadas a numeração dos edifícios seguindo padrões parisienses, e o projeto de um cemitério público, para proibir o enterro de pessoas nas Igrejas.

Através da percepção e observação da realidade social-geográfica local, Vauthier soube adaptar seus conhecimentos europeus para solucionar problemas construtivos e estéticos daqui. “*Era justamente esta actitud conciliadora la que caracterizaría todo el proceso de aculturación que se desarrolló en el país durante las décadas siguientes*”¹⁷². Segundo Maurício Rocha Carvalho, será a partir da sua obra-prima, o projeto e construção do Teatro Sta. Isabel, que Vauthier adquirirá notoriedade, passando as linhas classicistas desta obra a fazer parte do imaginário local, referência de modernidade para o recifense.

Principalmente na década de 40 daquele século observamos várias iniciativas no sentido de formação de uma comunidade de técnicos e profissionais especializados nas artes mecânicas e de construção na cidade do Recife, segundo modelos franceses. Estas iniciativas partiram dos profissionais estrangeiros que aqui estavam fixados que precisavam de mão de obra auxiliar, assim como do governo provincial, com necessidade desses profissionais para o desenvolvimento da indústria. Exemplificando isto, temos em 1841 a Fundação da Sociedade Auxiliadora da Indústria e do Comércio, futuro Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco, que oferecia cursos de geometria e desenho, tendo como professor Joaquim José de Carvalho de Serqueira Varejão, pintor graduado pela École de Beaux-Arts de Paris. Dez anos depois, com ajuda do governo e ampliando seus cursos, inclui dentre estes o francês, para facilitar a compreensão de livros e

¹⁷¹ FREYRE, Gilberto. *Um Engenheiro Francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. Pág. 771.

¹⁷² CARVALHO, *Opus cit.* Pág.107.

manuais importados sobre o assunto. Em 1841 é fundada a Sociedade de Artistas Mecânicos, em Pernambuco, que tinha como objetivo a instrução profissional e aperfeiçoamento dos artistas. Em 1860 é criado o Curso Comercial, em Pernambuco, que se instalará em 1862¹⁷³.

Neste período, a língua francesa era a segunda língua mais utilizada, inclusive nos periódicos. Absolutamente necessária dentro das altas rodas sociais, era também a língua dos livros importados nas áreas de arquitetura, engenharia, medicina, botânica, os quais eram lidos pelos estudantes e profissionais no original, pois os mesmos já possuíam o domínio e a fluência do francês, consequência da educação que tinham desde cedo.

É interessante observar como o ensino do francês fazia parte do cotidiano das famílias de renda, passando a ser o ensino desta língua indispensável. Dentro das recordações de Eurydice Amorim de Moraes, bisneta do Barão Rodrigues Mendes, grande empresário recifense da segunda metade do século XIX, figura a de Mme. Destibeaux, dama de companhia francesa que trabalhava na mansão, com função de educar os garotos: *“Ainda resta-me falar sobre Me. Meunier, professora de francês de meus irmãos. Velha viúva, ganhava Mme. Meuner a vida lecionando sua própria língua. Duas vezes por semana ela chegava no trem das 16 horas vestida de preto, com trancelim de ouro e enorme relógio preso à cinta por um alfinete de segurança. Só falava francês com seus pupilos e trazia revistas infantis em quadrinhos para leituras. Subia ao Torreão e por espaço de uma hora ensinava conversação e gramática francesa. Quando chegávamos, em férias, do internato, nos incorporávamos aos alunos para não perder o hábito do francês. Suas lições duraram cerca de três anos. Os alunos cresceram, entraram em colégio e ela se foi”*¹⁷⁴.

Para ilustrar ainda, segue anúncio do Diário de Pernambuco do dia 8 de janeiro de 1868¹⁷⁵:

“PRIMEIRAS LETRAS

2 – Rua da Concórdia

Maria Bartholeza da Conceição participa aos Srs. Paes de família que lhe quizerem confiar suas meninas que tem aberto aula de primeiras letras e língua franceza onde espera a proteção dos mesmos senhores affiançando-

¹⁷³ CARVALHO, *Opus cit*

¹⁷⁴ MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife: Imprensa Universitária, 1967. Pág. 25.

¹⁷⁵ Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

lhes que fará todo o esforço para que suas educandas tenham o desejado aperfeiçoamento. Affiança-lhes a boa letra. O francês é das 4 às 6 horas da tarde.”

A criação do Seminário de Olinda, em 1798, e sua fundação em 1800, por Dom Azeredo Coutinho, bispo de Pernambuco, irá marcar o início da influência da cultura francesa em Pernambuco na área educacional, devido ao “*influxo do enciclopedismo francês*”¹⁷⁶. Os ideais cientificistas e enciclopedistas franceses, que imperarão na Europa das luzes, só terão possibilidade de penetração na rígida estrutura educacional do Brasil colônia¹⁷⁷ a partir da expulsão dos jesuítas, em 1759, pelo Marquês de Pombal¹⁷⁸, quando, após um período conturbado de transição, que durará quase 50 anos até a chegada da corte portuguesa, passam a nortear os brasileiros cultos.

Este seminário terá caráter inovador, tanto do ponto de vista das matérias ensinadas, onde se introduziram as ciências (física, química, mineralogia, botânica, desenho, geografia, cronologia, matemática, ensinadas em paralelo às outras disciplinas tradicionais tais como o latim, grego, teologia), quanto na organização da sua estrutura e também na criação de um verdadeiro “seminário para meninas”, onde seriam educadas as moças de “boa família”¹⁷⁹. A psicologia de ensino adotada pelo seminário também era inovadora, sem a rigidez dos padres da companhia e muito mais voltada para a compreensão do nosso país.

¹⁷⁶ MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Educação no Brasil – Esboço de Estudo Histórico – 2* Edição. Recife: Editora Universitária, 1975. Pág. 36.

¹⁷⁷ O caráter humanista da educação dada pelos jesuítas no Brasil colônia dos séculos XVI e XVII irá centrar-se na literatura, nas letras e na teologia, e será ditada diretamente por essa prática em Portugal, país que tinha sua educação dominada pelo clero, com forte perpetuação dos ideais medievais de formar letrados eruditos. A educação jesuítica dominava os colégios na colônia, e era a própria universidade de Coimbra, que se encontrava desde 1555 em seu poder, o destino dos filhos das famílias abastadas. “*O apego ao dogma e à autoridade, a tradição escolástica e literária, o desinteresse quase total pela ciência e a repugnância pelas atividades técnicas e artísticas tinham forçosamente de caracterizar, na colônia, toda educação modelada pela da metrópole que se manteve fechada e irredutível ao espírito crítico e de análise, à pesquisa e à experimentação...*” (In AZEVEDO, Fernando de. *A Transmissão da cultura – Parte 3, da Obra A Cultura Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 197. Pág.24).

¹⁷⁸ Segundo Fernando de Azevedo, “*A história de nossa cultura científica se pode dizer, pois, que teve suas origens na obra realizada pelo Marquês de Pombal na Universidade de Coimbra que, com os novos estatutos, se transformou num centro de estudos científicos, colhendo, nesse ramo para a cultura moderna, uma plêiade de jovens brasileiros e treinando-os nos novos métodos de estudos e de investigação*”. (In AZEVEDO, Fernando de. *A Transmissão da cultura – Parte 3, da Obra A Cultura Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 197. Pág. 55).

¹⁷⁹ Citação de Maria do Carmo Tavares de Miranda da obra de FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*, I vol. Liv. José Olympio Editora, 1951 Pág. 231,232,233.

Segundo Maria do Carmo Tavares de Miranda, deste Seminário sairiam as gerações que iriam protagonizar as revoluções de 1817 e 1824, justamente pela suas idéias diferenciadas: “*desde o século XVIII, idéias filosóficas, políticas e educacionais francesas orientam brasileiros cultos e, agora no século XIX, irão exercer uma maior influência e servirão como modêlos de orientação. A linha geral de pensamento que movimentará este século, entre nós, se acentua a partir de um ecletismo espiritualista até um positivismo.*”¹⁸⁰.

Ressalta a mesma autora o fato de que, nesta época, devido a um desconhecimento fundamentado, objetivo, da realidade brasileira, as soluções vindas de fora, longe de solucionar efetivamente nossos problemas, servirão como modelos de orientação educacionais, uma vez que “*não tínhamos teoria, nem política educacional definida*”¹⁸¹.

Abre-se assim, na área educacional, uma postura que passará depois a outras áreas do conhecimento, que será a de adoção de modelos exógenos ao nosso país, modelos estes que não trarão aportes substanciais para a solução dos problemas brasileiros e muitas vezes recairão no mero diletantismo, matérias de discussões teóricas anódinas entre os letrados.

Idéias originárias da Revolução Francesa, tais como ser a educação dever do estado, a gratuidade do ensino e um sistema de graduação escolar, permearam a promulgação da Lei de 1827 que versava sobre a educação no Brasil. O colégio D. Pedro II, criado no Rio de Janeiro em 2 de dezembro de 1837, é um exemplo de uma instituição dentro do novo plano educacional do país: “*informativo, enciclopédico e especializado, tendo suas matrizes no enciclopedismo, nas idéias da revolução francesa e no ecletismo*”¹⁸².

Praticamente todos os domínios culturais e científicos são diretamente influenciados pela cultura francesa tais como a farmacologia, a medicina, a educação, a organização militar, o comércio, as artes de forma geral, os hábitos sociais.

Vemos, no Diário de Pernambuco de 2 de janeiro de 1868¹⁸³, anúncio de novo estabelecimento hoteleiro “*Hotel de Paris*”, na rua do Imperador, no. 14. O início do anúncio diz: “*debaixo dessa denominação abre-se um novo estabelecimento, etc. etc...*” Apenas a simples menção dos nomes

¹⁸⁰ MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. *Educação no Brasil – Esboço de Estudo Histórico – 2*^a Edição. Recife: Editora Universitária, 1975. Pág. 44.

¹⁸¹ MIRANDA, *Opus cit.* Pág. 44.

¹⁸² MIRANDA, *Opus cit.* Pág. 49.

¹⁸³ Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

francês, francesa, França, dava, ao que parece, crédito superior quanto à qualidade dos serviços e produtos vendidos. Assim como este hotel, muitos outros estabelecimentos se valiam na época do mesmo artifício, valendo-se da reputação destes nomes, a exemplo, a “*Livraria Franceza*” que anuncia seus produtos no Diário de Pernambuco de 9 de novembro de 1868¹⁸⁴ e a “*Tinturaria Franceza*” em anúncio no mesmo dia do referido jornal. Na área da farmacologia, encontramos anúncios diversos supervalorizando os produtos oriundos da França, muitos deles sem concorrentes nacionais. Em outro anúncio¹⁸⁵, encontramos:

“Preparações férreas-mangânicas do Professor Trousseau, pharmaceutico laureado pela Academia de Medicina de Paris”, preparações estas “aprovadas pela Academia de Medicina de Burin du Buisson”;

Outro anúncio de arrobe vegetal:

*“Rob Lafectieur, aprovado em **França** (em negrito!), Rússia, Áustria e Bélgica. O arrobe vegetal Laffecteur só autorizado, é mui superior aos xaropes de Cuisinier, de Larrey e de salsaparrilha. De fácil digestão,...Depósito geral do verdadeiro Rob Lafectieur, em casa do Dr. Girardau Desant-Gervais, rua Richer, 12 Paris. Depósitos em Pernambuco – P. Maurer & C., Rua Nova no. 25 e J. M. da Cruz Corrêa”.*

E ainda outro anúncio no mesmo dia de medicamentos chegados da França:

*“Paris, 36. Rua Vivienne, Dr. Chable Médecin Spécial. Das enfermidades sexuais, as affecções cutâneas e alterações do sangue: Dépuratif du sang..., Plus de copahu...Pomada antiherpética...Aviso aos Srs. Médicos:Sirop du Dr. Forget...à venda na pharmacia de P. Maurer e C., em Pernambuco”.*¹⁸⁶

Analisando a produção arquitetônica do século XIX aqui em Recife, nós observamos que a cultura francesa se fez também aí presente, através dos parâmetros classicistas oriundos tanto da França quanto da Itália, e que aqui chegam através da produção dos profissionais europeus aqui instalados, neste início de século¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

¹⁸⁵ Diário de Pernambuco, 2 de janeiro de 1868, Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife - PE

¹⁸⁶ Não é de se estranhar que tenha sido o Diário de Pernambuco, um jornal dos conservadores, um importante meio de divulgação de materiais, utensílios e serviços estrangeiros, uma vez que foi no governo conservador de Francisco do Rego Barros que tivemos o culto à França e à Europa exaltado em sua plenitude. (N. da A.).

¹⁸⁷ Segundo Alberto Sousa, Vauthier não foi o introdutor da nova linguagem classicista no Recife. “Quando ele chegou, em 1840, já existiam ou estavam sendo construídos quatro edifícios classicistas de grande importância: O Palácio Episcopal da Soledade (1830), o Templo Anglicano, o teatro Apolo e o Palácio do Governo... ele já encontrou o Recife dando passadas iniciais, mas seguras, nos caminhos do

Quando da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro em 1808, o Recife passou por um momento de prosperidade econômica, pois seu porto (devido a maior proximidade com a Europa, se comparado com o de Salvador e Rio de Janeiro), passaria agora a receber grande número de transações comerciais com Portugal e Inglaterra. Porém, devido à vultosa soma de impostos pagos por estas transações à corte, não dispunha, até 1820, de verbas para construção de edifícios públicos, ficando à parte, neste primeiro momento, da “modernização” classicista que foi a tônica na arquitetura do Rio de Janeiro e Salvador na época.

Esta modernização classicista por que passou Salvador e a capital do Império devem supostamente ter influenciado em muito nossa produção arquitetônica imperial.¹⁸⁸ O engenheiro Vauthier “*pode perceber que a linguagem classicista, que através deles começava a ser utilizada no Recife, assumira ali uma feição própria, adaptada aos condicionantes do contexto, que diferia bastante dos modelos característicos do seu meio de origem, que tendiam naturalmente a ser um forte referencial para ele*¹⁸⁹”.

Para Alberto Sousa, no tocante à estilística e à pureza formal, a cidade do Recife foi a que teve mais contribuições arquitetônicas classicistas a dar, no período do Segundo Reinado, se fizermos uma comparação com as outras cidades mais importantes do Brasil na época. No entanto, segundo ele, a utilização da terminologia “neoclássica” para as produções classicistas do período do 2º. Reinado ela é imprópria, uma vez que apenas uns poucos exemplos de obras aqui no Brasil, construídas no período de 1810 a 1820 são admissíveis de serem chamadas de neoclássicas¹⁹⁰, no

classicismo”. (In SOUSA, Alberto. O classicismo arquitetônico no Recife Imperial. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB; Salvador: Fundação João Fernandes Cunha, 2000. Pág. 51). Maurício Rocha Carvalho também coloca que, ainda que tenha sido importante a contribuição de Vauthier na adoção de uma nova estética classicista no momento, não fora porém determinante neste processo, o que comprova que outros centros onde não houve personagens semelhantes (exceção feita ao Rio de Janeiro com Grandjean de Montigny), o fenômeno de assimilação do historicismo se processou de forma similar. (In CARVALHO, *Opus cit.*).

¹⁸⁸ Segundo Alberto Sousa a abrangência da obra de Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro não teve repercussão nacional, mas apenas regional, uma vez que os principais centros urbanos do país à época, Salvador, Recife, Belém, Porto Alegre e Fortaleza, constituíam pólos culturais e econômicos independentes, com tênue ligação com a capital do Império, Rio de Janeiro.

¹⁸⁹ SOUSA, Alberto. *O classicismo arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB; Salvador: Fundação João Fernandes Cunha, 2000. Pág. 53.

¹⁹⁰ São elas, o cemitério anexo à Igreja do Pilar (Salvador), o teatro de Salvador, o teatro do Rio, ambos denominados São João, o prédio da Associação Comercial de Salvador, a Praça do Comércio e a Academia de Belas Artes no Rio, a Academia Militar, a casa da marquesa de Santos, e a matriz da Glória, juntamente com o cemitério da Igreja do Pilar, que data de 1840, no Rio de Janeiro. (In SOUSA, *Opus cit.*).

tocante à estilística e à coincidência temporal com o neoclassicismo europeu.

Logo, ao invés da adoção do neoclassicismo francês, houve um classicismo que adotou a mistura de tradições luso-brasileiras com fórmulas classicistas estrangeiras, oriundas da Renascença italiana e também a adoção de uma linguagem revivalista então praticada na Europa, e conseqüentemente na França, a partir de 1820, identificada lá por estilo neo-renascença, segundo Alberto Sousa.

Alberto Sousa atribui à produção arquitetônica das duas primeiras décadas do século XIX o nome de Classicismo de Transição, seguido posteriormente pelo Classicismo Imperial, ou Classicismo do 2^o. Reinado onde as produções brasileiras adquirirão particularidades criativas no que concerne à plástica, tornando-se bem específicas e diferenciadas do neoclassicismo francês. Assim, dentro do que John Summerson conceitua como “arquitetura clássica”¹⁹¹, nossos edifícios do período se enquadrariam muito melhor neste conceito do que no de ‘arquitetura neoclássica’.

O classicismo do 2^o Reinado, de duração de aproximadamente 50 anos, começou a desenvolver-se praticamente no mesmo período em que o neoclassicismo europeu se acabava, e perdurou até 1880, estando pois situado em tempo posterior a esse movimento europeu. Diz Roberto Sousa: *“Tem sido repetido, incorretamente, que nosso classicismo imperial foi modelado a partir da arquitetura neoclássica francesa. Na verdade, não proveio desta nenhuma das características básicas dele. As variadas contribuições francesas que aparecem em diversos exemplares dele não caracterizam qualquer traço definidor do estilo. E não tinham aquele poder de dar aos projetos um caráter francês, que tiveram motivos usados, mais tarde, no estilo Segundo Império, como cúpulas quadradas e telhados em forma de pirâmide de truncada”*¹⁹².

O Classicismo do 2^o. reinado atingiu indistintamente as mais variadas cidades do Brasil, onde elementos como platibandas, frontões triangulares, vergas retas e arcos plenos passaram a ser utilizados não apenas nos novos

¹⁹¹ “A arquitetura clássica é reconhecível como tal apenas quando contém alguma alusão, ainda que vaga, ainda que residual, às “ordens” da antiguidade. Tal alusão pode ser mais do que um sulco ou uma saliência que sugira a presença de uma cornija ou uma distribuição de janelas que sugira a razão entre pedestal e coluna, entre coluna e entablamento.” (In SUMMERSON, John.. *A linguagem clássica da Arquitetura*. Tradução de Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Pág. 5).

¹⁹² SOUSA, *Opus cit.* Pág. 13.

edifícios a serem construídos, como também se sobrepuseram a edifícios já existentes, alterando a fisionomia das cidades, substituindo pelo repertório clássico a anterior arquitetura colonial doméstica e civil. No Recife ele adquiriu as seguintes características formais¹⁹³:

- Volumetrias movimentadas;
- Fachadas despojadas, geométricas, definidas por segmentos em linha reta e arcos plenos;
- Severidade, aliviada em alguns casos por elementos decorativos clássicos ou lusitanos;
- Uso de azulejarias e telhados em 2 águas, típicos da arquitetura colonial portuguesa;
- Repetição ordenada das fenestrações.

Vauthier, ao fazer o projeto para o teatro Santa Isabel, se inspirou em exemplares de modernos teatros franceses no tocante à resolução do espaço interno e dos aspectos funcionais. Mesclou influências francesas, italianas e luso-brasileiras no tocante ao tratamento das superfícies. *“Na face anterior do bloco do foyer eram as influências francesas que predominavam, materializadas em amplas aberturas com vergas semicirculares e numa decoração, em lioz, na forma de um segmento de um peristilo dórico sobreposto à fachada no primeiro andar, ao longo da extensão do pórtico frontal¹⁹⁴.”* Os pórticos da elevação interna do Palácio de Versalhes e do solar de Soubise em Paris podem ter sido fonte de inspiração direta, neste caso, para Vauthier.

Observamos também influências culturais francesas na arquitetura a partir da grande obra de outro pernambucano, José Mamede Alves Ferreira (1820-1865). Mamede, após 5 anos de estudos superiores em matemática na Universidade de Coimbra, parte para Paris onde estuda por 2 anos na École des Ponts et Chaussées, onde tomou conhecimento das idéias racionalistas de Étienne Louis Boullée e Claude Nicolas Ledoux, assim como do método construtivo de J.N.L.Durand. Volta da Europa em 1846, no mesmo ano em que Vauthier volta para a França, após sua estada no Recife. Assume o posto de Diretor da Repartição das Obras Públicas em 1850. Substituiria então Vauthier nos projetos de maior vulto no Recife. Entre 1847 e 1855 projetou o Hospital Pedro II, A Casa de Detenção e o Ginásio Pernambucano, todos de natureza classicista, todos frutos da sua

¹⁹³ SOUSA, *Opus cit.*

¹⁹⁴ SOUSA, *Opus cit.* Pág. 61.

formação acadêmica onde foi de grande influência o racionalismo construtivo típico da cultura francesa no final do século XVIII/início do século XIX. Esta influência lhe era tão grande a ponto de fazer as listas de materiais de construção escritas em francês.

Para o projeto do Hospital Pedro II, Mamede utilizou como modelo em planta o Hospital Lariboisière, em Paris, projeto de Pierre Gauthier, de 1839, considerado o hospital mais moderno do mundo na época. O tipo de fenestração utilizado pode, segundo Alberto Souza, ter sido influenciado pelo do projeto de Poyet, de 1786 para o novo Hôtel-Dieu em Paris, que não foi construído. *“Um outro projeto francês que pode ter inspirado Mamede é o concebido por Godde para o Seminário de Saint-Sulpice, cuja construção estendeu-se de 1820 a 1838 e em cujas fachadas percebem-se claras influências de palácios quatrocentistas florentinos”*¹⁹⁵.

Assim, segundo Alberto Sousa, com o Ginásio Pernambucano (1855/1868), a casa de Detenção (1850/1867) e o Hospital Pedro II (1847/1860), *“completou-se a definição da personalidade do classicismo imperial recifense – um processo iniciado com projetos pioneiros, ainda do período regencial, como o Palácio da Soledade, e impulsionado pelo Teatro Santa Isabel”*.¹⁹⁶

José Tibúrcio Pereira de Magalhães (1831/1896), pernambucano, foi o engenheiro responsável por três obras classicistas de grande importância em Recife nos anos entre 1870 e 1880, a saber: a Assembléia Legislativa (1870-1875), o Liceu de Artes e Ofícios (1871-1880), e o Asilo de Mendicidade (1872-1892), atual Hospital Santo Amaro. Em fevereiro de 1874 fixa-se temporariamente na Europa onde passa tempo também na França. Sucessor de Mamede Ferreira, se formou na École Polytechnique de Paris, comprovando que só se destacavam profissionalmente, ou seja, só se obtinha o reconhecimento da competência profissional em engenharia e/ou arquitetura¹⁹⁷ após ter passado pelas grandes escolas francesas. Regressa ao

¹⁹⁵ SOUSA, *Opus cit.* Pág. 83.

¹⁹⁶ SOUSA, *Opus cit.* Pág. 104.

¹⁹⁷ Segundo Maurício Rocha Carvalho, durante o século XIX era costume chamar os engenheiros e mestres de obras de arquitetos. Foi o que aconteceu a Bloem, Koersting, Vauthier. A primeira menção que se tem de um arquiteto de formação em Recife data de 23.01.1867, quando o Diário de Pernambuco fala da presença do arquiteto inglês Rampk. Esta situação só se definiu de forma mais clara em princípios do século XX, quando foram criadas novas escolas de arquitetura por todo o país. Os engenheiros foram os responsáveis pela maior parte das construções eruditas do Recife, sobretudo durante o período imperial, quando praticamente não havia trabalhos de arquitetos na província. (In CARVALHO, *Opus cit.*).

Brasil para trabalhar junto ao governo imperial e retorna mais tarde à Europa, onde fica até sua morte em 1896.

Para o projeto da Assembléia Legislativa, Tibúrcio Magalhães inspirou-se em consagrados edifícios classicistas parisienses: a Igreja do Dome (1679-91) projeto de Jules Hardouin Mansart e o Panthéon (1757-80) projeto de Soufflot, ambos com pronunciada cúpula. No tocante à configuração da cúpula e ao tratamento superficial do tambor, vale ressaltar o modelo de inspiração, também dentro da arquitetura francesa, do Collège des Quatre Nations (o atual Institut), de Paris, projeto de Le Vau (1663-84). É interessante ressaltar mais uma vez como as influências estrangeiras aqui obtiveram uma releitura própria, original, também na arquitetura do período, como coloca Alberto Souza: “É bom que se assinale que Magalhães soube combinar as influências provenientes dos três prédios parisienses mencionados com criatividade suficiente para produzir uma volumetria plena de personalidade própria, que, além de ser igualmente marcante, é, aos nossos olhos, bela e elegante, e constitui a principal qualidade estética do edifício, no que se refere à sua fisionomia exterior”¹⁹⁸.

Quando da elaboração do projeto para o Liceu de Artes e Ofícios por Tibúrcio Magalhães, notamos a retomada em planta do partido adotado pelo palácio do Luxemburgo (1616-23), em Paris, projeto de Salomon de Brosse e que era “uma fórmula característica da arquitetura classicista francesa que decompunha a fachada em três corpos que obedeciam a dois alinhamentos paralelos, fazendo surgir entre eles um pátio retangular aberto num dos lados: dois blocos estreitos, nas extremidades e no primeiro plano, e num pavilhão principal bem mais extenso, no centro e recuado”¹⁹⁹.

No projeto para o asilo de Mendicidade, Tibúrcio Magalhães aplicou, no primeiro andar da fachada principal, e com o intuito de bem demarcar o acesso central, “um frontão curvo com tímpano ricamente esculpido, ao gosto francês”. Este frontão, segundo Alberto Sousa, passou a ser traço característico da arquitetura francesa desde quando Pierre Lescot o empregou no projeto do Louvre em 1540. Uma obra marcante e muito conhecida que fez uso dele foi a Ópera de Paris, de 1862.

No que concerne à arquitetura residencial, passemos ao capítulo seguinte para verificar como se deu a influência da cultura francesa nas casas burguesas recifenses do século XIX.

¹⁹⁸ SOUSA, *Opus cit.* Pág. 177.

¹⁹⁹ SOUSA, *Opus cit.*



Fig. 18 – ASPECTO DA RUA NOVA EM MEADOS DO SÉCULO XIX.

A intensificação da vida social deu-se a partir do governo de Francisco do Rego Barros, que trouxe os hábitos da burguesia francesa para o recifense. São deste período os passeios públicos, as compras nas ruas elegantes, como a Rua Nova, os saraus, as festas sociais, ficando as mulheres não mais reclusas em sua residências e sim participando ativamente destas novas opções de entretenimentos. . (Crédito da Ilustração: cópia do livro REZENDE, Antônio Paulo. *A Revolução Praieira*. São Paulo, Editora Ática, 1995, Pág. 10).



Fig. 19 – INTERIOR DO SÉCULO XIX.

Alberto Henschel e Constantino Barza, da Photographia Allemã em Recife, em ambiente de finais do século XIX. Notamos as paredes cobertas por papel de parede, na qual se posiciona retrato com moldura dourada e, sobre a mesa, candeeiro. Farta cortina de tecido armado e objetos de adorno complementam o ambiente no qual apontamos a influência francesa. . (Crédito da ilustração: cópia de foto de 1877 – 1878, de autoria de Carlos Gutzlaff / Cabinet fotografia allemã Alberto Henschel & CO. PE, No. de registro FR 2770. Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco – Recife, PE

CAPÍTULO 4

A CASA RECIFENSE II - SEUS INTERIORES NO SÉCULO XIX.

*“A beleza é uma certa conveniência racional,
guardada em todas as partes
para o efeito a que se quer aplicá-las,
de tal maneira que nada se poderá acrescentar,
diminuir ou mudar
sem grandemente prejudicar a obra”*

Leone Battista Alberti

Apesar de termos tido antecessores de Vauthier, europeus²⁰⁰, aqui no Recife, contratados pelo Conde da Boa Vista, será ele quem irá tanto estudar quanto propor inovações na nossa tipologia de residência e dos seus métodos construtivos, logicamente se valendo da onda de afrancesamento que imperava na nossa cidade.

Assim, com esses europeus, o Recife passa por uma reforma de urbanização e mudança de fachadas das residências, dentro das diretrizes desenvolvidas por Grandjean de Montigny no Rio de Janeiro, que mudou a aparência tradicionalmente lusitana da capital do Império, aparência essa chamada de “...feia e forte, desdenhosamente pelos afrancesados... mas de uma autenticidade e de uma harmonia com o trópico que lhe dá ainda hoje direito a ser considerada ecologicamente superior a vários dos seus substitutos mal adaptados à paisagem brasileira: o gótico, o chalé suíço, por exemplo; o normando e mesmo o tal “modelo toscano” de que fala Pereira da Costa”.²⁰¹

²⁰⁰ Foram eles o francês Boyer e os alemães Major João Bloem e Augusto Koersting, este dirigindo uma companhia de 105 artistas mecânicos e operários. (In FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960). Louis Lèger Vauthier, quando chegou ao Recife, veio acompanhado de outros técnicos auxiliares, também franceses, que eram: Florentin Dessiré Porthier, Jean Joseph Morel, Louis Feriol Buessard, August Millet e Pierre Boulitreau. A partir de então, o campo da construção passou a ser dominado pelos franceses, onde podemos destacar nomes como os de Victor Fournié, William Martineau e Émile Dombre. (N. da A.).

²⁰¹ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1960.

O marco mais significativo da moda da casa afrancesada em Recife parece ter sido o projeto e construção, por Vauthier, da residência de Francisco do Rego Barros, onde foram incorporadas modificações que alteraram a típica casa portuguesa que era construída no Recife até então. Esta, de reminiscências mouriscas e orientais, continha elementos e técnicas construtivas, tais como o uso de beirais, paredes de barro e telha cerâmica, que faziam com que a mesma se adequasse ao nosso clima e região.

As tentativas de dar às casas uma aparência francesa ou inglesa, a partir da segunda metade do XIX, muito constantemente não levavam em conta nossas particularidades locais.

Devemos a Vauthier a observação da problemática de ventilação e insolação nas residências particulares da época para as quais propôs a solução de melhorias através de janelas dando para o exterior, pátios e clarabóias. Propôs mesmo um estudo para construção de casas populares, onde colocou suas preocupações com luz e ar. Vauthier tinha muito cuidado com os materiais empregados nas suas construções, o que contrastava com outros construtores inescrupulosos que muito freqüentemente usavam a areia do mar, salgada, para o preparo das alvenarias, causando grande umidade nas paredes.

Segundo Maurício Rocha Carvalho, a contribuição de Vauthier foi assim tanto estética, quanto metodológica e técnica, exercendo um papel de “agente civilizador” com a finalidade de impor o gosto pela modernidade, acelerando o processo de assimilação de valores europeus: “*cuando se fue, em 1846, la ciudad ya se había “afrancesado”, si no en la apariencia, por lo menos em algunos hábitos y en el deseo de todos*”²⁰².

As modificações que datam da primeira metade do século XIX nas residências brasileiras de uma forma geral, e em especial no Recife, deram-se geralmente no tocante à introdução de linhas classicistas no exterior, interiores onde se havia uma maior preocupação com a ventilação e insolação²⁰³, além do uso do vidro “elegantemente francês” e da introdução de novos materiais de revestimentos e mobiliários.

²⁰² CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. Pág. 119.

²⁰³ “Vauthier parece ter sido também no Brasil um mestre de higiene – higiene doméstica, higiene urbana, higiene pública – pela melhor distribuição de salas cozinha, quartos de dormir, senzalas, chiqueiro, galinheiro, cocheira, estrebaria, dentro das chácaras, cuja construção dirigiu ou inspirou; e pelos seus esforços – unidos aos de médicos brasileiros e aos do engenheiro Bloem - a favor de melhor distribuição de casas em áreas cívicas, de residência e de comércio, de inteligente zoneamento de

Se formos considerar todo o período imperial, ou seja, de 1822 a 1889, a arquitetura brasileira sofreu modificações consideráveis, do ponto de vista tipológico, estético, assim como a adoção de novas técnicas construtivas e do uso de novos materiais. No entanto, neste período, ainda existia uma total dependência das importações para efetivá-las. Advém disto o fato de que o classicismo imperial tenha se restringido às camadas mais abastadas da população litorânea brasileira, pois esta mantinha contato constante com a Europa, e logo com a França, objeto de nosso estudo.

O neoclássico, quando foi adotado pelas classes dirigentes do país, segundo coloca Maurício Rocha Carvalho, tinha um claro objetivo político de expansão de poder, civilização e desenvolvimento, justificando assim a clara idéia desta burguesia de se aliar à estrutura política em poder na época.

Para a apreciação que faremos sobre as mudanças ocorridas na residência recifense a partir da introdução de elementos oriundos da cultura francesa na mesma, nos referiremos sempre à casa assobradada, ou de mais de um pavimento. Antes de tecermos nossas considerações sobre os interiores, observemos primeiramente como eram as tipologias residenciais, ou seja, como se conformavam em planta, geralmente, as casas brasileiras do século XIX.

O programa e as divisões internas das casas dos mais ricos no Brasil do início do séc. XIX eram praticamente os mesmos, todas elas assobradadas. No entanto, em Minas Gerais, mais especificamente no município de Vassouras²⁰⁴, elas eram térreas e imensas, influenciadas talvez, pelas sedes das fazendas de café, grandes construções térreas. Tinham plantas dispostas em forma de L, U ou I, às vezes com pátio central, e têm divisões onde se percebe com nitidez uma área social, de receber, e outra da família, mais íntima.²⁰⁵

atividades na cidade do Recife". É também de Vauthier o plano e a construção do Cemitério de Santo Amaro. (In FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. Pág. 802).

²⁰⁴ A cidade de Vassouras nascerá em 1833, justamente no período de transição de domínio destas 2 realidades culturais: a portuguesa e a francesa. Fundada pelos grandes senhores rurais do café e grandes comerciantes, terá por isso, desde o início, grandes relações com a capital, e nela entrarão com maior rapidez e eficácia os novos costumes da corte, fazendo com que se alterem os hábitos, gostos e costumes do morar. (N. da A.).

²⁰⁵ Segundo Robert Smith, a unidade básica de habitação do Brasil colônia era uma casa térrea, com 1 porta e 1 janela, típica residência das camadas mais pobres. A casa térrea também irá ocorrer, em fins do século XVIII, início do XIX, nas ricas casas de chácara, luxuosamente mobiliadas, dos arredores de Recife, Salvador e Rio de Janeiro. (In SMITH, Robert C. "Arquitetura Civil do Período Colonial". In

Por sua vez, os sobrados, residência típica dos mais afortunados, já existia no Recife desde a queda de Olinda, em 1630²⁰⁶. Serão nos sobrados urbanos e nas casas de subúrbio ou sobrados semi-urbanos onde centralizaremos nossas atenções, pois seriam as prováveis habitações da nossa burguesia, que engatinhava²⁰⁷.

Para Gilberto Freyre, “o sobrado significa a aristocracia, e a casa térrea, a plebe. Habitar um sobrado é o objeto único de certas ambições e a condição obrigatória de certas posições sociais”.²⁰⁸ Este ponto de vista é também compartilhado por Ângela M. M. Barreto, para quem “o sobrado urbano, transferência da casa de engenho para a cidade, simbolizava toda a aristocracia e o status que a emergente burguesia comercial almejava alcançar”.²⁰⁹

Vemos assim a importância da simbologia tanto do porte quanto dos paramentos internos da residência da classe mais abastada, e o fascínio que estas residências exerciam para a sociedade como um todo, servindo de referencial plástico a ser seguido. Podemos mesmo dizer que isto não se restringe a essa classe social específica, nem a este momento histórico. “Mesmo nos países democráticos, a burguesia só conquistou tardiamente a legitimidade do gosto, e seu cenário ideal ainda é o dos salões e castelos do século XVIII, o da “doce vida”. Contudo, quantas nuances, quantas disparidades engendram as culturas nacionais, religiosas ou políticas em suas relações sociais, familiares, papéis sexuais e, conseqüentemente, nas estruturas e usos da casa que os traduz!”²¹⁰ O gosto pelo luxo, pela ostentação e pela vida de deleites aristocráticos é cultivado e fomentado,

Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975).

²⁰⁶ SMITH, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.

²⁰⁷ Adolfo Morales de los Rios Filho aponta a ocorrência de uma tipologia de residência nas principais cidades litorâneas do Brasil que, pela sua descrição, poderia bem se enquadrar no que estamos denominando até agora de sobrado urbano e sobrado semi-urbano: é o solar urbano e o solar de bairro: “o solar, ou casa nobre, era o exemplar mais distinto de residência. Originário da Espanha, constituía um modelo de habitação que, tendo ali muito se difundido, atravessou a fronteira, implantando-se em Portugal, de onde foi trazido pelos portugueses para o Brasil.” Segundo ele, o solar brasileiro era a habitação dos fidalgos e dos ricos, das cidades do Recife, Minas Gerais, Rio, Salvador e São Vicente, sendo o título nobiliárquico de Duque originário dos ricos homens habitantes dos solares. (In RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, A Noite, 1941. Pág. 194).

²⁰⁸ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

²⁰⁹ BARRETO, Ângela Maria Maranhão. *O Recife através dos tempos. A formação da sua paisagem*. Recife: Fundarpe, 1994. Pág. 89.

²¹⁰ ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges – direção. *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra* – Volume 4, sob a direção de Michelle Perrot. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

passando a servir assim de modelo a ser alcançado, almejado pela burguesia, independentemente das diferenças existentes entre o cotidiano de suas vidas e de seus referenciais aristocráticos.

No plano da casa térrea, não houve grandes transformações de estilo, mas, ao contrário, uma continuidade, que perdura até hoje, do aproveitamento de valores luso-brasileiros²¹¹. Vauthier deve ter tido reações ao propor inovações às famílias mais conservadoras que se apegavam à forma tradicional da casa luso-brasileira, que tinha como ambientes característicos a alcova, o corredor e a área. Janelas para o exterior, um dos tópicos importantes das proposições de Vauthier, só existiam nas salas de frente. As alcovas, destinadas às sinhás – moças, não tinham janelas, para estarem aquelas sempre livres de olhares indiscretos. (Fig.20, pág. 122)

Onde, então, situavam-se, no tecido da nossa cidade, essas residências burguesas, no século XIX? Quais eram as localidades mais atraentes para as “pessoas de bem”²¹² aqui no Recife?

Na administração do Conde da Boa Vista, devido aos serviços executados na área de transportes coletivos, tanto da abertura das novas vias quanto à evolução dos meios de transportes, que passam a ser feitos por charretes, carruagens e trens (maxombombas), os arrabaldes ou subúrbios passam a se incorporar ao tecido da cidade.

As terras dos antigos engenhos que ocupavam estes subúrbios foram transformadas em sítios loteados, que formariam as povoações de Casa Forte, Monteiro, Barro, Dois Irmãos, Torre, Apipucos, Madalena.

Nestes locais situavam-se os sobrados “semi-urbanos”²¹³, que fundiam características urbanas e rurais: tanto tinham animais domésticos, senzalas, fruteiras e auto-suficiência, como jardins, à moda inglesa, tipicamente urbanos, com banheiros à margem do rio. Ficavam no centro do terreno e em paralelo com a rua, cercados por muros altos, com portões. Tinham geralmente dois pavimentos: no primeiro se situavam as salas de visita, de jantar e as dependências de serviço; podia ou não se situar sobre

²¹¹ “É preciso ter em mente o caráter extremamente conservador da arquitetura luso-brasileira, sobretudo da arquitetura residencial, que conservou até o século XVIII muitas das características das construções anteriores.” (In SMITH, *Opus cit.* Pág. 103).

²¹² FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 3ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A., 1987. Pág. 28.

²¹³ BARRETO, *Opus cit.* Pág. 104.

porão; no segundo pavimento, as habitações, ou seja, os locais de convívio familiar, íntimos. A entrada era pelo parque.

Para o rio se voltavam as nobres casas deste período. No Recife, todo o casario ilustre do bairro da Madalena foi construído dando a frente para as margens do rio. O rio era considerado limpo, nobre, por onde se passeava de barco e se tomava banho. A praia era considerada suja, lugar onde se despejavam os dejetos, lixos, escravos e bichos mortos. Logo, será a partir deste período que as classes mais abastadas passarão a ter um sítio com chácara ou chalé, fora do centro urbano e que era seu habitat preferido²¹⁴.

Um fator de importância a considerarmos no incremento das construções dos sítios nos arrabaldes foi a fuga, pelos detentores de maior poder aquisitivo, para locais mais afastados das epidemias que assolavam o centro da cidade, conseqüências do mal estado de saneamento e distribuição de água, em meados do século XIX.

Segundo José Antônio Gonsalves de Mello, a Ponte D'Uchôa²¹⁵, assim como A Passagem da Madalena eram os mais aristocráticos subúrbios recifenses. Residir nestes dois locais assim como também na Rua da Aurora, era símbolo de status para seus moradores e denotavam alta condição sócio-econômica em meados do século XIX²¹⁶. Foi no Bairro da Boa Vista que residiram, por volta de 1840, os engenheiros franceses Vauthier e Boletreau, na antiga Rua Formosa (atual Rua da Aurora).

No bairro da Boa Vista podemos pinçar a Rua da Aurora, localidade residencial ilustre do Recife da primeira metade do século XIX. O casario da rua da Aurora, antiga rua Formosa, tinha em torno de 3 andares e eram largos (em contraposição aos do bairro do Recife, que eram estreitos). (**Fig.21**, pág. 122).

²¹⁴ No Rio de Janeiro, Bahia ou Pernambuco, se denominam, para as casas de campo, as quintas, as chácaras ou os sítios. (In FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996).

²¹⁵ O nome de "Ponte D'Uchoa" se deve ao herdeiro do Engenho da Torre, Antônio Borges Uchôa, que mandou construir uma ponte em madeira, na 2ª. metade do século XVII, ligando as terras do hoje bairro da Torre, do lado direito, às terras da margem esquerda do rio, hoje Ponte D'Uchoa. Possui belos casarões, destacando-se entre eles o que já foi o Internato Pernambucano (1876) e que pertence hoje à família Batista da Silva, defronte ao Colégio das Damas. (In CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e seus bairros*. Recife: Câmara Municipal do Recife, 1998).

²¹⁶ Para Gilberto Velho, "Se existe uma hierarquia de bairros, existe uma hierarquia na sociedade. Se existe um contínuo que possa ser percorrido espacialmente, através da mudança de local de residência, a sociedade apresenta uma estratificação demasiada em termos de bairros, subúrbios. Os indivíduos deslocam-se de estrato para estrato, à medida que mudam de área da cidade... É isto, sobretudo, que dá as diferenças de prestígio e status." (In VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana - um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 1989. Pg. 81).

A ampliação urbana do Recife para o bairro da Boa Vista dar-se-á quando os bairros do Recife, São José e Sto. Antônio estarão densamente povoados, na 2^a. metade do século XVIII. No entanto, é interessante ressaltarmos que a possibilidade de expansão da cidade para esse bairro já tinha sido projetada por Maurício de Nassau, quando da construção da ponte da Boa Vista, em 1644. Porém será o Conde da Boa Vista quem irá, na sua administração, reformar esta ponte, dando um incremento decisivo à urbanização desta parte da cidade.

Nos bairros mais antigos da cidade, a saber, Santo Antônio, São José e Recife, os velhos sobrados sofrerão modificações significativas, tanto na aparência externa quanto na forma de decorá-las internamente, sempre dentro das novas diretrizes estéticas modernizadoras de cunho classicista, e em relação direta com o grau de ascensão sócio-econômica dos seus proprietários.

O Classicismo Imperial Recifense irá encontrar, na arquitetura residencial, “*um terreno particularmente fértil para o seu florescimento e sua reprodução*”.²¹⁷ Este passou ao gosto do público, popularizando-se. Esta popularização não teria sido possível de ser conseguida apenas através do classicismo adotado nos prédios públicos. “*O grande crescimento e prosperidade de Recife na época fez com que o gosto pelo clássico contagiasse o público, que desde o mais simples ao mais abastado, passou a construir ou reformar a feição das suas residências*”.²¹⁸

Nos palacetes semi-rurais, encontramos, segundo Maurício Carvalho, “*algunos elementos del neoclasicismo ... influenciados probablemente por la estética de la corte y por el teatro Santa Isabel de Vauthier*”²¹⁹. Já Nestor Goulart Reis Filho, em concordância com a opinião de Alberto Souza, diz, ao se referir à arquitetura das residências mais comuns dos centros importantes e das províncias: “*Ainda que seus construtores e proprietários pretendessem estar realizando obras neoclássicas, a maioria dos exemplos, em quase todas as regiões do Brasil, pela superficialidade das vinculações com a temática e a linguagem do Neoclássico, só muito dificilmente poderia ser reconhecida como integrando as obras daquele movimento.*”²²⁰

²¹⁷ SOUSA, Alberto. *O classicismo Arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB; Salvador: Fundação João Fernandes Cunha, 2000. Pág. 109.

²¹⁸ SOUSA, *Opus cit.* Pág. 109.

²¹⁹ CARVALHO, *Opus cit.* Pág. 58.

²²⁰ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

Carlos Lemos, discorrendo sobre as modificações pelas quais passou a casa brasileira no século XIX, a partir da vinda da Corte portuguesa para o Rio, coloca: “*Aliás, toda casa, como já insinuamos, alterou-se em seu equipamento, passando a mostrar uma profusão de objetos decorativos. Ganhou vasos de flores (antes, só imaginados nos oratórios ou nas igrejas e cemitérios) caixinhas de música, relógios de mesa ou parede, espelhos de cristal na sala nobre, bibelôs de variadas origens, escarradeiras de porcelana, cadeiras de palhinha (as primeiras de Thonet) tapetes do oriente – enfim, conheceu uma ornamentação vitoriana às custas de estilos franceses a partir do neoclássico de Napoleão*”.²²¹ (Fig.22, pág. 123) E ainda, “*Os móveis dos sobrados se afrancesaram no estilo tanto quanto as modas de vestidos das senhoras ... as velhas cadeiras portuguesas, pesadas e largas, foram desaparecendo das salas de visitas, com outras velharias do tempo dos Afonsinhos ... e aparecendo os sofás a Luís XV...*”²²²

Adolfo Morales de los Rios Filho escreve, também em referência a este momento, que com a chegada da corte ao Brasil, houve “*uma transformação completa no arranjo, decoração e comodidade das habitações*”²²³. Os fidalgos, os ricos e altos funcionários da corte, trouxeram com eles seus ricos mobiliários, alfaias, baixelas e objetos decorativos. A corte trouxe também marfins, porcelanas, prataria, cerâmica, quadros, livros, mobiliário e pianos, cravos e harpas, candelabros, lustres, tocheiros, serviços de charão e baixelas de fina louça brazonada, espelhos D. João V, tapeçarias da França, panos de Arras. Wanderley Pinho, ao comentar sobre a alta sociedade nos tempos coloniais e no primeiro reinado, diz que, após a chegada da família real ao Rio, “*aos progressos na arquitetura correspondia uma sensível melhoria no mobiliário e no gosto de alfaiar as casas – e tudo isso concorria grandemente para maior finura dos costumes*”²²⁴.

Quanto à aparência externa das casas de então, não anotamos registros nas cartas de Vauthier ao seu amigo Daly, quando de sua estada aqui, das cores utilizadas nos sobrados urbanos, nas casas térreas, nas casas de subúrbio e nas casas grandes. No seu diário íntimo registra sua primeira

²²¹ LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Editora contexto, 1989. Pág. 46.

²²² FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág.341.

²²³ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, A Noite, 1941. Pág.80.

²²⁴ PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do 2º. Reinado*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 4ª. edição. Pág. 16.

impressão do Recife: “*parece que não eram brancas todas as casas do Recife de então, embora a maioria delas, no Recife e em Olinda, fôsem com efeito “Whitened houses”*”²²⁵. Esta mesma impressão teve Henry Koster, quando de sua passagem por Recife: “*todas as casas eram branquinhas a cal. O sol, ferindo-as com seus raios, dava-lhes um brilho faiscante.*”²²⁶

Já Gilberto Freyre observa que, num universo onde predominava o branco, tínhamos alguns grandes sobrados pintados de vermelho-sangue-de-boi, amarelo, verde ou azul, assim como no Recife e São Luís do Maranhão, encontrávamos algumas casas, de ricos proprietários, revestidas de azulejos.²²⁷

Segundo Adolfo Morales de los Rios Filho, a fachada das ricas casas do período tinha sapata e cunhais de pedra e pilastras nos ângulos, telhado em quatro águas com beirada muito saliente de telhas caídas de branco e vermelho.²²⁸

O uso do azulejo na arquitetura foi incentivado pelo holandês, devido aos seus princípios de asseio e higiene da casa. No entanto, primeiramente, foi trazido pelo português, através da influência moura, que o utilizava largamente na arquitetura civil e religiosa.

A importação de azulejos no Brasil tomou grande vulto a partir do século XIX, quando deixou a exclusividade dos interiores e claustros das edificações religiosas e entrou para o exterior das residências: divulga-se o gosto de revestimentos em azulejos policromos. Os de origem portuguesa se associaram agora aos franceses, ingleses, holandeses, alemães e espanhóis. Estes azulejos eram estampilhados ou pintados a mão, em azul e branco, ou azul, branco e amarelo; às vezes eram filetados de vinho e raramente tinham a cor verde. Notamos também modelos em relevo em azul e amarelo. A maioria destes azulejos era de origem francesa, de medidas 0,11 x 0,11m.

Datam da primeira metade do século XIX modificações drásticas no tocante à aparência externa das residências. Neste momento, todos os

²²⁵ FREYRE, Gilberto. *Um engenheiro francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

²²⁶ KOSTER, Henry. “Viagem ao Nordeste do Brasil”, tradução de Luís da Câmara Cascudo, 1978 in SOUTO MAIOR, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da Educação e Cultura, 1992. Pág.80.

²²⁷ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

²²⁸ Diversamente do Recife, estes sobrados largos, com telhados em quatro águas ocorriam mais em Olinda e Salvador. (N. da A.).

elementos formais que lembrassem o passado colonial português, tais como rótulas²²⁹, treliças, balcões e muxarabis foram eliminados das casas²³⁰. Em seus lugares entrariam em cena os balcões de ferro e as janelas com vidraças, em sintonia com o novo mercado aberto pela queda do monopólio português. O desembargador Paulo Fernandes Viana, intendente geral da polícia de D. João VI, ficou encarregado de “limpar” a cidade dos guarnecimentos mouriscos. “...qualquer uma das cidades brasileiras passou a conhecer duas modalidades de residência: a “local”, isto é, aquela ainda ligada à tradição construtiva regional e à modesta economia; e a “moderna” alienígena, própria da prosperidade recente”.²³¹ Podemos ilustrar este fato pelos volumes de projetos, que serviam como modelo, do arquiteto Cezar Saly, onde se encontravam detalhes de residências parisienses construídas no governo de Napoleão III, e que foram copiados à exaustão não só aqui no Brasil, com em outros países desejosos de seguir a moda francesa.

A partir da 2^a. metade do século XIX, de acordo com Nestor Goulart Reis Filho, as paredes das residências, agora de pedra ou tijolo, serão emassadas e pintadas de cores mais leves, claras: permanece o branco, ao qual se juntam o rosa, o amarelo e o azul-pastel. Pilastras e platibandas clássicas, encimadas com louças do Porto, compoteiras e alegorias, marcarão a composição.

Segundo Maurício Rocha Carvalho, a partir da 2^a. metade do século XIX, todo tipo de estrutura em ferro, representante máximo da modernidade, passou a fazer parte da nossa realidade arquitetônica, desde edifícios inteiros vindos da Europa a exemplo do Mercado de São José, o mercado Central e a nova estrutura da coberta do Santa Isabel, como as pontes de Boa Vista e de Recife, e peças do mobiliário urbano, como fontes, quiosques e postes de iluminação a gás.²³²

No que concerne aos interiores residenciais, podemos destacar mobílias de ferro, que começam a ser produzidas em meados do século,

²²⁹ Também chamadas de gelosias ou adufas, eram as partes inferiores dos muxarabis que deixavam passar a ventilação das ruas; avançavam sobre os limites da residência para a rua e abriam-se sobre esta; eram pintadas de verde. Compunham também os muxarabis as urupemas, nome popular de revestimento quadriculado, em madeira, colocadas na parte superior. (N. da A.).

²³⁰ Segundo Maurício Rocha Carvalho, as urupemas foram proibidas em Recife em 1786. As rótulas e muxarabis, em 1812. (In CARVALHO, *Opus cit.*).

²³¹ LEMOS, *Opus cit.*. Pág. 47.

²³² Executados aqui, de qualidade equiparada aos similares europeus, nós tínhamos os balcões, portões, gradis, varandas, colunas, feitos pela Fundação C. Starr e Companhia, ou Fundação Aurora, que passa a funcionar em 1829, devido à grande demanda. (N. da A.).

como canapés, mesas, cadeiras, camas, etc. Um dos anúncios do Diário de Pernambuco, de 28 de novembro de 1851²³³, ilustra o fato:

Vendas

MOBÍLIAS DE FERRO

Vendem-se ricas mobílias de ferro, como canapés, mesas, cadeiras com braços e sem ele e muitos outros objetos de ferro: no armazém de Kakmann irmãos, na Rua da Cruz no. 10

E ainda outro, no mesmo jornal, do dia 5 de julho de 1858²³⁴:

CAMAS DE FERRO

T. T. Bastos, Rua da Cruz do Recife, armazém no.7, acaba de receber de Paris pelo navio Carmin, excelentes camas de ferro bronzeadas e com colchão elástico para casado e para solteiro, ditas de diferentes qualidades, elegantes berços de ferro, lavatórios de ferro com todos os pertences para barba, cadeiras e canapés de ferro muito próprios para jardim, terraço, etc., e bem assim armários de arame envernizados de diferentes tamanhos próprios para guardar comidas; tudo se vende por preço cômodo.

Adquiriam-se agora formas de comportamento cerimonial, tentando reproduzir aqui no Brasil a forma de viver das residências européias. “... tudo ou quase tudo era produto de importação: louças, móveis, papéis de parede, cristais, jardineiros, tapeçarias, pianos, professores de piano, roupas, governantas, literatura, música, pintura, água mineral de Vichy, manteiga e arquitetos.”²³⁵ Os jardins das residências, geralmente cuidados por jardineiros de origem francesa, continham apenas árvores e flores européias, em detrimento das volumosas plantas tropicais locais, que ficavam reservadas aos fundos de quintal das mesmas.

Essa rejeição à realidade brasileira, ou seja, o conjunto do meio natural, paisagem, plantas e frutos tropicais, tipo físico, danças, ritos e festejos já resultantes de uma miscigenação efetiva no país, são a consequência direta da identificação das elites dirigentes do país com a Europa.

No que concerne à arte de uma forma geral, esta rejeição da nossa realidade gerava a crença da aceitação da impossibilidade de criação artística no Brasil, a menos que esta fosse uma reprodução das artes na

²³³ MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

²³⁴ MELLO, *Opus cit.*

²³⁵ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Pág.119

Europa ou que estivesse em contato permanente com seus ditames. Logo, todos os elementos decorativos que iremos encontrar nos interiores das residências deveriam advir de uma estética européia, como cópia ou derivação, mais precisamente do classicismo, neste período.

A importação de materiais de construção e de acabamento intensificou-se deveras no século XIX, período no qual o país ainda não tinha indústrias capazes de produzir estes materiais e quando o tinham, o fator preço pesava para os similares nacionais. Muitas vezes, quando já tínhamos produtos similares, eles não eram valorizados. Já existia um complexo de inferioridade em relação ao material nacional.

Ainda hoje podemos verificar este sentimento também no que concerne aos elementos de decoração interior. Vasos, cerâmicas, vidros, cristais, assim como tecidos, forrações, design de mobiliário brasileiros são, às vezes, não tão valorizados quanto seus substitutos importados. Os cristais Saint Louis e Lalique, os vasos de Murano, as luminárias italianas, os estofados Roche-Bobois, as porcelanas de Sèvres, os tapetes Aubusson e os orientais, continuam com seu mercado fiel, postura que certamente pode remontar a este período.

Alguns anúncios dos periódicos da época demonstram a reação dos mais conservadores a esta “invasão” de produtos importados: “..... até ladrilho já nos vem muito de fora...”²³⁶; e também: “... e com ralação aos móveis? canapés, marquesas, eram os elegantes de agora. Móveis também afrancesados. Sem a solidez dos antigos...”²³⁷.

Da França vinham telas de metal, papéis de parede e ferragens. Vigas e colunas de ferro de Liège, telhas de Marselha, ladrilhos de Lorain, cristais de Saint-Gobain, tapeçarias Gobelin, porcelanas de Sèvres, bronzes de Moureau e Barbedienne. Muitos móveis vinham da casa Mercier, em Paris.

É dessa época a utilização do vidro simples ou colorido nas bandeiras das portas e janelas²³⁸, substituindo as urupemas e gelosias.

Assim, no período imperial, veremos generalizar-se o uso das portas envidraçadas, não só das que davam para a rua, mas também as internas,

²³⁶ Diário de Pernambuco, 16 de novembro de 1841. (In CARVALHO, *Opus cit.*).

²³⁷ Diário de Pernambuco, 7 de setembro de 1843. (In CARVALHO, *Opus cit.*).

²³⁸ “O vidro plano para vidraça começa a disseminar-se na Europa nos meados do século XVII, embora conhecido havia muitos séculos. O mais usado, nos fins da Idade Média e no Renascimento, era o vidro minúsculo, disposto nas janelas em desenhos geométricos simples, e preso a fio de chumbo, como nos vitrais. Somente em fins do século XVIII começa a fabricar-se vidro plano em grandes dimensões”. (In RODRIGUES, José Wash. “A casa de moradia no Brasil antigo”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 305).

das alcovas, das salas, e das janelas, substituindo os “quadriculados à moda oriental”. Observamos também, neste período, o desenvolvimento do uso de clarabóias e telhas de vidro, o que proporcionava maior claridade nos interiores das residências. *“Esses requisitos se generalizaram com o impulso novo de influência européia, que depois da chegada de Dom João VI invadiu triunfalmente vários aspectos da nossa vida, mesmo a mais íntima. A culinária, o mobiliário, os divertimentos, o saneamento doméstico. Teve que respeitar outros: as escarradeiras nas salas de visita e os paliteiros nas mesas de jantar, por exemplo, resistiram longamente às novas modas.”*²³⁹

Quanto às mudanças de tipologia residencial ocorrentes na segunda metade do XIX podemos assinalar a “casa de porão alto”, transição entre os sobrados e as casas térreas, encontrada nas principais cidades do Brasil. Situavam-se longe do comércio, em bairros residenciais.

Os porões mais ou menos altos eram iluminados por óculos ou seteiras com gradis de ferro, sob as janelas dos salões. Entre o nível do sobrado e o do passeio surge uma escada entremeada por 2 portas: a de entrada, com 2 folhas almofadadas e puxadores de cobre, que dava sobre um patamar de mármore xadrez preto e branco. Esta ficava sempre aberta para demonstrar boa receptividade aos visitantes. A outra porta, depois da escada, era de meia altura, em vidro ou madeira recortada e servia para proteger a intimidade do interior da casa em relação às pessoas que passavam. No final da escada, no patamar superior, ficavam as portas que se abriam para os salões. (**Fig.23**, pág. 124).

Os vestíbulos das residências eram utilizados como símbolo de opulência ou “bom gosto”. Segundo as posses do dono da casa, o piso podia ser revestido de ladrilhos de barro, de mármore branco e preto, lajes de granito ou pedra de Lioz de Lisboa.

Desaparecem, nos novos bairros, os imóveis de tipologia mista tão frequentes nos primeiros sobrados. Saem de cena, assim, nas novas tipologias os cômodos frontais destinados a pequenos comerciantes e os quartos de hóspede.

Neste mesmo período, com a difusão das modas européias, aparecem as primeiras residências urbanas com nova implantação, livrando-as dos

²³⁹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág. 215. Segundo Freyre, tanto homens como mulheres tinham o mau hábito de viverem cuspidando, daí o grande uso das escarradeiras pelas salas. Este hábito perdura até os dias atuais e não é difícil encontrarmos escarradeiras atualmente nos edifícios comerciais, repartições públicas e grandes casarões. (N. da A.).

limites dos lotes nas laterais, porém mantendo-se os limites com a rua.

Aqui no Recife, esta tipologia estava recebendo incentivo pelas proposições de Vauthier, o qual tentava introduzir o uso de janelas para a área externa das residências, visando uma melhor aeração e ventilação, conforme já colocamos anteriormente. Podemos apontar como causas destes procedimentos o progresso tecnológico, que fez surgir primárias instalações hidráulicas, o declínio da escravidão e as imigrações de mão de obra estrangeiras, tanto para os profissionais da construção quanto para o empregado doméstico, com hábitos diferenciados e mais refinados, sinais de prosperidade econômica e social para seus proprietários

Tudo isso fez com que passássemos a valorizar os novos costumes, desprestigiando os antigos modos de construir e habitar coloniais. Aparece então o quarto de serviço, ao lado da cozinha, para alojar as empregadas brancas, estrangeiras, que não eram alojadas como os crioulos ou negros, no quintal, ao lado dos animais domésticos. As senzalas, típicas das casas nobres rurais, cedem lugar às “casas para pretos” ou “quartos para criados, escravos” ou “dependências” nos sobrados. Isto se deve ao fato de já ser menor o número de escravos habitantes deste novo tipo de morada urbana, já que algumas atividades fabris e comerciais agora encontradas na cidade fizeram diminuir a necessidade de se ter determinadas atividades dentro da casa matriz, auto-suficiente, geradora de todos os bens necessários à vida da família, como acontecia na casa grande rural.

Algumas residências maiores agora tinham um jardim ao lado, possibilitando arejamento e ventilação nas dependências do centro da casa. A entrada é transferida para a lateral. O porão é mantido para alojamento de empregados e locais de serviço. Na lateral também surge uma varanda que integra a casa com o jardim, na qual chega-se através de ampla escada externa com degraus em mármore.

Nas residências menores, ao invés de jardins nas laterais, tinha-se poços de iluminação. Nestas laterais se situavam entradas descobertas, de pequenas extensões, ligando-se com a rua através de portões e escadas de ferro.

Data também da 2^a. metade do XIX a aparição do “vestíbulo” peça necessária para proporcionar a circulação independente entre as 3 áreas da casa, estar, repouso e serviço. A chamada circulação “francesa”. Surge também o gabinete, espécie de escritório, onde se encontrava a biblioteca e servia de reunião dos homens e local para fumar. “... - *Vou ter a satisfação de o instalar em seus novos aposentos. Aqui está o seu gabinete de trabalho; ali é o toucador; deste lado do jardim fica um quarto de banho, e*

uma saleta de fumar com entrada independente para receber seus amigos. Tudo isto é um brinco...”²⁴⁰

O restante da distribuição dos compartimentos mantém-se quase da mesma forma. Exceção feita agora para o banheiro, os primeiros a surgir com água corrente, e a cozinha, que se localizam ao fundo do corredor. Aproximadamente em 1870, no Recife, surgem os primeiros cômodos destinados às bacias sanitárias, normalmente situados em lugares discretos nas residências. As alcovas são suprimidas, aproveitando-se os construtores das calhas e tubulações importadas para a resolução dos problemas de cobertas decorrentes de plantas mais elaboradas, diferenciadas das antigas casas coloniais de apenas duas águas

Nestor Goulart Reis Filho comenta sobre as transformações sofridas pela residência brasileira neste período: “*A essa transformação do caráter geral da arquitetura, correspondem um novo modo de organização dos espaços interiores. O desenvolvimento dos núcleos urbanos de maior importância do litoral, em especial junto à corte do Rio de Janeiro, implicou na alteração das formas de habitar e dos mecanismos de relacionamento da vida familiar com o conjunto da sociedade. Desencadeou-se portanto um processo de transformação dos velhos hábitos patriarcais nitidamente influenciados pela vida da burguesia européia, então em ascensão. À austeridade e quase rusticidade dos interiores dos tempos coloniais, vinham substituir tendências de grande valorização decorativa.*”²⁴¹ (Fig.24, pág. 124)

Novas condições de conforto e ordenamento formais, típicos do classicismo, passavam a fazer parte destas residências. (Fig.25, pág. 125). Podem derivar daí alguns hábitos de disposição dos componentes dos interiores das nossas casas na atualidade, tais como: o fato de se colocar, quase sempre, sobre um aparador, um console ou um bufete, um quadro ou um grande espelho; a disposição do mobiliário de estar, a saber, um sofá com duas cadeiras iguais de apoio nas laterais, muitas vezes em posição diagonal, simétricas; o gosto pela retratação das figuras mais importantes da família em óleo sobre tela ou “crayon”, com molduras trabalhadas; a utilização de cristaleiras e louceiros nas salas de estar e jantar, ostentando baixelas preciosas e cristais importados; a substituição, pela TV, da lareira, no centro do estar, elemento congregador das conversas e encontros familiares.

²⁴⁰ ALENCAR, José Martiniano de. *Senhora*. 34ª. Edição. São Paulo: Editora Ática, 2000. Pág. 70.

²⁴¹ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Pág.117 e 118.

Augusto C. S. Telles, quando discorre sobre a vida doméstica dos homens ricos da cidade de Vassouras – MG, já na segunda metade do XIX, confirma que a simplicidade dos interiores daquela região ainda permanecia, o que estaria em consonância com as residências daqui de Pernambuco neste momento, as quais restringiam sua ornamentação às áreas sociais da residência. “A vida doméstica desses homens, porém, mesmo quando era maior o fastígio na vida e nas fazendas, por volta de 1850 e 1870, revestia-se da maior austeridade. O luxo, os móveis mais ricos e mesmo importados, as cortinas adamsadas, existiam tão-somente nas salas e nos salões a receber. (Fig. 26, 27, pág. 126). Os quartos da família possuíam grande simplicidade: marquêsas ou catres; canastras e caixas para a guarda da roupa. Essas, com o tempo, vão sendo substituídas pelos lavatórios e pelos armários...algumas vezes, já aparecem cômodas, toucador, ou mesmo uma “cama francesa”. Essa ausência de móveis nos quartos, pode ser vista, ainda hoje, na casa da Hera, em Vassouras, que, por verdadeiro milagre, ainda se conserva inteiramente autêntica, no seu aspecto e mobiliário”²⁴². A aquisição de novos hábitos urbanos, centrados no viver público e social, gerará novas formas de uso da residência. Nas ocasiões especiais, as salas e saletas de entrada, as saletas de música, capelas, corredores e salas de jantar eram abertos aos visitantes, porém jamais os aposentos da vida íntima da família.

O salão é a marca da classe burguesa. Representa ao máximo a mundanidade e sociabilidade, formas de viver típicas da burguesia. Na maioria das vezes é um lugar quase morto, “desarmado”, com capas protetoras para só serem retiradas quando chegam as visitas para observarem. “Não deixar nuas as paredes, nem o assoalho, nem os ladrilhos, como nas casas pobres, torna-se uma obsessão para a burguesia parisiense do século XIX”²⁴³ e também para a brasileira e recifense...

Ainda hoje, este hábito persiste. Quantas residências não têm capas protetoras para tapetes e sofás, encobrendo um tecido mais caro e elaborado? Quantas famílias fazem as refeições cotidianas na cozinha, para não “estragarem” a sala de jantar, que deve permanecer intacta, para um possível, quase inexistente, jantar de gala? Quantos “quartos da bagunça” poderíamos enumerar, nas nossas residências recifenses, onde se passa a maior parte do dia, geralmente a ver tv e estudar, para não se usar a sala de

²⁴² TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”, 1967. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.

²⁴³ ARIÈS, Philippe & DUBY, Georges – direção. *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* - volume 4, sob a direção de Michelle Perrot. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

visitas? Admite-se, ainda hoje, nos interiores burgueses, paredes nuas, sem ornatos?

No que concerne à mudança dos costumes, utilizavam-se agora objetos de adornos mais diferenciados e refinados, como cristais, louças e porcelanas. No início do século, quando tínhamos pouquíssimas diferenças em relação ao mobiliário nas residências, a quantidade, origem e ornamentação das baixelas de prata era o único elemento diferenciador de riqueza familiar.

Neste período, a louça de mesa em voga também se tornou francesa ou inglesa e quase sempre branca e dourada, assim como as modernas porcelanas de Sèvres, Saxe e Manices. A prataria das casas nobres tinha acentuado caráter rocaille: como exemplo os centros de mesa, os bules, as cafeteiras, os galheteiros, os talheres, paliteiros, bandejas, bacias, jarros, castiçais, lanternas e lamparinas.

Novas opções de acabamento passarão a ser utilizados nas paredes. Entram em cena os papéis de parede (que encobriam as imperfeições das construções), pinturas originais (**Fig.28,29**, pág. 127 e 128), e grandes espelhos com molduras douradas que agora lhe servem de adornos.

Réguas de madeira na horizontal, uma ao nível dos peitoris e uma outra no arremate das esquadrias, dividiam as paredes em painéis que se formavam juntamente com as verticais das portas e janelas. Estes painéis recebiam os papéis de parede decorativos e sobre estes, espelhos e telas retratando a família ou propriedades rurais feitas pelos melhores artistas da época. Estas réguas de madeira horizontais serviam também de resguardo para as cadeiras, muitas vezes enfileiradas ao longo das paredes, provavelmente de inspiração nas “sièges meublants”, mobiliário apenas decorativo, de composição dos salões barrocos e rococós franceses do século XVIII. As paredes servem agora também como alternativa de local de iluminação, com a chegada no mercado de lampiões de parede.

Com relação aos pisos, ainda mantinham-se os assoalhos de tábuas largas até finais do XIX, quando os pisos passarão a receber “parquet”, desenhos de madeira aparelhada das mais diversas tonalidades. Os ambientes sociais situados no pavimento térreo, normalmente nos sobrados semi-urbanos, terão seus pisos revestidos de mosaicos originários da Europa, formando ricos desenhos. Os tapetes Aubussons e as tapeçarias irão complementar os interiores residenciais da época.

Em relação às esquadrias, as portas internas recebem almofadas e caixilhos de vidro. As bandeiras poderiam ser também em desenhos florais e curvilíneos em ferro. As folhas de portas e janelas tanto podiam ser pintadas de branco como poderiam receber pinturas originais. “*As janelas tinham forração de papel branco, liso ou adamascado, umas vezes salpicado de lágrimas de ouro, outras vezes com coroas douradas ou pequenos apanhados de flores*”²⁴⁴.

A partir da segunda metade do século XIX, os quartos de dormir passam a ser mais bem paramentados, com mobiliário mais específico e variado. Os guarda-roupas passam a substituir as cavilhas de madeira e galhadas de cervos do período anterior. Existiam mesmo até diferenciações de guarda-roupas para homens e para mulheres. Outros móveis que serão comuns nos dormitórios deste período são as cômodas, os lavatórios, e diversas cadeiras .

Maria Graham, quando da sua viagem ao Brasil, relata no seu diário que os quartos das moças da casa da Baronesa de São Salvador dos Campos, no Rio de Janeiro, eram elegantemente ornados de móveis e enfeites franceses e ingleses, já na primeira metade do XIX.

Vejamos como a literatura da época descrevia estes ambientes: “*...Por entre a diáfana limpidez dessas nuvens de linho percebe-se o molde elegante de uma cama de pau-cetim pudicamente envolta em seus véus nupciais, e forrada por uma colcha de chamalote também cor de ouro. Do outro lado, há uma lareira, não de fogo, que o dispensa nosso emeno clima fluminense, ainda na maior força do inverno. Essa chaminé de mármore cor-de-rosa é meramente pretexto pra o cantinho de conversação, pois que não podemos chamá-lo como os franceses o coin du feu. A bem dizer a lareira não passa de uma jardineira que esparze o aroma de suas flores, em vez do brando calor do lume, por aquele círculo, onde estão dispostas algumas poltronas baixas e derreadas, transição entre a cadeira e o leito. O aposento é iluminado por uma grande lâmpada de gás, cujo globo de cristal opaco filtra uma claridade serena e doce, que derrama-se sobre os objetos e os envolve como de um creme de luz...*”²⁴⁵

No tocante ao mobiliário das salas de refeições, tínhamos que a mesa da sala de jantar, sempre grande, quando não estava posta, era recoberta por uma toalha de damasco e colocavam ao seu centro uma enorme fruteira de louça, com várias bandejas superpostas, que saíam de seu centro. Em volta da mesa de jantar colocavam-se outros consolos e mesas menores

²⁴⁴ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 95.

²⁴⁵ ALENCAR, José Martiniano de. *Senhora*. 34^a. Edição. São Paulo, Editora Ática, 2000.

circulares ou ovais, com pé no centro, onde se colocavam outros vasos, o relógio de mesa e o “cache-pot” de louça. “As grandes mesas de almoço surgem na década de 1830 em diante, vulgarizando-se mais tarde”²⁴⁶.

Vejamos como eram mobiliadas as salas de visita em Recife, de acordo os seguintes anúncios do Diário de Pernambuco²⁴⁷:

“17 de novembro de 1875

ESPLÊNDIDO LEILÃO DE

...Salão

Um ótimo piano novo, de Pleyel, em jacarandá, 1 magnífica mobília de jacarandá, composta de 1 sofá, 1 jardineira com tampo de mármore, 2 consolos, idem, 2 cadeiras de braços e 18 de guarnição, 4 cadeiras de balanço, austríacas, com assento e encosto de pano verde, 1 cadeira com assento bordado a lã, 4 sanefas de jacarandá, 4 pares de cortinados de filó bordado, 2 jarros de porcelana fina, com flores artificiais, e dito imitando coral, 2 escarradeiras de porcelana, 2 tapetes de borracha e 3 de côco...”

“3 de março de 1876

ESPLÊNDIDO LEILÃO DE

...2ª. Sala de visitas

Magnífica mobília de jacarandá, obra de Remígio, composta de 1 sofá, 2 consolos, 2 cadeiras de braços, 2 ditas de balanço e 18 de guarnição, 1 espelho com moldura de jacarandá, 1 lustre para gás carbônico, 2 quadros molduras dourada, 2 pares de lanterna, 2 ditos de jarros, 1 alcatifa nova, 2 sanefas com cortinados...”

“28 de janeiro de 1879

GRANDE E Suntuoso Leilão

...Sala de visita

Uma rica mobília de jacarandá a Luís XV, com 1 sofá, 2 dunquerque, 4 cadeiras de braço e 12 de guarnição. Uma dita de dito com 1 jardineira, 3 consolos, 6 cadeiras de guarnição e 2 ditas de braço. Uma mesa oval para costura, 2 ricos espelhos dourados, compridos, 3 sanefas, 3 pares de cortinados, 1 mesinha de vime para flores, 1 caixa de música, 2 jarros grandes e 4 figuras...”

As ricas casas semi-urbanas do Brasil tinham nas suas salas armários lustrados nas paredes opostas. As paredes tinham 2/3 pintadas a óleo na cor branca e o terço inferior ou era revestido de azulejos historiados ou de lambris de madeira almofadada. Estas salas davam para galeria coberta para os fundos da casa.

Augusto C. S. Telles descreve como eram compostas as salas de jantar

²⁴⁶ MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: Arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Editora Massangana, 1985.

²⁴⁷ MELLO, *Opus cit.*

das ricas famílias da cidade de Vassouras, MG: nas salas de jantar tinha-se como mobiliários uma enorme mesa de refeições, inúmeras cadeiras, um ou dois imensos guarda-louças ou armários embutidos com portas envidraçadas. Esses armários agora continham baixelas, faqueiros de prata, aparelhos de louça ou porcelana francesa ou inglesa, muitas vezes brazonados ou com monogramas dos proprietários. (Fig.30, 31, pág. 128 e 129). E ainda, as salas de receber se multiplicam em salas de baile, de jogos, aparecem os pianos, as caixas de música, grandes espelhos com moldura dourada colocados sobre aparadores. Aparecem também os tapetes, cortinas com guarnições douradas, lustres e candelabros de bronze, com mangas de cristal francês e retratos a óleo dos membros da própria família (Fig.33, pág. 130).

Com a influência da Corte, as escadas das residências, antes presas entre paredes, retilínea, passam a ser destacadas destas, formando curvas em belos trabalhos de marcenaria, com saguões em pé-direito duplo, para denotarem grandiosidade e nobreza. O desenvolvimento da carpintaria data dos idos de 1840, assim como são desta época as escadas de volta e espirais e as venezianas. (Fig.34, pág. 130).

Os pés-direitos eram bastante altos, em torno de cinco metros.

Lustres de cristal pendiam sob forros de tábuas de madeira dispostas do tipo “de saia e camisa”, ou seja, tábuas alternativamente sobrepostas umas às outras ou em “maceira”, tronco de pirâmide vasado pela base. Eram lustrados de escuro ou pintados de claro, com motivos estucados e molduras em volta tipo roda-teto. Recebiam decoração nos pontos centrais de onde saía o lustre, e com desenhos de rosáceas de gomos de madeira e leques nos cantos, demonstrando o gosto na época pelo estilo império francês.

A partir da segunda metade do século XIX iremos verificar a ocorrência de forros em estuque decorados com flores, frutos e folhagens, de onde pendiam esplendorosos lustres de cristal francês.

No que concerne à iluminação interna, “*Lustres de pingentes de cristal lapidado, candelabros de prata ou de metal, campânulas (mangas) de vidro trabalhado sobre suportes de Baccarat, sustentavam as velas brancas coloridas que iluminavam os principais salões e aposentos. Nos corredores, dependências e demais quartos, lâmpadas de azeite. Essa constituía a iluminação interna...*”²⁴⁸ (Fig. 35, pág. 131).

²⁴⁸ RIOS FILHO, *Opus cit.* Pág. 95.

Observamos “anúncios de lampiões de parede ou para corredor de casa, como os chegados dos Estados Unidos ao Rio de Janeiro em 1850 e anunciados pelo *Jornal do Comércio* de 22 de janeiro do mesmo ano: “Lampiões feitos debaixo do mesmo princípio e por isso os mais baratos dão tão boa luz como os mais caros”²⁴⁹.

Maria Graham comenta que, em 1823, na casa em que residia Madame Rio Seco, no Rio de Janeiro, encontravam-se “jardins de grutas e fontes, salão de baile e sala de música, e belas e variadas salas, decoradas com sanefas de sêda, molduras douradas e enfeites chineses e franceses.”²⁵⁰,

Nos interiores das casas de fazenda do Rio de Janeiro e São Paulo o luxo e o requinte eram o mesmo da cidade. “Em certos exemplos o fingimento atingia o absurdo : pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos –pilastras, arquivadas, colunatas, frisos, etc.- com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço.”²⁵¹ As salas tinham nas janelas cortinas de damasco, com franjas de bolas, e entre elas dispunham-se cadeiras, dunquerques e consolos com tampos de mármore, tendo acima, nas paredes, grandes espelhos. Pares de jarras de porcelana, em estilo rococó, adornavam esses móveis. No centro da sala ficava uma pequena mesa, com toalha de veludo e vaso ou bandeja de prata sobre ela. Doze ou vinte e quatro cadeiras se dispunham hierarquicamente em um dos lados. Os sofás ficavam ao centro e neles se sentavam as pessoas de maior autoridade, precedidos pelas cadeiras de braços e espaldar alto, e pelas cadeiras sem braço e menores, estas ficando voltadas para as cadeiras mais importantes. Nos cantos ficava o piano coberto também por toalha de damasco, a marquesa, o sofá de palhinha e ao pé as escarradeiras de louça colorida

Segundo Nestor Goulart Reis Filho, houve uma considerável vinculação cultural das províncias com a corte e “o Neoclassicismo, caracterizado como arquitetura oficial, como o fôra para o Império de

²⁴⁹ FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. Pág.298.

²⁵⁰ PINHO, Wanderley. *Salões e Damas do 2º. Reinado*. 4ª. edição. São Paulo: Martins Fontes Editora. Pág. 21.

²⁵¹ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Pág. 134

*Napoleão, é reproduzido nas províncias, tanto nos centros urbanos, quanto nas residências rurais, ainda que em termos apenas decorativos.”*²⁵²

Os vínculos entre o poder central e o poder nas províncias eram reforçados através da cultura artística da corte que era reproduzida nas províncias. Seus agentes diretos eram os “barões do Império”, que tinham participações no poder político nacional de base parlamentarista, conciliando os diversos interesses locais com os nacionais. Existiam também os postos de oficiais da guarda nacional, que contribuía ainda mais e de modo mais permanente para esse jogo de interesses. A arte da corte identifica-se assim com a arte oficial, que devia ser espalhada e se impor ao resto do território nacional. “...os grandes proprietários rurais do século passado afirmavam-se como baluartes ou agentes da “civilização” nos trópicos.”²⁵³

No tocante ao mobiliário, veremos uma grande diversificação e uma variedade no desenho, com uma clara inspiração nos estilos franceses da época. Datam deste período os mobiliários brasileiros estilos Pernambucano e Biedermeier (apreciados com mais detalhes em capítulo posterior). Para ilustrar a profusão de peças do mobiliário de uma residência recifense do período analisado, observemos o anúncio a seguir:

“LEILÃO

Rua da Aurora no. 54, primeiro e segundo andar, casa nobre.

Esplêndido Leilão de

Riquíssimos móveis de mogno, jacarandá e vinhático, superior forte piano moderno, bronzes, casquinhas, ricas porcelanas, jóias com brilhantes, quadros, espelhos, bandejas finas, tapetes, cristais, louça, vidros, trem de cozinha, carros, cavalos etc.

Marcolino de Borja.

Encarregado pelo Ilmo. Sr. Dr. Antônio dos Santos Siqueira Cavalcante, que se retira para a Europa, apresentará à concorrência pública, na residência do mesmo Ilmo. Senhor, Rua da Aurora no. 54, casa nobre, primeiro e segundo andar, uma rica e bem escolhida coleção de móveis de mogno, jacarandá e vinhático, inclusive duas ricas mobílias completas com tampos de pedra, superior forte piano moderníssimo, dito para estudo, rica secretária (obra prima), guarda-vestidos, cômodas, soberba cama francesa para casa, guarda-livros de jacarandá. Toaletes, psyché, guarda-roupa de jacarandá, ditos de mogno e vinhático, camas para solteiros, cadeiras, divã, cortinados e cúpulas, bancas de costura, cadeiras de balanço, mesas, cabides, guarda-louça, aparadores, grande mesa elástica de jantar, mesinhas para cabeceira, bidês, caixas de retrete, lavatórios com pedra, candelabros e serpentinas de cristal, castiçais de bronze, aparelho de porcelana para jantar, dito para almoço, dito de casquinha dourada para chá, lindos vasos de porcelana (obra digna de atenção), excelentes quadros, espelhos com molduras douradas, lindas peças de porcelana para enfeites, jóias com brilhantes,

²⁵² REIS FILHO, *Opus cit.* Pág. 141 e 142.

²⁵³ REIS FILHO, *Opus cit.* Pág. 141.

obras de prata, bandejas, tapetes, cristais, louça, vidros, trem de cozinha e outros muitos artigos de gosto, que estarão à vista dos senhores concorrentes; e bem assim dois excelentes carros arreados e ótimos cavalos.

O leilão principiará às 10 horas em ponto do supracitado dia, em consequência da grande quantidade de objetos que existe.”²⁵⁴

De forma geral, a grande diversidade de mobiliário nas residências urbanas burguesas, já em inícios da segunda metade de século XIX, difere bastante da realidade anterior a este período, ou seja, no início do século.

A partir da primeira metade do século XIX, novos hábitos surgem, a vida social se intensifica, e a mulher, antes recolhida nas suas casas, agora passa a ter novos hábitos sociais, como passeios ao ar livre, compras, saraus, e chás da tarde. Isso faz com que o mobiliário das residências, principalmente em se tratando de família abastada, como a que faz referência o anúncio, a do Sr. Dr. Antônio dos Santos Siqueira Cavalcante, seja agora bastante diversificado: para os dormitórios, são citados “soberba cama francesa”, guarda-vestidos (aliás, já em outro anúncio de leilão de mobília do dia 9 de outubro de 1844²⁵⁵, identificamos mesmo a distinção entre guarda-roupa para senhoras e homens), cômodas, psiché, cadeiras, divã, cortinados e cúpulas. Para as salas, cadeiras de balanço, mesas, cabides, guarda-louça, aparadores, mesa elástica para jantar, valorizados por castiçais de bronze, aparelhos de jantar, almoço e vasos de porcelana, porcelana dourada para chá, quadros, espelhos com molduras douradas, cristais. Inicia-se uso de tapetes e móveis mais diversificados, os quais vemos também mencionados no anúncio. Sendo deste período o aparecimento dos primeiros banheiros com água corrente, nota-se porém, no anúncio, a menção a bidês, caixas de retrete e lavatórios com pedra, o que nos leva a supor que ainda não deviam estar fazendo máximo uso da água encanada.

Para finalizar, vejamos como Gilberto Freyre expõe, segundo depoimento da neta do Barão de Itambí no Rio de Janeiro, como eram os interiores do grande sobrado onde até a segunda geração do Barão tivera residido: tinha este sobrado dois pavimentos, o térreo destinado aos acessos

²⁵⁴ Diário de Pernambuco, 31 de janeiro de 1859 (In MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985).

²⁵⁵ Diário de Pernambuco, 9 de outubro de 1844 (In MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985).

sociais, quarto de criados, hóspede e aposentos de viver, e o primeiro andar ficava para os inúmeros salões de visitas do sobrado. Através dos cômodos destinados a banho, no pavimento térreo, podemos perceber que já faziam uso de primárias instalações hidro-sanitárias na época. (Fig. 36, pág. 132).

O acesso social se dava por um largo vestíbulo, com escada monumental de um lance, precedida de átrio com três degraus. Chegava-se à galeria no primeiro andar, onde eram recebidas as visitas íntimas. Esta galeria tinha quatro sofás, posicionados ao centro de cada parede. O teto da galeria, em estuque abobadado, tinha clarabóia central, e suas paredes receberam afrescos de estadistas brasileiros.

Os móveis e cortinas da “sala amarela” eram revestidos de seda cor amarela, daí o seu nome, tendo esta sala lustre e arandelas de bronze, e tapetes Aubusson. Os tapetes franceses de Aubusson, aliás, estavam presentes em todas as salas sociais do casarão. O piso da sala de festas era em “parquet”, que será muito usado em finais do XIX.

Na sala de piano havia uma cadeira conversadeira para duas pessoas, um sofá chinês e uma harpa. A “sala verde” possuía um sofá em seda cor verde, circular, com eixo alto e muito decorado. A sala de jogos tinha mobília em carvalho, que constava de duas mesas de jogo, um sofá forrado de couro, um aparador, e várias cadeiras, sendo duas “voyeuses”, ou cadeiras nas quais se sentam ao contrário, de frente para o espaldar, para ficarem a ver o jogo com os braços apoiados no encosto. Este tipo de cadeira é herdada dos salões rococós da monarquia francesa. (Fig. 37, 38, pág. 133).

Assim, podemos dizer que, nos três primeiros quartos do século XIX, nossos interiores residenciais burgueses terão, através da influência cultural francesa, modificações na estrutura da sua conformação colonial. Nas nossas casas deste período, teremos resquícios do utilitarismo vigente no período colonial, caracterizado por uma austeridade e quase ausente decoração interna, com mobiliário derivado de cópias de desenho lusitano, e poucas opções de materiais de revestimento. A essas características juntar-se-ão, a partir do governo de Francisco do Rego Barros, grande incentivador da cultura francesa, o classicismo, a partir de novas possibilidades de ordenamento formal, desenho híbrido e maior diversidade do mobiliário, assim como também de maior variedade de materiais de acabamento.

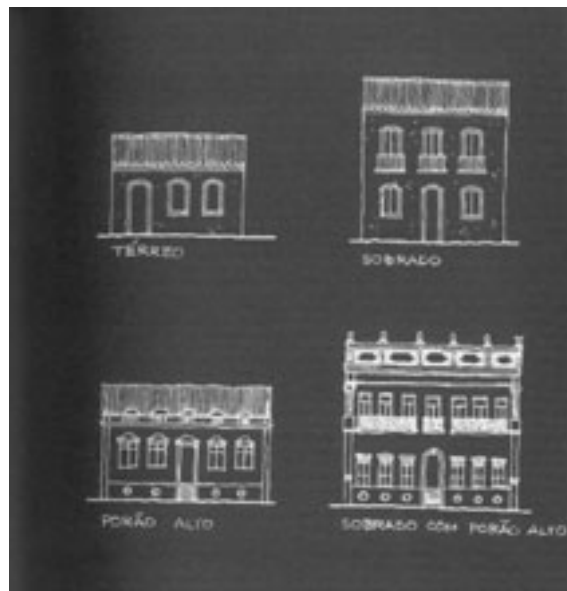


Fig.20– TIPOLOGIAS RESIDENCIAIS DO SÉCULO XIX.

Observamos quatro tipologias mais frequentes das residências dos centros urbanos no Brasil do séc. XIX. A casa térrea e o sobrado remontam ao período colonial, e a casa de porão alto e o sobrado com porão alto são tipologias que irão surgir a partir de meados deste mesmo século. (Crédito da ilustração: cópia do livro: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000).



Fig. 21 – CASARIO DA RUA DA AURORA, RECIFE – PE.

Aspecto das ricas casas da Rua da Aurora, em meados do século XIX, e da ponte da Boa Vista que foi reconstituída por Francisco do Rego Barros, o governador da província de Pernambuco que “afrancesou” a cidade do Recife. (Crédito da Ilustração: cópia do livro REZENDE, Antônio Paulo. *A Revolução Praieira*. São Paulo, Editora Ática, 1995, Pág. 10).



Fig. 22 – AMBIENTE FRANCÊS DE INÍCIOS DO SÉCULO XIX.

Aspecto de ambiente francês, onde notamos o mobiliário estilo Império na cadeira, poltrona e aparadores, de onde sobressaem-se os motivos em metal dourado incrustados sobre madeira escura. A parede recebe grande espelho, retratos e paisagens em molduras douradas, papéis de parede e rico roda-teto que emoldura o forro, de onde lustre em cristal pende de seu centro. Atentemos para o classicismo do tapete em grinaldas circulares, sobre marcação ortogonal de folhagens. (Crédito da Ilustração: cópia do livro BIZOT, Chantal. *Mobilier Directoire Empire*. Paris, Éditions Charles Massin, s/d).



Fig. 23– SOBRADO DE PORÃO ALTO.

Aspecto do hall de entrada de sobrado de porão alto, ocorrente a partir da metade do XIX. Observamos um primeiro patamar, normalmente em mármore e no qual as portas permaneciam sempre abertas, demonstrando hospitalidade. A partir deste, chega-se a um outro patamar, o qual mantém as portas de meia altura fechadas, para não quebrar a privacidade da casa. (Crédito da ilustração: cópia do livro: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000).



Fig. 24 – MESINHA PORTA-VASOS DO SÉCULO XIX.

Em cedro, atribuída ao artesão Affonso Adinolfi. A partir da vinda da corte portuguesa ao Brasil, novos hábitos de compor a residência se fizeram, seguindo a cultura francesa. Com isto deu-se uma maior diversidade no mobiliário, enriquecendo os salões das residências da época. (Crédito da ilustração: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981).



Fig. 25 – EXEMPLO DE AMBIENTE CLASSICISTA FRANCÊS.

Mesa circular em madeira extensível com 4 cadeiras, compondo a simetria do ambiente com o eixo da sala em grande espelho central, sobre lareira com pedra que a encima. Barra de “boiserie” circunda as paredes, revestidas de papel de parede e com acabamento superior em roda-teto. Lustre de cristal complementa a composição. (Crédito da ilustração: cópia do livro LECHMAN, Colette. *Mobilier Louis-Philippe, Napoléon III*. Paris, Éditions Charles Massin, s/d).

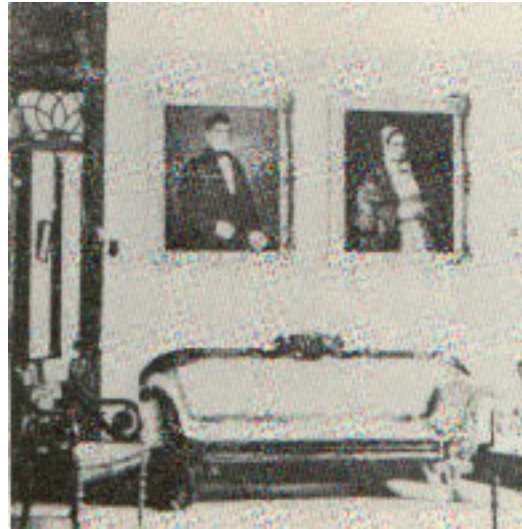


Fig. 26 e 27 – VISTAS DA SALA DE VISITAS DA CASA À PRAÇA EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE, VASSOURAS, MG.

Assim como a sala de visitas da casa da Hera, esta sala compõe-se de mobiliário já bastante elaborado, estilo Biedermeier para o canapé, e estilo Pernambucano para a cadeira sem braço. Molduras douradas envolvem grande espelho e retratos. Nota-se também as esquadrias internas almofadadas com bandeiras em vidraças, usuais na segunda metade do XIX. (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).



Fig. 28 – CASA 268, RUA DAS CREOLAS, RECIFE – PE, DETALHE DA PAREDE.
Estampa na parede da circulação superior da residência, de inspiração francesa. (Crédito da Ilustração:
Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 29 – ASPECTOS DA SALA DE JANTAR DA CASA À RUA BARÃO DO TINGUÁ, VASSOURAS, MG.

Nesta sala de jantar observamos o uso também ocorrido em Recife, no solar Rodrigues Mendes, de pinturas murais, normalmente executadas por pintores de origem francesa. Estas pinturas normalmente retratavam naturezas mortas, paisagens, cenas de caça e mitológicas, e eram geralmente emolduradas por trabalhos em boiserie ou pinturas simulando molduras de madeira. (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).



Fig. 30 – ARMÁRIOS DA CASA À PRAÇA EUFRÁSIA TEIXEIRA LEITE, VASSOURAS, MG.

Os armários guarda-louça, freqüentemente colocados em vãos embutidos, tinham muitas vezes suas portas feitas à maneira das esquadrias internas, como este da casa à Praça Eufrásia Teixeira Leite. (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).

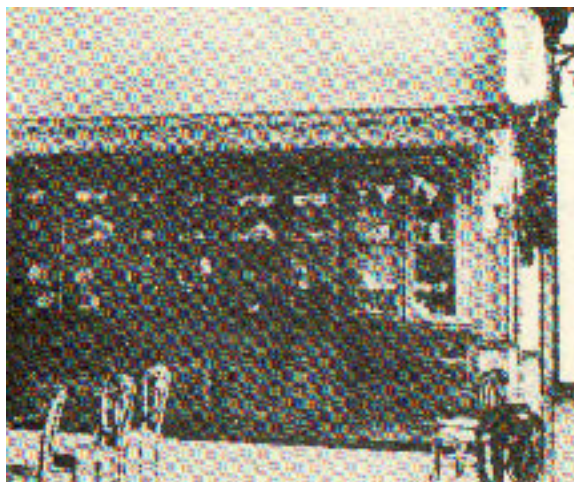


Fig. 31 – ARMÁRIO DA SALA DE JANTAR DA CASA DA HERA, VASSOURAS, MG.

O armário da sala de jantar da casa da Hera, bastante robusto, domina toda uma lateral da sala, e tem sua parte inferior fechada, para guarda de outros utensílios. (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).



Fig. 32 – SALÃO DE BAILE DA CASA DA HERA, VASSOURAS, MG.

Observamos neste salão a utilização de soalho de tábuas largas ainda herança dos interiores coloniais, assim como também do forro em madeira, sem maiores detalhes. Contrastando com a rudeza destes, temos um mobiliário mais delicado, posicionado segundo as “sièges meublants” barrocas francesas, encostadas nos vãos das paredes. As cortinas, bem elaboradas, envolvem as portas-janelas almofadadas. Mesa jardineira ao centro em madeira e pedra mármore. Lustre de cristal no centro, sobre a jardineira, e um par de enormes espelhos ao fundo, sobre aparadores, complementam a composição classicista. (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).

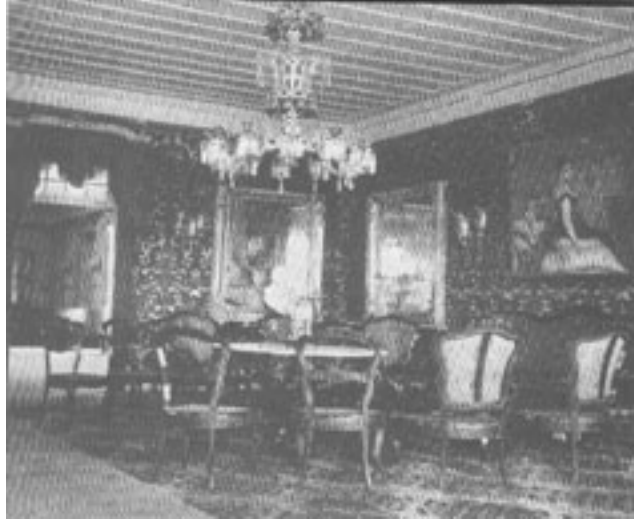


Fig. 33 – SALÃO DA CHÁCARA DA HERA, VASSOURAS, MG.

Observamos vários dos elementos simbólicos da cultura francesa: o uso de tapetes, móveis híbridos derivados do mobiliário francês, ordenadamente dispostos, paredes recobertas por papel de parede, grandes espelhos e retratos com molduras douradas de origem francesa e lustre pendente de cristal sobre forro ainda de madeira, característica do Brasil colônia. Notamos também cortinas pesadas e elaboradas, normalmente de tecido veludo ou damasco. (Crédito da ilustração: cópia do livro: REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000).



Fig. 34 – ESCADA INTERNA DA CASA À RUA BARÃO DE TINGUÁ, VASSOURAS, MG.

Datam da segunda metade do século XIX as escadas destacadas das paredes, o que acontecia diversamente no período colonial. Normalmente em madeira, desciam magistrais formando curvas, embelezando os átrios sociais das residências. Os pontalotes finais podiam ser encimados por pináculos, como neste exemplo, ou por adornos em louça (Crédito da ilustração: cópia do texto TELLES, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”. In *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1967, volume 1, in *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo, FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975).



Fig. 35 – INTERIOR DO ATUAL MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO.

Salão do 1º. Reinado, onde notamos alguns elementos simbólicos da cultura francesa: canapé Neo-rococó à direita, retrato da imperatriz Leopoldina em grande moldura dourada, estuque ricamente ornamentado de onde pende grande lustre de cristal. (Crédito da ilustração: cópia de foto dos arquivos do IPHAN, no. de registro 34.01(51) / 250 .56 s/d / 3821/79).

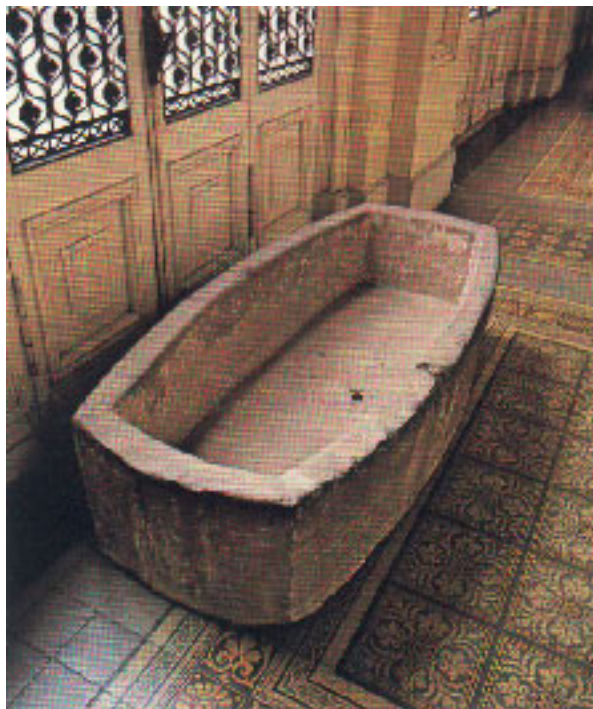


Fig. 36 – BANHEIRA DE PEDRA DO SÉCULO XIX.

Localizavam-se na parte térrea dos grandes casarões, em locais discretos, normalmente próximos à cozinha. (Crédito da ilustração: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 145).

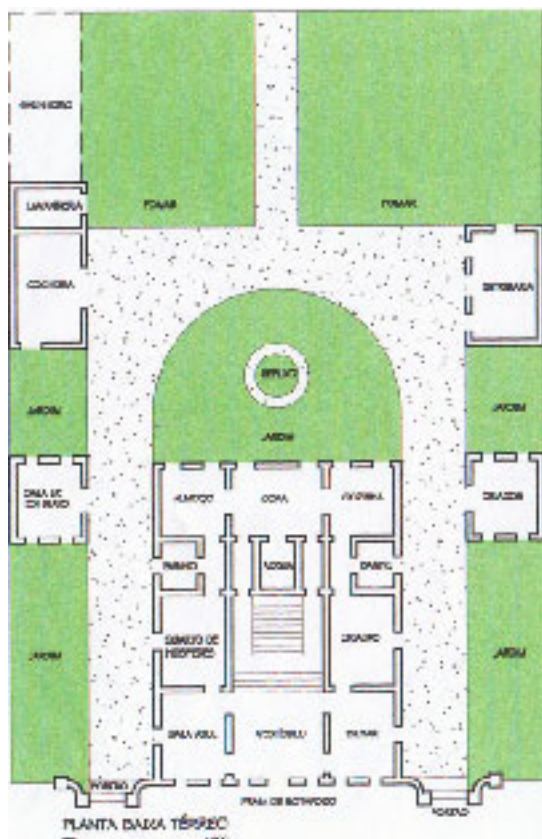


Fig. 37, 38 – SOBRADO DO BARÃO DE ITAMBI, NO RIO DE JANEIRO.

Plantas do sobrado, de meados do século XIX, que não mais existe. Sua planta é em forma de “T”, e foi traçada segundo reminiscências da neta do barão, D. Evelina Nabuco. Compõe-se de dois pavimentos, ficando o térreo destinado mais às atividades cotidianas da casa, e o pavimento superior aos numerosos aposentos sociais. Esta residência comprova, tanto no número de cômodos existentes, quanto na diversidade do mobiliário, da grande complexidade já existente nas ricas casas da segunda metade do XIX. (Crédito da ilustração: Desenho de Cristina Alencar baseada em ilustração do livro FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mocambos*. 9ª. edição, Rio de Janeiro, Editora Record, 1996).

CAPÍTULO 5

MUDANÇAS NO MOBILIÁRIO: O MÓVEL “BERANGER” OU ESTILO “PERNAMBUCANO”

*“Quanto aos móveis, à marcenaria, haverá materiais mais finos,
mais ricos em tonalidades do que a arariba, o óleo vermelho, o gandarú,
o óleo pardo, o jacarandá, o vinhático, madeiras amareladas que tanto duram na água como no ar,
e de que basta um só tronco para fazer-se uma piroga?
E as árvores de tinturaria, as de goma ou de resina,
que extraordinária variedade se encontra na mata virgem!”*

Charles Ribeyrolles

Antônio de Menezes Cruz define mobiliário como sendo “*os objetos, geralmente móveis, criados pelo homem, para sua comodidade, conforto, descanso, decoração, dos locais onde vive, desde a casa à rua, aos departamentos públicos, comerciais e industriais, às igrejas e conventos*”²⁵⁶. Segundo ele, é através do mobiliário que podemos identificar o gosto, a preparação artística e cultural do seu proprietário, assim como sua situação econômica e social. “*É um documento histórico de alto valor*”²⁵⁷.

Em concordância com ele, tentaremos tecer algumas considerações sobre a influência da cultura francesa também no mobiliário pernambucano da época, demonstrando que aquela se fez presente de forma ímpar na concepção deste mobiliário, através de uma mescla com elementos simbólicos locais.

Será a partir da introdução de elementos decorativos e de revestimentos interiores oriundos da França que a burguesia brasileira como um todo irá apossar-se de uma simbologia “moderna”, tão desejada, em consonância com os “novos tempos” e as “novas modas”. Esta simbologia será como um passaporte para o reconhecimento social, o status, necessários para reativar a aquisição de bens materiais e prestígio. E o mobiliário será um veículo eficaz para esse intento.

Observamos isto na atualidade também. A burguesia repassa para a sociedade, através das modas, sejam dos paramentos das suas casas, sejam

²⁵⁶ CRUZ, Antônio de Menezes. *Pequena História do Mobiliário*. Recife, (Biblioteca do IPHAN), 1981. Pág. 1

²⁵⁷ CRUZ, *Opus cit.* Pág. 2.

das vestimentas que utilizam, ou de seus estilos de vida, sua superioridade econômica e poderio social. Baudrillard²⁵⁸ complementa: “quando um suburbano aspira à classe média superior, compra antiguidades, símbolo da antiga posição social tornada acessível por uma fortuna recente.”

“A partir do século XVII, a França teve a liderança da arte do mobiliário”²⁵⁹. Esta liderança, que se estenderá até inícios do século XX, quando entra em cena a proposta do mobiliário moderno, exemplificado pela produção da Bauhaus, terá abrangência em todo o mundo ocidental, a citar o tão propagado estilo inglês Sheraton que introduziu, no seu mobiliário, características francesas do estilo Luís XVI (**Fig.39**, pág. 146).

Sobre esta influência do mobiliário francês em relação à produção européia, comenta Lúcio Costa: “Com o prestígio, porém, cada vez maior da monarquia francesa, as atenções se foram voltando para Versalhes, porquanto a França, assimilada à lição de Roma, criara por sua vez vocabulário próprio, tornando-se assim o novo centro de irradiação, cuja influência, na orientação do gosto das demais cortes européias, se foi dilatando juntamente com o poder de Luís XIV e se manteve durante a regência e o reinado seguinte. Portugal não escapou à regra; soube contudo ainda aqui manter, apesar de umas tantas cópias servis, e embora acompanhasse a evolução comum, o seu feitio próprio e a sua técnica tradicional.”²⁶⁰

O móvel Beranger, também chamado de Estilo Pernambucano, foi um móvel de estilo próprio, típico e muito usado em todo o Nordeste do Brasil, assim como também em algumas localidades da região sudeste, durante a segundo metade do século XIX.

Esta denominação se deve a seus mentores de mesmo nome, Francisco Manuel Beranger (c.1820/1857), brasileiro, filho do francês natural de Nantes, Julian Antoine Fortunat Beranger (?/1853), o qual chega no Brasil por volta de 1816 onde se estabelece como marceneiro em Recife.²⁶¹

²⁵⁸ Autor citado por Antônio Menezes Cruz. (In CRUZ, *Opus cit.* Pág. 2).

²⁵⁹ CRUZ, *Opus cit.* Pág. 5.

²⁶⁰ COSTA, Lúcio. “Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-brasileiro”, 1939. In *Arquitetura Civil III – Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 139.

²⁶¹ Outros marceneiros ebanistas franceses trabalharam também aqui em Recife, nesta 1ª. metade do século, a citar, Piard, Lavener, Poirier, Detran, Vallet, Jonez, contribuindo, para a difusão do “bom gosto francês” e “declínio dos estilos tradicionais de marcenaria aqui desenvolvidos pelos portugueses e por seus descendentes, em íntima harmonia com sua arquitetura “feia e forte”. (In FREYRE, Gilberto. *Um*

Francisco Manuel Beranger nasceu no Recife, e aqui faleceu, em 18/08/1857. Estudou na França de 1838 a 1845, coincidindo com o Reinado de Luís Filipe (1830-1848). A influência dos modelos dos móveis franceses deste período pode ter servido aos modelos aqui executados na oficina Beranger, hipótese bastante aceitável quando analisamos ambos casos.²⁶² Vejamos o seguinte anúncio do Diário de Pernambuco, de 16 de maio de 1845²⁶³:

“AVISOS DIVERSOS

Francisco Manuel Beranger, chegado ultimamente de Paris, faz ciente ao respeitável público e a seus compatriotas, que se encarrega de tudo quanto é relativo a entalhadura, escultura, etc.; faz igualmente forros com entalha, assoalhos para salões no último gosto de Paris, tanto complicados como singelos, apresentando antes o desenho da obra que se pretende; as pessoas que de seu préstimo quiserem utilizar-se queiram-se se dirigir à Rua da Penha, no.9, todos os dias das seis horas da manhã até as oito, e do meio dia às duas da tarde, que acharão o mesmo anunciante para tratarem.”

A partir da 2^a. metade do século XIX, o mobiliário residencial recebeu uma melhora tanto no sentido do conforto quanto na ornamentação, e segundo Maurício Rocha Carvalho, o gosto pela ornamentação passou a fazer parte dos interiores antes mesmo desse gosto passar a dominar as fachadas externas.

Julião Beranger faz parte de todo um grupo de profissionais ligados aos ramos das artes que aqui aportaram, a partir da chegada da missão artística francesa, em 1816, se estabelecendo então nos mais variados domínios, tais como marcenaria, pintura, alfaiataria, vendas de produtos importados, artesanatos. Estes profissionais introduziram aqui os estilos

Engenheiro Francês no Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. Pág.842). No entanto, é Beranger quem domina profissionalmente o mercado no Recife. José Vallet, contemporâneo de Beranger, abriu também uma grande oficina de marcenaria à rua da Cruz, deixando muitos discípulos. Retira-se para a França em 1831. Eram suas especialidades as secretárias, as cômodas e camas. (N. da A.).

²⁶² Francisco Manoel era também bom desenhista, cuja matéria ensinou no Collegio dos Orphãos, na Sociedade dos Artistas Mechanicos e Liberaes e também na sua casa. É também, de sua autoria o púlpito da Igreja de S. Francisco do Recife, datado de 1850. (In COSTA, Francisco Augusto Pereira da. “Estudo Histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco - Inéditos do Diccionario Histórico e Geographico Pernambucano”. In *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, no. 54 ANNO XXXVIII, 1900).

²⁶³ In MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

artísticos predominantes nos seus países de origem, onde notadamente o estilo neoclássico predominava numa Europa em plena transformação social.

Nesta época, o Brasil, depois da abertura dos portos quando da instalação da corte de D. João VI, abertura que significava inicialmente apenas a abertura comercial para a Inglaterra, passa a ter outras opções de mercado que não apenas a portuguesa. “Assim, o despojamento até então predominante nos interiores das casas brasileiras mais abastadas foi sendo substituído pelo desejo de um novo padrão de moradia, no qual se incluía a aquisição de um maior número de móveis, inclusive de peças supérfluas simplesmente decorativas.”²⁶⁴

É nesse contexto que a produção de mobiliários diversificados irá tomar vulto aqui no Brasil. As produções próprias, híbridas brasileiras deste período, a citar o Sheraton Brasileiro, o D.João VI e o Beranger são o resultado da fusão dos mobiliários de estilo europeus com as adaptações e misturas feitas aqui pelos nossos artesãos.

Anteriormente a este período, os móveis que eram utilizados aqui no Brasil, até meados do século XVIII, eram importados diretamente de Portugal ou então feitos, executados aqui, com modelos da metrópole.(**Fig.40**, pág. 147) No final do século XVIII, a produção de móveis brasileiros com design português era tão grande que chegou a suplantar a produção de Portugal, chegando este país a receber do Brasil móveis com desenho lusitano e madeira brasileira, que sempre fora considerada pelo europeu de boa qualidade, e que, por isto, sempre tinha sido matéria prima utilizada por eles. É o que Glória Bayeux chamou de “consumo de segunda mão”, uma vez que o mobiliário português, no qual se espelhava o brasileiro, já era um produto da mescla de influências européias as mais diversas. Compartilha desta idéia também Lúcio Costa, ao comentar: “...as lições da missão francesa e a importação direta, durante o século XIX, de certas modas européias, todas as demais influências: a moura, a italiana, a espanhola, a francesa, a inglesa e também a indiana, todas elas nos vieram sempre de segunda mão, através de Portugal”.²⁶⁵

²⁶⁴ BAYEUX, Glória & SAGGESE, Antônio. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

²⁶⁵ COSTA, Lúcio. “Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-brasileiro”, 1939. In *Arquitetura Civil III – Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975. Pág. 135. Pietro Maria Bardi coloca que: “É curioso notar que, geralmente o “rústico é desconsiderado nas luxuosas monografias que se propõem a estabelecer o status do mobiliário colonial, esquecendo a realidade da formação de uma maneira nacional, caracterizada pela inventiva estética e técnica popularesca. A atenção está voltada principalmente para o mobiliário

É interessante observar as origens da influência da cultura francesa no mobiliário português. Portugal começa a tomar conhecimento diretamente das produções artísticas francesas a partir de 1640, com sua autonomia do governo espanhol e o renascimento do seu comércio marítimo a partir de então. Essas influências começarão a se fazer sentir na produção do mobiliário português a partir dos primeiros anos do século seguinte. Os denominados estilos D. João V, D. José I e D. Maria, são os estilos correspondentes portugueses aos estilos Barroco, Rococó e Neoclássico franceses.

A forma como o mobiliário é utilizado – tipologia de uso – define o mobiliário: se ele é de repouso, de guarda, de descanso e de utilidades. Isso irá definir a conformação de cada tipo de móvel, assim como podemos, através da observação formal e estrutural do mesmo, observar como as influências externas participam na formação do mobiliário brasileiro.

A partir de finais do século XVIII iremos encontrar aqui no Brasil uma pequena variação de mobiliário com influência direta de Portugal, o chamado mobiliário luso-brasileiro: a cama²⁶⁶, restrita a funcionários da corte e a colonizadores abastados; o catre, as arcas e caixas, os baús e canastras, os caixas-cofres e as cômodas, os armários para roupas, encontrados nos engenhos, fazendas e casas senhoriais; os bancos, as cadeiras rasas e as cadeiras dobradiças, as mesas de cavalete ou bufetes, utilizados para apoio na cozinha.

O estilo luso-brasileiro chamado de D. João V é uma mescla do mobiliário português do período com elementos decorativos do Barroco: típicos elementos florais simétricos bastante carregados, executados em madeira escura. Esse estilo português foi influenciado pelo rocaille francês, pelo barroco italiano e pelo churriguerismo espanhol. É um estilo contemporâneo ao estilo Luis XIII, da França. Os elementos de inspiração

*dos oficiais que Portugal despachava para a colônia, repetição dos desenhos de peças, por sua vez importados pela metrópole da Inglaterra e, em certos períodos, influenciados pelo vai e vem com o Oriente.” (In BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981. Pág. 62).*

²⁶⁶ Datam de fins do século XVIII aqui no Brasil a introdução da nomenclatura de cama para designar o conjunto de anterior *leito* (apenas a estrutura, base, que poderia ser de madeira ou metal) mais a parte da colchoaria. Logo, até este momento, nós teremos a referência *cama* apenas para designar a parte superior, acolchoada. (N. da A).

francesa são as flores, as guirlandas, as fitas, os laços, conchas e cordões de pérolas. (**Fig.41, 42, 43**, pág. 148).

Em meados do século XVIII são introduzidos no mobiliário português elementos como a talha rasa, assimétrica, mais delicada, menor e em menor quantidade, típicas do Rococó. Essa influência Rococó, ao ser reinterpretada pelos portugueses, deu origem às folhagens, flores delicadas, laços de fita, rosário de pérolas e colunas com estrias, típicas do mobiliário híbrido português do período, o chamado Estilo D José I. (**Fig. 44, 45**, pág. 149).

Quando o mobiliário, no Brasil, começa a abandonar as características dos estilos D. João V e D. José I, o faz sob a influência do mobiliário Luís XVI, das criações dos Adam e mais tarde do chamado estilo Império. A talha cede lugar aos embutidos de madeiras claras ou de marfim.

No período do reinado de D. Maria (1777 a 1792), o mobiliário português começa a perder suas características tradicionais, passando a ser meras cópias de outros estilos europeus, notadamente o inglês (os estilos Adam, Hepplewhite e Sheraton) e o francês, este último predominando, através do estilo Luís XVI (**Fig.46, 47**, pág. 150), a partir do último quartel do século XVIII. Estes estilos estão todos enquadrados no neoclassicismo então vigente. As cadeiras desta época caracterizam-se por espaldar oval ou redondo estofado, com o cachaço em laços e festões entalhados. Aparecem também cadeiras pintadas em cores claras, com frisos dourados e pretos ou decoradas com pássaros, flores ou figuras humanas, ou ainda grinaldas, festões ou faixas sobre fundo claro. As pernas das cadeiras deste período podem se apresentar das mais variadas formas (quadrangular, torneadas, etc.). São também deste período as cadeiras com assento e espaldar em sola lavrada e pregaria, pernas cabriolé, espaldar alto na linha violão, com entalhes em volutas, folhas de acanto e conchas. (**Fig. 48, 49**, pág. 150).

O estilo Império francês, que aparece na 1^a. metade do século XIX, na França, é o estilo simbolizador da era napoleônica: madeiras escuras, incrustações de elementos simbólicos das suas conquistas ao norte da África, tais como esfinges, leões alados, delfins, cabeças de leão, quimeras, cariátides, figuras mitológicas e palmáceas em bronze são comuns neste estilo. O contraste destas incrustações douradas sobre fundo escuro é remarcável. Vejamos como o define Adolfo Morales de Los Rios Filho: “*Conjunto de formas e ornatos gregos, romanos, pompeianos e egípcios, que*

caracterizaram a era napoleônica, com suas sublimidades e heroísmos. Desenhados pelos arquitetos Percier e Fontaine, eles aqui chegam da França, direta ou indiretamente”²⁶⁷. (Fig.50, pág. 151).

Os móveis estilo império mais usados no Rio de Janeiro foram as cômodas, os armários, os tremós, os consolos, as escrivaninhas, os chiffoniers (gaveteiros), os gueridons (mesas veladoras redondas de um só pé) os psychés (penteadeiras), as cadeiras, as poltronas e os tamboretos. Eram feitos em acaju. Os guarda-roupas eram em vinhático ou jacarandá, com grandes gavetas embaixo e duas portas. Os consolos eram feitos em vinhático. Observa-se também neste período a ocorrência dos armários-cantoneiras com portas envidraçadas, revestidas por dentro de fazendas.

Segundo Francisco Marques dos Santos, o mobiliário brasileiro estilo império possui características inteiramente locais. Seus consolos, sofás, cadeiras e mesas são ornamentados de caneluras ou frisos retos, e leques nos cantos dos painéis. Observa-se às vezes o cisne e as setas do estilo francês, e os peixes estilizados, ondinas e sereias nossos.

As cômodas passam a substituir as arcas, neste período.

No Brasil, “o estilo império francês era o preferido pela família real e pelos cortesãos.”²⁶⁸ A firma do francês F. Leger Jeanselme Père, Fils e Cie. Fornecia móveis estilo império para a casa real portuguesa aqui no Brasil. Estes móveis poderiam ser tanto fabricados aqui, no estilo império francês, quanto importados, diretamente da França.

O estilo brasileiro D. João VI, que aparece na 2^a. década do século XIX, é derivado do estilo neoclássico francês império, e caracteriza-se por “entalhes de interpretação brasileira de alguns elementos ingleses e com torneados no estilo regência”.²⁶⁹ Este estilo, o D. João VI, será muito usado até a segunda metade do século XIX. (Fig. 51, 52, pág. 152).

As cadeiras pé-de-cachimbo, os dunquerques e mesas com tampo de mármore, as cadeiras medalhão e os sofás forrados de palhinha são exemplos dos móveis Restauração e Luis Felipe, de influência francesa que aqui chegaram no século XIX, e eram fabricados em mogno.

O estilo Beranger conjuga influências do Império e do neo-rococó francês com o Biedermeier alemão. Seus móveis, bastante criativos, são

²⁶⁷ RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941. Pág. 90.

²⁶⁸ BAYEUX, Glória & SAGGESE, Antônio. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

²⁶⁹ BAYEUX, *Opus cit.*

fruto da grande habilidade e capacidade de reinterpretação dos estilos europeus pelos Beranger. Seus móveis apresentam um caráter regional, inspirados na flora e fauna do Brasil. Utiliza como decoração frutos em pencas ou isolados e outros elementos fitomorfos, com altos entalhes, adquirindo assim características próprias. Também se observam decorações em forma de lira, cornucópias e pescoços de cisne.

Julian Beranger chega ao Brasil em 1816, aproximadamente. Era mestre marceneiro e estabeleceu-se no Recife, à rua Florentina. Monta em 1835, na mesma cidade, uma loja de fazendas e outros artigos franceses, com a firma J. Beranger e Cia., na rua Nova. Na sua oficina tinha vários aprendizes locais, criando assim uma escola denominada “estilo pernambucano”. Esses aprendizes seguiram fazendo móveis durante um bom tempo, mesmo após a morte de Julião, em 1853. O ensino das artes e ofícios foi assim, através da iniciativa de alguns estrangeiros, incrementado em Pernambuco, nesta época, sendo Francisco Beranger um dos nossos mestres. Vejamos anúncio do Diário de Pernambuco, de 23 de janeiro de 1850²⁷⁰:

“AVISOS DIVERSOS

O abaixo assinado abriu em casa de seu pai, na Rua da Florentina, no. 14, uma aula para desenho linear, arquitetura, ornamento, perspectiva e construção. É necessário gastar palavras para fazer sentir ao público a coadjuvação que aquelas artes prestam às diversas indústrias que delas estão em inteira dependência. O anunciante fez a sua educação em Paris, e nesta cidade tem dado exuberantes provas de sua perícia, já em seus trabalhos particulares, já como mestre da Sociedade das artes mecânicas, e já como professor que foi no Colégio dos órfãos, no qual emprego fizeram seus discípulos reconhecidos progressos, de que existem provas na Assembléia Provincial, a quem foram patentes os respectivos trabalhos – Francisco Manuel Béranger.”

Francisco Manuel Beranger, filho de Julian Beranger, vai estudar na França em 1840, e volta em 1845, cinco anos depois, onde se estabelece com oficina de marcenaria na rua do Colégio 2, como entalhador. Nessa época, os móveis Beranger adquirem o espaldar muito entalhado e vazado, bastante elaborado, o que os diferencia dos anteriores, executados pelos aprendizes de Julião Beranger, mais simples. Foram os Beranger que introduziram o verniz-de-boneca no Recife, o que dá uma aparência de

²⁷⁰ MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

madeira bastante escura nos móveis. Segundo Tilde Canti²⁷¹, não foram catalogados cômodas, marquêsas e armários nesse estilo, ficando este aplicado apenas nos canapés, cadeiras, poltronas, consolos e mesas. Francisco Manuel Beranger morre em 1857.

Características das cadeiras do estilo pernambucano (Fig. 53, 54, 55, pág. 152): apresentam algumas variáveis no tocante ao tamanho e folhagens, no entanto, são constantes:

- Pernas em curva no estilo rococó colocadas na posição de sabre, interrompidas na barra do assento;
- Travessas recortadas e ou vazadas no espaldar;
- Braços terminados em volutas;
- Moldura do assento mais alta na parte interior, elevando o trançado da palhinha;
- Travessa superior do espaldar das cadeiras recortada, ultrapassando os montantes, e às vezes entalhada.

Características dos canapés do estilo pernambucano (Fig. 56, 57, pág. 153):

- Assento em palhinha, com moldura retangular mais alta na parte interna;
- Barra do assento recortada, lisa ou com entalhes no centro;
- Braços revirados para fora, que terminam em travessa em telha.
- Outra travessa ao centro, com recortes e vazados, podendo ter ainda outra travessa, na parte inferior do braço, lisa e estreita;
- Variações de decoração no espaldar seguindo uma variação de frutos e folhagens, nos elementos fitomorfos e na forma das pernas, que podem ter volutas na parte superior e/ou inferior.
- Têm geralmente de 1,00m a 1,60m de largura.

Características dos consolos pernambucanos (Fig. 58, pág.154):

- Pés em volutas revirados para fora;
- Tampo em madeira ondulado de inspiração neo-rococó e pedra mármore branca.
- Pernas em CC opostos;
- Travessas em SS unidas ao centro onde se encontram numa carapeta alta e torneada.

²⁷¹ CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

O uso do console ou aparador só passou a ser difundido nas casas burguesas a partir da 2^a. metade do século XIX, compondo o mobiliário da sala de visitas. Primeiro foram utilizados os consoles de origem francesa, em estilo império. Quando depois passaram a ser executados no Brasil, o bronze passou a ser substituído por entalhes dourados imitando metal. Quando se tornaram mais populares, os consoles passaram a receber elementos decorativos de inspiração neo-rococó ou biedermeier.

No Nordeste do Brasil, contemporaneamente ao estilo Beranger, acontece o estilo Biedermeier (**Fig. 59, 60, 61, 62**, pág. 155 e 156), “*tipo de criação artística baseada no espírito pequeno-burguês que transforma o estilo império francês, ainda vigente, em uma forma de caráter popular, utilitário e mais simples.*”²⁷² Com estrutura do mobiliário em estilo império e também a partir da adoção da linha curva, tem decoração em cornucópias, cisnes, golfinhos, grifos e margaridas, usados ao lado de frutas caseiras e flores campestres em buquê, em vaso e em cornucópias, além de folhagens, palmas e espigas de trigo. Por volta de 1830, se dá uma reação ao classicismo, passando a serem utilizados apenas os temas naturalistas, e cenas de caça e pesca. A madeira é, preferencialmente, clara. A influência deste estilo se estende no Brasil, de 1840 a 1860 e até mesmo além deste período, no tocante à utilização dos frutos em pincas e os buquês de flores e frutas, em entalhes altos, que vão até o período eclético. Os rodízios nos pés tornam-se comuns, nessa época.

O estilo neo-rococó europeu aparece na segunda metade do século XIX. Tem influências dos estilos franceses Luís XV e Luís XVI e do vitoriano inglês. É típico do período do ecletismo na Europa. (**Fig. 63, 64**, pág. 157). Os assentos desse período são semicirculares e os braços têm suportes recuados. As camas, ainda de encostar, recebem elementos do estilo império tardio e entalhes neo-rococó (**Fig. 65**, pág. 157), podendo ter o espaldar recortado no estilo Luís XV e colunas laterais ou pilastras. Os toaletes e lavatórios, com tampo em mármore e espelho na forma oval, podem ter armário inferior com 2 portas e 2 gavetas ou uma ou duas gavetas e prateleira.

Em Pernambuco, da junção entre os estilos Pernambucano e Neo-rococó europeu irá surgir o estilo Neo-Rococó Pernambucano (**Fig. 66, 67, 68, 69**, pág. 158 e 159). Como exemplo teremos os canapés com espaldares

²⁷² CANTI, *Opus cit.*.

em medalhão oval com entalhes de influência Beranger, totalmente vazados, formando uma verdadeira “renda de madeira” segundo Tilde Canti²⁷³. Os braços são encurvados e o assento é de palhinha. As pernas são no estilo neo-rococó. Também aparecem como exemplos desse hibridismo os canapés com os espaldares em forma de violão, forrados de palhinha. Ainda podemos exemplificar o estilo neo-rococó pernambucano através da cadeira “*com o espaldar forrado de palhinha em forma de medalhão oval ligeiramente côncavo, como se usou no estilo Luis Filipe, tendo entalhes no cachaço, suporte do espaldar e barra do assento.*”²⁷⁴ Os consolos, que tinham a estrutura em estilo neo-rococó, ao invés do estilo império, tinham ornamentações com vazados e entalhes em elementos rocalha, ou então destacando rosas como no estilo Beranger.

Concluindo, ao analisarmos a produção do mobiliário no Brasil no século XIX, identificamos primeiramente um momento no qual a produção seguia os modelos lusitanos D. João V e D. José I, ao qual chamamos suas produções de mobiliário luso-brasileiro, momento este que perdurou até meados do século XVIII. Nos finais deste mesmo século, a produção coincide com o então estilo predominante na metrópole, o estilo D. Maria. Neste período, o mobiliário português perde suas características tradicionais e passa a ser mera cópia de outros estilos europeus. Teremos assim, aqui no Brasil, no decorrer do XVIII, um mobiliário que se apresentará também com muitas variações, tendo a estrutura à moda francesa, a tabela à moda inglesa e a decoração típica de Portugal.

Já na segunda metade do século XIX, as produções próprias, híbridas brasileiras, ou seja, o Mobiliário Pernambucano, o Sheraton Brasileiro, e o estilo D. João VI, serão conseqüências da mescla dos mobiliários de estilos da Europa com adaptações locais destes, assim como criações próprias típicas feitas pelos nossos artesãos.

Teremos, a partir de 1860 a vinda do estilo eclético europeu ao Brasil. Tido como um estilo de “decadência” por alguns, surge em função do gradativo desaparecimento do móvel artesanal, onde a fabricação em série começa a ganhar vulto. Os móveis ecléticos do último quarto do século XIX eram usados nas instituições públicas e as cadeiras desses locais apresentavam no cachaço as iniciais do local a que pertenciam, daí derivando o nome de estilo “oficial”. “*Sobretudo em Pernambuco encontramos*

²⁷³ CANTI, *Opus cit.*

²⁷⁴ CANTI, *Opus cit.*

*móveis sem estilo determinado que poderíamos classificar de artesanais, por serem diferentes da maioria dos outros móveis. Alguns com influência do estilo pernambucano, outros com características próprias; alguns mais rústicos, outros mais elaborados.*²⁷⁵

A diversidade do mobiliário , ou seja, de mobílias específicas para as mais diversas atividades, só começaram a ser usados nas residências no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, e assim mesmo não em todas as casas. O “psyché”, peça que possui grande espelho emoldurado e frontão entalhado, e nas laterais gavetas e prateleiras de apoio, aparece na França de Luís XVI, difundindo-se no início do século XIX. No Brasil, essa peça só era encontrada nos paços e solares. Os toucadores, penteadeiras, lavatórios e toaletes começaram a ser mais usados aqui no final do século XIX.

É interessante ressaltar como a influência da cultura francesa inundou o gosto da burguesia pernambucana da época. Artistas, artesãos e, logicamente, marceneiros especializados, faziam bom uso da fama do “bon goût” francês, e dele tiravam partido comercial para aumentar suas vendas. Temos alguns exemplos a seguir: o francês Laurence Pugi, com loja à rua Nova, no. 45, coloca como anúncio da abertura de sua loja e oficina, em 25 de agosto de 1847²⁷⁶: “... bonito sortimento de sofás, marquesas de jacarandá, angico e pau d’óleo, mesas redondas e bancas para sala da mesma madeira, mesas quadradas, camas grandes de angico; ditas de vento; cadeiras... Conserta mobílias antigas e faz novas ao mais moderno gosto de Paris...”²⁷⁷.

Em outro anúncio do Diário de Pernambuco de 15 de maio de 1848²⁷⁸, o mesmo marceneiro diz que se encarrega “...de fazer toda qualidade de mobília que se pode desejar, por ter recebido desenhos das mobílias modernas que agora se usam na França”²⁷⁹.

²⁷⁵ CANTI, *Opus cit.*

²⁷⁶ MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.

²⁷⁷ Grifo da autora.

²⁷⁸ MELLO, *Opus cit.*

²⁷⁹ Grifo da autora.

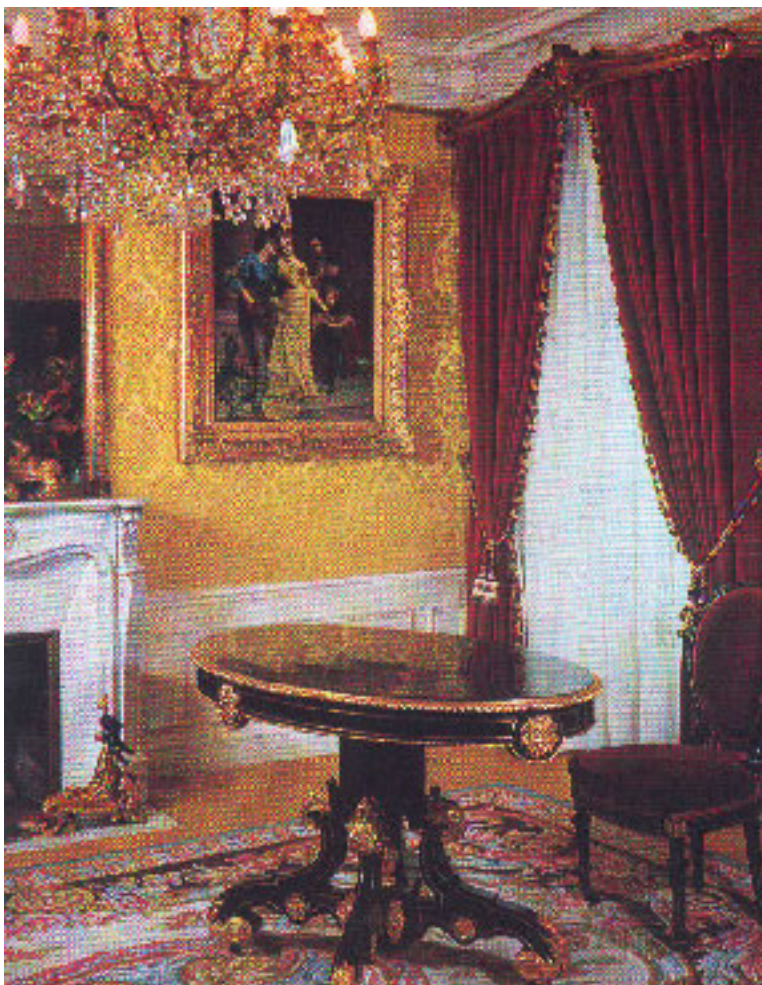


Fig. 39 – AMBIENTE FRANCÊS DE INÍCIOS DO SÉCULO XIX.

Ambiente francês, estilo Luís XVI, o qual mantém as mesmas características classicistas no mobiliário, e onde percebemos uma constância na forma geral de ordená-los, constância que permanecia aos ambientes do início do XIX: “boiseries”, papel de parede e retratos com molduras douradas nas paredes, cortina em tecido aveludado e rico lustre em cristal pendente do teto. (Crédito da ilustração: cópia do livro LECHMAN, Colette. *Mobilier Louis-Philippe, Napoléon III*. Paris, Éditions Charles Massin, s/d).



Fig. 40 – CADEIRAS ESTILO NACIONAL PORTUGUÊS.

Cadeiras sem braço e com braço em madeira torneada, com assento e encosto em sola com tachas, estilo Nacional Português, da primeira metade do século XVIII. (Crédito da ilustração: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1985).



Fig. 41, 42, 43 – MOBILIÁRIO LUSO-BRASILEIRO ESTILO D. JOÃO V.

Meia-cômoda, cadeira com braço e cadeira dobrável no estilo D. João V, luso brasileiro, mescla do mobiliário nacional português com elementos do Barroco francês. Tem por conseguinte, como características, florais simétricos bastante carregados, em madeira escura. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1985).



Fig. 44, 45 – MOBILIÁRIO LUSO-BRASILEIRO ESTILO D. JOSÉ I.

Cadeiras sem braço no estilo D. José I, mescla do mobiliário nacional português com elementos do Rococó francês. Tem, por conseguinte, como características, a talha rasa, assimétrica e mais delicada que a do estilo anterior, D. João V. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1985).



Fig. 46, 47 – CADEIRAS ESTILO LUÍS XVI.

Cadeiras francesas estilo Luís XVI, nas quais percebemos assento mais baixo, já decorrente da sua antecessora Luís XV, assim como elementos alusivos ao classicismo, como liras, pés em forma de colonatas, espaldares ovais e uma predominância de linhas mais austeras. (Crédito das ilustrações: cópia do livro BURCKHARDT, Mônica. *Mobilier LouisXVI*. Paris, Éditions Charles Massin s/d).



Fig. 48, 49 – MOBILIÁRIO LUSO-BRASILEIRO ESTILO D. MARIA.

Exemplos de cadeiras sem braço estilo D. Maria, mescla do mobiliário Nacional Português com elementos dos estilos francês Luís XVI e dos ingleses Adam, Hepplewhite e Sheraton, todos eles de acentuado caráter clássico. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1985).



Fig. 50 – MOBILIÁRIO FRANCÊS ESTILO IMPÉRIO.

Mesa, cadeiras e aparador em estilo império francês, onde notamos as incrustações douradas de cariátides, medalhões e palmáceas sobre fundo de madeira escura. As linhas gerais desse mobiliário são bem mais pesadas que as de seus antecessores Luís XVI e Luís XV. (Crédito da Ilustração: cópia do livro BIZOT, Chantal. *Mobilier Directoire Empire*. Paris, Éditions Charles Massin s/d).

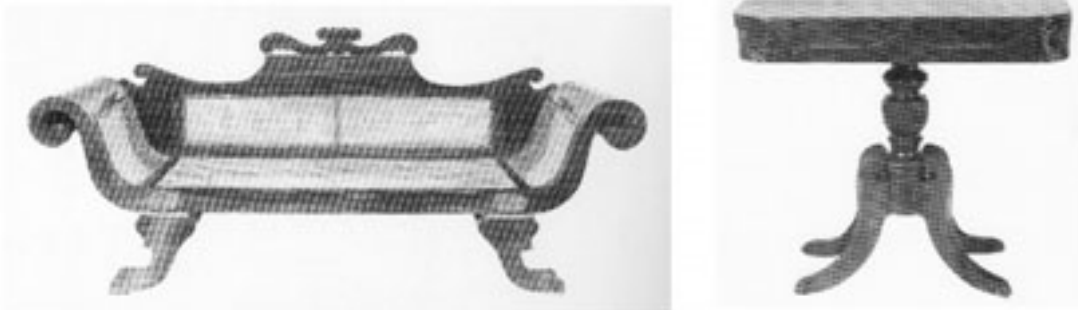


Fig. 51, 52 – MOBILIÁRIO BRASILEIRO ESTILO D. JOÃO VI.

Canapé brasileiro estilo D. João VI, estilo esse que irá aparecer na segunda década do XIX, conjugando influências de estilo império francês, entalhes reinterpretados brasileiros de elementos decorativos ingleses e torneados estilo Regência, franceses. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1985).

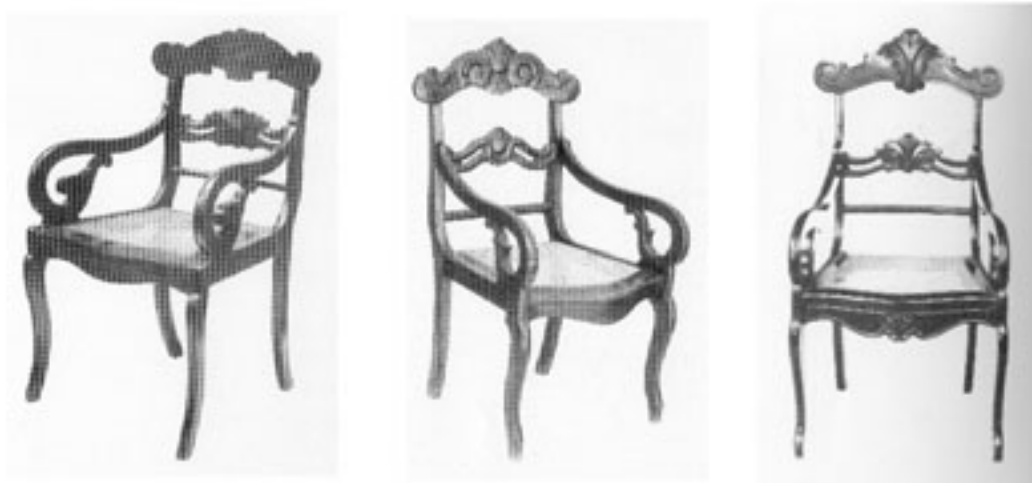


Fig. 53, 54, 55 – MOBILIÁRIO BRASILEIRO ESTILO PERNAMBUCANO (OU BERANGER).

Cadeiras estilo pernambucano apresentando algumas variáveis de tamanho e desenho de folhagens, porém mantendo-se os mesmos princípios de composição e proporções. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula. Machado, 1989).



Fig. 56, 57 – MÓVEL BRASILEIRO ESTILO PERNAMBUCANO.

Canapés estilo pernambucano, onde notamos algumas variações no que concerne aos ornamentos fitomorfos, mas que guardam semelhanças na sua composição de forma geral. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1989).



Fig. 58 – MÓVEL BRASILEIRO ESTILO PERNAMBUCANO.

Consolo estilo Pernambucano. O consolo é uma variedade de móvel que passa a ser ocorrente nas residências burguesas brasileiras a partir de 2ª. metade do século XIX. (Crédito da ilustração: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula. Machado, 1989)



Fig. 59, 60 – MÓVEL BRASILEIRO ESTILO BIEDERMEIER.

Estilo de mobiliário que aparecerá no Nordeste do Brasil, contemporaneamente ao estilo Pernambucano, o qual, a partir de influências do estilo Império francês, introduz formas menos eruditas, mais populares e simplificadas, voltadas para um maior utilitarismo. Datam desta época a introdução dos rodízios nos pés e as cadeiras “Medalhões” em palhinha. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula. Machado, 1989).



Fig. 61, 62 – MÓVEL BRASILEIRO ESTILO BIEDERMEIER.

Exemplos de cadeiras estilo Biedermeier, com variações na conformação dos braços, podendo ser soltos, ou unidos em peça única ao encosto. É deste período a cadeira “Medalhão”, com encosto oval e ornamentação no cachaço em águias e cisnes, ao gosto do estilo império francês. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula Machado, 1989).



Fig. 63, 64, 65 – MOBILIÁRIO ESTILO EUROPEU NEO-ROCOCÓ.

Cadeira, conversadeira e cama em estilo Neo-rococó, onde percebemos a mescla de elementos formais de vários períodos históricos, convivendo com uma ousadia inventiva por vezes intrigante. O Neo-rococó aparece na segunda metade do XIX e tem influências dos estilos franceses Luís XV e Luís XVI. (Crédito das ilustrações: cópia do livro LECHMAN, Colette. *Mobilier Louis-Philippe, Napoléon III*. Paris, Éditions Charles Massin, s/d)



Fig. 66, 67 – MOBILIÁRIO BRASILEIRO ESTILO NEO-ROCOCÓ PERNAMBUCANO.

A influência cultural francesa também se dará na conformação deste mobiliário, onde vemos inspiração nos mobiliários Luís XV e Luís XVI, através do Neo-rococó europeu, fundidos com o mobiliário Pernambucano. Nos canapés Neo-rococó Pernambucanos aparecem os espaldares em medalhão oval trabalhado, assim como os em forma de violão, forrado de palhinha. É também deste estilo a cadeira medalhão com o espaldar ligeiramente côncavo em palhinha, e decorações de talha no cachaço, suporte do espaldar e barra do acento. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula. Machado, 1989).

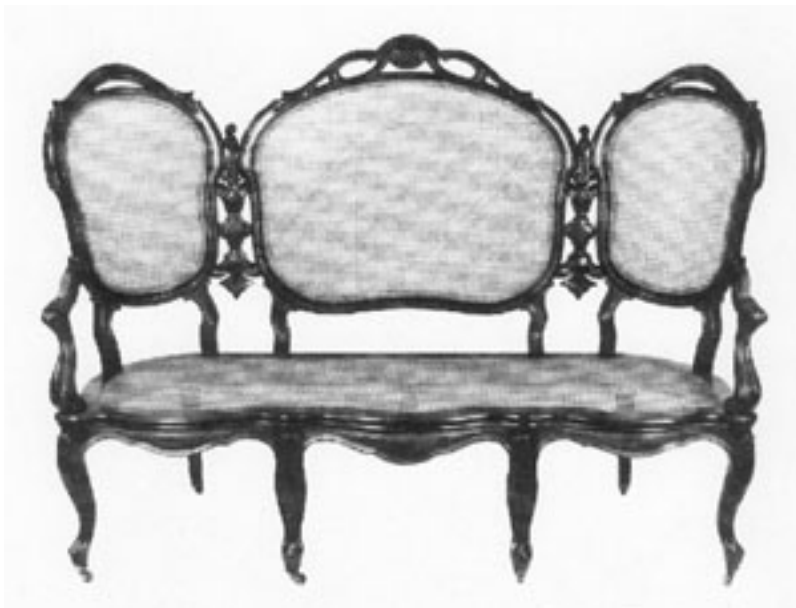


Fig. 68, 69 – MOBILIÁRIO BRASILEIRO ESTILO NEO-ROCOCÓ PERNAMBUCANO.

Exemplos de canapés Neo-rococó Pernambucanos. São deste estilo os espaldares em medalhão oval trabalhado, assim como os em forma de violão, forrado de palhinha. É também deste estilo a cadeira medalhão com o espaldar ligeiramente côncavo em palhinha, e decorações de talha no cachaço, suporte do espaldar e barra do acento. (Crédito das ilustrações: cópia do livro CANTI, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro, Cândido Guinle Paula. Machado, 1989).

CAPÍTULO 6

A CASA RECIFENSE III

- SEUS INTERIORES NOS PRIMÓDIOS REPUBLICANOS

“O ideal é assim, constituído pela realidade extraída da multidão de particularidades e acasos desde que, nesta exterioridade oposta à generalidade, o próprio interior apareça como uma individualidade vivente.”

G. W. F. Hegel

O final do século XIX, com a mudança do regime político do Brasil para a forma republicana, irá presenciar o coroamento da influência da cultura francesa na nossa sociedade. No último quartel deste século observa-se um progressivo abandono do neoclassicismo, identificado com o período imperial e com o regime de escravidão, coisas que a República tinha por objetivo superar.

A influência cultural francesa, que se iniciou no primeiro quartel do XIX, e que substituiu a cultura portuguesa aqui instaurada desde a implantação da colônia, encontrará, com o Ecletismo, uma grande identificação com o nosso povo, através da multiplicidade de opções formais que lhe será inerente. Assim, o neoclassicismo, ou o classicismo imperial, irá pouco a pouco ceder espaço ao Ecletismo, com sua variedade de modelos.

O Ecletismo surge na França, durante a 1ª metade do século XIX e chega ao Brasil em finais deste mesmo século. De acordo com Maurício Rocha Carvalho, foi a expressão artística que mais de acordo estava com a essência plural do povo brasileiro, diferenciando-se assim da rigidez erudita neoclássica que imperou no período imperial. A democratização da sua proposta, de conciliação estética, admitia a adoção dos mais variados estilos históricos, permitindo que por esse caminho pudesse se expressar a diversidade social e cultural do país. Isto fez com

que esse estilo se perpetuasse em todos os domínios estéticos e fosse adotado por todas as camadas sociais do período. “*La aceptación del Eclecticismo por todas las cajas sociales y la libertad con que fue tratado por las diversas categorías de constructores, nos permiten levantar la idea de que esta expresión conseguía ser completamente asimilada por la iconología del pueblo brasileño, independientemente de sus connotaciones ideológicas y su carácter aculturador*”²⁸⁰. Representando a consagração da modernidade e sendo a estética adotada pelos países europeus modernizados, era para o Ecletismo agora que se voltavam nossas elites e governos, desejosos de parecerem também modernos..

Várias foram as modificações ocorridas no cenário sócio-econômico brasileiro no final deste século. Com a economia cafeeira tivemos a primeira grande estrutura econômica efetivamente surgida no Brasil, pois nada provinha do exterior. Foi tipicamente uma nova política de reação e vigor, baseada nos condicionantes locais, contra a estagnação na qual se encontrava a economia do nosso país. Antes tínhamos uma economia que traduzia o absoluto predomínio social da classe ligada a propriedade da terra, a relações escravistas e a relações feudais. Predomínio que se conciliava em tudo com a invasão do Brasil pelos produtos elaborados de que a Inglaterra era então a principal fornecedora.

É a partir da economia cafeeira que passaremos, aos poucos, a uma economia mercantil que proporcionava a acumulação, típica do capitalismo. A grande dívida já acumulada pelo país devido aos empréstimos e aos déficits da balança comercial seria um grande entrave ao desenvolvimento da nova economia que agora surgia. Na segunda metade do século XIX, os capitais estrangeiros entravam no país sob a forma de empréstimos e investimentos que deveriam ser retornados aos países europeus. Cria-se, assim, um desenvolvimento aparente da economia, uma ilusão de desenvolvimento. “*Mas é incontestável que a acumulação da renda começa, no Brasil, na segunda metade do século XIX. Fora impossível na época do regime colonial, quando o fluxo para o exterior era muito maior, em termos relativos: a capitalização se realizava no exterior... o surto cafeeiro, pelo seu caráter nacional, abrangendo inclusive a comercialização, permitiria, agora, e só agora, reter no país uma parte da renda nele gerada*”²⁸¹.

A extinção do tráfico irá concorrer de forma significativa para

²⁸⁰ CARVALHO, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. Pág. 219

²⁸¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976. Pág. 108.

impulsionar a acumulação da renda. Começam a surgir nesse período, então, as condições necessárias para uma política de defesa da renda nacional, atenuando sua transferência para o exterior. Em 1852 havia no Brasil 64 fábricas de chapéus, rapé, sabão, cerveja, tapetes, tecidos e fundições, operando com matérias primas nacionais. A concentração de renda de alguns proprietários no Rio de Janeiro, Minas e São Paulo fizeram com que estes transferissem parte de seus lucros às atividades secundárias e terciárias, gerando um grande crescimento urbano e uma grande população de assalariados, consequência direta da abolição da escravatura.

Por conseguinte, no período da Proclamação da República, as grandes cidades do litoral brasileiro serão palco de um grande desenvolvimento urbano, dentre elas o Recife, fruto do aumento da população e das atividades terciárias e secundárias da economia.

No Recife, a República trouxe poucas mudanças nas estruturas políticas, econômicas e administrativas, pois a pretensa diminuição do poder central, através do sistema federativo, não funcionou na prática. A oligarquia açucareira local não foi capaz de honrar com os compromissos de concessão de créditos do estado para a aquisição de maquinaria e estímulos à produção, assim como não soube aproveitar o período de aumento da demanda internacional do açúcar para se consolidar, o que acarretou para Pernambuco uma maior dependência do poder central.

O governo central, através de uma política de incentivos fiscais para capitais estrangeiros propiciou o surgimento das indústrias têxteis, no final do século XIX. Datam também da última década deste século os estudos para as grandes obras de modernização, ampliação e drenagem do porto, assim como o aumento das construções nos subúrbios, fruto da cada vez mais expandida rede viária. As atividades urbanas absorveram um grande número de trabalhadores que chegavam do meio rural, trazidos pelas secas e pelo processo de ampliação dos latifúndios, assim como também por conta da mecanização da produção açucareira.

A partir da década de 70, filosofias européias bases da modernização, a exemplo do positivismo, dissiparam, através das elites intelectuais e do governo, um desejo de inclusão do país no mundo moderno civilizado.

Mais uma vez a cultura francesa representada pelo positivismo de Auguste Comte passou a ser visto como uma possibilidade de reconstrução nacional, de transformação da ordem social brasileira, de solução dos problemas do país, através de seus ideais de ciência, tecnologia e

progresso.

A mentalidade positivista ergue-se ao lado, pois, da mentalidade “humanística, retórica e jurídica”²⁸² que predominava anteriormente. Científica e sectária, a mentalidade positivista encontrará em Benjamin Constant um dos seus primeiros adeptos, o qual será considerado o fundador da República.

Benjamin Constant Botelho de Magalhães irá, como 1º. ministro da pasta do Interior e Justiça, empreender a reforma de toda instrução pública, em todo o território nacional, dando-lhe “um forte colorido positivista”²⁸³, sem ir mais a fundo nos tratados de filosofia e política positiva. “*A não ser no domínio das matemáticas, em que influíra a filosofia positivista, concorrendo para o desenvolvimento desses estudos, nas academias civis e militares, não trouxe o positivismo ao Brasil qualquer contribuição ponderável ao progresso das ciências*”²⁸⁴. O positivismo passará neste momento, dos domínios iniciais dos debates de idéias e academias civis e militares para entrar na esfera política do início da República. No entanto, segundo Fernando de Azevedo, o mesmo tipo de mentalidade e de cultura que imperou no Brasil colônia e no Império, ou seja, de conformação “literária e livresca”²⁸⁵, permanecerá até a 1ª. Grande Guerra.

Com o advento da República, teremos também como inovação a laicização do ensino público, com clara influência também do sistema educacional francês. Com a adoção do sistema federativo, o governo transferiu para os estados a responsabilidade dos graus de instrução primária e secundária, ampliando a descentralização estabelecida pelo Ato Adicional de 1834.

A cultura francesa também fundamentou a pretensa Escola Especial de Architectura, planejada pelo arquiteto Herculano Ramos e o engenheiro civil Antônio Pereira Simões, pouco antes da proclamação da República. Estes idealizadores tinham como propósito o desejo de estender os conhecimentos da arte da construção francesa a alunos e futuros profissionais que seguiriam projetando dentro dos novos programas e tecnologias modernas. Esta escola não chegou a ser concretizada. No entanto, mostra, a partir da bibliografia curricular citada, os esquemas de curso que seguiam o da École de Baux-Arts, a orientação positivista, e a

²⁸² AZEVEDO, Fernando de. *A Transmissão da cultura – Parte 3, da Obra A Cultura Brasileira*. 5ª edição. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976. Pág. 120.

²⁸³ AZEVEDO, *Opus cit.*

²⁸⁴ AZEVEDO, *Opus cit.* Pág.131.

²⁸⁵ AZEVEDO, *Opus cit.* Pág. 120.

entrega de prêmios de viagens a Paris, a sua inclinação direta à cultura francesa.²⁸⁶

A Academia Imperial de Belas Artes - AIBA, após a Proclamação da República, em 1890, é transformada em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). As Exposições Gerais de Belas Artes, instituídas em 1840 pelo diretor da AIBA, Felix Taunay, ocorriam anualmente e se transformaram no único espaço oficial aberto às produções locais do período. A partir de 1934 passaram a ser chamadas de Salão Nacional de Belas Artes.

No final do século XIX, com a decadência da monarquia, ocorre um conflito entre modernos e positivistas. Os positivistas, lutando por uma extensão do ensino artístico ao ensino secundário, questionando o monopólio da Academia, e os modernos, que reivindicavam uma atualização do ensino Acadêmico. Lúcio Costa tenta renovar o ensino com a contratação de professores não acadêmicos e com a realização de um “salão revolucionário”. Os modernos abandonaram a Academia e formaram o “Ateliê Livre”, em 1888, que foi acolhido pelos republicanos, sendo assim feitores da reforma do ensino da AIBA, que muda seu nome para ENBA e extingue a cadeira de “paisagens”, o que leva Antonio Parreiras a fundar, em 1890 a “Escola ao Ar Livre”, em Niterói.

Para Nestor Goulart Reis filho, “A arquitetura não é uma consequência direta das condições sociais porque então, para condições sociais idênticas, haveria sempre a mesma arquitetura. Ela é uma forma de viver, de ir ao encontro da realidade, procurando transformá-la segundo os alvos sociais dos agentes...mas,... se é utilizada por grupos sociais e tem generalidade, é porque adquiriu significado social para o grupo.”²⁸⁷ Iremos presenciar, assim, com o Ecletismo e a tecnologia, novos ideais a serem vislumbrados pelos brasileiros.

As modificações sócio-econômicas deste final de século implicarão em mudanças na tecnologia de produção da residência e nos hábitos do morar brasileiro como um todo.

Para citar algumas, teremos: em 1888 dá-se a abolição final do sistema de escravismo, o que faz com que a sociedade vá paulatinamente se reestruturando com o regime de trabalho assalariado, sendo incentivado o trabalho remunerado em oposição ao escravo. Isto faz com que a casa passe a se tornar mais prática, já que não irá funcionar totalmente através da mão do trabalhador escravo; dá-se o êxodo rural e a imigração européia; o

²⁸⁶ CARVALHO, *Opus cit.*

²⁸⁷ REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. Pág. 186

centro de gravidade econômico-político do país sai do Nordeste e é transferido para o centro-sul em virtude da cultura do café; dá-se a implantação de ferrovias e ampla rede urbana de transportes coletivos; desenvolve-se no Brasil a industrialização voltada para o mercado interno de tecidos e produtos alimentares; surgem os primeiros bancos e empresários, a exemplo de Mauá, Teófilo Ottoni

Teremos assim neste período, alterações tanto no que concerne à arquitetura como um todo, quanto no espaço urbano. São instaladas as primeiras redes públicas de abastecimento d'água, esgoto e iluminação pública. É criada uma maior quantidade de vias públicas, com dimensões mais avantajadas, assim como as primeiras linhas de transporte coletivo. São instalados arborizações, passeios e jardins públicos. Dá-se a criação de bairros de caráter residencial e bairros populares. É nesta época que os grandes proprietários rurais transferem suas residências permanentes para os centros urbanos de maior importância. Novas técnicas e recursos construtivos vêm da Europa: vigas, colunas de metal, elementos de acabamento, mobiliário, decoração. Os arquitetos e engenheiros imitavam, com perfeição de detalhes, os estilos de todas as épocas no ecletismo, que dependia, assim como o classicismo imperial, de materiais importados, desde os de construção até os de acabamento.

Nosso país, não tendo as mesmas condições sócio-econômicas que as dos países europeus, fez com que a cópia feita aqui no Brasil dos elementos formais importados da arquitetura não se desse de forma exata, havendo muitas adaptações e fazendo com que os elementos da cultura ornamental européia se sobrepusessem à tradição construtiva local.

Quase todas manifestações historicistas ocorridas nas edificações do Recife do final do século XIX foram tentativas de cópias dos modelos historicistas que já ocorriam no Rio de Janeiro. Tudo que se passava no Rio de Janeiro na época era sinônimo de “cultura” e “civilização” que por sua vez tinham sua origem na “capital cultural” que era Paris.

São desta época os edifícios importados pré-fabricados em metal ou madeira. Através da mecanização da produção feita por trabalhadores assalariados, são alteradas as técnicas de construção da época: surgem as casas feitas com tijolos e cal, implicando uma maior precisão. Entram no mercado as telhas tipo Marselha, a madeira serrada dando um melhor acabamento nas esquadrias e nos beirais, tipo “lambrequins”.

As mudanças nas implantações, iniciadas a partir da segunda metade do XIX desenvolvem-se e generalizam-se. O tipo de implantação da residência com entrada pela lateral, onde se tinha um jardim, era o mais freqüente no final do século XIX nas grandes capitais do Brasil. A casa se volta agora para seu jardim lateral. Adota-se o telhado de quatro águas. Guarneciam a casa os equipamentos de ferro importados, portões e cobertas de ferro e vidro que protegiam esse acesso.

A casa agora se liberta totalmente dos limites do lote, primeiramente recuando-se em relação às laterais, e posteriormente recuando os limites também frontais. Surge a tipologia do chalé,²⁸⁸ com as águas muito inclinadas e em sentido oposto ao da tradição luso-brasileira, que encontrará maior desenvolvimento após a República. Fundem-se, no final do século XIX, duas tradições de residências: a chácara e o sobrado, nos legando belíssimos exemplos de residências dessa fase, em São Paulo, nas Avenidas Paulista e Higienópolis, e aqui no Recife, ao longo da Avenida 17 de Agosto, Benfica e Av. Rui Barbosa.

Os quartos, a cozinha e o banheiro eram servidos por um corredor pelo qual se fazia a distribuição dos cômodos.

Nas salas de almoço, cozinhas e banheiros começaram a surgir os revestimentos de azulejos, para as paredes, com barras decorativas coloridas.

Para o piso, surgem os ladrilhos hidráulicos, apoiados sobre abobadilhas. Nos saguões e jardins de inverno, utilizavam-se os mosaicos coloridos. Para as áreas secas, passa-se a utilizar o “parquet”, com desenhos de madeira de várias cores. A madeira serrada, com junções mais perfeitas, graças aos novos maquinários que são introduzidos no mercado, faz entrar em cena novos assoalhos, substituindo os antigos, de tábuas largas e imperfeitas, que eram lavados semanalmente. Já por conta dessas continuadas lavagens, tinham os batentes das portas de meados do século XIX, supedâneos de pedra, normalmente de Liós, para protegerem o pé das portas, em madeira. Data, pois, de fins do século XIX, o hábito de se

²⁸⁸ “Por chalé passou-se portanto a entender, no Brasil, um esquema de residência com acabamento romântico, sugerindo habitação rural montanhosa da Europa mas com variações que incluíam um uso mais freqüente de madeira, paredes de tijolos aparentes, equipamentos de ferro fundido, como colunas, grades e alpendres e até mesmo revestimentos com elementos decorativos de inspiração greco-romana.” (In REIS FILHO, *Opus cit.*. Pág. 159)

encerar os soalhos, ao invés de lavá-los. Inicia-se assim o uso de tapetes e móveis mais finos.

Os banheiros, agora incorporados à planta da casa, deixavam de lado os urinóis, os banhos de bacia, e as jarras de quarto, que eram limpos pelos escravos na casa colonial e até a 2^a metade do século XIX. Começavam-se a importar as primeiras peças sanitárias de louça e ferro esmaltado: “*banheiras gigantescas, com pés de leão, banheiras menores, de crianças, chuveiros de balancim, pias muito enfeitadas, bidês e vasos sanitários, também de louça colorida e ruidosas caixas de descarga.*”²⁸⁹ O fato de os banheiros nas casas burguesas no final do século estarem situados sempre ao lado das cozinhas se deve ao fato de que, por motivos hidráulicos, ou seja, de conveniência e economia das tubulações, os dois cômodos que faziam uso da água encanada teriam que estar um ao lado do outro.

Desapareceram os balcões. As salas agora se abriam por meio de janelas, com peitoris em alvenaria mais estreita que a da parede e cuja parte interna era revestida de lambris de madeira, com desenhos combinados com os das guarnições e folhas da janela. A utilização de vidros coloridos nas vidraças tinha o objetivo de impedir a vista para os interiores. Nelas se colocavam cortinas de renda. As venezianas, substituem as vidraças nos dormitórios. São dessa época também as janelas com montagens metálicas, geralmente com a forma de vitrais, tendo os vidros coloridos assegurando luminosidade e proteção ao interior.

A maioria das portas agora, tanto as internas quanto as externas, tinham duas folhas, cada qual com três almofadas em madeira. Nas portas que davam para o exterior, a almofada da parte central foi sendo substituída por uma janela de vidro com as mesmas dimensões, com grades de ferro fundido a protegê-las.

No tocante às luminárias, a introdução da iluminação a gás trouxe algumas modificações importantes: arandelas nas paredes, alimentadas por meio de tubulações integradas já no projeto arquitetônico. Estatuetas com funções de abajur, globos, mangas de cristal ou vidros coloridos de grande efeito decorativo. (**Fig. 70**, pág. 169). “*Nos forros de madeira usavam-se agora tábuas mais estreitas, que formavam painéis com o quadriculado das vigas de sustentação e, fossem pintados ou envernizados, recebiam, quase sempre, aplicações decorativas de madeira recortada. Nas salas e dependências de maior valorização*

²⁸⁹ REIS FILHO, *Opus cit.* Pág. 164.

*social, eram mais empregados os forros de estuque, com pinturas e ornamentos em relevo.*²⁹⁰” (Fig. 71, pág. 169).

Os elementos importados de ferro forjado ou fundido eram uma tônica nos ornamentos de jardim, chafarizes, gradis, escadas, ferragens das esquadrias, canos, peças de banheiro e fogão. Os alpendres, em ferro, de feições bem variadas e decorativas, bastante úteis, constituíam-se um prolongamento dos espaços de viver das residências. Os portões e gradis de ferro, dependendo da exclusividade do desenho, definiam o status social e econômico do proprietário. Antes, na primeira metade do século, as galerias que contornavam os pátios, as varandas, tinham a cobertura sustentada por “estipetas” (montantes de madeira), pilastras de alvenaria ou colunas cilíndricas tipo toscana ou dórica. Quando as varandas eram fechadas, tinham caixilharia e vidraças. O forro tinha seus barrotes aparentes pintados de azul. A cor azul era também usada para pintar os filetes dos forros e o friso das fachadas.

Aos acabamentos de inspiração classicista se misturam agora outros, de influência anglo-saxônica e oriental. É o Ecletismo. Surgem os jardins de inverno e os bow-windows de inspiração inglesa, principalmente no sudeste do Brasil. Os interiores tinham decoração em massa de inspiração no barroco e rococó franceses e italianos.

Os móveis mais tradicionais são substituídos por europeus fabricados em série. Adornavam-se as salas de bibelôs, estatuetas e jarrões das mais diversas procedências, evidenciando o ecletismo nos interiores. (Fig. 72, Pág. 170).

Assim, podemos dizer que o final do século XIX, com a República, “coroou em grande estilo” a influência da cultura francesa a nosso país, quer nos domínios políticos, quer educacionais e artísticos, sendo esta influência espelhada nos nossos interiores residenciais, agora mais do que nunca palco das mais diversas contribuições (Fig. 73, pág. 171). Nossas casas se tornaram mais sociáveis, mais abertas e arejadas e melhor construídas, devido às novas tecnologias que aqui adentraram. Novos materiais e melhor acabados passam a fazer parte da nossa realidade residencial. O culto aos revestimentos e objetos de adorno, que tomou vulto desde a vinda da família real, intensificou-se deveras com o Ecletismo, movimento artístico que democraticamente aceitava influências formais as mais diversas, e que infelizmente seja tão incompreendido nos dias de hoje.

²⁹⁰ REIS FILHO, *Opus cit.* Pág. 164.



Fig. 70 – LUSTRE PARA ILUMINAÇÃO EM FERRO DO FINAL DO SÉCULO XIX.

A iluminação das residências, até a primeira metade do século XIX, era feita por meio de velas e lampiões a azeite de peixe. Após o incremento do comércio, chegaram os lampiões a querosene e os candeeiros a gás. Os lustres, pendentes nos centros dos aposentos sociais das ricas casas burguesas deste século, foram acompanhando estas mudanças, e passaram, inicialmente de sustentáculo das velas, para os bicos de gás no final do século XIX, sendo adaptados para a iluminação elétrica já no século XX. (Crédito da ilustração: cópia do livro BARDI, P. M. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981).



Fig. 71 – INTERIOR DE CASA BURGUESA PAULISTA.

Aspecto interno de casa de rico burguês de São Paulo, provavelmente de fins do século XIX, onde notamos a profusão de elementos decorativos e mobiliário. (Crédito da Ilustração: Cópia do livro SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo, Nobel; FAPESP; Editora Universidade de São Paulo, 1995).



Fig. 72 – INTERIOR DE RESIDÊNCIA BURGUESA DE FINAIS DO SÉCULO XIX.

Notamos mobiliário eclético em madeira, paredes revestidas de papel de parede, e fartamente adornadas de quadros com molduras douradas. O teto também possui roda-teto, bastante trabalhado, e as portas são encimadas por entablamentos clássicos em madeira escura envernizada. Ao fundo vê-se piano na provável sala de música. (Crédito da ilustração: Biblioteca do Museu da cidade do Recife – Forte de 5 pontas).



Fig. 73 - INTERIOR DE RESIDÊNCIA BURGUESA DE FINAIS DO SÉCULO XIX.

Percebemos clara influência “rocaille” francesa. Os pés-direitos, geralmente muito altos, proporcionavam uma farta ornamentação de telas com molduras douradas de paisagens e propriedades da família. O piano, instrumento musical obrigatório nos ricos salões, passou a ser freqüente na sociedade brasileira do século XIX, influência do *modus-vivendi* francês. (Crédito da ilustração: Biblioteca do Museu da cidade do Recife – Forte de 5 pontas).

CAPÍTULO 7

INTERIORES DA CASA RECIFENSE NO SÉCULO XIX

- ANÁLISE DE CASOS

O Recife de hoje nos legou várias residências reformadas ou construídas no século XIX. Elas se situam tanto no centro da cidade, como nos bairros, outrora de periferia, e agora integrantes do tecido urbano central.

Nestas residências, podemos enumerar e ilustrar uma similaridade de adoção de elementos simbolizantes da cultura francesa, que agora servem de exemplo do “bon goût” para o recifense.

A maioria destas residências tem seus exteriores inseridos dentro de uma plástica classicista. A abrangência da influência classicista e cultural francesa deu-se tanto fora quanto dentro da casa burguesa recifense. Como dentro do corte de tempo estipulado para nossa pesquisa nós nos restringimos ao século XIX, veremos, para as residências construídas ou reformadas no final deste século, ainda uma plástica externa ligada aos parâmetros classicistas.

Nas construções das primeiras décadas do séc. XX inserir-se-ão elementos historicistas nas fachadas que alterarão sobremaneira o rigor e a placidez encontrados no momento anterior. No entanto, no que concerne aos interiores, veremos, a partir do final do XIX, interiores ecléticos convivendo harmoniosamente com exteriores classicistas.

Passemos agora a analisar estas residências:

RESIDÊNCIA 1: O Solar Rodrigues Mendes

Localizada na Av. Rui Barbosa, no.1596, em Ponte D’Uchoa²⁹¹, Recife – PE, é tombada pelo processo no. 797-T, com Inscrição no. 413, livro História fls. 67, data 09/06/68. (**Fig. 75**, pág. 181).

Construída em 1860, pelo engenheiro francês Pierre Victor Boulitreau²⁹², é, na opinião de Alberto Souza, o exemplar máximo do classicismo imperial residencial recifense. Pertenceu ao Barão Rodrigues Mendes (1827-1893), português²⁹³, que a adquiriu em 1863. Nesta ocasião fez o Barão algumas reformas, respeitando suas principais características. Provavelmente a data de 1870 afixada no frontispício do solar indica o término das obras de reforma.

A residência ficou nas mãos da família do Barão Rodrigues Mendes por 100 anos, até ser desapropriada. Cinco gerações da família deixaram o solar na sua conformação praticamente original, “refletindo o esplendor” de uma época. *“Nada o que nêle é substancial foi perdido ou descaracterizado”*²⁹⁴.

²⁹¹ O nome de “Ponte D’Uchoa” se deve ao herdeiro do Engenho da Torre, Antônio Borges Uchoa, que mandou construir uma ponte ligando as terras do hoje bairro da Torre, do lado direito, às terras da margem esquerda do rio, hoje Ponte D’Uchoa. Possui belos casarões, destacando-se entre eles o que fora o Internato Pernambucano (1876) pertencente na atualidade à família Batista da Silva, defronte ao Colégio das Damas. (N. da A.).

²⁹² Diário de Pernambuco, 21/5/1991, (in hemeroteca do IPHAN). Segundo o departamento de pesquisa do IPHAN: “...para alguns estudiosos, há no casarão apenas a inspiração de Vauthier no traçado geral, podendo a obra ter sido realizada por qualquer um dos integrantes da missão francesa, entre eles, Morel, Porthier, Buessard.” Já segundo o Relatório de 1973 do BANDEPE, (in Hemeroteca do IPHAN): “...sua construção foi encomendada pelo desembargador Manoel Rodrigues Villares ao engenheiro e urbanista francês Pierre Victor Bolitreau, no ano de 1860...”.

²⁹³ O Barão Rodrigues Mendes aqui chegou como emigrante em 1844. De balconista, progrediu para alto comerciante. Casou-se com Eugênia Francisca da Costa Mendes. Dedicou-se filantropicamente ao outrora Real Hospital Português de Beneficência. Recebeu o título de barão, em 1892, do rei de Portugal D. Carlos I, um ano antes da sua morte. Quando as netas do Barão, Elvira, Eugênia e Luíza, regressaram da Europa, com “mentalidade aprimorada” pela educação que lá tiveram deu-se os anos de glória do solar: persistindo no estudo da música erudita e da pintura, as jovens casadoiras incrementaram a vida social da aristocracia local. Sua bisneta Eurydice, casada com o jornalista Otávio Moraes, são os autores do livro “Roteiro do Barão Rodrigues Mendes”. Estes, juntamente com seus filhos, residiram durante mais de vinte anos no solar de Ponte D’Uchoa. (N. da A.).

²⁹⁴ Segundo Paulo Thedim Barreto em carta à diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 20/09/1967 (in Arquivos do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).

Em 15 de janeiro de 1966 o governador Paulo Guerra desapropriou o solar²⁹⁵, para sede da Academia Pernambucana de Letras, recebendo neste momento, seus aposentos com “*móveis que há mais de 100 anos permanecem nos seus lugares.*” As subdivisões feitas, fruto dos herdeiros sucessivos do solar, o descaracterizaram um pouco²⁹⁶. Porém resta-nos, na sua maior parte, intactos²⁹⁷ a galeria dos retratos, os lustres, a sala de jantar²⁹⁸. Existem retratos e quadros da época, inclusive um “Teles Júnior: retrato de uma mucama”.

Na reforma feita pelo Barão, quando adquiriu o solar, foi colocado o revestimento externo de azulejos portugueses. Datam do século XIX a utilização de azulejos na arquitetura civil, e não apenas na religiosa, como anteriormente. Associam-se aos azulejos portugueses agora os franceses, ingleses, holandeses, alemães e espanhóis. É também desta reforma a introdução de pedras de liós no calçamento externo, a balaustrada de louça branca do terraço descoberto do 1º andar, os jarrões e as pinhas de louça branca da fábrica de Sto. Antônio no Porto, e figuras ornamentais, inclusive o “mercúrio” da fachada. Da Suécia vieram os gradis, caramanchões e parreiral.

De corpo central assobradado, “*Na fachada principal, o pórtico em arcada dá origem ao terraço com balaustrada. As portas dessa fachada e suas janelas são de arco pleno, folhas de venezianas e vidros. O pavimento superior possui três portas em arco pleno com folhas de venezianas, dando para o terraço. O frontão triangular, vazado por óculo no tímpano, é encimado por estátua e platibanda corrida. Os corpos laterais possuem fachada principal com três janelas, telhados de duas águas para a frente, escondido por platibanda. Nas laterais, três janelas e uma porta de cada*

²⁹⁵ Em 1968/1969 houve uma intervenção da casa para recuperação de algumas partes a encargo dos arquitetos Fernando Borba e José Luiz da Mota Menezes. (N. da A.).

²⁹⁶ Segundo carta datada de 1984 da arquiteta Silvia Katz ao Diretor do SPHAN, foi construído um quarto e um sanitário para um vigia no térreo e um ambiente (sala) no pavimento superior, clandestinamente, alterando a fachada principal da edificação (in Arquivos do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional). No entanto, quando da nossa apreciação recente, não constatamos alterações na sua estrutura original do primeiro pavimento, constando as alterações no térreo, e referentes a sanitários públicos, de pessoal e saleta para secretária. (N. da A.).

²⁹⁷ Quando da carta de Paulo Thedim Barreto à diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 20/09/1967.

²⁹⁸ Os móveis da sala de jantar, de procedência austríaca, não se encontram mais na sala de jantar, e sim em sala anexa. (N. da A.).

*lado, de vergas retas. Há também a mansarda, com janela ladeada por óculos redondos.*²⁹⁹,”

A edificação situa-se livre, no centro do sítio, que anteriormente, na segunda metade do século XIX, tinha dimensões bem maiores. O sítio, com o passar das décadas, fora deveras retalhado. A atual Av. Malaquias, nome dado em homenagem ao médico genro do Barão, situa-se em antigas terras desta propriedade. (**Fig. 74, 76**, pág. 180 e 181).

Esta vivenda foi uma das primeiras no Recife a ter serviço de água encanada e iluminação a gás carbônico, inclusive no jardim, comprovando que as inovações tecnológicas advindas do incremento do mercado externo começaram a se fazer presentes a partir do final do XIX, nas residências, mais ainda de forma muito restrita.

No que concerne ao pavimento térreo, quando das reformas que o Barão fez ao adquirir o solar, em 1863, deu-se a construção da copa e a ante-copa, a escadaria³⁰⁰, o torreão³⁰¹. O torreão, construído primeiramente para cobrir a caixa d'água, sofreu adaptação posterior para dormitório e biblioteca anexa, e no piso inferior foi construído um banheiro com duchas escocesas. Possui este pavimento ainda a sala de jantar, adega, (ao lado da sala de jantar), saleta de jogos, saleta de fumar, sala de música, dos retratos da família, salão de visitas, cocheira e cavalaria³⁰².

A sala de entrada tem uma escadaria em madeira envernizada, que remonta à reforma feita pelo Barão. Nela predomina a austeridade, pouca mobília, e estatuetas lembrando fidalgos com quase um metro de altura numa amálgama de bronze³⁰³. (**Fig. 77, 78**, pág. 182).

²⁹⁹ CARRAZZONI, Ma. Elisa – Coordenação de Pesquisa. *Guia de Bens Tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980. Pág. 298. As três portas almofadadas existentes na parte inferior da fachada principal foram refeitas em 1971. Idem para quatro janelas de veneziana e 1 porta cega do Torreão. As escadas principal e de serviço, balaústres, venezianas, portas, janelas, folhas de segurança, talha da mesa de jantar, foram também restaurados em 1971. (N. da A.).

³⁰⁰ Supomos ser uma referência à escada de serviço, anexa à copa, e não a escadaria principal da edificação. (N. da A.).

³⁰¹ Após a morte da sua mulher, em 1878, o Barão passa a viver no apêndice da vivenda, o torreão, delegando a administração da casa a sua filha. (N. da A.).

³⁰² Data de 1976 Projeto de Construção de uma biblioteca e restauração para um auditório onde existiam a cocheira e a cavalaria da casa. Este projeto é assinado pela arquiteta Neide Fernandes Sousa, tendo José Luiz da Mota Menezes como Secretário Adjunto da Fundarpe. As obras foram concluídas em 1979. (In Arquivos do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).

³⁰³ A reposição de dois belíssimos jarros, de procedência portuguesa, nas colunas laterais de madeira da escada interna principal do prédio data do século XX. As estatuetas de fidalgos em bronze não se encontram mais no local. (N. da A.).

A sala de jantar principal, no pavimento térreo, possui 6 murais executados na técnica a óleo do pintor francês Eugênio Lassailly³⁰⁴, que retratou paisagens e frutos da região nordeste do Brasil. Os dois maiores têm dimensões de 2,16 x 1,96m; os dois de tamanhos intermediários têm 1,98 x 1,23m; e os dois menores têm 1,98 x 1,91m. Os quatro maiores são cópias de cartão postal, reproduções de artistas europeus do século XIX, e as duas naturezas mortas foram executadas do natural, com frutas e flores regionais, mangas, pinhas, melancia, jaca, rosas e jasmims. Dentre as quatro maiores, temos uma caça ao veado, uma caça ao urso branco, e duas vestais, a primeira com o fogo sagrado, e a outra com pombos³⁰⁵. Motivos de caça e pesca circundam os três portais centrais em arco da sala, tanto os que dão para o interior da casa, quanto para o exterior. (**Fig. 79**, pág. 183).

Nas demais salas da residência, as paredes receberam papel de parede francês, que infelizmente não se encontram mais nas paredes quando da nossa visita. O uso do papel de parede francês foi muito freqüente nas casas burguesas a partir da segunda metade do século, tornando os ambientes mais ricamente adornados. (**Fig. 82**, pág. 185)

O mobiliário tanto da sala de jantar como da sala de visita é do século XIX, austríaco, e ainda se encontram na residência, sendo que em outros locais que não são os seus originais. (**Fig. 80, 81**, pág. 184).

Os jarros de louça fina e os lustres de cristal Baccarat que as compõem são de origem francesa. Os lustres, adquiridos na França, são uma autêntica redução do que existe no teatro Santa Isabel. “*O quarto do barão, salas de jantar e estar, móveis, luminárias, peças de mármore, as grades suíças e pinturas de Lassaye bem como as escadarias que levam ao primeiro andar foram preservadas. O solar permanece com a decoração original de peças raras de bronze, opalina, cristal e madeira.*”³⁰⁶

³⁰⁴ Estes afrescos datam de 1885, segundo relatório de Tereza Carmem Diniz, de 1971 ano que esta incubiu-se de recuperá-los. (*In* Arquivos do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).

³⁰⁵ Existia uma barra abaixo dos quadros a qual apresentava uma pintura em fingimento de madeira chene ou pinho de riga a qual não era original, uma vez que foi feita sobre outra de tom azul esverdeado (*in* Arquivos do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).

³⁰⁶ Diário de Pernambuco, 2/2/1994 (*in* Hemeroteca do IPHAN). Atualmente as peças de adorno da residência são doações posteriores, não sendo identificadas, quando das nossas visitas, nenhuma pertencente ao Barão. (N. da A.).

O piso das salas do pavimento térreo é de mosaico inglês com retângulos, e encontra-se praticamente intacto na atualidade. Cada sala tem uma particularidade do piso, um mosaico diferente. Data também do XIX a importação de mosaicos dos mais diversos países da Europa, e normalmente os sobrados semi-urbanos os utilizavam nas salas sociais do térreo. O piso do primeiro pavimento é ainda soalho de tábuas largas, como na maioria dos pisos coloniais.

Na cozinha tinha um fogão da marca “Progresso” para lenha ou carvão, utensílios de ferro esmaltado à ágata, e mesa para preparos de mármore branco, e na copa existia o que era chamado de “guarda-comidas”, ou seja, um móvel composto por um tripé de madeira e uma caixa de tela, onde se colocavam doces, coalhadas e frutas.

Os tetos, tanto das salas do térreo quanto do primeiro andar, são estucados³⁰⁷ com frisos e florões. Na sala de jantar pende enorme lustre de cristal pico de jaca, com 12 braços de luz p/ gás carbônico e agora adaptados para luz elétrica.(**Fig. 83, 85**, pág. 185 e 186). No final do XIX os forros em madeira, tão utilizados anteriormente, vão cedendo espaço aos forros estucados, ricamente adornados e inspirados no Rococó francês. (**Fig. 84**, pág. 186).

Na sala dos retratos da família, as molduras douradas dos retratos eram francesas. Muito se utilizou, a burguesia da época, das molduras francesas douradas, para emoldurar os retratos, paisagens e terras de propriedade familiar. (**Fig. 87**, pág. 187).

A sala de música era guarnecida por um piano $\frac{3}{4}$ de cauda, mobília de jacarandá preta, “*com consolos cheios de biscuits, mesa de pedra mármore branco, ao centro, espelhos lapidados, cortinas de rendas*”³⁰⁸. Quando não estava sendo usado, o piano era coberto por uma capa de camurça verde. (**Fig. 86, 88**, pág. 187 e 188).

³⁰⁷ Em projeto de dinamização da residência, de responsabilidade de Luiz de Magalhães Melo, datado de 1997, observa-se proposição de recuperação do estuque, assim como do travejamento do assoalho. São propostos, também neste projeto, o forro da sala no primeiro andar e a execução de janelas e portas de madeira. Quando das obras de recuperação do assoalho feitas em 1998 constatou-se que o mesmo encontrava-se em bom estado, tendo sido aproveitado grande parte dele e trocadas as peças de travejamento. (in Arquivos do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).

³⁰⁸ MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife: Imprensa Universitária, 1967. Pág. 257

O primeiro andar possui terraço descoberto, sala de visitas, salão de honra (**Fig. 89**, pág. 189), quarto de recolhimento para orações, dando para a circulação da escadaria, e duas salas laterais. Era também neste pavimento que tinha uma puxada, prolongamento do antigo sótão, feita pelas gerações da família do Barão, e que não mais existe atualmente.

A sala de visitas do andar superior tinha mobília em carvalho estilo rococó francês, pesadas cortinas vermelhas e três enormes espelhos (**Fig. 90, 91**, pág. 189 e 190), só sendo utilizada para reuniões festivas de casamento ou visita política: “*O estuque era colorido, com grinalda, vultos e florões. As cores predominantes, amarelo e azul em contraste com o vermelho e preto em fundo branco*”³⁰⁹. Era nesta sala que se deixavam as lindas e grandes bonecas de louça de Paris, que não podiam descer para o jardim, para não se estragarem. Esta sala dá para grande terraço descoberto, por três portas monumentais. O piso deste terraço é de mármore branco e preto.

No pavimento superior da casa, dando para a circulação da escadaria, tinha um quarto de recolhimento (**Fig. 89, 92**, pág. 189 e 190), para as senhoras fazerem suas orações. Eurydice o descreve assim: “*um grande crucifixo dominava a mesa coberta por toalha rendada, imagens de Nossa Senhora da Conceição, de louça branca com frisos de ouro, Sagrado Coração de Jesus, em massa, colorido de vermelho e ouro, Santo Antônio e seu Menino Jesus sentado no livro de orações, de madeira talhada, São Luiz de Gonzaga abraçado ao crucifixo, Santa Teresinha de Jesus com seu ramo de rosas e outros, ficavam distribuídos entre jarros apropriados para oratório, castiçais de cristal ou prata. Repousava sobre um genuflexório o Adoremus e o Missal. Uma lamparina, representando um quiosque japonês, de origem legítima, branca com figuras em azul, quadros de santos pendentes das paredes, flores renovadas duas vez por semana e mamãe a rezar pela nossa felicidade*”³¹⁰.

Segundo Lúcia Luzia Hitzschky Carneiro, compõe o acervo da Academia Pernambucana de Letras os antigos retratos de Rodrigues José

³⁰⁹ Segundo Paulo Thedim Barreto em carta à diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 20/09/1967 (in Arquivos do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).

³¹⁰ MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife: Imprensa Universitária, 1967. Pág. 226.

Gonçalves, João José Rodrigues Mendes, Joana Mendes Gonçalves, Dr. Malaquias Antônio Gonçalves, Torquata Gonçalves Castelo Branco, Eugênia da Costa e Silva Mendes, Malaquias Antônio Gonçalves, Joana da Costa e Silva, Lourenço Cavalcante de Albuquerque Maranhão, Torquato Mendes Gonçalves e Malaquias Mendes Gonçalves³¹¹,

Quando o Barão, já viúvo, se instalou no Torreão, mandou pintar nas paredes da sua alcova uma síntese histórica da pesca do Bacalhau.

Os ambientes sociais da casa tinham sido ornamentados pelo Barão com estatuetas, jarros, biscuits, tapetes, espelhos e cortinas, muitos deles de origem francesa³¹². Um gramofone de marca “Victor” enchia as tardes das 17 às 18 horas, para resguardar as horas do sereno. Quando a neta do Barão, Elvira, se casou com o primogênito de alto comerciante do Recife, grande festa se fez no casarão de Ponte D’Uchôa. O enxoval do casal tinha sido todo ele vindo de Paris e a mobília da sua casa fora adquirida no Rio de Janeiro. O aparelho de jantar era de louça de Limoges, também francês. As louças, pratarias e jóias, dentre os quais uma baixela de porcelana de Sèvres, eram monogramadas com o brasão da família gravado, “*ostentando a pompa e a riqueza que reinava naquele casarão*”³¹³. (**Fig. 93, 94**, pág. 191).

³¹¹ Os quais lhe foram entregues para serem restaurados em 1971. (N. da A.).

³¹² As pinturas que existiam nas paredes do saguão ou hall superior, e das demais salas, eram reproduções mais recentes, porém ao gosto do final do século XIX: medalhões no alto da parede, guirlandas, com processo de impressão com rolo-estamparia. As pinturas do hall da escadaria eram cópias de cromos de inspiração colegial, no parecer de Fernando Barreto, sem grandes contribuições (*in* Arquivos do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional). Atualmente não verificamos, nas nossas visitas, essas pinturas. (N. da A.).

³¹³ Jornal do Comércio, 4/5/1994 (*in* Hemeroteca do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).

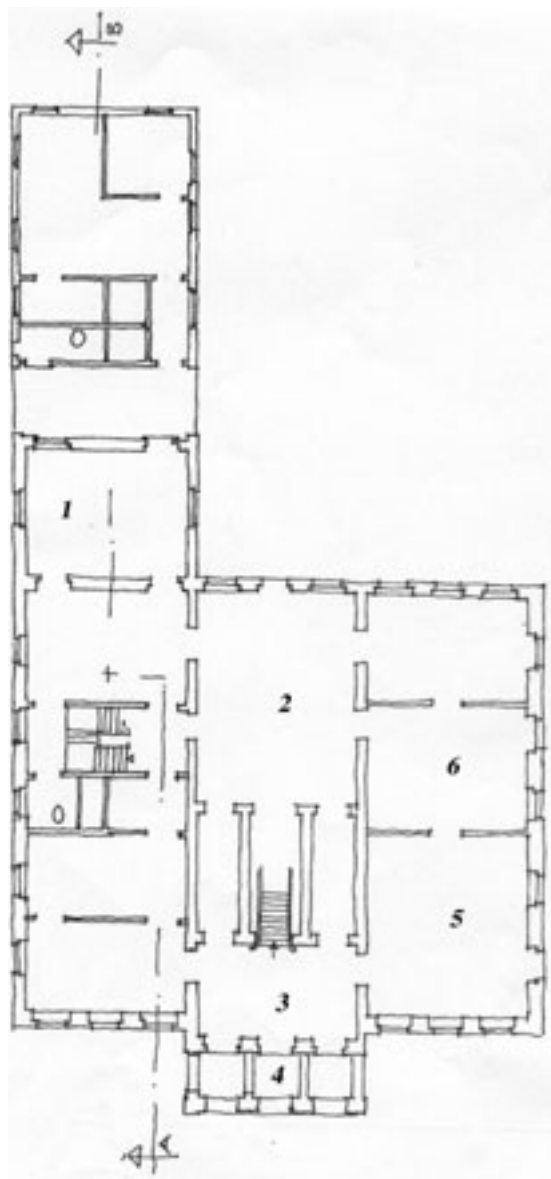


Fig. 74 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO.

Planta-baixa do pavimento térreo, onde vemos o corpo principal do solar e o prolongamento ainda existente, feito pelo Barão, quando da sua aquisição. Identificamos os antigos ambientes da copa (1), a sala de jantar (2), a sala de entrada (3), o foyer (4), a sala de música (5), e a sala dos retratos da família (6). (Crédito da Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN, 5ª. Superintendência Regional).

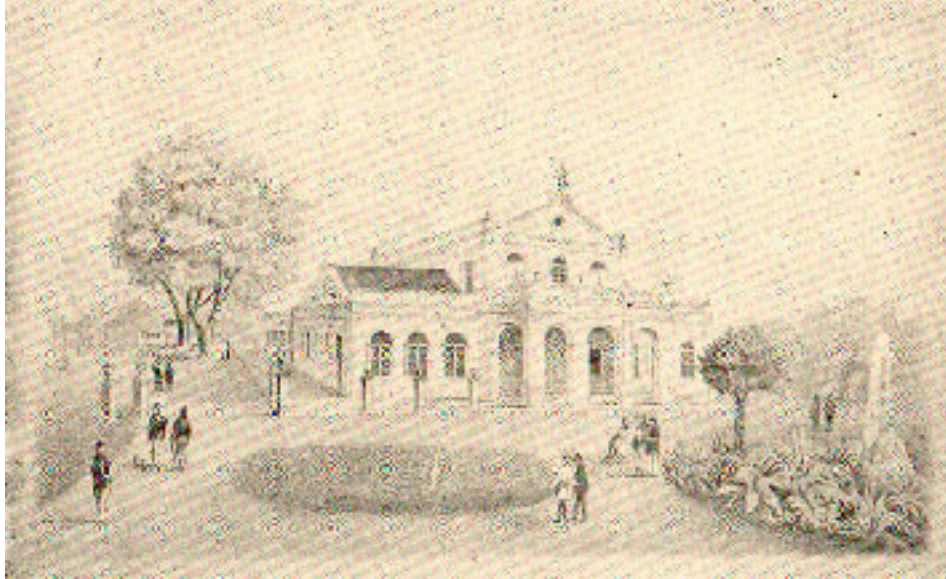


Fig. 75 – VISTA EXTERNA DO SOLAR RODRIGUES MENDES

Aspecto externo do Solar Rodrigues Mendes, apreendido por artista da época, onde notamos suas linhas classicistas (Crédito da ilustração: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife: Imprensa Universitária, 1967.)



Fig. 76 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO SUPERIOR.

Planta-baixa do pavimento superior do solar, do qual suprimimos o antigo prolongamento existente em planta do lado esquerdo, após a sala anexa à escada, e que não mais existe. Identificamos a escada de serviço construída quando das reformas do Barão (1), a sala de visitas (2), o terraço frontal (3), o salão de honra (4) e o quarto de recolhimento para orações (5). (Crédito da Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN, 5ª. Superintendência Regional).

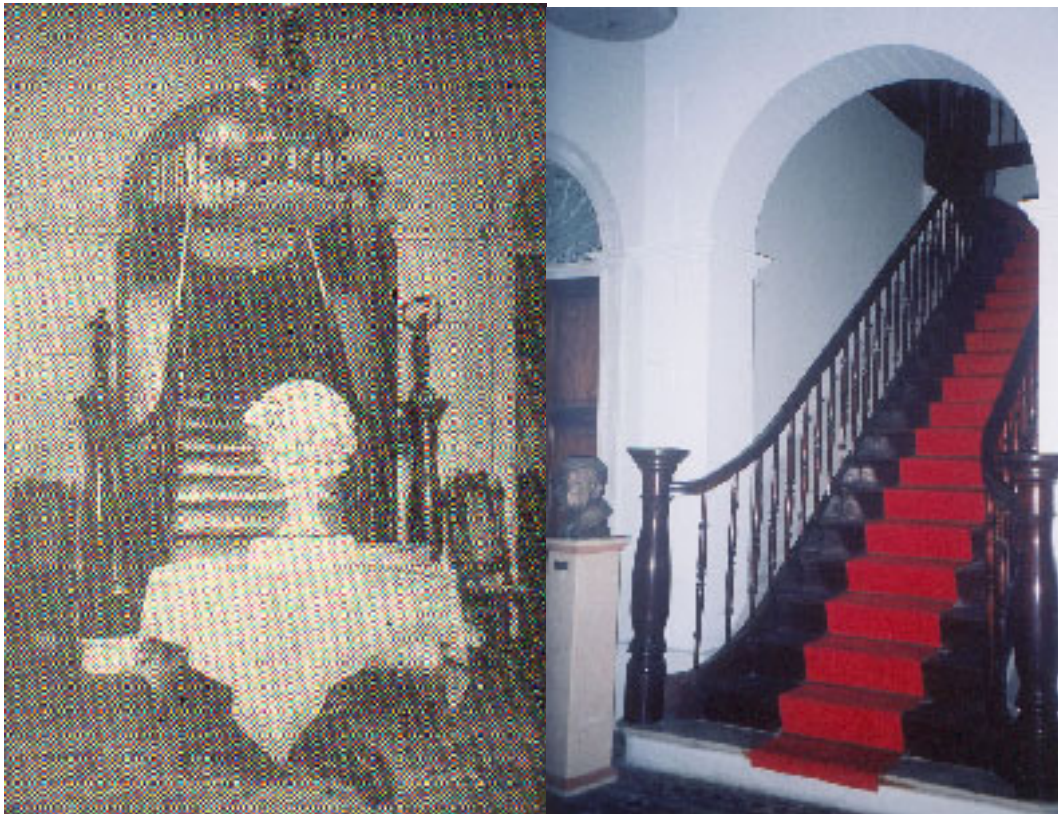


Fig. 77, 78 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, ESCADA PRINCIPAL.

Aspectos da escada principal do solar, datada quando da intervenção de reforma do Barão, a partir de 1863. Em madeira, nasce no primeiro andar, rodeada por balaustrada também em madeira, indo até o térreo. Tem suas laterais correndo ainda em paralelo às paredes do vão, semelhante às escadas coloniais. É finalizada no térreo por pontaletes em madeira, sobre os quais tinham anteriormente estátuas de fidalgos em bronze, conforme ilustração 35. (Crédito das ilustrações: 35: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967; 20': Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 79 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, PINTURA MURAL DA SALA DE JANTAR.

Um dos murais das paredes da sala de jantar do solar, executados com técnica a óleo, que mede 1,98 x 1,23m, ilustrando uma vestal com o fogo sagrado, cópia de cartão postal europeu da época, executado pelo pintor francês Eugênio de Lassaye. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 80, 81 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALA DE JANTAR. Sala de jantar do solar, onde observamos o ladrilho policromado do piso, a mobília de procedência austríaca e o lustre de cristal Baccarat, réplica do existente no Teatro Santa Isabel. Nas paredes, pinturas murais do pintor francês Eugênio de Lassaye, e teto em estuque ricamente adornado. (Crédito das ilustrações: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967).



Fig. 82 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALA DE VISITAS.

Percebemos o piso em ladrilho policromado, com paredes que recebem pinturas e papéis de parede franceses, e lustre pendente em cristal, também francês. (Crédito da ilustração: cópia de foto dos arquivos do IPHAN, no. de registro 34.01(35) / 255.56 / 1969 / 9241/86 a 9244/86).

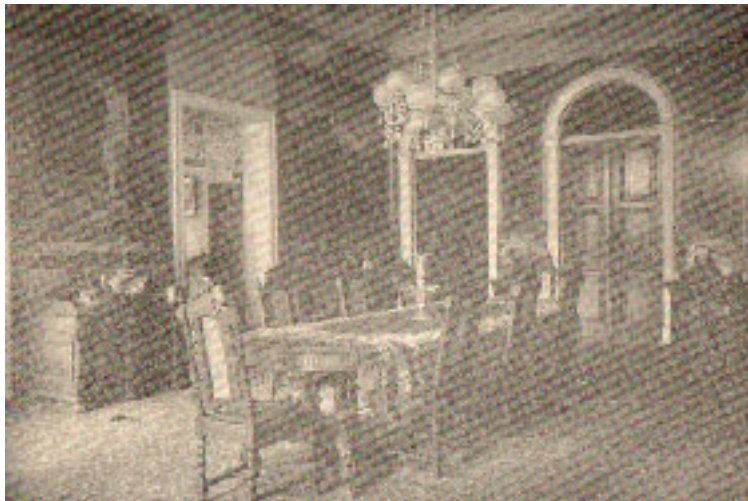


Fig. 83 – SALA DE JANTAR DO SOLAR RODRIGUES MENDES.

Aspecto da sala de jantar do solar, onde vemos o piso em ladrilho policromado, móveis europeus, pinturas murais nas paredes do pinto francês Eugênio de Lassaye, o enorme lustre de cristal Baccarat pendente sobre a mesa e as portas internas com bandeiras em ferro trabalhado. (Crédito da ilustração: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967, Pág. 218).



Fig. 84 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, FORRO EM ESTUQUE.

Aspecto do estuque da sala de visitas do andar superior, onde percebemos inspiração no Rococó francês. Anteriormente, quando dos anos de glória do casarão, este estuque era colorido, predominando o amarelo e azul, com grinalda, vultos e florões. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 85 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, LUSTRE DA SALA DE JANTAR .

Lustre da sala de jantar do solar, de cristal Baccarat, réplica do existente no Teatro Santa Isabel, que pende do teto em estuque ricamente adornado. (Crédito das ilustrações: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967).



Fig. 86 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, FORRO EM ESTUQUE .

Forro em estuque da sala de música do solar, anexa à sala de jantar. Notamos motivos inspirados no Rocaille francês, e as vidraças nas arcadas das janelas. As primeiras janelas de vidro no Brasil eram do tipo portas-janelas, à francesa, sem bandeiras. Datam do início do XIX a introdução das bandeiras em arco com vidraças. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 87 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALA DOS RETRATOS DA FAMÍLIA.

Sala com piso em ladrilho policromado e paredes revestidas de papel de parede francês. Rico roda-teto em grinaldas e florões a compunha, assim como os retratos da família com molduras douradas francesas. (Crédito da ilustração: cópia de fotos do Arquivo do IPHAN, datadas de 1969, no. de registro 34.01(35)/255.56/ 9245/86 a 9247/86).



Fig. 88 - SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALÃO DE VISITAS.

Um dos salões de visitas do solar, provavelmente a sala de música, anexa à sala de entrada. Nele percebemos o piso em ladrilho policromado, o piano, instrumento musical que adentrou na sociedade recifense a partir da influência cultural francesa. Atentemos para a diversidade do mobiliário em jacarandá que compõe a sala, onde observamos um console, cadeira de balanço, jardineira, canapés e cadeiras do Mobiliário Pernambucano. Notamos também o lustre de cristal francês, o papel de parede e espelhos com molduras douradas francesas e porta de ligação com outra sala de visitas, com bandeira em arco de ferro trabalhado. (Crédito da ilustração: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967).



Fig. 89 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALÃO DE HONRA.
Observamos neste salão o piso em soalho que percorre todo o primeiro pavimento, as portas internas com bandeiras em ferro trabalhado, assim como a barra de pinturas na parede. . (Crédito da ilustração: cópia de fotos do Arquivo do IPHAN, datadas de 1969, no. de registro 34.01(35)/255.56/ 9245/86 a 9247/86).



Fig. 90– SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, ESPELHO.
Grande espelho com moldura estilo francês dourada, encontrada na sala de visitas do andar superior. As molduras francesas douradas foram uma tônica nos paramentos residenciais a partir de meados do século retrasado. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 91 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, SALA DE VISITAS SUPERIOR.
Notamos nesta sala o piso em soalho de madeira, as esquadrias em almofadas de madeira e venezianas, que começam a aparecer a partir do final do XIX. Ornamentação em pintura envolvia as esquadrias. Também compunham-na teto em estuque e roda-teto, ricamente adornados. (Crédito das ilustrações: cópia de fotos do Arquivo do IPHAN, datadas de 1969, no. de registro 34.01(35)/255.52/ 9248/86 a 9250/86).



Fig. 92 – SOLAR RODRIGUES MENDES, RECIFE – PE, HALL SUPERIOR DA ESCADA.
Aspecto do hall superior da escada principal, onde notamos as esquadrias internas com pinturas classicistas francesas e bandeiras em ferro, que foram introduzidas nas residências do Brasil a partir de meados do XIX. Observamos também os altos pés-direitos das residências de então, variáveis de 3,5 a 5,0 metros. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).

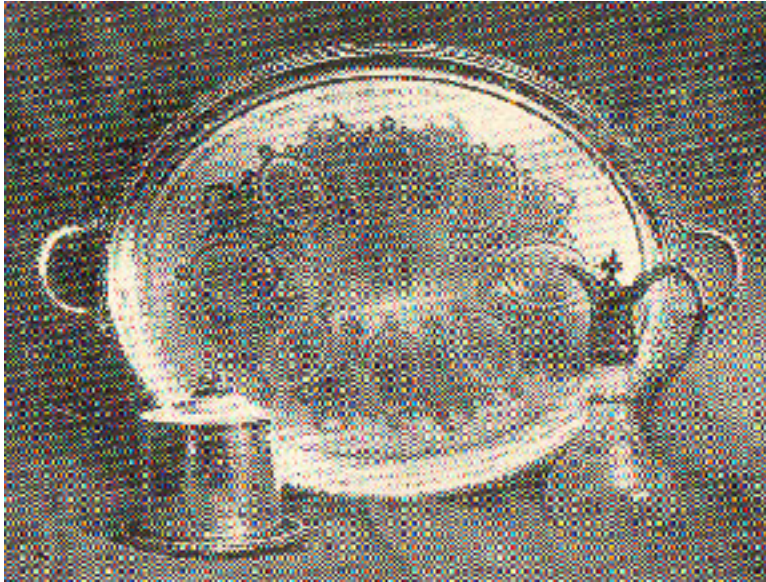


Fig. 93 – PRATARIA DO BARÃO RODRIGUES MENDES.

Peças em prata componentes da Baixela do Barão Rodrigues Mendes. A família do Barão também tinha, dentre os elementos que podemos pinçar como de influência francesa nos interiores, um aparelho de jantar de louça de Limoges, francês. Suas louças, pratarias, jóias e baixelas tinham o brasão da família gravado. (Crédito da ilustração: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967).



Fig. 94 – BAIXELA BRAZONADA DO BARÃO DE CASA FORTE.

As baixelas em porcelana brazonadas eram um símbolo de status para seus proprietários, na época. A baixela do Barão Rodrigues Mendes, em porcelana de Sèvres, era monogramada com o brasão da família. (Crédito da ilustração: cópia do livro MORAIS, Otávio. *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife, Imprensa Universitária, 1967).

RESIDÊNCIA 2: O Casarão da Madalena

Localizado na Rua Benfica, no.1150, no Benfica, Recife – PE, foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, através do Processo no. 780-T e está inscrito sob o no. 389 no Livro de História pg. 63, de 28.11.66.

Exemplar típico da arquitetura do século XIX, é conhecido como Sobrado Grande da Madalena desde 1831. Apesar de constar no Guia de Bens tombados como construído no século XIX, é, segundo José Antônio Gonsalves de Mello, um aproveitamento da antiga Casa Grande do Engenho da Madalena, ou seja, de Madalena Gonçalves Furtado, pernambucana, casada com Pedro Afonso Duro, fidalgo da Casa Real, no século XVII.

Em 1630 a propriedade foi comprada pelo sargento mor João de Mendonça. Após a invasão holandesa, foi vendido, em fins do século XVII, a João Rodrigues Colaço, que foi Juiz de fora de Pernambuco e depois ouvidor da Paraíba. Quando morreu, as terras passaram por herança para seu sobrinho e afilhado, José Marcelino Rodrigues Colaço, e depois em linha direta de sucessão, ao Dr. Filipe Nery, falecido em 1894, quando então se acentuou o retalhamento da propriedade em vários sítios.

O eminente João Alfredo, a quem, juntamente com a Princesa Isabel, assinou o ato que pôs fim à escravidão, foi um dos moradores do sobrado da Madalena, durante muitos anos no Império. João Alfredo foi o 3º. Barão de Goiana, tio e sogro do conselheiro João Alfredo Correa de Oliveira, senador do Império e do Conselho de El-Rei, Ministro e Chefe do Gabinete.

Este sobrado serviu também de residência à família deste conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira. A praça onde hoje se localiza o sobrado tem o seu nome. Serviu de Paço Imperial, já que hospedou a 2ª. Imperatriz do país quando de visita à província em 1859.

Possuía, desde o início, dois pavimentos, sendo um térreo e um primeiro andar. (**Fig. 95, 96**, pág. 195).

No pavimento térreo existem várias arcadas, o que dá provas de que outrora, era destinado à arrecadação, ficando o 1º. andar para a parte nobre da casa, onde habitava a família, com entrada principal pelo lado da rua do Benfica. O pavimento também abrigava, antigamente, o armazém de formas de açúcar e cavalariça.

Na segunda metade do século XIX, sofreu alteração das fachadas, do uso das divisões internas e ampliação da própria construção. Estas reformas lhe atribuíram a conformação classicista que tem até os dias atuais.

Nesta ocasião, todas as fachadas receberam revestimento em azulejo português estampilhado, o mesmo tipo de intervenção por que passou o Solar Rodrigues Mendes, o que comprova como foi usual, na época, aplicar-se azulejos europeus, das mais diversas procedências, na arquitetura residencial. Como complemento das alterações classicistas de que foi alvo, temos também a platibanda sobre cornija saliente e, nos cantos, como remate vertical dos cunhais, uma figura de massa, representando as 4 estações do ano.

Foram aplicadas molduras de massa nas janelas e balcões exteriores e realçadas ombreiras e vergas.

A porta frontal compõe, juntamente com 3 janelas envidraçadas de cada lado, de vergas arqueadas, a fachada principal. No pavimento superior, temos sete janelas rasgadas e envidraçadas, com balcões sacados guarnecidos por gradis, intervenção muito comum a partir da introdução dos artefatos de ferro importados de que foi alvo o Brasil quando da abertura dos portos para a Inglaterra. As janelas e portas laterais seguem a mesma conformação.

A antiga casa grande do Engenho da Madalena apresentava o seu pavimento térreo com as paredes periféricas e interiores apoiadas em arcos plenos de alvenaria de tijolos. Admite-se que esta tipologia, também encontrada na casa do sítio do Barbalho³¹⁴, era devida a proximidade que ambas tinham das margens do rio, como precaução contra as enchentes.

Quando da reforma que sofreu no século XIX, quando assumiu ares de sobrado urbano classicista, teve estes arcos do pavimento térreo entaipados. Na restauração por que passou na década de 60 para abrigar o IPHAN, foram removidos os rebocos e deixados à mostra os antigos arcos do piso térreo, mantendo-se as fachadas oitocentistas.

Possui átrio espaçoso, com pavimentação de mármore³¹⁵. (**Fig. 97**, pág. 196).

³¹⁴ GOMES, Geraldo. *Engenho e arquitetura*. 2ª. edição, revista. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998.

³¹⁵ Nas especificações técnicas para continuação das obras de restauração parcial, feitas pela firma João Augusto de Carvalho, mediante termo de contrato datado de 28 de julho de 1972, observa-se referência à execução de pisos de mármore no hall de entrada, piso de cerâmica nos sanitários e piso de tijoleira nas demais dependências, o que nos leva a deduzir que os pisos existentes atualmente datam desta referida reforma, com prazo de conclusão, segundo o contrato, de 29.12.1972. Essas mesmas especificações citam

A escada principal, em madeira, ainda tem a conformação que era mais usual no período colonial, entalada entre paredes. Somente a partir da segunda metade do século XIX é que elas se descolarão das paredes, formando curvas e leques.

Esta escada leva às alcovas, salas e salões do andar superior, com piso assoalhado³¹⁶ e forro em madeira.³¹⁷ (**Fig. 98, 99**, pág. 196 e 197).

Data da segunda metade do século XIX a introdução de janelas de guilhotina e portas envidraçadas com bandeiras. As janelas de guilhotina foram muito usuais, no Brasil colônia. No entanto, as janelas de guilhotina com vidraças, datam já do século XIX, herança da Inglaterra e Países Baixos. (**Fig. 100**, pág. 197) É também desta intervenção do XIX, o enobrecimento de cantaria da porta principal, almofadada. (**Fig. 101, 102**, pág. 198).

As portas internas são em madeira, almofadadas, com bandeiras envidraçadas.³¹⁸

O Casarão da Madalena é o exemplo mais antigo que tomamos como estudo de caso. Sua importância se deve ao fato que, sendo um casarão que remonta ao século XVII, tenha sofrido alterações classicistas justamente na segunda metade do XIX, período objeto do nosso estudo. Porém, no que concerne à disposição dos seus cômodos, assim como os materiais de revestimento e elementos internos existentes nos dizem muito pouco sobre os novos acréscimos advindos da cultura francesa, se restringindo às portas-janelas envidraçadas e o enobrecimento por que passou o átrio principal, fruto do florescimento da vida social por que passou a sociedade recifense do período. (**Fig. 103**, pág. 198).

o trabalho de forro de madeira de lei – amarelo – no sistema saia e camisa, para encobrir as linhas do assoalho existente no 1º. pavimento. Idem para as esquadrias internas em madeira de lei de 4cm de espessura almofadadas, com bandeiras envidraçadas e trabalhadas, que datam também desta intervenção. (N. da A.).

³¹⁶ O piso assoalhado, em tábuas largas, do pavimento superior, muito provavelmente data do século XIX, uma vez que não encontramos menção de o terem feito. (N. da A.).

³¹⁷ Segundo as especificações para serviços de restauração parcial do prédio, foi feito pela Firma João Augusto Carvalho, mediante termo de compromisso datado de 01 de setembro de 1969 e cujo recebimento final pela complementação da obra data de 20 de novembro de 1973 (*in* Arquivos do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).

³¹⁸ Também de execução recente. (N. da A.).

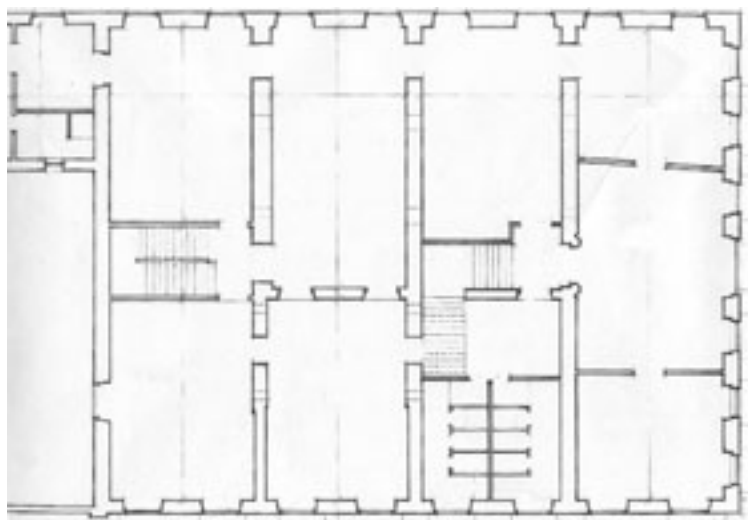


Fig. 95 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PLANTA-BAIXA DO PAV. TÉRREO.
 Planta-baixa do pavimento térreo do casarão, onde percebemos em tracejado a projeção dos antigos arcos que conformavam este pavimento, e que foram entaipados. Notamos a escada principal em madeira, que corre entalada entre paredes, à feição das escadarias coloniais. Os banheiros acrescentados são de intervenção recente. (Crédito da ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).

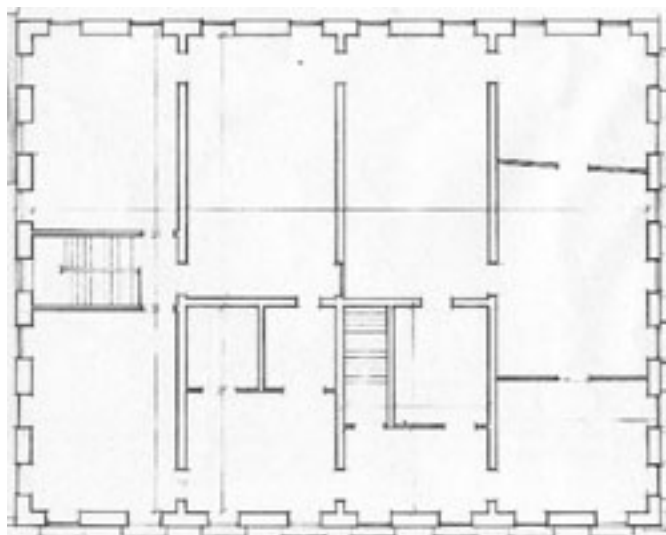


Fig. 96 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PLANTA-BAIXA DO PAV. SUPERIOR.
 Planta-baixa do pavimento superior do casarão, onde se situavam as habitações e salas de viver. Observamos a existência de uma outra escada, provavelmente de serviço. (Crédito da ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN – 5^a. Superintendência Regional).



Fig. 97 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, SOLEIRA.

Aspecto da soleira do portal de entrada, em pedra de Lioz, e do piso do hall central, em mármore branco e cinza rajado. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 98 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PORTAS INTERNAS.

Aspecto das portas internas almofadadas com bandeiras envidraçadas, ao gosto do século XIX, apesar de serem de execução recente. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 99 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PORTAS-JANELAS. Portas-janelas de duas folhas envidraçadas, de influência cultural francesa. Notamos soleira em pedra de lioz e assoalho de tábuas largas, generalidade desde os primórdios do Brasil colônia. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 100 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, JANELAS. Janelas de guilhotina com vidraças, que aparecem nas nossas residências a partir do século XIX (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 101, 102 - CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PORTA PRINCIPAL.
Aspectos da porta principal do casarão com grandes almofadas de madeira. (Crédito da ilustração: cópia de foto dos arquivos do IPHAN, no. de registro 34.01(7) / 230 .53 s/d / 8106/86 a 8111/86).



Fig. 103 – CASARÃO DA MADALENA, RECIFE – PE, PORTADA INTERNA.
Portada em arco pleno, de arenito, do átrio social que dá acesso à escada. (Crédito da ilustração: cópia de foto dos arquivos do IPHAN, no. de registro 34.01(7) / 230 .45/ 1982 / 5275/83).

RESIDÊNCIA 3: Casa no. 813, Rua Oliveira Lima.

Localizada à rua Oliveira Lima, no. 813, no bairro da Boa Vista, é tombada pelo processo no. 793 – T, com inscrição no. 410 no livro de História, fls. 66, com data de 23.01.68.

Foi construída em meados do século XIX, e ali nasceu Manoel de Oliveira Lima em 25/12/1867. No ano de 1862 seu pai traz da Europa objetos para decoração da casa que, presumimos, já estaria construída.

De exterior classicista, apresenta tanto a fachada principal, como a posterior, com frontões triangulares, o que denota a existência de telhado em 2 águas. (**Fig. 104**, pág. 201). *“Construção de 2 pavimentos, na testada do terreno. Possui murada do lado direito, com grade de ferro batido. A fachada para a rua apresenta 3 janelas no térreo, de vergas arqueadas (arco abatido) com grade no peitoril e outras três, rasgadas, guarnecidas por gradil em forma de sacada. A fachada lateral, voltada para o jardim, à direita, possui janelas e portas de vergas arqueadas e cercaduras em massa, sacadas. Cimalha marcando a linha do segundo piso. Platibanda ornada por frontão, acima da cornija.”*³¹⁹

Sua localização no terreno, típica da segunda metade do século XIX, segue o alinhamento frontal da rua, porém com lateral recuada, onde se encontra um jardim. Presumimos que as dependências de serviço eram separadas do corpo principal da edificação.

No seu traçado em planta observamos um corredor central, de onde se abrem os quartos do meio, e que faz ligação aos salões situados nas extremidades. Possui térreo e primeiro pavimento. (**Fig. 105**, pág. 201).

Quando da intervenção de restauro feita em 1984 pelas arquitetas Sílvia Katz e Maria das Graças Albuquerque de Melo, a casa apresenta, no pavimento térreo, 9 ambientes no edifício principal, e 5 no anexo (provavelmente as antigas dependências de serviço da residência).³²⁰

Sua disposição em planta também já está em sintonia com as mudanças de tipologias residenciais da segunda metade do XIX, a qual tinha um átrio de chegada e uma circulação ligando os cômodos, a chamada “circulação à francesa”, diversamente das antigas casas coloniais, que tinham as alcovas abrindo diretamente para os cômodos da casa.

O ambiente frontal, muito provavelmente o salão de visitas, apresenta piso em mosaico, muito usual na época para os ambientes sociais situados no térreo.

³¹⁹ CARRAZZONI, Maria Elisa – Coordenação de pesquisa. *Guia de Bens Tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980.

³²⁰ Dois outros blocos se apresentam no terreno, um próximo ao caramanchão de ferro, de pequenas dimensões, e um outro, mais longo, composto de três ambientes. Para a apreciação que iremos fazer de acordo com o foco do nosso trabalho, vamos nos deter apenas no bloco principal da casa.

O átrio sob a escada, apresenta piso em mármore branco e cinza rajado, já existente quando desta intervenção de 1984, ficando os outros cômodos do térreo, que não eram cômodos sociais, com piso em tijoleira, em sua maior parte também já existentes, quando da intervenção citada.

No primeiro andar, todos os cômodos têm pisos em assoalho de tábuas largas, supostamente datado do século XIX. O salão principal, da frente, tem seu assoalho em tábuas alternadas de 24 e 18 centímetros, com roda-pé de 20 centímetros de altura. Este roda-pé, em madeira, percorre todos os ambientes da residência.

O salão de visitas apresenta teto em estuque³²¹ trabalhado, de onde pende do centro lustre de cristal. Idem para a suposta sala de almoço, que tem teto com desenho central em floral de abacaxis.

A circulação do pavimento superior tem teto em forro de gesso liso, sem ornatos em relevo, com molduras de arremates, datado da intervenção de 1984

O átrio sob a escada, tem suas paredes com pintura simulando mármore bege e azul, a meia parede, motivo que se repete também nas paredes da circulação térrea. (Fig. 106, pág. 202).

As paredes da chamada sala de almoço têm roda-meio também em madeira, de 9 centímetros de altura, distante 83 centímetros do piso.

As paredes, de forma geral, da casa encontram-se atualmente emassadas e pintadas, porém muito provavelmente, eram revestidas de papéis de parede franceses, no século XIX.

A escada da residência, em madeira, é solta das paredes em sua parte central, demonstrando como se conformavam as escadarias a partir da segunda metade do século XIX, ou seja, mais livres do que suas antecessoras coloniais.

Observamos também elementos de adorno em ferro, nesta residência, quando da entrada no mercado deste material, representante máximo da indústria européia. Os balcões das sacadas que dão para o exterior são em ferro, assim como as bandeiras das esquadrias internas. (Fig. 107, pág. 202).

As portas internas são em madeira, almofadadas (Fig. 108, pág. 203) e as portas-janelas externas, de inspiração francesa, com vidro e almofadas, são também em madeira. Observa-se sob estas, soleira em xadrez de mármore branco e cinza rajado, dispostos em diagonal, à semelhança do átrio da escada, no térreo. (Fig. 109, pág. 204).

³²¹ Dependendo da época da intervenção deste forro, pode ser ele de gesso, ao invés de estuque, dúvida que não conseguimos esclarecer. (N. da A.).

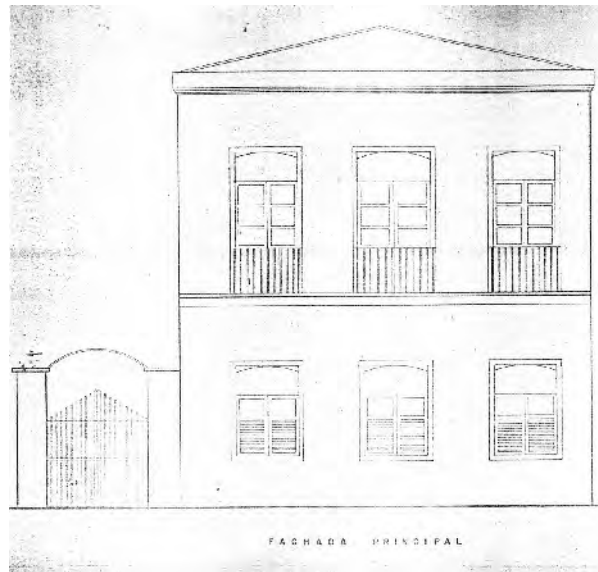


Fig. 104 – CASA 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, FACHADA FRONTAL.

Fachada que dá a frente para o logradouro, de composição simétrica, classicista, onde percebemos o frontão triangular. Os acessos, pela lateral do terreno, para onde se volta a residência, é uma implantação típica da segunda metade do século XIX. (Crédito da Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).

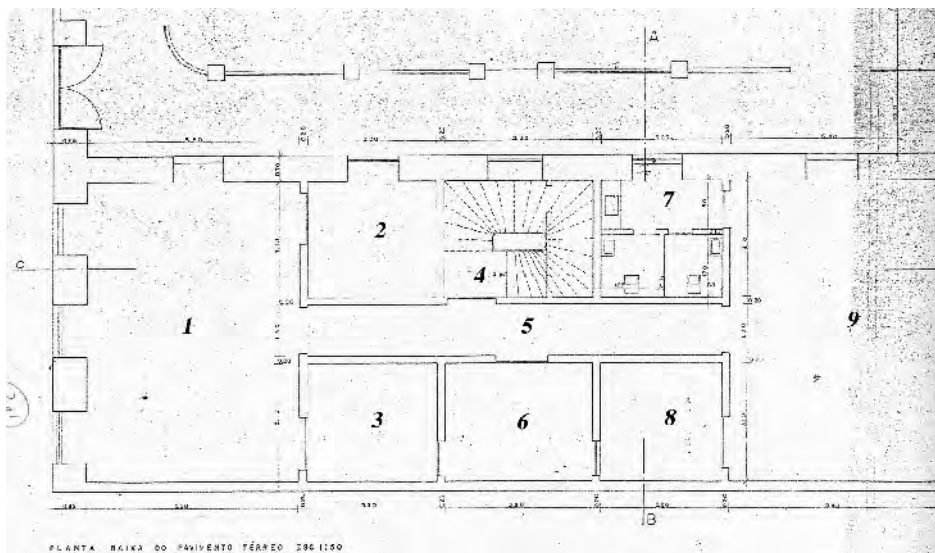


Fig. 105 – CASA 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, PLANTA-BAIXA DO PAV. TÉRREO.

Planta-baixa do pavimento térreo da residência, onde observa-se o salão de visitas (1), quarto (2), alcovas (3,6,8), a circulação que une o salão de visitas à suposta sala de almoço (9) e o átrio de chegada sob a escada (4). (Crédito da Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN – 5ª. Superintendência Regional).



Fig. 106 – CASA 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, ESCADA.

Escada da residência, em madeira, solta em espiral. Observamos também detalhe de pintura simulando pedra nas paredes laterais da escada. Essa mesma pintura é também encontrada na circulação da parte térrea desta residência. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 107 – Casa 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, ESQUADRIAS EXTENAS.

Aspecto das esquadrias externas do salão do primeiro andar, em madeira e vidro, de influência francesa. As bandeiras com vidraças no Recife aparecem a partir da segunda década do século XIX. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 108 – CASA 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, ESQUADRIAS INTERNAS. Esquadrias internas do pavimento térreo da residência, com portas almofadadas em madeira e bandeiras em ferro. Esta ilustração também mostra alguns exemplares do mobiliário Pernambucano, estilo de mobiliário híbrido, com elementos simbólicos da cultura francesa e da brasileira. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 109 – CASA 813, RUA OLIVEIRA LIMA, RECIFE – PE, SOLEIRAS.

Soleiras das portas-janelas do salão do primeiro andar em mármore branco e cinza rajado. Vemos também detalhe dos balcões em ferro, típicos da época de afrancesamento das residências recifenses. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).

RESIDÊNCIA 4: Solar do Barão de Beberibe

Localizava-se, no século XIX, à rua da Aurora, no. 197, na Boa Vista, como parte de grupo de sobrados construídos pelo Barão de Beberibe, Francisco Antônio de Oliveira, grande empresário e proprietário do Recife, em 1840. (**Fig. 110**, pág. 208).

O bairro da Boa Vista deve este nome à “boa vista” que se tinha das janelas do segundo palácio de Nassau, no Recife, das terras continentais. Foi a 4^a. localidade do Recife a ter iniciada seu povoamento, aproximadamente em 1840, depois de aterro que sofreu, constituindo-se inicialmente da Rua da Imperatriz (antiga do Aterro), Rua da Aurora (antiga Rua Formosa) e Av. Conde da Boa Vista. Segundo Flávio Guerra, in “O Conde da Boa Vista e o Recife”, este bairro caracterizava-se como bairro residencial, de famílias abastadas, em face das estradas para os engenhos e sítios dos Manguinhos, Aflitos, Caxangá e Casa Forte.

No local do atual Edifício Pessoa de Melo existia um grande sobrado, de propriedade do Barão de Beberibe. “*Em 1942 foi demolido sendo construído em seu lugar o palácio de Alumínio, sede provisória do Sport Clube do Recife, posteriormente também demolido*”³²². Num prédio vizinho, que hoje abriga parte da Secretaria de Segurança Pública, foi o local, talvez a própria residência do Conde da Boa Vista, Francisco do Rego Barros, o governador da província de Pernambuco responsável pelo afrancesamento da nossa cidade.

Sua implantação segue os limites da quadra em sua fachada frontal e lateral esquerda, e na lateral direita, do sobrado limítrofe a ele nesta divisa.

Compunha-se de térreo, dois pavimentos e sótão. (**Fig. 111**, pág. 209).

No pavimento térreo, existiam o saguão, a entrada de serviço, depósito, cocheira, estribaria e quarto dos arreios.

Compunham o primeiro andar o salão nobre, a biblioteca, o gabinete, uma sala, o arquivo, salão de música e terraço.

No segundo andar encontrávamos a sala de visitas sobre salão nobre, dois quartos para hóspedes, sala de jantar, quatro quartos e sala de viver.

Finalmente no sótão, tínhamos a despensa, adega, cozinha, quarto de engomar, depósito e dormitório de escravos.

³²² CAVALCANTI, Carlos Bezerra. *O Recife e seus bairros*. Recife: Câmara Municipal do Recife, 1998. Pág. 68.

Notamos a presença de três banheiros, um no térreo, um no primeiro pavimento e um outro, sobre este, no segundo pavimento. Pelas suas disposições em planta, assim como pela espessura de suas paredes, julgamos serem de construção mais recente à da época do sobrado. Também não descartamos a possibilidade de já ter, os descendentes da família abastada do Barão, feito uso deles, uma vez que os banheiros passarão a ser incorporados às plantas da casa no final do século XIX.

Como este sobrado foi demolido, podemos tecer alguns comentários baseados em suas plantas as quais nos indicam alguns materiais de revestimentos interiores típicos da época de afrancesamento das residências recifenses.

Notamos uma supervalorização dos ambientes sociais, assim como de seus revestimentos, denotando uma ênfase que passou a ser dada desde então à vida social como um todo, de inspiração na burguesia francesa.

No pavimento térreo tinha-se uma entrada social, pelo saguão, com piso de mármore, que dava acesso, por uma escada, em dois lances, provavelmente de madeira, ao salão nobre. O salão nobre tinha piso em assoalho, com rodapé de 20 centímetros de altura, bem comum na época. Tanto este salão como o saguão, tinham o forro estucado com acabamentos em roda-teto, naquele, ricamente adornado.

As portas internas eram almofadadas, em 2 folhas, com bandeiras retangulares em ferro formando desenhos e também em vidraças (**Fig. 112**, pág. 210). As esquadrias que davam para a atual Av. Conde da Boa Vista e rua da Aurora, eram, a maioria delas, no térreo, sem almofadas com terminação em arco abatido. No primeiro andar eram em 2 folhas, com 1 almofada na parte inferior em madeira e restante em vidro, com a bandeira em vidraças. O peitoril da sacada era em ferro e a soleira em pedra de lioz.

A porta principal de entrada do sobrado era ricamente adornada, com pesados almofadões e florais.

As esquadrias do 2º pavimento eram em vidraças com abertura tipo guilhotina.

As outras áreas do térreo, a saber, entrada de serviço, depósito, cocheira, estribaria e quarto dos arreios tinham, segundo planta, piso em cimento.

O salão de música tinha roda-piso decorado em losangos, com flores nos 4 cantos e desenhos em forma de espadas opostas nos quatro quadrantes do retângulo. O terraço tinha piso de mármore.

O forro do salão de música, provavelmente em estuque, tinha rodapés bastante largo e adornado. A sala, biblioteca e gabinete tinham piso de assoalho.

Todos os ambientes, do segundo pavimento, tinham forro de madeira e piso em assoalho, como era usual na época. Esses materiais passaram todo o século XIX, quando, no final deste, iremos ver surgir os “parquets”, de origem francesa.

O dormitório de escravos, no sótão, era em vão único. Todos os ambientes do sótão eram servidos apenas pela escada de serviço, em espiral, situada ao lado da escada social. A cozinha, assim como os outros ambientes deste pavimento, tinham piso de assoalho, sem forro. A localização da cozinha no último pavimento coincide com as diversas descrições feitas por viajantes ao Recife, no início do século XIX. Esta localização propiciava ao restante do sobrado não ser invadido pelos cheiros e fumaça da mesma. As paredes da cozinha eram azulejadas, já fazendo uso aqui de materiais de revestimentos mais diversificados.

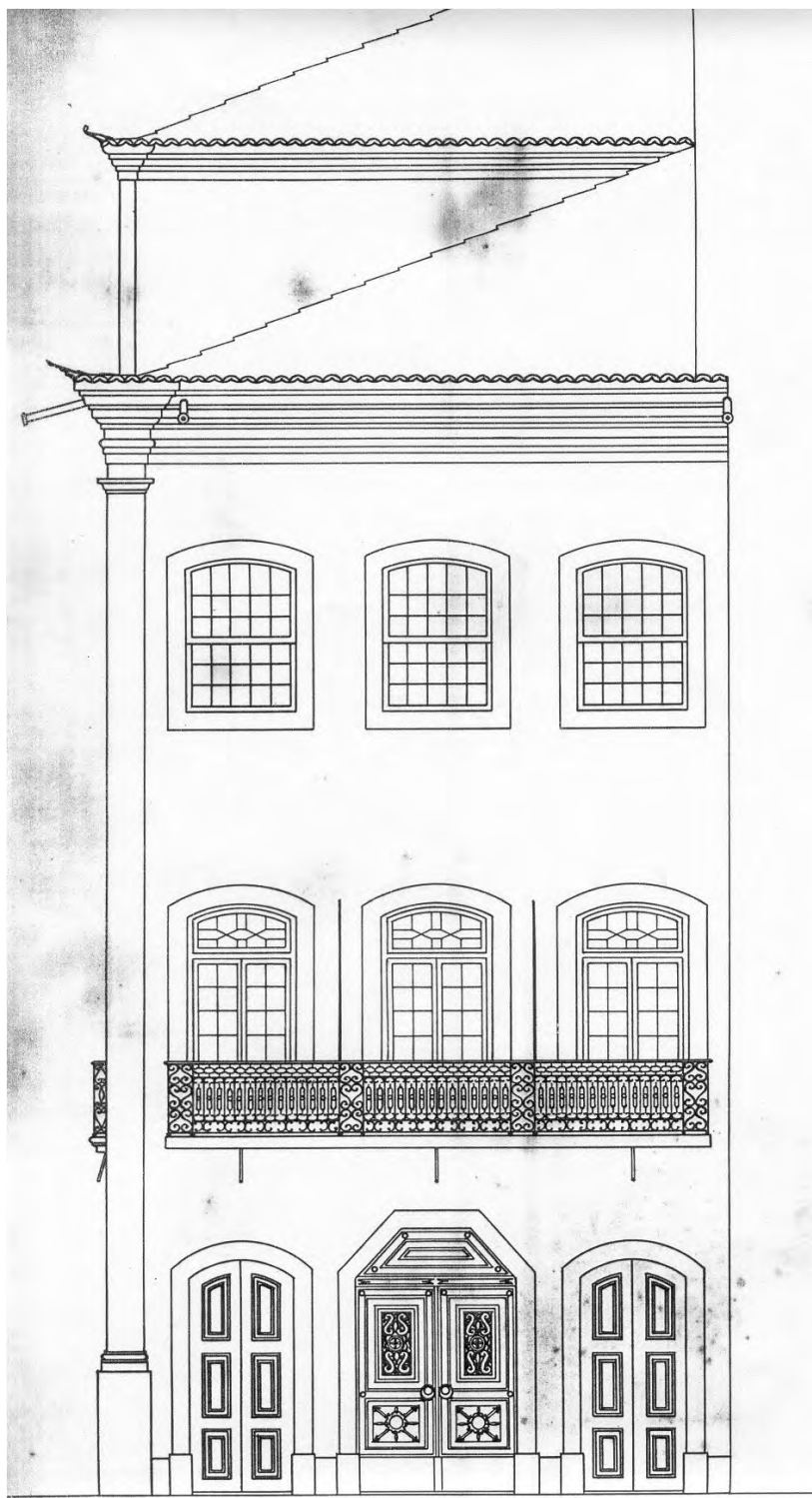


Fig. 110 – SOLAR DO BARÃO DE BEBERIBE, RECIFE – PE , FACHADA FRONTAL.

Fachada frontal, dando para a Rua da Aurora, onde percebemos a exuberância do trabalho de entalhadura da porta de acesso social, assim como as portas-janelas de origem francesa no primeiro pavimento, encimadas por bandeiras de arco abatido em vidraças. Notamos também nesta fachada o rigor classicista de sua simetria. (Crédito de Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN, 5ª Superintendência Regional).

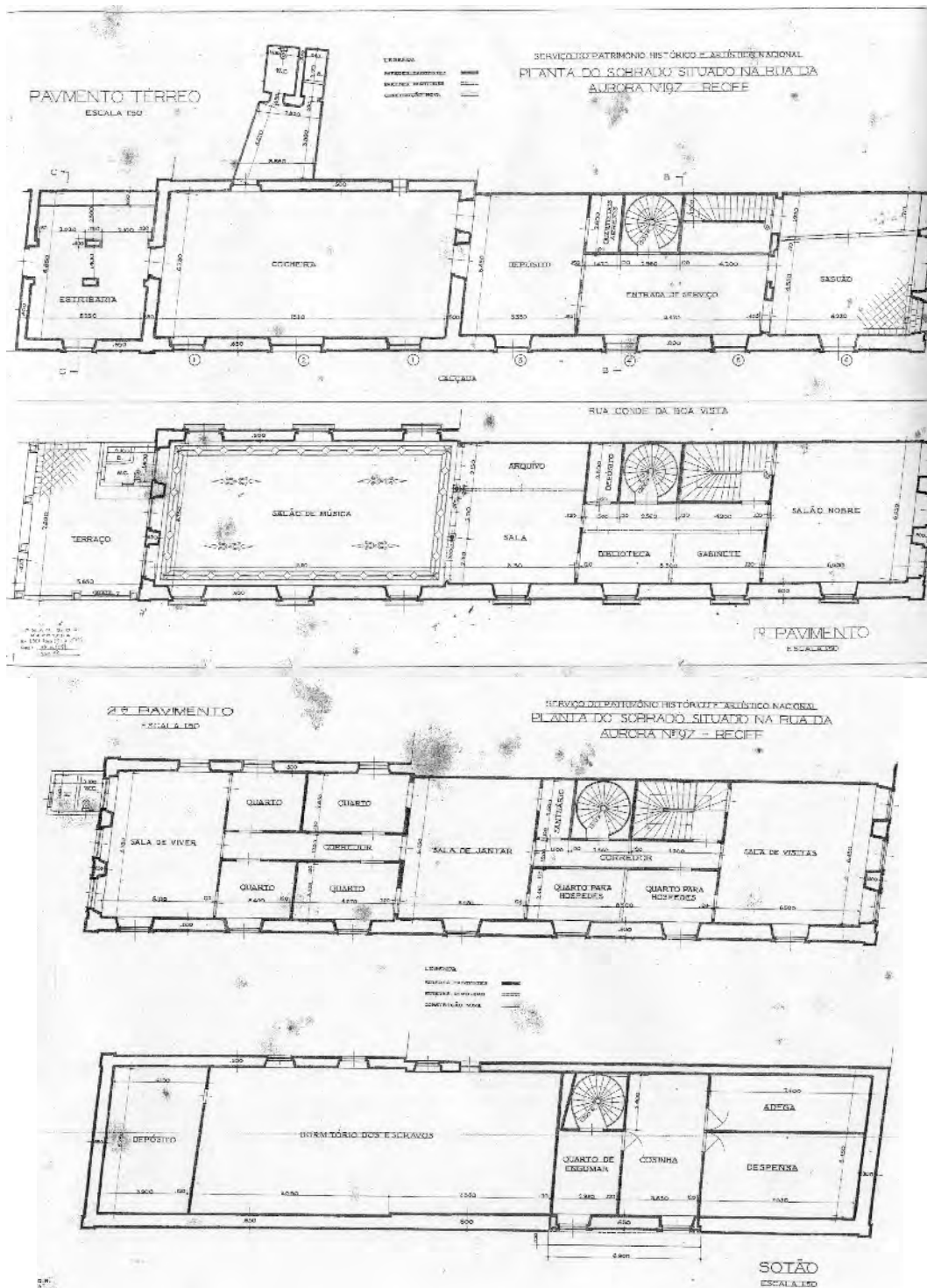


Fig. 111 – SOLAR DO BARÃO DE BEBERIBE, RECIFE – PE, PLANTAS-BAIXAS.

Plantas-baixas do térreo, primeiro e segundo pavimentos e sótão, onde percebemos uma supervalorização, quer nas dimensões, quer na localização e nos revestimentos, dos ambientes sociais do solar, destinados ao público, em detrimento dos de serviço e íntimos. Percebemos também o acréscimo posterior dos banheiros, devido às modificações da tecnologia e modos do habitar urbano da segunda metade do século XIX. (Crédito de Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN, 5ª Superintendência Regional)



Fig. 112 – SOLAR DO BARÃO DE BEBERIBE, RECIFE – PE, CORTE TRANSVERSAL.

Corte transversal do solar, onde percebemos as esquadrias internas almofadadas, enriquecimento interior que passará a ser freqüente a partir da segunda metade do XIX, assim como bandeiras em ferro trabalhadas. Notamos também a ausência de forro no sótão, e a escada de serviço em espiral. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002). (Crédito de Ilustração: cópia de planta encontrada na mapoteca do IPHAN, 5ª. Superintendência Regional).

RESIDÊNCIA 5 : Casa no.150, Rua Benfica.

Localizada à Rua Benfica, no. 150, na Madalena, Recife – PE, tem sua implantação livre dos limites do lote, localizando-se no centro do terreno, paralela à divisa. Tombada pelo patrimônio, sofreu intervenções no século XX no sentido de resgatar, sempre que possível, suas feições originais.

De acordo com foto divulgada por Alberto Souza em seu trabalho sobre o classicismo arquitetônico no Recife³²³, esta casa apresentava exterior inserido dentro de uma plástica classicista, com frontão triangular sobre cornija, vasado no tímpano e encimado por estátua. Quando das nossas visitas, percebemos que o aspecto externo, que esta casa apresenta hoje, insere-se já dentro de uma leitura eclética, provavelmente de inícios do século XX, com ondulações e florais de inspiração barroca. Possui dois pavimentos, térreo e primeiro andar.

Tem seus cômodos divididos da seguinte forma: no pavimento térreo temos terraço frontal, circulação social, escada, salas, quartos, banheiros e cozinha; no pavimento superior, temos a escada, circulação, salas, quartos, e banheiros. (**Fig. 113, 114**, pág. 213).

Admitimos ser esses banheiros, tanto do térreo quanto do primeiro pavimento, de execução posterior, uma vez que têm conformação e materiais recentes.

O acesso ao terraço frontal se dá por intermédio de uma pequena escada de quatro lances em pedra de lioz. O piso deste terraço, rodeado por gradil em ferro, é em mármore carrara branco e cinza rajado, o qual foi, quando da intervenção sofrida pelo casarão, retirado, nivelado e assentado. A soleira do portal de entrada é também em lioz. (**Fig. 115**, pág. 214).

A circulação social, que distribui os cômodos no pavimento, teve seu piso em mármore carrara e forro em madeira, conservados.

O hall da escada, esta em madeira, tem seu piso também em xadrez de mármore branco e cinza rajado, conservado. (**Fig. 116**, pág. 215).

A sala frontal esquerda (sentido de quem entra na casa) tem piso em ladrilho policromado conservado, que foi introduzido ao ser demolida a parede que divide esta sala da sua anexa, formando um só. Seu forro é recente, em gesso.

³²³ SOUSA, Alberto. *O classicismo Arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, Salvador: Fundação João Fernandes Cunha, 2000. Pág. 138.

A grande sala retangular do lado direito da casa teve seu forro de madeira conservado, assim como também seu piso em ladrilho policromado, que é da mesma época da sala frontal esquerda. Mais uma vez vemos a utilização de ladrilhos policromados para revestir os pisos dos ambientes sociais, quando situados no térreo.

O piso da circulação superior é assoalhado, com régua largas em madeira de 25 centímetros e rodapé de 23 centímetros. Todo o restante dos ambientes deste andar, também tem este mesmo piso, que foi mantido. O forro desta circulação, já existente, também foi mantido. (**Fig. 117, 118**, pág. 216 e 217).

Na sala maior retangular do primeiro andar, existia um forro em madeira na parte maior quando este ambiente foi seccionado, conforme tracejados em planta. Este forro serviu de modelo para o restante do forro da sala que foi feito posteriormente. Notamos que destas secções, a menor delas foi o antigo lugar da escada para o sótão. Este mesmo procedimento foi utilizado para a grande sala anexa, do lado esquerdo do corredor.

As paredes encontram-se atualmente emassadas e pintadas, no entanto deveriam certamente ser revestidas de papel de parede decorado, tônica no século XIX.

A maioria dos seus materiais de revestimento coincidem com os materiais mais usuais da segunda metade do século XIX, a exemplo dos pisos em mármore, dos assoalhados, dos largos rodapés, das soleiras em liós e dos forros, executados em gesso, mais que ao gosto dos decorados forros em estuque do século XIX, de onde pendiam trabalhados lustres em cristal. As portas internas têm bandeiras retangulares em vidraças e também em ferro. (**Fig. 119**). Portas-janelas “à francesa” do pavimento superior abrem-se sobre sacadas em ferro, assemelhando-se às residências parisienses da reforma haussmaniana.

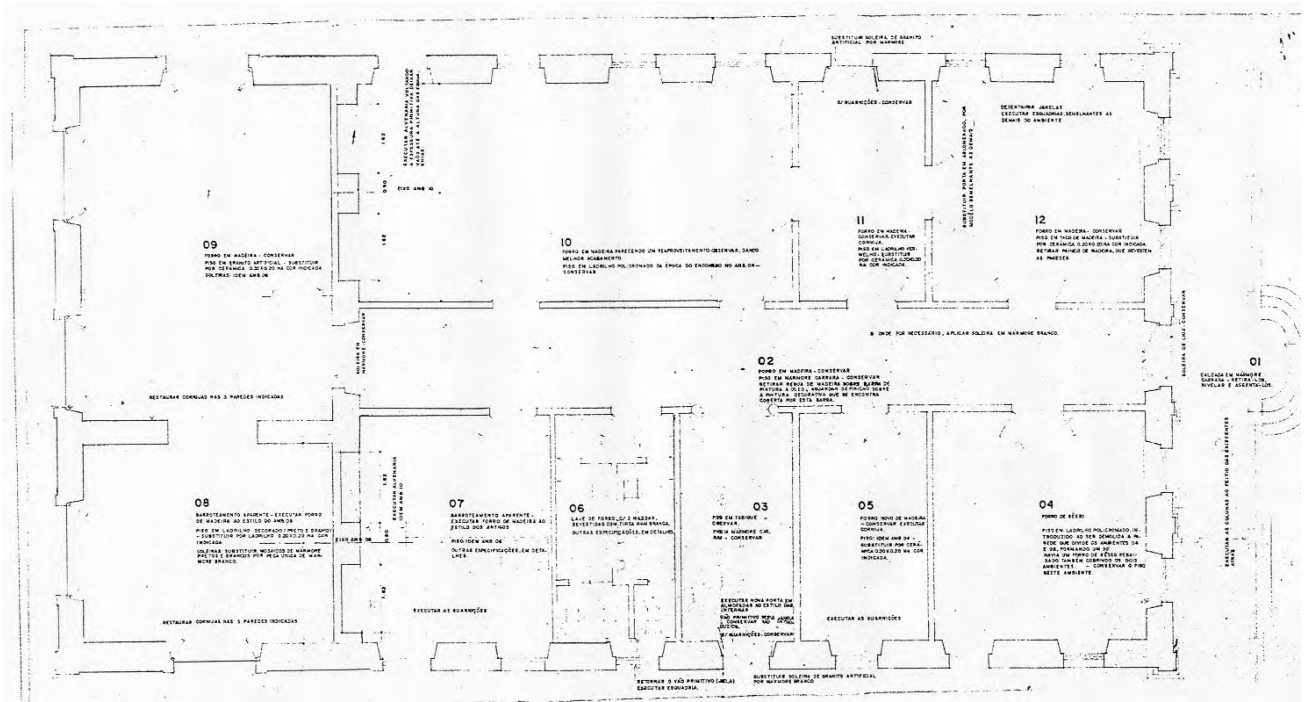


Fig.113-CASA 150,RUA BENFICA, RECIFE-PE, PLANTA-BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO. Planta-baixa do térreo da residência, mostrando a escada de acesso, o terraço frontal e a circulação central interna, de distribuição dos cômodos. No período colonial não era usual esta disposição, abrindo-se as alcovas diretamente sobre as outras ou sobre a sala de viver. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).

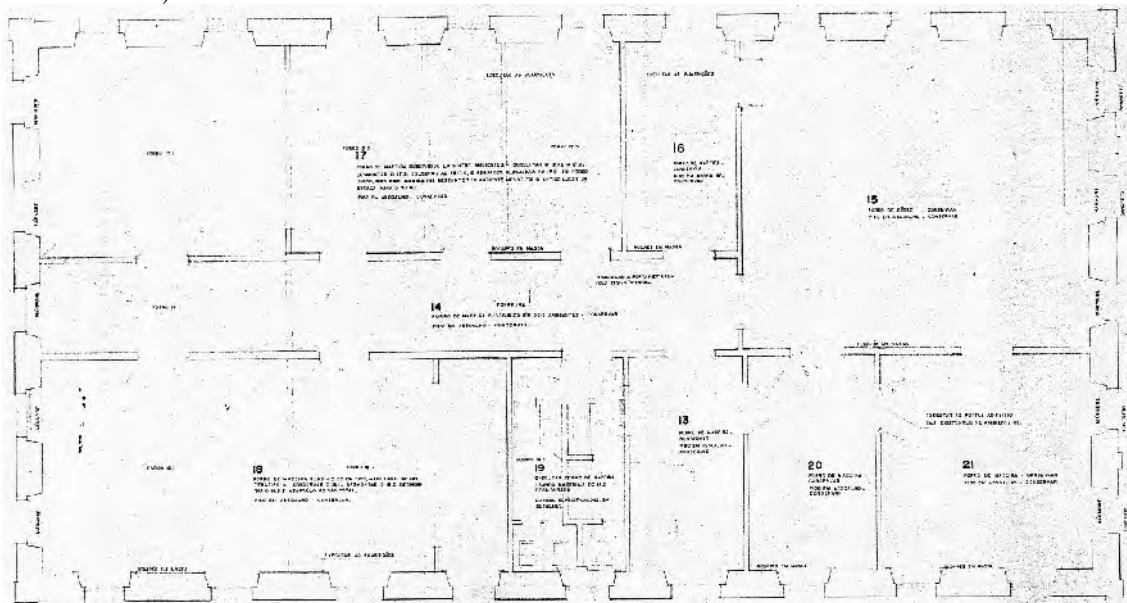


Fig.114-CASA 150,RUA BENFICA, RECIFE-PE, PLANTA-BAIXA PAVIMENTO SUPERIOR. Planta-baixa do pavimento superior da residência, onde vemos a circulação central de distribuição dos cômodos e grande sala frontal, provavelmente o salão de visitas da residência. Os banheiros, tanto deste pavimento quanto do pavimento térreo, são de construção recente. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 115 – CASA 150, RUA BENFICA, RECIFE – PE, TERRAÇO DE ENTRADA.

Aspecto externo do terraço de entrada, onde podemos ver o piso em mármore carrara em xadrez de branco e cinza rajado, e escada em semi-círculo de pedra de lioz. Notamos as sacadas do primeiro andar e o gradil que circunda o terraço em ferro, material de construção introduzido nas residências em meados do século XIX. As meias-colunas que compõem o gradil foram executadas quando da intervenção de restauro, ao feitiço das que existiam anteriormente. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 116– CASA 150, RUA BENFICA, RECIFE – PE, HALL DA ESCADA. Hall da escada em mármore de carrara, com aplicação igual à do terraço frontal da casa. A escada, em madeira, tem soleira em pedra de lioz. A porta sobre vão primitivamente aberto para janela, é de execução recente, à maneira das originais da casa. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 117 – CASA 150, RUA BENFICA, RECIFE – PE, CIRCULAÇÃO SUPERIOR. Interior da residência, mostrando o aspecto da circulação superior, onde podemos perceber o assoalho, o forro em madeira que foi conservado e as portas internas em madeira almofadada, com bandeiras retangulares em vidraça. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig. 118– CASA 150, RUA BENFICA, RECIFE – PE, SOALHO.

Soalho do pavimento superior da casa, onde observamos largo roda-pé em madeira, e portas internas almofadadas, típicas da segunda metade do XIX. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).



Fig.119–CASA 150,RUA BENFICA, RECIFE – PE, BANDEIRA DAS ESQUADRIAS INTERNAS.

Aspecto da bandeira de porta interna da residência, em ferro trabalhado. A partir da segunda metade do século XIX nós iremos encontrar portas internas das residências mais valorizadas, com almofadados, e bandeiras que podem ser em desenhos com vidraças ou em ferro, material típico da modernidade francesa. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2002).

RESIDÊNCIA 6 : Casa no.1893, Avenida 17 de agosto.

Localizada na Avenida 17 de Agosto, no. 1893, antiga via de escoamento dos engenhos, no aristocrático bairro de Casa Forte, Recife – PE, tem sua implantação livre dos limites do lote, localizando-se no centro do terreno, com sua fachada lateral paralela ao logradouro que faz esquina com a avenida, em relação a qual a casa apresenta-se em ângulo acentuado. Esta disposição lhe insere uma tomada de vista em perspectiva, realçando mais sua grandiosidade.

Tombada pelo patrimônio a nível local, este casarão datado da segunda metade do século XIX apresenta seu exterior inserido dentro de uma plástica classicista, onde o ordenamento das suas esquadrias e a simetria lhe são inerentes. Possui frontão triangular, com óculo central e platibanda corrida sobre cornija saliente. Outra cornija dá marcação do pavimento térreo em relação ao primeiro pavimento, sobre a qual se dispõe, ordenadamente, as janelas em misto de venezianas e vidraças.(**Fig. 120**, pág. 220)

Sua disposição em planta, em forma de “T”, resulta em dois terraços em plataforma, um frontal e outro posterior. Possui dois pavimentos, térreo e primeiro andar, sótão e porão. (**Fig. 122, 123**, pág. 221)

Compõem o pavimento térreo, além dos citados terraços, diversas salas, uma escada monumental de acesso ao primeiro andar e uma outra de serviço. O primeiro pavimento abriga as habitações, sala íntima, e banheiro, nosso primeiro exemplo deste cômodo como peça inserida na planta da casa.

O piso dos ambientes sociais do pavimento térreo é em ladrilho policromado com desenhos diferenciados. O mosaico do saguão principal tem barra roda-piso com desenhos de uvas e as iniciais da família. (**Fig. 124, 125**, pág. 222).

O primeiro pavimento tem piso em assoalho de tábuas largas, o que não difere das antigas residências desde o Brasil colônia, até finais do século XIX, quando entram em cena os “parquets”, encerados.

As portas internas são em madeira, com três almofadas. No final do século XIX as portas passam a ter, ao invés de duas, três almofadas. As portas desse casarão tanto podiam ter bandeiras retangulares de ricos desenhos em ferro, quanto podiam ter também bandeiras em vidraças (**Fig.**

126, pág. 223). Todas as janelas das fachadas frontal e lateral que dão para a área externa são em misto de venezianas e vidraças. Remonta também ao final do século XIX a utilização de janelas com venezianas, principalmente para os dormitórios.

O hall da escada principal, de pé direito duplo, realça a escada em meia circunferência, com degraus em madeira e corrimão de ferro com detalhes incrustados dourados. Neste hall, no primeiro pavimento, assinalamos painel de azulejaria portuguesa branco e azul, ilustrando passagem bíblica dos “Cegos de Jericó”, de composição neoclássica, bem ao gosto da época de exaltação da cultura francesa. (**Fig. 121**, pág. 220).

Data de finais do século XIX a importação das primeiras peças sanitárias de louça e ferro esmaltado. Documentamos, nesta residência antes de serem modificados, os revestimentos do banheiro. Este tinha banheira e peças sanitárias em louça branca, e azulejos de parede também brancos com barra formada por cordão de grandes laçarotes na cor azul escuro, emoldurada por filetes na cor vinho. (**Fig. 127**, pág. 223).

Os forros tanto dos ambientes do térreo quanto do primeiro pavimento são de estuque, de onde pendiam de seu centro lustres de cristal, forma bastante usual na época para paramentar o interior das residências com o requinte que era idealizado dos grandes salões franceses.

Observamos que, também no que concerne à iluminação, dois postes de ferro trabalhado davam suporte à iluminação, que até o momento era a gás, sendo posteriormente alterada para luz elétrica. Estes postes arrematam o gradil também em ferro que delimita o terraço da frente do solar.



Fig. 120 – CASA 1893, AV. 17 de AGOSTO, RECIFE – PE, VISTA EXTERNA.

Aspecto externo da residência no ano de 2001, onde percebemos a platibanda com métopas vazadas sobre cornija saliente. Outra cornija delimita os dois pavimentos, ao longo da qual dispõem-se as janelas em vidraças e venezianas, típicas do final do século XIX. Observamos também aspecto do gradil em ferro que circunda o terraço frontal, finalizado por postes de iluminação. (Crédito da Ilustração: cópia de foto do Anuário Casa Cor Pernambuco 2001, Pág. 25).

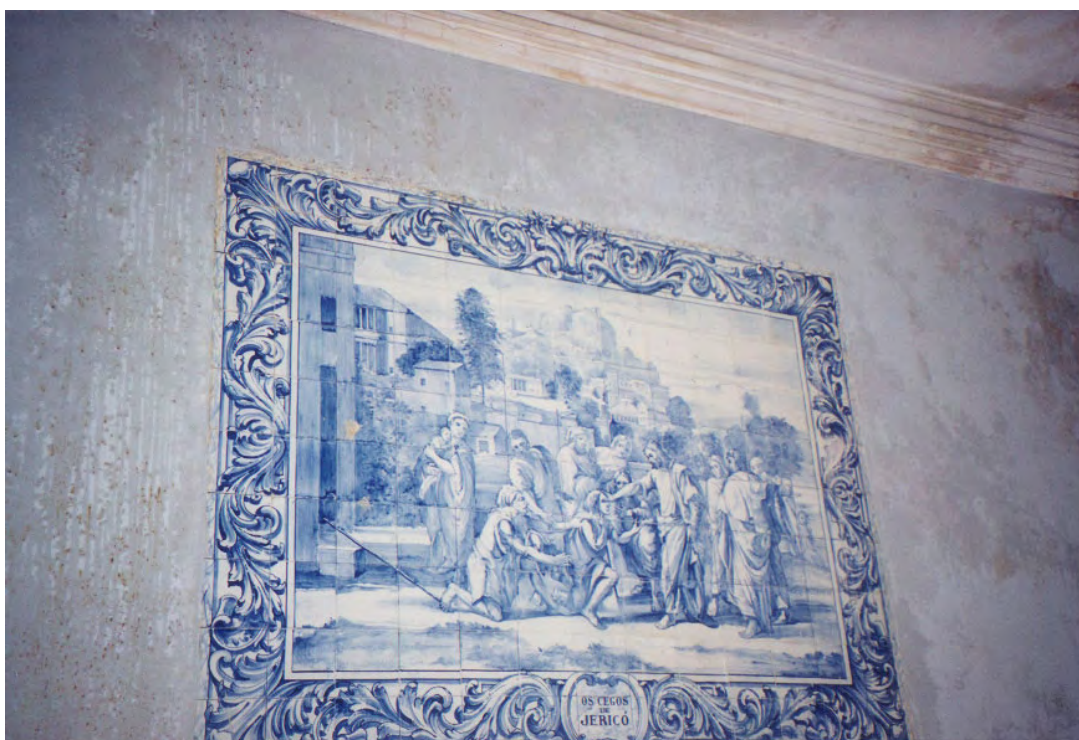


Fig. 121 – CASA 1893, AV. 17 DE AGOSTO, RECIFE – PE, PAINEL DE AZULEJOS.

Painel existente no hall da escada principal da residência, em azulejos portugueses, nas cores azul e branco, com ilustração neoclássica. (Crédito da ilustração: Foto da Autora, datada de 2001)



Fig. 122– CASA 1893, AV. 17 de AGOSTO, RECIFE – PE, PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO TÉRREO.

Planta-baixa do pavimento térreo, onde situam-se os cômodos sociais da residência. Observamos o desenho da escada principal em semi-círculo e a conformação da planta em “T”, ficando os ambientes, em decorrência disso, com as aberturas dando para a área externa da casa. Estas plantas flexíveis começam a desenvolver-se a partir de finais do século XIX, propiciando uma melhor ventilação e insolação internas. (Crédito da Ilustração: cópia de planta do Anuário Casa Cor Pernambuco 2001, Pág. 35).

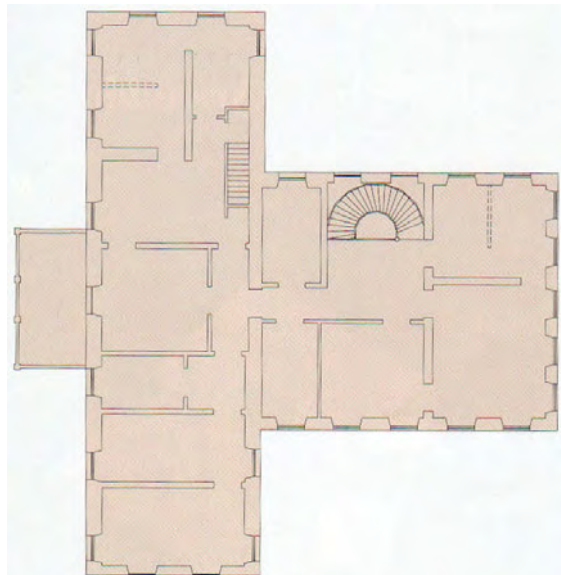


Fig. 123 – CASA 1893, AV. 17 de AGOSTO, RECIFE – PE, PLANTA BAIXA DO PAVIMENTO SUPERIOR.

Planta-baixa do pavimento superior, onde situam-se as habitações (cômodos íntimos) da casa, e que mantém a mesma conformação em “T” do térreo. (Crédito da Ilustração: cópia de planta do Anuário Casa Cor Pernambuco 2001, Pág. 37)



Fig. 124, 125– CASA 1893, AV. 17 DE AGOSTO, RECIFE – PE, PISO DO SAGUÃO PRINCIPAL.

Aspectos do ladrilho policromado que compõe o piso do saguão principal da residência, nas cores azul, vermelho e amarelo. Normalmente a partir da segunda metade do século XIX, revestiam-se os pisos, das ricas casas burguesas, de ladrilhos policromados coloridos, quando situados no térreo. (Crédito das Ilustrações: Fotos da Autora, datada de 2001).



Fig. 126 – CASA 1893, AV. 17 DE AGOSTO, RECIFE – PE, PORTA INTERNA.
Porta interna da residência, com três almofadas, típica de finais do século XIX, e bandeira da porta em ferro ornamentado. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2001).



Fig. 127– CASA 1893, AV. 17 DE AGOSTO, RECIFE – PE, REVESTIMENTOS DO BANHEIRO SOCIAL.

Materiais de revestimentos do banheiro social, onde se percebe o ecletismo presente nos interiores residenciais do período. Banheira em louça branca, e paredes revestidas com cerâmica também branca, com barra de laços azuis encimada por filetes na cor vinho. (Crédito da Ilustração: Foto da Autora, datada de 2001).

CAPÍTULO 8

CONCLUSÕES

*“Entre viver a história e interpreta-la,
nossas vidas passam.
Ao interpretá-la, vivemo-la: fazemos história;
ao vive-la, interpretamo-la: cada um de nossos atos é um signo.”*

Octávio Paz

Ao longo de todo o século XIX iremos ter, nos interiores residenciais brasileiros e recifenses, uma pluralidade de hábitos, estilos artísticos e tecnologias convivendo em paralelo, totalmente em acordo com a realidade cultural heterogênea que nos caracteriza como brasileiros.

Uma influência cultural, das mais determinantes, na composição destes interiores foi a que se fez presente através dos elementos simbólicos oriundos da cultura francesa, apesar de esta não ser o único país da Europa do qual importamos simbologias diversas da lusitana.

Durante o século retrasado, mais precisamente no Recife até a década de 40, tivemos um utilitarismo predominando nas nossas casas, herança do período colonial. Nossos interiores desta época se apresentavam bastante rústicos, simples, fruto de um *modus-vivendi* onde predominava a austeridade de uma estrutura social patriarcal. Fazíamos uso de mobiliário bastante restrito, destinado ao uso imediato, e nossas casas não tinham praticamente ornamentos, decorrência de um mercado não diversificado e de técnicas construtivas vernaculares. O uso das tecnologias que hoje já se incorporaram às residências, tais como o uso de água encanada, esgotamento sanitário, iluminação e ventilação artificial eram inexistentes nesse período, supridas pelo trabalho do escravo.

Com a vinda da Corte Portuguesa ao Rio, e da Missão Artística Francesa, em 1816, notamos, em todos os domínios culturais, uma forte influência da cultura francesa, da qual a corte portuguesa era uma das suas maiores propagadoras, tendo esta, na aristocracia francesa, seus referenciais estéticos.

Outras contribuições, não fruto de nossos estudos, mais também componentes das nossas casas, também influíram para personificar os lares brasileiros do XIX: o Barroco, estilo bastante desenvolvido na arquitetura

religiosa e nas artes plásticas do Brasil colônia, dele herdamos uma profusão de objetos de adorno e culto residenciais, a exemplo dos oratórios e imagens de santos, elementos constituintes, até os dias de hoje, das nossas casas; assinalamos também o romantismo, e as contribuições culturais inglesa, italiana e oriental.

As modificações que datam de meados do século XIX nas residências brasileiras de uma forma geral, e em especial no Recife, deram-se no que diz respeito à introdução de linhas classicistas no exterior, com a marcação de pilastras, platibandas, cornijas e simetrias nas aberturas, o uso de balcões de ferro e vidraças, o uso de tonalidades pastéis nas paredes, além de uma maior preocupação com a ventilação e insolação nas residências.

Nos interiores, anotamos uma diversificação maior do mobiliário, como a introdução do uso do guarda-roupa, das secretárias, dos “psychés”, dos lavatórios, onde predominava uma estética classicista originária do mobiliário império francês. Surgem simbioses formais entre elementos da cultura francesa e da recifense que serão objetivados através dos chamados Mobiliário Pernambucano e Neo-rococó Pernambucano. Nossos interiores viram uma oferta maior de materiais de revestimentos para paredes e objetos de adorno, com os cristais, vidros e porcelanas francesas, as molduras, os tapetes e os papéis de parede.

O neoclassicismo, estilo representante do período imperial, foi o referencial estético adotado pelas nossas elites econômicas, fazendo com que houvesse uma forte inspiração clássica nos elementos formais residenciais então utilizados no período. Vemos que até os três primeiros quartéis do XIX as contribuições se restringiram mais à ornamentação, estando as tipologias e as técnicas construtivas muito próximas das seguidas em inícios do século.

Dentro dos nossos estudos de casos, observamos, como significativo deste período, o antigo solar do Barão de Beberibe.

A conformação urbana e tipológica deste solar ainda se enquadrava dentro do que conhecemos como sobrado urbano colonial, onde seus limites eram os mesmos dos logradouros que o delimitavam. Sua disposição em planta ainda estava muito ligada ao sobrado típico de vários andares, onde o térreo é destinado aos acessos sociais e de serviço, o primeiro e segundo pavimento é destinado às habitações e cômodos sociais, ficando o sótão para cozinha e dependências. Notamos também que os ambientes sociais deste sobrado eram ricamente ornamentados e voltados para uma vida social intensa de festas, comemorações e contatos, típicos de

uma burguesia, que dava seus primeiros passos no nosso país, e se espelhava nos salões franceses de então. No que concerne às mudanças introduzidas nas fachadas, tivemos a mudança dos antigos muxarabis para os balcões em ferro e janelas em vidraças, típicos das residências parisienses do século XIX, e também as linhas classicistas, com seu ordenamento formal e sua simetria.

Durante todo o período imperial, ou seja, de 1822 a 1889, a arquitetura brasileira sofrerá, entretanto, modificações consideráveis, tanto do ponto de vista ornamental, quanto do ponto de vista tipológico, assim como a adoção de novas técnicas construtivas e do uso de novos materiais. No entanto, neste período, ainda existia uma total dependência de importação de produtos para efetivar estas modificações. Disto decorre que o classicismo imperial tenha se restringido às camadas economicamente privilegiadas da população litorânea brasileira, pois esta mantinha contato constante com a Europa, e logo com a França, foco da nossa apreciação.

O neoclássico, quando adotado pelas classes que detinham o poder político e econômico do país, atuou como um veículo de expansão deste poder, através das ideologias de civilização e desenvolvimento, justificando assim o fato da burguesia, ao adotar o mesmo estilo estético, se aliar a esta estrutura. Juntar-se-ão a este fato os ganhos em status e prestígio tão imprescindíveis para esse intento.

A influência cultural francesa será reforçada quando do advento da República, novamente se dando em todos os domínios culturais, desde o político, o filosófico, o educacional e também o artístico e estético.

Entra em cena neste momento o Ecletismo, com todo o historicismo que lhe é inerente. Movimento que surge na França, durante a 1ª metade do século XIX e chega ao Brasil em finais deste mesmo século, foi a expressão artística que mais se enquadrou com a diversidade do povo brasileiro. A sua proposta, de conciliação estética, admitia a adoção dos mais variados estilos históricos, permitindo que por esse caminho pudesse se expressar a diversidade social e cultural do Brasil.

A República traz em seu bojo um claro objetivo dos dirigentes políticos de se diferenciarem da época imperial. Será então com a adoção do Ecletismo, também desenvolvido na França, que a nova feição da República se mostrará.

Nossos interiores residenciais, com o Ecletismo, receberão uma profusão de objetos de ornamentação jamais visto, assim como também, devido a um mercado mais intenso, toda uma sorte de inovações

tecnológicas.

Datarão assim também do último quartel do século XIX mudanças na tipologia da residência, que se desprende dos limites do terreno e gera plantas mais livres, melhor ventiladas e ensolaradas. As calhas, condutores metálicos e artefatos em ferro propiciarão residências melhor solucionadas tecnologicamente, fazendo uso agora das benesses da água encanada, condutores de gás e melhorias na iluminação.

No tocante ao mobiliário e objetos de adorno, teremos, com a “democratização” estilística do historicismo, variedade nunca vista.

A influência francesa fechará assim, “com chaves de ouro” sua participação nos nossos interiores residenciais neste final de século, influência esta que se prolongará, pelo menos, até as três primeiras décadas do século XX.

Fizemos, para esta dissertação, um estudo de casos envolvendo 6 residências do século XIX no Recife, de períodos de construção diversos.

A partir de sua análise, pudemos observar uma constância de elementos simbolizantes da cultura francesa que, associadas a nossas residências coloniais, nos deram resultados similares.

No que concerne à plástica externa dessas edificações, percebemos uma predominância de linhas classicistas, da qual a cultura francesa se fez marcadamente presente com a vinda da missão artística francesa e a estética neoclássica de seus componentes nos domínios das artes e da arquitetura.

A partir deste momento fizemos uma releitura empreendida pelos nossos engenheiros formados em Paris e também através dos mestres de obras sem eruditismo mas que tanto souberam traduzir as linhas classicistas derivadas do neoclássico nas nossas residências, através da simetria, das plantas ortogonais³²⁴, dos frontões triangulares, das arcadas, das platibandas, cornijas e estátuas que encimavam essas composições, estando todos esses elementos presentes nas residências observadas.

Com a vinda corte portuguesa, que nos trouxe o ideal estético dos grandes palácios da aristocracia francesa, assim como também o ideal da vida social, requintada e mundana, nossas casas se moldaram a este novo momento.

³²⁴ Plantas de traçados regulares, em ângulos de 90 graus. (N. da A.).

Todas as residências trabalhadas tinham uma supervalorização das áreas sociais, tanto no que diz respeito aos revestimentos, quanto aos adornos e ao mobiliário, nos quais os elementos simbolizantes da cultura francesa foram uma tônica. Estas inovações formais de influência francesa, até a primeira metade do XIX, se deram mais a nível superficial, o que é comprovado pelas residências que estudamos, que foram “afrancesadas”, como o solar do Barão de Beberibe e o Casarão da Madalena, sem terem no entanto suas estruturas físicas muito alteradas. Um exemplo disto se dá ao observarmos que mobiliários, tapetes, cristais e forros de estuque trabalhados continuavam a conviver de forma intrigante com a criadagem escrava, os rústicos assoalhos de tábuas largas e forros de madeira, e as pesadas paredes coloniais. Sinais evidentes de uma transição que estava sendo feita também nos hábitos do morar. E ainda mais: as áreas sociais das residências, finamente decoradas com os mais belos produtos importados, conviviam ainda com a área íntima da casa de conformação ainda rústica, com as alcovas e as salas de viver sem grandes ornamentos e diversidade de mobiliário.

Com a chegada da era republicana, e o incremento do comércio, veremos, a partir de nossos estudos de caso, que passamos também a introduzir inovações tecnológicas nas nossas casas, alterando além dos revestimentos, mobiliários e adornos, suas próprias conformações. E também novas possibilidades de conforto advindas da iluminação a gás, instalações hidráulicas, gerando nossos primeiros banheiros, e implantações mais livres, nos dando tipologias residenciais bastante diversificadas, a exemplo do Solar Rodrigues Mendes e da Casa 1893 da Av.17 de agosto.

Logicamente como tudo na arte, e na vida, estes marcos não se fizeram rígidos, e são tomados aqui mais como uma orientação. A França, desde inícios do século XIX vinha exercendo uma influência cada vez maior para nossa sociedade, e nossas casas foram se moldando a essas influências a sua maneira, e a seu tempo. E disto decorre o paralelismo de correntes de que foi fruto nossa forma de habitar ao longo deste século, sem privilegiar ou abandonar por total uma influência ou outra.

Este paralelismo de correntes nos deu como resultado uma diversidade de opções de paramentos e formas de arrumação de nossos lares, através dos quais temos um vivo registro da nossa história.

Se fizermos uma apreciação de como a burguesia paramenta e vivencia suas casas na atualidade, notamos que muitos dos hábitos que ainda persistem têm sua origem no século XIX, e são decorrentes, direta ou

indiretamente, de toda uma gama de influências culturais que tivemos neste período, dentre as quais a francesa ocupa lugar de destaque, a saber: a disposição ordenada do mobiliário, de herança classicista; a supervalorização dos ambientes sociais em detrimento dos íntimos; a forma de se dispor, nas paredes e em cima dos móveis, quadros, espelhos, obras de arte e objetos decorativos; a valorização dos cristais, porcelanas e tapetes de procedência francesa; a valorização da porta de acesso principal da residência; o hábito de dar-se recepções sociais para eventos comemorativos familiares, o desenho e a função de boa parte do mobiliário que hoje utilizamos.

Um fator a ser levado em consideração é que sempre existiram fortes interesses econômicos por detrás da propaganda estética feita pelos países empreendedores da modernidade, e não é de se estranhar que culmina com o ecletismo o período de intensidade máxima do imperialismo, onde os países europeus decidem dividir entre si os mercados consumidores mais atraentes a suas indústrias.

Nosso país não irá copiar na íntegra as novas estéticas que aqui se infiltram. O que vai haver é uma reinterpretação, uma retradução destes elementos para a nossa realidade, muitas vezes fazendo com que os resultados sejam bastante diferenciados e criativos, dos quais o Classicismo Imperial e o Mobiliário Pernambucano são dignos exemplos.

Assim, por via deste entrelaçamento cultural, desta troca de influências tão efetiva, apesar de esforços contrários na tentativa de estandardização empreendida pelos países que detêm o poder econômico, temos dado algumas provas da nossa criatividade e releitura de padrões, evitando ou talvez dificultando os excessos de centralização e unificação da cultura humana, interesse óbvio do novo imperialismo que hoje adota outros nomes.

Logo, o que é bom para os EUA, por exemplo, não é necessariamente bom para o Brasil. O que é bom para a França não o é também para nós, apesar de muito dos produtos culturais destes países terem enriquecido nosso viver. E é isso que o desenrolar da nossa história cultural nos tem tentado mostrar, a partir da releitura e adaptação dos elementos oriundos de outros mundos, que nós temos feito. Poderíamos mesmo arriscar a afirmativa de que é exatamente a mescla das mais diversas contribuições culturais que faz com que sejamos um país tão rico em material humano, tão criativo, tão multifacetado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- **ALENCAR**, José Martiniano de. *Senhora*. 34^a. Edição. São Paulo, Editora Ática, 2000.
- **ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- **ARIÈS**, Philippe & **DUBY**, Georges – direção. *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra* - volume 4, sob a direção de Michelle Perrot. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- **AZEVEDO**, Fernando de. *A Transmissão da cultura – Parte 3, da Obra A Cultura Brasileira*. 5^a edição. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976.
- **AZEVEDO**, Fernando. *A Cultura Brasileira*. 2^a. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1944.
- **BARDI**, Pietro Maria. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil S. A., 1981.
- **BARRETO**, Ângela Maria Maranhão. *O Recife através dos tempos. A formação da sua paisagem*. Recife: Fundarpe, 1994.
- **BATTISTONI FILHO**, Duílio. *Iniciação às artes plásticas no Brasil*. Campinas: Papirus Editora, 1990.
- **BAYER**, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Stampa, 1979.
- **BAYEUX**, Glória & **SAGGESE**, Antônio. *O móvel da casa brasileira*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.
- **BENÉVOLO**, Leonardo. *A História da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

- **BENOIST**, Luc. *Signos, Símbolos e Mitos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.
- **BHABHA**, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- **BIAINI**, Thaís Curi. *Heidegger: Arte como cultivo do Inaparente*. São Paulo, Nova Stella, 1986.
- **BIZOT**, Chantal. *Mobilier Directoire Empire*. Paris: Éditions Charles Massin, s/d.
- **BORGES**, Vavey Pacheco. *O que é História*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- **BOSI**, Alfredo. *Academismo: Marcos Históricos*. São Paul: Instituto Cultural Itaú, 1993.
- **BURCKHARDT**, Mônica. *Mobilier Louis XIII, Louis XIV*. Paris: Éditions Charles Massin, s/d.
- _____ *Mobilier Louis XVI*. Paris: Éditions Charles Massin, s/d.
- **CALDEIRA**, Jorge. *Mauá – Empresário do Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- **CANTI**, Tilde. *O móvel do século XIX no Brasil*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle Paula Machado, 1989.
- _____ *O móvel no Brasil: origens, evolução e características*. Rio de Janeiro: Cândido Guinle Paula Machado, 1985.
- **CARDOSO**, Ciro Flamarion & **VAINFAS**, Ronaldo. *Domínios da História*. Rio de Janeiro. Editora Campos, 1997.
- **CARNEIRO**, Hélio. “Palácio da Ajuda – A Real arte de Viver” in *Revista Geográfica Universal*, maio de 1991.

- **CARRAZZONI**, Maria Elisa – coordenação. *Guia de Bens Tombados*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1980.
- **CARVALHO**, Maurício Rocha. *Recife (1890 – 1930) La Transposición de una “Estética Moderna” (un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX)* - Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1999.
- **CAVALCANTI**, Carlos Bezerra. *O Recife e seus bairros*. Recife: Câmara Municipal do Recife, 1998.
- **CHALUMEAU**, Jean Luc. *Les Théories de L'Art*. Paris: Veibert, 1994.
- **CONCÍLIO**, Viviane Palombo. *Influências Estrangeiras na Arquitetura Brasileira 1850 –1950*. São Paulo: FAU-USP, 1984.
- **COSTA**, Ana Lúcia. *Na Amazônia, a princesinha Xapuri constrói, com madeira que cupim não rói*. Dissertação de Mestrado em História – UFPE, 2002.
- **COSTA**, Francisco Augusto Pereira da. “Estudo Histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco - Inéditos do Dicionario Histórico e Geographico Pernambucano”. In *Revista do Instituto Archeologico e Geographico Pernambucano*. Recife: Typographia do Jornal do Recife, no. 54 ANNO XXXVIII, 1900.
- **COSTA**, Lúcio. “Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-brasileiro”, 1939. In *Arquitetura Civil III – Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- **COUTINHO**, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- **CRUZ**, Antônio de Menezes. *Pequena História do Mobiliário*. Recife, (Biblioteca do IPHAN), 1981.

- **DEBRET**, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 3^a. Edição, Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1954. Tomos I e II.
- **DOCUMENTOS COEVOS**, notas baseadas em. “Mobiliário, Vestuário, Jóias e Alfaias dos Tempos Coloniais”, 1940. In *Arquitetura Civil III – Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- **DREYFUSS**, Jenny. “Texto”. In *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume IV. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- **DURAND**, Will. *A História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.
- **FERNANDES**, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil – Ensaio de Interpretação Sociológica*. 3^a. Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S. A., 1987.
- **FISCHER**, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- **FREYRE**, Gilberto. “Casas de Residência no Brasil - L. L. Vauthier” In *Arquitetura Civil I. - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1943. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975.
- _____ *Interpretação do Brasil* . São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1947.
- _____ *Sobrados e Mocambos: Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento Urbano*. 9^a. edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- _____ *Um Engenheiro Francês no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

- **GEERTZ**, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio: Zahar Editores, 1978.
- **GOFF**, Jacques Le. & **NORA**, Pierre. *História, Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves e Editora S.A., 1976.
- **GOMBRICH**, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- **GOMES**, Ângela de Castro, e outros. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- **GUIMARÃES**, Dinah & **CAVALCANTI**, Lauro. *Morar – A casa Brasileira*. Rio de Janeiro: Avenir Editora Ltda., 1984.
- **HEGEL**, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- **JUREMA**, Aderbal. *Sobrado na Paisagem Recifense*. Recife: UFPE, 1971.
- **KANT**, Immanuel. *Critica Del Juicio*. Traducción: Manuel Garcia Morente. Madrid: Espasa-Colpe S. A., 1991
- **LECHMAN**, Colette. *Mobilier Louis-Philippe, Napoléon III*. Paris: Éditions Charles Massin, s/d.
- **LEMOS**, Carlos A.C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989.
- **LEMOS**, Carlos. *História da casa Brasileira*. São Paulo, Editora Contexto, 1989.
- **LYOTARD**, Jean François. *O pós- moderno*. São Paulo: José Olympio Editora, 1988.
- **MASSEY**, Anne. *La Décoration Intérieure au XXème siècle*. Paris: Éditions Thames & Hudson, 1991.

- **MELLO**, José Antônio Gonsalves de. *Diário de Pernambuco: arte e Natureza no 2º. Reinado*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1985.
- **MENEZES**, José Luís da Mota. “Redes de abastecimento d’água” in *Textos avulsos da Disciplina História da Arquitetura*, Mestrado em História, UFPE, Pág. 3.
- **MIRANDA**, Maria do Carmo Tavares de. *Educação no Brasil – Esboço de Estudo Histórico – 2ª Edição*. Recife, Editora Universitária, 1975.
- **MONTENEGRO**, Ricardo. *Guia de história do mobiliário - Os estilos de mobiliários do renascimento aos anos cinqüenta*. Lisboa: Presença, 1995.
- **MORAIS**, Otávio . *Roteiro do Barão Rodrigues Mendes*. Recife: Imprensa Universitária, 1967.
- **NAVES**, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- **OKAMOTO**, Jun. - *Percepção Ambiental e Comportamento*. São Paulo: IPISIS Gráfica e Editora S/A, 1997.
- **OSBORNE**, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- **PERNOUD**, Régine. *As Origens da Burguesia*. Póvoa do Varzim: Publicações Europa-América Ltda., 1973.
- **PINHO**, Wanderley. *Salões e Damas do 2º. Reinado*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 4ª. edição.
- **PINTO**, Estevão. “Muxarabis e Balcões”, 1943. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.

- **REIS FILHO**, Nestor Goulart. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- **REIS**, José Carlos. *Nouvelle Histoire e Tempo Histórico, a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. São Paulo: Ed. Ática, 1994.
- **REZENDE**, Antônio Paulo. “O Recife: Os espelhos do Passado e os Labirintos do Presente ou as Tentações da Memória e as Inscrições do desejo”. In: *Revista Espaço e Cultura. Projeto História* 18. São Paulo: Educ, 1999.
- _____ *A Revolução Praieira*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- **RIBEMBOIM**, Jacques. *Nordeste Independente*. Recife: Edições Bagaço, 2002.
- **RIBEYROLLES**, Charles de. *Brasil Pitoresco*. Tradução de Gastão Penalva. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.
- **RIOS FILHO**, Adolfo Morales de los. *Grandjean de Montigny e a Evolução da Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- **RODRIGUES**, José Wash. “A casa de moradia no Brasil antigo”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- **RUGENDAS**, Joham Moritz. *1802 /1858 - Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo: Martins, 1940.
- **RYBECZINSKI**, Witold. *Casa, Pequena, História de Uma Idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- **SANTOS**, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Nobel; FAPESP; Editora Universidade de São Paulo, 1995.

- **SANTOS**, Milton; **SOUZA**, Ma. Adélia A; **SCARLATO**, Francisco Capuano – organizadores. *O Novo Mapa do Mundo – Fim do Século e Globalização*. 3ª. edição. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- **SILVA**, Elvan. *Arquitetura e Semiologia. Notas sobre a Interpretação Linguística do Fenômeno Arquitetura*. Porto Alegre: Sulina, 1985.
- **SILVA**, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do Ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.
- _____ *Engenho e arquitetura*. 2ª. edição revista. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998.
- **SILVA**, Maria Beatriz Nizza da. *Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro 1808/1821*. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1977.
- **SMITH**, Robert C. “Arquitetura Civil do Período Colonial”. In *Arquitetura Civil I - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- **SODRÉ**, Nelson Werneck. *História da Burguesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976.
- **SOUSA**, Alberto. *Arquitetura Neoclássica Brasileira: um reexame*. São Paulo, Pini, 1994.
- _____ *O classicismo arquitetônico no Recife Imperial*. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, Salvador: Fundação João Fernandes Cunha, 2000.
- **SOUTO MAIOR**, Mário; **SILVA**, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife -Quatro Séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da Educação e Cultura, 1992.

- **STROETER**, João Carlos Rodolfo. *Enigma do Significado em Arquitetura*. São Paulo: Dissertação de Mestrado da USP, 1981.
- **SUASSUNA**, Ariano. *Iniciação à Estética*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1992.
- **SUMMERSON**, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. Tradução de Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- **TAUNAY**, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.
- **TELLES**, Augusto C. da Silva. “Vassouras – Estudo da Construção Residencial Urbana”, 1967. In *Arquitetura Civil II - Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- **TOLLENARE**, L. F. de. “Notas dominicais”. in SOUTO Maior, Mário & SILVA, Leonardo Dantas – organizadores. *O Recife – quatro séculos de sua paisagem*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria da educação e Cultura, 1992.
- **VELHO**, Gilberto. *A Utopia Urbana - um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1989.
- _____ *Individualismo e Cultura – Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987.
- **VV AA**, *A Pintura no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

INSTITUIÇÕES PESQUISADAS:

- ACERVO ICONOGRÁFICO DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS, Recife, PE.

- ARQUIVO PÚBLICO JORDÃO EMERENCIANO, Recife, PE.
- ARQUIVOS DO IPHAN – 5^a. SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL, Recife – PE.
- BIBLIOTECA DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DE PERNAMBUCO, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DO CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO DA UFPE, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UFPE, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DO INSTITUTO ARQUEOLÓGICO, HISTÓRICO E GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DO IPHAN – 5^a. SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DO MUSEU DA CIDADE DO RECIFE, Recife, PE.
- BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, São Paulo, SP.
- HEMEROTECA DO IPHAN – 5^a. SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL, Recife, PE.
- INSTITUTO ARQUEOLÓGICO, HISTÓRICO E GEOGRÁFICO PERNAMBUCANO, Recife, PE.
- LABORATÓRIO DE PESQUISA DA DIVISÃO HISTÓRICA DA UFPE (11^o. andar do CFCH).
- MAPOTECA IPHAN - 5^a. SUPERINTENDÊNCIA REGIONAL, Recife, PE.
- MUSEU DA ABOLIÇÃO, RECIFE – PE.

- MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, Recife, PE.
- PINACOTECA DO MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, Recife, PE.

FONTES PRIMÁRIAS UTILIZADAS:

- Anúncios do Jornal Diário de Pernambuco, encontrados no Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife, PE;
- Plantas de Arquitetura, encontradas na Mapoteca do IPHAN – 5ª Superintendência Regional, enumeradas a seguir:
 - 1. CASA 813, Rua Oliveira Lima: Fachada Frontal e Planta-baixa do pavimento térreo.
 - 2. SOLAR RODRIGUES MENDES: Planta-baixa do pavimento térreo e do pavimento superior.
 - 3. SOLAR DO BARÃO DE BEBERIBE: Plantas-baixas do térreo, primeiro pavimento, segundo pavimento e sótão; Fachada Frontal, Corte Transversal; No. de Registro: 34.01 (59).
 - 4. CASARÃO DA MADALENA: Plantas-baixas do térreo e primeiro pavimento. No. de Registro: 2025 34.01(7) 230.99 .
 - 5. CASA 150, Rua Benfca. Plantas-baixas do pavimento térreo e primeiro pavimento.
- Fotografias encontradas no Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco, Recife, PE:
 - foto de 1832 – 1898, de autoria de Pacheco, Rio de Janeiro. Carte de visite. No. de registro FR 2123.
 - foto de 1900, de autoria de Oliveira e Tondella, No. de registro FR 5651.
 - foto de 1877 – 1878, de autoria de Carlos Gutzlaff / Cabinet