



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE TECNOLOGIA  
PPGAU-PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

MARIA BEATRIZ MANESCHY FARIA

**ARQUITETURA RESIDENCIAL ECLÉTICA EM BELÉM DO PARÁ (1870-1912):  
Um estudo da gramática das fachadas**

Belém  
2013

MARIA BEATRIZ MANESCHY FARIA

**ARQUITETURA RESIDENCIAL ECLÉTICA EM BELÉM DO PARÁ (1870-1912):  
Um estudo da gramática das fachadas**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará.  
Área de concentração: Análise e Concepção do Espaço Construído na Amazônia  
Linha de pesquisa: Patrimônio, Restauro e Tecnologia.  
Orientadora: Profª Dra. Cybelle Salvador Miranda.

Belém  
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

---

Faria, Maria Beatriz Maneschy, 1952-  
Arquitetura residencial eclética em Belém do  
Pará (1870-1912): um estudo da gramática das  
fachadas / Maria Beatriz Maneschy Faria. -  
2013.

Orientadora: Cybelle Salvador Miranda.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal  
do Pará, Instituto de Tecnologia, Programa de  
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belém,  
2013.

1. Eclétismo na arquitetura-Belém (PA). 2.  
Fachadas (Arquitetura)-Belém (PA). 3. Cor na  
arquitetura-Belém (PA). 4. Patrimônio  
cultural-Belém (PA). I. Título.

CDD 22. ed. 720.98115

---

MARIA BEATRIZ MANESCHY FARIA

**ARQUITETURA RESIDENCIAL ECLÉTICA EM BELÉM DO PARÁ (1870-1912):  
Um estudo da gramática das fachadas**

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Pará.

Aprovado em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca Examinadora:

---

**Presidente: Cybelle Salvador Miranda**  
Doutora em Antropologia /UFPA  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPA

---

**Examinador Interno: Profa. Celma Chaves Pont Vidal**  
Doutora em Teoria e História da Arquitetura pela Escola Técnica Superior de Arquitetura de Barcelona/Universidade Politécnica da Catalunha (ES)  
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPA

---

**Examinador Externo: Marisa de Oliveira Mokarzel**  
Doutora em Sociologia /UFCE  
Programa de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da UNAMA

*Aos meus amados, pais Dulcyra e Ernesto, e a minha querida tia Áldora.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que de diferentes maneiras contribuíram para este trabalho com sugestões, informações, ideias, gestos e palavras de estímulos.

Aos professores do mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPA.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Cybelle Salvador Miranda, por sua orientação e palavras oportunas de incentivo.

À Geisa Dias, bibliotecária do Fórum Landi, pela normalização da dissertação.

Aos estagiários Thales Teixeira e Elyonay Alexandrino, pelos caprichados desenhos em CAD.

Às estagiárias Renata de Paula, Marina Coelho e Silvia Santana, pela força indispensável no uso de ferramentas de computação.

À Dinah Tutiya, pela transcrição das entrevistas.

À companheira de trabalho, Inês Diniz, pela generosidade no auxílio da digitação da revisão do texto.

Aos amigos José Morgado Neto, Elna Trindade e Mariana Sampaio, pela troca de conhecimentos no desenvolvimento do trabalho.

Aos professores e arquitetos Flávio Nassar e Haroldo Baleixe, pela coleção de imagens depositadas na Biblioteca Digital do Fórum Landi (em desenvolvimento).

À minha querida irmã Maria Regina Faria Sampaio, pela amizade.

## RESUMO

Nesta pesquisa estudamos a gramática compositiva da fachada da arquitetura residencial eclética de Belém, nos aspectos formais dos seus elementos, através das relações de simetria, ritmo, proporções, disposição, dimensões e uso das cores em cada um dos elementos que a compõem. O estudo restringe-se à tipologia residencial de porão e um pavimento, em exemplares sem autoria definida. A pesquisa considera também a importância das fachadas na construção da identidade coletiva, fundada no sentido de pertencimento da comunidade. Por isso, utiliza o método etnográfico na apreensão da memória, uma vez que as intervenções de preservação do patrimônio histórico, muitas vezes, desconsideram a necessidade de abordar os conflitos entre o antigo (características estilísticas originais da edificação) e o novo (preferências ou necessidades atuais), um velho dilema entre permanência e transformação. Para proceder a análise, criamos três categorias de fachadas: fachadas classicistas puras, fachadas clássicas com elementos ecléticos e fachadas ecléticas. Por considerarmos a fachada classicista pura a origem da fachada eclética, esta foi privilegiada para as análises geométricas e da policromia: a) Análise comparativa ao longo do tempo das imagens fotográficas da pesquisa iconográfica; b) Análise compositiva das relações de proporções, disposições e dimensões dos elementos de fachada com base na proporcionalidade áurea; c) Observação visual do padrão cromático encontrado a partir das prospecções pictóricas. A partir desse estudo foi possível dizer que as fachadas classicistas puras têm um vocabulário restrito na composição de sua gramática, com regras bem definidas, mas os projetos, na sua origem, não obedecem a princípios compositivos eruditos, o que nos leva a concluir que se basearam em imitação de outras obras, possivelmente sem contar com a orientação de profissional da arquitetura. Quanto a relação das gamas cromáticas entre os vários elementos da composição de suas fachadas, identificamos a existência de um princípio cromático. Consideramos que o modelo cromático encontrado não é complexo e não é de contrastes, mas de nuances de tons, usadas com significados. Este estudo contribui para o entendimento da arquitetura civil eclética de Belém.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ecletismo. Fachadas. Gramática. Policromia. Patrimônio.

## ABSTRACT

In this research we studied the compositional grammar from the facade of the eclectic residential architecture of Belem, on the formal aspects of its elements, through relations of symmetry, rhythm, proportions, layout, dimensions and use of colors in each of its parts. The study is restricted to the type of residential basement and a deck in specimens without definite authorship. The research also considers the importance of facades in construction of collective identity, based on a sense of belonging in the community. Therefore, using the ethnographic method in the apprehension of memory, since the interventions historic preservation often disregards the need to address the conflict between the old (original stylistic features of the building) and the new (current needs or preferences), an old dilemma between permanence and change. To conduct the analysis, we created three categories of facades: pure classicist facades, classical facades with eclectic elements and eclectic facades. By considering the facade classicist pure source eclectic facade, it was preferred to the polychromatic geometric and analyzes a) Comparative analysis over time of iconographic images of the search, b) compositional analysis of the relationships proportions, dimensions and arrangements of facade elements based on proportionality golden c) Visual observation of chromatic patterns found from prospecting pictorial. From this study it was possible to say that the pure classicist facades have a limited vocabulary in the composition of its grammar, with well defined rules, but the projects in its origin, do not obey the compositional principles learned, which leads us to conclude that based on imitation of other works, possibly without relying on the guidance of professional architecture. As the ratio of chromatic ranges between the various elements of the composition of their facades, we identify the existence of a principle chromatic. We believe that the model is not found chromatic complex and not contrasts, but nuances of tone, used with meanings. This study contributes to the understanding of the eclectic civil architecture of Belem.

**KEYWORDS:** Eclecticism. Facades. Grammar. Polychrome. Heritage.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - Casa da Av. Nazaré esquina da Trav. Benjamin Constant, demolida para dar lugar à construção do conjunto de edifícios “Três Reis Magos” .....	33
Fig. 2 - Teatro da Paz antes da reforma de 1905.....	34
Fig. 3 - Teatro da Paz, provavelmente na década de 1960, onde já se vê o Edifício Manuel Pinto da Silva.....	34
Fig. 4 – Sobrados da ladeira do Castelo após a pintura realizada pela FUNBEL na década de 1990.....	36
Fig. 5 - Sobrados na avenida Boulevard Castilhos França, após a pintura realizada pela FUMBEL nos anos 2000 .....	36
Fig. 6 - Sobrado eclético, com policromia em nuances de cores, que comunicam funções distintas.....	37
Fig. 7 - Vista dos sobrados da ladeira do castelo antes da pintura realizada pela FUNBEL na década de 1990.....	42
Fig. 8 - Vista dos sobrados da ladeira do Castelo após a pintura realizada pela FUNBEL na década de 1990.....	46
Fig. 9 - Vista do conjunto de sobrados da Boulevard Castilho França.....	47
Fig. 7 - Ordens Clássicas.....	42
Fig. 8 - Coliseu de Roma.....	46
Fig. 9 - Arco de Costantino.....	47
Fig.10 - Igreja de Santa Adréa.....	47
Fig. 11 - Templo de Vesta .....	47
Fig.12 - TemploTempietto.....	47
Fig.13 - Casa de Rafael .....	48
Fig. 14 - Palazzo Del Tè.....	50
Fig. 15 - Palazzo Chiericati.....	50
Fig. 16 - Vila Rotonda.....	54
Fig. 17 - Fachada do Palácio Gemios.....	51
Fig. 18 - Modelos de janelas renascentista.....	52

Fig. 19 - Fachada Leste do Louvre.....	54
Fig. 20 - Fachada lateral do Teatro da Paz.....	54
Fig. 21 - Módulo central do colégio Gentil Bittencourt.....	55
Fig. 22 - Fachada lateral do Museu da UFPA.....	56
Fig. 23 - Igreja de Madeilene de Paris.....	60
Fig. 24 - Imperial Academia de Belas Artes.....	66
Fig. 25 – Casa do maestro Carlos Gomes .....	69
Fig. 26 - Real Sociedade Portuguesa Beneficente.....	69
Fig. 27 - Teatro da Paz antes da reforma, com sete colunas e sem os medalhões representando as artes.....	72
Fig. 28 - Teatro da Paz depois da reforma.....	72
Fig. 29 - Loja Paris N'América.....	73
Fig. 30 - Residência da transição do Classicismo Imperial Brasileiro.....	74
Fig. 31 - Fachada com modenatura dividida por pilastras.....	75
Fig. 32 - Fachadas desenvolvida em dois planos.....	75
Fig. 33 - Fachada com verga reta com frontão cimbrado.....	76
Fig. 34 - Janela com verga reta com frontão triangular e ombreiras ornamentadas.....	76
Fig. 35 - Guarda-corpo com Balaustra seguindo desenho de Bramante, e esquadria com marcenaria elaborada.....	77
Fig. 36 - Porta de madeira com trabalho de marcenaria elaborado.....	77
Fig. 37 - Piazza del Campo de Siena.....	80
Fig. 38 - Igreja de Santa Maria de gli Angei e dei Martiri.....	80
Fig. 39 - Igreja dos Clérigos, Porto, Portugal.....	80
Fig. 40 - Estação de trem do Porto século XIX.....	80
Fig. 41 - Conjunto de prédios na cor <i>terre de di Siena</i> na Praça Navona em Roma.....	81
Fig. 42 - Conjunto de edifícios da arquitetura de pedra e cal no Centro histórico do Porto.....	81

Fig. 43 – Fachada totalmente revestida com pintura decorativa em Roma.....	84
Fig. 44 - Reboco extremamente liso, com trechos com vestígios de pintura decorativa.....	84
Fig. 45 e 46 - Prospecção do Sobrado na Benjamim Constant, e do Quartel General onde foram encontrados fingidos pontilíneos.....	86
Fig. 47 - Edifícios onde se observa que as portas de acesso ao interior do prédio são escuras em contraste com as esquadrias das portas- janelas.....	88
Fig. 48 - Moldura pintada na cor ocre, na esquadria da porta-janela observa-se vestígios de pintura numa cor clara e alizar marrom.....	88
Fig. 49 - Portas-janelas com esquadrias de madeira com as folhas das portas pintadas num tom de bege, e as bandeiras das portas em tom de ocre. E alizar marcado com pintura na cor marrom.....	88
Fig. 50 e 51 - Cartões postais aquarelados onde se identifica a policromia das construções ecléticas.....	89
Fig. 52 - Sobrado com as portas do térreo verde escuro e portas-janelas brancas com alizar verde escuro.....	90
Fig. 53 - Detalhe de porta-janela, com moldura de pedra, alizar verde e alvenaria branca – PT.....	90
Fig. 54 - Casa da situada à Rua Dr. Malcher - Cidade Velha, com esquema cromático tradicional.....	93
Fig. 55 - Conjunto de sobrados situado à rua Padre Champagnat – Cidade Velha, com pintura recente.....	93
Fig. 56 - Casa situada à Av. Gov. José Malcher - bairro de Nazaré, com pintura recente.....	93
Fig. 57 - Primeira folha da escritura datada de 1887 do imóvel da Av. Nazaré.....	97
Fig. 58 - Mapa com a identificação dos três bairros e dos polígonos da pesquisa em cada bairro.....	112
Fig. 59 - Casa com Porta de entrada no alinhamento da via pública.....	113
Fig. 60 - Casa com alpendre lateral.....	113
Fig. 61 - Fachada com portão de ferro.....	113
Fig. 62 - Residência com afastamento lateral e frontal, entrada feita através de escadaria descoberta.....	114

Fig. 63 - Residência com afastamento lateral onde estão situados o alpendre e entrada lateral.....	114
Fig. 64 - Residência com afastamento lateral e frontal. Entrada feita através de escadaria descoberta.....	114
Fig. 65 e 66 - Exemplos de fachadas da categoria CLASSICISTAS PURAS....	115
Fig. 67 e 68 - Exemplos de fachadas da categoria CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS.....	116
Fig. 69 e 70 - Exemplos de fachadas ECLÉTICAS, com modenaturas semelhantes as fachadas da categoria CLÁSSICA COM ELEMENTOS ECLÉTICOS .....	117
Fig. 71 e 72- Exemplos de fachadas cuja ornamentação usa Elementos do Renascimento.....	118
Fig. 107 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	149
Fig. 73 – Exemplo de fachada eclética que tem modenatura dividida por pilastras .....	119
Fig. 108 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	119
Fig. 74 e 75 - Exemplos de fachadas desenvolvidas em dois planos.....	120
Fig. 76 – Exemplo de fachada eclética com composição de ornamentação complexa .....	121
Fig. 77- Deslocamento da escada no carrinho de mão.....	133
Fig. 78 - Equipe fazendo o levantamento cadastral na casa da Travessa Campos Sales.....	133
Fig. 79 e 80 - Registro do momento em que foram feitas as prospecções pictóricas.....	134
Fig. 81 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	138
Fig. 82 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	138
Fig. 83 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	139
Fig. 84 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	139
Fig. 85 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	140
Fig. 86 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	140
Fig. 87 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	141

Fig. 88 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	141
Fig. 89 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	142
Fig. 90 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	142
Fig. 91 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	143
Fig. 92 - Desenho com a identificação de repetições dos elementos com quebra de ritmo e proporção.....	143
Fig. 93 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	144
Fig. 94 - Desenho do princípio compositivo da fachada.....	145
Fig. 95 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção.....	145

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Das proporções das ordens clássicas segundo Vignola.....	43
Quadro 2 - Apresentação dos entrevistados.....	101
Quadro 3 - Ritmo dos cheios e vazios por categorias.....	123
Quadro 4 - Esquemas compositivos dos elementos decorativos por categorias.....	125
Quadro 5 - Esquemas compositivos dos elementos decorativos por categorias: fachadas ecléticas.....	127
Quadro 6 - Modelos mais comuns de esquadrias: portas e portas- janelas.....	128
Quadro 7 - Grades de ferro, bandeiras de portas e guarda- corpos.....	129
Quadro 8 - Fachadas das 8 edificações estudadas.....	131
Quadro 9 - Principais relações encontradas nas 8 fachadas onde foi feito o levantamento cadastral.....	146
Quadro 10 - Resultado das prospecções em quatro fachadas.....	148

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: DIALÉTICA ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO.....</b>	<b>21</b>
2.1 PATRIMÔNIO E MEMÓRIA.....	21
2.2 A POLÍTICA DE PATRIMÔNIO NO BRASIL: REFLEXOS SOBRE O PATRIMÔNIO ECLÉTICO .....	30
<b>3 O ECLETISMO COMO CULTURA ARQUITETÔNICA DA ERA DA BORRACHA EM BELÉM .....</b>	<b>39</b>
3.1 O CLASSICISMO COMO BASE PARA O ECLETISMO NA ARQUITETURA.....	39
3.2 EVOLUÇÃO DO ECLETISMO EM BELÉM .....	57
<b>3.2.1 Ecletismo no Brasil .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2.2 Ecletismo na Belém da era da borracha.....</b>	<b>71</b>
3.3 A POLICROMIA E SEU SIGNIFICADO NA ARQUITETURA ECLÉTICA.....	78
<b>4 A GRAMÁTICA DAS FACHADAS ECLÉTICAS DE BELÉM.....</b>	<b>92</b>
4.1 PESQUISA ICONOGRÁFICA E DOCUMENTAL.....	94
4.2 MÉTODOS ETNOGRÁFICOS E APREENSÃO DA MEMÓRIA.....	97
4.3 LEITURA ESTÉTICA DA COMPOSIÇÃO DAS FACHADAS ECLÉTICAS.....	108
<b>4.3.1 Levantamento fotográfico.....</b>	<b>108</b>
<b>4.3.2 Quanto ao ritmo dos cheios e vazios das fachadas classicistas puras, fachadas clássicas com elementos ecléticos e fachadas ecléticas.....</b>	<b>122</b>
<b>4.3.3 Quanto aos elementos decorativos das fachadas classicistas puras e clássicas com elementos ecléticos.....</b>	<b>124</b>
<b>4.3.4 Quanto aos modelos de esquadrias.....</b>	<b>128</b>
<b>4.3.5 Quadro com as bandeiras das portas em ferro e os guarda-corpos em ferro e balaustrada .....</b>	<b>129</b>

<b>4.3.6 Escolha de uma das classificações .....</b>	<b>129</b>
<b>4.3.7 Escolha dos exemplares.....</b>	<b>130</b>
<b>4.3.8 Levantamento cadastral.....</b>	<b>132</b>
<b>4.3.9 Prospecções pictóricas .....</b>	<b>133</b>
<b>4.3.10 Análise das proporções e policromia.....</b>	<b>134</b>
<b>4.3.11 Análise das fachadas.....</b>	<b>138</b>
<b>4.3.12 Quanto às cores das quatro fachadas onde se fez as prospecções .....</b>	<b>149</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>
<b>APÊNDICE A - PESQUISA ICONOGRÁFICA DA ARQUITETURA IMPERIAL BRASILEIRA EM BELÉM.....</b>	<b>162</b>
<b>APÊNDICE B - TABELA COM ELEMENTOS DAS FACHADAS E SUAS DIMENSÕES.....</b>	<b>169</b>
<b>APÊNDICE C - FACHADAS.....</b>	<b>170</b>
<b>APÊNDICE D - PROSPECÇÕES NAS FACHADAS.....</b>	<b>174</b>
<b>APÊNDICE E - DETALHES DE ESQUADRIAS.....</b>	<b>178</b>
<b>ANEXO A - FACHADAS CLÁSSICAS PURAS.....</b>	<b>180</b>
<b>ANEXO B - FACHADAS CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS .....</b>	<b>181</b>
<b>ANEXO C - FACHADAS ECLÉTICAS.....</b>	<b>182</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A euforia em torno do desenvolvimento econômico da região amazônica advindo do aumento da exportação da borracha teve reflexos no desenvolvimento urbano da cidade de Belém. O aumento da arrecadação por parte do poder público, o enriquecimento da burguesia ligada a essa atividade e a presença de Augusto Montenegro, Governador do Estado, e de Antônio Lemos, na Intendência da cidade, que compartilhavam os mesmos ideais de progresso e modernidade, permitiu a implantação do projeto de modernização urbanística para a cidade (SARGES, 2000).

Tendo como exemplo a Paris de Haussmann, o projeto de intervenção urbana de Lemos para Belém tinha como princípios higienização, embelezamento e racionalização.

Em Belém, como nas demais cidades brasileiras, nas fachadas dessas edificações se expressam através de modelos classicizantes, que seguem uma ordem herdada da arquitetura clássica, o que lhe garante harmonia e unidade (REIS FILHO, 1995). Todas essas modificações da cidade ocorreram sob a inspiração do ecletismo, que era a manifestação arquitetônica própria dessa modernidade.

Na maioria das vezes, as edificações têm fachadas que se expressam através de modelos classicizantes, que seguem uma ordem herdada da arquitetura clássica, o que lhe garante harmonia e unidade (REIS FILHO, 1995).

Essa arquitetura encontra-se predominantemente nos bairros da Cidade Velha e da Campina, os dois sítios mais antigos, e nos bairros de Nazaré, Batista Campos, Reduto e Umarizal, bairros da expansão da cidade ocorrida na segunda metade do século XIX início do XX.

A década de 70 do século XX foi assinalada, em Belém, pelo início da perda de sua arquitetura eclética. Como exemplos emblemáticos têm-se a Fábrica Palmeira, o Grande Hotel e outros prédios na Avenida Presidente Vargas, como o do Café da Paz, e as sedes dos clubes Assembleia Paraense e Tuna Luso-Brasileira, para ficar apenas em um quarteirão.

Já com a ausência desses imóveis, por volta de 1976, enquanto aluna de Arquitetura, passei a fazer, com frequência, despretensiosas caminhadas pela cidade, fotografando aquilo que ainda restava da “desvalorizada” arquitetura eclética, que se percebia estar na iminência de desaparecer, como foi o caso da

casa onde funcionou a Escolinha da UFPA, ao lado do antigo IDESP, demolida para tornar-se estacionamento.

Sabe-se que a arquitetura é um elemento fundamental na composição do cenário de uma cidade como local onde nossas lembranças se situam e, naquele momento, estava-se vivenciando a destruição desses lugares que evocavam narrativas relacionadas às nossas vidas.

Esses fatos motivaram a direcionar a minha atuação como arquiteta no campo da preservação e do restauro. Desta maneira, venho acumulando uma série de levantamentos de prédios ecléticos. Nesses levantamentos identifica-se que certos detalhes arquitetônicos são recorrentes, independentes da tipologia da construção, como os detalhes de esquadrias, de cobertura entre outros.

Outro ponto que chamou atenção foi a pintura. Faz parte da metodologia do projeto de restauro, fazer prospecções pictóricas<sup>1</sup>. Os resultados encontrados nos diferentes imóveis eram muito semelhantes: mostravam que originalmente os prédios ecléticos tinham suas fachadas pintadas em várias nuances de cores. Esse fato levou-nos a pensar que o ecletismo poderia ter uma maneira própria de usar as cores nos diversos elementos que compõem as fachadas e que, em função do processo de repinturas, essa policromia estava se perdendo. Em decorrência dessas observações, se começou a atentar para as pinturas das edificações espalhadas pela cidade, especialmente aquelas que não recebiam pintura a muito tempo, e se identificava mesma lógica a na maneira de usar a cor.

Como se sabe a linguagem da fachada se expressa como signos pela decoração, pelos materiais, pelos revestimentos, pelas texturas e pela cor. Compreender essa gramática é fundamental.

Somente a partir dos anos 80 do século XX, a pesquisa sobre o Ecletismo avança e é feita uma reavaliação crítica da arquitetura produzida no século XIX, permitindo uma melhor compreensão de seus princípios estéticos e suas práticas no campo artístico, tanto na Europa como no Brasil.

Dentro dessa nova perspectiva, em 1987, é lançada a coletânea “Ecletismo na Arquitetura Brasileira”, na qual Luciano Patetta apresenta um texto intitulado “Considerações sobre o Ecletismo na Europa” e entre os demais textos tem-se

---

<sup>1</sup> Prospecções pictóricas - Prospecção pictórica consiste na remoção das várias camadas de tinta sobrepostas ao longo dos anos sobre qualquer superfície, argamassa, madeira ou uma superfície metálica, para se identificar a primeira pintura. Definição da autora.

“Arquitetura eclética no Pará, no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912”, escrito pela arquiteta e, à época, professora do então Departamento de Arquitetura da UFPA, Jussara Derenji.

Em Belém, as pesquisas sobre o Ecletismo seguem, ainda lentamente, mas salienta-se a pesquisa coordenada pela Professora Carmem Lúcia Valério Cal, em 1989, denominada “Esboço da Evolução da Arquitetura Residencial em Belém, na Primeira Metade do Século”; a dissertação de Mestrado, “Palácio de Landi: uma trajetória estilística”, na qual Elna Trindade analisa a intervenção realizada pelo governador Augusto Montenegro, no palácio do governo, projetado por Landi, no início do século XX, segundo as variantes tipológicas e ornamentais do Ecletismo; além da dissertação de Mestrado de Ana Léa Matos, “O ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim - estudo histográfico e sócio cultural da moradia em Belém”, cujo objetivo foi estudar a manifestação deste estilo arquitetônico, no Pará, através da produção daquele engenheiro e arquiteto, particularmente, por meio de sua produção arquitetônica residencial.

Esse contexto foi o que motivou o especial interesse desta pesquisa. A investigação está delimitada na arquitetura residencial eclética de Belém, nas casas de porão e um pavimento, e tem como objetivo identificar e analisar a proporção da arquitetura eclética como a origem do princípio compositivo.

Além de se estudar a origem do princípio compositivo dessas fachadas, este estudo tem também como objetivos: identificar as relações de simetria, ritmo, proporções, disposição e dimensões entre os elementos que a compõe; e o uso de cores em cada um dos elementos da gramática da fachada da arquitetura residencial eclética de Belém, nas casas de porão e um pavimento.

A partir do estabelecimento dos objetivos, elaboramos as seguintes questões que serviram para nortear nossa pesquisa: na composição das fachadas das casas ecléticas com projetos sem autoria definida, produzidas em Belém, existe um princípio compositivo pré-estabelecido? Nessas fachadas existe relação de simetria, ritmo, proporção, disposição e dimensões entre todos os elementos que as compõem? Qual a relação das gamas cromáticas com os demais elementos da composição das fachadas ecléticas de Belém?

Para embasar nossa análise, compusemos um quadro teórico com as contribuições dos seguintes autores para os respectivos temas.

No que se refere à temática sobre patrimônio e memória recorremos aos trabalhos dos autores, Beatriz Kühl, “História e ética na conservação e restauração de monumentos históricos” (2006), Françoise Choay, “A alegoria do patrimônio” (2001), Jacques Le Goff, “História e memória” (2012) e Jean-Pierre Vernant, “Mito e pensamento” (1990).

Sobre a política de patrimônio no Brasil e sobre o patrimônio eclético o trabalho está baseado nos seguintes autores: Sonia Gomes Pereira, “O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX” (2009) e em Raphael Bispo, em trabalho publicado na Revista CPC, de 2011.

Para discutirmos o classicismo abordamos o dispositivo teórico construído por John Summerson, “A linguagem clássica da arquitetura” (2009) e em José Alonso Pereira em sua “Introdução à história da arquitetura” (2010).

O tema do desenvolvimento do ecletismo em Belém está apoiado na contribuição dos seguintes autores: Luciano Patetta, “Considerações sobre o ecletismo na Europa” (1987), Annateresa Fabris, “Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização” (2012), Carlos Lemos, “Arquitetura Brasileira” (1979), Nestor Goulart Reis Filho, com sua obra “Quadro da Arquitetura” (1995) e Alberto Souza, “Arquitetura neoclássica brasileira: um reexame” (1994).

Em relação ao tema da policromia na arquitetura eclética nosso trabalho buscou apoiar-se nos textos de José de Aguiar, “Cor e cidade: estudos cromáticos e conservação do patrimônio”, de 2005 e de Natália Naoumova, “Qualidade estética e policromia de centros históricos”, de 2009.

Com relação à pesquisa de campo, adotou-se como guias para o método etnográfico François Laplantine, “Aprender Antropologia”, (2000) e a Etnografia de Rua conforme Rocha e Eckert (2001).

A metodologia adotada no trabalho teve início com a pesquisa bibliográfica. A pesquisa iconográfica sobre os temas foi feita no acervo digital do Fórum Landi e em acervos particulares. A pesquisa de campo foi orientada pelo método etnográfico a fim de obter a percepção dos moradores e usuários acerca dos elementos compositivos das fachadas ecléticas. Teve início em caminhadas pelos bairros da Cidade Velha, Campina e Nazaré para a definição da área do polígono onde seria realizado o levantamento fotográfico e a identificação das fachadas ecléticas com morfologia contempladas no recorte da pesquisa: residências de porão e um pavimento. O levantamento fotográfico originou a classificação das fachadas em três

categorias: Fachadas Classicistas Puras, Fachadas Clássicas com elementos Ecléticos e Fachadas Ecléticas. Foi feita uma análise quanto o ritmo dos cheios e vazios e elementos decorativos nas três categorias, das esquadrias, guarda-corpos e bandeiras. Foi o novo recorte que contemplou as fachadas classicistas puras para se escolher dentro dessa categoria oito fachadas das quais se obteria o levantamento cadastral e, dentre estas, eleger quatro fachadas para serem prospectadas. De posse dos oito levantamentos cadastrais se procedeu a análise das proporções e esquema cromático.

A Introdução corresponde ao primeiro capítulo e apresenta o conjunto dos assuntos tratados ao longo desta dissertação. O segundo, “Preservação do patrimônio cultural: dialética entre memória e esquecimento” refere os temas de patrimônio e memória, abordando seus conceitos e traçando uma linha da evolução do conceito de “patrimônio”.

No terceiro capítulo intitulado “O ecletismo como cultura arquitetônica da era da borracha em Belém”, objetivamos identificar, na linguagem clássica do classicismo a base do ecletismo. Desenvolvemos a descrição do vocabulário da linguagem clássica, a utilização desse vocabulário numa nova gramática renascentista e sua releitura no ecletismo. Em seguida tratamos da evolução do ecletismo desde sua origem na Europa, passando pelo Brasil até sua chegada em Belém. Neste capítulo também abordamos a policromia na arquitetura.

O quarto capítulo, “A gramática das fachadas ecléticas em Belém” tem a finalidade de identificar a apreensão dos moradores das oito casas onde foram realizados os levantamentos cadastrais, tendo sido usado o método etnográfico e onde são apresentadas as entrevistas com os moradores das residências. A leitura estética da composição das fachadas ecléticas é o principal foco do trabalho. A partir da interpretação dos desenhos e das prospecções pictóricas foram respondidas as questões que nortearam esta pesquisa.

No último capítulo são apresentadas as Considerações Finais, no qual são ressaltados os resultados importantes encontrados ao longo da pesquisa.

Este trabalho pretende contribuir com o debate sobre a arquitetura do ecletismo no Pará e assim oferecer subsídios para a intervenção em prédios ecléticos, reforçando também o reconhecimento da importância do patrimônio histórico-arquitetônico paraense na formação da memória e identidade desta sociedade.

## 2 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL: DIALÉTICA ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

### 2.1 PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

É possível detectar as primeiras ideias de Patrimônio, em torno do século XV na Itália, com a intenção dos papas em fazer a reconstrução de monumentos históricos destruídos pelas invasões dos bárbaros na Idade Média e a expressão “monumento histórico” aparece pela primeira vez em 1790 no prospecto de Aubin-Louis Millin e compreende edifícios, bem como tumbas, estátuas, vitrais, elementos que possam ilustrar a história nacional (MIRANDA, 2006).

Entre os séculos XVI e XVIII, ocorre um elevado número de projetos de reutilização em monumentos clássicos, como por exemplo, o projeto de Michelangelo que converte as Termas de Diocleciano, em Roma, na igreja de *Santa Maria degli Angei e dei Martiri*. No Renascimento, noções de intervenções em prédios antigos floresceram isolada e esporadicamente, contudo é a partir do Renascimento que essas ideias amadureceram até chegar ao século XVIII. Nesse percurso, os debates gerados pelos Iluministas, em função das aceleradas transformações decorrentes da Revolução Industrial e das destruições causadas pela Revolução Francesa no século XVIII tiveram um papel preponderante na sistematização dos estudos e práticas sobre conservação dos bens culturais. Assim, a ideia de preservação de monumento histórico, mais próximo do seu moderno significado, se dá no século XVIII quando adquire uma nova consciência, essencialmente cultural, pautada por valores históricos, simbólicos e memoriais, em contraponto às ações de cunho prático (KÜLL, 2005/2006).

Durante o século XIX, a combinação entre teorias e experiências práticas das intervenções nos monumentos permitiu a elaboração de princípios teóricos em várias vertentes como: a do restauro estilístico, defendido por Viollet-le-Duc (*apud* KÜLL, 2005/2006) que desejava atingir o estado completo da obra; o respeito absoluto à matéria, preconizado por John Ruskin e William Morris (*apud* KÜLL, 2005/2006) que recomendavam a manutenção periódica dos edifícios a fim de prolongar ao máximo suas vidas, chegando a admitirem a perda do bem; e os princípios elaborados por Camillo Boito (1884) tais como: o respeito pela matéria original, pelas marcas da passagem do tempo, pelas várias fases da obra e recomendava ainda a distinguibilidade da intervenção (KÜLL, 2005/2006).

Ruskin, crítico de arte, atribui à memória uma destinação e novos valores ao monumento histórico quando diz: "Podemos viver sem a arquitetura de uma época, mas não podemos recordá-la sem a sua presença". Para o autor, a arquitetura é a única maneira que dispomos para conservar vivos nossos laços com o passado, ao qual devemos nossa identidade, e que é parte de nosso ser. As reflexões de Ruskin não partem do monumento histórico e sim de indagações sobre as construções de sua época e em particular sobre natureza da arquitetura em geral. Dessa forma Ruskin dá a mesma importância aos edifícios do presente como aos do passado e suas ideias enriquecem o conceito de monumento histórico, fazendo que nele entrasse de pleno direito, a arquitetura doméstica (CHOAY, 2001).

Além disso, criticando aqueles que se interessam exclusivamente pela "riqueza *isolada* dos palácios", sonha também com a *continuidade* da malha formada pelas residências mais humildes: ele é o primeiro, seguido por Morris, a incluir os "conjuntos urbanos" da mesma forma que os edifícios isolados, no campo da herança histórica a ser preservada (RUSKIN *apud* CHOAY, 2001, p. 141).

No início do século XX, se tem a contribuição de Aloïs Riegl (2006), historiador da arte vienense (1859-1905), que elaborou o texto "*O culto moderno dos monumentos*" para subsidiar a elaboração das medidas jurídicas que haviam sido solicitadas a ele quando foi nomeado presidente da Comissão Austríaca dos Monumentos Históricos. Riegl (2006) começa por apresentar o que entende por "monumentos artísticos e históricos" e conceitua a atribuição de valores aos monumentos a partir dos sentidos que estes possuem para a sociedade.

É ele o primeiro a conceituar os monumentos históricos a partir de valores de que foi investido no curso da história. Ele foi o primeiro a considerar que os monumentos históricos não eram apenas as "obras de arte", mas qualquer obra humana com certa antiguidade. Sua análise é estruturada pela oposição de duas categorias de valores: uns, ditos "de rememoração" (*Erinnerungswert*), ligados ao passado, se valem da memória; outros, ditos "de contemporaneidade" (*Gegenwartswerte*), pertencem ao presente (CHOAY, 2001).

Em meados do século XX, o italiano Cesare Brandi (2004) elabora a teoria do "restauro crítico" a qual fundamenta suas proposições na Estética e na História. Para Brandi, "a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro" (BRANDI, 2004, p. 30).

Brandi enfatiza a consistência física da obra por entender que é ela que assegura a transmissão da imagem ao futuro, e expressa com clareza seu pensamento no texto quando diz:

Por isso, se do ponto de vista do reconhecimento da obra de arte como tal, tem prevalência absoluta o lado artístico, na medida em que o reconhecimento visa a conservar para o futuro a possibilidade dessa revelação, a consistência física adquire primária importância (BRANDI, 2004, p. 30).

Essa definição levou-o a enunciar dois axiomas:

1º - “restaura-se apenas a obra de arte”

2º- “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (Idem).

Também, no século XX, o italiano Gustavo Giovannoni, desenvolveu o conceito de “arquitetura menor” numa perspectiva mais geral que ultrapassa e engloba a o conceito de arquitetura doméstica de Ruskin. Para ele a arquitetura menor torna-se parte integrante de um novo monumento, o conjunto urbano antigo.

A arquitetura menor torna-se parte integrante de um novo monumento, o conjunto urbano antigo: ‘Uma cidade histórica constitui em si um monumento, tanto por sua estrutura topográfica, pelo caráter de suas vidas, assim como pelo conjunto de seus edifícios maiores e menores; por isso, assim como de um monumento particular, é preciso aplicar-lhe as mesmas leis de proteção e os mesmos critérios de restauração, desobstrução, recuperação e inovação’ (GIOVANNONI *apud* CHOAY, 2001, p. 143).

Françoise Choay (2001) comenta que apesar de na virada do século XIX para o XX as obras de Boito (1884) e de Riegl (2006) apontarem para a inclusão da arquitetura menor e da malha urbana na conservação dos monumentos históricos, na prática não houve uma mudança na forma de ver e valorizar o patrimônio arquitetônico.

Com efeito, até 1960 o trabalho de conservação em monumentos históricos visa essencialmente aos grandes edifícios religiosos e civis (excluindo-se os do século XIX) e na maioria dos casos, a restauração continua fiel aos princípios de Viollet-le-Duc [...] (CHOAY, 2001, p. 172).



Diante dos ideais modernistas, arquitetos como Le Corbusier veem a necessidade de demolir construções consideradas insalubres, a fim de construir habitações condensadas em andares. Talvez esse fato tenha acendido o sinal de alerta dos arquitetos reunidos em 1933, em Atenas, no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) para discutir a Arquitetura Moderna, sob o tema da Cidade Funcional.

No documento que resultou desse encontro, o Patrimônio aparece como testemunho do passado, que deve ser respeitado por seu valor histórico ou sentimental e por sua virtude plástica. Assim, devem ser salvaguardadas as obras que não sejam obstáculos aos interesses da cidade. Condena o emprego de estilos do passado em novas construções erguidas em zonas históricas, as quais se tornariam falsificações, já que não poderiam ser reconstituídas as antigas condições de trabalho. A polarização entre falsificação e autenticidade é uma problemática que permeia a trajetória do reconhecimento oficial dos sítios históricos, conforme critérios de inserção na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO.

Em 1964, em Veneza, foi realizado o 2º Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos de onde saiu a *Carta de Veneza – Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios*. Este é um importante documento que até hoje norteia os trabalhos de restauro por apresentar definições importantes e apontar metodologia científica na intervenção em monumentos.

O conteúdo da Carta de Veneza enfatiza o objeto arquitetônico, a noção de monumento como testemunho material do passado e avança na aplicação de uma metodologia de trabalho de restauro que agrupa profissionais de espaços discursivos diferentes (*apud* MIRANDA, 2006).

Em 1969, patrocinada pela OEA (Organização dos Estados Americanos), ocorreu a Reunião de Quito, cujo documento final, conhecido como Norma de Quito, enfatiza a relação do patrimônio cultural latino-americano com o turismo, como meio de valorizar seu potencial econômico. O documento chama atenção para que todo monumento nacional cumpra sua função social. Dessa forma o Patrimônio Histórico e Arquitetônico constitui um capital a ser mantido para render vantagens e as medidas de sua preservação e a sua adequada utilização deve ser parte integrante dos planos de desenvolvimento. O termo “valorização” assume papel de destaque,

ênfatisando a habitação dos imóveis como forma adequada para a integração do bem a ser preservado, da população e a recuperação do seu entorno.

No Brasil, em 1970, foi assinado o “Compromisso de Brasília” que preconiza a descentralização das políticas de preservação com a criação de órgãos estaduais e municipais.

A Declaração de Amsterdã, redigida durante o Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu, em 1975, aponta como essenciais a inclusão de conjuntos edificados, bairros de cidades e aldeias nas ações de preservação e define e recomenda a preservação integrada. Conceitua-se a conservação integrada como “o resultado da ação conjugada das técnicas de restauração e da pesquisa de funções apropriadas”. Na 19ª sessão da Conferência Geral da UNESCO realizada em Nairóbi, em 1976, foi ampliado o conceito de preservação para o entorno dos monumentos.

Ao longo dos anos, como se observa, houve uma mudança no trato e na forma de entender a preservação do patrimônio cultural. A antiga prática de preservação apoiada apenas nos critérios estilísticos estendeu-se para uma visão integrada, que abrange critérios econômicos e sociais.

A ‘conservação integrada’ ênfatisa o papel dos poderes locais e dos cidadãos na proteção do patrimônio, sendo o esforço de preservação calculado não apenas pelo valor cultural das construções, mas por seu valor de utilização. [...] Ressalta a necessidade de se fazer justiça social nas operações de restauração, evitando o êxodo de seus habitantes de condições modestas. Assim, o conceito de Patrimônio alargou-se para abranger os objetos e processos do fazer humano (MIRANDA, 2006, p. 40-41).

Outro importante documento, foi produzido na Conferência de Nara, em 1994, que tratou das questões relativas a autenticidade.

A questão da autenticidade, já havia sido tratada com ênfase por Brandi, na construção de sua Teoria do Restauo, quando destaca a importância da consistência física da obra de arte, porque só se restaura a matéria da obra de arte, restabelecendo a sua unidade potencial, sem falsificar e sem apagar traços da passagem do tempo.

Outro documento que trata da autenticidade é a Carta de Veneza, quando se refere no art. 09 [...]. Destina-se a conservar e a revelar os valores estéticos do monumento e baseia-se no respeito pelos materiais originais e em documentos autênticos [...].

A partir de então muitas discussões conceituais sobre autenticidade ocorreram, mas apenas em 1994 em Nara, foi realizada uma discussão sobre o conceito de autenticidade dentro de um contexto global, em função da forma específica pela qual os monumentos japoneses são conservados. No Japão é costume a substituição das peças dos monumentos a cada 20 anos, reproduzindo rigorosamente os mesmos estilos, formas e materiais. Esta forma de preservação do seu patrimônio estava em desacordo com os princípios ocidentais baseado na autenticidade do material dos bens culturais, em detrimento das técnicas e processos de criação e recriação original.

Em resposta a essa questão, foi elaborado um documento específico sobre a autenticidade onde fica assumido o princípio da diversidade cultural e a avaliação da autenticidade adquire uma maior flexibilidade. Entre seus principais pontos o documento considera:

- Considera a autenticidade como dependente das distintas realidades das diferentes culturas;
- O que é genuíno e autêntico para uma cultura não é necessariamente para outra;
- A importância da autenticidade como um fator ético que deve presidir a condução as investigações científicas, projetuais e de conservação.

Esta foi apenas uma breve passagem pela evolução da teoria da conservação e do restauro que mostra a ampliação do conceito de patrimônio. Hoje, patrimônio é uma obra de arte, um monumento clássico, gótico ou renascentista, mas também, as pequenas casas ecléticas do Centro Histórico de Belém. E é através da preservação desse patrimônio que mantemos os laços com o passado ao qual devemos nossa identidade.

Recordando Ruskin, a arquitetura é um elemento fundamental na identidade social e cultural de uma sociedade e conseqüentemente para a preservação da memória coletiva. É a arquitetura que permite evocamos o passado. E o que é memória?

Memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passada (LE GOFF. 2005, p. 405).

Desse ponto de vista, o estudo da memória abrange a psicologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria (MEUDLERS, BRION, LIEURY *apud* LE GOFF, 2005, p. 405-406).

Certos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer uma dessas ciências, podem evocar de forma metafórica ou concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social (*Ibidem*).

Para Le Goff, os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como psicológicos não são mais do que resultados do sistema dinâmico de organização e apenas existem “na medida em que a organização os mate ou reconstitui” (LE GOFF, 2005, p. 406-407).

Acompanhando essa linha de pensamento, Pierre Janet “considera que o ato mnemônico fundamental é o “comportamento narrativo” que se caracteriza antes de tudo pela sua *função social*, pois se trata de comunicação a outrem de uma informação, na ausência do conhecimento ou do objeto que constitui seu motivo (*apud* LE GOFF, 2005, p. 407).

E ainda, Henri Atlan, que estuda os sistemas auto-organizadores, aproxima “linguagem e memória” ao considerar que antes de falada ou escrita, existe certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (*Ibidem*).

Quanto às perturbações da memória, devem, em numerosos casos, esclarecer-se à luz das ciências sociais.

Por outro lado, num nível metafórico, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva (LE GOFF, 2005, p. 407).

Os psicanalistas e psicólogos chamam a atenção para as manipulações, conscientes ou inconscientes, sobre a memória individual, tanto em relação às recordações quanto ao esquecimento no que tange ao interesse, a afetividade o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual. Do mesmo modo que a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças pelo poder (LE GOFF, 2005).

Para este pesquisador, o estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história e considera que no estudo histórico da memória é necessário dar uma importância especial às diferenças entre sociedades de memória essencialmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita.

Os gregos da época arcaica, uma civilização de tradição puramente oral, fizeram da memória uma deusa, *Mnemosyne*, mãe de nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus (LE GOFF, 2005, p. 419).

A ideia inicial a respeito de *Mnemosyne* estava associada a uma função sobrenatural, que se manifesta através dos poetas possuídos pelas musas. Originalmente são os poetas, os intérpretes de *Mnemosyne*, que, diferente do adivinho, que quase sempre responde a preocupações futuras, a atividade do poeta orienta-se para o passado. O poeta tem o conhecimento de épocas passadas para poder recitar. Assim, a memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos em seu tempo (VERNANT, 1990).

Os poetas usavam os “catálogos” que eram arquivos puramente lendários, que não correspondem nem às exigências administrativas, nem a um desejo de glorificação real, nem a uma preocupação histórica para transmitir à uma sociedade sem escrita o repertório de conhecimentos do passado que permitiam ao grupo social decifrar o passado, mas visavam ordenar o mundo dos heróis e dos Deuses, estabelecendo uma nomenclatura rigorosa e mais completa possível. Esse ordenamento do mundo religioso está intimamente associado ao esforço do poeta em determinar a origem. Homero trata de fixar a genealogia dos homens e dos deuses, e Hesíodo confere a sua pesquisa às origens, um sentido religioso e confere a obra do poeta uma mensagem sagrada. Essa gênese do mundo, narrado pelas Musas não obedece a uma cronologia, mas a genealogias (VERNANT, 1990).

Segundo Vernant (1990), ao entregar a Hesíodo o segredo das origens, as Musas lhe revelam o mistério da *anamnese*, a reminiscência, que aparece em uma poesia de inspiração moral e religiosa, como que uma espécie de iniciado. *Mnemosyne*, aquela que faz recordar, em Hesíodo, é também aquela que faz esquecer os males. A rememoração do passado tem como contrapartida necessária o “esquecimento” do tempo presente.

É nesse contexto, de clara divinização da memória que vai aparecer *Lethe*, associada à *Mnemosyne* e formando com ela um par de forças religiosas

complementares. Para aquela sociedade, o esquecimento é uma água de morte, onde não pode mais haver lembranças, enquanto que a memória é fonte de imortalidade.

Em Platão, o esquecimento se constitui um erro essencial para a alma, é a doença e a sua enfermidade, significa a ignorância. A transposição de *Mnemosyne* do plano da cosmologia para o da escatologia modifica todo o equilíbrio dos mitos da memória, apesar dos temas e símbolos antigos serem conservados, os seus sentidos são transformados.

Para Platão, uma vez que *Mnemosyne* não é mais concebida exclusivamente como força sobrenatural, é introduzida no homem, transformando-se na própria faculdade de conhecer. Assim, o esforço da reminiscência, confundido com a busca da verdade, acaba por construir a concepção de “saber”, que nada mais é do que “lembrar-se”, entendendo-se por isso, o escapar do esquecimento, para retornar ao “mundo das idéias” (CHAVES, 2003).

Por sua vez Aristóteles, fará a diferença entre memória e reminiscência, que até Platão apareciam como sinônimos. Para ele, memória é apenas o poder de conservação do passado enquanto reminiscência é a sua evocação voluntária. A memória para Platão era um mito e Aristóteles corta esse vínculo com o mito (CHAVES, 2003).

Para Le Goff (2005), na sociedade sem escrita, a memória coletiva parece funcionar segundo uma “reconstrução generativa” e não segundo uma memorização mecânica.

O aparecimento da escrita causa profunda transformação na memória coletiva, conduzindo ao desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é a comemoração de um acontecimento memorável, a celebração através de um monumento comemorativo, que originou a multiplicação de obeliscos e estelas no oriente. A outra forma de memória coletiva, a partir da escrita, é o próprio documento escrito (LE GOFF, 2005).

Neste tipo de documento a escrita tem duas funções principais: “Uma é o armazenamento de informações, que permite se comunicar através do tempo e do espaço, e fornece ao homem um processo de marcação, memorização e registro”; a outra “ao assegurar a passagem da esfera auditiva para à visual” permite “reexaminar, reordenar, retificar frases e até palavras isoladas” (GOODY *apud* LE GOFF, 2005. p. 415). Para Leroi-Gourhan, a evolução da memória, ligada ao

aparecimento e à difusão da escrita, depende essencialmente da evolução social e, especialmente, do desenvolvimento urbano (*apud* LE GOFF 2005).

Como se vê, essa relação entre memória e esquecimento existe desde o mundo antigo e persiste até nossos dias. Sabe-se que são os ambientes construídos pelos homens que guardam, através de sua materialidade, a memória das ideias e das práticas sociais de uma sociedade, porém é impossível se querer manter integralmente a memória materializada na sua produção cultural. É necessário se fazer uma seleção do que realmente é significativo para não se paralisar no tempo impedindo o transcurso natural de mudanças.

Dessa forma, a preservação do patrimônio cultural lida com essa relação dialética entre memória & esquecimento e essa questão está no cerne da discussão da autenticidade, congelamento e memória do bem cultural.

No Brasil, para tratar dessas questões, na década de 30 do século XX foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), instituição responsável pela política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, assunto sobre o qual vamos discorrer no próximo item.

## 2.2 A POLÍTICA DE PATRIMÔNIO NO BRASIL: REFLEXOS SOBRE O PATRIMÔNIO ECLÉTICO

Na década de 30 do século XX, existia a retórica por parte dos intelectuais brasileiros, que a nação brasileira precisava da constituição de um passado, de uma memória pátria, para se consolidar como grande nação do mundo. É nesse contexto que se situa o início das políticas oficiais de patrimônio cultural no Brasil em 1936, quando a criação de uma agência federal de proteção ao patrimônio foi oficialmente proposta. É a partir daí que uma política cultural e educacional veio a ser assumida como tarefa do governo federal, descrita como parte de um projeto oficial mais amplo de modernização política, econômica e cultural do país.

Esse projeto foi implementado no Ministério de Educação e Saúde, tendo à frente Gustavo Capanema, político ligado à elite intelectual mineira, que convidou o mineiro Rodrigo de Melo Franco de Andrade, associado aos modernistas para dirigir o Sphan, o qual tinha entre suas principais funções “proteger” o “patrimônio histórico e artístico nacional brasileiro” (GONÇALVES, 1996).

É esse grupo que vai constituir o futuro Sphan, desde o início o responsável pelo projeto de construção da memória nacional, que entendia a cultura brasileira como algo em transformação e por isso precisava ter algumas de suas principais marcas conservadas para não serem esquecidas, e essa memória nacional deveria ser simbolizada por meio de monumentos e edificações históricas (FONSECA *apud* BISPO, 2010).

Marisa Santos, ao realizar uma pesquisa sobre a constituição e o funcionamento do Sphan, interpreta o funcionamento da instituição como o de uma academia, e cria o termo “Academia Sphan”, para se referir a esse grupo que durante a década de 30 tem intensa atuação na produção de conhecimento na área cultural no Brasil, desenvolvendo pesquisas, criando arquivos, bibliotecas e museus e dessa forma, o pensamento desse grupo terá uma influência decisiva na consolidação do que se deveria tornar a memória do Brasil a partir daqueles anos (SANTOS, 1996).

O discurso de Melo Franco era organizado em torno da idéia da construção de uma memória nacional, da qual os bens a serem preservados e divulgados constituiriam as lembranças de toda a população brasileira, que apesar de diversa, possuía um passado comum, representado pelos edifícios históricos preservados ou pelos museus formulados naquele momento. Em seus discursos, situa as origens culturais brasileiras na “tradição” singular produzida pelas contribuições das populações indígenas, africanas e européias no Brasil (GONÇALVES, 1996).

Desta forma, os modernistas ampliam seus interesses estéticos e históricos para toda uma coletividade, forjando uma memória que é coletiva porque emerge de contatos entre esses intelectuais e seus pares, mas não é nacional, na medida em que não é compartilhado diretamente pelo grandioso “povo brasileiro” (BISPO, 2010, p. 38). Os modernistas elegeram a arquitetura colonial brasileira como singular e genuinamente produzida por brasileiros, ganhando contorno nacionalista.

Em “*Os arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural do Brasil*” (2009), Márcia Regina Chuva se refere à outra categoria simbólica importante, a “arquitetura moderna”, que, segundo foi interpretada pelos técnicos do Sphan, era tão genuinamente brasileira quanto a barroca, porque inspirada na arquitetura colonial, sem copiá-la, apontava para o futuro e para um “novo tempo” (CHUVA, 2009 *apud* BISPO, 2010, p. 42).



Essa postura dos técnicos do Sphan de valorizar a arquitetura colonial e modernista contribuiu para que grande parte da historiografia da arquitetura brasileira não valorizasse a arquitetura eclética, produzida no século XIX, por ser considerada fortemente inspirada nos traços europeus e assim não dotada de uma marca brasileira. Essa desvalorização gerou seu “*esquecimento*”, não só com o desenvolvimento de poucos estudos e pesquisas sobre essa arquitetura, mas, sobretudo, permitiu o desaparecimento de significativo número do acervo dessa arquitetura em todo o Brasil ou a sua descaracterização em função da ausência de proteção da mesma pelos órgãos de preservação, que só veio a ocorrer entre os anos de 1980 e 1990 (PEREIRA, 2009).

Pereira (2009) considera ainda, como consequência dessa postura, a construção da historiografia sobre a arquitetura brasileira apresentar a tendência dominante de trabalhar com divisões rígidas entre estilos, enfatizando a oposição entre barroco/rococó e neoclassicismo no início do século e, depois, entre neoclassicismo e Ecletismo no final do século XIX, início do XX, estabelecendo uma sequência natural dos estilos e sua equivalência com o momento político; assim o barroco predominaria na Colônia, o neoclassicismo no Império, o Ecletismo na 1ª República e o moderno consagrado depois da Revolução de 1930.

Ainda, segundo a pesquisadora, este esquema simplificado de analisar a história da arquitetura brasileira do ponto de vista meramente estilístico dificultou o entendimento da complexidade da arquitetura do século XIX, onde vários elementos estão imbricados, como de um lado a persistência de formas e técnicas coloniais, por outro a necessidade de novos programas e funções, a incorporação de novos materiais, os novos processos de formação de arquitetos e engenheiros e a sincronicidade no uso de várias linguagens arquitetônicas.

Somente a partir de 1960, com as críticas ao modernismo e o aparecimento do pós-moderno, tornou-se possível repensar o século XIX, quando a questão da modernidade já estava colocada de forma irreversível tanto no Brasil quanto na Europa, e entender a arquitetura produzida no século XIX tem sido um desafio para os historiadores da arte e da arquitetura.

O reflexo dessa postura do Sphan, e o discurso do modernismo, podem ser percebidos entre nós, quando andamos pelas ruas de Belém olhando para nossos prédios e evocamos nosso passado recente, recordamos que as décadas de 1960 à 1970 do século XX foram os anos do desaparecimento de grande parte do acervo da

arquitetura eclética de Belém. Foi o caso da demolição do Grande Hotel e da Fábrica Palmeira e de residências, como três notáveis residências ecléticas situadas na Avenida Nazaré, que foram demolidas para dar lugar à construção dos edifícios do “Clube de Engenharia”, “Conjunto Reis Magos” e “Edifício Santa Lúcia”.



Fig. 1 - Casa da Av. Nazaré esquina da Trav. Benjamin Constant, demolida para dar lugar à construção do Conjunto de edifícios “Três Reis Magos”  
Fonte: Coleção particular de Olga Oliva [s.d.]

Segundo nossa observação, em Belém, até a década de 1980, a arquitetura eclética, quando não era demolida, era relegada ao abandono, descaracterizada ou neutralizada pela pintura. O ornato havia sido banido da arquitetura sendo visto como algo de mau gosto, por isso precisava desaparecer das fachadas. Felizmente, essa ornamentação das fachadas não foi removida, sendo somente anulada através da pintura.

A arquitetura eclética passou a ser pintada, geralmente, em duas cores claras não contrastantes e uma terceira cor, mais escura, no embasamento. Desta forma, perde-se a policromia das fachadas dessa arquitetura em Belém.

Nossa avaliação é de que a valorização dos detalhes decorativos permanece nas fachadas até a introdução e consagração do Modernismo<sup>2</sup> no Brasil, e a seguir

<sup>2</sup> *Modernismo*: movimento arquitetônico introduzido no início do século XX por arquitetos europeus e americanos, como Walter Gropius (1883-1969) e Frank Lloyd Wright (1869-1959). Caracteriza-se pelo uso de formas geométricas, composição assimétrica, ausência de ornamentação e amplas aberturas

em Belém, que tinha como um de seus princípios básicos a composição geométrica e a ausência de ornatos. A partir desse momento as pinturas feitas nos prédios ecléticos anulam a ornamentação e modificam a antiga policromia.

Este fato pode ser verificado na sequência de fotos de um dos ícones da arquitetura neoclássica de nossa cidade, o Teatro da Paz, como se observa na sequência de figuras do levantamento iconográfico (Apêndice A, Fig. 1 a 6).

Observamos, que mesmo na foto em preto e branco, originalmente o Teatro da Paz tinha uma policromia contrastante, uma cor forte nas alvenarias e outra clara nos detalhes e, na foto ao lado, o edifício já pintado com cores mais suaves. Não foi possível identificar o período exato em que essas fotos foram feitas e nem a cronologia das pinturas (Fig. 2 e Fig. 3).



Fig. 2 - Teatro da Paz, antes da reforma de 1905  
Fonte: Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)



Fig. 3 - Teatro da Paz, provavelmente na década de 1960, onde já se vê o Edifício Manuel Pinto da Silva  
Fonte: Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)

Para Benjamin (*apud* MIRANDA, 2006) é por meio do objeto arquitetônico que se tem referências das modificações pelas quais uma sociedade passa. Miranda (2009) reflete que a utopia do mundo moderno se corporifica no progresso, e isso implica na transformação do espaço construído, atualizando-o constantemente. Nessa dinâmica o patrimônio arquitetônico pode ser interpretado como a escrita do passado e do presente. A partir desse raciocínio, arquitetura eclética de Belém não pode ser apagada, porque ela escreve as páginas da nossa história compreendida entre segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX.

---

nas fachadas, geralmente em faixas horizontais. No Brasil é introduzido na década de 30 por Le Corbusier (1887-1966), sendo influenciado pelos princípios por ele estabelecidos. A arquitetura que segue os princípios do modernismo ou que tem suas características é chamada de arquitetura moderna. É também chamado estilo internacional (ALBERNAZ; LIMA, 2000, p. 393).

No Brasil, as construções ecléticas concentram-se normalmente nos centros históricos ou em bairros centrais. Nas duas últimas décadas do século XX, ocorreram várias iniciativas de recuperação de Centros Históricos, gerando estudos que contemplam temas históricos, de identidade cultural e quanto a estética e cor. Em função da qualificação visual desses projetos a questão cromática está recebendo maior atenção, principalmente através da academia com teses de doutorado e dissertações de mestrado.

Este não é o caso de Belém, onde a arquitetura eclética está distribuída por uma grande área da cidade, indo desde o Centro Histórico, passando pela área de expansão do século XIX, chegando até a Avenida Almirante Barroso no bairro do Marco. Mas a cidade se ressentia de um estudo mais direcionado aos aspectos físicos da arquitetura eclética produzida aqui.

O enriquecimento do conceito de monumento histórico colocado por Ruskin, incluindo a arquitetura doméstica permitiu a posterior definição de centro histórico:

[...] torna-se reconhecido como lugar onde vários elementos materiais e imateriais se integram, testemunhando como a sociedade e a cultura se relaciona ao longo dos anos. [...] os centros históricos são portadores de valores sensoriais ou formais, capazes de provocar sentimentos estéticos em pessoas que os experimentam. Nessa perspectiva, o potencial estético do centro histórico é vinculado a expressão da cultura, [...] (NAOUMOVA, 2009, p. 6/7).

Diante do entendimento que os centros históricos são bens culturais, a arquitetura que o compõe, também é. Como consequência as fachadas devem ser tratadas como obras de arte e suas intervenções sujeitas a aplicação das teorias do restauro. Por isso, a complexidade do tema envolve: questão histórica, de identidade cultural e estético-estilística.

A maioria dos projetos de recuperação de centros Históricos no Brasil ocorre após as Normas de Quito de 1967, que enfatiza a relação do patrimônio cultural latino-americano com o turismo, como meio de valorizar seu potencial econômico; a “Declaração de Amsterdã”, redigida durante o Congresso do Patrimônio Arquitetônico Europeu em 1975, que aponta como essenciais a inclusão de conjuntos edificados, bairros de cidades e aldeias nas ações de preservação e define e recomenda a preservação integrada; e o Manifesto de Amsterdã que indica a “conservação integrada” como resultado da ação conjugada das técnicas de restauração e da pesquisa de funções apropriadas.

Esses documentos internacionais de orientação às políticas de preservação do patrimônio material mudaram a direção no trato da sua preservação. A partir da década de 1970 o eixo de atuação das intervenções se desloca. Antes os critérios de escolha de um bem a ser restaurado eram fundados em princípios estilísticos, agora a preservação integrada também olha para critérios econômicos e sociais.

Hoje a mudança no eixo da política de preservação nas áreas revitalizadas voltadas ao turismo substitui a importância das relações sociais, por uma seleção de imagens que transforma a arquitetura em cenografia, onde os aspectos artificiais são valorizados, como por exemplo, a utilização de cores fortes e iluminação teatral onde os indivíduos são meros contempladores. Assim, em nossas sociedades, o consumo do passado vem travestido de memória. Como Benjamin se refere *Modernidade como mercado de imagens* (apud MIRANDA, 2006).

Em meados da década de 90 do século XX a Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) realizou a pintura dos sobrados da Ladeira do Castelo e posteriormente a pintura das fachadas do Conjunto de sobrados situados na Avenida Boulevard Castilho França (Fig. 4 e Fig. 5). Ao analisarmos as fotos desses sobrados recentemente pintados e compararmos com fotos de prédio ecléticos de Belém que não passaram por processo de pintura recentemente e mais cartões postais da Belém antiga, se indentifica que as pinturas realizadas nesses sobrados diferem totalmente do jogo cromático das fachadas do final do século XIX. Nestas se aplicava um esquema de cores em nuance, e não o contraste hoje em voga com a aplicação de cores intensas (Apêndice A e Fig. 9 e 18).



Fig. 4 - Sobrados da ladeira do Castelo após a pintura realizada pela FUNBEL na década de 1990.  
Fonte: Não identificada [s.d.]



Fig. 5 - Sobrados na avenida Boulevard Castilhos França, após a pintura realizada pela FUMBEL nos anos 2000.  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2014)

Não sabemos se as idéias presentes no conceito da “conservação integrada” foram atendidas nessas intervenções. O documento defende uma ação conjugada das ações técnicas de restauração e da pesquisa de funções apropriadas. Mas tudo indica que não, porque após essas pinturas de fachada, não se teve conhecimento de nem uma obra de conservação ou de requalificação desses imóveis, e nem de ações que revertissem em melhorias sociais e da qualidade do espaço urbano.

Também quanto a pintura, não sabemos se houve alguma pesquisa estilística para a definição da escolha do conjunto das cores e as relações entre elas.

De acordo com a interpretação semiológica de Umberto Eco, a arquitetura é um sistema de signos que se comunica. O signo arquitetônico se caracteriza pela presença de um significante, cujo significado é a função que ele possibilita; e os significados, podem ser denotativos ou conotativos. Desta forma, vemos a importância da cor na arquitetura eclética, ela realça o vocabulário da gramática e comunica significados.

Ao analisarmos o cartão postal a seguir, identificamos que as portas de acesso do andar térreo são escuras, enquanto que as janelas do andar superior são claras, o que denota funções diferentes (Fig. 6).



Fig. 6 - Sobrado eclético, com policromia em nuances de cores, que comunicam funções distintas.  
Fonte: Pará (2006, p. 88)

Essa mudança no modo de usar a cor nessas fachadas pode ilustrar a observação de Miranda (2006) quando diz que na atualidade os centros históricos e os monumentos passam de patrimônio da sociedade a meros cenários da cultura e divertimento.

Cabe aqui uma reflexão sobre lugar de memória. É fato, que os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso motivos para despertá-la, mas se intervenções como essas ignoram a função memorial, informativa e documental dos bens culturais, funcionaram, ainda que involuntariamente, apenas como instrumentos de produção de cenográfica.

Valorizando por natureza mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mas o futuro que o passado. Museus, arquivos, e coleções, [...] são os marcos, testemunhas de outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patético e glacial. [...] Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários (NORA, 1993, p. 13).

Para nos auxiliar no entendimento da gramática de nossas fachadas, estudaremos no próximo capítulo o ecletismo como cultura arquitetônica da era da borracha em Belém.

### **3 O ECLETISMO COMO CULTURA ARQUITETÔNICA DA ERA DA BORRACHA EM BELÉM**

#### **3.1 O CLASSICISMO COMO BASE PARA O ECLETISMO NA ARQUITETURA**

Neste capítulo abordaremos a linguagem clássica da Arquitetura, para a partir da sua compreensão, identificar sua contribuição para a gramática da arquitetura eclética de Belém.

Na arquitetura, classicismo é a linguagem que valoriza o vocabulário da arquitetura clássica, que se manifesta desde o Renascimento até o Ecletismo, passando pelo Maneirismo e o Barroco.

Renascimento é o nome que se dá ao período da história europeia, caracterizado por um renovado interesse pelo passado greco-romano clássico. Fundamentado no humanismo, cujo significado filosófico essencial é o contraponto ao apelo ao sobrenatural e no centro de todas as coisas do universo coloca o homem, o Renascimento significou um retorno às formas e proporções da antiguidade greco-romana.

O Renascimento situa-se no período da história que é marcado pelo fim da Idade Média e Início da Idade Moderna, com a transição do feudalismo para o capitalismo. Argan chama atenção para o termo “renascença” usado pela primeira vez por Giorgio Vasari no sentido (como *renovatio*), para indicar o renascer da cultura sobre bases antigas, tendo em contra o obscurantismo da Idade Média. Para Argan essa é uma análise polêmica, porque já em meados do século XIX John Ruskin demonstra que a Idade Média não foi um período de barbarismo.

O movimento artístico do Renascimento começou a se manifestar na Itália, no século XIV, mais precisamente em Florença e difundiu-se por toda a Europa, durante os séculos XV e XVI.

A diferença da estrutura do pensamento da Idade Média para a Idade Moderna está no fato da escolástica, método de pensamento crítico dominante no ensino nas universidades medievais europeias ser sustentado pelo conhecimento algébrico; enquanto que na Idade Moderna houve o retorno à geometria e a aritmética, que são estruturas mais simples do conhecimento, próprio da Antiguidade clássica. Assim, a arquitetura renascentista se baseará em duas premissas fundamentais: a primeira caracteriza-se pelo “uso das figuras geométricas



elementares e de relações matemáticas simples; a segunda é a reutilização das ordens clássicas da tradição grego e romana” (PEREIRA 2010, p. 131).

Durante o Renascimento foi descoberta a obra de Vitruvius, escrita no Século I a.C. “De Architectura”, composta por 10 livros. Esta obra reúne uma imensa quantidade de conhecimentos tradicionais da Antiguidade, sobre a construção, o planejamento urbano e os materiais de construção, além de identificar vários tipos de edifícios públicos, privados e religiosos. Ao longo do terceiro e quarto livro esse autor descreve as três “ordens” gregas – dórica, jônica e coríntia - e faz alguma observação sobre a toscana. Entretanto, Vitruvius não apresenta essas ordens como um conjunto de fórmulas canônicas para a arquitetura. Isso vai ficar por conta dos arquitetos renascentistas. Vale ressaltar que a obra de Vitruvius possibilitou aos arquitetos quatrocentistas o conhecimento da cultura da antiguidade clássica e é considerado o texto fundador do entendimento moderno da arquitetura e da construção. Em função da importância das Ordens na linguagem clássica da arquitetura, acha-se importante a definição de Ordem.

Uma ordem arquitetônica compreende uma coluna e seu entablamento. Um pedestal sob a coluna não é um elemento essencial apesar de os teóricos, de Serlio em diante, indicarem o pedestal apropriado para cada ordem (SUMMERSON, 2009, p. 133).

No texto de Vitruvius os arquitetos e construtores renascentistas encontram os ensinamentos de como deveriam proceder para executar uma boa construção e a constatação que os antigos consideravam possível o ensino teórico da arquitetura. É a partir desse texto que os arquitetos renascentistas vão formular seus ideais de beleza.

Para Vitruvius, os três princípios básicos da arquitetura são: *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Para ele a arquitetura tem que proporcionar comodidade, ser durável e ser bela, dar prazer. Para ele, a harmonia e as ordens são necessariamente o meio para se fazer uma bela arquitetura, que é alcançada somente quando são obtidas as proporções corretas em todo o edifício. Por esse motivo, os antigos estabeleceram na construção dos edifícios uma exata proporção de cada uma de suas partes com o todo.

Dessa forma os arquitetos renascentistas entenderam que a sua arte requeria uma formulação teórica e como num diálogo com a Antiguidade, a partir da leitura dos textos de Vitruvius e da observação direta dos vestígios deixados pela arquitetura

antiga clássica, puderam escrever seus próprios textos e suas experiências projetuais. Assim, fazia parte da atividade profissional desses arquitetos do *quattrocento* e do *cinquecento* escreverem tratados de arquitetura cuja função social era promover um entendimento entre arquitetos, clientes e público e assim assegurar a transmissão da experiência clássica na Idade do Humanismo. A grande novidade apresentada pelos arquitetos renascentistas reside em terem realizado a síntese entre a teoria e a prática no processo criativo artístico (THOENES, 2003).

O primeiro tratado moderno de arquitetura foi escrito por Leon Battista Alberti, chamado *De Re Aedificatoria*, publicado em 1485. Da tradição gótica até o Renascimento o conhecimento do saber construtivo era transmitido oralmente de geração para geração, nas oficinas de pedreiros ou nos próprios locais de construção. Por isso, desde a antiguidade, as artes plásticas e a arquitetura eram consideradas *mecânicas* em contraponto à poesia e à música, que pertenciam a uma classe mais alta, a das *artes liberais* (PEREIRA 2010).

Uma das principais intenções de Alberti era elevar a arquitetura à condição de *artes liberais*, porque segundo seu pensamento, os arquitetos praticavam uma atividade mental e não mecânica. Ele preocupava-se que os artistas buscassem na história e na matemática os fundamentos para o seu trabalho, aproximando assim a teoria da prática. Seu objetivo era estabelecer uma base científica para as artes (PEREIRA, 2010).

Alberti reconhecia a importância do desenho na concepção da obra de arte, entende o desenho não apenas como uma técnica, mas, sobretudo, como projeto inicial da obra. Nesse período surgem na Itália as academias em prol da liberalização das artes plásticas e da arquitetura. Em seu tratado, Alberti descreveu “as ordens”, tomando Vitruvius como referência e também se baseando em suas próprias observações das ruínas greco-romanas. No seu estudo, acrescentou a quinta ordem, a compósita. Também foi ele quem escreveu o primeiro manual sistematizado de perspectiva, apresentando aos escultores normas de proporções humanas ideais porque, como Vitruvius, afirmava que a beleza arquitetônica de um edifício estava no acordo lógico das partes com o todo.

Importantes também foram os tratados de Sebastiano Serlio e Vignola.

Serlio através dos seis volumes de *L'architettura* difunde o Renascimento romano por toda a Europa. Trata da arquitetura da igreja, da arquitetura doméstica, da casa de campo e dos palácios reais, passando pela geometria e perspectiva.

Serlio desejava uma sistematização clara das ordens clássicas, para isso, independente do conhecimento que tinha de Vitrúvio, estudou *in loco* as ordens clássicas nas ruínas romanas. Seu Terceiro livro é o primeiro compêndio impresso em língua popular, com ilustrações em escala, feitas em gravuras sobre madeira no qual são representadas e descritas as antiguidades de Roma e de outros lugares de dentro e de fora da Itália. Nele as cinco ordens são dispostas uma ao lado da outra, alinhadas segundo suas larguras, ou seja, segundo a razão entre o diâmetro inferior e a altura da coluna. Todas estão sobre pedestal, dispostas na seguinte maneira: Toscana, Dórica, Jônica, Coríntia e Compósita (Fig. 07) (THOENES, 2003).

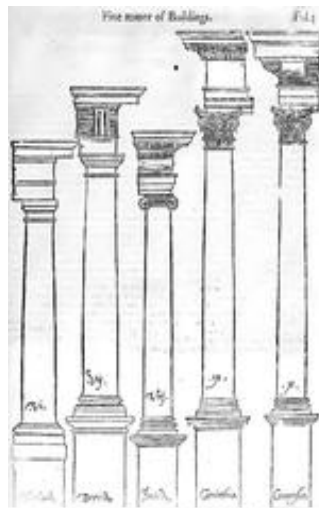


Fig. 7 - Ordens Clássicas  
Fonte: Summerson (2009)

Este fato torna as ilustrações tão importantes quanto o texto e abre ao leitor novas perspectivas para o estudo da arquitetura e das obras antigas. Para Summerson (2009), foi ele quem realmente legou às cinco ordens arquitetônicas uma autoridade canônica, simbólica e quase lendária.

Outro importante tratadista do Renascimento foi Vignola que oferece uma síntese prática e eficaz com *La Regola delli cinque ordini d'architettura*, onde codifica os princípios e as soluções formais do classicismo. Esse texto torna-se um dos manuais de arquitetura mais lidos do seu tempo chegando ao ecletismo. Trata-se de um conjunto de orientações para uma boa construção que muito contribuiu para a teoria e prática da arquitetura dos tempos modernos.

A obra de Vignola é constituída de uma série de gravuras com comentários muito sucintos, por isso, para muitos teóricos, não pode ser considerado

propriamente um tratado, estano mais próximo de um manual. O tema central não é o estudo dos monumentos antigos, mas a sua interpretação, pois seu objetivo é desenvolver um cânone universal de proporções que seja inteligível a qualquer empreiteiro, porque para ele, as teorias das proporções de seus antecessores lhe pareciam de pouca aplicabilidade prática (THOENES 2003).

[...] a regra tirada do estudo da arquitetura antiga, segundo a qual a altura da coluna de cada ordem é definida pela sua relação com o diâmetro do seu fuste, iria necessariamente criar um obstáculo na prática, pois fazia depender toda a construção de um pormenor. Além disso, tinha de se ter em consideração o entablamento e o pedestal, o que acrescia substancialmente a complexidade do cálculo. [...] A idéia grandiosa de Vignola foi inverter o modo de cálculo das proporções partindo da dimensão total da construção. Generalizando os resultados obtidos de maneira empírica, Vignola determina para o pedestal, coluna e entablamento, uma relação de proporção de 4:12:3 em relação ao conjunto. A altura total de uma ordem é constituída por 19 secções ou por 15 sem o pedestal. Para distinguir as ordens a partir de sua coluna, é preciso determinar o diâmetro da coluna e, portanto a sua relação de proporção no interior de cada ordem. Como esta relação se calcula em frações de altura da coluna, Vignola determina o denominador 14 para a ordem toscana, 16 para a ordem dórica, 18 para a ordem jônica e 20 para as ordens coríntia e compósita. Uma vez determinada essa divisão, o “módulo”, isto é, o raio inferior da coluna é conhecido e torna-se então determinante para todas as partes do edifício, como o entablamento e o pedestal. Para poupar na prática as séries de cálculos complexos, Vignola dá os números-chaves que permitem o calculo rápido dos diferentes elementos. (Tabela) (*apud* THOENES, 2003, p. 88).

**Quadro 1: Das proporções das ordens clássicas segundo Vignola**

	Toscana	Dórica	Jônica	Coríntia	Compósita
Capitel	3 1/2	4	4 1/2	5	5
Fuste	14	16	18	20	20
Pedestal	4 2/3	5 1/3	6	7	7
	22 1/6	25 1/3	28 1/2	32	32

Fonte: Thoenes (2003, p. 88)

Outra contribuição de Vignola à teoria da arquitetura e prática da construção, foi ter elevado o módulo à categoria de medida absoluta, independente dos sistemas de medidas regionais: *braccia* (braço), *piedi* (pés) ou *palmi* (palmas). Ele exhibe um esquema de cálculo facilmente transponível às medidas respectivas da obra (THOENES, 2003).

A partir do Renascimento a figura do arquiteto é a do artista, aquele que projeta e desenha a imagem do edifício. Deste momento em diante passa a existir uma diferença entre o arquiteto, aquele que elabora o projeto, e o construtor, ao qual cabe a execução da obra definida no projeto. O projeto de arquitetura será então, o instrumento que une a idealização e a realização. O arquiteto realiza uma abstração, uma planta, e a perspectiva é o instrumento científico e confiável que garante a passagem da figuração à realidade.

Assim, a representação perspectiva é um método de organização do espaço no qual se verifica a transferência exata da verdade visual à sua representação geométrica. Isso permite separar a fase de projeto da fase de construção, alterando profundamente os métodos de construção tradicionais (PEREIRA, 2010, p. 142).

Pereira ainda destaca o texto de Giorgio Vasari, “*Vidas dos grandes artistas*”, no qual apresenta uma evolução progressiva do ciclo humanista, distinguindo várias etapas: *prima maniera* (primeira maneira), que inclui os precursores; uma *seconda maniera* (segunda maneira), na qual coloca os problemas; e uma *terza maniera* (terceira maneira) em que chega a superar o exemplo dos antigos. Depois aparece o maneirismo.

Apoiado nessa “classificação”, Pereira articula a seqüência *Renascimento – Maneirismo-Barroco* para o estudo da linguagem clássica na Idade do Humanismo e faz a distinção entre linguagem, estilo e *maneira*.

A linguagem é a expressão lingüística comum a espaços e tempos muito diferentes: o estilo concretiza essa expressão em um tempo mais preciso e a reserva em um espaço mais definido; enquanto a maneira é a forma particular de expressão de um artista ou grupo de artistas de um lugar e momento preciso e determinado (PEREIRA, 2010, p. 146).

Porém, quanto à seqüência *Renascimento – Maneirismo-Barroco* é bom se ter presente a recomendação de Victor Tapié: uma denominação expressa apenas a perspectiva segundo a qual orientamos nossas pesquisas, não correspondendo, portanto, a uma verdade intrínseca (*apud* TOLEDO 2012, p. 12).

Os conteúdos dos tratados citados sobre a arquitetura humanista demonstram que a linguagem clássica do Renascimento baseia-se na volta da utilização dos elementos construtivos e decorativos clássicos, não como uma imitação estrita dos edifícios romanos, empregados como simples cópias, mas usados com liberdade, que através de um novo método de construção, levam à reformulação da gramática

da Antiguidade, criando novos modelos de beleza e harmonia para a arquitetura desse período.

Summerson destaca três importantes princípios de composição da arquitetura da Antiguidade. Primeiro se refere a diferentes posições das colunas no sistema arquivado das ordens. As colunas podem ser introduzidas numa estrutura de várias maneiras. Pode ser usado como colunas isoladas, que obrigatoriamente tem que suportar algo, normalmente seu próprio entablamento; podem ser usadas como colunas destacadas, quando acompanham uma parede na qual não encostam, mas seu entablamento se engasta nela. Existem as “colunas -de três- quartos”, com  $\frac{1}{4}$  do diâmetro embutido na parede e as meias colunas, quando embutidas pela metade e finalmente as pilastras, que são representações planas de colunas. Essas diferentes formas do uso das ordens resultam em mudanças no entablamento, que é obrigado a acompanhar a posição das colunas. Isso permite dizer que na linguagem clássica da arquitetura as ordens estão integradas a estrutura (SUMMERSON, 2009).

O segundo princípio da arquitetura clássica ao qual Summerson refere-se é o emprego dos arcos e abóbadas muito usados nos edifícios romanos, com exceção dos templos. Porém salienta que quando existe a combinação do sistema arquivado, formado por colunas e o entablamento, com o sistema de arco, o sistema arquivado normalmente perde sua força como sistema estrutural funcionando apenas como meio de expressão.

O Coliseu de Roma foi um dos edifícios da Antiguidade que mais lições apresentou aos arquitetos da Renascença. Ele apresenta os temas de arco e ordem combinados e o da superposição das ordens. O Coliseu tem três níveis de galerias abertas, formadas por arcos sobre arco e o quarto andar fechado, e a superposição de ordens diferentes: a dórica no andar inferior, jônica no seguinte, depois a coríntia e por último, no pavimento fechado a composta (Fig. 8).



Fig. 8 - Coliseu de Roma  
Fonte: blog.cancaonova.com

Outro aspecto muito valorizado pelos antigos e registrado por Vitruvius, foi o espaçamento entre colunas, conhecido por intercolúnio, chegando a estabelecer cinco tipos-padrão: *opiconostilo*, o mais estreito, o *sistilo*, o *êustil*, *diástilo* e finalmente o mais largo *araeóstilo*.

Para Summerson, o vocabulário da gramática clássica pode ser identificado pelos seguintes elementos:

Esses elementos são facilmente reconhecíveis, como por exemplo, os cinco tipos padronizados de colunas empregados de modo padronizados, os tratamentos padronizados de aberturas e frontões, ou, ainda, as séries padronizadas de ornatos que são empregados nos edifícios clássicos (SUMMERSON, 2009, p. 4).

A maioria dos monumentos clássicos serviu de modelos para edifícios renascentistas, convertendo-se com êxito para outros usos, tornando-se novos clássicos da arquitetura. É o caso do Arco do Triunfo fonte de inspiração para Alberti criar seu modelo perfeito de igreja clássica.

A partir do volume retangular sólido, com divisão tripartida por quatro colunas iguais e desigualmente espaçada do arco de Constantino, Alberti projetou a igreja de Santa Andréa, em Mântua em 1472. Nela manteve a mesma divisão tripartida do retângulo inferior do arco, substituindo nos módulos laterais os arcos laterais de passagem e os medalhões, por pequenas portas no nível do piso e por nichos em níveis acima. A entrada principal da igreja é através do arco do vão central, que acompanha a altura das pilastras, realçando a simetria da fachada tripartida. Na parte superior substitui o ático por um frontão triangular (Fig. 9 e Fig.10).

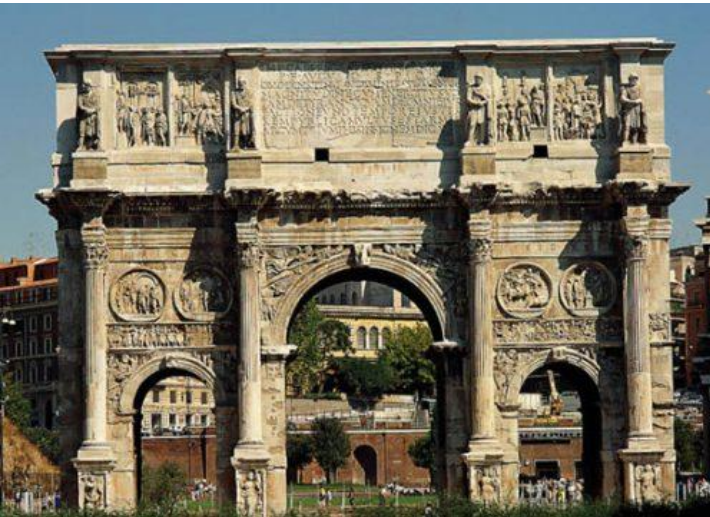


Fig. 9 - Arco de Constantino  
 Fonte: <http://p4.bp.blogspot.com-8Cc3bIEPVJ4TeYBctVy0nIABF1c20kClVrizEs1600vesta.jpg.jpg>



Fig. 10 - Igreja de Santa Adréa  
 Fonte: <http://images.visititaly.com/ImagesPointsOfInterest/5e9c32e6-fa8a-4659-88c9-a0815d5e99e5.jpg>

O outro tipo de edifício que contribuiu gramaticalmente para a arquitetura humanista foi o Templo de Vesta. Templo com colunata Coríntia afastada do núcleo circular, que inspirou Donato Bramante na elaboração do projeto do Tempietto, uma construção composta por uma colunata em torno de um núcleo circular coberto por um domo, cujo modelo foi inúmeras vezes repetido, para os mais diversos fins, como o mausoléu de Howard em 1729 e a biblioteca em Oxford em 1739-1740. Edifícios que pela própria natureza tem escalas distintas (Fig. 11 e 12) (SUMMERSON, 2009)



Fig. 11 - Templo de Vesta  
 Fonte: <http://www.ccbharte7.blogspot.com.br.jpg>



Fig. 12 - Templo Tempietto  
 Fonte: [http://www.worldalldetails.comPictureview391-Rome\\_Italy\\_Tempietto\\_at\\_St\\_Pietro\\_in\\_Monitorio\\_front\\_entrance.html.jpg](http://www.worldalldetails.comPictureview391-Rome_Italy_Tempietto_at_St_Pietro_in_Monitorio_front_entrance.html.jpg)



Outra invenção clássica de Bramante foi o Palácio onde o pintor Rafael Sanzio morou. Nesse edifício, de dois pavimentos, Bramante empregou no pavimento térreo formado por arcos um acabamento rústico, e no pavimento superior usou a ordem dórica disposta em pares sobre os maciços de alvenaria e balaustrada nas janelas que acompanhavam os pedestais dos quais saíam as colunas (Fig. 13).

Essas são propostas novas, que são extensões da linguagem clássica, adaptadas a vida do século XVI, e que ecoaram através dos séculos (SUMMERSON, 2009).

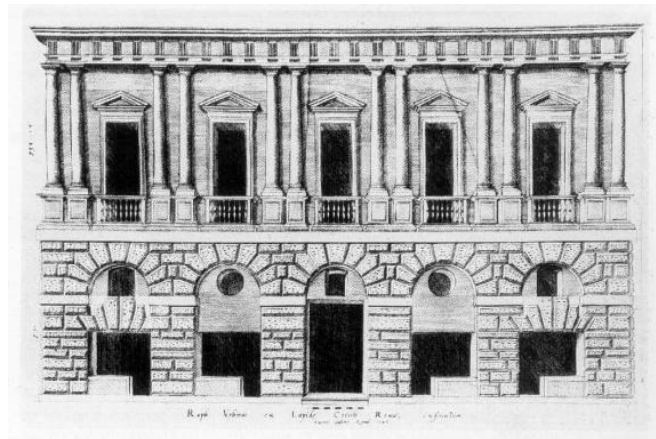


Fig. 13 - Casa de Rafael  
Fonte: Material didático dos professores Luís Maria Calvo e Luís Alberto Miiller

Outro arquiteto importante da Alta Renascença foi Giulio Romano, discípulo de Rafael que transgride a regra clássica fundamental da correspondência entre forma e lógica da construção. Na falta de pedras, Giulio, a partir de tijolos revestidos de estuque, cria simulacros das pedras usando extravagantes texturas que proporcionam efeito com variações de luz (ARGAN, 2010).

Essa arte de trabalhar a alvenaria é denominada de *rusticação* que, com o tempo se tornaria um elemento de extremo requinte e da maior importância na arquitetura clássica desse período em diante e é ainda muito usada na contemporaneidade (Fig.14).



Fig. 14 - Palazzo Del Tè  
 Fonte: <http://www.studyblue.com/notes/notenart-152-midterm-1deck1986324.png>

Não foi Giulio quem inventou a rusticação, Filippo Brunelleschi e mais tarde Bramante, na casa de Rafael, já haviam usado, porém foi ele que lhe conferiu um grau de sistematização e expressividade em efeitos visuais nunca antes imaginado, e do qual, inúmeros arquitetos se beneficiaram depois. Foi uma inovação que teve efeito em longo prazo (SUMMERSON 2009).

Andrea Palladio foi outro arquiteto italiano do século XVI a usar com maestria a gramática da arquitetura clássica. Ele usa as ordens clássicas como fator dominante em seus edifícios. Ao estudar o texto de Vitruvius e as ruínas da Antiguidade escreveu os *Quattro Libri*, publicado em 1570. “[...] em quase todos os projetos de Palladio, sente-se seu profundo amor pelas ordens e seu orgulho em exibi-las em versões perfeccionistas” (SUMMERSON, 2009, p 45-46).

No Palazzo Chiericati em Vicenza, Palladio obedeceu aos princípios da arquitetura clássica. Sua fachada é simétrica, tripartida, manteve a regularidade das aberturas, porém inovou ao marcar no segundo pavimento a simetria com um espaço central fechado entre dois espaços abertos com colunatas nas extremidades. Villa Rotonda, também em Vicenza, tem como novidade as quatro fachadas destacadas com pórticos de templos em cada uma delas, absolutamente iguais (Fig. 15 e Fig. 16).

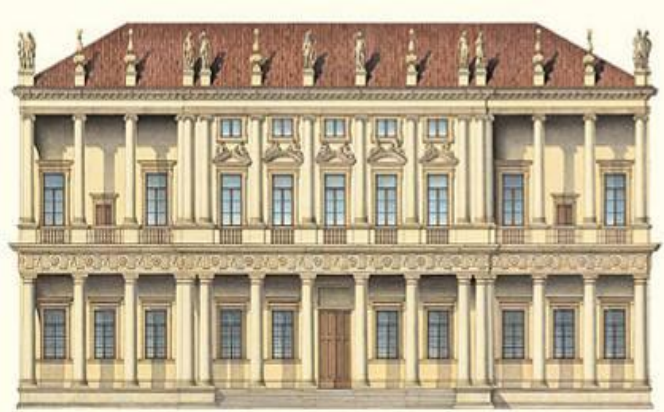


Fig. 15 - PalazzoChiericati

Fonte: <http://potraorillahistoria.foroativos.net/2403p40-arquitectura-y-urbanismo-en-el-s-xvi->



Fig.16 - Vila Rotonda

Fonte: <http://pwww.readncode.com/blog/20120625architecture-saturday-part-iv-neoclassical.jpg>

Para Summerson, foi Bramante o primeiro que identificou e afirmou definitivamente a linguagem do mundo clássico, os demais são seus seguidores, que juntos restauraram, no século XVI, a linguagem clássica, com toda lógica gramatical. Esse equilíbrio do modelo clássico só foi alterado pela imaginação fértil de Michelangelo di Lodovico Buonarroti, que tinha total domínio sobre a gramática arquitetônica da Antiguidade, predicados que lhe permitiram fazer e por em voga alterações na gramática estabelecida por seus antecessores (SUMMERSON, 2009).

Pereira considera Michelangelo o paradigma do ideal renascentista de integração com as artes, tanto em suas obras pictóricas e escultóricas como em seus trabalhos arquitetônicos e urbanos. Já para Summerson, a invenção mais valiosa e fecunda de Michelangelo foi a conjugação da escala humana com a escala monumental em uma mesma obra arquitetônica. O uso das pilastras, que até então eram usadas de forma independente de um pavimento para o outro, nas suas criações passam a corresponder a dois ou mais pavimentos. Quando usadas dessa forma foram denominadas de Ordem “colossal”.

Nos Palácios gêmeos do Capitólio em Roma, Michelangelo usou na pilastra colossal a ordem Coríntia, que compreende os dois andares, e a coluna Jônica no pavimento térreo, como combinação de duas ordens em uma mesma obra. Observa-se que ele mantém a escala individual em cada andar (Fig. 17).



Fig. 17 - Fachada dos Palácios Gêmeos  
 Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Facade\\_Palazzo\\_Nuovo\\_Roma.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Facade_Palazzo_Nuovo_Roma.jpg)

Anteriormente se mencionou a sequência *Renascimento-Maneirismo-Barroco* para o estudo da linguagem clássica na Idade do Humanismo. Agora se vai contextualizar melhor o que foi o Maneirismo.

Para Summerson, o Maneirismo não é um estilo, é mais o “estado de espírito” de uma época que vai dar novas cores a linguagem arquitetônica e enriquecer seu vocabulário. Considera que ao imitar um gênero, o Maneirismo demonstra certa artificialidade, certa afetação de maneiras e suas manifestações são infinitamente variadas.

Pereira segue esse mesmo entendimento ao exprimir que o Maneirismo “inverte deliberadamente as normas clássicas com o desejo revisionista de romper modelos e menosprezar a perfeição clássica alcançada” (PEREIRA, 2010).

O que fica claro é que na primeira fase do Renascimento não havia concessões, o artista obedecia rigidamente os cânones do vocabulário clássico da Antiguidade. Numa segunda fase, talvez com o amadurecimento do conhecimento

proporcionado pelas academias, o “artista” tinha a opção de se permitir criar novas soluções. Entre os arquitetos dessa segunda fase se tem, entre outros, Vignola, Giulio Romano e Michelangelo e suas invenções tiveram consequências a longo alcance.

Para encerrar o Renascimento e o Maneirismo apresentamos alguns modelos de janelas, usadas com frequência em prédios renascentistas (Fig. 18).

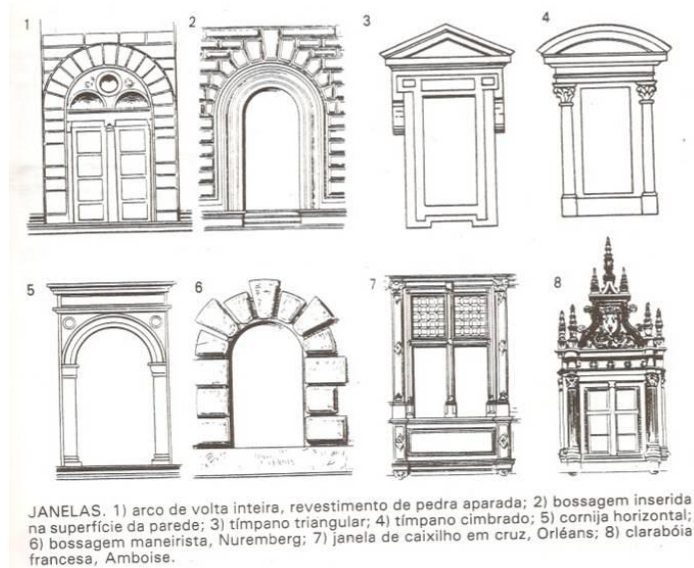


Fig. 18 - Modelos de janelas renascentistas  
Fonte: Koch (1996, p. 43)

Depois do Renascimento e Maneirismo temos o Barroco, movimento que surgiu na Europa em meados do século XVII e vai até meados do século XVIII, situa-se entre o renascimento e o neoclássico. Para Albernaz e Lima (2000) o Barroco é uma expressão ou movimento decorrente de uma reação às regras tradicionais, não constituindo um estilo determinado, por englobar diferentes manifestações artísticas com um traço comum de rebeldia aos preceitos e modelos pré-estabelecidos no renascimento. Tem como principais características o movimento através de linhas curvas, percepção ilusória, profundidade, claro e escuro e elementos decorativos.

Summerson se refere ao Barroco, “como quase sempre retórico, no sentido de ser uma oratória grandiloquente, planejada, persuasiva” (SUMMERSON, 2009). O Barroco enquanto linguagem, raramente está presente na gramática das fachadas residenciais ecléticas, objeto de nosso estudo. Quando aparece é pelo uso pontual

de alguns elementos do seu vocabulário, como as *rocailles* ou *concheados*, volutas entre outros. Por esse motivo não vamos nos deter na sua linguagem.

Summerson se refere a três obras do Barroco que considera singulares: primeiro a Piazza de São Pedro, em Roma, de Bernini; a segunda, a fachada leste do palácio do Louvre, em Paris, de Le Vau, Perraut e Le Brun; e a terceira, o Palácio de Blenheim, próximo a Oxford, de Vanbrugh e Hawksmoor.

Vamos comentar apenas a fachada leste do Palácio do Louvre, em função de ter chegado até nós derivações de seu modelo. O restante do Palácio do Louvre já havia sido construído há mais de cem anos quando essa fachada foi construída. Summerson considera o projeto desta fachada um dos grandes eventos da história da arquitetura europeia.

A divisão da fachada em cinco partes é uma solução especificamente francesa, mas sua colunata Coríntia, formada por pares de colunas independentes, sobre pódio alteado é uma disposição que deriva da casa de Rafael na Itália projetada por Bramante (SUMMERSON, 2009). Porém, enquanto as colunas de Bramante estavam logo à frente de uma parede, no Louvre a colunata é afastada da parede e está localizada entre os pavilhões das extremidades e o bloco central, garantindo um amplo vão para onde se abrem janelas, e ainda realça a colunata (Fig. 19).

De posse do vocabulário da linguagem da arquitetura clássica, não foi difícil identificamos significativos prédios da arquitetura monumental eclética de Belém que se apropriaram da linguagem clássica com desenvoltura e criatividade.

No seu estudo sobre o neoclássico no Brasil, Sousa (1994) já havia feito referência de que o Teatro da Paz teve como modelo a fachada leste do Louvre. Ao se observar a fachada lateral do Teatro da Paz, prédio construído em 1878, pelo engenheiro militar José Tiburcio de Magalhães, se constata a semelhança entre os dois prédios, e que o projeto do teatro foi inspirado no Louvre. Esta identificação está na colunata independente, simples, sobre pódio, localizada entre dois maciços, formando um amplo vão, aqui denominado de varanda, para onde se abrem portas, (Fig. 20).



Fig. 19 - Fachada Leste do Louvre  
 Fonte: <http://www.abaco-arquitetura.com.br/pt-br/blogs/revis-da-lei-de-licita-es-vai-ao-plen-rio-do-senado>



Fig. 20 - Fachada lateral do Teatro da Paz  
 Fonte: Elyonay Alexandrino (jun. 2013)

Analisando a fachada do Teatro em relação a do Louvre observa-se três diferenças básicas: a primeira é a diferença de escala entre os dois edifícios; a segunda é que no Louvre as Ordens foram usadas em pares; e a terceira é o plano da colunata recuado em relação aos planos dos maciços de alvenaria. Já no Teatro da Paz a situação é inversa, o plano da colunata avança sobre os planos dos maciços de alvenaria das extremidades e as colunas não foram usadas em pares, talvez pela diferença de escala, como se vê nas figuras acima.

A seguir apresentamos dois prédios monumentais em Belém, construídos no início do século XX com projeto do arquiteto italiano Felinto Santoro, que a nosso ver, usa com imaginação a linguagem clássica na gramática do Ecletismo.

O primeiro é o Colégio Gentil Bittencourt (Fig. 21), obra iniciada em 1894, com projeto do engenheiro civil Victor Maria da Silva, da Repartição de Obras Públicas do Estado, mas concluída somente em 1906 sob a direção do arquiteto e engenheiro Felinto Santoro, engenheiro italiano, formado pela Real Academia de Nápoles, que chega ao Rio de Janeiro em 1889 e na Amazônia em 1899 (DERENJI, 2011).



Fig. 21 - Módulo central do colégio Gentil Bittencourt  
Fonte: Mariana Sampaio (ago. 2013)

Ao analisarmos a fachada do Colégio Gentil, identificamos no corpo central que marca a simetria do edifício uma elaborada linguagem arquitetônica.

Nele, o térreo é composto por vãos em arcos e paredes com acabamento rusticado. No pavimento superior os balaustres das janelas acompanham a mesma altura dos pedestais sobre os quais saem as colunas na ordem Jônica. Conforme já foi dito, esta é uma solução derivada da casa de Rafael, com a diferença de que a ordem usada por Bramante nas colunas foi a Dórica (Fig. 13).

Ainda nesse no corpo central do colégio, no andar superior, Santoro usa o tema que combina o sistema arquivoltado com o sistema de arcos, usado no Coliseu romano, onde se vê o arco entre duas colunas e o entablamento. Abstraindo-se as esquadrias, identifica-se na composição acima uma interpretação própria de Santoro, no que diz respeito às proporções de largura em relação a altura e os frisos nas arquivoltas dos arcos. Sobre o entablamento se encontra frontão interrompido, com movimento, proposição muito usada no Barroco, assim como a profusão de elementos decorativos no tímpano, do frontão. Os corpos laterais apresentam um vocabulário bem menos extenso, constituídos por porão e dois pavimentos, onde os vãos no primeiro pavimento são em arco pleno e os do segundo têm vergas retas arrematadas por pequenas cornijas.



Outro projeto de Santoro, em Belém, é o do prédio que abriga o Museu da UFPA, construído pelo Governador Augusto Montenegro para sua residência (Fig. 22). Nesse projeto, Santoro usa na fachada lateral o mesmo princípio das varandas laterais do Louvre e do Teatro da Paz. Porém nesse prédio a varanda, para onde se abrem portas, é totalmente aberta, sem estar limitada em nenhuma das extremidades por blocos fechados de alvenaria, como nos prédios citados.

A colonata dessa varanda também deriva da casa de Rafael, com colunas Dóricas, independentes e simples, sobre pódios, e balaústres acompanhando a mesma altura dos pedestais. A diferença é que na casa de Rafael, como já foi mencionado, as colunas eram dispostas duas a duas. Outra derivação da casa de Rafael é o rusticado no embasamento (Fig. 13).

Mais um destaque do projeto de Santoro na varanda é a correspondência de cada coluna a uma pilastra adoçada na parede que separa a varanda do interior do prédio. Essa solução faz parte do vocabulário que Bramante criou para o projeto de Tempietto (Fig. 12) e foi incorporada a gramática renascentista e amplamente difundida.



Fig. 22 - Fachada lateral do Museu da UFPA  
Fonte: Elna Trindade [s.d.]

Santoro ainda projetou o prédio sede da antiga “A Província do Pará”, de propriedade de Antônio Lemos, no qual utiliza no pavimento superior o mesmo vocabulário das janelas de Bramante. Como se vê, Santoro demonstra que

dominava o vocabulário da linguagem clássica, pois em seus prédios usou com destreza e talento na nova gramática do ecletismo.

Assim, podemos concluir que o vocabulário clássico reelaborado no Renascimento faz parte da nova gramática do ecletismo com outra releitura conforme vamos abordar no próximo item.

### 3.2 EVOLUÇÃO DO ECLETISMO EM BELÉM

Inicialmente, procuraremos entender como se deu o desenvolvimento do Ecletismo na Europa, em seguida faremos a contextualização de sua trajetória no Brasil e por fim, como se manifestou em Belém, sempre na perspectiva de compreender as características da gramática da composição das fachadas ecléticas nas residências de porão e um pavimento, em Belém do Pará.

O Ecletismo é a manifestação arquitetônica que começa no final do século XVIII e alcança as primeiras décadas do século XX. Porém, apesar de perdurar em torno de 150 anos, o ecletismo não era valorizado por autores que estudam a História da Arte por ser considerada uma manifestação arquitetônica com poucos fundamentos teóricos, um mero pastiche de estilos do passado e muito comumente identificado de mau gosto (PATETTA, 1987).

Essa visão desfavorável e preconceituosa do ecletismo pode ser percebida no comentário de Pevsner (1970).

o elemento determinante do ecletismo é o encomendante, em geral novo rico, despido de qualquer laivo daquela cultura aristocrática que caracterizara o século anterior. [...] Após o século XVIII, que construía sistemas, o século XIX contenta-se com um estudo histórico e comparativo das filosofias existentes em lugar do estudo da ética ou da estética em si. [...] Graças à divisão do trabalho, que a arquitetura, como todas as outras artes, letras e ciências, aceitou da indústria, o arquiteto podia desenhar a partir de um repertório imenso de detalhes históricos. Não há nada de surpreendente no fato de que o século XIX não tenha perseguido a busca de um estilo original (*apud* FABRIS, 1993. p. 132).

Como já tivemos a oportunidade de comentar no capítulo anterior o interesse pelo estudo do ecletismo só ocorre a partir da segunda metade do século XX, e entender a diversidade estilística da arquitetura do século XIX tem sido um desafio para os historiadores da arte e da arquitetura tanto na Europa quanto no Brasil.

Luciano Patetta, arquiteto e pesquisador da História da Arte da Escola Politécnica de Milão, analisa que a historiografia da arte se vê impelida pelas

vanguardas a recolocar em discussão velhas classificações como as que consideravam o Neoclassicismo e o Eclétismo como experiências subseqüentes e até mesmo com ideias opostas. O pesquisador considera que o interesse pelo estudo e pesquisas sobre o eclétismo na Europa ocorreu a partir de 1960 com a ampliação da política de conservação e restauração dos monumentos históricos monumentais para a arquitetura eclética e da malha urbana, e a crise do Movimento Moderno do urbanismo, cujas bases se encontram na cultura e nas cidades do século XIX (PATETTA, 1987).

Annateresa Fabris, brasileira, historiadora e crítica da arte, considera que as razões do eclétismo devem ser buscadas na reação à Revolução Industrial, na ascensão de uma nova classe em busca de status, no crescente individualismo e na nostalgia do “longínquo” romantismo posto em voga.

Para esses entendimentos, contribuiu o estudo de Pugin<sup>3</sup> sobre as transformações do espaço urbano após a Revolução Industrial, transformando a cidade em objeto de material histórico, e cria a expressão *por contraste*, na qual a cidade se torna em objeto de investigação pelas diferenças, e o de Cerdà<sup>4</sup> um dos primeiros a considerar a cidade numa perspectiva histórica quando cria o nome de “urbanismo”, elevando esse estudo à categoria de “científicos”. Aliado a esses estudos há as ideias de John Ruskin<sup>5</sup> que enriquece o conceito de “monumento”, permitindo que dele fizessem parte a arquitetura doméstica e mais tarde o conceito de Giovannoni<sup>6</sup> que amplia a ideia e cria o conceito de “arquitetura menor”<sup>7</sup>. (CHOAY 2001). Todas essas ideias se constituem em acúmulo de teorias, que o distanciamento histórico permite um repensar crítico da arquitetura do século XIX aos historiadores contemporâneos como o apresentado por Patetta.

Patetta, como Fabris, também considera importante para a análise do Eclétismo os fatores estruturais e supraestruturais do século XIX, como a consolidação do poder burguês, os rumos tomados pela civilização industrial, o

---

<sup>3</sup> Pugin - arquiteto inglês (1812-1852), desde seus primeiros escritos se opõe as descaracterizações provocadas pela industrialização e defende a produção artesanal (CHOAY 2010).

<sup>4</sup> Cerdà - Ildefonso Cerdà i Sunyer (1815 —1876) foi um engenheiro urbanista responsável pelo plano de extensão e reformada cidade de Barcelona. É um dos fundadores do urbanismo moderno, (Notas de Aula da Professora Celma Chaves, 2012).

<sup>5</sup> John Ruskin - Autor de A Lâmpada da Memória.

<sup>6</sup> Gustavo Giovannoni - um dos precursores do restauro científico e da necessidade de preservar as cidades históricas (Notas de Aula da Professora Thais Sanjad, 2011).

entrelaçamento na cultura romântica dos ideais nacionais e de independência econômica da produção em série, entre outros.

Diante das reflexões feitas por esses autores, considera-se importante começar nosso estudo pela compreensão e origens do neoclassicismo.

O neoclassicismo surge no bojo do fenômeno da revolução cultural e social, ocorrida em meados do século XVIII, que teve como marco os anseios da revolução industrial, esta forjada em consonância com o espírito iluminista que teve seus precedentes na filosofia racionalista e empirista do século XVII que, por sua vez, defendia o domínio da razão sobre a visão teocêntrica dominante na Europa na Idade Média. Para esses pensadores o homem deveria ser o centro e passar a buscar respostas para questões que, até então, eram justificadas somente pela fé. O apogeu deste movimento foi atingido no século XVIII, e este, passou a ser conhecido como o Século das Luzes.

Assim, o movimento racionalista propunha revisar toda a ordem social e econômica até então existente, desejosos que estavam em criar um novo Estado, uma nova sociedade e uma nova ciência.

Essa *revolução cultural/social* teve como marco a Revolução Francesa de 1789, que tinha como palavra de ordem *liberdade, igualdade e fraternidade*. Essa revolução de caráter político é sustentada pela ideologia do Iluminismo e difundida pelos pensadores do século XVIII e pela *enciclopédia* que juntos influenciavam as ideias da burguesia que se via freada pelas estruturas sociais vigentes e estava almejando uma reforma econômica e política.

A partir do conhecimento produzido no século XVIII, e com esse espírito de renovação, são introduzidos novos fundamentos em todas as ciências, inclusive na Arquitetura. É nesse contexto, na procura de uma legitimidade própria para a obra arquitetônica, que ocorre o movimento de reação ao Barroco e o Neoclassicismo se desenvolve.

Como já vimos no item anterior, o termo classicismo indica todas as tendências artísticas que tomaram como modelo o vocabulário da arquitetura clássica, a partir do Renascimento, passando pelo Maneirismo e Barroco até chegar ao Ecletismo, os quais sejam: os cinco tipos de ordens, os tratamentos padronizados das aberturas e os frontões.

Wilfried Koch é bem explícito ao dizer que o Neoclassicismo buscava não a imitação do clássico, mas a renovação do espírito da Antiguidade, ou seja, rever o

estilo do passado, à luz do presente. Para ele, o neoclássico buscava claramente a monumentalidade articulada e simétrica, a regularidade das proporções através das medidas, calculo e parcimônia nas cores. O Neoclassicismo, para este autor, denota, na acepção estrita, um estilo artístico próprio da Europa entre 1770 e 1830, influenciado pela antiguidade grega. A arquitetura Neoclássica caracteriza-se:

[...] pela parede frontal do templo grego com tímpano triangular, ou pela elevação de colunas (pórtico). Meias colunas, pilastras e cornijas conferem harmonia ao edifício enquanto mútulos, pérolas, contas, palmetas e os ornamentos sinuosos da Grécia clássica funcionam como decoração ao lado de guirlandas, urnas e rosáceas. A impressão geral, no entanto é de frieza, muitas vezes de pobreza, apesar da monumentalidade (KOCH, 2010, p 60).

Pereira considera que o Neoclassicismo ao promover a revisão do clássico, perde valor absoluto e promove uma tripla manifestação: revolucionária, acadêmica e romântica. Dessa forma, as regras clássicas entram em vigência como modelos particulares que são bem aceitos por motivos ideológicos ou éticos e passam a abrigar instituições republicanas tanto na Europa quanto na América. A linguagem deixa de ter um valor absoluto, para ser apenas um objeto de comunicação. Um exemplo emblemático do exposto acima é Igreja de Madeleine em Paris (Fig. 23).



Fig. 23 - Igreja de Madelaine de Paris

Fonte: <http://aventurasandale.blogspot.com.br/2011/01/franca-paris-19-23-de-novembro-de-2010.html>. Acesso em: 20 maio 2013

O neoclassicismo na Europa goza de plena autonomia para a formulação e codificação das regras clássicas. Essa premissa abre a possibilidade para que as manifestações neoclássicas tivessem características distintas de acordo com o lugar onde eram produzidas. Teve-se o neoclassicismo francês que defendia as formas e volumes puros enquanto o neoclassicismo espanhol propõe adições na composição arquitetônica, onde o exemplo paradigmático é o Museu do Prado, na cidade de Madri. No entanto, de um modo geral o aspecto exterior da arquitetura neoclássica não muda, é o mesmo, permanece usando as mesmas formas, mantendo uma relação ou uma correspondência dos conjuntos de elementos com a arquitetura clássica. É uma arquitetura robusta, e se estrutura mais do que em volumes em planos retos.

Pereira, ao analisar a arquitetura do século XIX, identifica que o recurso romântico de recorrer à história como instrumento de projeto que recupera estilos do passado, acarreta a sequência que sai do *classicismo romântico* e conduz a diversos *historicismo* ou *revivescimentos*, chegando até o *ecletismo* e o modernismo ou até a arquitetura do *cosmopolitismo* do fim do século (PEREIRA, 2010).

Como exemplo emblemático do historicismo, Pereira cita o Parlamento de Londres concebido em linguagem clássica por Charles Barry, no século XIX, mas depois, por exigências simbólicas impostas pelo governo foi todo revestido em formas neogóticas, sem nenhuma variação na organização compositiva dos espaços internos e nem dos volumes e massas de edificação. Outro exemplo de historicismo é a filiação estilística a um determinado programa arquitetônico, como é o caso das formas do neoclassicismo, identificado para abrigar as instituições republicanas na América ou na França. Ou o historicismo medieval, representado pela catedral gótica, cujas altas naves se “*identificavam com a religiosa*”, disseminado como modelo eclesiástico.

Como exemplo representativo do ecletismo heterodoxo da arquitetura espetáculo, tem-se como exemplo a Ópera de Paris, de Charles Garnier onde a sala de espetáculo ocupa 10% da superfície total do prédio, enquanto os espaços de convívio e exibição, salões, foyers e escadaria, predominam física e simbolicamente (PEREIRA, 2010).

Fabris (1993) vale-se do relato de uma viagem que Jules Verne fez à Inglaterra e Escócia, em 1859, para explicar o pensamento, em 1983, de Mignot sobre o ecletismo:

A julgar pelo seu interior, o castelo devia exibir a arquitetura gótica que os saxões tanto popularizaram. Afora isso, era inteiramente moderno e em pleno vigor de sua juventude. Essa forma particularmente caprichosa permite total liberdade às fantasias do arquiteto, e, se ele for inglês, sacrificará tudo pelo conforto. De fato, ele porá uma porta onde ela ficar mais cômoda da janela onde oferecer as mais belas vistas. Disporá as salas e os quartos da maneira mais vantajosa; o teto de uma sala será suspenso, o de um escritório rebaixado; um canto gracioso será instalado junto de uma ampla galeria. Desse conjunto resultará uma fachada irregular que, em suas próprias irregularidades, será encantadora, desdenhando as linhas arquitetônicas em favor de um imprevisto a que não falta um certo estilo. Esses pequenos castelos góticos são numerosos na Escócia, e admiravelmente apropriados ao uso que deles é feito e ao clima do país. (Verne *apud* FABRIS 1993, p. 134)

Mignot por sua vez, fala de um movimento "duplamente retrospectivo e prospectivo", que vê os arquitetos experimentarem os novos materiais e os novos programas da sociedade industrial e descobrirem ao mesmo tempo os valores arquitetônicos do passado, adaptados às exigências contemporâneas (*apud* FABRIS 1993, p. 133).

A partir das observações de Verne, e da análise de Mignot, Fabris observa que a multiplicidade de estilos do ecletismo não revela apenas um fato artístico, mas uma nova organização social e cultural, onde desaparece a unidade do gosto, para privilegiar as várias linguagens. É a unidade dando lugar a diversidade para privilegiar o relativo em detrimento do absoluto.

Na verdade é uma dissociação da linguagem com a composição arquitetônica onde a linguagem passa a ter um valor simbólico, porém observa-se que essa arquitetura não é apenas representativa, mas atenta ao caráter funcional (FABRIS 1993).

Analisando as colocações de Pereira, e de Fabris concordamos com Patetta ao dizer que a crítica dos historiadores contemporâneos aceita os termos clássico e romântico, aprofunda o significado do termo imitação e descobre que havia uma dialética constante entre razões da arquitetura e razões éticas, sociais e políticas e de que existia uma única clientela – a burguesia em ascensão.

Patetta considera também que o ecletismo era a cultura arquitetônica própria da classe burguesa, que valorizava o conforto, amava o progresso e as novidades, sendo a responsável pelo progresso obtido nas residências quanto às instalações técnicas, serviços sanitários e sua distribuição interna, assim como, na evolução das tipologias dos grandes hotéis, grandes lojas e grandes teatros, bancos e escritórios.

Patetta identifica pelo menos três correntes principais de manifestação do Ecletismo:

*a composição estilística*, baseada na adoção imitativa coerente e “correta” de formas, que no passado, haviam pertencido a um estilo arquitetônico único e preciso (a esta corrente pertenceram as mais destacadas tendências neogregas, neo-egípcias e neogóticas); *a do historicismo tipológico*, voltado, predominantemente, a escolhas apriorísticas de cunho analógico que deveriam orientar o estilo quanto à finalidade a que se destinava cada um dos edifícios, reencontrando, na Idade Média, os traços místicos e religiosidade para as novas igrejas; na Renascença, as características áulicas elegantes para os edifícios públicos, no Barroco ou nos estilos orientais a festividade exigida pelos equipamentos de lazer, no Classicismo pesado coríntio romano, o caráter apropriado aos solenes edifícios do Parlamento, dos Museus e dos Ministérios; a dos *pastiches compositivos* que, com uma maior margem de liberdade “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas) (PATETTA, 1987, p. 14-15).

Essas constatações levaram o pesquisador a interpretar o período que vai da metade do século XVIII até o início do século XX, como um “único longo período” e a inserir o neoclassicismo dentro do ecletismo.

A partir das análises expostas, é possível se observar um consenso entre os historiadores quanto a origem do ecletismo, o aprimoramento técnico e a sua diversidade estilística, conferindo, muitas vezes, caráter à arquitetura, em que o ornamento têm valor associativo fazendo com que a escolha dos estilos seja muitas vezes adequada à função do prédio, e que se trata de uma arquitetura representativa, que atribui *status*.

### 3.2.1 Ecletismo no Brasil

Tendo-se em vista os argumentos acima expostos, ao se pretender analisar o ecletismo no Brasil também se deve buscar suas origens no neoclassicismo aqui produzido.

De acordo com a tradicional historiografia brasileira, a origem do Neoclassicismo no Brasil está associada à chegada da corte no Rio de Janeiro, em 1808, considerada a responsável por rápidas mudanças ocorridas na vida do Brasil, com reflexo nas alterações da arquitetura aqui produzida.

A instalação do império português no Rio de Janeiro teve como consequência imediata a abertura dos portos brasileiros às “nações amigas”, libertando os



brasileiros do monopólio português e do isolamento comercial, permitindo a importação de todo tipo de materiais de consumo mais baratos e mais diversificados.

A abertura dos portos e a presença da Corte vão contribuir para alterar a fisionomia da cidade do Rio de Janeiro, capital do império, que passa a exportar para as demais capitais novas correntes de comportamento, desde a moda passando pela música, mobiliário, decoração de interiores, até as novas maneiras de morar e de construir.

A partir desse novo cenário, Carlos Lemos analisa a nova maneira de construir, a partir do uso mais eficiente dos novos materiais de construção, como a alvenaria de tijolo, permitindo a abertura de vãos maiores, possibilitando que os vazios se iguallassem aos cheios, modificando o ritmo das fachadas. A racionalização do uso da madeira e a utilização dos materiais importados, como os vidros planos para janelas e os elementos de ferro, são outros componentes que contribuíram para a alteração na construção civil brasileira.

Houve também as modificações impostas às construções pelas novas normas de construção, através dos códigos de postura que regulamentavam os gabaritos das edificações, ordenavam as fachadas, como proibir os velhos beirais que jogavam as águas pluviais nas calçadas. Esses beirais receberam calhas, condutores de água e buzinotes, quando não foram substituídos por platibandas, muitas vezes ornamentadas com vasos ou figuras de louça. Essas normas que surgiram inicialmente no Rio de Janeiro depois foram disseminadas para o Brasil todo.

E por fim, Lemos refere-se à alteração do poder aquisitivo da população e ao surgimento de uma classe média e rica, esta na região Sudeste, próximo ao Rio de Janeiro, proveniente principalmente da riqueza do café produzida no Vale do Paraíba. Estes foram os principais motivos da alteração para uma nova arquitetura e que impôs o neoclássico como um novo estilo.

Tanto Lemos quanto Reis Filho consideram que a origem do Neoclássico no Brasil, aquele de composição simétrica, com frontispícios divididos em painéis delimitados por pilastras e cimalthas, com envasaduras ritmadas e todo esse conjunto coordenado pelo frontão triangular de inspiração grega, está identificada com a contratação da missão cultural francesa, que chega ao Brasil em 1816, chefiada por Lebreton, tendo na sua equipe o arquiteto francês Grandjean de Montigny.

O objetivo dessa contratação por D. João VI era estabelecer no Brasil uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a partir da qual seriam gerados e difundidos conhecimentos indispensáveis ao aprimoramento dos serviços públicos da administração do Estado, e aos demais setores produtivos da economia brasileira. O estudo das Belas Artes deveria ter aplicação aos ofícios mecânicos, cuja prática dependia dos conhecimentos teóricos dessas artes. Porém esse projeto só acontece de fato em 1826 com a inauguração da Imperial Academia de Belas Artes.

Ainda, para esses dois pesquisadores, Montigny junto com seus discípulos, realizaram no Rio de Janeiro uma obra de notável apuro formal e construtivo, que repercute até a queda do Império. Essa arquitetura elaborada sobre a influência da academia caracterizava-se:

[...] pela clareza construtiva e simplicidade das formas. Apenas alguns elementos construtivos como cornijas e platibandas eram explorados como recursos formais. Em gerais linhas básicas da composição eram marcadas por pilastras, sobre as quais nas platibandas, dispunham-se objetos de louça do Porto [...]. As paredes, de pedra ou tijolos, eram revestidas e pintadas de cores suaves, como branco, rosa, amarelo ou azul-pastel e sobre esse fundo se destacavam janelas e portas, enquadradas em pedra aparelhada arrematadas em arco pleno, em cujas bandeiras dispunham-se rosáceas mais ou menos complicadas, com vidro colorido.

Os corpos de entrada, salientes, compunham-se de colonatas e frontões de pedra aparente, formando conjuntos cujas linhas severas evidenciam um rigoroso atendimento às normas vitruvianas. Nesses pontos, sobretudo, é que se aplica com esmero a imaginação dos arquitetos, na utilização dos ensinamentos acadêmicos, com o objetivo de marcar as obras em termos de estilo (REIS FILHO, 1995, p. 117).

Ao compararmos as características acima descritas por Reis Filho, com a orientação do Neoclassicismo europeu descritas por Koch, observa-se que a arquitetura produzida sob a influência da academia Real de Belas Artes segue em linhas gerais aos mesmos princípios do Neoclassicismo Europeu e também se destinava as construções oficiais e as moradias das famílias ricas (Fig. 24).



Fig. 24 - Imperial Academia de Belas Artes

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MarcFerrez-AIBA-1891.jpg>

As novas necessidades trazidas com a corte fez surgir uma nova ordem nas edificações civis que visava à sociedade como um todo, como: construção de novas escolas, hospitais, teatros, palácios, mercados, bibliotecas, entre outros, e o neoclassicismo foi o estilo adotado nessas novas construções institucionais.

Reis Filho comunga com a observação de Lemos que a ação cultural dos arquitetos estrangeiros e seus discípulos propiciaram o aperfeiçoamento na forma de construir e difundiram novos materiais e técnicas construtivas. Para Reis Filho foi nessa época, com base no aperfeiçoamento técnico que os antigos pisos de pedra ou de terra batida foram substituídos por assoalhos de tábuas apoiados em barrotes de madeira distantes do terreno entre um e dois metros.

No caso das residências, estas passaram a ser desenvolvidas sobre os porões, cuja nova tipologia indicava que os prédios eram exclusivamente residências, onde o pavimento elevado em relação a rua não podia ser mais ocupado por lojas, mas apenas por residenciais. Porém, essas novas habitações urbanas continuavam a ser construídas no alinhamento da via pública e sobre os limites laterais dos lotes, ou seja, com a mesma implantação do período colonial.

Nas residências mais comuns, como as técnicas construtivas continuavam as mesmas, taipa de pilão e pau-a-pique, não permitia o uso de colunatas, escadarias e frontões, as características neoclássicas nessas residências ficavam restritas

apenas aos elementos de acabamento como platibandas e vãos de portas e janelas em arco pleno, em substituição ao arco abatido do barroco. Assim, apesar de que seus construtores e proprietários julgassem que estavam construindo obras neoclássicas, pela superficialidade de sua reprodução dos princípios, não poderiam ser reconhecidas como integrantes desse movimento. Porém, como essas construções alcançaram uma grande amplitude, tanto numérica, porque se espalham por todas as províncias do Império, como pelas repercussões, são merecedoras de atenção especial (REIS FILHO, 1995).

Sousa, ao analisar a arquitetura neoclássica brasileira, identifica dois períodos distintos. O primeiro período coincidindo com o primeiro reinado, identifica edifícios inspirados em diversos modelos da arquitetura neoclássica europeia. O segundo período que coincide com o segundo reinado, considera que o Brasil desenvolveu e difundiu uma nova linguagem arquitetônica classicista de caráter próprio.

Sousa se refere à diversidade de características que a arquitetura neoclássica europeia teve em função do lugar onde era produzida, como o neoclassicismo francês ao qual a Imperial Academia de Belas Artes estava filiada, mas identifica que a arquitetura produzida no Brasil durante o primeiro Império deriva também de outras matrizes neoclássicas europeias de procedências e características distintas. Contudo, questiona a historiografia brasileira, por entender que tem sido atribuído aos arquitetos da Missão francesa um papel exagerado e que nem toda arquitetura classicista produzida aqui nesse período tem filiação ao Estilo Império Francês.

Quanto à segunda fase, Sousa argumenta que a linguagem arquitetônica desenvolvida no Brasil não esteve vinculada a nenhuma corrente do neoclassicismo precedente, mas sim a contribuições provenientes de diferentes épocas e origens, adquirindo caráter próprio, podendo ser considerado uma interpretação brasileira autônoma. Trata-se de uma arquitetura homogênea, amplamente difundida em todo o império, com semelhanças, independente de sua localização.

Sousa questiona que essa arquitetura seja denominada de “neoclássica”, considera aceitável, mas com restrições, que se considerem como neoclássicos os projetos dos edifícios do primeiro período, mas quanto a produção arquitetônica da segunda fase é totalmente contrário. Primeiro, justifica que o Brasil não vivenciou de fato, anteriormente, um movimento classicista, assim sendo, não justifica o prefixo, “neo”. Segundo, porque considera que a arquitetura do segundo reinado não é uma ramificação do neoclassicismo europeu. Como vimos, anteriormente, ele considera

que a arquitetura no período do segundo império adquiriu uma interpretação brasileira autônoma. A outra razão é a questão temporal, considera que a primeira fase coincide com a fase final do neoclássico europeu que vai de 1770 a 1830, mas o segundo período começou a ser desenvolvido quase ao mesmo tempo em que o neoclassicismo europeu se extinguiu.

Baseado nesses argumentos, Sousa chega a sugerir algumas denominações, como *Arquitetura classicista (ou classicismo) do segundo império* entre outras e cita a denominação adotada por Donato Mello Junior: arquitetura imperial brasileira.

Nosso objetivo não é discutir a questão da nomenclatura, porém como o objeto de nosso estudo é a gramática da composição das residências de porão e um pavimento, em projetos sem autorias produzidas em Belém, entre os anos de 1870 a 1912, e existe um consenso no questionamento desses dois pesquisadores, Reis Filho (1995) e Sousa (1994) quanto a essa arquitetura ser chamada de neoclássica, reconhecemos que a denominação “Arquitetura Imperial Brasileira”, adotada por Donato Melo Junior e, posteriormente, assumida por Sousa (1994), é a mais coerente.

Sousa (1994) identificou como características importantes do Classicismo Imperial Brasileiro fachadas despojadas, cujo esquema compositivo é assinalado por uma volumetria compacta, retangular, delimitada por cunhais, desenvolvidas em um único plano, aonde as saliências das pilastras, cimalkas e molduras não chegam a configurar outro plano. Na composição dessas fachadas se destacam uma disposição perfeitamente regular dos cheios e vazios, estabelecendo um ritmo<sup>8</sup> nas suas modenaturas, onde também sobressai um tratamento geométrico, com o predomínio de formas retangulares. Nessa categoria os vãos são encimados por vergas em arco pleno com molduras compostas por arquivoltas e em alguns exemplares por seguimentos de cimalkas ligando essas arquivoltas. Coroando essas fachadas se tem platibanda cega ou vazada com balaustradas.

Segundo esse pesquisador, o fato das fachadas apresentarem um único plano, deve-se a uma característica proveniente do estilo chão<sup>9</sup>, presente na arquitetura portuguesa nas primeiras décadas dos oitocentos. Quanto à introdução

---

<sup>8</sup> *Ritmo*: movimento caracterizado por uma repetição ou alternância padronizada de elementos ou motivos formais na mesma forma ou em forma modificada (CHING, 2006).

<sup>9</sup> *Estilo Chão*: O termo e refere ao estilo arquitetônico português marcado pela ausência de formas. As fachadas são desenvolvidas em um único plano, onde pilastras, cimalkas, cercaduras e outras molduras se projetam minimamente, sem configurar outro plano (SOUSA, 2007).

do arco pleno, o pesquisador atribui ao arquiteto francês Grandjean de Montigny, antes de vir para o Brasil ter estudado detalhadamente a arquitetura dos palácios renascentistas florentinos do início dos oitocentos onde os vãos semicirculares foram um traço marcante.

Observa-se que tais características estão presentes nas habitações, tanto unifamiliares quanto coletivas, mas também em prédios públicos de diferentes funções, como teatros, escolas, hospitais edifícios da administração pública.

As duas fotos abaixo, um hospital e uma residência em Belém do Pará exemplificam as considerações acima comentadas, independentes das tipologias (Fig.25, Fig. 26). Outros exemplos podem ser visto no Apêndice A Figuras 1, 10,11 e 12.



Fig. 25 - Casa do maestro Carlos Gomes  
Foto: Pedro Pinto (1970)



Fig. 26 - Real Sociedade Portuguesa Beneficente  
Fonte: Coleção Anunciada Chaves [s.d.]

Para Sousa (1994), o Classicismo Imperial Brasileiro não foi uma arquitetura praticada apenas por arquitetos e engenheiros de renome, mas por modestos construtores anônimos. Em função da grande aceitação, muitas vezes os elementos do vocabulário classicista, como platibandas, frontões triangulares, vergas em arco pleno eram simplesmente sobrepostos a edificações já existentes.

Esse fato é também observado por Fabris que atribui o fato a ampliação dos meios de comunicação e ao aumento do número de profissionais autodidatas, que passam a ter acesso a modelos e referências utilizado no ecletismo através de publicações como manuais e tratados, multiplicando dessa forma os tipos e modelos à disposição dos profissionais e a sua clientela. Para a pesquisadora, conhecer o universo de referências desses profissionais é determinante para se conhecer melhor os critérios de gosto que estejam na base de suas formações.

Ana Léa Matos, professora da Universidade Federal do Pará, em sua Dissertação de Mestrado, “O ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim: estudo historiográfico e sócio cultural da moradia em Belém” vem ao encontro a essa reflexão. Matos analisa a biblioteca e os projetos desenvolvidos por Sidrim, que inicialmente desenvolve suas atividades como desenhista e que se tornará arquiteto através de um curso de arquitetura por correspondência promovida pelo consulado italiano.

No entanto, a autora refere-se a qualificação dos projetistas do ecletismo no Brasil como:

Os *projetistas* seriam aqueles profissionais formados em escolas específicas de construção civil, engenharia e arquitetura, responsáveis pela melhoria da mão de obra. Na grande maioria, conjugavam uma sólida formação estética com rigorosos conhecimentos técnico-construtivos;[...] Os arquitetos eram formados a partir de fundamentos científicos rigorosos, tanto na resposta funcional, sensível às exigências concretas, quanto às *concepções formais* seguindo a formação teórica da *École des Beaux-Arts* e demais Academias (MATOS, 2003. p. 19).

Diferente do que aconteceu na Europa, a afirmação do ecletismo arquitetônico no Brasil não implica num conhecimento da tradição e na valorização da arquitetura do período anterior. No caso brasileiro, não pode ser ignorado que a recente República tinha como lemas o progresso, a indústria, o capital e a modernização, onde o passado colonial era completamente rechaçado, apesar do neoclassicismo. O critério de gosto das elites era reproduzir tipos e modelos admirados na Europa, e o ecletismo sendo uma manifestação arquitetônica da modernidade, vinha ao encontro dos anseios dessa burguesia nascente. Acrescenta-se a esses fatos, os novos costumes e o novo *habitat* trazidos pelos imigrantes que aqui chegaram nas últimas décadas do século XIX (FABRIS, 1993).

À luz de tais idéias, é, possível compreender melhor a operação fundamental da "ideologia *Belle Epoque*", atenta sobretudo à criação de um cenário faustoso, no qual o artefato cultural é um símbolo funcional e ornamental ao mesmo tempo, desempenhando um "papel cosmético", a cujos anseios responde plenamente a arquitetura de importação (FABRIS, 1993, p. 136).

Para Fabris, função de representação atribuída a arquitetura eclética, com a utilização do ornamento das fachadas com a intenção de qualificá-las denotando as aspirações sociais e de prestígio de seus habitantes, não é própria das tipologias burguesas, mas também está presente nas camadas menos abastadas.

### 3.2.2 Ecletismo na Belém da Era da borracha

O ecletismo se manifesta no Pará na segunda metade do século XIX, por volta dos anos de 1870, quando começa o aumento da exportação da borracha da Amazônia. Belém, pela sua localização geográfica, referenda o papel de entreposto comercial da região, como o principal porto de exportação da borracha e torna-se centro do mercado mundial do látex. O processo de urbanização pelo qual a cidade passa a partir da segunda metade do século XIX está diretamente ligado aos setores de comércio e serviço.

O enriquecimento da população influente formada por seringalistas, comerciantes, financistas e profissionais liberais, começa a exigir transformações, e em nome do progresso, essa elite vai direcionar as mudanças na cidade para viver a *Belle-époque*<sup>10</sup>.

Colaborando com esse cenário, tinha-se também como atores Augusto Montenegro, Governador do Estado, e Antônio Lemos, Intendente da cidade, que comungavam dos mesmos ideais de modernidade. O plano de modernização urbanística adotado por Lemos priorizava a higiene e saúde pública e tem como exemplo a reforma urbana da cidade de Paris implementada por Haussmann.

O plano adotado por Lemos reformou basicamente a área central da cidade, considerado o *locus* econômico e cultural, por onde circulavam o capital e os capitalistas, enquanto a periferia continuava insalubre e com escassez de habitação causada pelo aumento populacional, gerando uma visível separação entre essas áreas.

A redefinição do espaço urbano foi realizada através de instrumentos legais, como códigos de posturas, que iam desde o controle dos hábitos da população até o

---

<sup>10</sup> A *Belle Époque* se caracteriza pela expressão do grande entusiasmo advindo do triunfo da sociedade capitalista nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, momento em que se notabilizaram as conquistas materiais e tecnológicas, ampliaram-se as redes de comercialização e foram incorporadas à dinâmica da economia internacional vastas áreas do globo antes isoladas. Época marcada pela crença de que o progresso material possibilitaria equacionar tecnicamente todos os problemas da humanidade. Nesse contexto, as cidades assumiram redobrado valor como *locus* da atividade civilizatória, espaço privilegiado para usufruir o conforto material e contemplar as inovações introduzidas pela modernidade. Para isso, as cidades precisavam renovar suas feições de modo a se mostrarem modernas, progressistas e civilizadas. As cidades modernizadas constituíram então a maior expressão do progresso material e civilizatório de um período que se convencionou chamar de *Belle Époque* (FOLLIS, 2004, p. 15).



código que regulamentava as construções quanto à disposição no lote até a ornamentação das fachadas (SARGES, 2000).

Como a burguesia do café, a elite do Pará, também tinha como referência a Europa e queria reproduzir aqui os tipos e modelos admirados lá. Assim, nessa época, Belém vivencia importante experiência de modernidade, como uma cidade localizada na periferia do mundo capitalista do século XIX.

O ecletismo sendo a manifestação arquitetônica própria da modernidade vinha ao encontro dos anseios dessa burguesia, que, como nos demais lugares do mundo, valorizava o conforto, amava o progresso e as novidades, e foi a responsável por alterar as tipologias das residências no que diz respeito aos avanços técnicos e distribuição interna com novos programas, assim como, na evolução das tipologias dos grandes hotéis, grandes lojas e grandes teatros, bancos e escritórios.

No espaço público, Lemos alargou, abriu e calçou ruas, praças foram construídas ou remodeladas e a cidade foi dotada de rede esgoto, de sistema de distribuição e tratamento de água potável além do estabelecimento dos serviços de limpeza, iluminação pública, de bonde, entre outros.

Nessa época, importantes prédios foram construídos como o Colégio Gentil Bitencourt e outros foram adequados aos novos padrões estéticos como o Teatro da Paz e o Palácio do Governo (Fig. 27 e 28).



Fig. 27 - Teatro da Paz antes da reforma, com sete colunas e sem os medalhões representando as artes.

Fonte: Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento (Entre 1840 e 1900)



Fig. 28 - Teatro da Paz depois da reforma  
Fonte: Cartão Postal [s.d.]

Em função do aumento do poder aquisitivo da população ocorreu também um aumento expressivo do número de construções privadas, com a utilização recorrente de materiais de construção importados como: grades de ferro, condutores de águas pluviais, azulejos, entre outros (DERENJI, 1987).

Exemplos emblemáticos são: a loja de tecidos Paris n'América, cujo nome é bem significativo do espírito eclético da sociedade da época, a loja tinha um mezanino e o segundo e terceiro pavimentos eram ocupados pela residência do proprietário. O conjunto formado pelo Palacete e Vila Bolonha, um correr de casas residenciais para aluguel, em seguida ao palacete de propriedade do engenheiro Francisco Bolonha entre outros e a Livraria Universal (Fig. 29).



Fig. 29 - Loja Paris N' América  
Fonte: <http://a.imageshack.us/img6/8817/p1210023f.jpg>

As alterações na arquitetura residencial na transição do século XIX para o XX ocorreu de forma gradual, conforme os hábitos e costumes advindos das transformações socioeconômicas e culturais iam sendo assimilados e incorporados a população.

Inicialmente, as modificações nas fachadas foram superficiais, conservavam a base das modenaturas do Classicismo Imperial Brasileiro e as modificações ocorriam principalmente nos elementos decorativos. Os cunhais que delimitam as fachadas agora eram arrematados por capitéis de alguma ordem clássica, ou mesmo de composição livre. Também eram comuns os denticulos na cornija e os vértices dos arcos plenos receberem ornamentos variados do vocabulário

renascentista ou barroco, como flor-de-lótus, flor-de-lis, volutas, rocaille, rosetas, mascarões entre outros (Fig. 30).

As esquadrias das janelas são normalmente em venezianas de madeira e vidro, a porta de entrada de duas folhas em réguas de madeira e a bandeira em grade de ferro substituindo o vidro das bandeiras das porta-janelas.



Fig.30 - Residência da transição do Classicismo Imperial Brasileiro  
Fonte: Maria Beatriz Faria (jun. 2013)

O desenvolvimento socioeconômico e cultural associado aos novos recursos técnicos e a importação de materiais permitia soluções plásticas cada vez mais complexas aos arquitetos e construtores. Assim, a significativa arquitetura eclética residencial desempenhou importante papel não apenas como veículo de assimilação das inovações tecnológicas na mudança do padrão até então existente na arquitetura, mas também atuou como signo subjetivo que conotava a ideologia da elite da borracha.

Novas soluções arquitetônicas residências surgiram, como os chalés normalmente no centro dos terrenos, com seus telhados em grande inclinação em duas águas dispostos no sentido oposto ao da tradição luso-brasileira, estes com as empenas voltadas para as fachadas frontais e dos fundos. Também surgiram as casas com alpendres laterais, salientes, com coberturas independentes da cobertura do corpo principal do edifício, onde o conjunto dos elementos de ferro como lambrequins colunas e gradis tinha função estrutural, plástica e construtiva (REIS FILHO, 1995).

Porém, como esses modelos não são objeto de nossa pesquisa não se vai aprofundar nas suas singularidades. Vamos nos deter nas soluções de fachadas das

residências ecléticas, que guardam semelhanças com as residências do início e meados do século XIX, quanto a implantação no lote, construídas no alinhamento da via pública, sem afastamentos laterais em terrenos de pouca frente e volumetria compacta, mas em sintonia com os novos padrões estéticos do final do século XIX.

Normalmente as residências da segunda metade do século XIX têm as paredes externas construídas em tijolo revestido com reboco pintado, onde as paredes da frente apresentavam uma ornamentação seguindo motivos decorativos ou em outros casos, são revestidas de azulejos decorados, muito comumente de origem portuguesa. A seguir vão-se comentar algumas modenaturas ou detalhes comuns da arquitetura residencial eclética, que são extensões da linguagem clássica encontradas no centro urbano de Belém.

A fachada como a da Rua Dr. Assis têm na sua composição pilastras arrematadas por um entablamento dividindo seu paramento em módulos. Esta composição divide o paramento em três partes, com o módulo central maior que os dois laterais. No caso da foto abaixo, a platibanda é arrematada por dois frontões semicirculares situados na direção dos módulos das extremidades. Nesse paramento é essa composição que define a simetria da fachada, e não as aberturas dos vãos. Os vãos são arrematados com molduras lisas e cornijas horizontais (Fig. 31).

Outros modelos de frontispícios não se desenvolvem mais em um único plano como acontecia na arquitetura do Classicismo Imperial Brasileiro, mas apresentam uma variação sutil de plano com um pequeno ressalto em torno de 5 centímetros sobre o plano básico da parede da fachada, dando destaque ao enquadramento da janela. As platibandas recebem frontões decorados de formas variadas (Fig. 32).



Fig. 31 - Fachada com modenatura dividida por pilastras  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 32 - Fachada desenvolvida em dois planos  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

Nas fachadas ecléticas existe uma grande variedade na forma dos vãos e seus enquadramentos. Por exemplo, existem envasaduras com vergas retas, outras são em semicírculos ou ogivais.

Arrematando a verga reta, é comum se ter frontão triangular ou cimbrado encimados ao paramento frontal da residência. Outro tipo de acabamento em envasaduras de verga reta é o enquadramento ser constituído por ombreiras com ornamentos usando os elementos das ordens clássicas como pilastras com capitéis sugerindo suportar um entablamento ou uma cornija, porém não necessariamente filiado a uma determinada ordem, mas em versões pessoais. Esses são elementos comuns do vocabulário clássico na gramática renascentista, presente em nossa arquitetura menor (Fig. 33 e Fig. 34).



Fig. 33 - Fachada com verga reta com frontão cimbrado  
Fonte: Maria Beatriz Faria



Fig. 34 - Janela com verga reta com frontão triangular e ombreiras ornamentadas  
Fonte: Maria Beatriz Faria

A derivação da solução modelar do Renascimento de Bramante - balaustrada da janela acompanhando o pódio que apoia as colunas - encontra-se também em janelas de residências ecléticas com projetos sem autoria definida (Fig. 35).

A esquadria do período eclético foi um elemento de fachada que teve um significativo avanço do padrão de acabamento. Com o aparecimento das serrarias

mecânicas, foi possível se ter as peças de madeira aparelhadas, fato este, que aliado a importação de vidros planos e ferragens mais elaboradas que aquelas usadas no período colonial permitiu que os construtores passassem a utilizar detalhamentos mais minuciosos e tecnicamente mais elaborados nas esquadrias. As portas de entrada antes normalmente em réguas de madeira, no ecletismo, são via de regra, com três almofadas. Num modelo mais elaborado a almofada do meio é substituída por um postigo de grade e vidro. Também começam a aparecer os vidros planos decorados com motivos florais e os guarda-corpos com balaustres (REIS FILHO,1995). Na nossa arquitetura é nítida essa evolução da marcenaria, o que iremos detalhar no capítulo seguinte (Fig. 36).



Fig. 35 - Guarda-corpo com Balaustra seguindo desenho de Bramante. e esquadria com marcenaria elaborada  
Fonte: Mariana Sampaio



Fig. 36 - Porta de madeira com trabalho de marcenaria elaborado  
Fonte: Mariana Sampaio

Por fim, podemos dizer que a união de dois fatores contribuiu para que as fachadas ecléticas colaborassem para a transformação da paisagem urbana de Belém na transição do século XIX para o XX. O primeiro deve-se ao fato do ecletismo gozar de uma maior liberdade na composição dos elementos decorativos que compõem os frontispícios das edificações, por não estar limitado a um único estilo do passado e permitir uma variedade de modelos. O segundo fator foi o desenvolvimento técnico que colaborou para que essas fachadas alcançassem uma maior qualidade no padrão de acabamento.

Todas essas modificações na arquitetura, criada sob o espírito da *Belle Epoque*, colaborou para na construção do cenário faustoso da cidade, agora, com: ruas largas calçadas e arborizadas; praças ajardinadas e equipadas com coretos e quiosques; novos prédios públicos e privados construídos em uma arquitetura impregnada de signos que conotam os anseios de modernidade e sofisticação da elite local e estrangeira; e de modernos serviços públicos. O que se apreende é o artefato cultural sendo ao mesmo tempo símbolo funcional e cultural. E essa Belém de sonhos, ficou impregnada na memória dos paraenses, e foi batizada de “Belém da Era da Borracha”.

Todo o lugar de fala “Era da Borracha” é uma saudade do desconhecido. A figuração do ciclo do látex, portanto, conformava-se como um território do moderno o qual representa-se por meio de feixes de signos aos quais chamamos de semiótica blues. O termo não deixa de ter certa ironia. Refere-se a uma sensação alegórica de sentir a modernidade, própria às periferias do capitalismo no final do século XIX. Está presente a idéia de um passado faustoso, de passado modernamente civilizado, de uma urbanidade cosmopolita. Também está presente a idéia de uma destruição ágil e impiedosa dos signos anteriores (CASTRO, 2010, p. 29-31).

Completando esse capítulo, no próximo item vamos analisar a policromia e seu significado na arquitetura eclética porque no Ecletismo a cor é um item importante na composição das fachadas.

### 3.3 A POLICROMIA E SEU SIGNIFICADO NA ARQUITETURA ECLÉTICA

Dando sequência ao estudo das características da arquitetura eclética, passaremos a nos ocupar dos aspectos da policromia e seus significados. É oportuno esclarecer que nossa análise da cor será puramente arquitetônica, por isso não trataremos dos aspectos físicos e nem dos seus componentes químicos.

Ao caminharmos pela cidade de Belém ou por qualquer outra cidade brasileira ou do mundo, ou até mesmo folheando um livro, ou pesquisando na internet, independente do tempo e lugar logo se percebe a importância que as cores tem para arquitetura.

Diferente da pintura de um quadro, que quando perde sua cor deixa de existir como obra de arte, um prédio ao perder a cor de sua pintura original, seu valor artístico não desaparece, porque os aspectos mais importantes na arquitetura são a forma e a articulação dos espaços. Na arquitetura a cor é usada para enfatizar a

forma e os materiais. Por isso é interessante salientar que, quando há interesse pela cor em arquitetura, deve-se considerar não apenas as cores primárias, mas todos os tons neutros, do branco ao preto, passando por todos os tons de cinzas, porque assim pode-se dizer que todos os edifícios tem cor (RASMUSSEN, 2002).

Originalmente, nos abrigos mais antigos, a cor não era problema, ela surgia naturalmente, pela disposição dos materiais disponíveis na natureza, seja de origem mineral, vegetal ou animal. Inicialmente, as paredes eram construídas de lama compactada, tirada do local da construção e endurecida naturalmente. Outras paredes eram de pedras disponíveis nas proximidades ou ainda de galhos e palhas do local.

Mais tarde houve a fase do barro cozido, com a produção dos tijolos, cuja cor variava de acordo com a matéria-prima usada, normalmente avermelhada ou amarelada. Existiam também os edifícios de madeira, onde normalmente era usado um produto para garantir uma maior durabilidade como o piche ou óleos. O fato é que vai sendo descoberto como fazer materiais mais duráveis e a cor desses materiais passa a ser controlada pelo homem, apesar da limitação na variação das gamas cromáticas (RASMUSSEN, 2002).

Os sistemas construtivos avançaram e as alvenarias passaram a receber revestimentos com rebocos de argamassa, que via de regra, eram feitas com materiais locais, imprimindo nas edificações de cada região suas próprias tonalidades cromáticas. O mesmo ocorria com os pigmentos das tintas para pinturas.

Exemplos desse fato são as cidades italianas, como se pode observar ao caminhar por entre edifícios revestidos com estuque na cor *terre di Siena*, pelo centro histórico de Siena, e pela *Piazza del Campo*. Em Roma também se encontra muitas construções com revestimento em estuque terroso como na fachada da Igreja de *Santa Maria degli Angei e dei Martiri*, antiga terma de Diocleciano (298-306) que Michelangelo, no século XVI, transformou em igreja. O mesmo é observado nas edificações de Florença e Bolonha (Fig. 37 e Fig. 38).





Fig. 37 - Piazza del Campo de Siena  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)



Fig. 38 - Igreja de Santa Maria degli Anghi e dei Martiri  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)

Outros lugares vão apresentar outra coloração, como por exemplo, na região Norte de Portugal, onde se encontra o culto à pedra associada ao branco, independente do período e estilo de suas construções, como em igrejas gótica e barroca e construções do século XIX. As fotos abaixo mostram a Igreja dos Clérigos do século XVIII, e a Estação Ferroviária de Campanhã do século XIX, ambos os edifícios localizados na cidade do Porto (Fig. 39 e Fig. 40).



Fig. 39 - Igreja dos Clérigos, Porto, Portugal  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)



Fig. 40 - Estação de trem do Porto, século XIX  
Fonte: /httpmw2.google.commw-panoramaphotosmedium39566065.jpg.

Em certas regiões essa relação cromática das edificações com o lugar foi tão forte que as cores das fachadas foram mantidas por longo tempo, mesmo quando já existiam à disposição do mercado pigmentos que dispensavam os materiais que originaram a coloração, chegando até nossos dias. Acredita-se que esse é o caso de

muitas cidades da Itália e mesmo portuguesas que ainda hoje conservam a tradição dessas colorações.

Podemos constatar, em 2010, em um breve itinerário nas cidades de Siena, Roma e Florença a manutenção da tradição da coloração tanto no centro histórico e nas construções ao longo do Rio Arno em Florença quanto nas edificações em torno da Praça Navona, em Roma.

Vale ressaltar que o que estamos afirmando não está pautado em estudo científico de como essa tradição foi mantida e nem temos conhecimento do tipo de tinta que ao longo do tempo essas edificações vêm recebendo em obras de manutenção pelas quais tem passado. Nossa observação foi somente uma constatação visual de que a identidade cromática dessas cidades está sendo mantidas. O mesmo se observa em Portugal nas construções anônimas do Centro Histórico do Porto e de Alcobaça, onde permanece a mesma maneira de usar a alvenaria branca com a marcação dos cunhais e enquadramentos dos vãos em pedra aparente (Fig. 41 e Fig. 42).



Fig. 41 – Conjunto de prédios na cor *terre de di Siena* na Praça Navona em Roma  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)



Fig. 42 – Conjunto de edifícios da arquitetura de pedra e cal no Centro histórico do Porto  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)

Cada época possui sua cultura arquitetônica a qual corresponde uma especificidade cromática. Ao longo do tempo algumas cores adquiriram prestígio em função da sua beleza ou da sua eficácia, como foi o caso dos tons ocres e terrosos italianos e, depois do barroco, a primazia foi dos tons pastéis. Assim, na arquitetura do Neoclassicismo, no início do século XIX, os efeitos visuais com base na cor eram

mais estáticos e equilibrados, favorecendo mais o volume da edificação. Segundo os princípios neoclássicos, evitava-se o realce dos contrastes das cores, o que não evidenciava os detalhes. Já o Romantismo proporcionou à arquitetura do século XIX a visualização acentuada dos detalhes por meio de maior exposição dos contrastes e das técnicas decorativas de simulação e dos fingimentos (AGUIAR, 2005 *apud* NAOUMOVA, 2009).

Reis Filho (1995) se refere à pintura na arquitetura neoclássica brasileira com cores suaves.

O desenvolvimento tecnológico e cultural dos suportes, pigmentos, veículos, solventes e aditivos possibilitou o surgimento de novas gamas de cores, tipos de pintura e revestimentos, que se adaptaram em maior ou menor grau às cores existentes e transformaram em graus variados os padrões cromáticos locais e a coloração das cidades (AGUIAR, 2005).

A partir do estudo de Aguiar faremos um breve histórico sobre os revestimentos. De acordo com este autor, o gesso precedeu o uso da cal em revestimentos em função da calcinação do gesso ser mais fácil por se dar entre 130-170° do que a da cal viva que ocorre a 900°, mas como o gesso não possui a mesma resistência em durabilidade que a cal, limitava a sua aplicação nas fachadas ou áreas externas. O revestimento de cal além de facilitar a proteção da alvenaria se adéqua à imitação de materiais, como as pedras, quando misturados ao pó de mármore, por exemplo.

Os revestimentos ganharam especificidades na Grécia Antiga e tiveram prosseguimento no mundo romano, não apenas como proteção, mas também com responsabilidade estética. Em seu tratado, Vitruvius fala-nos dos estuques e descreve, entre outros acabamentos, como se deve proceder para fazer o reboco dos “lacunários”<sup>11</sup> e, ainda como devem ser os acabamentos com ou sem moldura (VITRÚVIO, 2007).

Os tipos de revestimentos mais comuns ao longo do tempo são os rebocos nas suas diversas expressões, liso, com textura ou com carapinha entre outros; os esgrafitos e grafitos e os estuques.

O grafito é uma inscrição marcada num revestimento quando este ainda não está endurecido. O esgrafito consiste em utilizar um molde recortado em folha de

---

<sup>11</sup> *Lacunário* - ornato no intercolúnio da arquitrave. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=lacun%E1rio>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

zinco fixada no local desejado e remover parte da camada do revestimento, reboco ou pintura, de modo que seja revelada a camada anterior, obtendo um jogo de claro e escuro, ou de texturas diferentes. Suas origens são remotas tendo sido encontrado em vestígios arqueológicos da Antiguidade Clássica (AGUIAR, 2005).

Depois se tem os estuques que são muito usados em ornamentos em relevo nas fachadas. Segundo Giorgio Forti, o termo estuque, ou *stucco* é uma expressão abrangente com a qual os romanos designavam este tipo de técnica utilizada tanto nos acabamentos dos interiores como exteriores dos edifícios (*apud* AGUIAR, 2005, p. 176). Para Aguiar, o estuque é como a “pele” que protege e reveste, de forma esteticamente adequada as alvenarias, com a vantagem de, juntamente com os marmorizados, permitir a imitação de materiais nobres a um custo baixo.

Surgidos na Grécia e aprimorados pelos romanos, esses revestimentos influenciaram os movimentos do Classicismo e do Historicismo Romântico nos séculos XVII e XIX, chegando a Belém do Pará, no ecletismo da primeira década do século XX.

No *Quattrocento*, o estuque é muito divulgado, sendo aplicado no último estrato do reboco uma camada fina e lisa de pasta de cal, pó de mármore e areia, que constituía um suporte adequado para às representações pictóricas e decorativas. No *Cinquecento*, as superfícies externas são cada vez mais perfeitas. Agora, o estuque é estendido em uma só camada sobre o reboco semifresco, o que permitia uma superfície extraordinariamente lisa e homogênea, particularmente apta a receber qualquer tipo de pintura, decorativa, ou figurativa. Por vezes os estuques podem modelar verdadeiras esculturas nos exteriores. Os grandes mestres do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco multiplicam os efeitos plásticos obtidos com os frescos, os estuques e os marmorizados (AGUIAR, 2005).

Em Roma há uma fachada com pintura parietal multicolorida em toda sua extensão (Fig. 43).



Fig. 43 - Fachada totalmente revestida com pintura decorativa em Roma  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)

Em Belém, no sobrado da Associação FotoAtiva na Praça das Mercês, se encontra internamente um revestimento rosado, com uma superfície bem lisa, que em um determinado trecho se encontra vestígios de pinturas decorativas (Fig. 44).



Fig. 44- Reboco extremamente liso, com trechos com vestígios de pintura decorativa  
Fonte: Miguel Chikaoka (2013)

No classicismo do século XVIII, a sobriedade e a austeridade destacam apenas os enquadramentos dos vãos e as Ordens favorecem os revestimentos e acabamentos mais simples num jogo de claro e escuro.

No século XIX, com o desenvolvimento da ciência, Louis-Joseph Vicat, engenheiro francês, desenvolve estudos sobre a hidraulicidade das cais, propondo um método de classificação segundo a sua calcificação, hidratação e hidraulicidade, e estabelece as bases para sua fabricação substituindo os antigos aditivos empregados pelos Romanos. Com a ampliação das publicações científicas é feita a divulgação dos estudos de Vicat que, junto a popularização dos tratados de engenharia, propicia uma revolução na história da arquitetura democratizando-a. No século XIX, em função da nova disciplina de Restauro Arquitetônico, registram-se diversas tentativas de redescoberta e recuperação das tecnologias e práticas construtivas ancestrais (AGUIAR, 2005).

Historicamente os gêneros mais usados de pintura são: as pinturas a base d'água, a caiação feita com um simples leite de cal, podendo ser adicionado pigmentos e aditivos conforme a cor desejada; pintura com cola, a têmpera e a óleo, onde inicialmente era usado o óleo de linhaça para diluir as cores. A partir dos anos 50 do século XX surgiram as primeiras tintas com resina sintética (AGUIAR, 2005).

Também muito usada foi a pintura de fingidos, um tipo de pintura de decoração pictórica aplicada como revestimento arquitetônico, de interiores ou exteriores, sobre pedra, alvenaria, rebocos, ou madeira de modo a recriar materiais mais nobres, exóticos e mais valiosos. Durante o século XIX até o primeiro quartel do século XX, houve uma popularização na utilização das diversas técnicas de fingidos. As fachadas revestem-se de fingidos para reproduzir na alvenaria a textura de pedra ou de tijolo.

A partir da observação em campo, em Belém, provavelmente, usou-se essa modalidade de pintura internamente desde o século XVIII. Recentemente, através de prospecção um técnico do IPHAN encontrou num altar da Igreja do Carmo, que está em obra, uma pintura marmorizada sobre madeira.

Do início do século XX, são inúmeros os exemplos de fingidos tanto internos quanto externos. Um deles foi encontrado no sobrado de dois pavimentos, revestido de azulejos situado na Travessa Benjamim Constant próximo a esquina da Rua Braz de Aguiar. Após trabalho de prospecção pictórica foi encontrado um fingido cinza pontilíneo, imitando um granito localizado em todas as molduras e cimalkas, (Fig.

45). Outro prédio onde se encontra fingido é no do Quartel na Praça da Bandeira. Lá se encontrou a mesma textura de fingido encontrado no sobrado, só que em duas tonalidades de cinza (Fig. 46).



Fig. 45 e Fig. 46 - Prospecção do Sobrado na Benjamin Constant, e do Quartel General onde foram encontrados fingidos pontilíneos  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

No Rio Grande do Sul foi realizada uma pesquisa onde foram escolhidas para estudo de caso as cidades de Pelotas, Piratini, Jaguarão e Bagé por serem consideradas cidades com acervo representativo de edificações patrimoniais de três estilos: colonial, eclético e pré-modernista.

A pesquisa constatou que no período do ecletismo, objeto de estudo deste trabalho, o papel da cor na imitação dos diversos tipos de materiais nobres, com a abundância das técnicas decorativas de estuque, resultou nos mais diversos tipos de fingido.

No que diz respeito as cores das tintas nas pinturas, foi identificado que molduras e pilastras são de coloração com claridade média, as alvenarias das paredes não contrastavam com as pinturas das esquadrias, e no tocante a estas, via de regra, tinham tratamento cromático diferenciado do pavimento térreo para os superiores: normalmente no térreo as esquadrias eram escuras, no pavimento superior eram claras e o marco das janelas frequentemente destacava-se com uma cor escura (NAOUMOVA, 2009).

Há algum tempo vimos fotografando prédios ecléticos de Belém, especialmente aqueles que não passaram por um processo de repintura recente, onde é possível

encontrar vestígios de pinturas antigas. Ao analisarmos as figuras abaixo encontramos algumas das referências vistas por Naoumova.

No sobrado situado na Avenida Presidente Vargas esquina da Rua Aristides Lobo, observamos que as esquadrias externas das portas-janelas do pavimento superior são claras, enquanto as portas de acesso no pavimento térreo são pintadas em tons marrons avermelhado, no mesmo tom do alizar das esquadrias do pavimento superior (Fig. 47).

No quarteirão seguinte, na Rua Aristides Lobo, existe uma casa de porão e um pavimento em ruínas. Nessa casa encontramos o mesmo esquema cromático do sobrado: a porta de acesso é em tons de marrom avermelhado igual ao do alizar e as esquadrias das portas-janelas são claras. No estuque das molduras dos vãos encontramos a cor ocre (Fig. 48).

Outro prédio fotografado foi o sobrado situado à esquina da Rua 13 de maio com a Rua 7 de Setembro. Nele, identificamos no pavimento superior, o mesmo esquema cromático dos dois prédios anteriormente citados. O térreo desse sobrado está totalmente descaracterizado, mas o pavimento superior está conservado, inclusive com vestígios de pinturas bem antigas. Neste andar identificamos que as molduras dos vãos apresentam tons de bege claro, já as folhas das portas-janelas foram pintadas num tom de creme e as bandeiras num tom de ocre (Fig. 49). Supomos que a pintura das bandeiras seja a cor mais antiga da esquadria, em função de ser um lugar mais difícil de ser pintado, necessitando de andaime, diferente das folhas das portas, muito mais acessíveis. Se esta suposição estiver correta temos um esquema cromático praticamente com as mesmas cores dos dois imóveis da Rua Aristides Lobo, apenas usado de maneira inversa. Nos prédios da Rua Aristides Lobo temos nas molduras um tom de ocre e esquadrias das portas-janelas num tom bege claro, enquanto que no sobrado da Rua 13 de Maio acontece o inverso as esquadrias são no tom de ocre e as molduras bege.

Ao analisarmos os cartões postais da pesquisa iconográfica de fotos antigas de Belém identificamos que o esquema cromático não é baseado em contrastes, mas em nuances de tons. Observamos na casa de esquina que o embasamento é um vermelho escuro, do nível do porão até a platibanda se vê um tom de um vermelho mais claro. Apesar da distância da foto, é possível identificar nas molduras dos vãos um bege claro e na esquadria a marcação do alizar em uma cor escura, um marrom (Fig. 50).



Quanto ao sobrado, observamos que há diferença de cor entre as esquadrias do pavimento superior e as portas do térreo. Apesar de serem cartões postais colorizados, identifica-se na policromia dos prédios dos cartões postais a mesma forma de usar as cores encontradas nas fotos (Fig. 51).

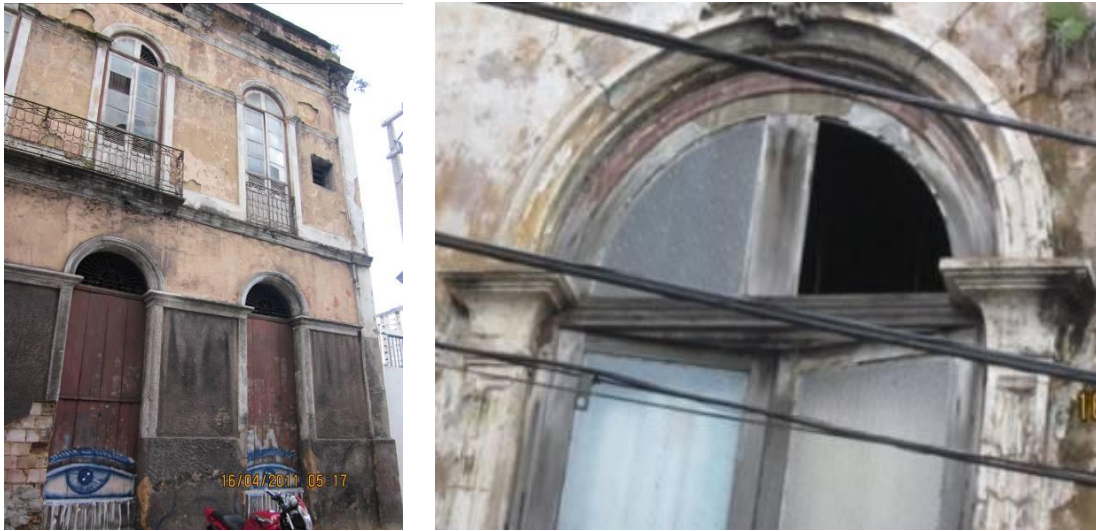


Fig. 47 - Edifícios onde se observa que as portas de acesso ao interior do prédio são escuras em contraste com as esquadrias das portas- janelas.

Fig. 48 - Moldura pintada na cor ocre, na esquadria da porta-janela observa-se vestígios de pintura numa cor clara e alizar marrom

Fonte: Maria Beatriz Faria (2009)



Fig.49 - Portas-janelas com esquadrias de madeira com as folhas das portas pintadas num tom de bege, e as bandeiras das portas em tom de ocre. E alizar marcado com pintura na cor marrom.

Fonte: Maria Beatriz Faria (2011)

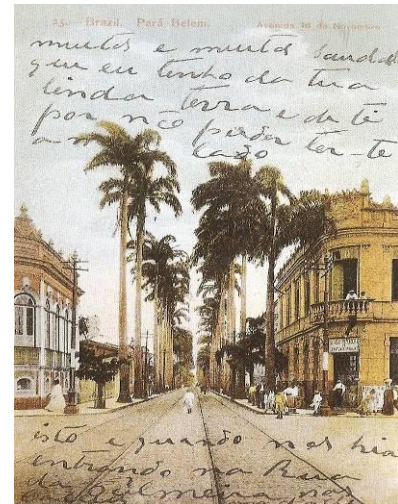


Fig. 50 e Fig. 51- Cartões postais aquarelados onde é possível se identifica a policromia das construções ecléticas  
 Fonte: Pará (1996, p. 88 e p. 82)

De uma maneira geral observamos nos prédios ecléticos de Belém a predominância de um esquema cromático<sup>12</sup> onde a alvenaria, quando não é revestida de azulejos, muito frequentemente era pintada num tom terroso para o vermelho ou para o ocre e o embasamento num tom mais escuro que a alvenaria. As molduras e esquadrias das portas-janelas são pintadas em nuances de ocre para o bege, e o alizar das janelas frequentemente destacava-se com uma cor escura, acompanhando a mesma cor da porta de entrada, normalmente um marrom avermelhado. O fato das esquadrias das portas-janelas e janelas terem a marcação do alizar e nas portas não apresentarem o alizar marcado acontece em função do detalhe arquitetônico das portas não terem o alizar, elas só tem o caixilho e este é interno (Apêndice E).

Ao caminhar por bairros lisboetas e da cidade do Porto é comum encontrarmos sobrados com esse mesmo esquema cromático: alvenarias pintadas com uma coloração de intensidade média ou branca; molduras, pilastras e cimbalhas em pedra; pintura diferenciada entre as esquadrias dos andares superiores e das portas do térreo. As esquadrias das portas-janelas dos andares de cima normalmente são brancas com os alizares verdes, enquanto que as portas de acesso do pavimento térreo, via de regra são verdes. Muitas vezes é possível perceber que se trata de

<sup>12</sup> Esquema cromático - A definição do conceito de tipologia cromática, ou do esquema cromático típico de um estilo, foi baseada na noção de tipologia proposta por Norberg-Schulz, que a considerou como participativa na formação de identidade de um lugar (NAOUMOVA, 2009, p. 205).

pinturas recentes, com esquadrias modernas, mas segue esse esquema cromático. Pela extensão da frequência dessa maneira de usar as cores, independente do estilo e período da construção, como pode ser observado nas fotos abaixo, supomos que é uma tradição enraizada na população portuguesa (Fig. 52 e Fig. 53).



Fig. 52 - Sobrado com as portas do térreo verde escuro e portas-janelas brancas com alizar verde escuro- PT  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)



Fig. 53 - Detalhe de porta-janela, com moldura de pedra, alizar verde e alvenaria branca - PT  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2010)

A tipologia da arquitetura objeto de nossa dissertação, como pode ser observada nas fotos, é herdeira do estilo chão presente na arquitetura portuguesa, como foi anteriormente comentado. Dentro desse contexto levanta-se a hipótese que a maneira de pintar as fachadas ecléticas de Belém, realçando com uma cor diferente o enquadramento dos cunhais, molduras e cimalthas, do plano da alvenaria e a marcação do alizar com uma cor escura, acompanhando a cor das portas de acesso, tenha origem na arquitetura lusitana.

Nossos estudos também nos levam a afirmar que a cor na arquitetura não é usada apenas para enfatizar a forma e os materiais, mas que a cor deve ser entendida como uma decodificação de mensagens. Assim, em nossa interpretação, as cores ocre ou bege das molduras, pilastras e cimalthas, remetem ao tradicional uso da pedra, que é um material nobre e tradicionalmente usado em terras lusitanas. Como não se tem pedras apropriadas para esse uso próximo a Belém, esses

elementos são pintados numa cor que se aproxime da cor de pedra usadas em Portugal. Também ao usarem uma cor diferente entre os panos de alvenaria e os elementos decorativos, identificamos a intenção de chamar atenção para o ornato, uma vez que esse tem além do valor estético o valor simbólico de conferir ao prédio um status social aos seus ocupantes. A diferença de cor entre as portas-janelas e as portas é para chamar atenção dos diferentes significados entre os dois modelos de esquadrias.

Tanto em Portugal como em Belém e nas três cidades gaúchas, a cor escura denota a mensagem de acesso, de passagem. A cor deve ser entendida como parte integrante dos elementos que compõe a fachada e a relação entre eles estabelece um sistema de signos arquitetônicos que se comunicam, denotam funções e conotam valores.

No capítulo seguinte a gramática da fachada eclética em Belém será analisada tendo por base o referencial teórico apresentado neste capítulo.

#### **4 A GRAMÁTICA DAS FACHADAS ECLÉTICAS DE BELÉM**

Neste capítulo analisaremos os elementos da composição das fachadas das casas de arquitetura residencial eclética, de porão e um pavimento, de Belém, no que se refere à proporção como origem do problema compositivo e suas relações de simetria, ritmo, disposição e dimensões e o uso das cores em cada um dos elementos.

A arquitetura eclética residencial de Belém, como nas demais cidades brasileiras apresenta traços do neoclássico ou do neo-renascimento, usando na composição dos elementos de fachadas recursos característicos da arquitetura clássica.

De modo geral, as fachadas são divididas verticalmente em três partes: o embasamento chapiscado ou rusticado no nível do porão; a fachada propriamente dita com equilíbrio entre os cheios e vazios e o coroamento feito pelas platibandas, além dos elementos decorativos como: pilastras com capitéis, cimalthas, frontões e molduras em torno dos vãos das portas e janelas (REIS FILHO, 1995).

Em termos de revestimento, o ecletismo faz uso acentuado do reboco liso pintado ou de vários tipos de fingidos imitando pedra ou rusticado, ou ainda de azulejos. Nos ornatos costuma empregar a técnica de decoração em estuque. Normalmente apresenta uma policromia que indica os diversos grupos de elementos que a compõem, assim dividido: embasamento em cor escura; os maciços de alvenaria em uma tonalidade média, quando não é revestido de azulejo; e as molduras, pilastras, cimalthas e esquadrias em cor clara. Além dessas linhas gerais, em nossa avaliação empírica, a arquitetura eclética de Belém acompanha nas particularidades o esquema cromático referido por Naoumova (2009), como: as portas de entradas escuras, diferenciando-se das esquadrias das portas-janelas; molduras, cimalthas e elementos decorativos claros, mas em tom diferente das esquadrias das portas-janelas; e alizares marcados, pintados de uma cor escura.

Como já foi abordado anteriormente percebe-se que nossas fachadas ecléticas vêm perdendo essa policromia ao longo dos anos.

As Figuras 54, 55 e 56 mostram claramente essa diferença do esquema cromático anteriormente usado e a mudança que sofreu. A casa situada à Rua Dr. Malcher, no bairro da cidade velha, que não foi recentemente pintada, apresenta a alvenaria revestida de azulejos, as molduras em tom de creme mais claro que as

esquadrias das portas-janelas, o alizar bem marcado em marrom, acompanhando a cor da porta de entrada e o pequeno trecho do embasamento (que não está pintado com propaganda) também é marrom.

Observamos que é usual nos prédios recentemente pintados exibirem normalmente dois tipos de esquemas cromáticos. Uma das maneiras de usar a cor é pintar todas as alvenarias em cor clara e todas as esquadrias, molduras e alizares em branco, a outra forma é usar cores fortes nas alvenarias, e todos os demais elementos, portas, portas-janelas, molduras e cimalthas pintados de branco. Outras imagens de prédios com pinturas recentes podem ser vistos no Apêndice A, Fig. 19 e 20).



Fig. 54 - Casa da situada à Rua Dr. Malcher - Cidade Velha, com esquema cromático tradicional  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 55 - Conjunto de sobrados situado à Rua Padre Champagnat – Cidade Velha, com pintura recente  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2012)



Fig. 56 - Casa situada à Av. Gov. José Malcher- bairro de Nazaré, com pintura recente  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2012)

#### 4.1 PESQUISA ICONOGRÁFICA E DOCUMENTAL

Para se proceder a análise da gramática das fachadas ecléticas de Belém recorreremos à pesquisa iconográfica e documental.

A pesquisa documental é uma técnica valiosa por serem os documentos fontes ricas e duradouras de conhecimento e não interferentes à obtenção de dados, permitindo a identificação de informação factual e complementar à pesquisa, além de possibilitar a validação, quando for o caso, de informações obtidas em outras fontes (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 39).

A pesquisa documental caracteriza-se por ir à busca de informações em documentos brutos, que ainda não receberam tratamento científico, não foram analisados e nem geraram nem um relatório, para serem considerados cientificamente autênticos (SÁ-SILVA, 2009).

Entende-se por documento todas as fontes de informações das realizações do homem que mostram suas ações e que podem revelar suas ideias, opiniões e formas de atuar e viver. Desta forma é possível considerar-se vários tipos de documentos: os escritos como cartas, contratos, atas, diários, fotos, relatos de viagens; os numéricos como balancetes, notas fiscais entre outros, além de fotografias, gravações, filmes, mapas etc. (*apud* BRAVO, 1991).

Apesar do reconhecimento de toda essa multiplicidade e diversidade de fontes da pesquisa documental, vamos nos deter na importância dos documentos escritos e nas entrevistas realizadas com os proprietários e usuários das oito casas escolhidas para este estudo.

Para este estudo, a pesquisa documental revelou-se muito útil, pois através dela buscamos identificar, nos documentos analisados, a partir de questões de interesse de nossa pesquisa, informações factuais, tornando possível retirar evidências que embasaram nossas afirmações.

Nossa pesquisa Iconográfica reúne imagens da arquitetura eclética de Belém, produzida desde a segunda metade do século XIX e início do século XX, fotografias de prédios da Belém contemporânea e de prédios e conjuntos históricos de Portugal e Itália, e ainda, ícones da arquitetura clássica.

O Levantamento iconográfico reúne fotos da arquitetura eclética de Belém da transição do século XIX para o século XX, feito em pesquisas em antigos álbuns de

fotografias e em acervos particulares, assim fotos contemporâneas dessa mesma arquitetura.

As imagens representativas da arquitetura do Século XIX e primeiras décadas século XX vão auxiliar na identificação e descrição das linguagens estilísticas que compõem as fachadas ecléticas de Belém e ajudar a identificar sua policromia.

Na medida do possível, as imagens do levantamento iconográfico relativo a arquitetura da Belém antiga estão com data. Isto não é uma tarefa fácil, porque as imagens dos cartões postais não trazem referência a datas, o que torna difícil uma cronologia rigorosa. Uma parte da pesquisa foi realizada em álbuns antigos de diferentes fotógrafos que viveram em Belém na transição do século XIX para o XX, como: Álbum de Belém do Pará de Augusto Felipe Fidanza, de 1902, Vistas do Pará Brasil, de Hubner, Cartões postais, de Júlio Siza e fotos de Arthur Caccavoni de 1898, de acervos particulares de professores da FAU, da UFPA, além do álbum “Belém da Saudade”, publicado pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará em 1996.

As fotos que estão inseridas nos álbuns foram de fácil datação, uma vez que o ano da publicação normalmente está referenciada na capa, mas nos cartões postais, as fotos não estão datadas, além de termos encontrado fotos sem nenhuma identificação.

Nossa intenção em chegar até o século XX com a pesquisa iconográfica baseia-se na ideia de que essas imagens possam permitir um acompanhamento da mudança da policromia dessas construções em diversos períodos. O levantamento iconográfico encontra-se no Apêndice A e é composto de 17 (dezessete) imagens.

As escrituras dos imóveis constituem-se em importantes documentos para o estudo das fachadas das residências ecléticas, pois esses documentos nos permitiriam comprovar que as edificações descritas naqueles documentos foram de fato construídas no período que estudamos, de 1870 a 1912. Porém, conseguimos apenas uma escritura, e mesmo essa, não apresentava referência ao primeiro proprietário.

Para efeito deste estudo consideramos “escritura”, o “documento autêntico de um contrato, feito por oficial público” (FERREIRA, 2008). Já a palavra “patrimônio” significa “herança paterna, bens de família, dote dos ordinandos e riqueza, bem, ou conjunto de bens culturais ou naturais, de valor reconhecido para determinada localidade, região, país, ou para a humanidade, e que, ao se tornar (em)



protegido(s), como, por exemplo, pelo tombamento, deve(m) ser preservado(s) para o usufruto de todos os cidadãos” (FERREIRA, 2008).

Desde o início da pesquisa afastamos a possibilidade de fazer levantamento de escrituras em cartório, uma vez que tínhamos clareza da necessidade de entrevistar os proprietários ou usuários das casas de interesse a este trabalho, com a utilização do método etnográfico.

Na ocasião da entrevista para se identificar a percepção do usuário em relação à preservação da fachada da casa enquanto patrimônio cultural, pediríamos autorização para se fazer o levantamento cadastral da fachada, e o acesso a escritura.

Optamos pela técnica da entrevista semiestruturada por ter a vantagem de possibilitar a obtenção de dados comparáveis entre a fala de vários sujeitos. Nossa opção por este tipo de entrevista também se deveu a que, para nosso objetivo, seria importante deixar que os entrevistados pudessem estruturar seu pensamento sem o constrangimento das questões fechadas e permitir que falassem livremente, apesar de, em alguns momentos da entrevista, não se ter dispensado certo direcionamento às questões do roteiro previamente elaborado a fim de garantir que aspectos relevantes à pesquisa não ficassem sem ser tratados.

Todas as entrevistas foram conduzidas individualmente e o resultado que conseguimos foram os que se seguem.

Quanto às escrituras só se teve acesso a uma. Os motivos de não mostrá-las são variados: identificamos que os imóveis, hoje, pertencem a herdeiros, filhos do antigo proprietário, que não está mais vivo e que adquiriu o imóvel há anos para servir de residência à família. A mãe, se ainda está viva, está com muita idade e sempre a documentação fica na mão de um dos filhos que, normalmente, mora em outra casa.

Das quatro entrevistas realizadas no bairro da Cidade Velha, dois herdeiros disseram que a escritura existia, mas encontrava-se em poder de outro irmão ou outro parente, como ocorreu com relação a casa da senhora Etelvina, que informou que a escritura existia, mas estava em poder de um irmão.

Outro entrevistado justificou que não tinha a escritura porque o pai já falecido, comprou a casa de herdeiros, que haviam se mudado para Portugal, e até hoje não tinham a escritura. Outra situação é de uma pessoa idosa, que alegou não enxergar bem, e que era difícil encontrar a escritura.

Com exceção do proprietário da casa situada na avenida Nazaré, nenhum dos entrevistados mostrou a escritura.

O proprietário da casa da Avenida Nazaré, mostrou toda a documentação do imóvel, a primeira escritura data de 1887, quando a casa é vendida pelo Barão de Santa Cândida à Guilherme Antônio. Desta forma só foi possível se comprovar o período de construção de uma das oito casas estudadas (Fig. 57).

Para complementar esse item, e minimizar essa lacuna vamos apresentar no próximo item a Leitura Estética da Composição das Fachadas Ecléticas.

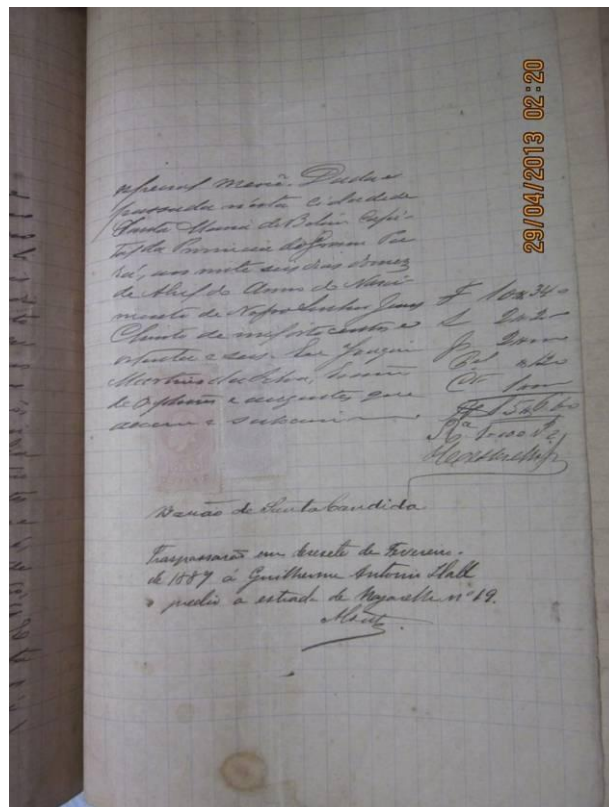


Fig. 57 - Primeira folha da escritura datada de 1887 do imóvel da Av. Nazaré  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

#### 4.2 MÉTODO ETNOGRÁFICO E APREENSÃO DA MEMÓRIA

O método etnográfico preocupa-se com a análise dialética da cultura, introduzindo novos atores sociais com participação mais ativa e preocupa-se em revelar as relações e interações significativas de modo a desenvolver a flexibilidade sobre a ação da pesquisa.

Baseia-se no contato intersubjetivo entre o pesquisador e seu objeto de estudo, ou seja, um grupo social qualquer, sob o qual foi definido o recorte analítico da pesquisa.

É um processo onde predomina o senso questionador do pesquisador. Desta forma, a utilização de técnicas e procedimentos etnográficos, não se constitui um padrão rígido, possibilitando que o pesquisador apresente seu entendimento ao longo do trabalho de campo, no contexto social da pesquisa (MATTOS, 2001).

O etnógrafo é aquele que é capaz de viver nele mesmo a tendência principal da cultura que estuda.

[...] a etnografia é antes a experiência de uma imersão total, consistindo em uma verdadeira *aculturação invertida*, na qual, longe de compreender uma sociedade apenas em suas manifestações 'exteriores' (Durkheim) devo interiorizá-la nas significações que os próprios indivíduos atribuem a seus comportamentos (LAPLANTINE, 2000, p. 150, grifo do autor).

Deste modo, são compreensíveis as palavras de Lévi-Strauss ao dizer que a etnologia dá uma atenção especial aos pequenos grupos sociais, aos fenômenos sociais não escritos (LÉVI-STRAUSS *apud* LAPLANTINE, 2000, p. 154), não formalizados e não institucionalizados, salientando que “a etnologia não tem objeto que lhe seja próprio”, pois é passível de ser aplicada a toda realidade social (LÉVI-STRAUSS *apud* LAPLANTINE, 2000).

Apoiando-se na Antropologia, a maioria dos pesquisadores contemporâneos que utilizam o método etnográfico, independente de sua opção teórica, apoia-se na observação direta dos comportamentos sociais como prática de coleta de dados de suas pesquisas, como forma de documentar o conhecimento abstrato e especulativo das relações humanas.

Para a arquitetura, o método etnográfico permite uma análise, não apenas de sua aparência ou forma física, mas também no seu aspecto social, econômico e cultural, permitindo a observação no local, o registro de imagens e realização de entrevistas com os usuários do espaço arquitetônico.

Para nossa análise a utilização do método etnográfico na apreensão da memória demonstrou-se importante, uma vez que as fachadas são partes da identidade física e da linguagem estilística das edificações de diferentes épocas. As fachadas apresentam vários elementos materiais e podem ser testemunhas de hábitos sociais e culturais de uma sociedade.

As fachadas são importantes na construção da identidade coletiva fundada no sentido de pertencimento de uma comunidade. Muitas vezes nas intervenções de preservação do patrimônio histórico desconsidera-se a necessidade de abordar os conflitos entre o velho, as características estilísticas originais da edificação, e o novo, as preferências ou necessidades atuais, entre permanência e mudança.

O método etnográfico demonstra-se uma ferramenta valiosa na utilização flexível nos princípios das teorias de restauro quanto à questão da manutenção das características físicas e estilísticas das fachadas e o valor de uso do bem cultural a ser preservado.

Inspiradas em obras que tratam da significativa diferença entre “passear” e “caminhar” como as de Claude Lévi-Strauss e Colette Pétonnet, Rocha e Eckert (2001, p. 2) desenvolveram a ideia da etnografia de rua expondo-a no projeto de pesquisa intitulado “Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e forma de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo” (1997).

As autoras definem Etnografia de rua como a técnica destinada ao estudo dos itinerários urbanos e a memória coletiva do mundo contemporâneo. Descrever e analisar a partir do método etnográfico significa dizer que é necessário ir ao local mais de uma vez, em passeios individuais como *flâneur*, personagem baudelairiano, que caminha na cidade sem compromisso e destinação (ROCHA; ECKERT, 2001).

Através da técnica da Etnografia de rua, é possível observar a cidade como objeto temporal, lugar de trajetos, conhece-se os habitantes, identificam-se e interrogam-se espaços mais evitados e de usos mais intensos. Na etnografia de rua se identifica o perfil da comunidade e de seus usuários ou habitantes suas práticas ordinárias, saberes e tradições com os quais o pesquisador necessita estar familiarizado. Ao caminhar pela rua identificam-se signos que anunciam as características do bairro. Como as pesquisadoras indicam:

[...] esta não é uma caminha inocente, a cidade é estrutura e relações sociais, economia e mercado; é política, estética e poesia [...]. A cidade do andarilho tem história, nem a melhor nem a pior do mundo, simplesmente histórias que configuram referências práticas e simbólicas em que se reconhece ou se constrange nas ruas que perambula, lugares que conhece ou desconhece, espaços que gosta ou desgosta, contexto que lhe atraem ou passam despercebidos (ROCHA; ECKERT, 2001, p. 1).

A etnografia é um método qualitativo de pesquisa e nosso objetivo de se usá-lo é se perceber a visão dos entrevistados sobre a conservação da rua, das suas

casas, no caso mais especificamente as fachadas, enquanto bem cultural da cidade para preservação da memória urbana.

Para o levantamento cadastral das oito fachadas e o estudo da gramática das fachadas ecléticas, foi necessária a autorização dos proprietários para fazermos as medições e, nessa ocasião foi pedida a entrevista e a autorização para gravá-la. Ao final da entrevista, pedíamos que marcassem a data e hora para fazermos o levantamento cadastral.

O roteiro da entrevista, previamente definido, foi assim estruturado: há quanto tempo mora na casa; se a casa era alugada ou própria; se sempre foi da família, ou há quanto tempo estava com a família. Além dessas perguntas o roteiro também continha perguntas que indicassem o comportamento e os valores em relação a preservação do imóvel, como: se gostava de morar na casa, se gosta do bairro e, sobre obras de conservação.

Os dados recolhidos na pesquisa foram provenientes de diversas fontes, nomeadamente da observação do pesquisador durante a entrevista, o que foi observado e apreendido das informações e do discurso do entrevistado e, no caso, o que o próprio imóvel comunica.

Esse conjunto de informações permitiu a se apreender qual a percepção, ou seja, qual o valor que o morador atribui à preservação da fachada da sua casa, enquanto memória de um bem cultural.

Identificamos que a conservação do imóvel não depende apenas da percepção que o morador atribui à preservação da fachada, também está ligada a situação econômica da família, e se ela é usada pelo proprietário ou alugada.

Das oito fachadas levantadas, foram feitas sete entrevistas. O usuário da casa situada à travessa Rui Barbosa, no bairro de Nazaré, não quis dar entrevista, alegando que não morava no imóvel, que há pouco tempo havia alugado a casa para oficina de serigrafia, mas que autorizava o levantamento da fachada.

Dessas oito casas, três estão em bom estado de conservação, todas três habitadas pelos proprietários. Nessas, identificamos dois aspectos importantes na preservação do imóvel: o poder aquisitivo dos proprietários e as lembranças ali vividas como se pode perceber nas entrevistas da senhora Maria de Belém, do Senhor José Feliz e da jornalista Paula Sampaio.

## Quadro 2- Apresentação dos entrevistados

Nome	Idade		Tempo de moradia na casa			Ocupação
	Entre 40 e 70	Mais de 70	A partir de 35 anos	Até 15	Não mora na casa	
Sr. Alfredo	X		X			Não informada
Sr. Paulo	X				A casa é da família há muitos anos, mas hoje para aluguel	Advogado
Sra, Etelvina	X			X		Não informada
Sra. Maria de Belém		X	X			Prendas do lar
Sra Gisele	X				Comprou a casa, está reformando para morar	Professora
Sra. Paula	X			X		Jornalista e fotógrafa
Sr. Feliz	X		X			Trabalha com Representação comercial

Obs.: A casa de propriedade do Sr. Paulo estava sempre fechada, até que um vizinho se prontificou a entrar em contato com ele e depois me passou o telefone. O interesse pela casa é porque é a única com janela de peitoril alto e não de porta-janela. A casa da professora Gisele, também estava sempre fechada, até que um vizinho me disse para passar sábado de manhã que eu falaria com a proprietária. O interesse pela casa é em função dela der quatro vãos de portas-janelas.

Transcrevemos a seguir alguns trechos de entrevistas que servem para ilustrar a percepção dos moradores dos imóveis em questão (Entrevista com a Sra. Maria de Belém Menezes, em 26 de março de 2013, às 10h30min):

- MBF [...] A senhora mora há quanto tempo aqui?  
 MBM [...] *Há 50 anos, moramos há 50 anos aqui nessa casa.*  
 MBF [...] Essa casa era do pai da senhora dona Maria de Belém?  
 MBM [...] *Bruno de Menezes morou aqui.*

Em outro momento observa-se a preocupação da moradora quanto a conservação do imóvel, quando a entrevistada faz referência a sua inquietação quando ao risco de galhos de mangueiras caírem sobre a casa,

*MBM [...] Já falamos até com o nosso vizinho daí do lado, e ele disse que já foi duas vezes à Secretaria do Meio Ambiente, porque tem uma mangueira que está inclinando pra cá pra frente, mas ele disse que ainda não cuidaram. [...]*

*MBF [...] E a senhora gosta de morar aqui? Como era a vida de vocês logo no início, essa relação com os vizinhos...?*

*MBM [...] É, gosto... Naquela época a vida era mais calma aí na rua esses vizinhos daí de pegado, até gostavam, os dois velhos de ficar brincando aí na porta, brincando ... todo mundo era moço, conversávamos na porta [...]. Minha irmã já tocava piano, ela ficava estudando com as janelas abertas, o cinema Guarani funcionava aí pegado, quando o pessoal saía do cinema, os que tinham passado na ida, tinham encontrado ela tocando, quando voltavam ela ainda estava tocando, então aí gritavam "Já chega !!!" Mas agora a vida mudou completamente [...].*

Outra casa muito bem conservada pertence há 45 anos à família do médico, já falecido, José Feliz. A entrevista foi concedida por um de seus filhos, que relatou que apesar da necessidade de constante manutenção, gosta de morar na casa pela localização e espacialidade (Entrevista com Sr. José Feliz, em 29 de abril de 2013, às 9h).

*MBF [...] E vocês fazem muita manutenção? Muita obra?*

*JF [...] Faz, praticamente todo mês tem alguma coisa pra fazer, goteira, como por exemplo, a gente tem que chamar a prefeitura pra podar essas árvores, porque tem uma tela em cima, sobre a cobertura. O forro tem que mandar fazer, porque não tem mais essas tábuas [...] E outra coisa, existem outros problemas estruturais que precisamos ver, isso aqui, todo ano tem infiltração [...]*

*MBF [...] O senhor gosta de morar aqui ou tu tens vontade de morar em outro lugar?*

*JF [...] Olha eu não sei se eu vou conseguir manter essa casa assim mais lá pra frente, mas eu não consigo morar em apartamento pequeno, casa pequena me dá uma agonia. Porque aqui a gente anda, se tu fores ver, tu estás aqui e vai até quase chegando a Governador José Malcher pra beber água né. Então é diferente, tu andas, eu acho que é mais alegre, eu acho não, tenho certeza. Agora é muito bom morar aqui, por causa da minha vida. Aqui é ventilado, é uma casa arejada. Gora a maré está seca, daqui a pouco está enchendo, aí venta, venta muito.*

*MBF [...] E como era a relação de vocês com a rua, com a janela?*

*JF [...] Não se tinha o hábito de ficar na porta, ficava na janela, na janela em determinadas horas, geralmente depois do almoço e pela parte da tarde lá pelas às quatro horas. As casas tinham aquelas almofadas e vinham à janela, então na ventania, na época de manga que o pessoal pegava manga, a TV Liberal não existia, era um terreno baldio no qual se jogava bola e fazia festa junina [...] ninguém tinha grade na frente, hoje ficar uma janela só, assim aberta, daqui a pouco tem que mandar fechar, fico com medo de quebrarem o vidro e entrarem. Tudo passa aqui, qualquer movimentação, Círio, greve de tudo, tudo que acontece na vida passa aqui. [...]*

As casas desses dois proprietários foram adquiridas ainda por seus pais e estão muito bem conservadas e suas fachadas preservadas. Nessas duas entrevistas percebe-se a preocupação com a manutenção imóvel e fragmentos de memória familiar emergem de lampejos de lembranças e compreende-se que a preservação da casa incluindo a fachada, ocorre de forma natural, é uma consequência de valores legados por seus pais e também de lembranças.

Outra casa que está muito bem conservada é da jornalista Paula Sampaio que adquiriu a casa para morar. Paula comprou a casa sabendo tratar-se de um bem cultural da cidade e por se identificar com o tipo de casa que guarda na lembrança de infância, mesmo vivida em outra cidade. Ela se identifica com a casa e valoriza esse tipo de arquitetura (Entrevista com Paula Sampaio em 13 de abril de 2013, às 10h).

MBF [...] Como foi para comprares essa casa?

PS [...] *Então, eu comecei a procurar uma casa, um apartamento para comprar, com meu FGTS, eu fiquei uns dois anos procurando, e essa casinha já estava à venda e eu só enxerguei casa porque quem morava do lado eram amigos meus, e me falaram, “Paula tem uma casa pra vender do lado da nossa. [...] Eu passei um ano procurando casa pra comprar e tudo era um absurdo, tudo era longe, e aí um dia eu cheguei na rua pra visitar a minha amiga, e a casa estava aberta, de dia, e eu já tinha entrado lá pra olhar, mas de noite. Só que estavam limpando porque essa casa, depois eu fui saber, era a casa de uma pessoa assim muito bacana. Uma senhora que foi muito feliz nela, então os filhos que eram cinco ou seis, eu não me lembro mais quantas pessoas na família, eles cuidavam muito bem da casa. Eles colocaram à venda por que não tinham como ficar cuidando de um bem imóvel sem morar nele. [...] Então tem tudo isso, é uma casa muito bem cuidada, você vê que as tábuas do chão dela estão todas direitinhas, são originais, você vê pelo astral da casa, ela não foi assim tão transformada dentro.*

MBM [...] Voltando a compra.

PS [...] *Depois que eu entrei na casa, fiquei uns meses namorando pensando com nela “meu deus será que eu compro, não compro?”. Olha comprar uma casa no centro, ainda mais eu que tenho moto, que trabalho com equipamento e tenho que ficar carregando isso. E num lugar que sempre foi um lugar um pouco perigoso. A Campina nunca, (falou com ênfase) nunca foi um lugar normal. Ela é uma fronteira. (falou com ênfase). [...] La é um lugar, é uma terra de todo mundo, um território livre (risos) [...] Digamos que invadido, eu não digo livre, porque você não tem segurança, é livre quando você tem segurança, como lá não se tem então eu digo que não é um território livre é um território invadido. Atualmente muita droga também, infelizmente tem isso, é uma fronteira de tudo. E aí, no final das contas, eu falei “bom, eu vou tentar essa casinha”. Por quê? Eu sou mineira, então eu tenho uma relação muito grande com esse tipo de construção. Porque toda a minha família morava em cidades pequenas de Minas com uma arquitetura como essa. [...] A minha avó morava em um sobrado que nem esse antigo. [...] Então historicamente eu tinha, eu sempre tive uma ligação com isso. Eu sempre gostei de coisas que lembrassem o passado que tivesse uma história. Então se você vê os meus móveis, as coisas que*



*eu tenho, até a roupa, são coisas que eu gosto de guardar. Eu não acho que seja um passado, eu acho que o passado, ele está sempre presente, né? Se está na sua memória, está sempre no presente. Então já tinha, desde sempre uma relação. E aí, um dia que eu entrei e decidi que poderia comprar. [...] Me lembrou muito a casa da minha avó a altura, aí eu falei “ah! Eu vou tentar”. Aí decidi comprar.*

MBF [...] E a manutenção?

PS [...] Não, a casa até hoje ela vive em uma eterna reforma (risos). [...] Eu gastei todas as minhas economias, tudo o que eu tinha pra manter ela em pé. Do jeito que ela estava, teria sido mais fácil derrubar, entendeu? Se eu tivesse derrubado eu não teria gastado nem a metade do que eu gastei. Só que eu não iria fazer isso, porque eu não comprei a casa pra isso. Então eu to lá segurando a onda dela né, de vez em quando dá uma desequilibrada pra um canto, aí segura daqui, dali. Mas é um lugar que eu me sinto bem.

Nas palavras de Paula se identifica o pensamento de Assmann quando diz:

Apenas uma pequena parcela de nossa memória está elaborada lingüisticamente, constituindo a espinha dorsal de uma biografia implícita. A maior parte de nossas recordações está latente dentro de nós e espera ser *despertada* por um ensejo externo. Essas lembranças tornam-se então repentinamente conscientes, adquirem de novo uma presença sensorial, podendo sob condições propícias ser expressas em palavras e incluídas no acervo de um repertório disponível (ASSMANN, 2003.p. 2)

A etnografia como método de pesquisa qualitativo permitiu identificarmos, em outro trecho da entrevista, a percepção que a jornalista Paula Sampaio tem sobre seus vizinhos, sobre a administração municipal e sobre o que entende por preservação do patrimônio:

PS [...] *Hoje eu tenho assim, sérias restrições com relação ao espaço físico onde a gente está, eu acho que está cada vez mais violento, mais sujo e mais abandonado. É lamentável dizer isso, mas ninguém olha para aquele lugar [...].*

MBF [...] E os vizinhos, tu achas que os vizinhos cuidam das suas frentes de casa?

PS [...] *Poucos, de maneira geral, não cuidam, é um problema! É inadmissível nos dias de hoje que a pessoa tenha o esgoto de casa saindo na rua [...].*

MBF [...] E varrer a frente da sua casa, uma coisa simples, isso também não?

PS [...] *Não, está muito abandonado pelos próprios moradores. É eu já cansei de me estressar com isso, porque eu não quero ser aquela velha doida que sai batendo em todo mundo. Porque não tem condição, porque a pessoa sabe que o lixeiro passa uma hora da manhã, então por que ela coloca o lixo da casa dela cinco da tarde? Se eu sei que não é esse o horário. Por exemplo, começa pela própria prefeitura, porque os carros de lixo que passam na nossa rua, eles acabam com a nossa calçada, com as nossas casas, com a fiação. Eu tive que fazer uma denuncia na prefeitura, porque um carro de lixo quase derrubou um poste de luz, causou incêndio, arrancou um pedaço da casa vizinha. Então quer dizer, se o próprio poder público não entende, não tem respeito, não tem dimensão do que é aquele espaço público, o que esperar das pessoas? Você tem um governo que não enxerga o lugar. É um governo cego pra aquele lugar [...].*

Entende-se que na sua subjetividade, Paula está dizendo que a preservação do patrimônio cultural deve ser uma ação compartilhada entre o poder público e os habitantes desse patrimônio e que sua preservação pode ser feita em pequenas realizações do dia-a-dia, num exercício de cidadania e melhoria de vida.

A casa da Travessa Alenquer no bairro da Cidade Velha, não está muito conservada, percebe-se que falta uma manutenção. A casa foi adquirida pelo chefe da família já falecido, percebemos que hoje ainda moram na casa pelo menos dois filhos com suas respectivas famílias, mais a viúva, a matriarca. Uma das famílias habita o porão e a outra o pavimento superior. A entrevista foi feita com o Senhor Alfredo, um dos filhos e herdeiros, em 06 de abril de 2013, às 10h.

MBF [...] Há quanto tempo vocês moram nessa casa?

A [...] Aqui a gente está morando desde 79 [...], quando o papai comprou essa casa aqui, ele praticamente se endividou, [...] só que a vontade do meu pai, apesar dele ter pouco estudo era tentar deixar ela do jeito que ela era, inclusive quando a gente chegou aqui tinha uma marca de uma pia na sala, ele tentou colocar a pia, só que papai era assalariado [...] ele trabalhava aqui no comercio. Quando ele adquiriu ele não pode fazer a reforma que ele queria. Mas ele sempre teve essa visão, e ele passava isso pra gente, dizia assim “Eu tinha um sonho de deixar essa casa do jeito que era”, [...]. Só que as coisas vão ficando mais caras né, dificuldades, ele foi tendo dificuldades, a idade dele, e aí ele adoeceu. E a casa sempre precisava de reformas, porque essa casa tem um custo [...]. Uma das primeiras coisas a fazer foi ajeitar o piso, e tal, o telhado, tem muita goteira [...]. Nesse meio tempo, eu fui procurar umas instituições, só que me tiraram a força, porque eles disseram que tem a reforma e tem a restauração. E me falaram o seguinte “tu queres a restauração” e a restauração é muito cara. E depois eu cheguei a conclusão que papai não queria reformar, ele queria restaurar [...] E a diferença de restaurar para reformar, eu fui sentir na pele, quando eu comecei a tentar fazer alguma coisa, eu vi que o projeto ia ser um monte de coisa, eu recuei, porque, ou você faz a mudança pra tentar recuperar, ou você faz a restauração com dinheiro. E eu não tinha dinheiro. Então algumas coisas foram se perdendo na característica, e a primeira coisa que aconteceu, foi a água infiltrar na parede frente, encharcava ali, ficava úmido, porque o cimento é antigo, a argamassa que eles usavam é antiga, o azulejo da fachada já estava sem aquele rejunte, então a água infiltrava. E aí com essa infiltração o azulejo começou a querer cair, e aí alguém me falou “não tem jeito vai ter que tirar e trocar”. Como meu pai sempre dizia que seria interessante, deixar como ela é, eu peguei, mandei tirar ensaquei todinho os azulejos e deixei aqui.

MBF [...] Você tem os azulejos antigos?

A [...] Escute só, aí eu tirei e deixei aqui. Aí eu mandei comprar uns azulejos pra tentar recuperar, no sentido de deixar ela sem problema, não que eu quisesse descaracterizá-la, foi uma emergência, mas aí eu tentei o possível pegar um azulejo que tivesse o desenho mais ou menos característico de coisas assim mais colonial. Tanto é que se você for olhar os azulejos, ele tem todo um desenho, mas ele é novo. Novo que eu digo dessa época aí, em 80, e aí eu deixei aí, e eu trabalho viajando e aí um dia fizeram uma limpeza, e deram todinhos, e tava tudo ensacado. Eu tirei, tive a dificuldade de falar pro cara não quebrar, aí deram.

MBF [...] Era igual a esse aqui do lado?

A [...] Era igual a esse aí do lado [...].

Na entrevista percebemos que o entrevistado se orgulha do legado deixado pelo pai, que apesar de ser um homem simples, transmitiu a ele gosto pela preservação daquele bem cultural, e que da mesma forma que o pai, ele gostaria de preservar a casa nas linhas originais, mas pela condição financeiras estava cada vez mais difícil. O interessante é que parece que essa compreensão não é compartilhada por todos os filhos, porque no episódio da remoção dos azulejos originais, apesar de tê-los guardado, a irmã, na limpeza, jogou fora.

O fato dessas casas serem de vários herdeiros foi outro problema que identificamos que dificulta na preservação de manter o imóvel em bom estado de conservação, como é o caso da casa situada na Travessa Gurupá. O imóvel também foi adquirido a mais de 30 anos para servir de residência a família, e hoje está alugada. Um dos proprietários reconhece que a casa está precisando de serviços de manutenção, mas o fato de ser de herdeiros dificulta reunir a cota financeira de cada um (Entrevista com o Sr. Paulo em 17 de abril de 2013, as 15h 30min).

P [...] os meus familiares moravam no interior e passaram a morar na cidade e quando vieram pra cá adquiriram dois imóveis que têm esse estilo antigo. Adquiriram esses dois imóveis pra residência, pra própria família, que são aqueles lá da Gurupá, então se manteve a mesma arquitetura, digamos assim, foram mantidas ao longo desses mais de 30, 40 anos. Foi mantida até porque nunca houve o interesse em modificar, a gente acha que é muito bom manter esse tipo de construção. A gente acha que deve ser preservado. Agora, ele está em estado que está merecendo realmente uma reforma, uns cuidados, mas como isso aí demanda dinheiro e como pertence a herdeiros fica difícil reunir um dinheiro pra uma reforma, um reparo digamos. Mas de modo geral, a gente gostaria de manter esse tipo de construção aí. Ninguém está pensando em vender, em demolir pra construir um imóvel novo, ninguém tem essa ideia.

Outra entrevista foi a da professora Gisele. O marido recebeu uma herança e o casal estava procurando uma casa para comprar, mas não queriam comprar apartamento, porque ela desejava continuar morando em casa grande.

Inicialmente estavam procurando casa em bairros fora do centro, mas os preços estavam muito elevados e não estavam encontrando nada que lhe agradasse, então veio a ideia de comprar uma casa antiga.

A casa encontra-se em reforma, tem fachada azulejada e originalmente tinha uma composição simétrica, duas janelas de cada lado com a porta de entrada no meio. A simetria foi quebrada pela abertura de um vão de garagem em um dos

lados, incorporando parte de dois vãos de janelas de um dos lados. Há também algumas lacunas de azulejos que foram roubados. Perguntamos como ela pretendia resolver o problema da garagem, se ela ia manter o vão ou se ia recompor e a resposta foi evasiva (Entrevista com a Sr<sup>a</sup>. Gisele 20 de abril de 2013, às 10h 30min).

MBF [...] O que você vai fazer com o vão da garagem?

G [...] Não, a gente vai tentar recompor, o máximo possível o que a gente puder, tanto é que os azulejos, a gente já está atrás da parte que foi roubada [...]. É por que a nossa pretensão é que a gente chegue nesse momento, recompor essa fachada com os azulejos e a pintura [...].

No decorrer da entrevista percebemos que a proprietária identifica certo glamour na edificação, quando diz:

G [...] Mas quando eu entrei que eu olhei essa casa, eu disse “Meu Deus, olha esse teto, olha esses arcos, esse piso, com essa madeira que não existe mais”, aí eu fui me apaixonando [...].

Para nós, não ficou clara qual a percepção que ela tem sobre quebra da simetria da fachada. Entendemos que para ela, recompor a fachada é restabelecer as lacunas dos azulejos e pintar.

A análise dessas entrevistas indica que alguns de seus proprietários preservam suas casas como algo muito representativo de suas lembranças, como ícones repositórios de suas memórias, permitindo que o passado interaja com o presente, pois elas guardam sua identidade. Percebemos que os entrevistados não veem suas casas como patrimônios culturais que devam ser venerados, mas como patrimônio a ser preservado, porque é compreendido como local de vivência e bem estar.

Assim, entendemos que para esses entrevistados a vontade de preservar seu patrimônio, no caso, de suas casas com suas fachadas, é decorrência de suas memórias e, dessa forma estão contribuindo para garantir sua identidade cultural e melhorar sua qualidade de vida.

Para alguns, a preservação da casa, da fachada, está muito mais ligada a memória individual, a vida de cada morador do que a imposição legislativa institucional. Para outros, como o caso do Senhor Paulo, preservam a casa porque é um patrimônio da família e sabe que está em área tombada e que deve manter as linhas originais da fachada.

Percebemos também, se não uma ausência, a falta de habilidade das instituições responsáveis pela preservação do patrimônio cultural da cidade, no sentido de acolhimento. Identificamos isso quando o Sr. Alfredo se refere na entrevista que ao chegar a uma instituição de preservação, tiraram-lhe as forças, porque lhe disseram que a restauração de uma residência é muito cara.

É fato que os instrumentos de controle institucionais são importantes na política de preservação do patrimônio cultural, mas a relação dos proprietários com o imóvel também é um fator a ser considerado, porque, como relata Assmann (2003) as lembranças biográficas são indispensáveis, já que são a matéria da qual se constituem as experiências, os relacionamentos e, sobretudo a imagem da própria identidade.

A visita aos proprietários das casas para a realização das entrevistas permitiu também que fizéssemos o levantamento cadastral das fachadas sem o qual não seria possível proceder à leitura estética da composição das fachadas ecléticas, tema que será tratado em subitem deste capítulo.

Como se trata de uma pesquisa qualitativa e restrita, se comparada ao universo total do número de imóveis na área do Centro Histórico e seu entorno, que somam mais de 1.000 imóveis com interesse a preservação, esse entendimento não pode ser generalizado. Todos os entrevistados autorizaram o uso de seus nomes neste trabalho.

### 4.3 LEITURA ESTÉTICA DA COMPOSIÇÃO DAS FACHADAS ECLÉTICAS

#### 4.3.1 Levantamento fotográfico

Definido que o objeto da pesquisa seria as fachadas da arquitetura residencial eclética de Belém, na tipologia de porão e um pavimento, foi necessário percorrermos os bairros do Centro Histórico e seu entorno em caminhadas sem compromisso e destinação como um verdadeiro *flâneur* antes de iniciarmos o levantamento fotográfico propriamente dito.

Essa exploração do campo foi muito importante porque permitiu conhecermos mais detalhadamente o Centro Histórico e seu entorno e identificar as linguagens arquitetônicas predominantes em cada um dos bairros que o compõe, como essa

arquitetura é percebida na ambiência do bairro e os aspectos que davam identidade a sua paisagem. Nesse momento percebemos que os bairros não têm uma única ambiência, apresentando áreas com tipologias distintas que variam de acordo com os usos, com o período da efetiva ocupação ou, ainda, quanto aos aspectos econômicos de seus ocupantes a época de sua ocupação. Por exemplo, o Bairro da Campina tem pelo menos três tipologias distintas: a de sobrado na área comercial, a casa de porão na área residencial, além dos edifícios multifamiliares ao longo da Avenida Presidente Vargas.

A partir desse conhecimento e dessas observações, já com um olhar direcionado para o objeto da pesquisa, foi possível determinar quais as áreas onde seria feito o levantamento fotográfico e selecionar quais os prédios residenciais a serem fotografados.

Após várias caminhadas, apenas observando a arquitetura, estabelecemos que o levantamento fotográfico fosse realizado no bairro da Cidade Velha<sup>13</sup>, por ser o mais antigo da Cidade. Ainda que pese sobre o bairro um profundo descompromisso pela conservação dos prédios de arquitetura pretérita, ele ainda tem um significativo número de edificações que conservam suas fachadas classicizantes<sup>14</sup> e que determinam a feição do bairro.

Algumas dessas edificações podem ter tido origem ainda no período colonial e, durante a segunda metade do século XIX, sofreram alguma reforma para atender às exigências do novo Código de Postura Municipal<sup>15</sup> e modernizado suas fachadas à nova linguagem estilística.

---

<sup>13</sup> *Cidade Velha* - Compreende a área envolvida pela poligonal que tem início na interseção da margem oriental da Baía do Guajará com a Av. Portugal, segue por esta até a Rua João Diogo, a partir da qual passa a se chamar Rua Desembargador Inácio Guilhon, segue por esta até a Av. Almirante Tamandaré, onde passa a receber a denominação de Av. 16 de Novembro, segue por esta até sua interseção com a Rua Cesário Aivim, flete à direita e segue por esta e por seu prolongamento até encontrar a margem direita do Rio Guamá, Flete à direita e segue por este até o início da poligonal.

<sup>14</sup> *Classicizante* - Atribuição dada ao estilo arquitetônico, ao edifício ou à parte da edificação que utiliza vocabulário cuja origem distante remonta à antiguidade greco-romana. Estilos ou edifícios classicizantes empregam frequentemente linguagem presente no NEOCLÁSSICO francês, italiano ou alemão. Foram adotados principalmente nas décadas de 10, 20 e 30, sobretudo em prédios de maior porte e nos primeiros edifícios de vários pavimentos. Um dos estilos que mais serviram de inspiração a prédios classicizantes foi o Luís XVI. Exemplos: Hotel Copacabana Palace, Rio de Janeiro, RJ; Prado do Jôquei Clube, Rio de Janeiro, RJ (ALBERNAZ; LIMA, 2000, p. 157).

<sup>15</sup> *Código de Postura Municipal* - Todos os prédios destinados a moradia deveriam ter porão com aberturas para arejamento, com até 3 metros de altura; obrigatoriedade de obedecer o alinhamento fornecido pela Intendência, não podendo mais construir degraus ou saliências sobre as calçadas e a obrigatoriedade de construir em todas as fachadas, não apenas nas novas construções mas também nas reformadas ou pintadas (DERENJI, 1987).

O outro bairro escolhido foi o Bairro da Campina<sup>16</sup>, por ser o segundo bairro da cidade. Esse bairro teve sua ocupação consolidada nas últimas décadas do século XIX durante o apogeu da exportação da borracha, período que teve como um dos reflexos significativo aumento do número de construções na cidade, realizadas sob a inspiração do ecletismo.

O terceiro bairro selecionado foi o Bairro de Nazaré<sup>17</sup>. Sua escolha deve-se ao fato de ter sido a área de expansão da cidade mais importante na virada do século XIX para o XX. Nessa época o bairro se consolida como elegante bairro residencial da cidade, onde numerosas “mansões” são construídas ao longo das Avenidas, Nazaré, Governador José Malcher e transversais.

Após a escolha dos bairros, foi necessário delimitar qual a área de cada um dos bairros que iria fazer parte da pesquisa, porque, como anteriormente comentado, identificamos áreas com tipologias arquitetônicas distintas dentro de um mesmo bairro.

Dentro dos limites do Bairro da Cidade Velha observa-se que na área onde há uma concentração de uso comercial, predomina a tipologia do sobrado de uso misto. A área que vai da Avenida Tamandaré em direção a Rua Cesário Alvim e entorno apresenta tipologias variadas, de uma arquitetura já produzida ao longo do século XX e XXI. A tipologia objeto da pesquisa encontra-se compreendida na poligonal formada pelas Ruas Dr. Assis, Alenquer, 16 de Novembro e Félix Roque.

Na área do bairro da Cidade Velha inicialmente foi utilizado o levantamento fotográfico realizado pelo Fórum Landi<sup>18</sup>, em 2006, mas após várias caminhadas e já

---

<sup>16</sup> *Campina* - Compreende a área envolvida pela poligonal que tem início na interseção da margem oriental da Baía do Guajará com o prolongamento da Av. Dr. Assis de Vasconcelos, segue por esta até sua interseção com a projeção da Av. Nazaré, flete à direita e segue por esta até a R. Gama Abreu, segue por esta até a Trav. Pe. Eutíquio, a partir da qual passa a se chamar Av. Almirante Tamandaré, segue por esta até a Av. 16 de Novembro dobra à direita e segue por esta até a Rua João Diogo, a partir da qual passa a se chamar Rua Desembargador Inácio Guilhon, segue por esta até a Rua Senador Manoel Barata, a partir da qual recebe a denominação de Av. Portugal. segue por esta até sua interseção com a margem oriental da Baía do Guajará, flete à direita e ,segue por esta até o início da poligonal .

<sup>17</sup> *Nazaré* - Compreende a área envolvida pela poligonal que tem inicio na interseção da Av Dr. Assis de Vasconcelos com a Rua Henrique Gurjão. segue por esta até a Trav. Benjamim Constant, dobra à direita e segue por esta até a Rua Boaventura da Silva, dobra à esquerda e segue por esta até a Av. Alcindo Cacela, flete à direita e segue por esta até a Av. Conselheiro Furtado, flete à direita e segue por esta até a Trav Quintino Bocaiuva, flete à direita e segue por esta até a Av Gentil Bittencourt, flete à esquerda e segue por esta até Av. Serzedelo Corrêa, flete à direita e segue por esta até a Av. Nazaré, flete à direita e segue por esta até a Av. Dr. Assis de Vasconcelos. flete à esquerda e segue por esta até o inicio da poligonal.

<sup>18</sup> O “Fórum Landi” é um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará, desenvolvido pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) que tem como mote a pesquisa sobre a vida e obra de Antônio José Landi.

identificadas as edificações que interessavam a pesquisa, optamos por fazer novas fotos porque percebemos algumas mudanças nas fachadas de algumas casas, notadamente no que diz respeito a pintura com novas cores.

No bairro da Campina identificam-se, com exceção da Avenida Presidente Vargas onde predomina os edifícios desenvolvidos em altura, duas áreas bem distintas: uma área comercial com sobrados de dois ou três pavimentos e outra área residencial onde está concentrada a tipologia da casa de porão e um pavimento. Esta tipologia está inserida no quadrilátero formado pelas ruas General Gurjão, Campos Sales, Ó de Almeida e Padre Prudêncio, sendo esta a área onde foi realizado o levantamento fotográfico.

No bairro de Nazaré, foram fotografadas as casas de porão da Avenida Nazaré, Governador José Malcher, e transversais compreendidas entre a Rua Boaventura da Silva e Avenida Nazaré, desde a Avenida Assis de Vasconcelos até a Avenida Generalíssimo Deodoro.

As áreas escolhidas nesses três bairros, na sequência apresentada, coincidem com a consolidação da ocupação progressiva do espigão de terra firme no sentido da interiorização do território, identificadas como o principal eixo de ocupação urbana da cidade desde sua fundação em 1616 e a mais valorizada. O mapa abaixo mostra a Identificação dos 3 bairros, Cidade Velha, Campina e Nazaré e os polígonos do levantamento fotográfico (Fig. 58).



## MAPA

BAIRROS- CIDADE VELHA - CAMPINA - NAZARÉ

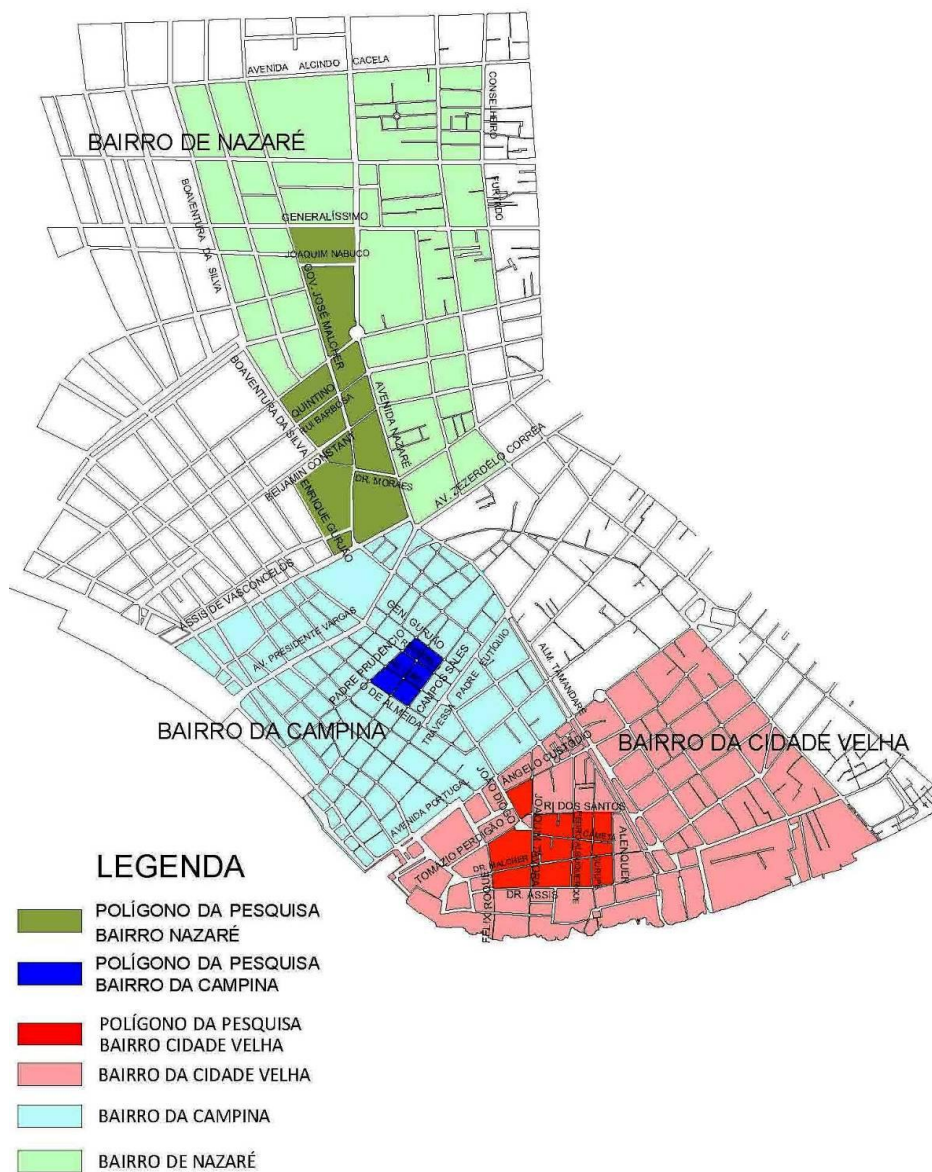


Fig. 58 - Mapa com a identificação dos três bairros e dos polígonos da pesquisa em cada bairro  
Fonte: Maria Beatriz Faria

O levantamento fotográfico foi realizado na área definida, incluindo apenas as casas ecléticas de porão e um pavimento. Dessa forma os chalés e palacetes ficaram de fora do levantamento inicial por não ser objeto da pesquisa.

Foram fotografadas as seguintes residências: (a) residências com fachadas situadas no alinhamento da via pública, onde está localizada a porta de entrada e sem afastamentos laterais; (b) residências com a fachada no alinhamento da via pública, com alpendre lateral saliente, cobertura independente da cobertura do corpo

principal do edifício e afastamento onde o alpendre está situado; (c) e as residências que estão com a fachada no alinhamento da via pública com portão de ferro na fachada frontal, mas o acesso ao interior da casa é feito através de um terraço com a cobertura do próprio corpo principal do edifício (Fig. 59, 60 e 61).



Fig. 59 - Casa com Porta de entrada no alinhamento da via pública  
Foto: Maria Beatriz Faria



Fig. 60- Casa com alpendre lateral  
Foto: Maria Beatriz Faria



Fig. 61 - Fachada com portão de ferro  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

De posse do levantamento fotográfico realizado foi feita a primeira análise, encontrando-se uma grande diversidade de modelos de fachadas. Essa variedade é decorrente da evolução que a arquitetura residencial eclética sofreu nesse período, como já observado no capítulo anterior. Percebemos que essas residências ainda

apresentavam uma multiplicidade de atributos que dificultariam a criação de parâmetros para a análise proposta, impondo a necessidade de ampliar o recorte. A partir dessa constatação foi decidido que só seriam estudadas as fachadas das residências de porão e um pavimento, de volumetria compacta, retangular, que tivessem a entrada principal localizada na fachada frontal, construídas no alinhamento da via pública e que só tivessem uma cobertura. Ou seja, as residências que estão com a fachada no alinhamento da via pública, mas com a porta principal no alpendre lateral, saliente, com cobertura independente da cobertura do corpo principal do edifício, e mais as residências com escadaria externa à entrada, mesmo que descoberta, situada no afastamento lateral ou frontal, não fariam parte da pesquisa (Fig. 62, 63 e 64).



Fig. 62 - Residência com afastamento lateral e frontal, Entrada feita através de escadaria descoberta  
Fonte Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 63 - Residência com afastamento lateral onde estão situados o alpendre e entrada lateral  
Fonte Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 64 - Residência com afastamento lateral e frontal. Entrada feita através de escadaria descoberta  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

Com o recorte feito, ainda encontrava-se uma variedade de tipos de ornato. A constatação deste fato levou-nos a propor uma classificação dentro da tipologia definida levando em consideração o que se havia identificado.

Criou-se então, uma classificação com três categorias básicas assim denominadas: fachadas CLASSICISTAS PURAS; fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS e fachadas ECLÉTICAS.

Consideramos fachadas CLASSICISTAS PURAS aquelas que se encontram dentro das características da “Arquitetura Imperial Brasileira” apresentada por Sousa. Residências com fachadas despojadas, com esquema compositivo marcado por volumetria compacta, retangular, delimitada por cunhais, desenvolvidas em um único plano onde as saliências das pilastras, cimalthas e molduras não chegam a configurar outro plano. Na composição do seu paramento destaca-se a disposição regular dos cheios e vazios, estabelecendo um ritmo na sua modenatura, onde também sobressai um tratamento geométrico, com o predomínio de formas retangulares. Nessa categoria os vãos são encimados por vergas em arco pleno com molduras compostas por arquivoltas e em alguns exemplares por seguimentos de cimalthas ligando essas arquivoltas. A platibanda cega ou vazada com balaustradas coroando a fachada é outra característica dessas edificações. As esquadrias das janelas são normalmente em venezianas de madeira e vidro e a porta de entrada de duas folhas em réguas de madeira e a bandeira em grade de ferro substituindo o vidro das bandeiras das portas-janelas (Fig. 65, Fig. 66). O levantamento fotográfico completo dessa categoria encontra-se no Anexo I.



Fig. 65 e Fig. 66 - Exemplos de fachadas da categoria CLASSICISTAS PURAS  
Fotos: Maria Beatriz Faria (2013)

As fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS são aquelas em que a base das modenaturas é a mesma do Classicismo Imperial Brasileiro e suas principais modificações ocorreram principalmente nos elementos decorativos, como: dentículos na cornija e nos vértices dos arcos plenos, ornamentos pontuais com vocabulário variado, renascentista ou barroco, como flor-de-lótus, flor-de-lis, volutas, *rocaille*, rosetas, mascarões entre outros e em algumas platibandas frontões de formas variadas (Fig.67 e Fig.68). As esquadrias das janelas como da porta de entrada permanecem as mesmas das fachadas CLASSICISTAS PURAS em réguas de madeira ou em alguns casos com almofadas. O levantamento fotográfico completo dessa categoria encontra-se no Anexo B.



Fig. 67 e Fig. 68 - Exemplos de fachadas da categoria CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

As fachadas ECLÉTICAS, que integram a terceira categoria têm seus frontispícios bem variados, em função de disporem de um vocabulário mais extenso e de uma maior liberdade na composição das suas modenaturas. Por ser muito variada vamos registrar os exemplos mais comuns ou singulares encontrados dentro das áreas definidas da tipologia selecionada.

No primeiro exemplo as linhas gerais da fachada não diferem muito das duas categorias anteriores. Apresenta volumetria compacta, continua tendo um único plano, tem pilastras nas extremidades laterais da fachada que sugerem suportar o entablamento, a platibanda pode ser cheia ou vazada, portas-janelas com envasaduras retas, com molduras lisas e sobre a verga um frontão cimbrado, ou

com seguimento de cimalha (Fig.69 e Fig. 70). O levantamento fotográfico completo dessa categoria encontra-se no Anexo III.



Fig. 69 e Fig. 70 - Exemplos de fachadas ECLÉTICAS, com modenaturas semelhantes as fachadas da categoria CLÁSSICA COM ELEMENTOS ECLÉTICOS  
Foto Maria Beatriz Faria (2013)

Outros exemplos obedecem às linhas gerais das fachadas das Fig. 69 e 70. Fachadas retangulares, desenvolvidas em um único plano, porém com uma ornamentação bem mais diversificada. Este é o caso do prédio da Fig. 71 que apresenta um exemplo de superposição da ordem clássica: a primeira ordem se verifica no enquadramento da fachada, que sugere o sistema arquivado do mundo clássico, com cunhais nos limites da fachada, e entablamento sob a platibanda. A segunda ordem se encontra no enquadramento das envasaduras com vergas retas. A ornamentação das molduras é a repetição do sistema arquivado. As ombreiras são as pilastras com fuste canelado e capitel em folha de acanto, verga reta é o entablamento encimado por um frontão triangular. A área interna do frontão recebe também decoração e o guarda corpo é com balaústres de massa.

Outro exemplo nessa mesma linha de composição na ornamentação é o exemplar da Fig. 72. Esta apresenta uma decoração mais exagerada que o exemplo anterior. Esta fachada tem uma composição simétrica, a porta da entrada principal marca o eixo da fachada que tem em cada um dos lados duas portas-janelas. Esses

pares de janelas estão enquadrados por pilastras com capitel da ordem compósita sobre pedestais que acompanham a altura da balaustrada em marmorite. Sobre a cornija há um frontão triangular. Observa-se que os capitéis dos cunhais das extremidades acompanham a mesma ordem dos usados nas janelas e a solução apresentada no guarda-corpo é uma extensão da gramática do renascimento, criada por Bramante. Não se tem conhecimento do autor do projeto.

É oportuno esclarecer que o pátio lateral dessa residência não é do projeto original, porém a fachada é no alinhamento da via pública e a entrada na fachada principal, desta forma considera-se que ela está dentro da tipologia definida.



Fig. 71 e Fig. 72- Exemplos de fachadas cuja ornamentação usa elementos do Renascimento  
Foto Maria Beatriz Faria (2013)

A fachada do exemplar da Fig. 73, apesar de se desenvolver em um único plano usa outro elemento do vocabulário da linguagem clássica. Na composição de sua modenatura emprega pilastras para dividi-la em módulos. Trata-se de uma fachada tripartida por quatro pilastras, onde o módulo central, maior, marca a simetria da fachada. Essa simetria é reforçada pela presença na platibanda cheia,

nos dois módulos laterais, por dois pequenos frontões em semicírculos com ornamentos. Os vãos de vergas retas têm molduras lisas e são encimados por pequenas cimalthas. Os guarda-corpos, as aberturas do porão e a bandeira da porta é em grade de ferro forjado.



Fig. 73 - Exemplo de fachada eclética que tem modenatura dividida por pilastras  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

Os dois exemplares abaixo têm duas características básicas que diferem dos exemplos anteriores. A primeira diz respeito à entrada da residência ser através de um portão de ferro localizado no alçado da fachada, seguido de uma escada que chega a um pequeno terraço onde está situada a porta principal que dá acesso ao interior da casa. A segunda é a fachada não se desenvolver em um único plano. É visível um segundo plano que avança sobre o plano básico da parede da fachada, onde estão as janelas, cujas esquadrias com bandeira em seguimento de arco são parte integrantes de uma composição decorativa. Nesses exemplares não se verifica a superposição no uso das ordens clássicas, o sistema arquivado só está presente nos vãos das janelas. Aqui as pilastras não ultrapassam as bandeiras e o entablamento está na altura da travessa que separa as portas das bandeiras. Ambas apresentam platibandas cheias com frontões decorados e reboco rusticado (Fig. 74 e Fig. 75).





Fig. 74 e Fig. 75 - Exemplos de fachadas desenvolvidas em dois planos  
 Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

O último exemplo de modelo de fachada eclética segue os dois exemplos das Fig. 74 e 75 no que diz respeito à posição da porta de entrada ao interior da casa em um pequeno terraço, separado da rua por uma escada e um portão de ferro.

Porém, a utilização do vocabulário dos elementos decorativos na composição da gramática é bem distinta dos exemplares anteriores. O paramento da fachada é dividido por quatro pilastras em painéis desiguais. Uma das pilastras passa no eixo do prédio, dividindo a fachada em três módulos: os dois módulos do lado esquerdo são a metade do módulo do lado direito. No módulo da extremidade esquerda está situado o portão de ferro que dá acesso a escada que chega ao pequeno terraço onde está situada a porta de entrada. No módulo seguinte tem-se uma porta-janela com verga em arco pleno e no módulo maior, a direta, mais dois vãos iguais ao anterior e todos guarnecidos por balcões com balaustres que acompanham a altura dos pedestais sob as pilastras, repetindo a solução renascentista. Nessa fachada, encontra-se uma superposição da ordem clássica. No maciço da parede da fachada existem quatro pilastras com fuste canelado, capitel coríntio e o friso do

entablamento é ornado. A platibanda cheia é decorada com molduras e flores redondas e coroada por acrotérios.

A outra ordem está no enquadramento das portas-janelas. O módulo da esquerda onde está o vão mais estreito tem reboco liso assim como a moldura do vão, o capitel das ombreiras não segue nem uma das ordens clássicas, e a bandeira em semicírculo sugere estar emoldurada por outro par de pilastras e um entablamento a suportar um frontão triangular.

A composição do enquadramento das envasaduras do módulo maior, da direita, está sobre reboco rusticado, num plano mais a frente em relação ao plano geral da parede. As portas-janelas estão enquadradas em uma composição do sistema arquivado que sugere um pórtico e os guarda-corpos em balaustradas seguem o modelo renascentista de Bramante. Aqui, as pilastras lisas têm capitel jônico e chegam até a altura da travessa das esquadrias, que nesse caso é a própria cornija. Nesse caso as bandeiras estão inseridas na composição geométricas do enquadramento das janelas e não existe uma regularidade entre os cheios e vazios, aqui os vazios predominam sobre os cheios (Fig. 76).



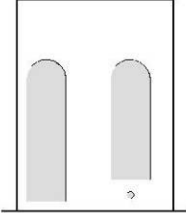
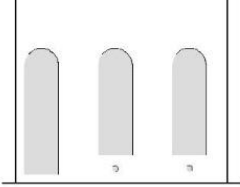
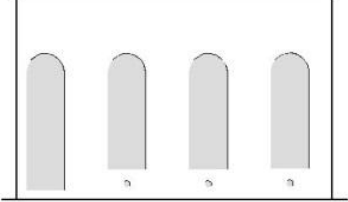
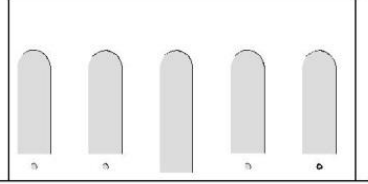
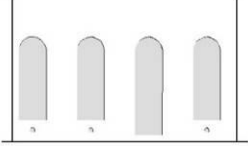
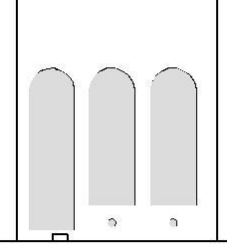
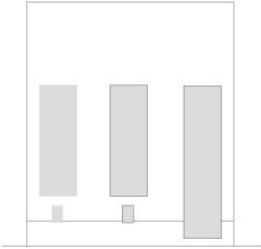

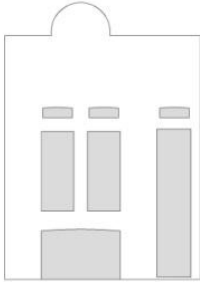
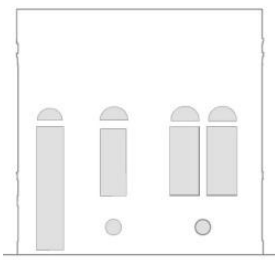
Fig. 76 - Exemplo de fachada eclética com composição de ornamentação complexa  
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

A partir da definição das características das três categorias vai-se analisar como os cheios e vazios e os elementos decorativos do vocabulário da linguagem clássica, assim como os elementos funcionais, tais como esquadrias e guarda-corpos se apresentam em cada uma dessas categorias. Essa análise tem como objetivo além de identificar os elementos que compõem a fachada eclética, escolher os exemplares que serão objetos da análise das proporções, ritmo, simetria e disposição dos elementos que compõem a gramática de suas fachadas.

#### **4.3.2 Quanto ao ritmo dos cheios e vazios das fachadas classicistas puras, fachadas clássicas com elementos ecléticos e fachadas ecléticas**

A análise dos cheios e vazios dos paramentos que estão no quadro abaixo mostra que nas duas primeiras categorias, quando o paramento da fachada é composto apenas por uma janela e uma porta não é possível observar a regularidade dos cheios e vazios. Contudo, quando o frontispício tem duas, três ou quatro janelas e a porta, se observa que a repetição dos elementos tem um espaçamento regular entre os cheios e vazios. Porém as alvenarias das extremidades sempre são menores que as internas. Os esquemas abaixo mostram as disposições dos vãos mais comuns e os paramentos onde existe um equilíbrio entre os cheios e vazios e outros onde os vazios predominam sobre os cheios. Nas fachadas ecléticas, apesar de alguns frontispícios também apresentarem um ritmo entre os cheios e vazios, isso não é uma regra como nas duas categorias anteriores, porque nas fachadas ecléticas as disposições dos vãos são muito variadas.

### Quadro 3 - Ritmo dos cheios e vazios por categorias

Ritmo dos Cheios e Vazios nas Fachadas Classicistas Puras nas Clássicas com Elementos Ecléticos			
			
		Os paramentos dessas duas categorias têm como a característica marcante a regularidade e o equilíbrio entre os cheios e vazios. Nesses tipos a maior variação é quanto ao número dos vãos.	
	Ainda nessas duas categorias, também se encontra paramentos de fachadas onde se observa que os vazios predominam sobre os cheios.		
Cheios e Vazios nas Fachadas Ecléticas			
			
Obs.: Pode existir predomínio dos vazios sobre os cheios em paramentos com 03 ou 04 vãos de janelas.			

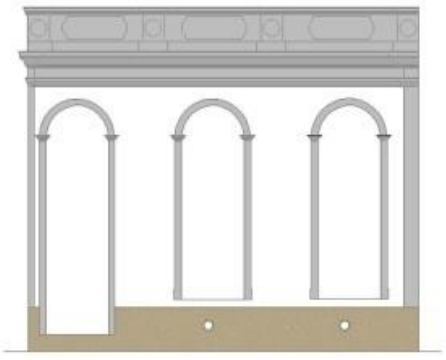
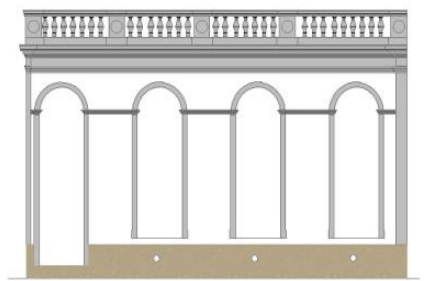
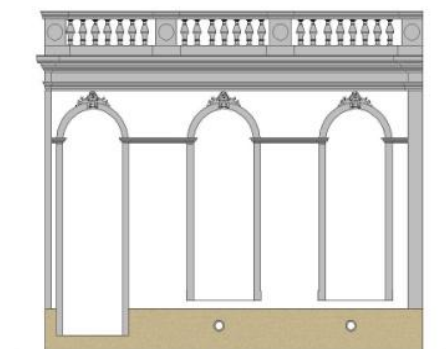
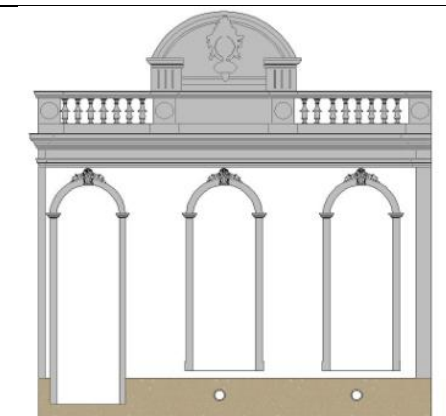
### **4.3.3 Quanto aos elementos decorativos das fachadas classicistas puras e clássicas com elementos ecléticos**

O quadro abaixo apresenta esquemas de composição de ornamentação das fachadas CLASSICISTAS PURAS, fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS e fachadas ECLÉTICAS, todas com morfologias retangulares e compactas mostrando a evolução da complexidade na utilização do vocabulário da linguagem clássica na composição da gramática eclética.

Nas fachadas CLASSICISTAS PURAS os paramentos são lisos e os elementos em estuque sempre são utilizados para marcar os cunhais, molduras e cimalkhas das fachadas, os vãos sempre com verga em semicírculo têm como único elemento decorativo as arquivoltas. Em alguns casos encontram-se segmentos de cimalkhas unindo as arquivoltas. Outra característica da composição dos elementos decorativos desses frontispícios é que a ornamentação sugere o clássico sistema arquivoltado, onde os cunhais que delimitam as fachadas sustentam a arquivolta e a platibanda. Na falta de uma cantaria, esses elementos são realçados através da diferenciação de cor ou textura no reboco. As platibandas são cheias ou vazadas sem frontão.

A segunda categoria, fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS, obedece basicamente o mesmo esquema compositivo da fachada CLASSICISTA PURA, os paramentos continuam lisos, porém os vãos dos alçados frontais em arco pleno sempre apresentam alguns elementos decorativos no vértice e as platibandas cheias ou vazadas podem receber frontões em forma variada e decorados. Nessa categoria é grande a variedade de frontões e não se observou nem um modelo predominante. Observa-se que as fachadas dessas duas categorias nunca apresentam na modanatura pilastras dividindo o paramento em módulos.

**Quadro 4- Esquemas compositivos dos elementos decorativos por categorias**

Fachadas Classicistas Puras	
	<p>São fachadas da Arquitetura Imperial Brasileira: despojadas, volumetria compacta, retangular, delimitada por cunhais, com paramento em um único plano, pilastras, cimalthas e molduras salientes. Ritmo regular nas modenaturas, tratamento geométrico. Nessa categoria os vãos são encimados por vergas em arco pleno com molduras compostas por arquivoltas e platibandas cheias ou vazadas.</p>
	<p>Esse outro modelo acompanha todos os elementos acima referidos, onde a única variação é o seguimento de cimaltha unindo as arquivoltas.</p>
Fachadas Clássicas com Elementos Ecléticos	
	<p>Nessa categoria as modenaturas dessas fachadas seguem o mesmo princípio do Classicismo Imperial Brasileiro e suas principais modificações são: dentículos na cornija e ornamentos nos vértices dos arcos plenos como flor-de-lótus, flor-de-lis, volutas, rocaille, rosetas, mascarões.</p>
	<p>Esse modelo acompanha todos os elementos acima referidos, onde a única variação é a platibanda receber frontão. Esse frontão tem formas variadas.</p>
<p>Obs.: Ressalva-se que as platibandas cheias ou vazadas com balaustradas podem ser encontradas indiscriminadamente em qualquer um dos modelos apresentados.</p>	

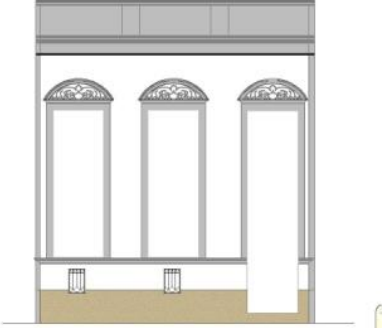
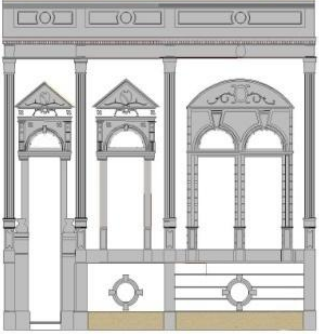
Nas fachadas da terceira categoria, as fachadas ECLÉTICAS, os elementos em estuque não obedecem nenhuma regularidade. Diferente das fachadas CLÁSSICAS PURAS que primavam pela simplicidade, pela repetição e homogeneidade, nas fachadas ecléticas aflora a imaginação. Nos esquemas apresentados no quadro abaixo vamos ver a linguagem clássica do Renascimento chegar às fachadas da nossa arquitetura menor, na transição do século XIX para o XX, reelaborada em uma gramática diversificada.

Os quatro exemplos de esquemas de fachadas ecléticas apresentados no Quadro 5 são de frontispícios retangulares e compactos que mostram a evolução da complexidade na composição da ornamentação dessa gramática em suas modenaturas. Estruturalmente a composição do primeiro esquema de fachada não difere muito das fachadas das categorias CLASSICISTAS PURAS e CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS, conservando o paramento liso das duas categorias anteriores e inovando na forma das envasaduras. Apresenta os vãos com verga reta, sobressaindo às molduras e frontões cimbrados sobre as mesmas.

Já a modenatura da fachada do segundo esquema é dividida por pilastras em três módulos. Esta é uma clássica fachada tripartida, aonde o vão do meio maior, marca a simetria da fachada.

As fachadas do terceiro e quarto esquemas não são desenvolvidas em um único plano, nos dois exemplos as portas-janelas estão em outro plano, que avança uns cinco centímetros sobre o plano base. O rusticado entra na gramática de várias maneiras e as envasaduras participam também como vocabulário ornamental na composição da gramática da linguagem eclética.

**Quadro 5 - Esquemas compositivos dos elementos decorativos por categorias:  
Fachadas ecléticas**

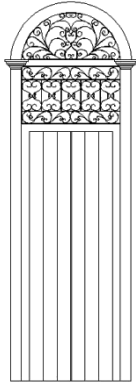
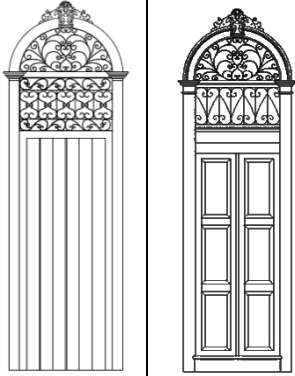
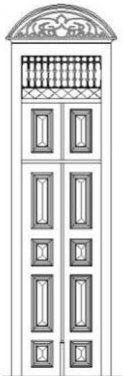
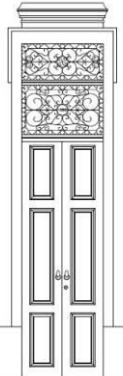
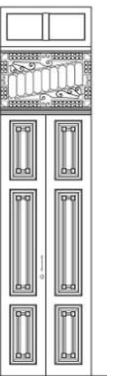

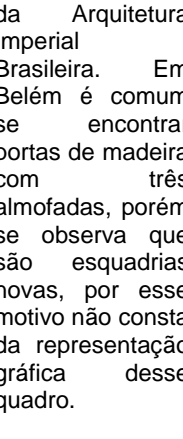
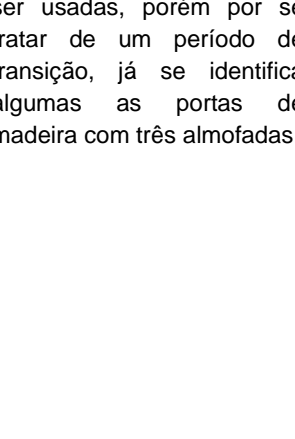
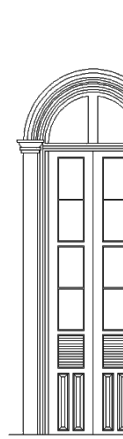


	<p>Fachadas com volumetria compacta, em um único plano com cunhais nas extremidades laterais da fachada que sugerem suportar o entablamento. A platibanda pode ser cheia ou vazada, com ou sem frontão. As envasaduras têm verga retas, com molduras lisas e sobre a verga um frontão cimbrado, com seguimento de cimbalha. Porta de acesso ao interior da casa no nível do paramento.</p>
	<p>Fachada com volumetria compacta, em um único plano, com pilastras dividindo o paramento em módulos, as platibandas podem ser cheias ou vazadas e normalmente com frontão. As envasaduras podem ter formas variadas. Porta de acesso ao interior da casa no nível do paramento.</p>
	<p>Existe uma diferença substancial entre a composição dessa fachada e as que analisamos anteriormente. O paramento não é em um único plano. Nessa fachada não existe regularidade nem ritmo. O destaque está na superfície do plano que avança onde estão situadas as portas-janelas e a composição onde estas estão inseridas. Outras distinção em relação as anteriores são: a altura do porão, aqui está em torno de 2.00m e o uso do rusticado.</p>
	<p>No final do século XIX, as fachadas ganham maior movimento e desaparece o equilíbrio entre os cheios vazios passando a preponderar os vazios sobre os cheios, o uso de extenso vocabulário da linguagem clássica, tornam as fachadas distintas umas das outras. Com o aumento da altura do pé direito do porão, observa-se uma diferença significativa do tamanho dos vãos das portas-janelas e do portão de ferro da entrada.</p>
<p>Obs.: São vários os modelos de fachadas residenciais ecléticas na tipologia de porão e um pavimento. Os exemplos apresentados neste quadro foram escolhidos em decorrência da frequência, como é o caso do 1º e do 3º desenho, ou pela singularidade como no caso do segundo e do quarto desenho.</p>	



### 4.3.4 Quanto aos modelos de esquadrias

No Quadro 6 apresentamos alguns modelos de esquadrias, os mais comuns presentes nas categorias CLASSICISTAS PURAS E CLASSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS. Quanto às esquadrias das fachadas ECLÉTICAS, pela diversificação existente, não se tem a pretensão de cobrir todos os modelos, só apresentamos alguns que nos pareceram mais representativos.

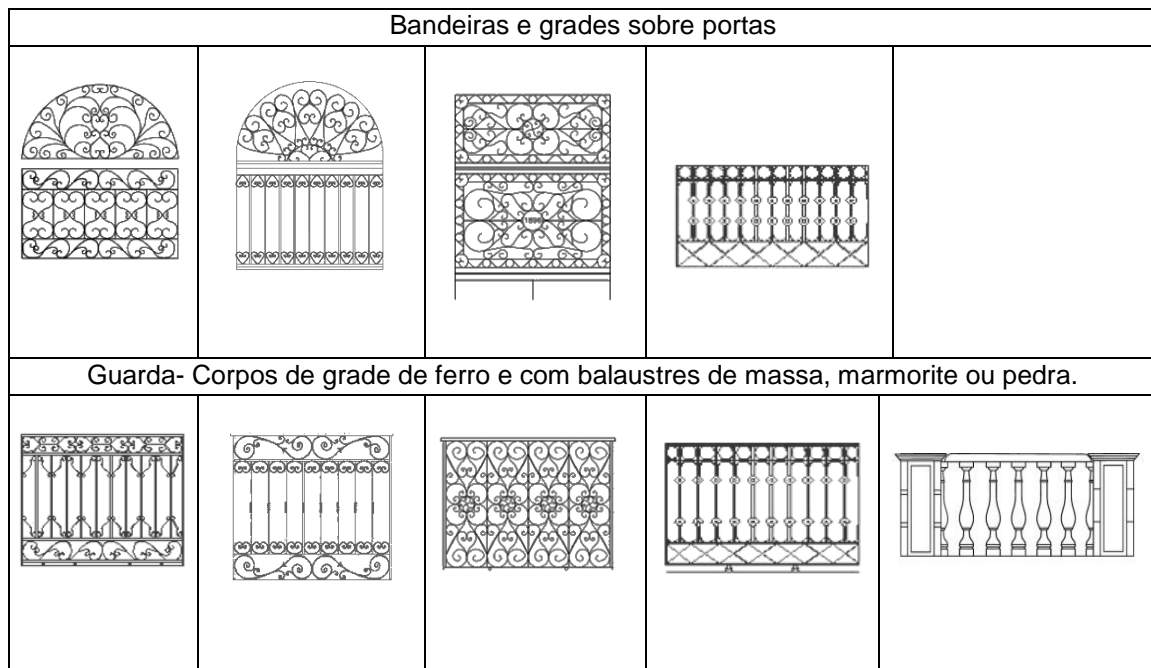
**Quadro 6 - Modelos mais comuns de esquadrias: portas e portas-janelas**

Classicistas Puras	Clássicas com elementos ecléticos	Ecléticas			
					
<p>A porta com réguas de madeira e bandeiras com grades de ferro é o modelo próprio da Arquitetura Imperial Brasileira. Em Belém é comum se encontrar portas de madeira com três almofadas, porém se observa que são esquadrias novas, por esse motivo não consta da representação gráfica desse quadro.</p>	<p>Nas fachadas “Clássicas com Elementos Ecléticos”, as portas com réguas de madeira e bandeiras com grades de ferro continuam a ser usadas, porém por se tratar de um período de transição, já se identifica algumas as portas de madeira com três almofadas.</p>	<p>Nas fachadas Ecléticas o número de modelos de porta é muito variado, por isso só vamos apresentar os modelos mais comuns.</p>			
<p>Modelos de esquadrias das Portas- Janelas mais comuns</p>					
					
<p>OBS: Observa-se a evolução no desenho das esquadrias acompanhando o desenvolvimento técnico das oficinas de marcenaria.</p>					

#### 4.3.5 Quadro com as bandeiras das portas em ferro e os guarda-corpos em ferro e balaustrada

São diversas as variedades de desenhos dessas grades, porém é comum que nos vãos de verga reta, as grades das bandeiras acompanhem o mesmo desenho das grades dos guarda-corpos.

**Quadro 7- Grades de ferro, bandeiras de portas e guarda-corpos**



#### 4.3.6 Escolha de uma das classificações

Após essa primeira análise, se constatou que ainda era muito variado o número de atributos presentes nas fachadas de cada uma das categorias criadas e fazia-se necessário ter parâmetros diferentes para cada uma das categorias. Diante desta constatação, decidimos eleger apenas uma das categorias para se aprofundar na análise da composição da gramática das fachadas. Para a escolha de uma categoria entre as três apontadas, levamos em consideração, inicialmente, o conjunto de informações oriundas da revisão bibliográfica que deu suporte ao CAPÍTULO III, no que se refere à base do classicismo na arquitetura e a evolução do ecletismo no mundo, no Brasil até chegar ao ecletismo produzido em Belém.

O exame do conhecimento da historiografia da arquitetura brasileira levou-nos a optar pelas fachadas CLASSICISTAS PURAS, inseridas na “Arquitetura Imperial Brasileira”, nomenclatura assumida por Sousa e acolhida por nós, que correspondem as casas com fachadas com vão em arco pleno e platibanda que alcançou grande extensão em todo território brasileiro, segundo Reis Filho e Sousa e, por isso, tornou-se imperativo para nós um exame mais detalhado desses imóveis.

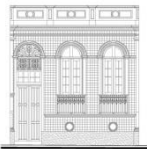

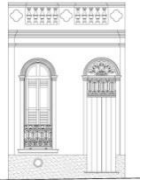
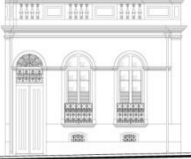


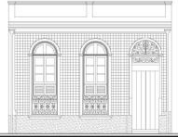
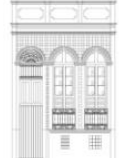
Outro aspecto que nos levou a optar pelo aprofundamento do estudo das fachadas dessa categoria foi a representatividade no universo pesquisado. Do total de 106 residências fotografadas, 42 estavam na categoria das fachadas CLASSICISTAS PURAS, 36 nas fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS e 38 nas fachadas ECLÉTICAS.

#### **4.3.7 Escolha dos exemplares**

No universo das 42 fachadas da categoria CLASSICISTAS PURAS, 22 fachadas são de imóveis situados no bairro da Cidade Velha, 13 no bairro da Campina e 7 no bairro de Nazaré. Assim, definimos que faríamos o levantamento cadastral de 8 fachadas, sendo 4 imóveis na Cidade Velha, 2 no bairro da Campina e 2 no bairro de Nazaré (Anexos A, B e C).

Como vimos, a fachada da Arquitetura Imperial Brasileira tem como característica a homogeneidade, e o seu exterior quase não muda. Desta forma procuramos escolher exemplares que, dentro dessa uniformidade apresentassem uma maior diversidade, assim como: umas com o paramento revestido com azulejos, outras rebocadas; umas com vãos do tipo portas-janelas, outras com janelas de peitoril; quanto a variedades do número de vãos, fachadas com um, dois e quatro vãos de janelas; quanto à altura dos porões, umas com porão baixo, médio e outras com porão alto. Outro aspecto que foi levado em consideração foi quanto ao estado de conservação da pintura. Foi dada preferência às casa que estavam com a pintura já deteriorada, porque seria mais fácil se ter autorização do proprietário para se fazer as prospecções de pintura.

**Quadro 8- Fachadas das 8 edificações estudadas**

Edificações	Tipos de Revestimento	Tipos de vãos	Nº de vãos	Tipo do Porão
 Alenquer, n° 162	Azulejo contemporâneo	Porta-janela	03	Médio
 Gurupá, n° 26	Azulejo	Janelas	03	Baixo
 Pedro Albuquerque, n° 236	Reboco Liso	Porta-janela	02	Baixo
 João Diogo, n° 26	Reboco Liso	Porta-janelas	03	Baixo
 Campos Sales, n° 517	Azulejo	Porta-janelas	05	Baixo
 Frutuoso Guimarães, n° 619	Reboco Liso	Porta-janelas	03	Alto
 Nazaré, n° 293	Azulejo	Porta-janelas	03	Baixo
 Rui Barbosa, n° 1063	Azulejo	Porta-janelas	03	Alto

Essa não foi a primeira seleção feita. A aproximação com os moradores ocorreu ao fazermos a primeira visita às residências, apresentamo-nos como aluna do Mestrado em Arquitetura e urbanismo da UFPA e explicamos, em linhas gerais, o objetivo da pesquisa e marcamos um encontro com o proprietário ou com o responsável pelo imóvel, para a entrevista e pedir autorização para fazer o levantamento cadastral da fachada.

Inicialmente fomos em dias úteis da semana, pela manhã ou de tarde. Normalmente a pessoa que atendia solicitava que voltássemos no sábado para falar com o responsável, pelo imóvel. No retorno, houve dois proprietários que não concordaram que fizéssemos o levantamento cadastral e nem quiseram dar entrevista. Um deles alegou que uns alunos já haviam feito o levantamento da casa, prometeram entregar os desenhos e nunca voltaram e agora ele não autorizava mais ninguém a fazer nenhum levantamento. A outra proprietária argumentou que viajava muito e não tinha tempo disponível.

Outros dois imóveis nunca conseguíamos falar com os responsáveis. No entanto, com os proprietários que concordaram em nos receber não tivemos nenhum problema. Marcaram o dia para a entrevista, e depois marcávamos o dia para fazer o levantamento cadastral. Com o desenho pronto voltamos e marcamos o dia para fazermos as prospecções de cores. As prospecções foram feitas nas residências das travessas Alenquer, Pedro Albuquerque, Campos Sales e Rui Barbosa. As outras quatro que se encontravam com a pintura em bom estado de conservação, não ousamos pedir autorização a para a prospecção para manter um bom relacionamento com o entrevistado.

#### **4.3.8 Levantamento cadastral**

Para imprimir maior agilidade no trabalho de campo, se fez um esboço das fachadas a partir das fotos, de maneira que, quando chegávamos para fazer o levantamento métrico, já se tinha o esboço inicial. As peças gráficas resultante dos levantamentos se encontram nos apêndices numerados (Apêndice C).

O Levantamento cadastral das fachadas foi feito por mim e mais uma equipe de três jovens arquitetos. As medidas foram tiradas com trena convencional (Fig. 77 e 78).



Fig. 77- Deslocamento da escada no carrinho de mão  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 78 - Equipe fazendo o levantamento cadastral na casa da Travessa Campos Sales  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

#### 4.3.9 Prospecções pictóricas

Prospecção pictórica consiste na identificação das camadas de tinta sobrepostas ao longo dos anos sobre qualquer superfície, argamassa, madeira ou uma superfície metálica. A prospecção pictórica é utilizada na restauração de bens culturais para identificar a cor da pintura original e pode ser mecânica com a utilização de lâminas, ou química, com o uso de solventes. No caso das prospecções feitas se adotou a prospecção mecânica e o instrumento utilizado foi a espátula odontológica.

De posse da representação gráfica, em escala, do levantamento cadastral das oito casas, foi realizada a prospecção pictórica em quatro fachadas, com o objetivo de se identificar a cor da pintura original das paredes, portas, janelas e elementos decorativos. O critério de escolha das fachadas nas quais se faria as prospecções foi o estado de conservação da pintura. Durante o levantamento cadastral percebemos que não faríamos prospecções nas oito casas, decidimos que se faria apenas em quatro residências: duas prospecções em imóveis no bairro da Cidade Velha, uma em uma casa do bairro da Campina e uma no bairro de Nazaré.

Das quatro casas onde se fez a prospecção pictórica duas são revestidas com azulejos antigos, uma com azulejo contemporâneo e uma rebocada.

Nas figuras do Apêndice D podemos observar as diversas camadas de pintura em cada um dos elementos: maciço de alvenaria, friso do entablamento, molduras dos vãos e cimalkhas, alisar, esquadrias das portas, portas-janelas, e embasamento. Identificamos por “base” o substrato, argamassa ou madeira, sendo a primeira camada a base que recebe a tinta, podendo ser massa PVA, massa acrílica, ou outra base qualquer. Os locais das prospecções estão identificados nos (Apêndice D).

As figuras abaixo identificam o momento em que as prospecções foram feitas na casa da Travessa Alenquer e da Travessa Campos Sales (Fig. 79 e 80).



Fig. 79 e Fig. 80 - Registro do momento em que foram feitas as prospecções pictóricas  
Foto: Maria Beatriz Faria (2013)

#### 4.3.10 Análise das proporções e policromia

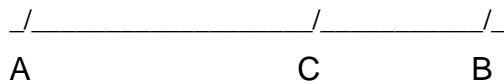
Recordando os ensinamentos de Vitruvius, para quem a harmonia de um edifício era obtida através do emprego das ordens e do uso das proporções corretas em todo o edifício, e Alberti, que advogava a necessidade dos artistas renascentistas buscarem na matemática e na história os fundamentos teóricos para seus trabalhos, analisamos o princípio compositivo das oito fachadas selecionadas para nosso estudo, admitindo a Proporção Divina, como um dos princípios da proporcionalidade na arquitetura.

Ao longo dos séculos muitas pessoas descobriram, e redescobriram a Proporção Divina. À medida que os homens do passado procuravam conhecer suas origens e se conhecer, desenvolveram várias formas de exprimir verdades existenciais. Em épocas muito antigas os números falavam de relações místicas, de

harmonias divinas e da razão, fazendo parte da linguagem matemática em desenvolvimento àquela época.

Desta forma, um conhecimento prático de relações e proporções sempre teve um significado para as pessoas. Embora a Proporção Divina pareça ter sido entendida por muitos homens há séculos, foi Euclides de Alexandria em 265 a.C. quem primeiro a articulou matematicamente (HEMENWAY,2005).

Diz-se que uma linha reta foi dividida em extrema e média razão quando a razão entre a linha inteira e a parte maior é igual à razão entre a parte maior e a parte menor.



$$AB / AC = AC / CB$$

Segundo Hemenway (2005) quando calculada matematicamente, dá uma razão de aproximadamente 1,61803 para 1, expressa como:

$$\phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} \approx 1.6180$$

O princípio da proporcionalidade também pode ser usado para figuras planas como na definição abaixo:

a proporção entre duas dimensões de uma figura plana ou de duas divisões de uma linha, na qual a razão entre a menor e a maior é a mesma que a razão entre a maior e o todo, uma razão de aproximadamente 0,618 para 1,000 (CHING, 2006, p. 76).

Para analisar as proporções das fachadas como origem do problema compositivo, nosso objetivo geral, partimos da área do retângulo que compõe cada uma das oito fachadas do nosso levantamento cadastral, passando a verificar se esta obedecia ao princípio da proporcionalidade no número de ouro, tanto de forma algébrica, como de forma geométrica a partir do retângulo de ouro.

Para a demonstração geométrica usamos o método que utiliza régua e compasso. De forma algébrica usamos a equação abaixo.



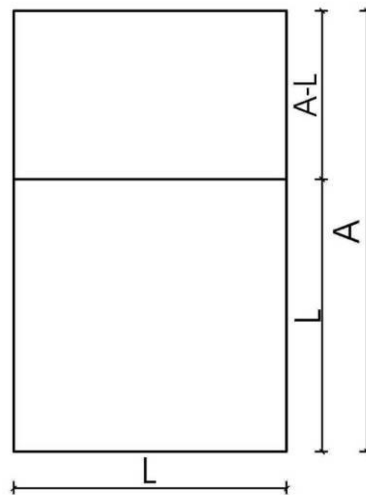
$$A/L = L / (A-L)$$

$$L^2 = A^2 - AL$$

$$A^2 - AL - L^2 = 0$$

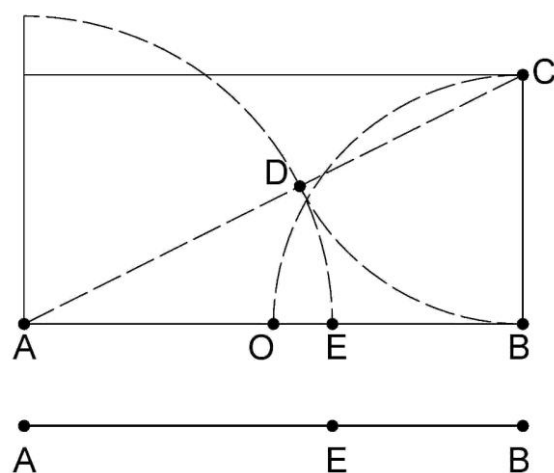
$$A = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2} L$$

$$A = \Phi L$$



Da forma geométrica, partimos do retângulo de ouro, seguindo os seguintes passos:

- Traçar um segmento AB;
- Determinar a mediatriz de AB, que corta o segmento no ponto O;
- A partir de B, levanta-se uma perpendicular AB;
- Com centro em B e raio BO determina-se o ponto C na perpendicular em B;
- Traça-se o segmento CA;
- Com centro em C e raio CB, determina-se D, sobre CA;
- Com centro em A e raio AD, determina-se E, sobre AB (GIL, 2013).



Para a análise das relações de simetria, ritmo, proporções, e dimensões, usamos os conceito:

- Simetria: exata correspondência de tamanhos, formas e arranjos das partes de um dos opostos de uma linha ou plano divisório, ou em torno de um centro ou eixo (CHING, 2006, p. 75).
- Ritmo: movimento caracterizado por uma repetição ou alternância padronizada de elementos ou motivos formais na mesma forma ou em forma modificada (CHING, 2006, p. 75).
- Proporção: relação comparativa, adequada ou harmônica entre duas partes ou entre uma parte e o todo com respeito a magnitude, qualidade ou grau (CHING, 2006, p. 76).
- Dimensões: as dimensões foram obtidas no levantamento cadastral.

Para esta análise também usamos traçados geométricos para demonstrar as relações entre os diversos elementos que compõem as fachadas, como as marcações das cimalthas e molduras, vãos e platibanda. Para nos auxiliar na análise, elaboramos uma tabela com todas as dimensões fornecidas pelo levantamento cadastral das oito fachadas, que se encontra no Apêndice B.

Como se trata de análise de proporções, as figuras geométricas não obedecem exatamente às medidas do levantamento cadastral. Por exemplo, no levantamento a altura da platibanda encontrada é de 1.02 m e a altura da linha das bandeiras dos vãos é de 1.08 m se fez um retângulo de 1.05 m, isso porque pode ter havido alguma distorção durante a medição ou até na ocasião da própria construção, mas em um estudo de proporção essa diferença não é representativa.

As cores mencionadas na análise de cada fachada foram as encontradas nas prospecções pictóricas e encontram-se no Apêndice D.

### 4.3.11 Análise das fachadas

#### Fachada da Rua Alenquer, n° 162

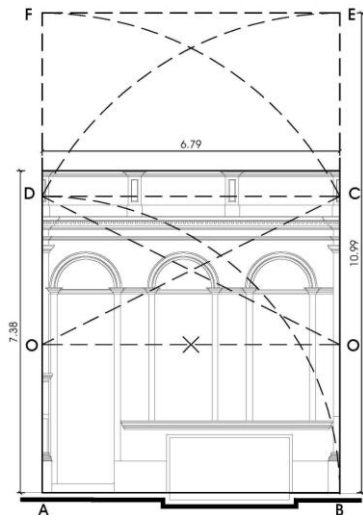


Fig. 81 - Desenho do princípio compositivo da fachada

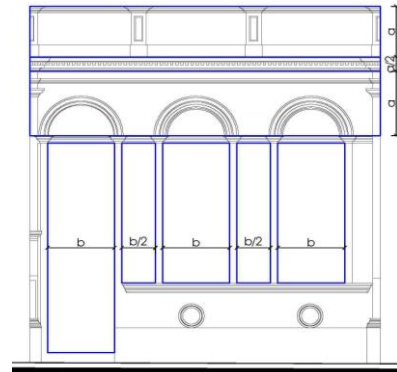


Fig. 82 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

O desenho da Fig. 81 demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L = 6,79$  e  $H = 7,38$  não formam um retângulo áureo. Para ser um retângulo áureo as dimensões deveriam ser  $L = 6,79$  e  $H = 10,986$  obtido da seguinte forma:  $A = \Phi L$

$$A = 1,618 \times 6,79 = 10,986$$

Desta forma concluímos que esta fachada, como demonstrado acima, não obedece ao princípio da proporcionalidade do retângulo áureo.

Identificamos que a distância entre a linha de bandeiras dos vãos das portas-janelas e da porta até a linha da cimbalha é a mesma da altura da platibanda e a altura do entablamento é a metade da altura da Identifica-se assim, uma relação comparativa e harmônica entre esses elementos.

Nessa residência identifica-se o predomínio dos vazios dos vãos sobre os cheios dos maciços de alvenarias numa relação adequada onde a largura dos cheios corresponde a metade da largura dos vazios, e as molduras dos vão são de 0.14 m.

A fachada é revestida com azulejo contemporâneo em substituição ao original. As molduras são na cor tom de ocre puxando para o bege rosado. As esquadrias das portas-janelas e o alizar são claras num tom entre crema claro e o cinza. No embasamento em carapinha, foi muito difícil retirar as diversas camadas, não se chegando a nenhum resultado confiável. Não foi feito prospecção na porta de entrada, porque esta não era mais original (Apêndice D).

### Fachada da Rua Gurupá

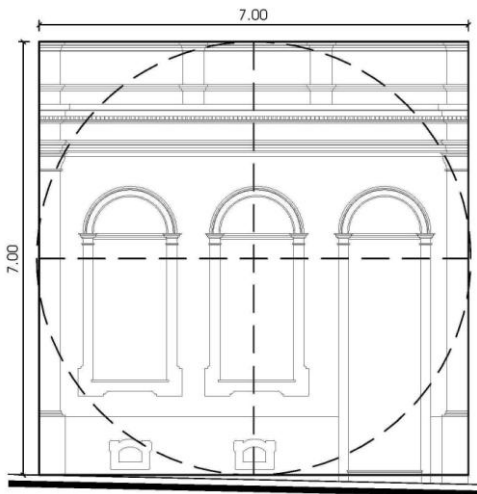


Fig. 83 - Desenho do princípio compositivo da fachada

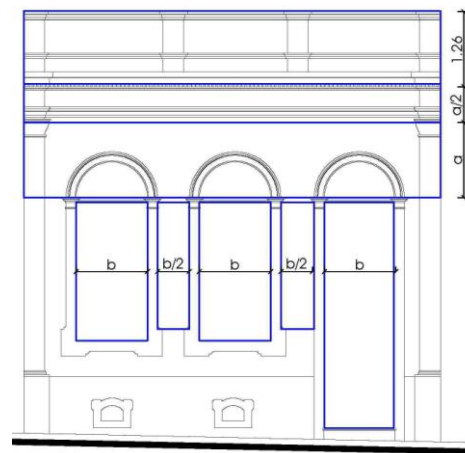


Fig. 84 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

A fachada da residência situada na travessa Gurupá no bairro da Cidade Velha tem seu princípio compositivo no quadrado, onde a largura da fachada é igual à altura.

Nessa fachada identificou-se a mesma correspondência harmônica entre os diversos elementos que compõe a parte superior da fachada encontrada na fachada anteriormente descrita. Ainda verificamos, o predomínio dos vazios dos vãos sobre os cheios dos maciços de alvenarias numa relação adequada onde a largura dos cheios corresponde à metade da largura dos vazios, e as molduras dos vão são de 0.17m. Esta fachada é revestida de azulejo decorado.

### Fachada da Rua Pedro Albuquerque

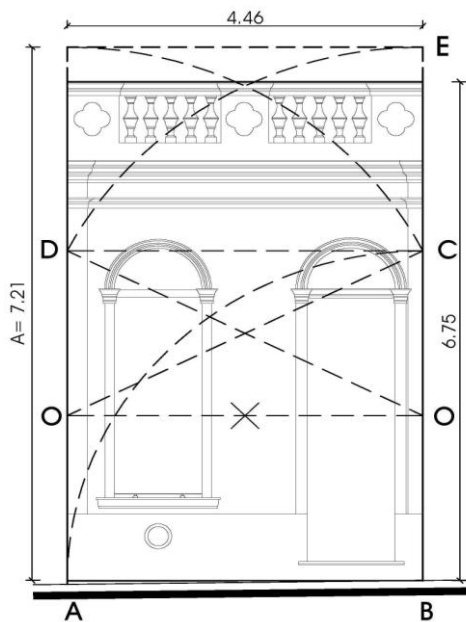


Fig. 85 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

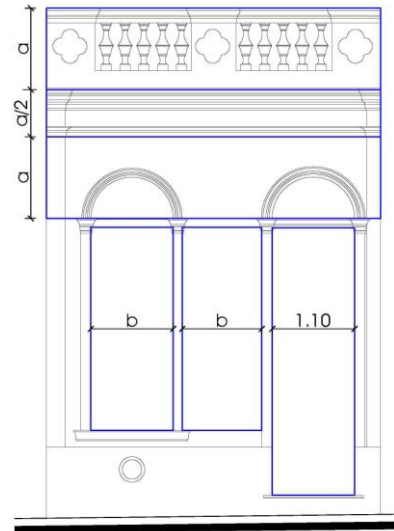


Fig. 86 - Desenho do princípio compositivo da fachada

O desenho da (Fig. 86) demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L = 4.46$  e  $H = 6.75$  não formam um retângulo áureo. Para ser um retângulo áureo as dimensões deveriam ser  $L = 4.46$  e  $H = 7.216$ , obtido da seguinte forma:  $A = \Phi L$

$$A = 1,618 \times 4,46 = 7,216$$

Identificamos que a distância da linha das bandeiras da porta e da porta-janela até a linha da cimalha é igual a altura da platibanda e a altura do entablamento é a metade as outras duas. Neste exemplar existe um equilíbrio entre as larguras dos vãos da porta e janela com a largura do cheio do maciço de alvenaria e as molduras dos vão são de 0.12 m.

O revestimento da fachada é em reboco liso pintado. A prospecção indicou na primeira pintura no maciço de alvenaria um tom de vermelho goiaba, as molduras creme, o alisar marrom, as esquadrias das portas-janelas outro tom de creme mais claro que o encontrado nas molduras e a porta igual ao alisar (Apêndice D).

## Fachada da Rua João Diogo

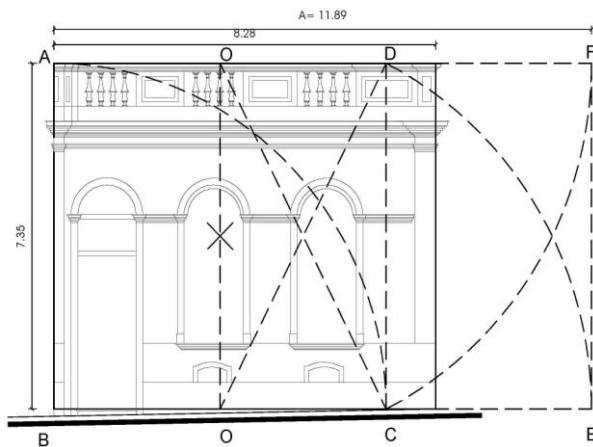


Fig. 87 - Desenho do princípio compositivo da fachada

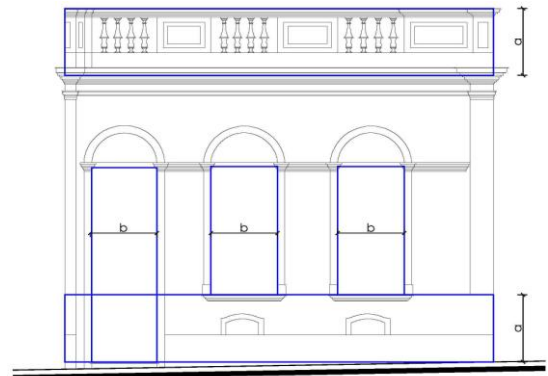


Fig. 88 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

O desenho da Fig. 87 demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L=8,28$  e  $H=7,35$  não formam um retângulo áureo. Para ser um retângulo áureo, as dimensões deveriam ser  $L=8,28$  e  $H=11,89$  obtido da seguinte forma:  $A = \Phi L$

$$A = 1,618 \times 7,35 = 11,89$$

Assim, também nesta fachada o retângulo que delimita a fachada não atende o princípio da proporcionalidade do retângulo áureo.

Aqui verificamos que a altura dos peitoris das portas-janelas até o piso da rua é igual a altura da platibanda, estabelecendo-se aí uma relação comparativa entre esses dois elementos na fachada.

Nessa residência predomina os vazios das envasaduras sobre os cheios dos muros de alvenaria que ficam entre os vãos, porém não encontramos uma relação de proporcionalidade e as molduras dos vãos são de 0.14 m.

## Fachada da Rua Campos Sales

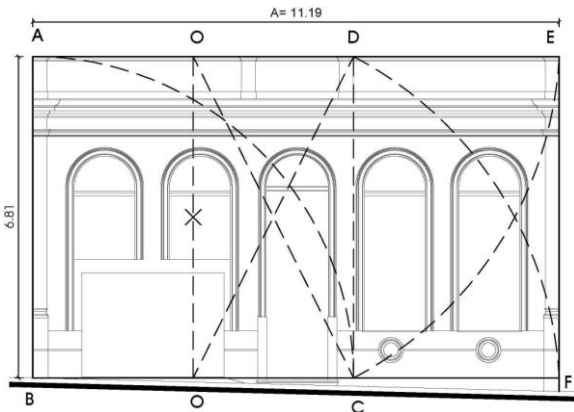


Fig. 89 - Desenho do princípio compositivo da fachada

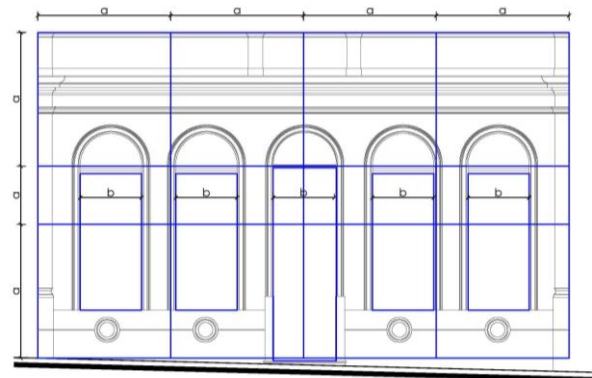


Fig. 90 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

Esta fachada encontra-se hoje como está graficamente representada no desenho da Fig. 89, porém, para se fazer a análise, se recompôs o desenho a partir das evidências encontradas de como seria a fachada originalmente (Fig. 90).

O desenho da Fig. 115 demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L = 11,19$  e  $H = 6,81$  formam a área de um retângulo áureo, demonstrado algebricamente pela fórmula:  $H = A = 1,618 \times 6,81 = 11,01$ . Consideramos irrelevante a pequena diferença  $0,18\text{m}$  encontrada entre o valor algébrico e a demonstração geométrica, porque existe um declive acentuado na rua, e não podemos deixar de considerar alguma imprecisão do levantamento ou mesma de sua construção.

A simetria da fachada é definida pela correspondência dos tamanhos, formas e arranjos das diversas partes nos lados opostos definidos em torno da linha imaginário do eixo de simetria. Observamos também que nessa modenatura o desequilíbrio entre os cheios dos maciços de alvenaria e os vazios dos vãos é acentuado, havendo uma predominância significativa dos vazios sobre os cheios, tendo-se em média uma relação de vãos com largura de  $1,30\text{ m}$  para  $0,40\text{ m}$  da largura das alvenarias. As molduras dos vão são de  $0,18\text{ m}$ .

O revestimento da fachada é em azulejo decorado. A prospecção indicou nas molduras um tom de ocre, o alisar marrom, as esquadrias das portas-janelas outro tom de creme e o alizar marrom (Apêndice D).

## Fachada da Travessa Frutuoso Guimarães

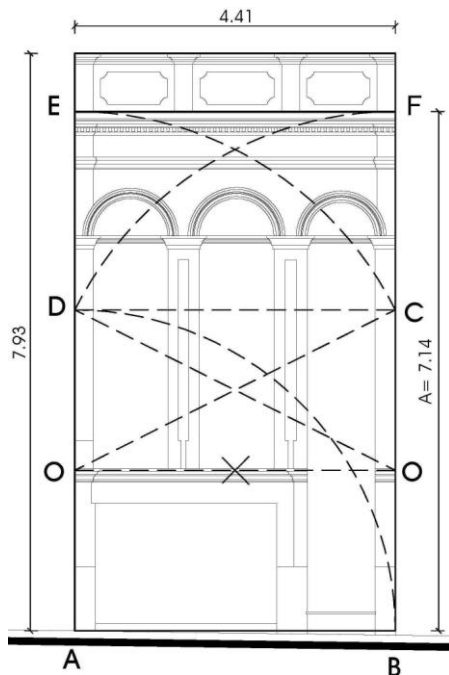


Fig. 91 - Desenho do princípio compositivo da fachada

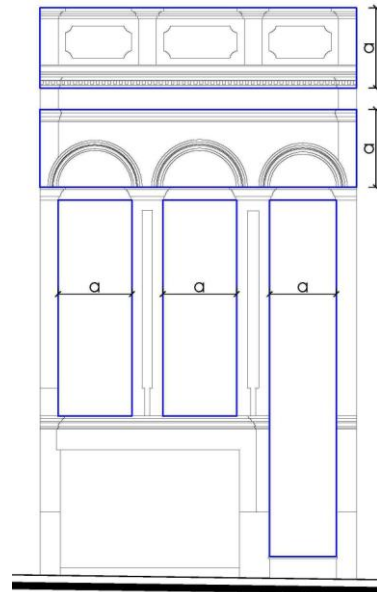


Fig. 92 - Desenho com a identificação de repetições dos elementos com quebra de ritmo e proporção

O desenho da Fig. 91 demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada ,  $L= 4,41$  e  $H= 7,93$  não formam um retângulo áureo. Para ser um retângulo áureo as dimensões deveriam ser  $L= 4,41$  e  $H= 7,135$  obtido da seguinte forma:  $A= \Phi L$

$$A= 1,618 \times 4,41= 7,135$$

A distância entre a linha de bandeiras dos vãos das portas-janelas e da porta até a linha da cimalha é igual a da altura da platibanda, mas a altura do entablamento não é a metade da altura da platibanda.

Nesta fachada os vazios predominam sobre os cheios. Aqui apesar de existir a repetição dos vãos como nas demais fachadas, não podemos dizer existe um ritmo, porque existe uma diferença, já perceptível, entre a largura das portas-janelas de 1.03 para a largura da porta, de 0,93 porta e das portas-janelas.



### Fachada da Avenida Nazaré

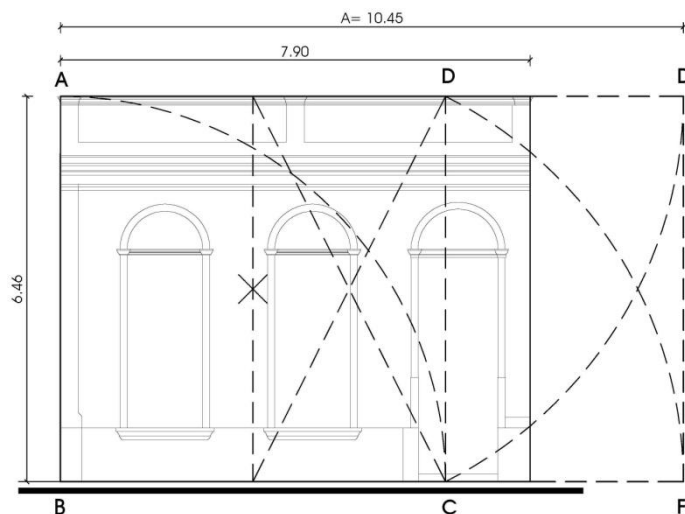


Fig. 93 - Desenho do princípio compositivo da fachada

O desenho da (Fig. 93) demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L= 7,90$  e  $H= 6,46$  não formam um retângulo áureo. Para ser um retângulo áureo as dimensões deveriam ser  $L= 7,90$  e  $H = 10,45$  obtido da seguinte forma:  $A= \Phi L$

$$A= 1,618 \times 6,46 = 10,45$$

Assim, também nesta fachada o retângulo que delimita a fachada não atende o princípio da proporcionalidade do retângulo áureo.

Nesta fachada não se encontrou nenhuma das outras relações

### Fachada da Travessa Rui Barbosa

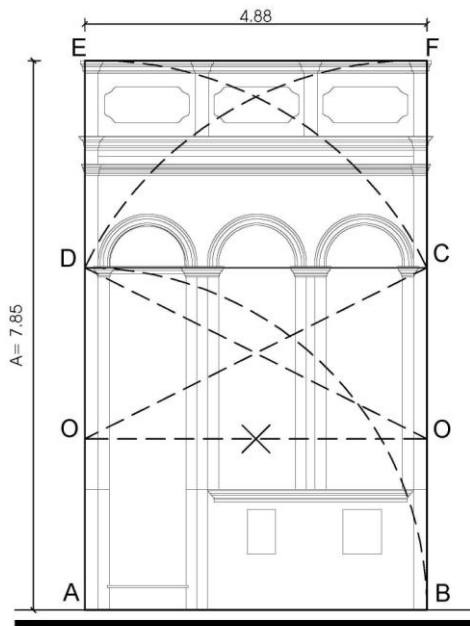


Fig. 94 - Desenho do princípio compositivo da fachada

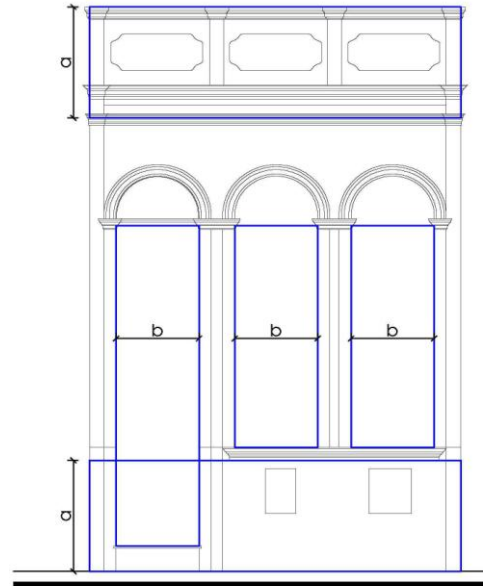


Fig. 95 - Desenho com a identificação do ritmo e proporção

O desenho da Fig. 94 demonstra geometricamente que as duas dimensões da fachada,  $L = 4,88$  e  $H = 7,85$  formam um retângulo áureo. Comprovado algebricamente seguinte forma:  $A = \Phi L$

$$A = 1,618 \times 4,88 = 7,89$$

Consideramos irrelevante a pequena diferença de 0,06 encontrada entre o valor algébrico e a demonstração geométrica, não podemos deixar de considerar alguma imprecisão do levantamento ou mesma de sua construção.

Nesta fachada, os vazios predominam sobre os cheios e as alvenarias são revestidas de azulejo decorado. A altura do porão é igual ao coroamento da cobertura composto do entablamento e platibanda.

A prospecção pictórica indicou que o friso do entablamento é num tom de ocre puxado para o bege rosado, as molduras e cimalthas creme o alizar marrom, as esquadrias das portas janelas creme e a porta marrom. No embasamento com

reboco em carapinha foi muito difícil retirar as diversas camadas, não se chegando a nem um resultado mais confiável (Apêndice D).

**Quadro 9- Principais relações encontradas nas 8 fachadas onde foi feito o levantamento cadastral**

Descrição das relações mais encontradas		Nº de casas onde há relação
Como princípio compositivo	Retângulo Áureo	02
	Quadrado	01
Distância da linha das bandeiras da porta e janela até a linha da cimalha é igual a altura da platibanda		5
Altura da platibanda é a metade da altura do entablamento		3
Altura da platibanda igual à altura do porão		1
Altura do coroamento da cobertura igual a altura do porão		1
Ritmo		7
Equilíbrio entre os maciços de alvenaria e os vãos		1
Predomínio dos vazios sobre os cheios		7
Largura dos vazios corresponde à metade da largura dos cheios		2

Das oito fachadas onde fizemos o levantamento cadastral, em duas foi identificado como princípio compositivo na delimitação dos limites de seus frontispícios o retângulo áureo e em uma o quadrado. A relação de simetria só foi identificada em uma das fachadas.

Quanto ao ritmo concluímos que esta é uma característica comum nas fachadas estudadas: em uma fachada encontramos o equilíbrio entre os cheios das alvenarias e os vazios dos vãos e nas demais os vazios das envasaduras predominam sobre os cheios dos maciços de alvenaria. Sendo que em duas fachadas identificamos uma relação de 50% entre a largura dos vãos e o maciço das alvenarias e nas demais não há uma relação definida entre os cheios dos maciços e as envasaduras.

Em uma casa, como há uma diferença entre a largura da porta e das portas-janelas, consideramos que, apesar de haver uma repetição de elementos, o ritmo foi quebrado.

As molduras dos vãos, como pode ser visto na tabela com elementos de fachada e suas dimensões, variam entre 0.11m e 0.18m.

As larguras das janelas estão entre 1.10m e 1.30m e a largura das portas acompanham a largura das janelas em cada uma delas, as pequenas variações são desprezíveis, no máximo de 0.03m. Apenas em uma casa apresenta a diferença de 0,10m sendo para nós, significativa por ser visivelmente percebida.

A largura dos cunhais na maioria das casas varia entre 0.45m e 0.70m, somente em duas foram encontrados cunhais de 0.20m e 0.30m.



Quanto a altura das folhas das portas-janelas em cinco casas essas medidas variam entre 1.75m e 2.90m e duas medem mais de 3.00m. Uma casa é de janela por isso não pode ser feita uma comparação. Em seis casas as alturas das portas variam de 3.60m à 4.00m e duas casas medem 4.44m e 5.11m.

Os cheios dos maciços de alvenaria entre os vãos variam de 0.63m a 0.88m, sendo que em duas estão em torno 1.00m e uma de 0.40m e duas em torno de 0.15m.

A altura do coroamento, entablamento mais platibanda, varia entre 1.55m a 2.00m. Este foi o elemento que apresentou a maior unidade entre as oito casas.

A altura do porão foi a que mais variou, desde 0.74m até 1.72m.

**Quadro 10 - Resultado das prospecções**

Endereços das fachadas	Revestimento maciços de alvenaria	Revestimento do friso do entablamento	Molduras dos vãos e cimalkas	Alizar	Esquadra das portas-janelas	Porta	Embasamento
Alenquer, 162	Azulejo contemporâneo	Xxxxxx	Ocre puxando para o bege rosado	Cor clara. Creme/ cinza	Cor clara. Creme/ cinza	xxxxxx	xxxxx
Pedro Albuquerque, 236	Reboco liso com pintura cor vermelho goiaba	Reboco liso com pintura cor vermelho goiaba	Creme	Marrom	Creme mais claro que o das molduras	Marrom	Reboco carapinha com pintura cor vermelho goiaba escuro
Campos Sales	Azulejo 	Ocre puxado para o marrom	Creme	Marrom	Creme	xxxx	Reboco carapinha com pintura cor marrom
Rui Barbosa, 1063	Azulejo 	Ocre puxado pra o bege rosado	Ocre	Marrom	Creme	Marrom	xxxx

Obs.: A porta de entrada da casa da Travessa Alenquer e da Travessa Campos Sales, não são originais, por isso não se fez prospecções. Os resultados das prospecções dos embasamentos da casa da Alenquer e da Rui Barbosa, não foram considerados porque não se chegou a um resultado satisfatório em função do estado de aderência das camadas de tinta. Não foi feito prospecção no friso do entablamento da casa da Travessa Alenquer.

#### 4.3.12 Quanto às cores das quatro fachadas onde se fez as prospecções:

- Embasamento - todos os embasamentos foram prospectados, porém em dois não chegamos a nenhum resultado, nos outros dois foi encontrada a cor marrom avermelhado e no outro um tom de goiaba escuro.
- Maciços de alvenaria - das quatro casas prospectadas, só uma é revestida com reboco liso, as outras três casas são revestidas com azulejo, sendo uma delas com azulejo contemporâneo. A cor da pintura no reboco é em tom de vermelho goiaba.
- Friso do entablamento - foram feitas prospecções em três frisos do entablamento, tendo sido encontrado em uma casa o tom de ocre puxando para marrom, em outra a cor ocre, puxando para o bege rosado e na terceira casa o tom de vermelho goiaba, este acompanhando a pintura da alvenaria da fachada.
- Nas molduras dos vãos e cimalkhas - quatro casas foram prospectadas, tendo sido encontrado em uma casa o tom de ocre puxando para o bege rosado, em duas casas tons de creme e na outra casa a cor ocre.
- Portas - foram feitas prospecções somente em duas portas, já que as outras duas não eram mais originais. A cor encontrada foi o marrom avermelhado.
- Alizares - os alizares das quatro casas foram prospectados. A cor encontrada no alizar de três casas foi o marrom avermelhado. Na outra casa foi encontrada uma cor indefinida entre a cinza e o creme.
- Esquadrias das portas-janelas - as esquadrias das quatro casas foram prospectadas. A cor encontrada em três casas foi uma variação do creme. Na outra casa foi encontrada uma cor indefinida entre a cinza e o creme.

Ao analisarmos os desenhos dos detalhes arquitetônicos das esquadrias das portas-janelas e das portas de entrada, observamos que esses detalhes são diferentes. Nos detalhes das portas-janelas existem os alizares e nos detalhes das portas estes não existem. A porta é fixada no caixilho que fica interno e não aparece como elemento de fachada. Assim, entendemos que a marcação do alizar com cor escura nas portas-janelas é uma intenção deliberada de marcá-lo como um dos elementos importantes na composição da modenatura da fachada eclética (Apêndice E).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia do estudo da gramática das fachadas ecléticas de Belém entre 1870 e 1912 foi motivada pela importância que essa arquitetura teve na construção do cenário da cidade, no momento em que esta vivenciava a sua experiência de modernidade.

O compromisso com a preservação de nossa memória nos coloca o dever de transmitir e assegurar às gerações futuras a sua história, dentro de uma ética, frente a dialética entre o que é obrigação ser lembrado e o que pode ser esquecido. Este é o desafio. Desta forma acreditamos que qualquer intervenção prática no patrimônio tem que estar baseada em conhecimentos técnicos e teóricos de profissionais habilitados. Esta é a garantia da salvaguarda do patrimônio arquitetônico como bem cultural.

Precisamos conhecer os valores históricos, arquitetônicos, construtivos desse patrimônio, as leis as quais está submetido e teorias de conservação e de restauro que orientam a sua salvaguarda.

A partir do recorte temporal de nossa pesquisa, estabelecemos nosso objetivo geral, de estudar a proporção na arquitetura eclética como a origem do problema compositivo, e os dois objetivos específicos: as relações de simetria, ritmo, proporções, disposição e dimensões; e o uso das cores em cada um dos elementos que compõem a fachada.

Nosso ponto de partida para a busca dessas respostas nos levou ao período do Renascimento, às ideias e as soluções criadas por seus arquitetos. Analisamos os elementos que compõem a linguagem clássica, a releitura desses elementos pelos arquitetos renascentistas criando uma nova gramática. Verificamos que todos os arquitetos renascentistas reafirmaram em seus tratados os princípios básicos de Vitruvius: a harmonia e as ordens são os elementos necessários para se alcançar uma bela arquitetura, onde a harmonia é obtida através das proporções corretas em todo o edifício.

Constatamos que muitas das soluções criadas no Renascimento, com o vocabulário da linguagem clássica, como as dos projetos de Bramante para o Tempietto e para casa de Rafael, se multiplicam através do tempo. A interpretação dessas soluções de origem renascentista torna-se correntes na nova gramática do ecletismo, sejam em prédios monumentais ou em residências da arquitetura menor.

Em seguida procuramos compreender o ecletismo quanto as suas origens, o contexto sócio cultural em que surgiu, seus princípios e desenvolvimento na Europa, no Brasil e em Belém. Contextualizamos a cidade de Belém dentro do recorte temporal proposto. Vimos que o *boom* da economia da borracha acarretou um grande impacto à cidade no final do século XIX e início do XX, gerando grandes transformações, e que todas essas modificações ocorreram sob a inspiração do ecletismo.

Essa abordagem permitiu identificarmos a trajetória da gramática da arquitetura eclética de Belém, desde Arquitetura Imperial Brasileira, até o final do ecletismo, está associada aos diferentes estágios do desenvolvimento econômico, social e técnico pelo qual a cidade passou nesse período. A partir de desenhos e de levantamentos cadastrais, sistematizamos a sequência da sua evolução até o final do ecletismo.

Identificamos que inicialmente as modificações nas fachadas foram superficiais, ficando restritas a inserções de elementos decorativos no vértice do arco pleno e de frontões nas platibandas. Acredita-se que em alguns casos, esses elementos eram sobrepostos em edificações pré-existentes da Arquitetura Imperial Brasileira ou quiçá, do período colonial e chega-se ao período final do ecletismo com uma composição de fachadas bem mais complexas.

A partir da introdução do afastamento lateral, surgiram as residências com alpendres laterais, e outras se desenvolveram em vários blocos, tendo como consequência a fachada frontal composta por mais de um plano vertical, além da complexidade na composição dos ornatos. Outro elemento de fachada que foi se modificando foram as esquadrias, que com o aprimoramento técnico, foram gradativamente sendo mais elaboradas.

Quanto ao aspecto cromático da composição das fachadas, percebe-se que cada época corresponde a uma especificidade cromática. A do ecletismo proporcionou à arquitetura a visualização dos detalhes por meio de maior exposição dos tons diferenciados entre os diversos elementos que compunham suas fachadas e das técnicas decorativas de simulação e dos fingidos.

A partir da observação em campo, identificamos que na arquitetura eclética de Belém, foi comum o uso dos fingidos, notadamente aqueles que imitam pedra e que a pintura dessas fachadas obedecia a um código para valorizar os elementos de composição das fachadas. Quando comparamos nossa observação de campo e



pesquisa iconográfica, com a pesquisa gaúcha e a arquitetura portuguesa, notou-se que há coincidência no modo de usar as cores na composição dos elementos que constituem as fachadas da arquitetura civil eclética de Belém.

Para se conhecer a gramática das fachadas ecléticas de Belém, fizemos a pesquisa iconográfica e documental que em conjunto com as nossas observações visuais que vínhamos fazendo há alguns anos da arquitetura eclética de Belém, ajudou a identificamos o quanto a cor na arquitetura é efêmera, suscetível a reformulações ao longo do tempo, em função das diversas pinturas pelas quais os edifícios passaram, mudando a gramática da composição de suas fachadas.

Para se ter uma percepção da apreensão da memória dos habitantes das casas onde foram feitos os levantamentos cadastrais em relação a preservação das fachadas usamos a pesquisa etnográfica com entrevistas semiestruturadas. A análise dessas entrevistas indicou que seus proprietários preservam suas casas como algo muito representativo, como ícones, repositórios de suas memórias, permitindo que o passado interaja com o presente, porque guardam sua identidade. Identificou-se que os entrevistados não vêm suas casas como patrimônios culturais que devam ser venerados, mas que devam ser preservados, porque eles os compreendem como local de vivência e bem estar.

Para procedermos à leitura estética da composição das fachadas realizamos o levantamento fotográfico das residências ecléticas de porão e um pavimento em três áreas previamente definidas nos bairros da Cidade Velha, Campina e Nazaré. Esse levantamento indicou três categorias de fachadas: CLASSICISTAS PURAS; fachadas CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS e fachadas ECLÉTICAS.

Foi possível concluir que, quanto ao ritmo dos cheios e vazios: em fachadas classicistas puras e nas fachadas clássicas com elementos decorativos, constatamos que o ritmo dos cheios e vazios, está sempre presente; em fachadas ecléticas, devido a maior liberdade na sua composição, é um elemento variável.

Quanto aos elementos decorativos, notamos que, em fachadas classicistas puras há volumetria compacta, retangular, com paramento em um único plano. Os únicos elementos decorativos são as cimalthas, os cunhais e molduras. Arquivoltas salientes nos vãos, sempre em arco pleno, e platibandas cheias ou vazadas. Em alguns casos existe um seguimento de cimaltha unindo as arquivoltas. Em fachadas clássicas com elementos ecléticos, suas modenaturas seguem o mesmo princípio das fachadas classicistas puras, porém, com elementos decorativos nos vértices dos

arcos plenos como: flor-de-lótus, flor-de-lis, volutas, *rocaille*, rosetas, mascarões; dentículos na cornija; e frontões nas platibandas. Já em fachadas ecléticas, em função da maior liberdade na sua composição, os ornatos não obedecem nenhuma regularidade. Percebemos que algumas dessas fachadas, já não se desenvolvem em um único plano.

Quanto aos modelos de esquadrias, ao analisarmos o quadro das esquadrias, constatamos que as esquadrias sofreram um significativo avanço no padrão de acabamento, especialmente as portas de entrada.

Na categoria de fachadas classicistas puras, as portas são normalmente em réguas de madeira; nas fachadas clássicas com elementos ecléticos já encontramos portas de madeira com três almofadas; as fachadas ecléticas, dispendo de uma marcenaria bem mais elaborada, apresentam variados modelos de portas. Ainda que permaneçam as portas com três almofadas, esta vem com detalhes refinados, além de apresentar algumas novidades, como ter a almofada do meio substituída por um postigo de grade e vidro.

Quanto aos Guardas-corpos e bandeiras de ferro, os modelos dos guarda-corpos em grade de ferro são dos mais variados desenhos, assim como as bandeiras das portas. Quando a porta é em verga reta, a grade da bandeira da porta normalmente é igual da do guarda-corpo, no caso das bandeiras em arco pleno não existe nenhuma correspondência.

Outro modelo de guarda-corpo usado é o de balaustrada, originado no Renascimento no projeto do Bramante.

Os quadros apresentados permitiram uma sistematização da evolução das modenaturas das fachadas ecléticas e do desenho das esquadrias. Quanto às fachadas, possibilitando que se tivesse uma visão do desenvolvimento da composição dos elementos que as compõem quanto às relações de simetria, ritmo, proporções e disposição.

Para responder as perguntas da pesquisa, partimos do recorte da categoria das fachadas Classicistas Puras: usamos o levantamento cadastral realizados de oito fachadas e os resultados das prospecções feitas em quatro fachadas. As perguntas da pesquisa foram as seguintes:

- 1- Na composição das fachadas das casas ecléticas com projetos sem autoria definida, produzidas em Belém, existe um princípio compositivo pré-estabelecido?

- 2- Nelas se observa relações de simetria, ritmo, proporções, disposição e dimensões entre todos os elementos que as compõem?
- 3- Qual a relação das gamas cromáticas com os demais elementos da composição das fachadas ecléticas de Belém?

Para saber se os projetos dessas fachadas obedeciam na sua origem um princípio científico de proporções, partimos da área do retângulo que compõe a fachada e verificamos se este obedecia o princípio da proporcionalidade no número de ouro. Das oito fachadas levantadas, somente duas fachadas têm seus limites formados pelo retângulo de ouro. Desta forma constatamos que esses projetos não obedeciam na sua origem compositiva o princípio da proporção áurea.

Quanto aos paramentos terem nas suas modenaturas relações de simetria, ritmo, proporções entre os diversos elementos detectamos que, quanto a simetria, seu uso não foi representativo na composição dos frontispícios das fachadas Classicistas Puras, porque somente uma fachada usou esse princípio; quanto ao ritmo, concluímos que este preceito foi constante na gramática das fachadas Classicistas Puras. Entre as oito fachadas do levantamento cadastral, o ritmo entre os cheios e vazios, foi encontrado em sete fachadas. Somente um dos paramentos não apresentou na sua modenatura o ritmo, apesar de apresentar a repetição dos elementos, este não é constante, por isso consideramos que o ritmo foi quebrado.

Quanto às proporções entre cada uma das partes – em duas fachadas, encontramos relação de proporção entre a altura da platibanda e o entablamento, onde a altura do entablamento é a metade da altura da platibanda. Encontramos em duas casas relação de proporção de 50%, entre a largura das portas-janelas e os cheios das alvenarias. Desta forma, deduzimos que a relação de proporção entre os elementos que compõem essas fachadas não fazia parte do processo do projetual dessas fachadas.

Com relação à disposição dos elementos que compõem a fachada - as fachadas Classicistas Puras estão dentro da Arquitetura Imperial Brasileira, que tinha a disposição dos elementos da gramática de sua fachada muito bem definida: fachada retangular, delimitada por cunhais, vãos com molduras, encimados por vergas em arco pleno compostas por arquivoltas. Em alguns exemplares havia seguimentos de cimalthas ligando essas arquivoltas e platibanda cega ou vazada com balaustradas. Essa gramática tinha um vocabulário pequeno e uma regra rígida

de composição, por isso a disposição de seus elementos não podia variar, eram inerentes ao estilo.

No que se refere às dimensões, identificamos que os elementos que tem as mesmas dimensões em diferentes casas são: envasaduras, constatamos quatro casas com a mesma largura de vãos; molduras, verificamos quatro fachadas com a mesma largura das molduras dos vãos; e a altura da das bandeiras dos vãos em três fachadas. Consideramos que em relação ao número de casas este não foi um resultado que permita concluir que havia um padrão de medidas para os elementos da fachada.

Quanto a relação das gamas cromáticas com dos elementos da composição das fachadas ecléticas, nos muros de alvenaria, das quatro fachadas onde se fez as prospecções, três tem seus paramentos revestidos de azulejo, sendo que um tipo de azulejo é contemporâneo. Consideramos que o efeito visual que a estampa desses azulejos antigos proporcionam no conjunto, é de tonalidade média. O azulejo contemporâneo tem o fundo branco e desenho num tom de marrom claro, criando um efeito visual no conjunto de uma tonalidade clara. A prospecção nos muros de alvenaria da fachada rebocada e pintada indicou um tom de 'vermelho goiaba', considerado um tom médio de cor. Desta forma, consideramos que das quatro fachadas três apresentam tonalidades médias nas suas alvenarias.

Quanto ao Embasamento, das quatro prospecções, só conseguimos identificar a cor em duas, que indicaram cores escuras, no caso, a cor marrom. Verificamos que no caso das duas fachadas onde foi possível identificar a cor da pintura, a cor marrom encontrada, corresponde a um tom mais escuro de cada uma das cores, de tom médio, dos panos de alvenaria em cada uma das casas. Em outras palavras, a alvenaria que tem revestimento de azulejo em tons de branco, bege e marrom, tem o embasamento pintado de marrom. A fachada que tem alvenaria com pintura num tom de 'vermelho goiaba' possui o embasamento pintado de um tom de marrom avermelhado. Ou seja, sempre o tom do embasamento é mais escuro que o tom das alvenarias.

Quanto aos demais elementos: Molduras, cimalhas – as quatro prospecções indicaram que esses elementos são pintados em variações de bege e ocre. Para as Portas de entrada - como duas portas não são mais originais, só fizemos prospecções em duas portas. As duas portas são pintadas de marrom e as Esquadrias das Portas- Janelas, três prospecções indicaram tons de creme nessas

esquadrias, e em uma esquadria, um tom de cinza claro, e para o Alizar, três prospecções indicaram a cor marrom na sua pintura.

A partir da observação dos desenhos das esquadrias, identificamos no detalhe da porta de entrada, que o caixilho fica interno e não aparece como elemento de fachada, diferente dos detalhes das portas-janelas, onde o caixilho externo é suporte para fixar o alisar. Deste modo, entendemos que a marcação do alisar com uma cor escura é uma intenção deliberada de marcá-lo como um dos elementos importantes na composição da modenatura da fachada eclética.

Por fim, diante essas evidências, consideramos que as fachadas classicistas puras têm um vocabulário restrito na composição de sua gramática, de regras bem definidas, mas os projetos, na sua origem, não obedecem a princípios compositivos eruditos, o que nos leva a concluir que se basearam em imitação de outras obras, possivelmente sem contar com a orientação de profissional da arquitetura.

Quanto as a relação das gamas cromáticas entre os vários elementos da composição de suas fachadas, confirmamos nossas suspeitas do início da pesquisa de que existia um princípio cromático na pintura das fachadas. Consideramos que o modelo cromático encontrado não é complexo, e não é de contrastes, mas de nuances de tons, usadas com significados.

Identificamos que são usadas para realçar os diversos elementos que compõem a sua gramática: embasamento, alvenarias, molduras e cunhais, alisares, portas- janelas e portas de entradas. Os tons de ocre e bege nas molduras, cimalthas e cunhais, remetem ao uso da pedra, o alisar escuro, no caso marrom, tem a intenção de marcar a diferença entre as molduras em estuque de massa e as esquadrias das portas-janelas em madeira. E as portas de entrada pintadas de numa cor escura, no caso marrom, diferente das portas-janelas claras, no caso em tons de creme, denotam funções diferentes.

Esta pesquisa voltada para o estudo das fachadas da arquitetura residencial eclética de Belém procura contribuir com futuros estudos sobre a arquitetura eclética de Belém, oferecendo dados e resultados sobre nosso patrimônio arquitetônico e deste modo enriquecer a memória e identidade de nossa cidade.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, José. **Cor e cidade histórica**: estudos cromáticos e conservação do património. Porto: FAUP, 2005.
- ALBERNAZ, Maria Paula; LIMA, Cecília Modesto. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**. 2. ed. São Paulo: Pro Editores, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ASSMANN, Aleida. Memória. **Memória Goethe** – Institut Inter Nationes, ano 45, n. 86, 2003. Disponível em: <<http://seispontozero.blogspot.com.br/2010/04/memoria.html>>. Acesso em: 10 ago. 2013.
- BIEMBENGUT, Maria Sallet. **Número de ouro e secção áurea**: considerações e sugestões para a sala de aula. Blumenau: Editora da FURB, 1996.
- BISPO, Raphael. Selecionar, disputar e conservar: práticas de comunicação social e constituição da memória nacional pelo Iphan. **Revista CPC**, São Paulo, n. 11, p. 33-59, nov. 2010/ abr. 2011.
- BOGEA, Marta; ALMEIDA, Eneida de. Esquecer para preservar. **ARQTEXTO**, Porto Alegre, n. 15, p. 128-151, 2001.
- BONET, Llorenç. **Andrea Palladio**. Lisboa: DINALIVRO, 2004.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004.
- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições70, 2003.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana**: Era da borracha, memória e melancolia numa capital da periferia da modernidade. Belém, 2010.
- CHAVES, Ernani. **Memória, esquecimento e a constituição histórica da filosofia**. s.d. (Texto de Aula da Disciplina Memória e Esquecimento, 2003).
- CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.
- COLQUHOUN, Alan. Racionalismo: um conceito filosófico em arquitetura. In: **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DERENJI, Jussara. Arquitetura eclética no Pará no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1987.

DERENJI, Jussara. De espelhos e imagens. In: LANNA, Ana Lúcia Duarte et al. **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABRIS, Annateresa. Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 131-143, 1993. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-7141993000100011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-7141993000100011&script=sci_arttext)>. Acesso em: 17 maio 2012.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. São Paulo: UNESP, 2004.

GIL, Rita Sidmar Alencar Gil. **Formação de professores de Matemática: conexões didáticas entre Matemática, História e Arquitetura**. 2013. Tese (Doutorado em Educação Matemática). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

HEMENWAY, Priya. **O código secreto: a fórmula misteriosa que governa a arte, a natureza e a ciência**. China: Evergreen, 2010.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2012.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MATOS, Ana Léa Nassar. **O ecletismo na arquitetura residencial de José Sidrim: estudo histográfico e sócio cultural da moradia em Belém**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil, 2003.

MATTOS, Carmen Lúcia G. de. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<http://people.ufpr.br/~marizalmeida/celem05/index.htm#apoio>>. Acesso em: 20 set. 2010.

MIRANDA, Cybelle Salvador. **Cidade Velha e Feliz Lusitânia: cenários do Patrimônio Cultural em Belém**. 2006. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

NAOUMOVA, Natália. **Qualidade estética e policromia de centros históricos**. 2009. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. **Belém da saudade: a memória da Belém do início do século em cartões-postais**. Belém, 1996. 257p. il.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.

PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à história da arquitetura: das origens ao século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PEREIRA, Sônia Gomes. O ensino acadêmico e a teoria da arquitetura no século XIX. In: OLIVEIRA, Beatriz Santos et al. (Org.). **Leituras em Teoria da Arquitetura: v. 1 – Conceitos**. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

RASMUSSEN, Steen Eiler. **Arquitetura vivenciada**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: UCG, 2006.

ROCHA, Ana Luiza C. da; ECKERT, Cornelia. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, n. 44, p. 3-25, 2001.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente. 2009. Disponível em: <[http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/3124\\_1712.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2009/anais/pdf/3124_1712.pdf)>. Acesso em: 05 ago. 2013.



SOUSA, Alberto. **A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2007.

SOUSA, Alberto. **Arquitetura neoclássica brasileira: um reexame**. São Paulo: PINI, 1994.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

THOENES, Christof. **Teoria da arquitectura: do renascimento até aos nossos dias - 117 tratados apresentados em 89 estudos**. Köln: Taschen, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

#### BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVIM, Sandra. **Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: plantas, fachadas e volumes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. v. 2

CURY, Isabelle (Org.). **Cartas Patrimoniais**. 2. ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2010.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. São Paulo: Ática, 2010.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém: Estudo de Geografia Urbana**. Belém: UFPA, 1968.

TRINDADE, Elna Maria Andersen. **Palácio de Landi: uma trajetória estilística**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

## **APÊNDICES**

## APÊNDICE A – PESQUISA ICONOGRÁFICA DA ARQUITETURA IMPERIAL BRASILEIRA EM BELÉM

	<p>Fig. 1 - Teatro da Paz Belém antiga entre 1840 e 1900</p> <p>Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)</p> <p>Obs.: Supõe-se que esta seja a fotografia mais antiga. Não se veem árvores</p>
	<p>Fig. 2 - Teatro da Paz Belém antiga entre 1840 e 1900</p> <p>Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)</p> <p>Obs.: Supõe-se que, na sequência apresentada, esta seja a segunda fotografia mais antiga. Aqui já se vê algumas árvores plantadas.</p>
	<p>Fig. 3 - Teatro da Paz Belém antiga, depois da reforma de 1905</p> <p>Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)</p>



Fig. 4 - Teatro da Paz  
Belém antiga

Provavelmente na década de 70 onde aparece o edifício Manoel Pinto da Silva

Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)

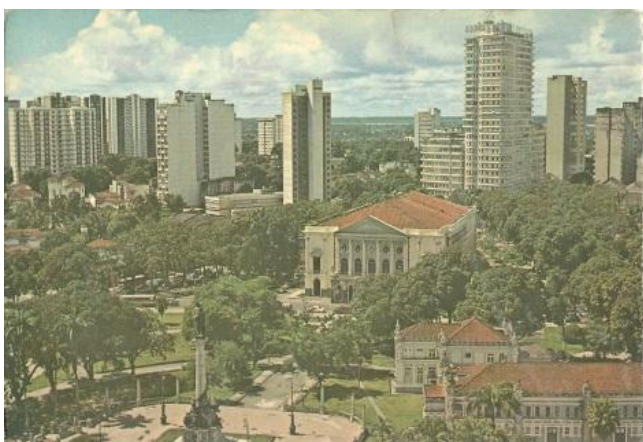


Fig. 5 - Teatro da Paz  
Belém antiga

Praça da República provavelmente depois da década de 70 do século XX

Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em desenvolvimento)



Fig. 6 - Teatro da Paz

Teatro da Paz  
Fachada lateral do Teatro da Paz  
Fonte: Acervo particular Elyonay Alexandrino (2013)



Fig. 7

Sobrados da ladeira do Castelo após a pintura realizada pela FUMBEL na década de 1990.

Fonte: Não identificada.  
Data: [1990]



Fig. 8

Sobrados da Av, Boulevard Castilho França, após a pintura realizada pela FUMBEL nos anos 2000

Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)



Fig. 9

Residência Eclética, situada à Rua Dr. Malcher. Prédio que não passou por processo de repintura recentemente.



Fig. 10  
Arsenal de Marinha em  
1898.

Pesquisa: professor Haroldo  
Baleixe.

Fonte: Álbum Belém antiga  
1898.  
Biblioteca Fórum Landi



Fig. 11  
Café e Restaurante Madrid

Fonte: Álbum Carcavone  
Biblioteca Fórum Landi

Data: 1898



Fig.12

Palácio Antônio Lemos  
Fonte: Álbum Fidanza,  
Pesquisa: professor Haroldo Baleixe  
Disponível na Biblioteca Fórum Landi (em  
desenvolvimento).

Data: 1902



Fig. 13

Residência da esquina da Rua General Gurjão, que não passou por processo recente de repintura.

Fonte: Maria Beatriz Faria

Obs.: Moldura de massa pintada na cor bege



Fig-14

Vista lateral do pavimento superior do sobrado da Rua 7 de Setembro, que não passou por processo recente de repintura.

Fonte: Maria Beatriz Faria



Fig. 15

Porta-janela do sobrado da Rua 7 de Setembro

Fonte: Maria Beatriz Faria

Obs.: Bandeira com pintura em tom de bege.



Fig. 16

Residência da esquina da  
General Gurjão- 2  
Fonte: Maria Beatriz Faria

Obs.: Moldura de massa pintada na cor  
bege



Fig. 17

Cartão Postal colorizado

Avenida Nazaré com Serzedelo, onde  
se identifica portas escuras no térreo e  
esquadrias claras no andar superior.

Fonte: Pará (1996, p. 87)

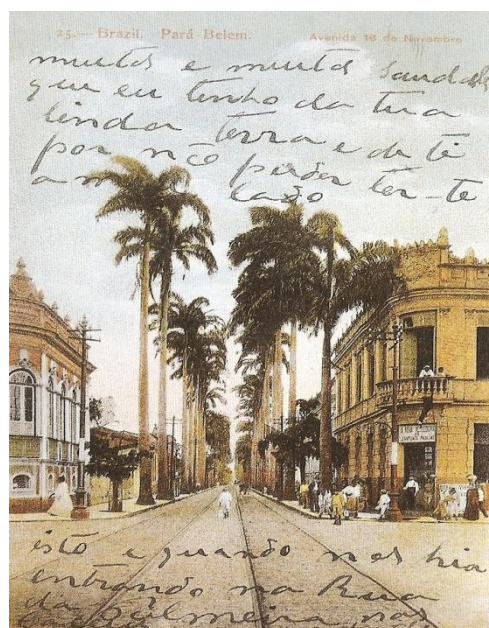


Fig. 18

Rua 16 de Novembro, onde se  
identifica uma residência eclética, com  
policromia na fachada.

Fonte: Pará (1996, p. 82)





Fig. 19

Residência Eclética, com pintura recente cinza e branca.

Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)



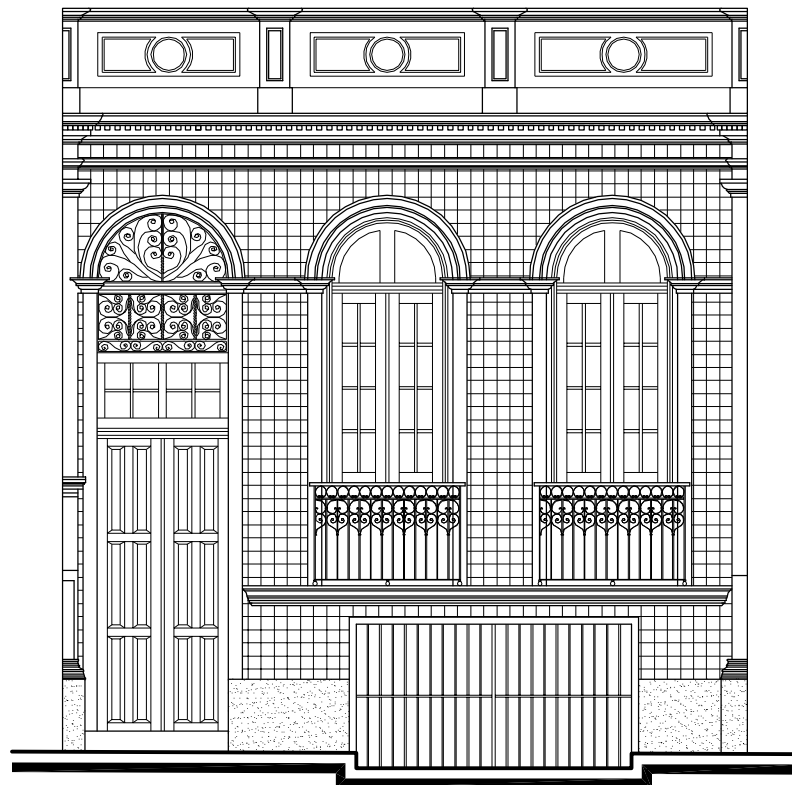
Fig. 20

Residência Eclética, com os panos de alvenaria revestidos com azulejos, recentemente pintada, onde se observa todos os elementos decorativos, esquadrias e alizares pintados de branco.

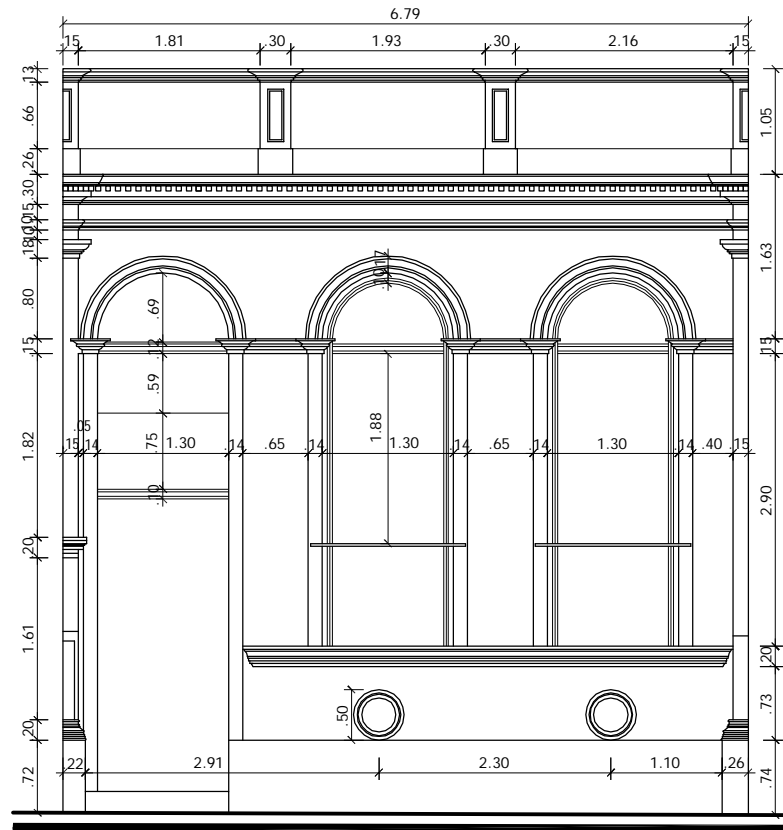
Fonte: Maria Beatriz Faria (2013)

## APÊNDICE B - TABELA COM ELEMENTOS DAS FACHADAS E SUAS DIMENSÕES

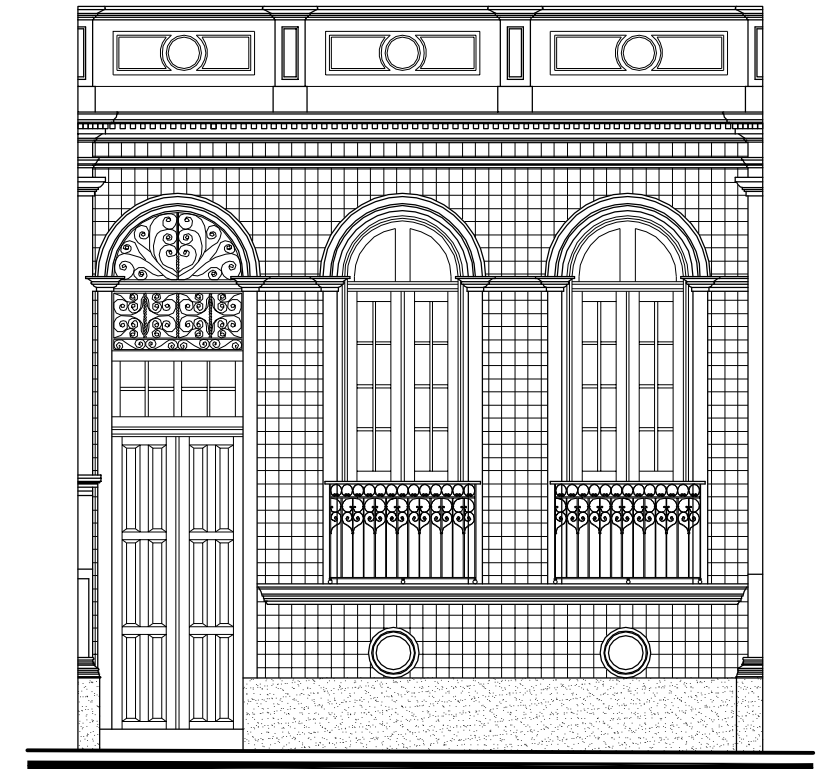
Elementos arquitetônicos	Bairro da Cidade Velha				Bairro da Campina		Bairro de Nazaré	
	Alenquer 162	Gurupá 266	Pedro Albuquerque 236	João Diogo 26	Campos Sales 517	Frutuoso Guimarães 619	Nazaré 293	Rui Barbosa 1063
Dimensões dos elementos horizontais em centímetros– Larguras								
Largura do lote	679	700	446	828	1119	441	790	488
Vãos das janelas	130	120	110	129	129	103	127	109
Vãos dos óculos	X XXXXXXXXXXX	37	26	65	31	XXXXXXXXXX	X XXXXXXXXXXX	40 e 55
Vão da porta	130	117	110	126	133	93	135	109
Largura das molduras	14	17	12 e 14	15 e 14	18	15	12	16
Largura dos cunhais	15 (meio)	35 (meio)	25 e 21 (meio)	22 e 45 (meio)	30 (meio)	25 e 28 (meio)	????	19
Panos das alven. Entre vãos	65	53 e 56	106	75 e 88	De 36 a 42	15	97 e 90	12
Dimensões dos elementos verticais- Alturas								
Embasamento	74	95 e 110	95 e 90	85 e 75	????	88 e 94	90	172
Distancia do embasamento até o peitoril	93	60	22	82	XXXXXXXXXX	135	XXXXXXXXXX	XXXXXXXXXXXXXX
Alt. do guarda-corpo	102	XXXXXX	96	98	96	96	100	95
Alt. das folhas das janelas	290	230	175	259	286	315	290	307
Alt. das band. janel	60	60	57	61	70	52	75	59
Alt. da fol. da port.	434	377	356	397	402	511	363	444
Alt. da band. port	60	60	57	61	67	47	79	58
Alt.Fuste da pilastra	385	402	414	398	384	302	????	447
Alt. do Capitel	18	24	14	16	15	18	????	15
Alt.Entablamento	55	65	51	49	65	62	100	40
Alt. da platibanda	105	122	106	120	90	97	100	108
Coroamento	160	187	157	169	155	159	200	148
Alt. da arqu e volta até a altura da cimalha	26	55	40	61 e 62	23	26	23	55
Alt. do mold. Horiz. até a cimalha	108	XXXXXX	XXXXXXXXXX	137	XXXXXXXXXXXXXX	92	XXXXXXXXXX	130



FACHADA DO LEVANTAMENTO  
 ESC.: 1/75

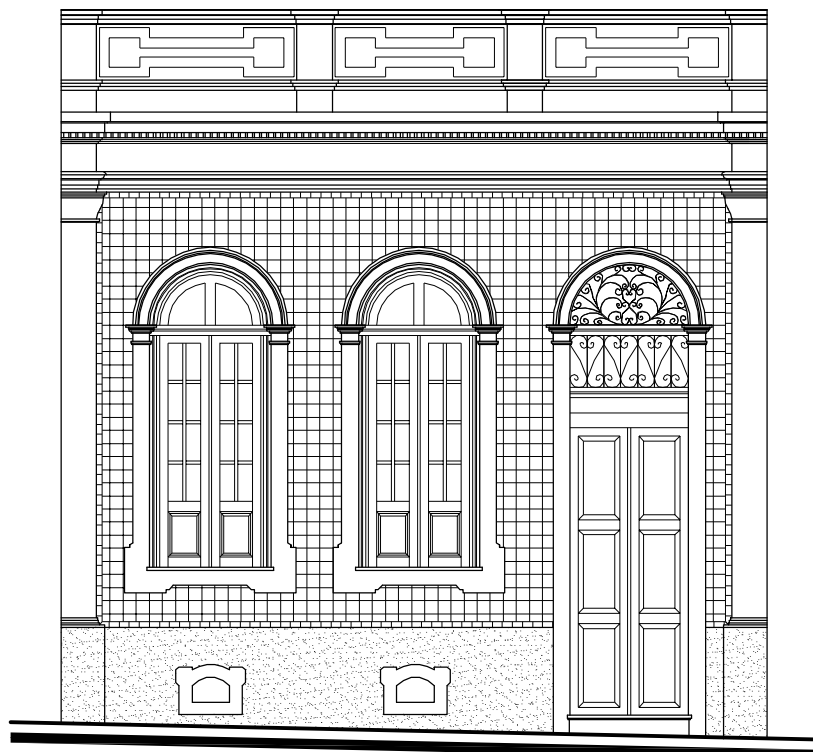


FACHADA COTADA  
 ESC.: 1/75

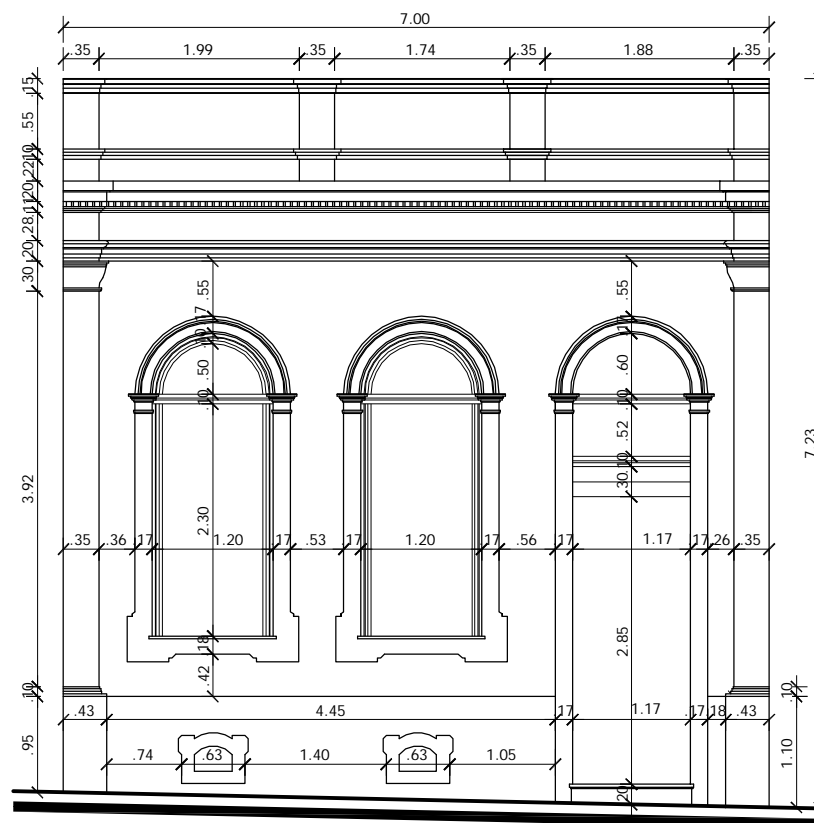


FACHADA RECOMPOSTA  
 ESC.: 1/75

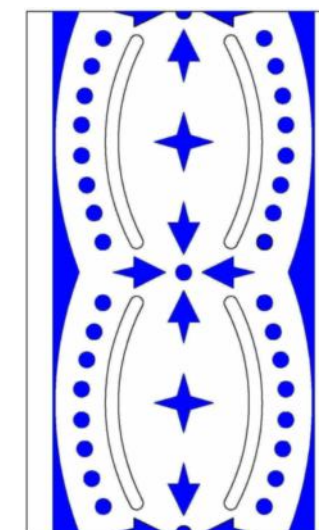
RESIDÊNCIA - GURUPÁ Nº 266



FACHADA DO LEVANTAMENTO  
 ESC.: 1/75



FACHADA COTADA  
 ESC.: 1/75



BARRA DO AZULEJO



AZULEJO DO REVESTIMENTO

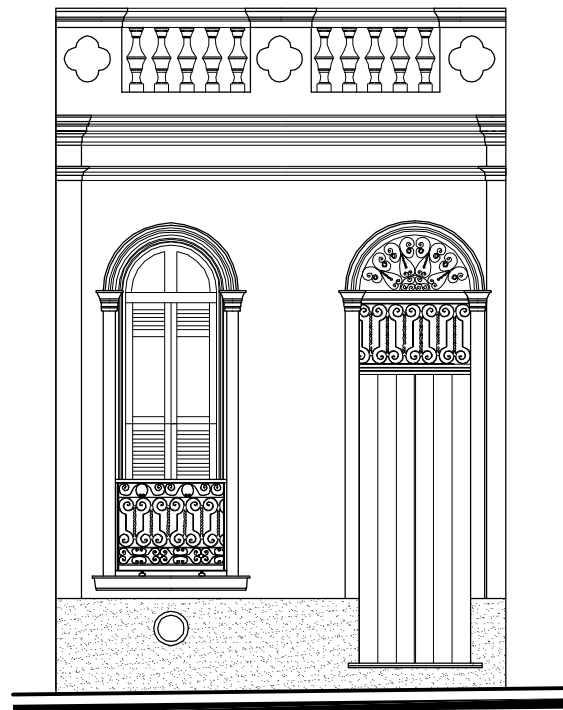


Fig.C.2.1  
 Fachada do Levantamento  
 Esc.:1/75

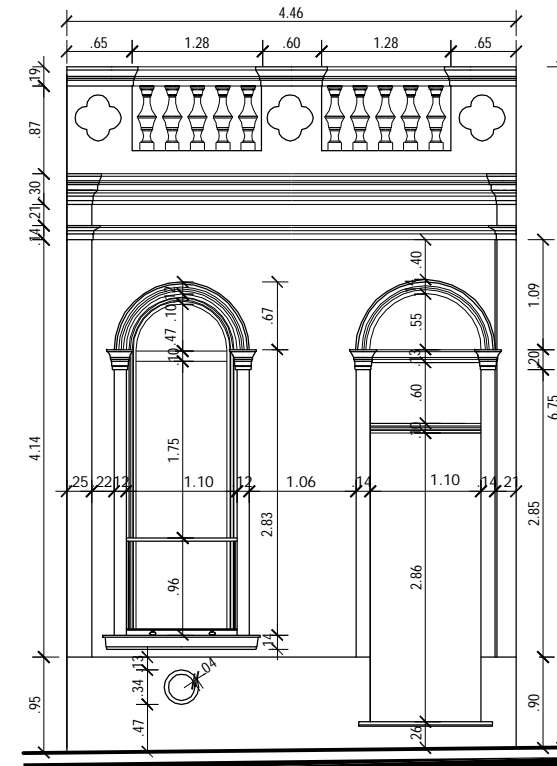


Fig.C.2.2  
 Fachada Cotada  
 Esc.:1/75

RESIDÊNCIA-JOÃO DIOGO Nº 26

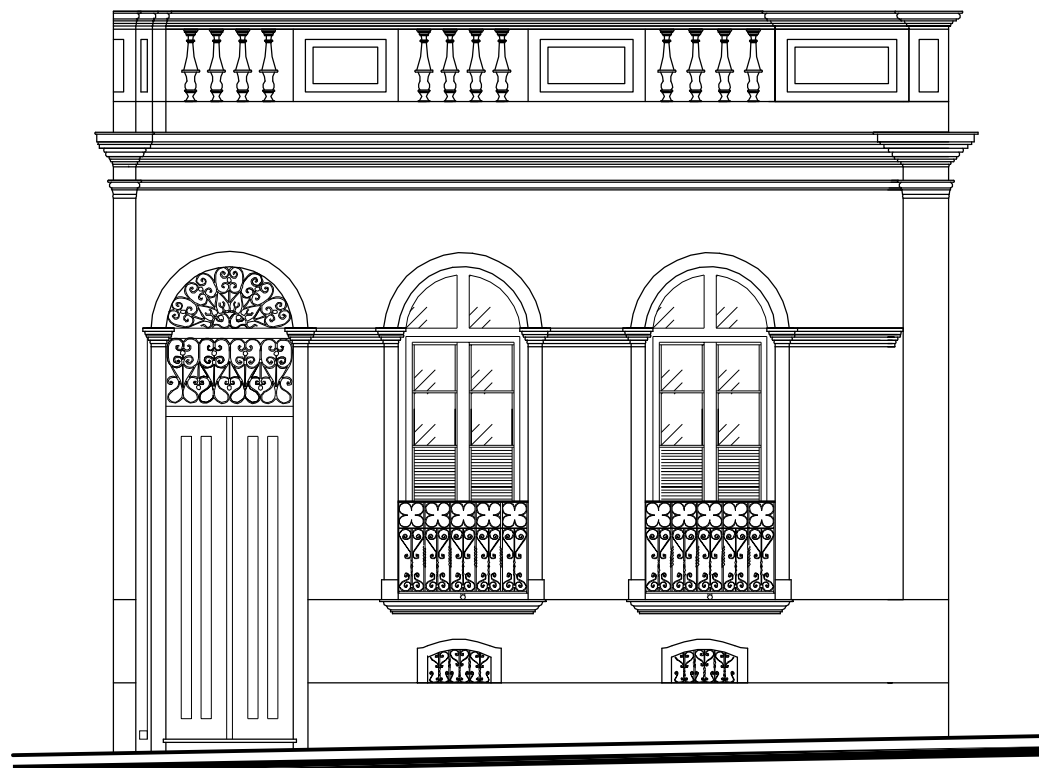


Fig.C.2.3  
 Fachada do Levantamento  
 Esc.:1/75

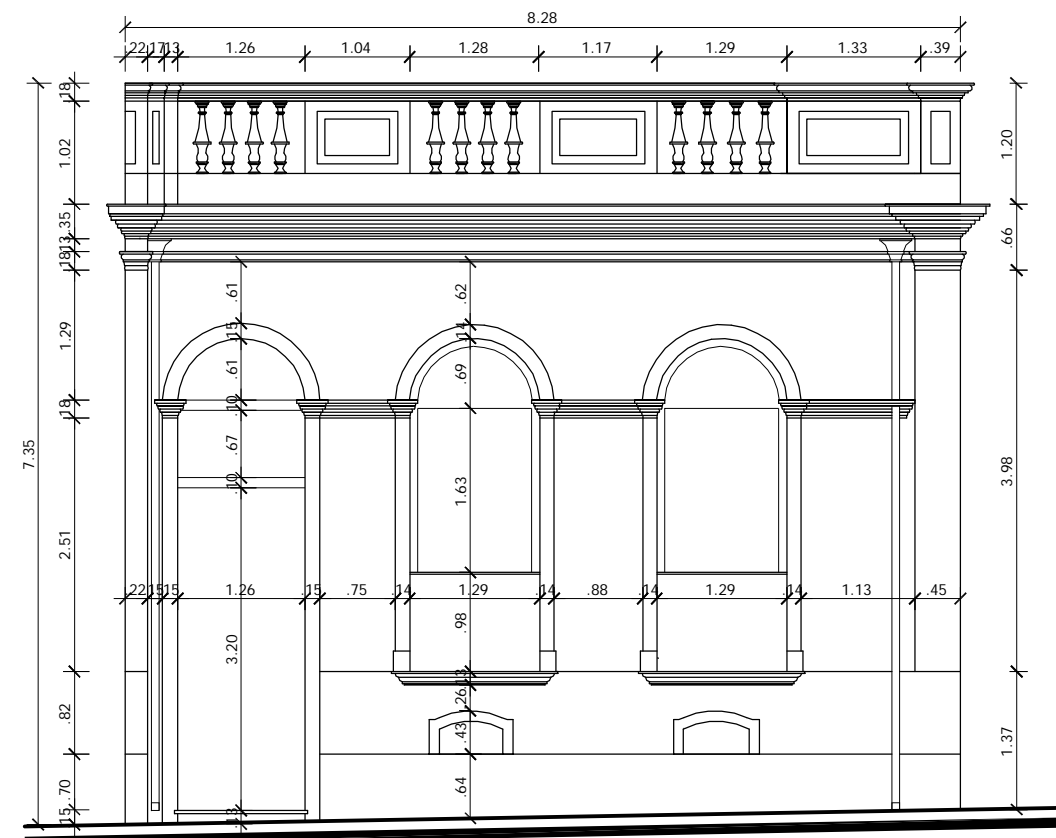
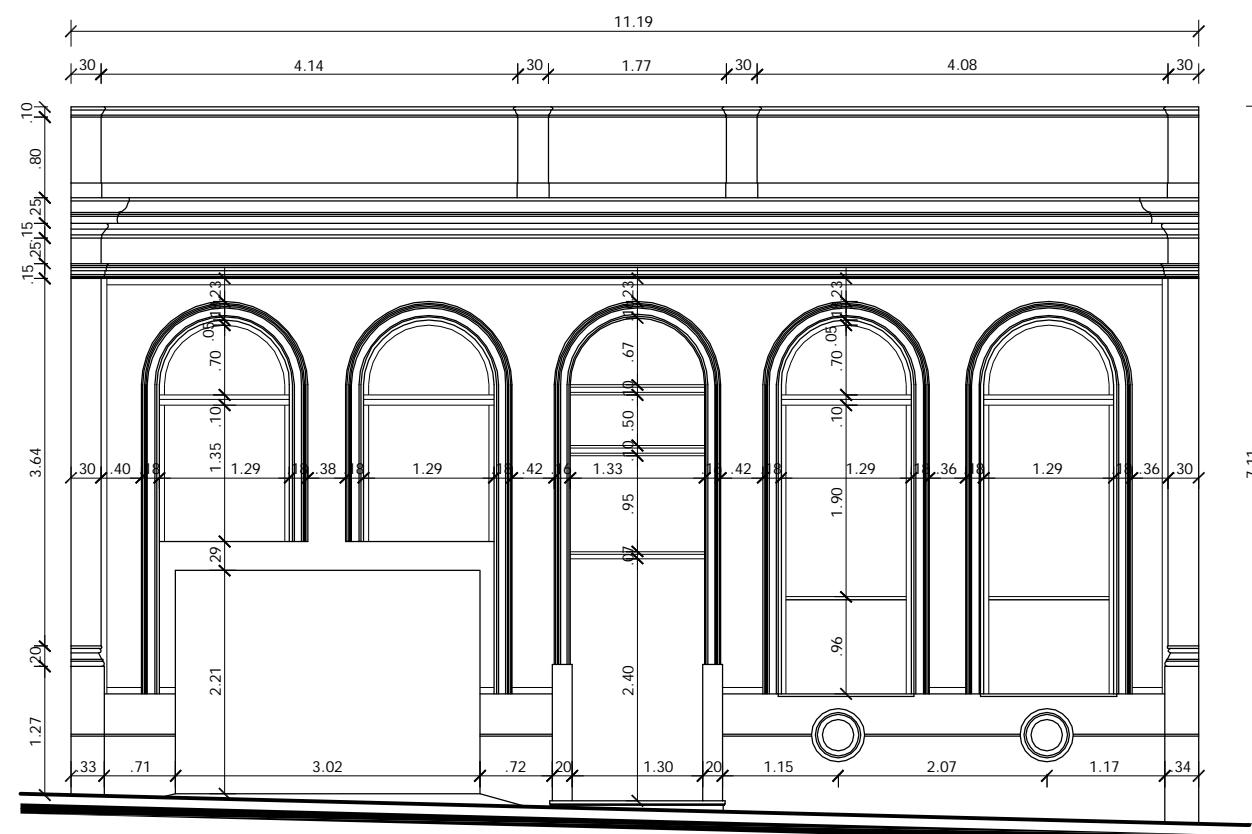


Fig.C.2.4  
 Fachada do Levantamento  
 Esc.:1/75

APÊNDICE C.3:  
 LEVANTAMENTO CADASTRAL  
 RESIDÊNCIA - CAMPOS SALES Nº 517



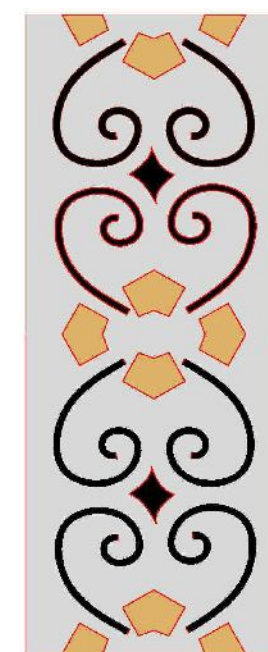
FACHADA DO LEVANTAMENTO  
 ESC.: 1/75



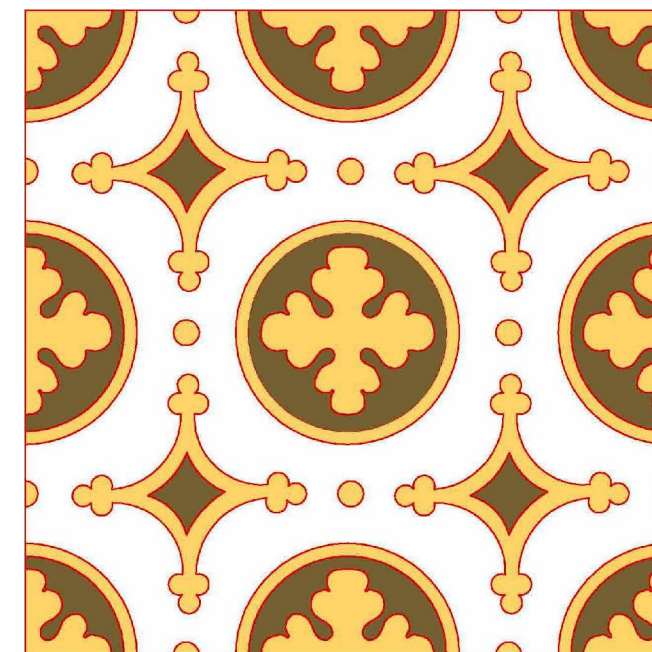
FACHADA COTADA  
 ESC.: 1/75



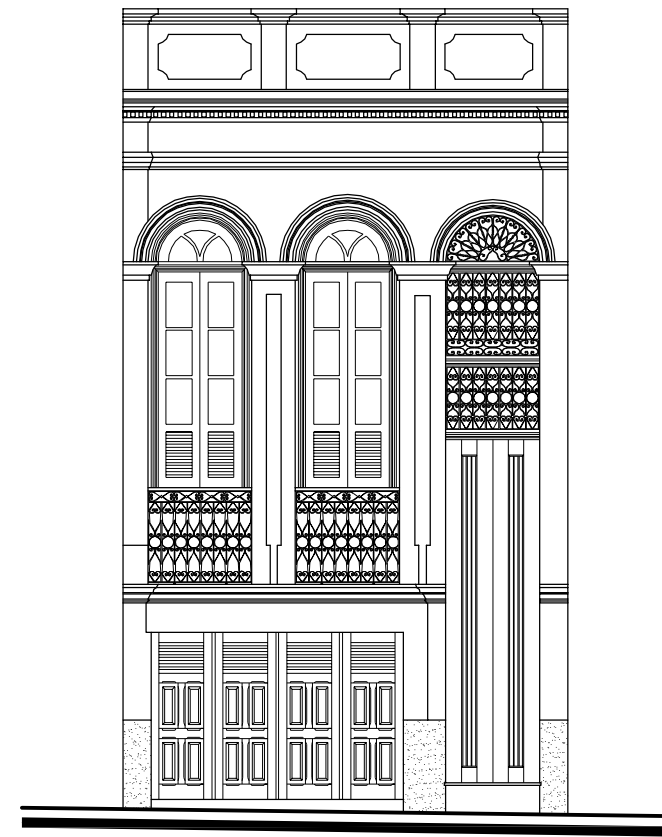
FACHADA RECOMPOSTA  
 ESC.: 1/75



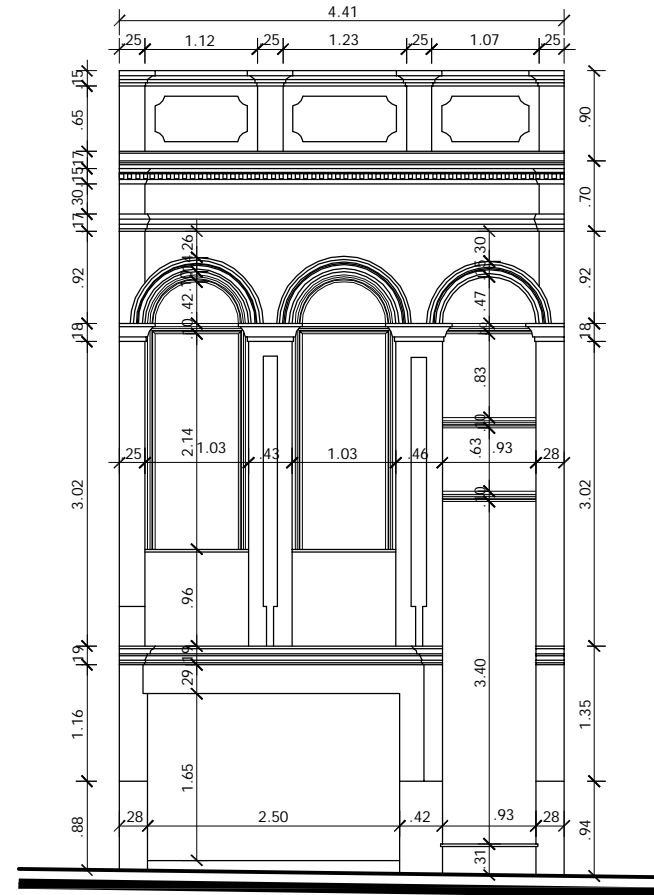
BARRA DO AZULEJO



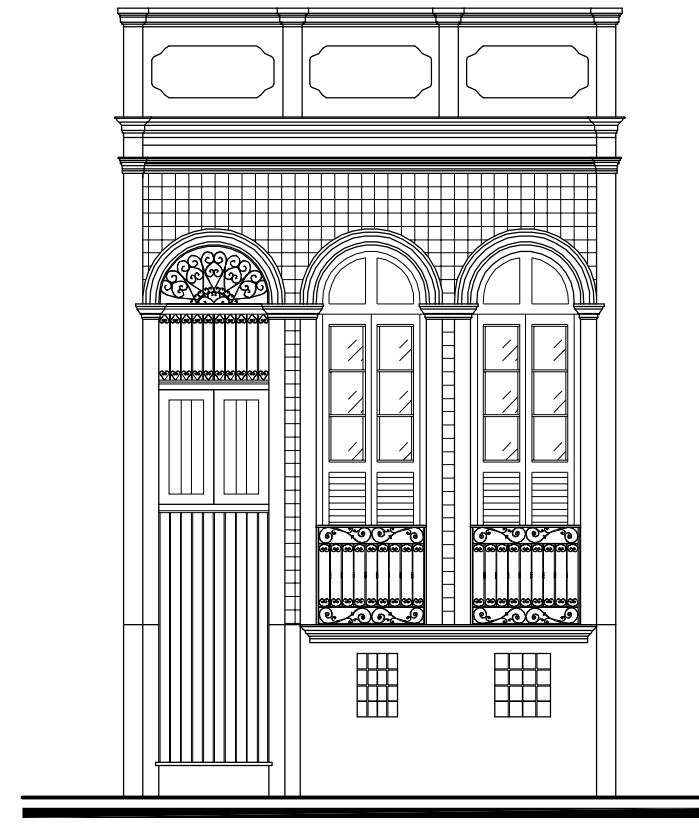
AZULEJO DO REVESTIMENTO



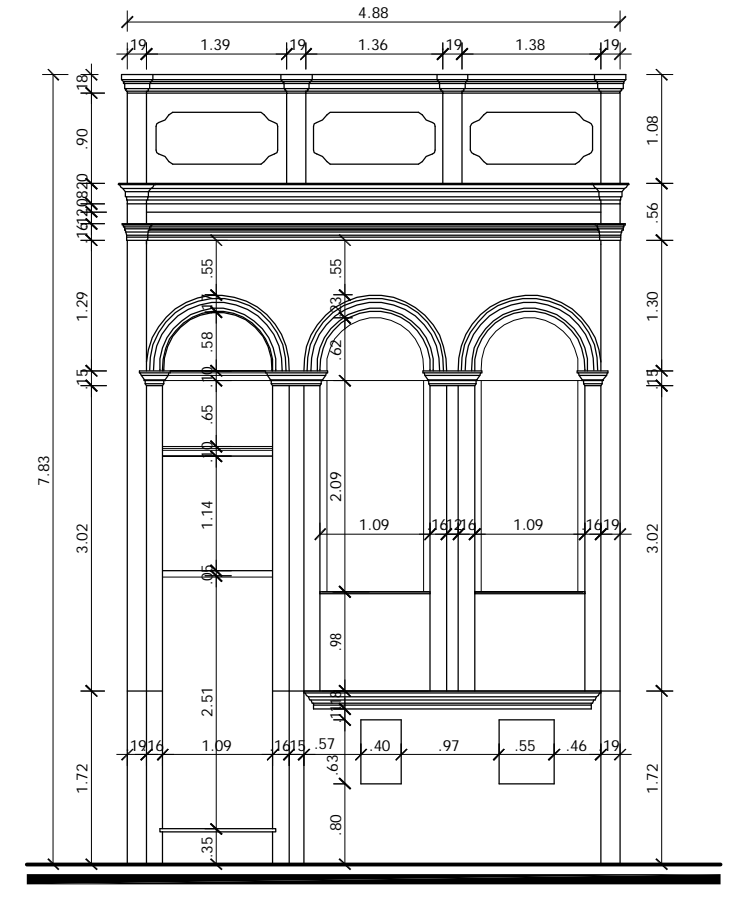
FACHADA DO LEVANTAMENTO  
ESC.:1/75



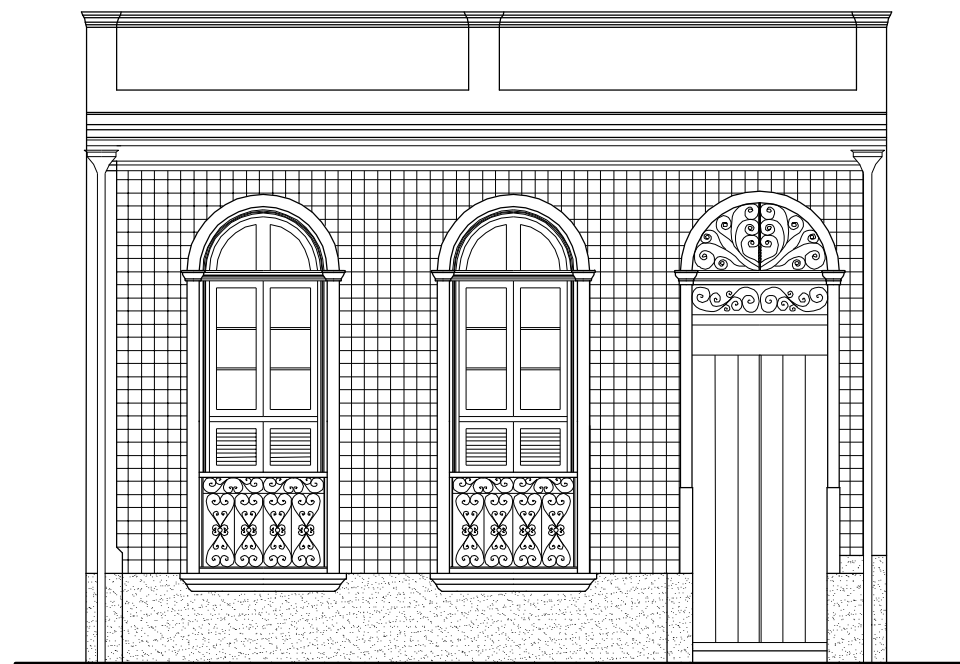
FACHADA COTADA  
ESC.:1/75



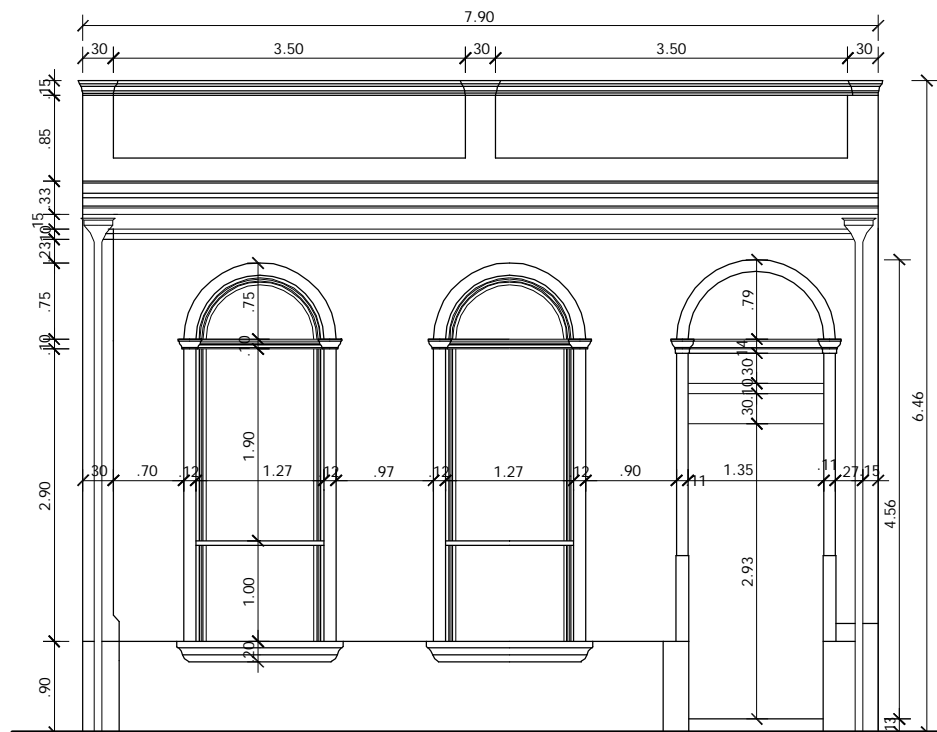
FACHADA DO LEVANTAMENTO  
ESC.:1/75



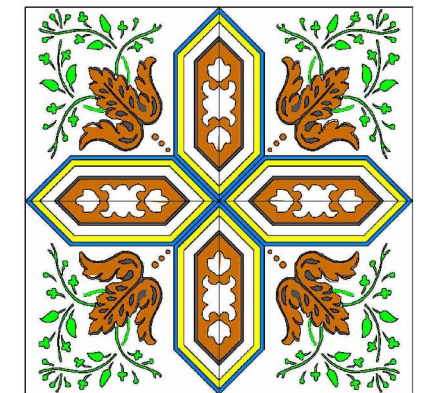
FACHADA COTADA  
ESC.:1/75



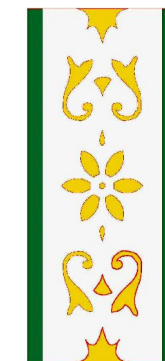
FACHADA DO LEVANTAMENTO  
ESC.:1/75



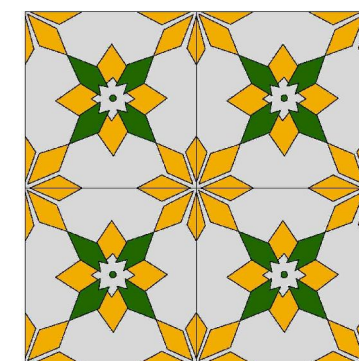
FACHADA COTADA  
ESC.:1/75



AZULEJO



BARRA DO AZULEJO



AZULEJO

APÊNDICE D.1:  
PROSPECÇÃO NAS FACHADAS  
RESIDÊNCIA- ALENQUER Nº 162

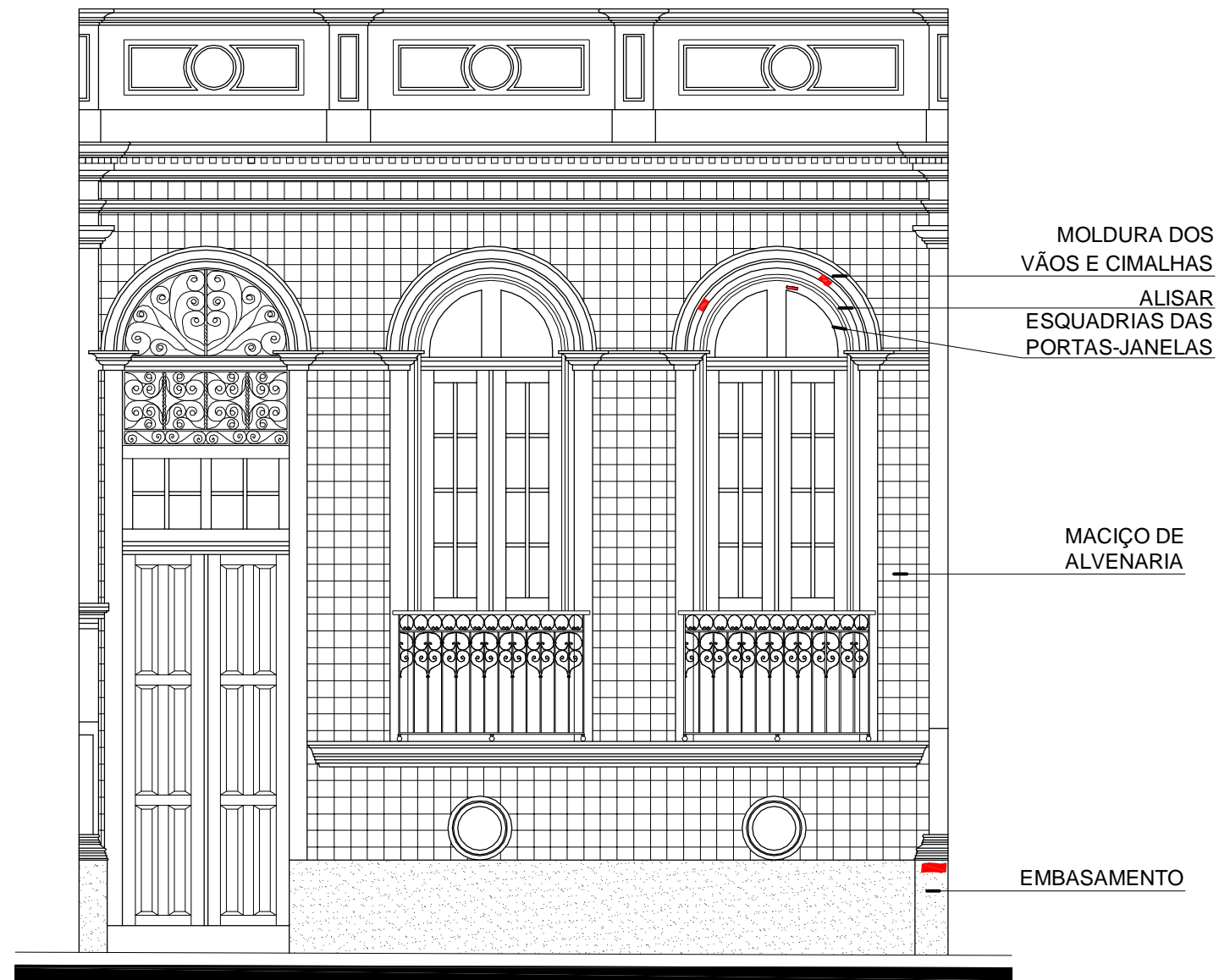


Fig. D1.1  
Fachada com Prospecções



Fig. D1.2  
Prospecção na moldura dos vãos e cimalhas  
Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig. D1.3  
Prospecção no Alisar  
Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig. D1.4  
Prospecção na esquadria da porta-janela  
Foto - Antônio Fábio de Oliveira

APÊNDICE D.2:  
 PROSPECÇÃO NAS FACHADAS  
 RESIDÊNCIA- PEDRO ALBUQUERQUE Nº 236

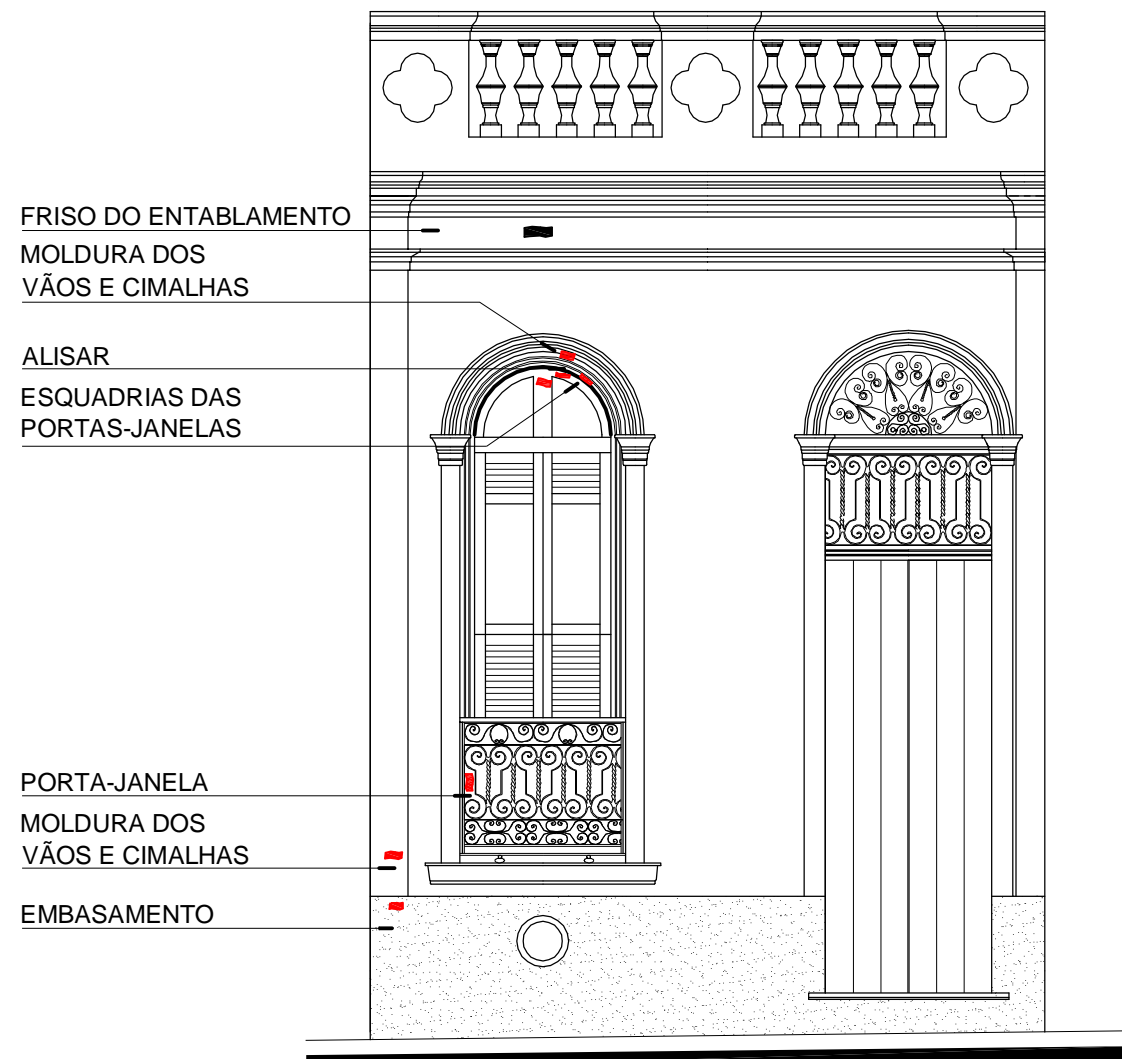


Fig.D2.1  
 Fachada com Prospecções  
 Esc.:1/50



Fig.D2.2  
 Prospecção no friso do entablamento  
 Foto - Antônio Fabio de Oliveira

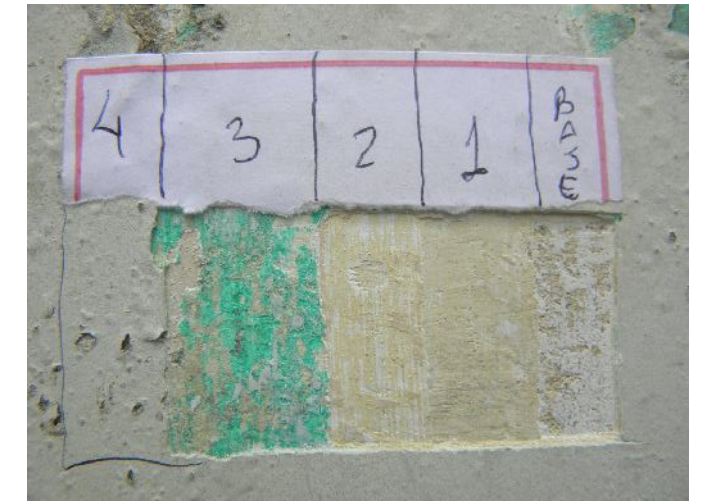


Fig.D2.3  
 Prospecção na moldura do vão e cimalhas  
 Foto - Antônio Fabio de Oliveira

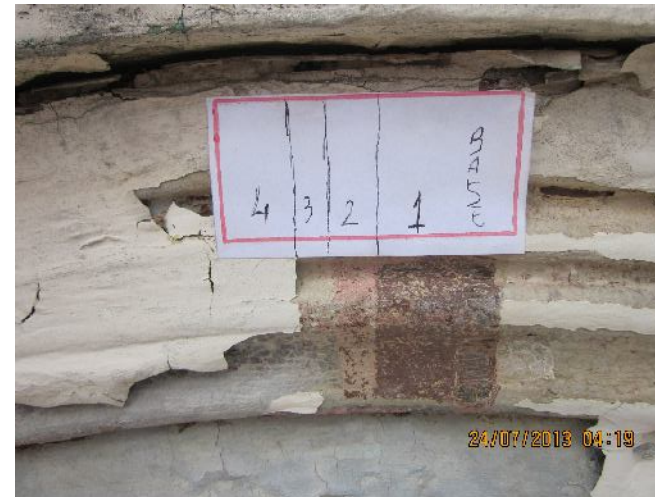


Fig.D2.4  
 Prospecção no alisar  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig.D2.5  
 Prospecção na porta-janela  
 Foto - Maria Beatriz Faria



Fig.D2.6  
 Prospecção na esquadria da porta-janela  
 Foto -Maria Betariz Faria



Fig. D2.7  
 Prospecção no embasamento  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



APÊNDICE D.3:  
 PROSPECÇÃO NAS FACHADAS  
 RESIDÊNCIA- CAMPOS SALES Nº 517



Fig.D3.1  
 Fachada com Prospecções



Fig.D3.2  
 Prospecção no friso do entablamento  
 Foto -Antônio Fabio de Oliveira



Fig.D3.3  
 Prospecção na moldura do vão e cimalhas  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig.D3.4  
 Prospecção no alisar  
 Foto - Antôno Fábio de Oliveira

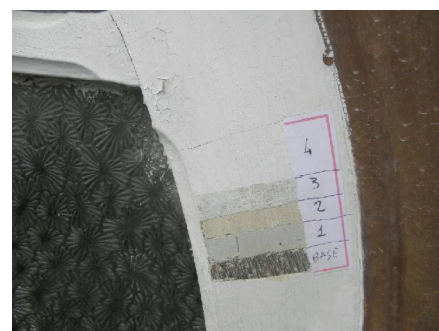


Fig. D3.5  
 Prospecção na esquadria da porta-janela  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig.D3.6  
 Prospecção no embasamento  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira

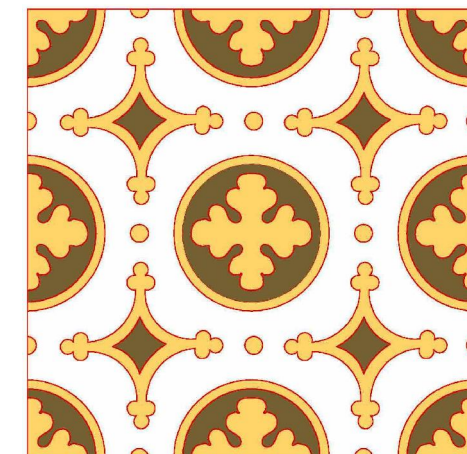


Fig.D3.7  
 Azulejo

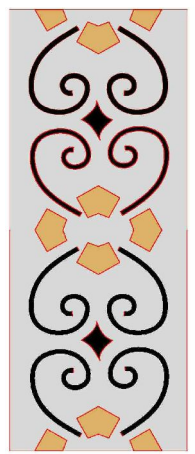


Fig.D3.8  
 Barra do azulejo

APÊNDICE D.4 :  
 PROSPECÇÃO NAS FACHADAS  
 RESIDÊNCIA- RUI BABOSA Nº 1063

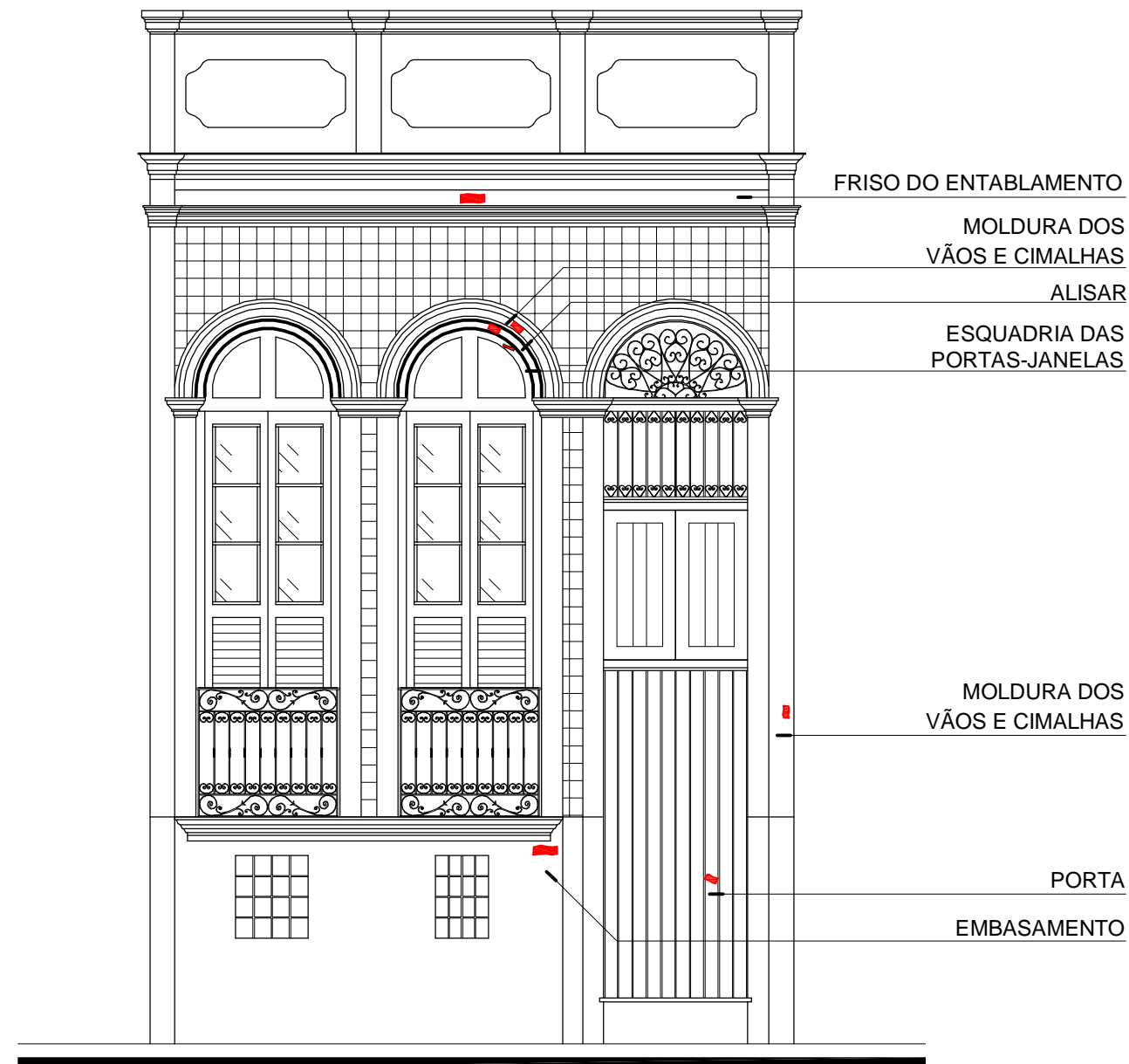


Fig. D.4.1  
 Fachada com Prospecções



Fig. D.4.2  
 Prospecção no friso do entablamento  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig. D.4.3  
 Prospecção na moldura do vão e cimalhas  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig.D.4.4  
 Prospecção no alisar  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira



Fig. D.4.5  
 Prospecção na esquadria da porta-janela  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira

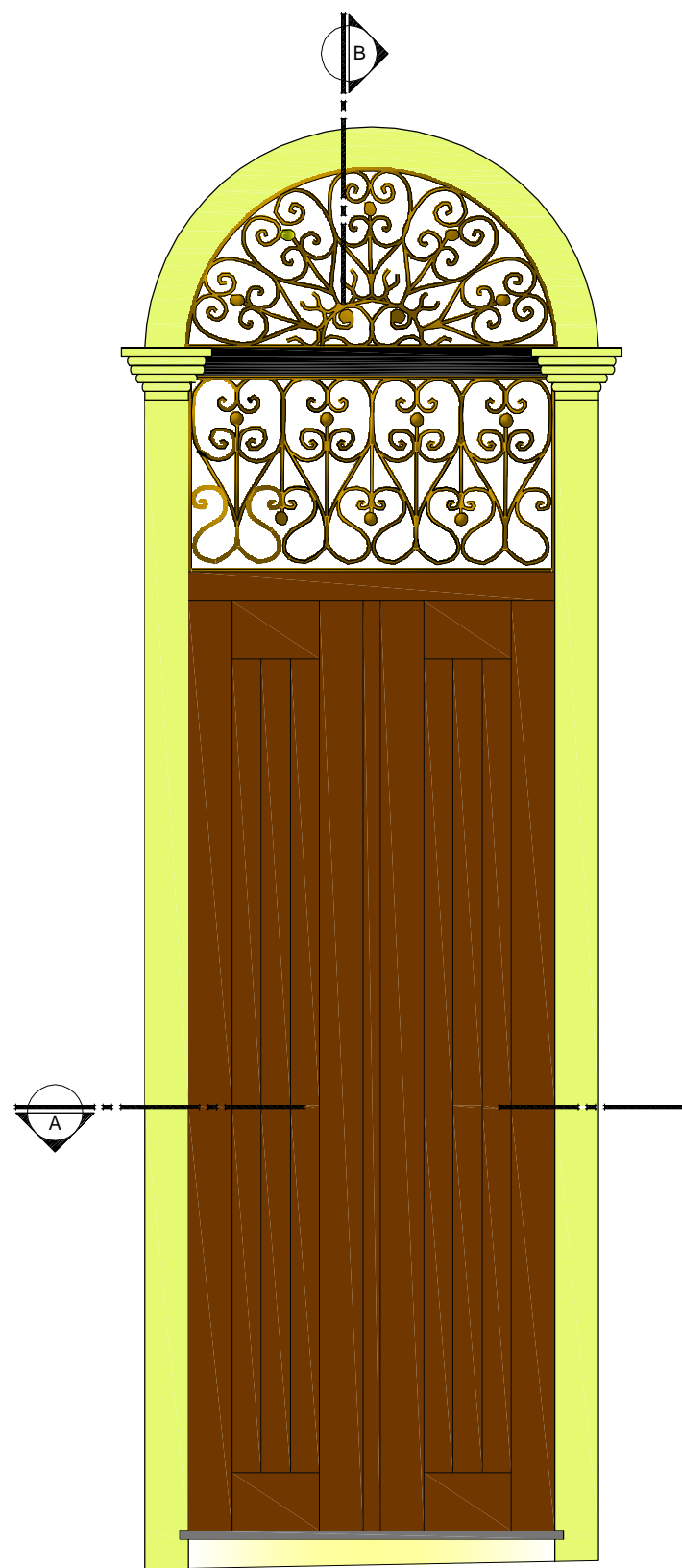


Fig. D.4.6  
 Prospecção na porta  
 Foto - Antônio Fábio de Oliveira

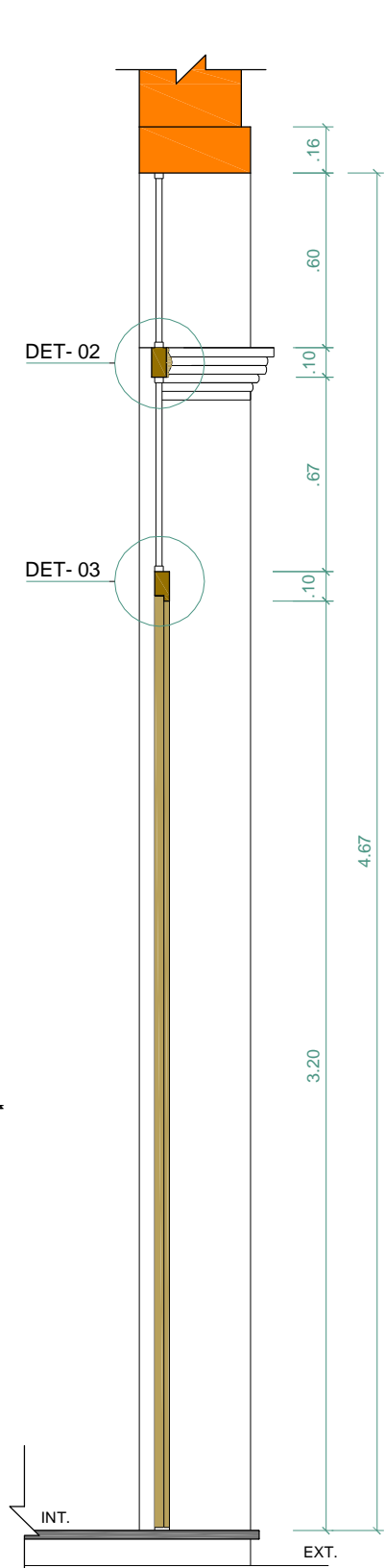


Fig.D.4.7  
 Azulejos do revestimento do maciço de alvenaria

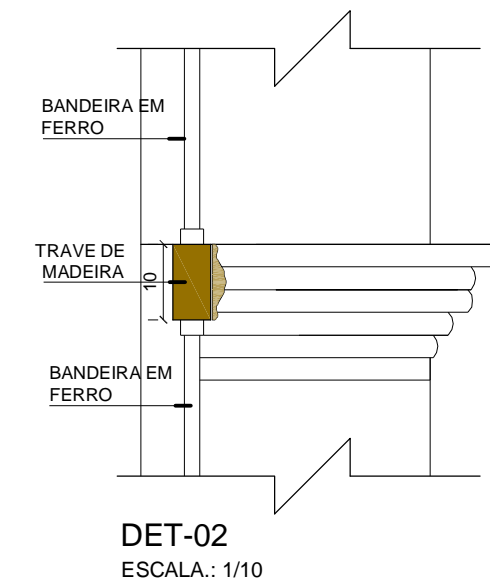
APÊNDICE E: DETALHE DE ESQUADRIA



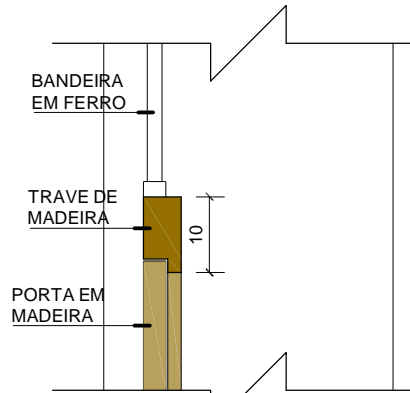
ELEVAÇÃO E-02  
ESCALA.: 1/25



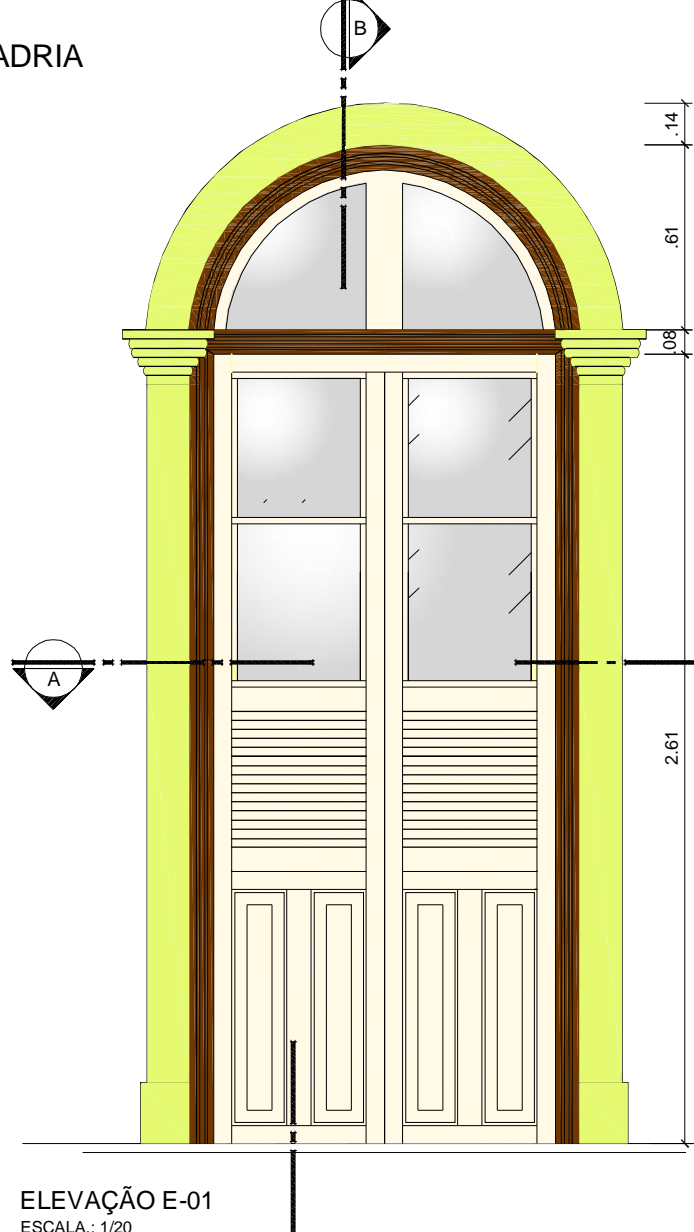
CORTE B  
ESCALA.: 1/25



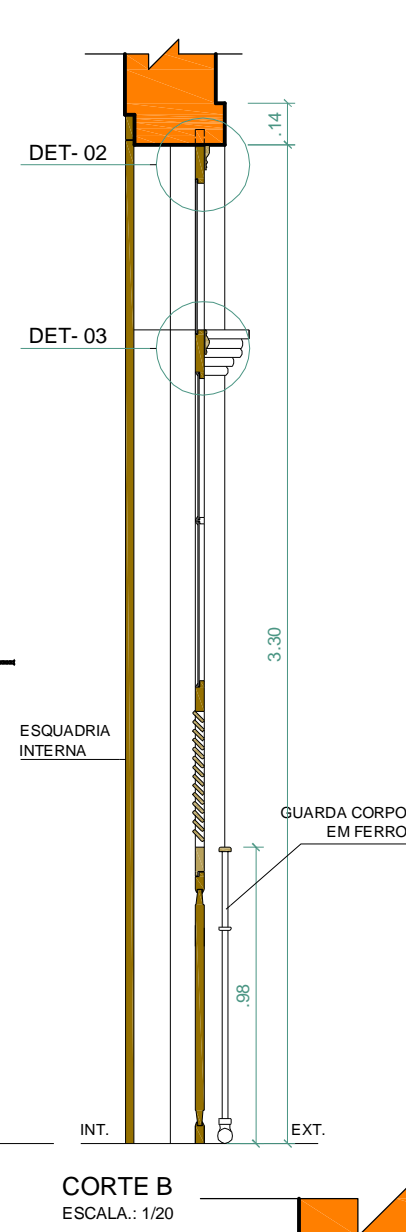
DET-02  
ESCALA.: 1/10



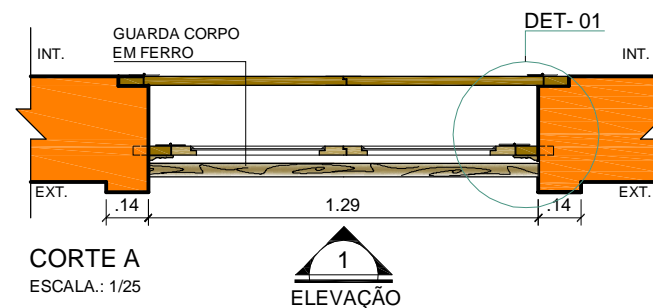
DET-03  
ESCALA.: 1/10



ELEVAÇÃO E-01  
ESCALA.: 1/20

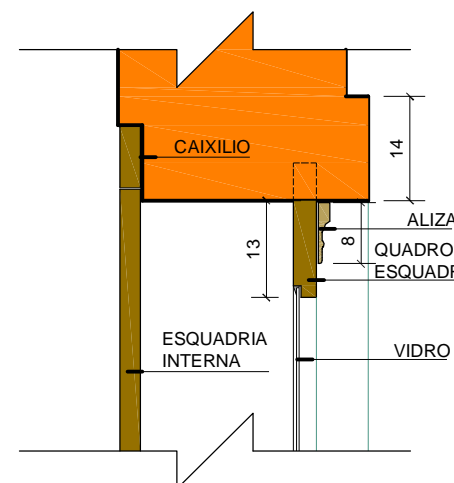


CORTE B  
ESCALA.: 1/20

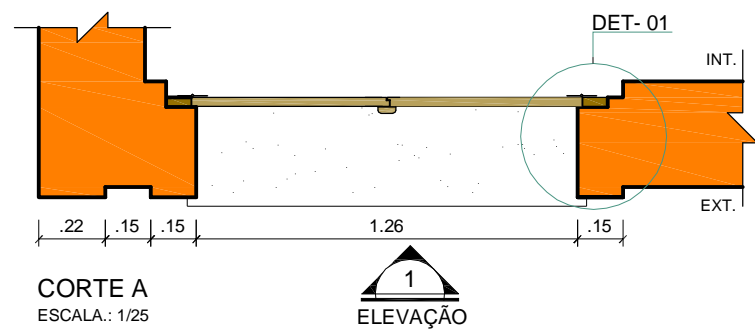


CORTE A  
ESCALA.: 1/25

ELEVAÇÃO

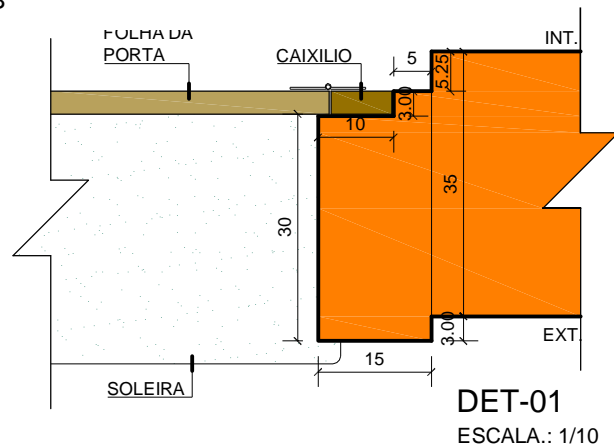


DET-02  
ESCALA.: 1/10

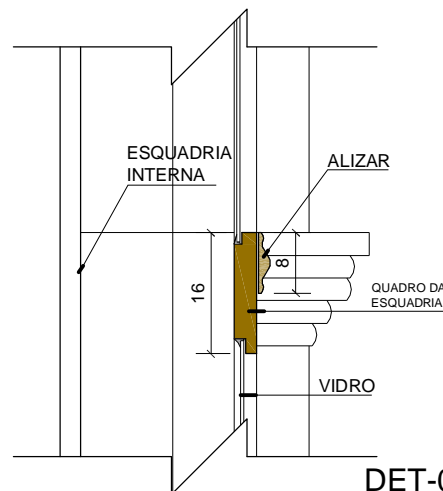


CORTE A  
ESCALA.: 1/25

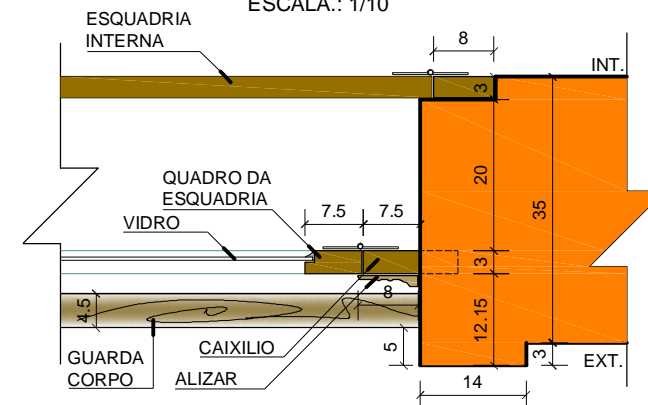
ELEVAÇÃO



DET-01  
ESCALA.: 1/10



DET-03  
ESCALA.: 1/10



DET-01  
ESCALA.: 1/10

**ANEXOS**

## ANEXO A - FACHADAS CLÁSSICAS PURAS



Alenquer 128.JPG



Alenquer 162.jpg

Aristides Lobo  
99.JPGAristides Lobo  
105.JPGBenjamim  
Constant 988.JPGBenjamim  
Constant 1006.JPGBenjamim  
Constant 1012.JPGBenjamim  
Constant 1053.JPG

Cameté 50.jpg



Cameté 94.jpg



Cameté 119.jpg

Campos Sales  
285.JPGCampos Sales  
517.JPGCampos Sales  
567.JPGCampos Sales  
sn.JPGDr. Malcher  
293.JPGFrutuoso  
Guimarães 615.JPGFrutuoso  
Guimarães 619.JPG

Gurupá 178.JPG



Gurupá 266.JPG



João Diogo 26.jpg



João Diogo 34.jpg

Joaquim Távora  
327.JPG

Nazaré 293.JPG



Nazaré 910.JPG

Ó de Almeida  
100.JPGP. Albuquerque  
65.JPGP. Albuquerque  
68.JPGP. Albuquerque  
71.JPGP. Albuquerque  
210.JPGP. Albuquerque  
230.JPGP. Albuquerque  
236.JPGP. Albuquerque  
Santos 217.jpgPadre  
Prudencio.JPGPadre Prudencio  
363.JPG

Riachoelo 176.JPG



Riachuelo 110.JPG

Rodrigues dos  
Santos 237.JPGRodrigues dos  
Santos 245.JPGRodrigues dos  
Santos 66.JPGRodrigues dos  
Santos 251.jpg

Rui Barbosa.JPG



## ANEXO B - FACHADAS CLÁSSICAS COM ELEMENTOS ECLÉTICOS



Alenquer168.JPG



Alenquer 117.jpg

Benjamim  
Constant 1041.JPGBenjamim  
Constant 1047.JPG

Cameté 56.jpg



Cameté 89.jpg

Campos  
Sales553.JPGCampos Sales  
563.JPGCampos Sales  
sn.JPGDr. Malcher  
287.JPGDr. Malcher  
467.JPGDr. Malcher  
471.JPGDr. Malcher  
477.JPGDr. Malcher  
503.JPGFrutuoso  
Guimarães 611.JPGFrutuoso  
Guimarã...General  
Gurjão.JPGGeneral Gurjão  
sn.JPGGov. José Malcher  
189.JPGGovernado José  
Malcher 752 e...Governado José  
Malcher 794.jpg

Gurupá 134.JPG

Joaqui Távora  
582.jpg

Nazaré 449.JPG

Ó de Almeida  
118.JPGP. Albuquerque  
145.JPGP. Albuquerque  
318.JPGP. Albuquerque  
324.JPGPadre Prudencio  
334.JPGPadre Prudencio  
345.JPGPadre Prudêncio  
410.JPGPadre Prudêncio  
416.JPGPadre Prudêncio  
422.JPG

Riachuelo 114.JPG

Rodrigues dos  
Santos 257.JPGRodrigues dos  
Santos 295.jpg

## ANEXO C - FACHADAS ECLÉTICAS



Aristides Lobo.JPG

Aristides Lobo  
134.JPG

Cameté 42.jpg



Cameté 125.jpg

Campos Sales  
604.JPGCampos Sales  
612.JPG

Dr. Assis 323.JPG



Dr. Assis 414.jpg



Dr. Assis 462.jpg



Dr. Assis 474.jpg



Dr. Malcher137.JPG

Dr. Malcher  
184.JPGDr. Malcher  
246.JPGDr. Malcher  
SN.JPG

Dr. Moraes.JPG



Dr. Moraes 31.JPG

Frutuoso  
Guimarães 481.JPGFrutuoso  
Guimarães 590.JPGFrutuoso  
Guimarães 596.JPGFrutuoso  
Guimarães 602.JPGFrutuoso  
Guimarã...Generalíssimo  
Teodoro 1214.JPGGov. José  
Malcher.JPGGov. José Malcher  
450.JPG

Gurupá 250.JPG

Joaquim Távora  
412.JPGJoaquim Nabuco  
112.JPGJoaquim Távora  
127.JPGJoaquim Távora  
133.JPGjoaquim Távora  
139.JPGJoaquim Távora  
328.JPGÓ de Almeida  
125.JPGQuintino Bocaiuva  
1410.JPG

Riachuelo 190.JPG



Riachuelo 196.JPG

Rodrigues dos  
Santos 44.JPGRui Barbosa  
921.JPG

Rui Barbosa sn.JPG