LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA



FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

CONTEMPORÂNEOS CLASSICISMOS

Uma análise dos princípios compositivos clássicos no Projeto da Habitação:
O caso dos espaços sociais na cidade do Recife, Brasil

Ramo de Arquitetura
Especialidade Teoria e Prática do Projeto

Gisele Melo de Carvalho

Orientadores: Professor Doutor Pedro António Alexandre Janeiro

Professora Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução

Professor Doutor Fernando Diniz Moreira

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor

Ano 2023

LISBOA
UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE ARQUITETURA
LISBON SCHOOL OF ARCHITECTURE
UNIVERSIDADE DE LISBOA

CONTEMPORÂNEOS CLASSICISMOS

Uma análise dos princípios compositivos clássicos no Projeto da Habitação:
O caso dos espaços sociais na cidade do Recife, Brasil

Ramo de Arquitetura
Especialidade Teoria e Prática do Projeto

Gisele Melo de Carvalho

Orientadores: Professor Doutor Pedro António Alexandre Janeiro
Professora Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução
Professor Doutor Fernando Diniz Moreira

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de doutor
Ano 2023

Presidente:
Doutor Miguel Calado Baptista-Bastos,
Professor Auxiliar
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;

Vogais:
Doutor Pedro António Alexandre Janeiro,
Professor Associado com Agregação
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, orientador;
Doutor Carlos Augusto Mattei Faggin,
Professor Associado
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;
Doutor Maurício Rocha de Carvalho,
Professor Associado
Universidade Federal de Pernambuco;
Doutora Ana Marta das Neves Santos Feliciano,
Professora Auxiliar com Agregação
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa;
Doutor José António Jacob Martins Cabido,
Professor Auxiliar Aposentado
Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

Ao meu filho Filipe, à minha mãe Iêda, e ao meu pai Alberto, meus pilares, que com todo amor tornaram possível a concretização dos meus sonhos!

AGRADECIMENTOS

Ao finalizar esta etapa de estudos, contemplo quantas pessoas estiveram presentes ao meu lado, me incentivando, compreendendo e contribuindo de forma direta ou indireta para a execução deste trabalho:

Meus orientadores, Professor Doutor Pedro António Alexandre Janeiro, Professora Doutora Maria Dulce Costa de Campos Loução em Lisboa e Professor Doutor Fernando Diniz Moreira em Recife, com seus saberes, experiências e compreensão infinitos;

Meus professores da Universidade de Lisboa, pelo aprendizado;

Meu irmão Alberto Alves de Carvalho Júnior, pelo carinho, apoio financeiro e vibração;

Professor Doutor José Luiz Mota Menezes (*in memoriam*) pelas conversas e orientações informais, além da disponibilidade de sua rica biblioteca para pesquisa;

Professor Doutor Daniel Bloch pelo apoio e companhia nas pesquisas e visitas em Paris;

Professor Doutor Pedro Henrique Valadares, e Professorea Doutora Stela Bartel pelas conversas e empréstimo de livros;

Coordenadoras do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade Damas, Professora Doutora Mércia Carrera de Medeiros e Profesora Doutora Winnie Emily Fellows, assim como a Diretora da Faculdade Damas, Irmã Miriam, pela consideração e dispensa das aulas para viagens de pesquisa;

Meus colegas de turma da Universidade de Lisboa, Maria Luíza de Lavor, Raissa Gameleira, César Canova, Bruno Gomes, Lidia Martins, Tatiane Fonseca, Pérside Omena, Denise Gaudiot, Juliana Barreto e Márcia Hazin, dentre outros, pela companhia e amizade;

Sr. Joel Posternak e sua esposa Sra. Simone Zimilis, o decorador Guilherme Eustáquio, a designer e professora Lúcia Helena Pontual, o arquiteto Alexandre Mesquita e a arquiteta Maria Elizabeth Araruna, pelas entrevistas concedidas;

Arquitetos Vera Pires, Roberto Ghione, Lucia Helena de Andrade Lima, Kleber F. de Carvalho Denise Gaudiot, Acácio Gil Borsoi (*in memoriam*), Andrelise Magnabosco, Marco Antonio Gil Borsoi, Ana Amélia Velloso, Roberta Pessoa de Melo, Ilka Rosas, Fernanda Ventura, Ana Maria Menezes, Conceição Ledo, Sandra Brandão, Alexana Vilar e Mônica Paes de Andrade, pelos projetos e fotos cedidos para análise;

Tantos outros companheiros dessa fascinante caminhada de estudos,

E a Deus, por ser meu guia e me permitir viver esta conquista.

A todos, meus profundos agradecimentos!

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo analisar de que maneira os princípios compositivos clássicos estão sendo utilizados nos espaços sociais, componentes dos projetos da habitação contemporânea, em Recife, Brasil. Partiu-se da hipótese de que esses princípios persistem do século XIX até os dias atuais enquanto diretrizes projetuais. Os referidos espaços sociais, direcionados às classes mais abastadas, são definidos pelos acessos, hall de entrada, sala de estar, sala de jantar, seus respectivos interiores e a fachada principal. Estes espaços demonstram uma identidade eleita de valorização do clássico, construída ao longo da história do Brasil e que se encontra representada pelos seus elementos constituintes como composição em planta e fachada, localização privilegiada desses espaços em relação aos demais, estruturação dos seus interiores, assim como a utilização de materiais de maior valor agregado. Logo, iniciando-se com uma pesquisa acerca dos princípios compositivos de origem vitruviana, desenvolvidos posteriormente pela Academia Francesa de Arquitetura, tece o caminho percorrido por estes ditames a partir do séc. XVIII na França até Recife, refletidos pelos teóricos do Neoclassicismo francês, e ilustrados com análises de espaços sociais de composição classicista na história. Dentre os princípios compositivos clássicos foram selecionados *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*, ao quais foram aplicados às análises dos estudos de caso, com posterior elaboração de um conceito de clássico aplicável a esses espaços. A análise da arquitetura contemporânea foi feita em quinze espaços sociais projetados para casas e apartamentos na Região Metropolitana do Recife, dentro do recorte temporal de 2000 a 2018, comprovando que ainda hoje esses princípios são utilizados nos projetos dos espaços sociais da habitação. Esta pesquisa pretende contribuir para a historiografia ao aprofundar as relações entre Brasil e Portugal relativas a esta temática, essenciais para o conceito de identidade local e modos de habitar do recifense, além de dar suporte para o ensino de projeto de arquitetura habitacional.

Palavras-Chave

HABITAÇÃO, ESPAÇOS SOCIAIS, ESTÉTICA, CLASSICISMO, PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS

ABSTRACT

The present investigation aims to analyze how classical compositional principles are being used in social spaces of contemporary housing projects, in Recife, Brazil. It started from the hypothesis that these principles persist from the 19th century to the present day as design guidelines. The aforementioned social spaces, aimed at the more affluent classes, are defined by the accesses, entrance hall, living room, dining room, their respective interiors and the main facade. These spaces demonstrate an identity chosen to value the classic, built throughout the history of Brazil and which is represented by its constituent elements such as plan and facade composition, privileged location of these spaces in relation to the others in a house, structuring of their interiors, as well as the use of higher value-added materials. Therefore, starting with a research on the compositional principles of Vitruvian origin, later developed by the French Academy of Architecture, weaves the path taken by these dictates from the 18th century in France to Recife, reflected by the theorists of French Neoclassicism, and illustrated with analyzes of social spaces of classicist composition in history. Among the classical compositional principles, *Ordering, Proportion, Symmetry* and *Character* were selected, to which they were applied to the analysis of the case studies, with subsequent elaboration of a classic concept applicable to these spaces. The analysis of contemporary architecture was carried out in fifteen social spaces designed for houses and apartments in the Metropolitan Region of Recife, within the time frame from 2000 to 2018, proving that these principles are still used today in the projects of social housing spaces. This research intends to contribute to the historiography by deepening the relations between Brazil and Portugal related to this theme, essential for the concept of local identity and ways of living in Recife, in addition to providing support for the teaching of housing architecture design.

Key words

HOUSING, SOCIAL LIVING SPACES, AESTHETICS, CLASSICISM, COMPOSITIONAL PRINCIPLES

Sumário

AGRADECIMENTOS

RESUMO 1

ABSTRACT 2

1. INTRODUÇÃO 5

1.1. Objetivos 16

1.2. Metodologia 17

2. CLASSICISMO E HABITAÇÃO 28

2.1. As referências, os conceitos e as teorias acerca da noção de *Clássico* 29

2.2. A Academia Real de Arquitetura e sua herança classicista 44

3. CLASSICISMO E CONFORMAÇÃO DOS ESPAÇOS SOCIAIS 58

3.1. Da *Domus* à habitação recifense oitocentista 58

3.2. O Classicismo nos espaços sociais da habitação moderna no Brasil 96

3.3. O Classicismo nos espaços sociais da habitação moderna no Recife 107

4. CLASSICISMO NO ENSINO DE PROJETO 121

4.1. A contribuição das academias e escolas da França 121

4.2. O Classicismo no ensino de Projeto no Brasil 125

4.3. O Classicismo no ensino de Projeto no Recife 131

5. PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS COMO CONTRIBUTO PARA UMA NOÇÃO DE CLÁSSICO 139

5.1. *Ordenação* 139

5.2. *Proporção* 141

5.3. *Simetria* 149

5.4. *Caráter* 153

6. ARQUITETURA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL 160

6.1. A imagem da composição clássica 160

6.2. A composição cênica dos espaços sociais - a herança Blondeliana 170

7. ARQUITETURA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL ENQUANTO CENOGRAFIA 186

7.1. O *Bom-gosto* 186

7.2. ... e o Personagem e a Peça e o Cenário 200

8. CASOS DE ESTUDO 204

8.1. Habitações de referência em Paris e Lisboa 204

8.2. Habitações de referência em Recife 215

9. ESPAÇOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS EM RECIFE, BRASIL 232

10. CONCLUSÕES 288

BIBLIOGRAFIA 295

APÊNDICES 306

1. INTRODUÇÃO

En attendant Godot[1] foi uma alusão que Dinah Guimaraens e Lauro Cavalcanti (1984) fizeram entre a peça de teatro e a vida real, em 1984, para definir os espaços de estar das moradas da classe média no Brasil, espaços que estão "à espera" [2] de alguém que nunca chega. Os propósitos do teatro de Samuel Beckett poderiam ser bem diversos dos de Dinah e Lauro, inseridos que estavam Vladimir e Estragon[3] numa Europa do pós 2ª Guerra Mundial, momento no qual era contestado o projeto de modernidade, fazendo com que a ideia de um futuro promissor se esvaísse, e não mais fizesse sentido.

Todavia, tanto na peça de Beckett, quanto na sala de estar das camadas médias brasileiras, "*quelque chose est atteint dans l'espoir...*" [4] existe uma espera de alguém que chegue de repente, uma esperança de que algo de diferente possa acontecer nos momentos vindouros. E isso faz com que os personagens vejam nisso um sentido de existência, como é demonstrado ao longo da peça de teatro, e também nos espaços sociais das camadas médias brasileiras, programados, compostos, decorados para serem utilizados apenas quando algo diferente, especial, possa acontecer, no cotidiano de suas vidas.

Ao que parece, é no restante da casa onde acontece a vida vivida, e nos espaços sociais das camadas em ascensão social, uma vida a acontecer ou uma vida representada, já que por vezes tenta-se, a partir do projeto, passar uma determinada imagem a partir da constituição destes espaços, e essa imagem pode ou não corresponder à realidade do cotidiano das pessoas que ali habitam. Como assinala Pedro António Janeiro (2010), o espaço da casa funde duas dimensões do sujeito: a sua parte íntima, a representação de seu "eu privado", e sua parte social, a representação de seu "eu público".

Ocorre que, algumas vezes, analisando-se as casas das classes mais abastadas de Recife, no que concerne aos espaços sociais, o eu público se sobrepõe ao eu privado enquanto conceito norteador do projeto, assumindo estes espaços de "espera das visitas" [5], diversas particularidades locais, construídas ao longo da história, com implicações conceituais e simbólicas bastante significativas para a prática de projeto dos profissionais da cidade, como veremos ao longo deste trabalho.

---

[1] Aguardando Godot. Tradução livre da Autora.
[2] Destaque da Autora.
[3] Personagens da peça de teatro "*En attendant Godot*", de Samuel Beckett.
[4] Expressão destacada pela Autora, e que significa que se tem esperança que algo aconteça nesses espaços.
[5] Destaque da Autora.

Nos dias de hoje em Recife, percebe-se que os espaços sociais dessas moradias, objeto da nossa pesquisa, definidos pela fachada principal de acesso, hall, sala de estar e sala de jantar com seus respectivos interiores, continuam a ser mais valorizados do ponto de vista da sua localização, composição[6] em planta e fachada, dimensionamento, materiais de revestimentos e elementos compositivos internos, em relação aos outros espaços que compõem esses projetos. São espaços nos quais o apelo visual e o conceito de cenário são fatores importantes a serem levados em consideração pelos projetistas, e também pelos usuários. Independentemente dos modelos que o tipo habitacional assuma, quer seja nos projetos de habitação individual, nos edifícios de apartamentos, nos projetos de interiores habitacionais, ou nos condomínios fechados, percebe-se uma intenção de valorização dos espaços sociais, interfaces entre o público e o privado, tendo em vista uma imagem simbólica[7] pretendida destes espaços aos seus observadores e utilizadores.

Mesmo em exemplares de classes sociais menos privilegiadas, cujas habitações são produto da autoconstrução, alheias a projeto de arquitetura, observamos certa valorização dos espaços sociais e preocupações com sua aparência. Em Recife, independentemente do poder aquisitivo dos moradores e dos espaços projetados ou não por profissionais, observa-se uma procura por manter a sala sempre "em ordem" e "mais arrumada" [8] em relação aos outros ambientes que compõem a casa. Muitas vezes, quando não existe verba suficiente para encomenda de projeto de interiores para toda a moradia, dispensam-se os outros cômodos, e selecionam-se os espaços sociais para receberem investimentos de melhorias. São nos espaços sociais onde se concentram os revestimentos e objetos que o usuário atribui maior valor, como eletrodomésticos, enfeites, objetos, quadros e peças de destaque, e sempre que possível, são os ambientes que têm maiores dimensões em relação aos outros, com localização mais privilegiada em relação ao logradouro. E quando observamos nas casas dos mais carentes, os dormitórios, ambientes de longa

[6] Segundo A. Colquhoun, composição é "[...] o arranjo das partes da arquitetura como elementos de uma sintaxe, de acordo com certas regras a priori, para formar um todo" (MAHFUZ, 1995, p. 17), o que coincide com nosso entendimento de composição dos espaços, ou composição espacial, como referente a tudo que pode ser passível de manipulação pelo arquiteto no projeto, como os princípios compositivos, a volumetria, a disposição dos cômodos, suas dimensões e relações, os componentes internos do espaço, como o mobiliário, objetos e equipamentos, sua decoração, e seus materiais de construção e acabamento, assim como todo o resultado perceptivo suscitado que advém da disposição destes elementos. Nota da Autora.

[7] Para esta investigação adotaremos o conceito de símbolo de acordo com o entendimento de Clifford Geertz, para quem o símbolo é "qualquer objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação que serve como vínculo a uma concepção" (RIBEIRO, 2003, p. 41). Cláudia R. Vial Ribeiro complementa que "[...] a arquitetura, ao se expressar, também materializa concepções e ideias, revelando valores e configurando-se como um símbolo concreto. Ao representar fisicamente uma concepção de mundo, ela estabelece vínculos entre o homem, o mundo que o cerca e a dimensão física e metafísica de determinada cultura e tempo. Isso leva o arquiteto – especialista em conceber espaços – a perceber e a perguntar quais ideias ou valores são corporificados no espaço e como isso acontece espacialmente." (RIBEIRO, 2003, p. 45).

[8] Expressões corriqueiras no cotidiano social da cidade.

permanência por excelência, são relegados a segundo plano, se localizando em cubículos sem ventilação, escuros e insalubres, ao passo que às salas, são destinadas as áreas mais agradáveis.

Questiona-se nesta investigação a valorização e composição destes espaços, e a preocupação com sua aparência, fato que, de acordo com observações, independem de condicionantes tipológicos e sócio-econômicos.

Leon Batista Alberti, na sua obra *Da Arte Edificatória*, publicada em 1485 (ALBERTI, 2011, p. 19), quando discorre sobre as origens da arquitetura, afirma que o homem primeiramente começou a construir para se proteger a si e a seus bens. Num segundo momento, ele partiu para preocupações relativas a "comodidades de ordem prática" dos espaços, para só num terceiro momento atentar para a "satisfação dos seus prazeres" (ALBERTI, 2011, p. 279).

Ora, em se tratando de um país carente de habitação como o Brasil, observamos a dicotomia de que, ao mesmo tempo em que a questão habitacional é um dos mais graves, portanto de necessidades de proteção e comodidade ditadas por Alberti, observa-se no meio social como um todo, uma cultura voltada para a aparência, onde se investe na casa para satisfação de prazeres de ordem estética, do domínio da arte.

Disto posto, algumas questões se colocaram logo no início desta investigação. A primeira advém diretamente da tríade clássica exposta acima, estudadas em Vitrúvio e Alberti e é relativa ao próprio conceito de arquitetura e à sua dimensão estética.

Vejamos: etimologicamente arquitetura vem do grego *arkhitékton* onde "*arkhé" significa* principal, e "*tékhton"* construtor ou construção. Decorre ser a arquitetura a construção principal, e os arquitetos, os profissionais que executavam essas construções, para o que deveriam dominar "vários saberes", a teoria e a prática desta "ciência" (VITRUVIUS, 2007, p. 61).

A arte, que tem conceitos diversos ao longo da nossa história, na Antiguidade Clássica tinha o significado de ofício, de execução de uma peça, seja ela principal, *arkhé*, seja ela acessória: um móvel, mas também uma sandália ou armadura. Sempre direcionados a uma finalidade, esses artefatos, artisticamente trabalhados, tinham no conceito da arte o primor da técnica, e sempre estavam intrinsecamente ligados às questões estéticas, uma vez que seu aspecto formal estava atrelado à eficácia do seu uso (OSBORNE, 1993, p. 30).

Assim, não haveria sentido conceber um artefacto destituído da sua dimensão estética, expressa através de determinada forma, mas também de decoração em maior ou menor grau, a depender

do propósito da peça, como observamos nos templos gregos, nas cerâmicas romanas, e nos interiores das suas casas.

Tendo em mente a dimensão estética da arquitetura, veremos que esta se relativiza de acordo com duas grandes vertentes conceituais. Para uma parcela de teóricos, a arquitetura é a totalidade das construções que delimitam espaços para as mais diversas atividades do homem, independentemente da sua dimensão estética e artística ter sido o propósito da obra. Como a diversidade do homem é cada vez maior, derivada de estruturas sociais cada vez mais complexas, teremos uma diversidade de edificações direcionadas a cada caso em particular, privilegiando determinados aspectos do construir. Isto já era colocado por Alberti, desde o século XV no seu tratado:

> Mas, quando à nossa volta observamos a abundância e variedade de edifícios, facilmente entendemos que nem todos se destinam a estes usos, nem foram construídos por causa de uns ou de outros em particular, mas foram feitos, antes de mais, em função da diversidade do ser humano, a fim de dispormos de construções múltiplas e variadas. Se, porém, quisermos, tal como planeámos, caracterizar adequadamente os géneros e subgéneros de edifícios, todo o nosso método de análise deve tomar fundamento e princípio na consideração rigorosa das diferenças que distinguem entre si os homens, que são a finalidade das construções e a razão da sua diversidade, derivadas do uso, a fim de que, a partir dessa base, sejam identificadas com clareza todas as espécies de edifícios e tratadas discriminadamente uma por uma. (ALBERTI, 2011, p. 279).

Mais adiante, no século XVIII, esta relativilização é também colocada por Boffrand, (EVERS, THOENES 2003, p. 290) em reflexão relacionada aos propósitos da edificação, onde sinaliza o quanto a dimensão estética é relativa a cada tipo de edifício.

Para outra vertente de teóricos a arquitetura deve emocionar, para além da sua dimensão construtiva e utilitária. Ou seja, lhe é inerente a intencionalidade estética, visão da qual coadunam Nicolaus Pevsner e Bruno Zevi, na Europa, mas também Lúcio Costa e Carlos Lemos no Brasil. Para estes, o conceito de arquitetura inclui sua dimensão artística. Para Lúcio Costa (1995), a Arquitetura é "[...] construção concebida com o propósito primordial de ordenar o organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção [...] ela se revela igualmente arte plástica [...]", e para Carlos Alberto C. Lemos (1980), Arquitetura é "[...] a providência de uma construção bela". Fica evidente a adoção da arquitetura enquanto arte para dois pilares da teoria arquitetônica da habitação no Brasil, assim como a importância da dimensão estética para esses autores e para seus discípulos.

Ora, essa intencionalidade estética, se for feita uma análise à luz do conceito original da arte[9], é uma redundância, visto que a arte é a técnica do bem fazer uma construção, sendo o seu resultado estético, função do seu propósito.

Todavia, o conceito da arte foi mudando ao longo dos séculos, adquirindo no *Quatrocento* uma relação direta com estudos eruditos e acadêmicos referenciados à antiguidade clássica.[10] Foi quando o conhecimento de determinadas relações matemáticas e construtivas e o conceito da ideia precedente ao projeto elitizaram os artistas[11] que se voltavam para esses estudos na academia, aplicados a arquitetura, pintura, escultura e desenho, em relação aos outros artistas que não se valiam destes estudos[12]. O método de ensino acadêmico explicitava o processo de trabalho em duas etapas claramente demarcadas, sendo a primeira em que se concebia a idéia representada pelo desenho e, portanto, livre da matéria, e a segunda etapa, a concretização técnica da obra, ou seja, sua construção (PEREIRA, 2004, p. 1).

Essa erudição será adotada dois séculos depois pela Academia Francesa, que principia seus estudos a partir dos tratadistas italianos, contribuindo com o desenvolvimento deste conceito de "Belas Artes", com ênfase nos critérios estéticos de herança clássica. Isto será determinante para a criação arquitetônica, e será traduzida nos projetos onde o desenho já seria considerado arquitetura, alheio à sua dimensão construtiva, a chamada *Architecture parlante* de Étienne Louis Boullée. Aqui, o valor e a independência da criação enquanto imagem exaltam a importância da dimensão estética da arquitetura e do *Caráter*, um dos quatro princípios compositivos que será abordado nesta investigação.

Ora, a academia brasileira, fundamentada na francesa, como veremos ao longo do trabalho, dará continuidade à importância dos aspectos estéticos da arquitetura. Não é à toa que a contribuição do Brasil à história da arquitetura moderna seja representada por Oscar Niemeyer, para quem a dimensão plástica da arquitetura é sua maior característica, com uma obra que saltou aos olhos

[9] "A Arte como ofício" (OSBORNE, 1993, p. 29).

[10] A exemplo dos Tratados de Alberti, e os trabalhos de Brunelleschi e Ghiberti nas ruínas dos monumentos romanos (SOUZA, M. L. Z., 2006. p. 64).

[11] A profissão do arquiteto foi consolidada na época de César e de Augusto, na Roma antiga, não mais sendo considerado um simples mestre de obras, derivado da sua antiga condição de profissional que dominava a carpintaria, visto que os templos anteriormente eram erigidos em madeira, mas um homem especialmente culto. A figura do arquiteto, além de dominar as disciplinas da profissão, como matemática, geometria e física, também deveria conhecer outras matérias para erguer construções. (LEÃO, 2018, p. 188).

[12] "[...] Através do desenho, as atividades artísticas puderam ser desligadas das capacidades técnicas ou dos ofícios específicos" (SOUZA, M. L. Z., 2006, p. 63).

dos arquitetos modernos pela inigualável plasticidade a partir das possibilidades do concreto armado[13].

Para esta investigação, adotaremos o conceito de arquitetura enquanto construção de espaços pelo homem. Sendo construção de espaços, a arquitetura está intrinsecamente relacionada aos usuários destes espaços, os quais definirão os seus propósitos. No nosso entendimento, a arquitetura é um espaço construído e definido através de uma forma, tendo em vista uma determinada atividade que será exercida e fruída, e que é ordenada pelo homem, independentemente de sua formação acadêmica, podendo ser ou não projetada por arquitetos. Como os arquitetos são os profissionais que se habilitam academicamente para essa atividade, e sendo esta fundamentada em princípios que, além das dimensões construtivas e utilitárias, compreendem também a dimensão estética, esta investigação se refere aos aspectos pertinentes a esta última dimensão, e às obras dos arquitetos, focando na temática habitacional.

A dimensão estética da arquitetura, independentemente dos propósitos da edificação, e de se encontrar mais ou menos evidenciada, estará, a nosso ver, sempre presente. A plasticidade da arquitetura, a maneira que a mesma interage e se comunica com o usuário, a imagem e a materialidade pelos quais a arquitetura se expressa, são determinadas pela sua dimensão estética, estando esta, por sua vez, ligada à sua tectônica em menor ou maior grau.

Quando a arquitetura tem como propósito enfatizar a dimensão estética, ela se valerá de elementos que contribuirão para esse fim, e nesse caso, atuará como uma verdadeira obra de arte. A arte do espaço acrescenta outra preocupação aos arquitetos, que é a perseguição da beleza. Verificaremos neste trabalho alguns pontos de vista de autores trabalhados quanto a essa questão, e que os referenciais da beleza para os acadêmicos franceses, que enfocaremos, poderiam ou não ser derivados das leis da natureza, assunto que gerará grande debate a partir dos Seiscentos.

Considerando o conceito holístico da obra de arte, derivado do fazer artístico enquanto ofício (OSBORNE, 1993, p. 29), o resultado formal de uma obra está atrelado à eficácia do seu uso, e às exigências construtivas. Assim, na arquitetura, para além da sua conformação espacial e dos seus volumes, nos casos onde se faz uso de "apliques", ou seja, mesmo nos casos onde a decoração é elemento integrante da arquitetura, posto que um elemento visual nas suas fachadas, ou nos elementos decorativos internos, a decoração aqui não é considerada acessória ou secundária, pois direciona-se ao deleite, e à fruição da beleza.

[13] Em algumas ocorrências, como a duvidosa funcionalidade dos espaços internos do Palácio da Alvorada e o próprio desenho de suas colunas, que contrariam a lógica estrutural, nota-se a ênfase dada à dimensão estética da arquitetura, se comparada às outras dimensões funcionais e construtivas. Nota da Autora.

A decoração tem uma função específica de deleite e prazer, de complementação de uma intencionalidade espacial. Atua em bloco, em conjunto, e não pode dela ser considerada alheia. Vitrúvio já expressava, no seu *Tratado de Arquitetura* do século I. a. C., a bem vinda unidade da construção com a beleza (VITRUVIUS, 2007, p. 82).

Em princípios do Movimento Moderno[14], Louis Sullivan tinha a pele dos seus edifícios decorados como integrante da fruição espacial como um todo. O Purismo, de Ozenfant e Le borbusier, se valia de sólidos puros e geométricos para expressar o entendimento de uma nova arquitetura para os novos tempos, se valendo da simbologia da abstração, expressos através da forma. A arquitetura se assumiu enquanto moderna a partir do momento que consegue se desvincular do formalismo historicista do século XIX e passa a adotar o abstracionismo, em sintonia com a função das edificações. Uma nova arquitetura, para um novo mundo e, portanto, expressa com novas formas.

Temos que a dimensão estética da arquitetura, a beleza de suas formas, são apreendidas pelo olhar. Dentre os cinco sentidos perceptivos do homem, foi o sentido do olhar que predominou por excelência no decorrer do desenvolvimento da cultura ocidental (PALLASMAA, 2011, p. 15). Não apenas na arquitetura, mas em todas as dimensões das artes visuais passíveis de utilização de imagens, a ênfase no sentido do olhar se sedimenta na contemporaneidade, onde consegue se desenvolver de forma multifacetária, não restando dúvida sobre o poder da imagem, com seu potencial de sedução, efemeridade e multiplicidade de interpretações.

Apesar das demandas contemporâneas por uma proposta holística de fruição do espaço arquitetônico, ou seja, de um ato de projetar e de perceber o espaço com todos os sentidos (PALLASMAA, 2018, p. 68), esta investigação centra-se no esclarecer questões relativas ao olhar, ou seja, à forma projetada visando ser apreendida pelo olhar. Investigamos a composição formal, a aparência, os princípios compositivos que regem o aspecto final da arquiteura, no nosso caso, dos espaços sociais da habitação.

No Recife se observa uma valorização da dimensão estética dos espaços sociais, interfaces entre o público e privado, dimensão esta regida pelo olhar. Assim, essa pesquisa se debruça sobre a importância e valorização da imagem desses espaços, sedimentada historicamente na sociedade recifense, e da utilização, de maneira consciente ou não, de princípios compositivos que

[14] "Entendemos por Movimento Moderno a corrente de tendência internacional que parte das vanguardas europeias de princípios do século (XX) e vai se expandindo ao longo dos anos vinte" (MONTANER, 2001, p.12)

conforme iremos demonstrar, remontam à antiguidade clássica, com propósitos simbólicos específicos.

Com o amadurecimento do Movimento Moderno na arquitetura ao longo do século XX, é instigante observar que os princípios compositivos clássicos sedimentados pelos acadêmicos ainda continuam sendo utilizados na concepção dos projetos na cidade do Recife, sendo o seu uso ou não, atributo de qualidade projetual. Quando se trata da crítica arquitetônica e parte-se para uma análise morfológica dos espaços, vem à tona a *Proporção*, a *Ordenação*, os cheios e vazios, a utilização ou não da *Simetria*, todos princípios compositivos inicialmente refletidos na obra de Vitrúvio, e desenvolvidos nas academias.

Constata-se que, mesmo depois dos questionamentos históricos por que passou o classicismo acadêmico ao longo do século XX, a partir do Movimento Moderno na Europa, alguns princípios como *Caráter*, equilíbrio, funcionalidade, integração com o meio, são variáveis de análise para juízos de valor dos projetos na cidade do Recife, nos levando a investigar de onde viria o poder que deles emana.

Será demonstrado que os referidos princípios compositivos se reportam ao século XVII, na França, com a fundação da *Académie Royale d'Architecture*[15], e serão a matéria das suas plenárias iniciais. Isso porque foi considerado um grande recorte na história, delimitando temporalmente esta pesquisa, a partir do momento em que esses princípios são primeiramente teorizados por Vitrúvio, na Antiguidade Clássica, ainda no século I a. C, tendo vindo a público no século XV.

Assim, a fundação da Academia Real de Arquitetura, seus debates iniciais acerca dos princípios compositivos clássicos, seus teóricos, que ao longo do século XVIII fundamentarão as obras de referência clássica na Europa, como também o movimento Neoclássico francês deste século, servirão de recorte temporal para esta investigação, que terá na obra de Jacques François Blondel, de 1771-1777, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes* - Volume 4, sua base de referência.

A questão central que embasou essa investigação configura-se de que maneira os projetos dos espaços sociais da habitação contemporânea, destinadas às altas classes em Recife, ainda estão fazendo uso dos princípios compositivos clássicos.

[15] Academia Real de Arquitetura. Tradução livre da autora.

Emergiram assim, a partir desta questão inicial, outras questões específicas, como primeiramente qual o entendimento sobre os termos clássico, classicismo e arquitetura clássica, diretamente relacionados aos referidos princípios compositivos.

Em segundo lugar, questionamos como se conformaram os espaços sociais na história, para o que foi necessário toda uma retrospectiva para que chegássemos aos espaços sociais da casa contemporânea em Recife. A história de como se conformaram esses espaços centrados na dimensão estética se funde com a história da habitação no Recife, com contribuições advindas diretamente de Portugal, mas também da França, país europeu que foi tomado como base para nossas pesquisas, conforme colocado acima.

Uma terceira questão secundária diz respeito às origens da tripartição dos cômodos da habitação em social, íntimo e serviço, já que estamos a estudar os espaços sociais, e o que explica uma supervalorização destes nos projetos habitacionais de Recife, para a qual a citada obra de Jacques-François Blondel foi de fundamental importância para a pesquisa, ressaltando a importância dada aos elementos significantes que esses espaços adquirem para simbolizar a realidade sócio-econômica dos proprietários.

A quarta questão diz respeito à origem e significado de alguns dos termos relacionados à dimensão estética da arquitetura e, portanto, compositiva dos espaços, como *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*[16], comumente utilizados na análise e concepção de projetos de arquitetura. Termos muito comentados, talvez sem a devida atenção ao seu real sentido, mas que se sedimentaram enquanto variáveis de análise entre os arquitetos, como se existisse algum imperativo a reger seu uso corriqueiro.

Como quinta questão temos a referência aos profissionais da cidade do Recife, se estariam ou não imbuídos de um "conceito clássico" [17] de projetar a habitação, supervalorizando a dimensão estética dos espaços sociais, visto que o clássico está diretamente ligado ao erudito, e, por conseguinte, ao conhecimento e domínio do repertório histórico da Antiguidade. Na referida obra de Jacques-François Blondel, está explícita a valorização do arquiteto quanto ao uso desses princípios quando, comentando sobre os arquitetos que podem ser considerados "gênios raros e singulares" diz que seu sucesso se deve ao fato de terem usado a *Simetria* e a disposição regular entre o todo e as partes da edificação. (BLONDEL, 1771-1777, p. lxvi), sendo estes princípios

[16] Estes quatro princípios compositivos eleitos para nossa investigação serão destacados com grafia *em itálico* ao longo deste trabalho. N. da A.
[17] Destaque da Autora.

adquiridos a partir do ensino acadêmico. Dessa forma, supomos estar a valorização do arquiteto na cidade do Recife atrelada à medida que faz mais ou menos uso do repertório clássico.

A sexta questão secundária é referente ao uso ou não dos princípios compositivos clássicos nos projetos de arquitetura habitacional. Questiona-se o papel do classicismo imperante no século XVIII para a sedimentação do conceito de *Bom-gosto* utilizado até a contemporaneidade em Recife, assim como o que valida um projeto de arquitetura ser de *Bom-gosto*, enquanto ligado ao clássico e ao que está instituído e, por conseguinte, o *Mau-gosto* enquanto oposição ao clássico. A pesquisa demonstrou que esta questão foi de grande importância para a Academia francesa, configurando-se mesmo como sua discussão inicial quando de sua fundação, razão pela qual se constituiu em um dos destaques desta investigação.

Assim, tendo como objeto de estudo os espaços sociais nos projetos das habitações contemporâneas da cidade do Recife, Brasil, definiram-se para a presente investigação como espaços sociais: a fachada principal de acesso à habitação, o acesso, definido por um agenciamento que liga o logradouro ao hall de entrada, o hall, quando existente, e as salas de estar e jantar, algumas vezes tecendo comentários sobre áreas em anexo, como lavabos, vestíbulos e corredores, assim como a composição dos interiores desses espaços. Neles se centraram nossa análise de estudos de casos.

No que concerne ao uso do termo *contemporâneo*, temos que, à maneira como foi pontuado por J. Habermas (1929-) em relação ao termo *moderno*[18], com o passar das décadas, o termo *contemporâneo* tem sido utilizado em arquitetura quando se reporta ao momento vivenciado em relação ao seu anterior. Assim o fez Leonardo Benévolo (1923 -2017), quando ao escrever sua quarta edição de *História da Arquitetura Moderna* [19], denominou *arquitetura contemporânea* à arquitetura produzida no Brasil a partir da década de 50 em relação à *arquitetura moderna* de princípios do século XX (BENÉVOLO, 1976, p. 714). Também Yves Bruand, quando escreveu *Arquitetura Contemporânea do Brasil*, considerou como contemporânea a arquitetura do século XX até o ano de 1969 (BORGES, 2005, p. 56), portanto o momento atual de finalização de sua pesquisa, à época, e Kenneth Frampton quando se referiu à arquitetura contemporânea como a arquitetura do momento atual, ao escrever seu prefácio à terceira edição da sua obra *História Crítica da Arquitetura Moderna,* em 1991 (FRAMPTON, 2003, p. VII).

[18] O termo moderno, como escreve Habermas, foi primeiramente empregado no século V para diferenciar os novos tempos cristãos em relação ao passado romano-pagão, e sempre aparece ao longo da história designando algo novo, em relação a um passado (ARANTES, 1992, p. 100).

[19] A primeira edição desta obra data de 1960, com tradução para o espanhol em 1963 e para o alemão em 1964. Teve uma segunda e terceira edições em italiano respectivamente em 1964 e 1966, uma tradução inglesa publicada em 1971, e esta à qual nos reportamos, uma quarta edição em português, datada de 1976 (BENEVOLO, 1976, p. 15).

Assim, não obstante termos conhecimento de nuances de entendimentos sobre o termo *contemporâneo*, aplicáveis às Disciplinas das Teorias e História da Arquitetura e das Artes Plásticas em geral, e levando-se em consideração as temporalidades civilizatórias distintas entre o Brasil e a Europa, estamos considerando para este trabalho a formulação *contemporâneo* para a produção arquitetônica compreendida desde aproximadamente os anos 70 do século XX aos dias de hoje, à maneira como fez Josep Montaner (1954-) na sua obra Depois do Movimento Moderno (MONTANER, 2001, p. 8) e demarcando as análises dos nossos estudos de caso nos dezoito primeiros anos do século XXI, portanto considerando os projetos de arquitetura habitacional atuais da cidade do Recife.

Esta pesquisa insere-se no Ramo de Arquitetura e na Especialidade Teoria e Prática do Projeto. Muitas das reflexões desta pesquisa têm rebatimento direto no habitar contemporâneo, fruto de todo um processo histórico e cultural do Recife, e desta maneira, direciona-se também ao planejamento e elaboração dos espaços sociais da habitação feitos por outros profissionais como construtores, designers e decoradores, e dos próprios usuários das habitações, dentro de seus entendimentos e habilidades específicas, demonstrando sua abrangência e importância.

Constata-se que poucas obras acadêmicas foram escritas sobre esta temática, essenciais para o conceito de identidade local, modos do habitar e valorização do patrimônio construído da cidade do Recife. No que concerne à habitação, os bairros mais antigos dessa cidade, como os bairros do Recife, Santo Antônio e São José, foram alvo ao longo da sua história de destruições significativas, dificultando deveras a possibilidade de estudos.

Então, além de apontar caminhos para futuros projetos na área de arquitetura habitacional, essa investigação justifica-se no sentido de contribuir para a academia visando suprir uma lacuna existente na historiografia local relativa à arquitetura habitacional, e também, dentro do possível, dos seus interiores, considerando-os interdependentes, uma vez que nosso objeto, os espaços sociais da habitação se situam na interface entre a edificação e seus interiores. Desde o século XVIII já tinha sido constatado por Blondel que muito poucas obras têm-se atido ao estudo da edificação e suas relações com o espaço interno:

> *Quoique nous venions de remarquer que la distribution avoit fait, de notre temps, les plus grands progrès, nous observerons néanmoins, que c'est peut-être la seule partie de l'Art sur laquelle nos Architectes ont le moins écrit*[20] (BLONDEL, 1773, p. 107).

[20] "Embora tenhamos constatado que a distribuição fez grandes progressos em nosso tempo, observaremos, no entanto, que esta é talvez a única parte da Arte sobre a qual nossos Arquitetos menos escreveram". Tradução livre da autora.

Assim, a partir destas colocações introdutórias, referentes à problematização, à definição do nosso objeto, à sua delimitação local e temporal, e às questões que nortearam nossa investigação, assim como nossa delimitação local e temporal, nos tópicos seguintes serão expostos os objetivos da pesquisa, a sua hipótese, e a metodologia que criamos para chegar às conclusões.

1.1. Objetivos

Nossa investigação partiu da hipótese de que os espaços sociais nos projetos da habitação contemporânea, na cidade do Recife, Brasil, ainda fazem uso de princípios compositivos clássicos, dentre os quais *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter,* dando continuidade a uma tradição de valorização do clássico, construída ao longo da história do Brasil. A origem dessa "arquitetura de representação" [21] pode ser encontrada nos aportes culturais recebidos pelos países europeus, notadamente a França, os quais adotaram o classicismo greco-romano como referencial estético na arquitetura a partir do movimento Neoclássico, percebendo-se aí uma identidade das classes mais abastadas do Brasil com o clássico, enquanto símbolo de modernidade, progresso e do *bon-goût* do homem civilizado.

A partir da hipótese apresentada, configuram-se os objetivos gerais e secundários que foram traçados para a pesquisa.

Como objetivo geral, pretendeu-se analisar a permanência dos princípios compositivos clássicos nos espaços sociais habitacionais contemporâneos em Recife, Brasil, e como objetivos específicos:

- Identificar quais os princípios compositivos que remontam à Antiguidade clássica, objeto de estudo dos primeiros tratados de arquitetura do ocidente;
- Pesquisar os conceitos dos princípios compositivos de *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter,* assim como o de *Bom-gosto*, no percurso do desenvolvimento do classicismo setecentista ocidental.
- Verificar os alicerces do classicismo acadêmico na França do século XVIII.
- Analisar a evolução histórica dos espaços sociais, identificando aportes compositivos classicistas;
- Definir o conceito de clássico a ser aplicado na análise proposta;

[21] Destaque da Autora.

- Verificar a ocorrência dos princípios compositivos clássicos nos espaços sociais dos projetos de arquitetura habitacional do Recife a partir do século XIX.

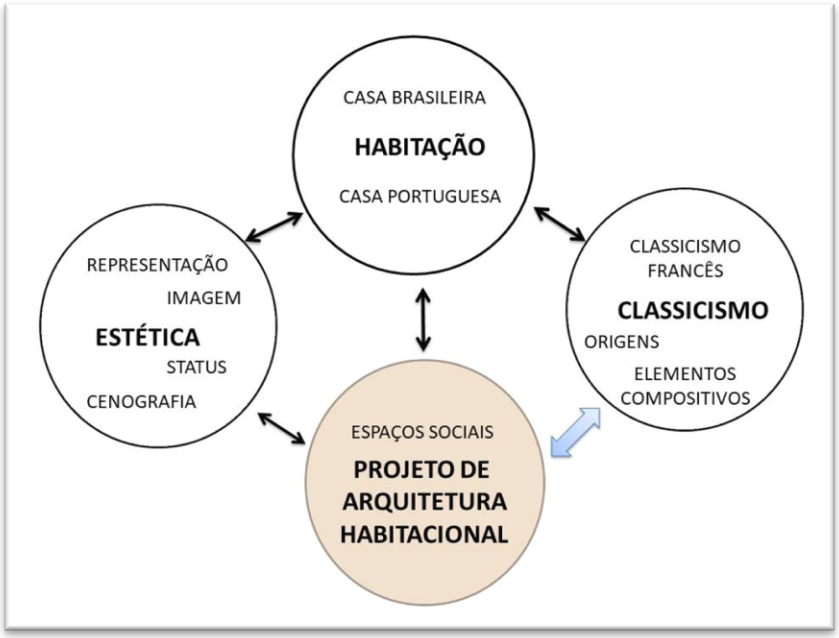
Como contributo desta investigação temos a formulação de um conceito de clássico a ser aplicado aos espaços sociais nos projetos da habitação, a partir da necessidade identificada de se refletir sobre a natureza do que se poderia configurar como clássico, visto que toda uma comunidade de arquitetos, acadêmicos e usuários usam esta definição de maneira pessoal, referindo-se a entendimentos que cada um tem de maneira individual, formado ao longo de suas vivências, fazendo com que um conceito tão rico e presente na arquitetura se formalize, e possa assim auxiliar na teoria e prática arquitetônica.

1.2. Metodologia

Este tópico tem por objetivo explanar a metodologia que propiciou a presente investigação, definindo suas etapas e métodos, assim como uma súmula da bilbliografia, e os procedimentos e mecanismos adotados.

Apresentamos abaixo um diagrama do enquadramento teórico, que demonstra os conceitos que foram abordados, pertinentes a quatro áreas do conhecimento: Classicismo, Habitação, Projeto de Arquitetura habitacional e Estética. Pelo diagrama abaixo, (**Figura 1**), vemos a conexão entre essas áreas, que por sua vez direcionaram os tópicos que guiaram a crítica da literatura selecionada, donde destacamos o nosso objeto, os projetos dos espaços sociais nos projetos de arquitetura habitacional.

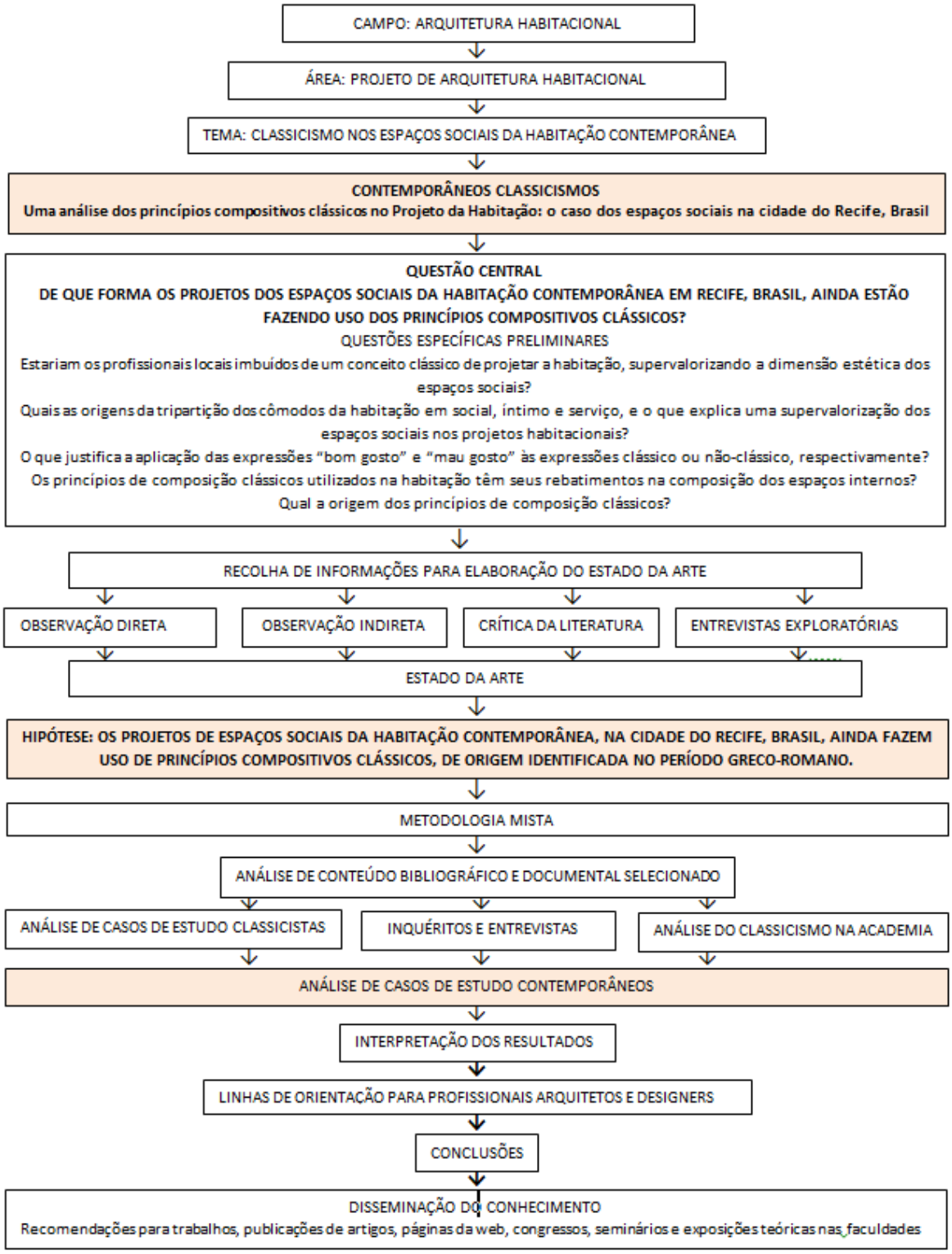
Figura 1 – Diagrama de enquadramento teórico



Em destaque o nosso objeto de estudo e suas relações com o classicismo
Fonte: Autora

Conforme já mencionado, o objetivo geral desta investigação foi analisar a permanência dos princípios compositivos clássicos dos espaços sociais nos projetos habitacionais contemporâneos em Recife, Brasil. Para isso partiu-se inicialmente para estruturar o desenho da investigação, (**Figura 2**) conforme demonstrado abaixo, onde identificam-se os métodos utilizados para responder às questões que se apresentaram.

Figura 2 – Diagrama do Desenho da Investigação



Fonte: Autora

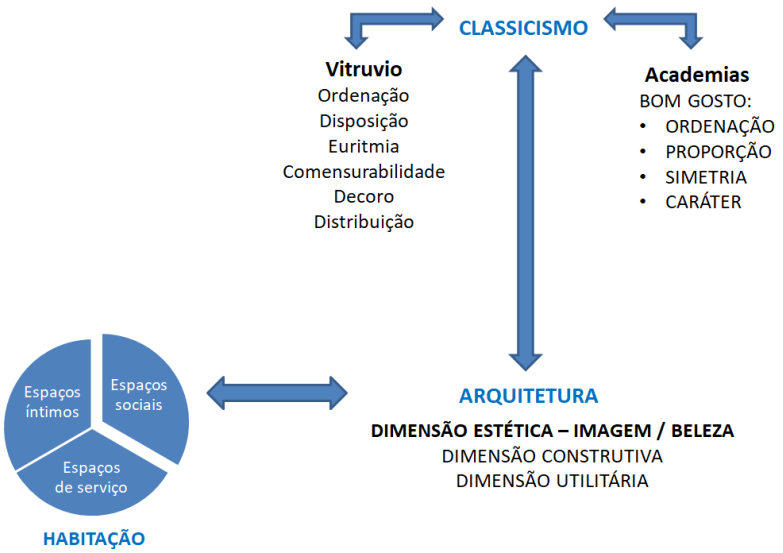
Definindo-se inicialmente o campo, a área, a temática, e as questões que nortearam o problema, e centrando-se como objeto os espaços sociais nos projetos da habitação contemporânea em Recife, Brasil, deu-se início à recolha de informações para elaboração do estado da arte, onde se

processou concomitantemente os métodos de observação direta, observação indireta, crítica da literatura, assim como entrevistas exploratórias com profissionais, técnicos e estudantes da área. Essa etapa gerou alguns documentos que se transformaram em artigos apresentados em congressos e seminários internacionais, o que fomentou debates a respeito dos assuntos abordados e das questões da investigação, contribuindo para melhor direcioná-la.

Tendo em vista a natureza da investigação, adotou-se uma metodologia mista, com abordagem qualitativa, que não se atém à representatividade numérica, mas sim com o aprofundamento da compreensão da temática, explicando "o porquê das coisas", sem quantificar os valores e as trocas simbólicas nem se submeter à prova de fatos, pois os dados analisados são não métricos e se valem de diferentes abordagens. (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32). A abordagem quantitativa se processou quando nos lançamos no período das entrevistas exploratórias, a um inquérito a respeito do entendimento do classicismo entre profissionais do ramo, assim como no quantitativo de seleção dos estudos de casos abordados para análise. Os instrumentos e técnicas para coleta de dados foram observações, questionários e entrevistas de forma direta, e de forma indireta a partir de fontes documentais e fotografias.

Alguns mapas mentais foram elaborados tendo em vista facilitar a abordagem e o entendimento do referencial teórico, dentre os quais selecionamos o demonstrado abaixo, (**Figura 3**), que serviu para tornar mais evidente a ligação entre o classicismo e o nosso objeto, os espaços sociais da habitação:

Figura 3 – Mapa mental com conceitos da investigação



Relações entre os espeços sociais da habitação e a dimensão estética da arquitetura, juntamente com o classicismo do século XVIII.

Fonte: Autora

A pesquisa analisou estudos de caso de espaços sociais da habitação no período denominado de contemporâneo, definido a partir do início do século XXI, de 2001 até o ano de 2018. Tendo em vista dar embasamento histórico ao nosso discurso, abordamos a dimensão estética ocorrente nos espaços sociais da habitação nos períodos colonial e imperial anteriores[22], mas também nos séculos XIX e XX. Sempre embasados na História de Portugal de José Hermano Saraiva, para estudos referentes à dimensão estética das casas nesses períodos, nos valemos de desenhos, ilustrações e impressões de viajantes como Maria Graham, Henry Koster, Louis-François Tollenare, Daniel Kidder, Jean Baptiste Debret. Luis Léger Vauthier, convidado a trabalho à cidade em meados do século XIX, teceu observações importantes sobre a habitação no Recife, à luz de sua percepção enquanto francês.

Tem-se alguns estudos referentes aos sobrados recifenses de José Luiz da Mota Menezes, Aderbal Jurema e Josué de Castro, segundo prefácio de Menezes à obra também referente a esses sobrados, de Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano, comparando-os aos da cidade do Porto, em Portugal, e obras mais abrangentes de Gilberto Freyre, sobre a casa em Pernambuco, e de Carlos Lemos, Nestor Goulart Reis Filho e José Wasth Rodrigues, sobre a casa brasileira. Gunter Weimer e Maria Ângela de Almeida Souza foram autores que chegam a tecer ricos comentários sobre a dimensão estética da habitação. Particularmente sobre o classicismo em Recife temos a referência dos escritos de Alberto de Souza, apontando as variantes do classicismo europeu e brasileiro, mas também local, como contributo à história desta temática.

Mais adiante, os escritos de Adolfo Morales de los Rios Filho (1887–1973), José Wanderley de Araújo Pinho (1890–1967), e mais recentemente Maurício Rocha Carvalho e Gustavo Rocha-Peixoto nos guiaram nas reflexões acerca do classicismo na habitação e seus interiores, abordando o período do século XIX no Brasil, e em Portugal, e a obra de Carlos Franco, *Casas das Elites de Lisboa – Objetos, interiores e vivência,* e os trabalhos coordenados por Marieta Dá Mesquita e Amílcar Gil Pires fazendo uma ponte entre as discussões e as práticas arquitetônicas referenciadas ao classicismo então vigentes no século XVIII na França e seus rebatimentos nos dois países.

Esta investigação também se valeu de material anteriormente pesquisado pela autora quando de seu mestrado, *Interiores Residenciais Recifenses - A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século*

[22] Período colonial do Brasil: 1530 a 1815; Período de Reino Unido de Portugal, Brasil, e Algarves: 1815 a 1822/1825; Período Imperial: 1822/1825 a 1889. Período Republicano: 1889 aos dias atuais. Nota da Autora

XIX, temática centrada na influência da cultura francesa na habitação em Recife durante o século XIX, de onde foram retiradas contribuições relativas às dimensões estéticas dos espaços sociais das residências para este período.

Para a abordagem da arquitetura moderna e contemporânea, trabalhamos com as contribuições de Kenneth Frampton, Josep Maria Montaner, Leonardo Benévolo e Witold Rybczynski abordando o período na Europa e Yves Bruand, no Brasil, além de numerosos artigos, teses e dissertações sobre detalhes mais específicos necessários à compreensão das nossas proposições.

Tendo em vista que os termos clássico e classicismo remontam à Antiguidade Greco-romana, inicialmente pesquisamos os significados destes termos em dez dicionários e enciclopédias de diversas bibliotecas em Lisboa, São Paulo, Recife e Natal, onde pudemos nos apropriar das definições e explicações de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Corona & Lemos, Jane Turner, Luís Manuel Teixeira, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lexicoteca - Moderna Enciclopédia Universal, José Ramón Paniaga Soto, Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Souza, Horácio Manuel Pereira Bonifácio, Cyril M. Harris, James Stevens Curl, John Summerson e Harry Francis Mallgrave.

A delimitação temporal da análise dos estudos de caso se aplicou ao período contemporâneo, no entanto, no tocante à abordagem do classicismo que serviu de referência para essas análises definiu-se o Neoclassicismo ocorrente na Europa, que se dará em torno do intervalo de 1750 e 1840, tenho havido outras manifestações referenciadas ao clássico antes e depois desse período, mas que recebem denominações diferenciadas (SOUZA, 1994, p. 27).

A razão deste recorte deveu-se à importância das obras teóricas que são editadas referenciadas ao clássico neste período, as edificações erigidas adotando seus princípios, e as escolas de arquitetura que foram implantadas, servindo de base acadêmica para o desenvolvimento do ensino de arquitetura na Europa e Américas. Este Neoclassicismo terá na França e na Inglaterra seus principais centros irradiadores, onde as academias e os teóricos franceses se destacarão em termos de influência para o resto do mundo, abrangendo o Brasil, e particularmente Recife.

Tomou-se como marcos teóricos iniciais do classicismo o *Tratado de Arquitetura* de Pollio Vitruvius, com tradução do latim para o português por Justino Maciel em 2007, e a obra *Da Arte Edificatória*, de Leon Battista Alberti, com tradução do Latim de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo em 2011.

Delimitando-se o período do classicismo a ser considerado para as análises dos estudos de caso, a saber, o Neoclassicismo francês, e a partir de uma seleção dentre os teóricos que trataram dos parâmetros compositivos clássicos e da habitação a partir dos princípios da academia francesa, teceu-se uma análise dos contributos de cada um, tomando-se como fio condutor o que foi ressaltado em três obras recentes que tratam da história da teoria da arquitetura ao longo dos séculos, a saber, a *História da Teoria da Arquitetura*, de Hanno-Walter Kruft, de 2016, a *Architectural Theory – volume 1: An Anthology from Vitruvius to 1870*, de Harry Francis Mallgrave, de 2008, e por último *Architectural Theory – From the Renaissance to the Present - 89 Essays on 117 Treatises*, de Bernd Evers, e Christof Thoenes, de 2003. Essas três obras foram significativas para se obter uma listagem dos tratadistas e teóricos da arquitetura ao longo do século XVIII e inícios do XIX, pois, considerando-se o grande número de escritos, teria sido impossível no período de tempo definido para a presente pesquisa, verificar quais foram as obras do período selecionado a tratar da temática dos princípios compositivos, da prática de projeto, e da habitação. Então, a partir dessa lista inicial, foi possível fazer uma seleção para as temáticas de interesse, o que foi reunido nos Apêndices 1 a 7 [23].

O passo seguinte foi analisar as proposições e suas semelhanças, o que era recorrente, e as discordâncias. Os autores em destaque no **Quadro 1** abaixo foram pesquisados na sua obra original em francês arcaico, a saber, *Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, de 1679 de René Ouvrard (1624 -1694), *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, de 1683 de Claude Perrault (1613 – 1688), *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art : et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers*, de 1745 de Germain Boffrand (1667 - 1754), e *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments - Tome 4* de 1771-1777 de Jacques-François Blondel[24] (1705-1774), este último, conforme já mencionado, a obra referência para a investigação, pela sua densidade e abrangência, os discípulos que propiciou e também pela importância atribuída a esta obra pelos autores Hanno-Walter Kruft, Harry Francis Mallgrave, Bernd Evers e Christof Thoenes .

Os outros autores foram estudados indiretamente, a partir das considerações e citações encontradas nas obras já referidas de Kruft, Mallgrave, Evers & Thoenes, de onde se extraiu o que poderia ser tornar passível de análise no que diz respeito à temática dos princípios

[23] Ver tabelas referentes nos Apêndices deste documento. Um Apêndice, de acordo com a ABNT NBR 14724:2011, é um texto ou documento elaborado pelo autor, a fim de complementar sua argumentação, sem prejuízo da unidade nuclear do trabalho. Nota da Autora

[24] Pierre Patte (1723-1814) deu continuidade à obra após sua morte. Nota da Autora.

compositivos e ao projeto da habitação. Os contributos de Vitrúvio, Alberti e Palladio também constam das tabelas enquanto referência primeira, uma vez que será nos tratadistas italianos que a *Académie* embasará suas teorias e reflexões voltadas à composição em arquitetura e à habitação. Para a temática das questões estéticas, a obra de Pedro António Janeiro, *Origens e Destino da Imagem – Para uma fenomenologia da Arquitetura Imaginada,* de 2010, complementada por Harold Osborne, *Estética e Teoria da Arte*, de 1993 e trechos da estética aristotélica, tratados em *Iniciação à Estética* de 1992, por Ariano Suassuna.

Finda a etapa de delimitação do período do classicismo, da definição da base de ensino acadêmico e dos teóricos que refletiram sobre composição e habitação, foram selecionados dentre os princípios compositivos teorizados por esses acadêmicos, quatro deles, que se tornaram as variáveis analíticas utilizadas para a validação da hipótese: *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*. Foi demonstrado como se processou o percurso de cada variável de análise no recorte temporal e autoral selecionados, tendo em vista uma melhor compreensão das mesmas. O **Quadro 1** é um resumo deste processo, com destaque em negrito dos princípios selecionados, em destaque na última coluna. Estas variáveis foram utilizadas nos casos de estudo nas cidades de Paris, Lisboa, e Recife, assim como na produção posterior contemporânea em Recife.

Quadro 1 - Seleção das variáveis analíticas

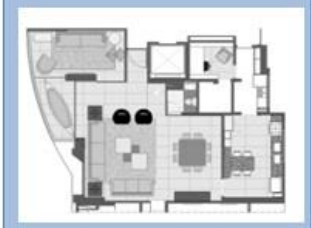
Princípios/ Teóricos	ORIGENS - CLASSICISMO ITALIANO			PERRAULT 1613 -1688	OUVRARD 1624 - 1694	BOFFRAND 1667 -1754	BLONDEL 1705 -1774	LE CORBUSIER 1887 - 1965	PROPOSTA
	VITRÚVIO	ALBERTI	PALLADIO						
Arquitetura Conceito	***Firmitas Utilitas Venustas***	***Necessitas Comoditas Voluptas***	***Commodita Decor***		Proporção Simetria Conveniência	***BON GOÛT***	**decoração x *commodité, solidité.***	Utilidade Plástica Ordem	Utilidade Plástica Construção
1	***Ordenação:*** Modulação	***Concinidade***				modulação	***ORDONNANCE GÉNÉRALE***	Ordenação	**ORDENAÇÃO**
2	***Disposição***	***Collocatio:*** Relações partes / todo					*Distribution Convenance, Décoration*		
3	***Euritmia*** HARMONIA	***Numerus*** Proporção ***Finitio:*** Delimitação ***Collocatio:*** Relações partes / todo		***Beleza arbitrária:*** **PROPORÇÃO RELATIVA**	Proporções da arquitetura e música emanam da ordem cósmica		Proporções/natureza.	Harmonia / leis da natureza "[...] concordância com as leis do universo – retorno à ordem geral."	**PROPORÇÃO**
4	***comensurabilidade*** EQUILÍBRIO SIMETRIA			**SIMETRIA**			Simetria	Simetrias	**SIMETRIA**
5	***Decoro***						Ornamentos: "[...]alegóricos, simbólicos ou arbitrários"	"os hábitos sufocam a arquitetura. Os estilos são uma mentira"	
6	***Distribuição:***		Faz referência ao lugar, determinante para o projeto arquitetônico				*Distribution Convenance, Décoration*		
7	***Outra forma de distribuição*** Casa adequada a cada pessoa		Adequação da casa ao status social dos habitantes.			***CARACTÈRE***	***caractère vrai style***	"a arquitetura despreza os palácios [...] a casa é uma máquina de morar"	**CARÁTER**

Fonte: Autora

A validação da variáveis analíticas definidas se processou colocando-se dois casos de estudo iniciais, selecionados em planta, fotografias e fachada, a partir das quais se teceu os comentários

relativos a cada variável. Ao final, obteve-se como conclusão a ocorrência em menor ou maior incidência dos princípios compositivos tanto num projeto de uma casa, quanto num projeto de apartamento, demonstrando inicialmente como iria se processar a análise dos estudos de casos selecionados.[25] (**Quadro 2**).

Quadro 2 – Quadro preliminar para validação das variáveis analíticas

Nº	VARIÁVEL / ESPAÇOS SOCIAIS	ORDENAÇÃO	PROPORÇÃO	SIMETRIA	CARÁTER
1	 				
	ESPAÇOS SOCIAIS 1	x	x	x	x
2	 				
	ESPAÇOS SOCIAIS 2	x	x	x	x

Fonte: Autora

As variáveis analíticas de *Ordenação*, *Proporção*, *Simetria* e *Caráter* foram inicialmente observadas em casos de estudo de períodos anteriores ao contemporâneo, tendo em vista ilustrar historicamente a ocorrência do classicismo nos espaços sociais de habitações dos século XVIII e XIX para a alta

[25] Estes quadros sofreram posterior edição da sua forma, apenas por motivos de formatação do documento.

classe em Paris e Lisboa. Posteriormente foram analisadas em Recife habitações classicistas do século XIX e habitações construídas ao longo do século XX, onde pode-se constatar a presença dos princípios compositivos clássicos definidos nesta pesquisa, mesmo se tratando de habitações modernas. Logicamente, devido à efemeridade dos interiores das habitações, nem sempre é possível seu estudo em paralelo, além de que, esses últimos anos de coleta de dados presencialmente nestas casas teve seu planejamento prejudicado pelo isolamento social exigido pela pandemia do Coronavirus desde inícios de 2020.

Para abarcar o período considerado nesta investigação como contemporâneo, foram selecionados quinze espaços sociais integrantes de projetos de casas e apartamentos do século XXI. Os apartamentos foram inseridos na pesquisa devido ao atual redesenho das áreas de moradia dessas classes no Recife, que a partir da década de 70, deixaram as habitações unifamiliares dos bairros centrais da cidade, se concentrando em apartamentos, como também na zona sul da cidade e em habitações de casas de praia e campo nos arredores da Região Metropolitana, nem sempre utilizadas como primeira moradia.

As casas e os apartamentos foram selecionados dentre os seguintes critérios:

- Inserção na Região Metropolitana do Recife adjacências imediatas[26];
- Projeto assinado por arquiteto radicado no Recife, Brasil;[27]
- Habitação com quatro quartos e/ou a partir de 200,00m2 de área, delimitando assim a natureza sócio-econômica dos imóveis para a região, cujos moradores fazem parte das classes média alta e alta[28] da cidade do Recife.
- Inserção no recorte temporal do século XXI.

Os espaços sociais nos projetos da habitação aos quais nos referimos nesta pesquisa foram definidos pelo fachada principal, assim como as salas de estar, salas de jantar, e em alguns casos o lavabo, acesso principal, jardins e hall social. Para a análise dos apartamentos, não consideramos a fachada do edifício do qual ele faz parte, posto se tratar de uma edificação multifamiliar, que fugiria do recorte da nossa análise que centra-se na individualidade de casa usuário.

[26] A RMR – Região Metropolitana do Recife é compreendida, além do município original do Recife, mais antigo, as cidades que foram se desenvolvendo ao seu redor, e que conforma na atualidade uma macro região contínua, com 3,69 milhões de habitantes (IBGE, Censo 2010), e é formada também por Abreu e Lima, Araçoiaba, Cabo de Santo Agostinho, Camaragibe, Igarassu, Ilha de Itamaracá, Ipojuca, Itapissuma, Jaboatão dos Guararapes, Moreno, Olinda, Paulista e São Lourenço da Mata.(Fonte: IPEA, Governança Metropolitana no Brasil, 2015). Um dos estudos de caso analisados se processou nos limites do município de Moreno e Vitória. N. da A.

[27] Os currículos dos arquitetos autores dos Projetos Habitacionais analisados estão no Apêndice 9 deste documento. N. da A.

[28] Adotou-se como critério de definição das classes média alta – B1 e alta - A os dados da ABEP – Associação Brasileira de Empresas de Pesquisa, através do Critério de Classificação Econômica Brasil, válidas a partir de 2018, que classiifica os referidos estratos sócio econômicos com renda média mensal domiciliar de R$ 10.386,52 e R$ 23.345,11 respectivamente. Disponível em: http://www.abep.org/criterio-brasil Acesso em: 19 abr. 2020.

Para o desenvolvimento desta investigação, estruturamos este documento em dez capitulos, inclusos o primeiro capítulo referente à introdução e o décimo capítulo final das conclusões. O segundo capítulo aborda os conceitos de clássico, classicismo, arquitetura clássica, seus princípios compositivos, e suas relações com a temática habitacional, particularizando alguns contributos teóricos no recorte temporal e espacial da pesquisa, centrando no movimento Neoclássico europeu, e na Academia Francesa.

O terceiro capítulo faz uma panorâmica histórica com marcos de referência do classicismo e habitação, no que concerne à formação dos espaços sociais na história, pinçando contriubuições para os espaços sociais que estamos a estudar.

O quarto capítulo aborda o classicismo no ensino acadêmico na França, e posteriormente no Rio e em Recife, uma vez que o academismo francês foi significativo para a formação das academias destas cidades, contribuindo para a perpetuação e sedimentação dos princípios compositivos clássicos na prática de projeto contemporâneo.

O capítulo 5 demonstra como se processou o percurso dos princípios compositivos clássicos de *Ordenação, Proporção, Simetria* e C*aráter*, ao longo dos tratados de arquitetura no recorte temporal e autoral selecionados, e o nosso entendimento decorrente destes princípios, finalizando com um conceito de clássico que foi utilizado para a análise dos estudos de casos selecionados para validação da hipótese.

No capítulo 6 abordamos a questão da arquitetura como representação social, e a relação dos espaços sociais enquanto centrados na dimensão estética do espaço, com o intuito de transmitir uma determinada aparência com pretenções simbólicas, onde apontamos os contributos de Jacques François Blondel na composição desses espaços.

Prosseguindo, no capítulo 7 damos continuidade da consideração da arquitetura como representação social e enquanto cenografia, onde relacionamos o conceito do *Bom-gosto*, juntamente com uma alusão aos atores da cenografia, seus proprietários e seus desejos de status.

O oitavo capítulo analisou casos de estudos selecionados nas cidades de Paris, Lisboa e Recife, tendo em vista servirem de embasamento precedente ao capítulo 9, que contém a análise da produção dos espaços sociais nos projetos da habitação contemporânea em Recife, demonstrada com quadros que contêm as imagens desses espaços, em plantas, fachadas, fotos e um texto para cada caso, com posterior enquadramento enquanto espaço social clássico.

2. CLASSICISMO E HABITAÇÃO

Este capítulo tem como objetivo fazer uma panorâmica histórica do desenvolvimento do classicismo na habitação, destacando alguns momentos direcionados ao foco desta investigação. Assim, define inicialmente o nosso entendimento acerca dos termos clássico, classicismo, arquitetura clássica e princípios compositivos clássicos. Particulariza alguns contributos teóricos no recorte temporal e espacial da pesquisa que contribuíram para o desenvolvimento do movimento Neoclássico europeu, da Academia Francesa e para sedimentar os princípios compositivos clássicos na arquitetura habitacional.

2.1. As referências, os conceitos e as teorias acerca da noção de *Clássico*

No tocante ao termo *Classicismo*, temos que toda corrente ou conjunto de ideias que se expressa através do sufixo *ismo* pressupõe o termo de origem, de onde se processa que o classicismo inicialmente se refere ao período da história ocidental que remete à Antiguidade Clássica, e ao termo *Clássico*.

Vários autores se posicionaram nos dicionários de arquitetura acerca do termo clássico, de onde extraímos que vem de *classicus*, do latim, e é referente às classes altas do império romano[29], e que deriva por sua vez de *classis,* ou seja, a classe, ou divisão, que na sua origem estava ligado ao verbo *calare*, que significa chamar, no caso quem podia ser chamado às armas. Ou seja, desde seus inícios, estava ligado aos mais ricos, influentes e superiores do império, e "tradição clássica em arquitetura" se refere às produções intelectuais e artísticas da antiguidade greco-romana, e a redescoberta de seu legado no período medieval, da renascença aos séculos seguintes (MALLGRAVE, 2008, p. 3).

A enciclopédia Luso-brasileira de cultura identifica o início do uso do temo clássico na literatura, como oriundo da expressão "*classicus scriptos*", que aparece pela primeira vez no texto de Aulo Gélio (Noctes Atticae, VII, XIII), significando um autor de boa qualidade pela "pureza e correção da linguagem", servindo assim de modelo. Forma-se então esse conceito de clássico e de classicismo primeiramente na cultura helenística, quando os eruditos escolheram dentre os autores da antiguidade aqueles que deviam ser considerados como modelos. Desta noção de "autor clássico", cria-se a de "época clássica", sinônimo de período áureo das diversas literaturas.

[29] Dicionário online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/ Acesso em: 08 fev. 2022.

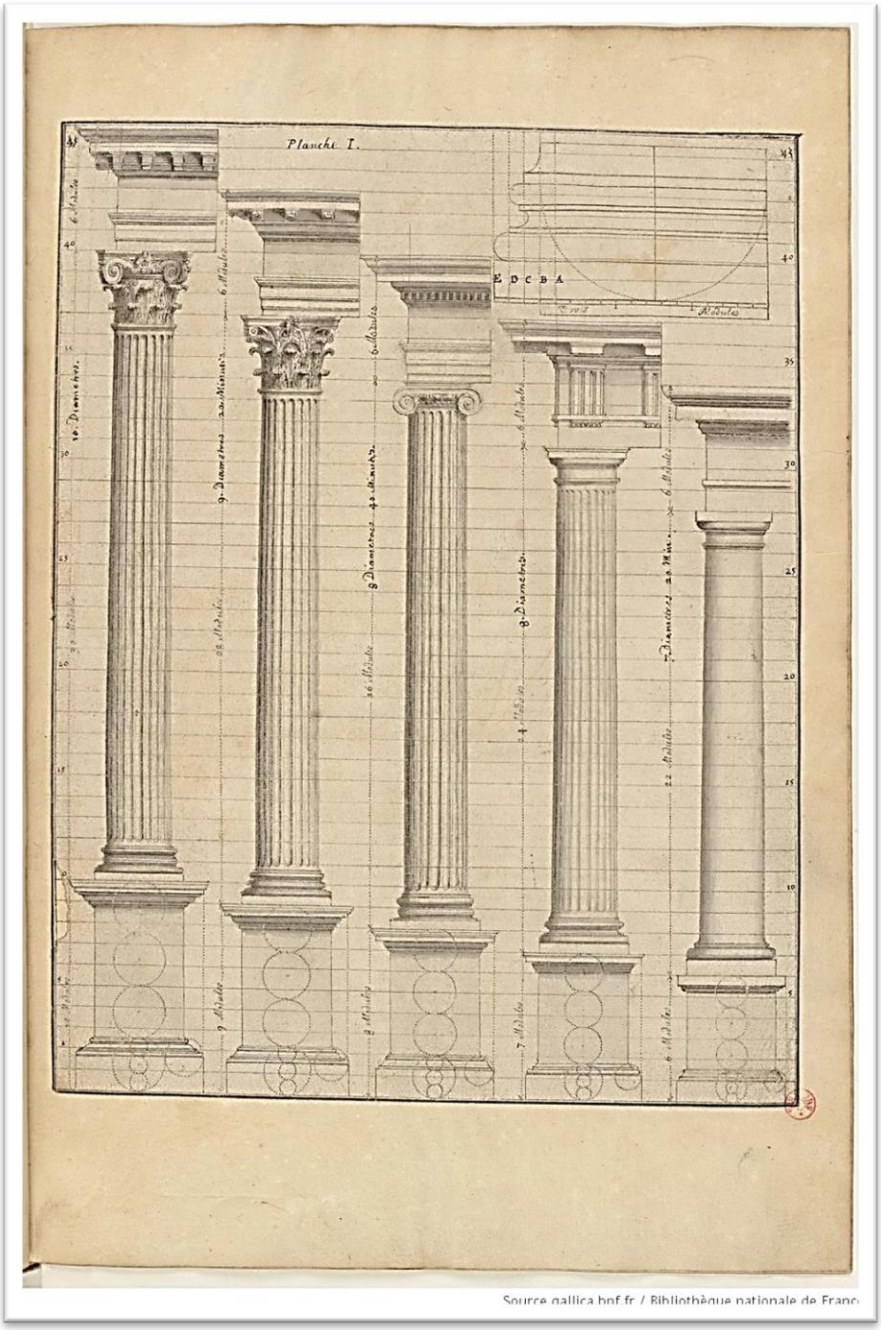
Com as leituras definidas em nosso estudo, apontamos cinco possibilidades de conceitos para o *Clássico* relativizados à arquitetura:

A primeira é a relativa à referência direta ao repertório formal de origem na Grécia e Roma antigas, através das iniciais ordens Dórica, Jônica e Coríntia, acrescidas da Toscana e Compósita no período romano[30]. Neste aspecto, todas as obras de arquitetura que se utilizam dos elementos formais trabalhados nestas ordens, como colunas, frisos, embasamentos, frontões, capitéis, cornijas e tudo o mais, inclusive com derivações posteriores e maneirismos, podem ser chamadas de clássicas. O clássico aqui diz respeito ao uso direto destes elementos na arquitetura.

Em *A Linguagem Clássica da Arquitetura*, John Summerson considera que arquitetura clássica é uma arquitetura que incorpora "[...] alguma alusão ainda que vaga, ainda que residual, às "ordens" da Antiguidade. Tal alusão pode não ser mais do que um sulco ou uma saliência que sugira a presença de uma cornija ou uma distribuição de janelas que sugira a razão entre pedestal e coluna, entre coluna e entablamento" (SUMMERSON, 2009, p. 5) (**Figura 4**). As associações entre os elementos dessas ordens e suas relações de dimensão e ordenamento seriam uma diretriz para que se alcance uma composição harmoniosa em arquitetura, o que normalmente é buscado pelos arquitetos, "uma harmonia que se torna inteligível" (SUMMERSON, 2009, p. 5).

Figura 4 - Ilustração das cinco ordens clássicas, segundo Claude Perrault, em 1683

[30] O acadêmico francês Augustin Charles D'AVILER (1653 – 1701) acrescentou na sua obra "*Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole*", de 1691 uma série de formas originais nas colunas e balaustradas aos modelos de edificações de Michelangelo, incluídos nas primeiras edições de Vignola, no intuito de fornecer aos vários projetos de construção que se erigiam em Paris uma ornamentação adequada. Assim sendo, encontra-se "colunas históricas", "colunas rurais", "colunas marítimas", e sob a leitura de "simbólico", ele fornece um discurso sobre uma ordem francesa, que, baseada na ordem coríntia, propõe folhas de palmeira em vez de folhas de acanto. Sua referência sempre serão as 3 ordens iniciais vitruvianas, sendo as posteriores toscana e compósita, apenas revisões posteriores da tríade incial. Para ele, variações na ordem das colunas são aceitas apenas em determinados locais, como nas decorações ao redor do eixo, e nas folhagens do capitel, e para construções mais simples, não é necessário um arranjo especial. (EVERS; THOENES, 2003, p. 266).



As ordens foram desenhadas em paralelo, onde se pode ver suas relações de *Proporção*. Da esquerda para a direita, a Compósita, a Coríntia, A Jônica, a Dórica e a Toscana.
Fonte: PERRAULT, 1683, p. 35.

Já Maria João Madeira Rodrigues, Pedro Fialho de Souza e Horácio Manuel Pereira Bonifácio relativizam a referência, quando colocam que o classicismo é uma "atitude voluntária que depende da escolha consciente de um modelo de Antiguidade Clássica", como o Classicismo francês do século XVIII, o Neoclassicismo, ou o "Classicismo Romântico, que seria um modo que combina valores românticos com a reedição dos valores clássicos", citando a obra de Ledoux, Boullée, Schinkel e Soane, que "inauguram uma síntese original e um modo pleno de

modernidade" (RODRIGUES; SOUZA; BONIFÁCIO, 1996 p. 85). O conceito de arquitetura clássica, na visão destes autores, seria bem mais difusa e abrangente, dando margem a uma relativização da mesma se compararmos com Summerson.

O segundo conceito de clássico diz respeito à utilização não direta deste repertório formal, mas de maneira indireta, através do uso dos princípios compositivos que regem a aplicação destes elementos, como *Ordenação*, *Proporção*, *Simetria*, e também equilíbrio, modulação, harmonia, dentre outros, princípios estes já encontrados no Tratado de Arquitetura de Vitrúvio, explanado mais adiante.

A partir da constatação da arte ser governada pela razão, busca-se, através do estudo dos sistemas de medidas dos antigos, alcançar os resultados pretendidos. Este segundo conceito nos conduz à observação de que foram justamente eles que perpetuaram o classicismo aos séculos posteriores, e que caracterizaram a tão referida arquitetura racionalista francesa, perpetuada por Laugier, Perret, e Le Corbusier.

Para Jane Turner, o classicismo se distingue do Maneirismo, Barroco e Gótico apenas do ponto de vista formal, visto que todos derivam de aspectos da construção antiga que enfatizavam a claridade e unidade, o equilíbrio e contenção, a *Simetria* e *Proporção*, a harmonia e *Decorum*. Todos controlados por uma instância intelectual, fundada no respeito à tradição, que vê a arte como um produto da mente, tendo em vias um mundo ideal. Um importante fator de sobrevivência do classicismo reside nessas características, muitas das quais têm a ver com o intelecto e a mensurabilidade (TURNER, 1996:382).

A Lexicoteca – Moderna Enciclopédia Universal de Lisboa considera que se inclui dentro do conceito de classicismo "toda obra de arte que corresponde ao rigor das formas clássicas, baseadas na harmonia, no equilíbrio e na *Proporção*", passando a "implicar a postulação da validade absoluta da arte da antiguidade grega, ou greco-romana".

Acrescenta-se que, mesmo nas obras onde não são adotados esses princípios, eles são referência de análise. José Ramón Paniaga Soto coloca a arquitetura clássica enquanto a arquitetura grega e romana referente ao período compreendido entre o século V a. C. e a morte de Alexandre Magno, em 323 a. C., assim como também a arquitetura que prima pelos princípios "*de la*

proporcionalidad, el equilibrio y la armonia, según la estética de una cultura o período cultural"[31]. (SOTO, 1990, p. 99).

Assim, o clássico aqui, nesta segunda possibilidade conceitual é entendido em termos da utilização destes princípios compositivos, sendo estes princípios os que serviram de base para a nossa investigação, onde demonstramos que se perpetuam, na contemporaneidade, na arquitetura habitacional recifense.

A terceira possibilidade conceitual do *Clássico* está ligada à referência de glória e poder das civilizações antigas. O repertório clássico de formas e princípios foi utilizado pelos artistas que serviram aos reis, papas e imperadores, estando sempre ligado às classes dominantes, desde o século de Péricles, até aos palácios e às grandes obras religiosas posteriores. A Igreja católica, fundada sobre o mundo romano, adaptou sua arte e arquitetura aos padrões do material clássico disponível. Várias obras edificadas no período do império romano ainda podem ser vistas e utilizadas nos dias de hoje, como pontes, estradas, sistemas de drenagem e edificações de forma geral, como o Panteão, em Roma, que demonstram a grandeza deste passado, que continua e sobrevive, gerando respeito e admiração nas gerações posteriores (TURNER, 1996, p. 382). Assim, o clássico aqui é entendido enquanto símbolo de importância, riqueza e poder.

A quarta possibilidade de entendimento do *Clássico* está ligado à glória do mundo antigo, exaltado a partir do Renascimento Italiano. Está diretamente ligada a esta terceira, pois considera o que é clássico o que se instituiu enquanto referência valorativa. Aqui, o termo clássico pode não ter nada a ver com a antiguidade clássica, nem aos princípios de composição clássicos da arquitetura, mas sim quando a obra assume a função de padrão reconhecido de excelência e tradição, como característico, exemplar e representativo, um modelo a ser seguido. Jane Turner dá o exemplo das novelas de Jane Austin, das óperas de Wagner e da pintura chinesa, considerados clássicos sem ter nada a ver com a antiguidade greco-romana (TURNER, 1996, p. 380).

Também Corona e Lemos entendem que o termo *Clássico* é um "adjetivo com aplicação precisa para designar aquilo que se torna modelo ou padrão em arquitetura. Pode ser usado com referência a obras antigas ou contemporâneas que tenham esse valor" (CORONA; LEMOS, 1972, p. 132), e para Harry Francis Mallgrave o significado de clássico em inglês faz referência a alguém ou a algo de grande importância, um modelo a ser imitado, e remonta ao século XVI (MALLGRAVE, 2008, p. 3).

[31] Proporcionalidade, equilíbrio e harmonia segundo a estética de uma cultura ou período cultural. Tradução livre da Autora.

A quinta possibilidade de entendimento do clássico seria uma variante interpretativa desta quarta, ou seja, o *Clássico* como algo que se repete, que se torna corrente, que adquire a condição de característico. Este entendimento decerto apresenta suas origens na antiguidade greco-romana, à medida que formas, princípios de composição e procedimentos na arquitetura começam a ser retomados nos séculos posteriores. No entanto, com o passar dos séculos, esse termo tem sido usado na contemporaneidade de maneira desvinculada a essa antiguidade greco-romana que lhe deu origem. Faz referência direta ao que foi eleito pela sociedade como o que é costumeiro, aceito e habitual.

Neste aspecto, cada cultura poderá denominar de clássico o que vara os tempos, o que é utilizado pelo hábito e costume. As habitações portuguesas que foram construídas no Brasil durante o período colonial podem ser enquadradas como exemplo desta quinta possibilidade conceitual. Construiu-se no Brasil à maneira que se construía em Portugal, sem maiores hesitações, pois aquela maneira de construir era o costume da época e assim foi reproduzido nas suas colônias de além-mar.

E por fim, uma possibilidade apontada por Aurélio Buarque de Holanda[32], e que diz respeito diretamente à nossa investigação que define clássico como originário do latin *classicu,* e "relativo à arte, à literatura ou à cultura dos antigos gregos e romanos", incluso então a arquitetura, enquanto consenso. Holanda acrescenta o significado de clássico enquanto "sem excessos de ornamentação, simples, sóbrio", e conseguimos visualizar ligações desse entendimento com o Neoclassicismo vigente no século XVIII, que exaltou a simplicidade da arte grega em contraponto ao Barroco-rococó da monarquia.

O **Quadro 3** abaixo resume seis possibilidades conceituais, e em negrito os conceitos do clássico que estão mais diretamente ligados às questões desta investigação:

Quadro 3 – Noções de clássico segundo os autores pesquisados

	CLÁSSICO
1º	Utilização dos elementos das ordens greco-romanas
2º	**Utilização dos princípios compositivos greco-romanos**

[32] Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Disponível em: https://editorapositivoaurelio.page.link/?apn=br.com.editorapositivo.aurelio&ibi=https%3A%2F%2Feditorapositivoaurelio.page.link&link=https%3A%2F%2Feditorapositivoaurelio.page.link%2Fentry%2F34524 Acesso em: 28 ago. 2022.

3º	**Simbolo de importância, riqueza e poder**
4º	Referencial, modelo ou padrão a ser seguido
5º	Costumeiro, aceito e habitual
6º	Simples, sóbrio

Fonte: Autora

Segundo Summerson, a linguagem clássica tem "[...] seu uso como linguagem arquitetônica herdada de Roma, é comum a quase todo o mundo civilizado durante os cinco séculos que transcorreram da Renascença até a época atual" (SUMMERSON, 2009, p. 4). Ou seja, é praticamente indissociável o classicismo da arquitetura ocidental, desde a referida antiguidade greco-romana até nossos dias. Como diz Josep Maria Montaner:

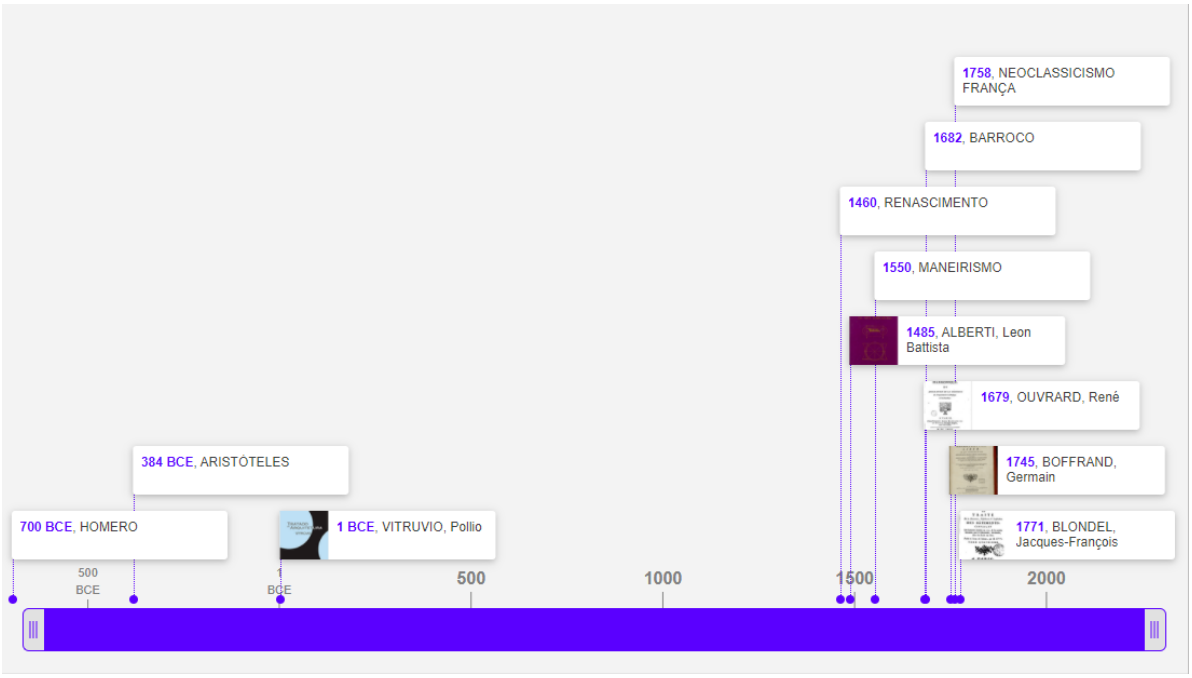
> Indubitavelmente, o sistema compositivo de vida mais longa na história da arquitetura foi o classicismo. É a grande linguagem na qual se desdobra a arquitetura ao longo de muitos séculos. E sua grande coerência e capacidade de ser um sistema completo permite a ela ser considerada por certos arquitetos como o único critério compositivo válido que se mantém apesar do vaivém da história (MONTANER, 2001, p. 180).

Assim, o inicio dos tempos modernos do Renascimento italiano, quando o homem passa a se referenciar ao humanismo presente nessas antigas culturas, irá retomar na arquitetura o repertório formal greco-romano, de onde se propaga depois com obras de referência para os outros países europeus, principalmente a França nos séculos XVII e XVIII, e posteriormente para o restante do mundo descoberto pelos europeus, onde se inclui o Brasil.

Coadunamos nossa reflexão com a de Harry Francis Mallgrave, para quem os quatro séculos seguintes ao do Renascimento foram dominados pelos escritos dos teóricos italianos e franceses, de natureza preponderantemente acadêmica, e a partir de meados do século XIX, houve os contributos dos ingleses, americanos do norte e alemães. Para ele, classicismo em arquitetura começa com Vitrúvio, conforme já colocamos. "Classcismo é sinônimo de Vitruvius [...]. O classicismo de Vitrúvio é um dos pilares da tradição antiga na qual se baseia o desenvolvimento intelectual ocidental, ao lado do Cristianismo" [33] (MALLGRAVE, 2008, p. 31).

[33] Tradução livre da autora.

Figura 5 – Cronografia do Classicismo: autores e marcos na habitação



Fonte: A Autora, a partir do Timetoast.

Na linha do tempo acima (**Figura 5**), demonstramos o percurso do classicismo no ocidente que se inicia na literatura da Antiguidade Clássica, com as obras atribuídas a Homero, as contribuições estéticas de Aristóteles de conceituação do belo clássico enquanto conformado pelos atributos de harmonia, *Proporção* e "uma certa grandeza" (SUASSUNA, 1992, p. 105), e a obra de Vitrúvio, escrita no século I a. C. e que se reporta à arquitetura, objeto da nossa investigação. Depois o Medievo, com a presença do Cristianismo nas manifestações da cultura e a referência dos princípios compositivos clássicos para os projetos dos seus templos (BILHEUST, 1990, p. 5.09) seguem alguns marcos no Renascimento, Maneirismo e Barroco para o projeto de habitação para as altas classes, com as obras do Palacio Rucellai de Alberti em 1460, da Villa Rotonda de Palladio em 1550, e do Palácio de Versalhes de Louis Le Vau & Hardouin Mansard em 1682. Ilustrando o movimento Neoclássico na França, pontuamos as obras teóricas de Perrault, Ouvrard, Boffrand e Blondel que desenvolveremos mais adiante.

Após o *revival* do classicismo que teremos a partir do Renascimento italiano, pontuamos o movimento Neoclássico na Europa do séc. XVIII que acontece em paralelo à nova onda de valorização do humanismo e que se dá a partir do momento que avançam as reflexões sobre o mundo, o meio, a ciência e a tecnologia, com obras de grande impacto da construção civil, e com rebatimentos evidentes na forma de se pensar a arquitetura. Como fruto destas reflexões,

acontece neste período grande questionamento entre os estudiosos acerca de qual das quatro culturas mediterrâneas, se a egípcia, a etrusca, a grega ou a romana seria a origem da civilização europeia, e de onde surgiu o estilo autêntico ao qual eles deveriam se reportar (FRAMPTON, 2003, p. 4).

Isto porque a partir de meados desse século, observa-se uma crescente apreciação da Grécia clássica, uma redescoberta do país e de sua arquitetura, fruto de várias publicações que documentaram pesquisas agora feitas *in loco*. Jacques Germain Sufflot (1713 -1780) foi o primeiro francês a estudar os autênticos edifícios gregos (MALLGRAVE, 2008, p. 125). As escavações das cidades romanas de Herculano e Pompéia, e as visitas dos estudiosos aos sítios gregos antigos na Sicília e na Grécia irão gerar as primeiras obras de referência do classicismo, que foram, em 1758, *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de J.-D. Le Roy, em 1762, *Antiquites of Athens*, de James Stuart e Nicholas Revett, e em 1764, a documentação do Palácio de Diocleciano em Split, de Robert Adam e C.-L. Clérisseau. Em 1761 temos *Della Magnificenza ed Architecttura de' Romani* em contrapartida ao "gosto grego", de Gionvanni Battista Piranesi, obra que defende a grandeza da cultura latina (MALLGRAVE, 2008, p. 155), e também dele de 1765, *Parere su l'Architettura*, mas só publicada em 1778 (FRAMPTON, 2003, p. 4).

A Grécia e sua cultura eram apreciadas pela comunidade erudita europeia, a exemplos da Ilíada e da Odisséia de Homero, como marcos iniciais por volta do séc. VIII a. C., e os escritos de Platão, Aristóteles e os historiadores gregos, lidos pelos mais cultos por séculos. No entanto, até meados dos Setecentos, não se tinham imagens precisas do que constituía a arquitetura grega e detalhes dos seus templos. Portanto, os primeiros desenhos detalhados das ruínas nestas décadas mostraram a simplicidade e proporções desta arquitetura, considerada esteticamente superior à romana, trazendo novos desafios ao classicismo acadêmico, haja vista estar a teoria clássica desde a Renascença embasada nas formas e modelos romanos (MALLGRAVE, 2008, p. 155).

Um dos primeiros frutos dessa nova perspectiva foi a obra de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), *História da Arte Antiga*, de 1764, com sua proposta de desenvolvimento da arte antiga, onde além de escrever sobre a arte grega e romana, também discorre sobre a arte egípcia e etrusca. Sua obra, a partir de meados dos Setecentos, foi apontada como determinante para que o classicismo voltasse a ser referência na arquitetura. Seus escritos demarcaram os períodos históricos, detalhando estudos da antiguidade clássica e exaltando a cultura grega diante de todas as outras culturas mediterrâneas, contribuindo para uma visão unilateral da cultura grega e latina, onde se deixou de lado todo um "irracionalismo" também presente na cultura helênica, em oposição ao classicismo exaltado da serenidade, harmonia e equilíbrio. Winckelmann é assim

considerado o pai da História da Arte[34], colocando a superioridade incomparável da arte grega, que reside acima de tudo em ordem, *Simetria* e boas proporções (MALLGRAVE, 2008, p. 155).

James Stevens Curl também aponta neste século XVIII um revival dos princípios da arquitetura antiga encabeçados por William Kent, Lord Burlington e Colen Campbell, os quais reverenciaram as obras de Andrea Palladio e Inigo Jones. Este movimento ficou conhecido pelo nome de "Palladianismo" e dominou grande número de arquitetos do período. O Palladianismo, segundo Curl (1992), seria uma "limpeza" do estilo após os excessos do Barroco, embora estes estilos estejam "firmemente enraizados" na linguagem clássica da arquitetura. O Palladianismo vai ocorrer em inícios do século XVIII, e se inspirou ao mesmo tempo na Grécia, em Roma e no Renascimento (SOUSA, A., 1994, p. 27).

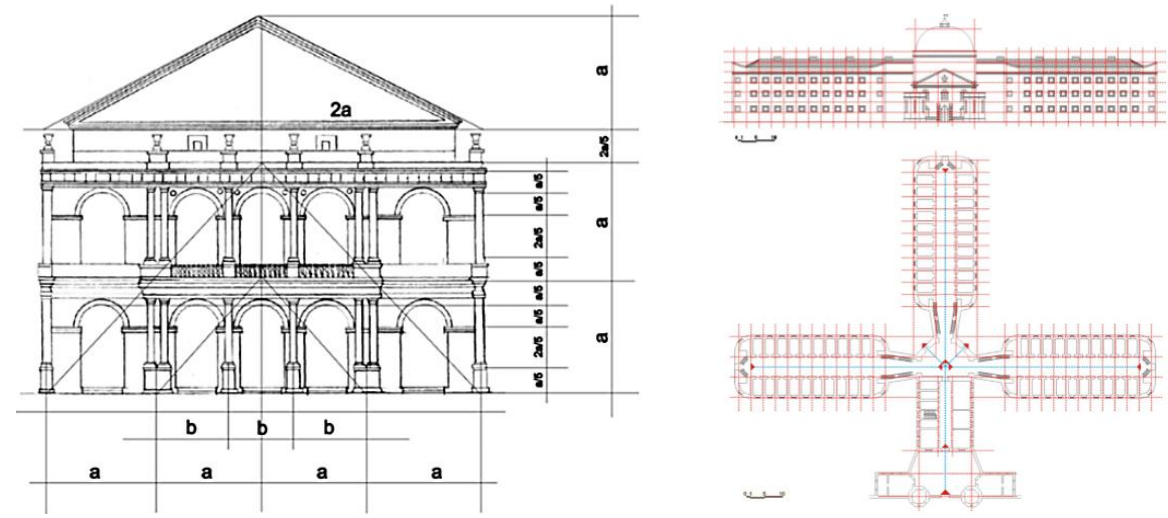
Os inícios da materialização da "ilustração" na arquitetura e nas artes são também deste século XVIII, quando o conceito de *mimesis* é alterado. Quando a perfeição da cópia naturalística, para os artistas, cede à "*pasión intelectual del artífice"* (DÍAZ, 2001, p. 283), ou seja, quando os arquitetos e artistas identificam a dimensão estética da obra enquanto independente, e passível de intervenção, tendo em vista o deleite. Com o referido questionar-se sobre o mundo, suas bases e fundamentos, neste século temos que "o que os motivava não era simplesmente copiar os antigos, mas obedecer aos princípios em que a obra destes se baseara" (FRAMPTON, 2003, p. 4), resultando daí a importância que os princípios compositivos legaram para a arquitetura desde então, não necessariamente traduzidas na cópia pura e simples dos seus elementos constituintes, como frontões, colunatas e cornijas, mas sim através das diretrizes de projeto que podem ser extraídas da arquitetura antiga, como a *Ordenação, a Simetria, a Proporção e o Caráter*, objetos desta investigação.

Para Kenneth Frampton, o Neoclassicismo europeu desse período está dividido em duas grandes vertentes, uma chamada de Classicismo Estrutural, iniciada por Cordemoy, Soufflot e Laugier, arquitetos mais libertos dos padrões formais historicistas, e que enfatizavam na arquitetura a sua parte estrutural, em obras como prisões, hospitais e estações ferroviárias (FRAMPTON, 2003, p. 10), ou seja, programas novos para as cidades industriais com crescimento populacional significativo à época (**Figura 6**). A outra vertente, o Classicismo Romântico, enfatizava o aspecto formal, e se direcionou aos projetos de instituições representativas, como museus, bibliotecas e monumentos, fazendo uso dos elementos historicistas como colunatas, frontões, arcadas, capitéis

[34] Na obra de Lorenzo Ghiberti, *Commentaires,* já se encontrava a valorização do humanismo da arte clássica, com a minúcia da representação mimética que fora desenvolvida pelos gregos e romanos, e perdida durante a queda do império romano e o advento do cristianismo. Assim, será GHIBERTI quem formulará a repartição na história da fase denominada de Renascimento, para distingui-la assim da arte da Antiguidade. (DUBOURG-GLATIGNY, 1993, p. 20).

e cornijas, agora muito mais fiéis aos modelos dos antigos, visto que melhor estudados no século das luzes. Dessa maneira, seria agregado a essas edificações públicas o *Caráter* já sedimentado da arquitetura antiga, em edifícios onde se fazia necessário uma simbologia de tradição, poder e glória (**Figura 6**):

Figura 6 - O Classicismo Romântico do Teatro Santa Isabel, e o Classicismo Estrutural, na antiga Casa de Detenção em Recife.



Fontes: LUCIO, 1990, p. 14 (esquerda); SOBRAL FILHA, 2009, p. 50 (direita).

Na Europa, nos finais do século XVIII e inícios do XIX, os artistas identificados como românticos eram os que se opunham ao classicismo enquanto sistema de normas e de convenções. Essa visão restritiva do classicismo[35] foi a que prevaleceu ao longo dos séculos posteriores, reforçando a linha racionalista francesa, apesar dos estudos demonstrarem a heterogeneidade artística também desde a Antiguidade, com obras que se distanciavam da rigidez dos princípios compositivos clássicos. A Antiguidade clássica é tida desde então como modelo, traduzindo através das edificações greco-romanas os conceitos de *Proporção*, *Ordenação*, ritmo, equilíbrio, dentre outros, colocando-se o clássico como "valor absoluto e universal" (ARGAN, 1996, p. 14) para o que muito contribuíram as obras dos teóricos destes séculos, com toda uma proposta de exaltação e sedimentação desta cultura que se lançava para a conquista de outros mundos, incluso o Brasil.

[35] "O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social" (ARGAN, 1996, p. 12)

A simbologia do classcisimo será adotada não somente pela França revolucionária, mas também pela Grã-Bretanha e Estados Unidos da América, países que tomaram a dianteira da industrialização ao longo dos Oitocentos. Quando conquistam sua independência em 1776, os Estados Unidos também recorreram ao classicismo enquanto repertório plástico para erigir suas edificações institucionais e as habitações dos mais influentes, simbolizando os novos valores democráticos da jovem nação, conforme atesta Benévolo:

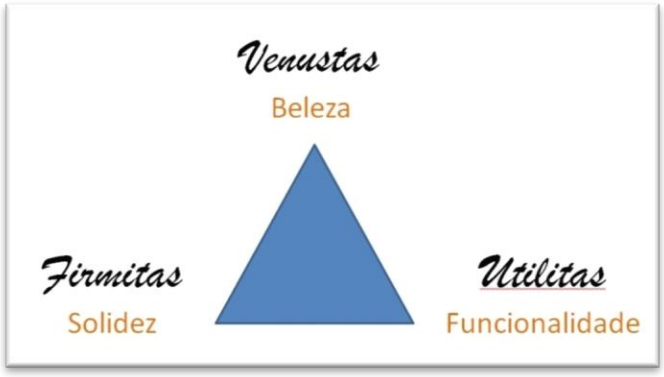
> A escolha do estilo clássico se vê confirmada por motivos de ordem política. As formas clássicas estão carregadas com um significado ideológico, como acontece na mesma época na França, e tornam-se o símbolo da virtude republicana; além do mais, adquirem um valor de representação tanto mais importante agora que o novo Estado deve apresentar-se na ribalta internacional [...] (BENEVOLO, 1976, p. 212).

Partindo-se da constatação de que a referência às culturas grega e romana conforma o entendimento do que seja classicismo e, portanto, arquitetura clássica como sendo a arquitetura referenciada à essa cultura, a depender da ênfase conceitual adotada conforme explanamos acima, apontados dois grandes pilares formadores do classicismo, a partir de dois tratados publicados quase que simultaneamente em fins do século XV na Itália Renascentista: o Tratado de Arquitetura de Pollio Vitruvius (80 a.C – 15 a. C.) publicado em 1486, mas que remonta ao século I a. C, e o Da Arte Edificatória, de Leon Battista Alberti, publicado em 1485[36]. A partir dessas obras de referência, os tratadistas que se seguirão sempre farão, quer de uma forma direta, quer de maneira indireta, referências a eles.

Vitrúvio foi quem primeiro conceitua a tríade arquitetônica extremamente difundida por gerações de arquitetos, a *Firmitas-Utilitas-Venustas*, traduzida por Justino Maciel como solidez, funcionalidade e beleza (**Figura 7**). A *Firmitas*, sendo traduzida por solidez, firmeza, consistência e robustez, estaria ligado à parte estrutural da edificação, suas bases, seus alicerces, e o adequado emprego do que seja necessário para manter a segurança da edificação. A *Utilitas*, ou funcionalidade, ligada diretamente à utilidade, adequabilidade de uso, proveito e vantagens. Por último, temos a *Venustas*, ou beleza, que se direciona à elegância, e à dimensão estética da obra (VITRUVIUS, 2007, p. 82).

[36] O tratado de Alberti foi publicado neste ano inicialmente em Florença por Nicolai Lorentii Alamani, coincidindo praticamente com a data de impressão do tratado de Vitrúvio, editado em 1486, em Roma, por Giovanni Sulpitius. (ALBERTI, 2011, p. 19)

Figura 7 – Esquema dos três princípios da arquitetura segundo Vitrúvio



Fonte: A Autora

Assim, nosso olhar se dirige à dimensão estética, à *Venustas*, visto que é o que norteia esta investigação, e considerando sua importância fundamental para o classicismo. Identificamos no capítulo 2 do Livro 1, seis princípios que compõem a arquitetura: "Na realidade, a arquitetura consta de: ordenação, que em grego se diz *taxis*; disposição, à qual os gregos chamam *diathesis*; euritmia; comensurabilidade; decoro e distribuição, esta em grego dita *oeconomia*" (VITRUVIUS, 2007, p. 74).

Esses princípios se mesclam e se interpenetram, uma vez que são muito tênues as diferenças que se verificam. Em alguns momentos um deles adentra na esfera do outro, como por exemplo, o que ocorre com os conceitos de *Ordenação* e *Euritmia*, ambos relacionados à proporcionalidade da obra. Ao longo da história esses conceitos vão adquirindo suas individualidades, com limites mais precisos, como o que ocorreu com o conceito de *Comensurabilidade* em Vitrúvio, definido com mais clareza como *Simetria*, em Perrault, acadêmico francês, conforme veremos mais adiante. Assim, *Ordenação*, de acordo com Vitrúvio:

> A Ordenação define-se como a justa *Proporção* na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade, que em grego se diz *posote*. Esta, por sua vez, consiste em tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta, com base em cada uma das partes dos seus membros (VITRUVIUS, 2007, p. 74).

O conceito de *Ordenação*, ou a "ação de pôr em ordem" foi interpretado como uma *Proporção* das partes que compõem o espaço do interior habitacional separadamente, mas também na sua totalidade. Para Vitrúvio, temos como *Disposição*:

> A Disposição, por sua vez, define-se como a colocação adequada ds coisas e o efeito estético da obra com a qualidade que lhe vem desssas adequações. São

> estas as espécies de disposição, que em grego se dizem *ideae*: iconografia, ortografia, cenografia (VITRUVIUS, 2007, p. 75).

Para nós, o conceito de *Disposição* refere-se à colocação adequada das coisas e o efeito estético que resulta no espaço por conta dessa Disposição. O terceiro princípio compositivo, a *Euritmia*, é em Vitrúvio:

> A Euritmia é a forma exterior elegante e o aspecto agradável na adequação das diferentes porções. Tal verifica-se quando as partes da obra são proporcionais na altura em relação à largura, nesta em relação ao comprimento, em suma, quando todas as partes correspondem às respectivas Comensurabilidades (VITRUVIUS, 2007, p. 74).

O conceito de *Euritmia* seria uma proporcionalidade entre todas as partes da obra, ou seja, quando a altura fosse proporcional à largura e ao comprimento. Isso geraria um resultado da "forma exterior elegante e o aspecto agradável" por conta dessa adequação. Este conceito tem sido muito traduzido de forma simplificada como uma proporcionalidade, e também como uma harmonia. Em relação ao quarto princípio compositivo, a *Comensurabilidade*, Vitrúvio diz:

> [...] a Comensurabilidade consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura. Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia a partir do côvado, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no completo acabamento das obras. [...] igualmente a partir das partes de outras obras se descobre uma lógica de simetrias (VITRUVIUS, 2007, p. 76).

Este conceito nasce da *Proporção*, *analogia* em grego, palavra esta que "tem na sua gênese a ideia de uma parte e a sua relação com o todo" (VITRUVIUS, 2007, p. 168). Segundo nota de seu tradutor, M. Justino Maciel, esse conceito pode ser traduzido como *Simetria*, ou seja, uma correlação modular, um sistema de medidas entre as partes de uma obra, que gera um equilíbrio final.

Depois temos o conceito de *Decoro*, como "[...] o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio, que em grego se diz *thematismos*, segundo costume ou naturalmente" (VITRUVIUS, 2007, p. 77). O conceito de *Decoro* seria uma conveniência de utilização dos elementos da arquitetura, ou seja, utilizar "o que fica bem", o que se adequa a cada caso em particular.

E por último, temos o conceito de *Distribuição*, em Vitrúvio: "[...] A *Distribuição* é a repartição apropriada dos meios e do solo, assim como um equilíbrio econômico nas contas de despesa das obras" (VITRUVIUS, 2007, p. 79). Ou seja, destinar apropriadamente os meios de que se dispõe em determinado local para a execução da arquitetura, ao invés de se procurar em outros locais, dificultando sua execução. Acrescentado a isso, Vitrúvio discorre sobre *Outro Tipo De Distribuição*,

"[...] quando se dispõem os edifícios de outra maneira, de acordo com o interesse dos proprietários, a sua capacidade financeira ou a dignidade oratória" (VITRUVIUS, 2007, p. 80), para quem "as disposições dos edifícios deverão ser adequadas a cada tipo de pessoa". Este conceito vitruviano foi identificado pela nossa pesquisa como inícios do que será caracterizado porteriormente como o *caráter* da edificação, que será posteriormente trabalhado na academia francesa.

Leon Battista Alberti (1404 - 1472) está ao lado do de Vitrúvio como um dos pilares da teoria clássica (MALLGRAVE, 2008, p. 31). É considerado "o primeiro teórico do classicismo" (BAYER, 1979, p. 104), haja vista que a obra de Vitrúvio se situa na própria antiguidade clássica. A obra de Alberti, *Da Arte Edificatória*, dirige-se à concepção arquitetônica. Propõe diante da tríade vitruviana, a sua própria, a *Necessitas-Commoditas-Voluptas,* que em resumo se reporta às mesmas questões da construção, utilidade e beleza daquela.

Para Mallgrave (2008), a arquitetura de Alberti compreende a *Concinidade,* o *Delineamento* e a *Disposição*. *Concinidade*, "a difícil tarefa do todo", conformada pelo *Finitio, Collocatio* e pelo *Numerus*, que rege sempre toda a obra. Assim, a *Concinnitas é* uma perfeita harmonia ou graça que se dá quando o arquiteto compõe seu design com perfeição, de maneira que demonstre as três qualidades do número correto, do *Delineamento* (traçado) e da *Disposição*. Seu conceito de *Delineamento* envolve em conjunto a concepção e o traçado dos edifícios, os quais adquirirão beleza quando tiverem respondido positivamente essas três dimensões da tríade (MALLGRAVE, 2008, p. 33).

Para Alberti, o número diz respeito à adição ou subtração de partes. O *Delineamento* controla a dimensão e a configuração, e por último, a *Disposição* acrescenta o critério da correta colocação. Alberti estava convencido de que com a *Concinnitas* ele encontrou a "absoluta e fundamental regra da natureza" assim como também o segredo do design conhecido pela antiguidade clássica. A crença de Alberti num absoluto esquema numérico para beleza e *Proporção* foi sua contribuição mais importante para a teoria renascentista. A partir de então a beleza arquitetônica reside principalmente na *Proporção* (MALLGRAVE, 2008, p. 34).

Outra obra de referência teórica para o classicismo foi *Os quatro livros de Arquitetura*, de Andrea Palladio (1508-1580), de 1570, fartamente ilustrada, onde o Livro II é direcionado à residência privada na cidade e no campo, a *Villa*. Esta obra se tornou um dos grandes documentos da Renascença e representa o apogeu da fascinação da tradição vitruviana. Nesta obra Palladio atesta sua crença na beleza absoluta ou *Proporção* cósmica, que deve embasar todo bom design

(MALLGRAVE, 2008, p. 46). No capítulo I, "Das várias particularidades que devem ser consideradas e preparadas antes de começarmos a construir", discorre sobre três aspectos que devem ser considerados, de acordo com Vitrúvio: utilidade (ou conveniência), durabilidade e beleza, sem os quais nenhum edifício merece ser elogiado. Ele se considera um continuador da Antiguidade, para quem a arquitetura é "racional, simples e clássica", contribuindo decisivamente para o classicismo que irá imperar na Academia Francesa no século seguinte (MALLGRAVE, 2008, p. 47).

Veremos no tópico seguinte a importância que teve a obra de Vitrúvio, assim como dos outros tratadistas italianos, para a gênese da Academia Real de Arquitetura na França, e a partir disso, por conseguinte, para a continuidade do classicismo.

2.2. A Academia Real de Arquitetura e sua herança classicista

Com a fundação da Academia Real de Arquitetura, *Académie Royale d'Architecture* (**Figura 8**), em 1671, a referência à Grécia antiga, suas ordens, diretrizes compositivas, e o classicismo de forma geral, tomaram cada vez mais vulto na França, que influenciava o restante da Europa como centro irradiador cultural. Como diz Nuno Gonçalo Monteiro, culturalmente, o século XVIII foi na Europa "um século francês", visto que o francês era a língua diplomática, que sucedeu o latim, e que era falada pelos homens e mulheres cultos da época, e também:

> [...] porque os autores, as modas de vestuários, os modelos de sociabilidade e, de uma maneira geral, os parâmetros do gôsto francês se impuseram um pouco por toda a parte, embora com concorrentes. Essa sedução quase irresistível combinava-se com o prestígio do modelo político francês legado pelo longo reinado de Luís XIV [...] (ROCHEBRUNE, 2008, p. 31).

Os dois pilares da teoria clássica expostos no tópico anterior, Vitrúvio e Alberti, juntamente com os tratadistas italianos que se seguirão, Palladio, Scamozzi, Vignola, Serlio, Viola e Cataneo, serão leitura obrigatória para os integrantes da Academia. Segundo Kruft, "o começo da teoria da arquitetura na França foi determinado exclusivamente pelo pensamento italiano" (KRUFT, 2016, p. 243). Para isso, ressalta-se a contribuição da nova tradução francesa do Tratado de Arquitetura de Vitrúvio, feita por Claude Perrault (1613 – 1688), em 1673.

A tradução de Perrault, incluindo um comentário crítico, tinha como propósito desenvolver uma doutrina compreensível para a Academia Francesa de Arquitetura. Entretanto seu trabalho não

irá corresponder às expectativas da Academia quanto ao objetivo maior de desenvolvimento de uma doutrina geral, visto que, para Perrault, não deveria haver formulação de regras absolutas ou a correta *Proporção* de elementos arquitetônicos, posto que caberia à sociedade decidir o que seria considerado belo. Esse seu posicionamento deu início à conhecida *Querelle des anciens et des modernes*[37], gerando um grande e prolongado debate entre os conservadores, liderados pelo então primeiro diretor da Academia, Nicolas-François Blondel (1618–1686), e os então modernos, tendo à frente Claude Perrault (EVERS; THOENES, 2003, p. 248). A ala dos conservadores da academia defendia que as qualidades da harmonia, *Proporção* e equilíbrio da arquitetura greco-romana eram uma norma absoluta, e que deveriam ser seguidas, uma vez que fundamentada nas leis da natureza, e nas proporções nela encontradas.

Figura 8 - Lista dos membros de *l'Académie Royale d'Architecture*

[37] Embate entre conservadores e modernos. Tradução da Autora.

1670	**François Blondel**	1729	Charles-Jacques Billaudel
1671	François Le Vau1	1730	Abbé Camus
1670	Libéral Bruand	1730	Jacques Vinage
1670	Daniel Gittard	1732	Jean-Michel Chevotet
1671	Antoine Lepautre	1732	Jean-Baptiste Augustin Beausire
1671	Pierre Mignard	1734	Augustin de Luzy de Pélissac
1671	François d'Orbay	1734	Louis-François Mollet
1671	André Félibien, sieur des Avaux	1735	Charles Lécuyer
1673	**Claude Perrault**	1735	Nicolas Simonnet
1675	Jules Hardouin-Mansart	1735	Louis-Adam Loriot
1678	Pierre Coquart de La Motte ou La Motte	1735	Jacques Hardouin-Mansart
1680	D'Aucour	1737	Claude Guillot-Aubry
1680	Thomas Gobert	1739	Pierre François Godot ou Godeau
1681	André Le Nôtre	1740	Jérôme Beausire, dit Beausire le jeune
1685	Pierre Bullet	1741	Pierre-Étienne Le Bon
1687	Philippe de La Hire	1742	Jean-Sylvain Cartaud
1687	Robert de Cotte	1742	Philippe Le Dreux
1694	Antoine Desgodets	1747	Jacques-François de L'Épée, le Jeune
1696	Jean-François Félibien,	1749	Jacques-Germain Soufflot
1698	Pierre Lemaistre ou Le Maistre	1755	Michel-Barthélemy Hazon
1699	Jacques V Gabriel	1755	François II Franque
1699	Thomas Gobert	1755	Nicolas-Marie Potain
1699	Pierre Lambert	1755	Maximilien Brébion
1699	Pierre Cailleteau dit « Lassurance »	1755	Charles Le Franc d'Étréchy
1699	Armand Claude Mollet	1755	Antoine-Mathieu Le Carpentier
1699	Pierre Delisle-Mansart	**1755**	**Jacques-François Blondel**
1699	Nicolas Delespine	1756	Louis-François Thourou de Moranzel
1699	Mathieu	1757	Jean Hupeau
1699	Girard Le Maistre	1758	Jean-Rodolphe Perronet
1699	Jean-Baptiste Bullet de Chamblain	1758	Pierre-Noël Rousset
1699	François Bruand	1758	Hubert Pluyette
1699	Cochery	1758	Julien-David Le Roy
1699	Pierre Gittard	1762	Pierre-Louis Moreau-Desproux
1700	Rivet-	1762	Charles-Pierre Coustou
1700	Nicolas Poictevin	1762	Pierre Desmaisons
1702	Abbé Jean Prévost	1762	Jérôme Charles Bellicard
1705	Nicolas d'Orbay	**1762**	**Étienne-Louis Boullée**
1706	Gabriel Philippe de La Hire	1763	Ange-Antoine Gabriel, jeune
1707	Jean Aubert	1765	Louis de Règemorte
1708	Nicolas Dulin	1767	Marie-Joseph Peyre
1709	**Germain Boffrand**	1767	Charles de Wailly
1714	Jules-Robert de Cotte	1768	Gabriel de Lestrade
1715	Lécuyer	1768	Jean-Michel Sedaine
1716	Jean Beausire	1768	Antoine-René Mauduit
1717	Claude Desgots ou Desgotz	1769	Louis-François Trouard
1717	Denis Jossenay	1770	Jean-François-Thérèse Chalgrin
1717	Michel Tannevot ou Tanevot	1771	Nicolas-Henri Jardin
1718	André-Armand Mollet	1773	Charles-Axel Guillaumot
1720	Jules Michel Alexandre Hardouin	**1773**	**Claude-Nicolas Ledoux**
1720	Jacques de La Guépière	1773	Guillaume-Martin Couture
1720	Jean-Baptiste Leroux	1774	Jean-René Billaudel
1723	Jean Cailleteau, dit Lassurance	1774	Jacques Gondouin
1723	Pierre Vigné de Vigny	1775	Richard Mique
1724	Jean-Charles Garnier d'Isle	1776	Mathurin Cherpitel
1725	Jean Aubert	1776	Jean-François Heurtier
1725	Louis de Cotte, frère de Robert	1776	Claude Billard de Bélisard
1728	Jean-Baptiste de La Rue	1776	Jacques-Denis Antoine
1728	Ange-Jacques Gabriel	1777	Antoine-François Peyre, le jeune
1728	Jean Courtonne	1780	Pierre-Adrien Pâris
1728	Pierre Jacquot de Villeneuve	1781	Alexandre-Théodore Brongniart
1728	Germain-Éloi Legrand, ou Le Grand	1784	Jean-Arnaud Raymond
1728	Louis Benoist	1785	Antoine-Joseph Debourge
1728	Jean-François Blondel	1786	Bernard Poyet
1728	Pierre Contant d'Ivry	1791	Charles-François Darnaudin
1728	Charles-François Lespée	1792	Jean-Augustin Renard

A lista inclui todos os seus membros, desde o início até seu encerramento, com a data de nomeação de cada um, e em negrito os arquitetos acadêmicos referenciados na pesquisa.
Fonte: A Autora, mediante lista disponível em:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_membres_de_l%27Acad%C3%A9mie_royale_d%27architecture
Acesso em: 26 jan. 2022.

Oito anos depois de sua fundação, a Academia Francesa reafirmou, com a obra de René Ouvrard, (1624 - 1694) a ideia neoplatônica de que a beleza deriva principalmente das proporções, e as proporções da arquitetura, assim como as proporções da música, emanam e devem refletir a ordem cósmica dos números e proporções (MALLGRAVE, 2008, p. 72). A obra de Ouvrard, padre mestre em música da Saint Chapelle, *Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, de 1679, reforçará o grupo dos conservadores, haja vista que a natureza é a referência máxima da beleza.

O diretor da academia, Nicolas-François Blondel estava convicto da beleza e harmonia encontradas na antiguidade clássica. Para ele, os grandes períodos tiveram suas ordens e colunas correspondentes, e seria razoável que a França sob o reinado de Luís XIV tivesse também uma ordem e uma arquitetura que suplantasse a Antiguidade clássica, e que, baseados nas leis da natureza, os arquitetos do XVII não apenas imitassem os antigos, mas que a melhorasse, e a refinassem. (EVERS; THOENES, 2003, p. 260)

Assim, a tradução do Tratado de Vitrúvio feita por Perrault, a obra *Cours d'Architecture* de Nicolas-François Blondel, juntamente com o também conservador Augustin Charles D'aviler (1653 – 1701) e sua obra de 1691 *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole*, baseado na Teoria das Colunas de Vignola, e também a pesquisa de Antoine Desgodets (1653 – 1728) sobre os edifícios da antiguidade clássica, foram iniciativas empreendidas pela *Académie Royale d'Architecture* visando a criação de uma doutrina acadêmica oficial (EVERS; THOENES, 2003, p. 264) para servir de referência para os projetos de arquitetura franceses, dentro de uma proposta de atingir a excelência nessas obras.

Prosseguindo, temos a obra de Jean-Louis de Cordemoy (1631 – 1713), *Nouveau traité de toute l'Architecture – l'art de bastir*, de 1706. Nesta obra, Cordemoy formulou um estilo de arquitetura greco-gótico, que envolvia a construção de edifícios góticos no estilo clássico. Pelo ineditismo da proposta, que relativizou o conceito de beleza, causou fortes reações. Sua teoria faz uma distinção entre *Ordonnance, Disposition* e *Bienséance*, que querem dizer a ordem das colunas, a divisão dos espaços e a adequação do design, respectivamente. Na primeira categoria menciona que a decoração das colunas deve caracterizar as partes individuais do edifício de acordo como seu uso. Na segunda, o arranjo dos espaços em particular deve ser conveniente e apropriado. Depois, no que diz respeito à *Bienséance*, nada deve estar em desacordo com as leis da natureza, harmonia e costumes. Condenava também a ornamentação barroca das edificações (EVERS; THOENES, 2003, p. 274)

O conservador Charles-Etienne Briseux (1680 – 1754) foi um teórico que escreveu as obras *l'Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sorte de personnes*, de 1728, *l'Art de bâtir des maisons de campagne*, de 1743, e *Traité du beau essentiel*, de 1752. No primeiro tratado, *l'Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sorte de personnes*, idealiza vários modelos de plantas e fachadas para casas de cidade e palácios, harmonizando conforto, decoração e adesão aos regulamentos da construção, no intuito de fornecer instruções precisas para grande número de pessoas de *Bom-gosto*. O seu segundo tratado, *l'Art de bâtir des maisons de campagne*, é referente a casas de campo, e tinha como objetivo geral priorizar o conforto na construção das casas, reconhecendo que o conforto deve em cada caso cumprir com a adequação social e a estabilidade da arquitetura. Várias sugestões de projeto são apresentadas e descritas. Esse tratado foi instrutivo sobre o entendimento da arquitetura neoclássica francesa, com instruções sobre fundações, e vários exemplos de painéis de parede e portas, de balaustradas de balcões e escadas.

O próximo teórico selecionado que contribuiu para a sedimentação do classicismo na Academia de Arquitetura francesa foi Germain Boffrand (1667 - 1754), com sua obra *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art : et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers*, de 1745. Nesta obra Boffrand propõe uma apreciação do *Caráter* individual de cada edifício. A aparência externa da arquitetura deve funcionar da mesma maneira que a poesia. Uma mensagem de alta qualidade da arquitetura deve ser passada por palavras individuais ou elementos arquitetônicos (EVERS; THOENES, 2003, p. 288), contribuindo para o conceito do *Caráter*[38].

Essa diferenciação proposta por Boffrand, no entanto, deveria se assentar nos princípios compositivos clássicos, haja vista que para ele, "*Les autres Arts & les Sciences ont acquis dans la Grece la même perfection. Elle a été source des príncipes établis depuis, & qui ont passé jusqu'à nous, pour être la regle du bon goût* » [39] (BOFFRAND, 1745, p. 27). Ou seja, mesmo admintindo pequenas variações de composição para que cada edifício se adeque a seu proprietário e região, os princípios compositivos clássicos deveriam ser usados como base.

Marc – Antoine Laugier (1713 -1769) não foi acadêmico, no entanto duas de suas obras contribuíram para o movimento neoclássico francês, a saber, *Essai sur l'architecture*, de 1753 e *Observations sur l'architecture*, de 1765. Em *Essai sur l'Architecture*, foi o primeiro francês a negar a relevância de Vitrúvio, ao dizer que "Vitruvius nos ensinou apenas o que era praticado em seu

[38] O conceito do *Caráter*, juntamente com os princípios de *Simetria*, *Ordenação* e *Proporção* foram desenvolvidos mais detalhadamente no Capítulo 5, referente a princípios compositivos. N. da A.

[39] "As outras Artes e Ciências adquiriram a mesma perfeição na Grécia. A Grécia foi a fonte dos princípios estabelecidos desde então, e que chegaram até nós para ser a regra do *Bom-gosto*." Tradução livre da autora.

tempo" procurando assim retirar sua importância da teoria acadêmica francesa desde Blondel"[40]. (MALGRAVE, 2008, p. 142).

Laugier desenvoleu o conceito de cabana primitiva, derivado de Vitrúvio, com seus três elementos que vão agora constituir o que é essencial em arquitetura, a saber, a coluna, o entablamento e o frontão. Tudo o mais, no entanto, como paredes, portas, janelas, é um capricho simples e, portanto, uma falha (MALLGRAVE, 2008, p. 142). Renegou formas e caprichos fantasiosos, que não poderiam ser controlados pela razão, e para ele, apenas quando não mais existisse distinção entre estrutura e decoração poderia ser alcançada a verdade na arquitetura. Essa concepção racionalista da arquitetura foi o elemento central da teoria neoclássica de Blondel, assim como também das fantasias arquitetônicas de Étienne-Louis Boulée, com sua arquitetura monumental, geométrica e límpida, que se sobrepunha à natureza. (EVERS; THOENES, 2003, p. 311)

A teoria de Laugier serviu de base para os debates do século XVIII referentes às correntes Estrutural e Romântica (FRAMPTON, 1997, p. 10) que mencionamos acima, fundamentando a utilização dos princípios clássicos apenas enquanto parâmetros de composição e estrutura, e não da utilização mimética das ordens clássicas. Estava preocupado com a questão moral de uma arquitetura "virtuosa e sadia", ditada pelas necessidades humanas (PEIXOTO, 2000, p. 223), e que será referência para as questões futuras da arquitetura moderna e do funcionalismo do século XX.

Marie-Joseph Peyre (1730–1785), com sua obra *Oevres d'architecture* de 1765, complementa o grupo dos conservadores, pois para ele, a base para a arquitetura está no conhecimento da antiguidade romana (EVERS; THOENES, 2003, p. 314).

O grande destaque da nossa investigação é o professor Jacques-François Blondel (1705 - 1774) sobrinho do também acadêmico Jean-François Blondel (1683 -1756), arquitetos acadêmicos distintos do primeiro diretor da academia, Nicolas-François Blondel (1618–1686). Em 1743 abriu sua própria escola de arquitetura, a *École des Arts*, logo oficialmente reconhecida pela *Académie d'Architecture*, onde continuou lecionando mesmo depois de ser nomeado professor da Academia em 1762 (EVERS; THOENES, 2003, p. 296). Blondel escreveu as obras *Architecture Françoise*, em 1752 – 1756 e *Cours d'Architecture ou Traité de La Décoration, Distribution & Construction des Bâtiments*, uma compilação de suas palestras e plantas, onde expôs suas teorias, em seis volumes de texto e

[40] Tradução livre da Autora.

três volumes de ilustrações, entre os anos de 1771 -1777[41], cujo volume 4 é o que serviu de base para um capítulo em destaque que elaboramos neste trabalho, com recomendações sobre a habitação de maneira geral, tanto no que concerne ao projeto da edificação, quanto aos seus interiores, jardins e agenciamentos que conformam os espaços sociais.

Sua teoria foi fundamental para o entendimento da relação entre classicismo, composição e espaços sociais da habitação, com contribuição significativa no que concerne à divisão e composição dos seus ambientes internos. Diante do vasto percurso do classicismo ao longo da produção da arquitetura no ocidente, Blondel foi um marco no período abordado, e sua teoria é considerada por Hanno-Walter Kruft a teoria da arquitetura mais abrangente e volumosa do século XVIII publicada até então, e que servirá posteriormente de base para a produção dos arquitetos na França. Para Harry Francis Mallgrave, Blondel enfatizou a importância tanto da razão quanto do gosto no processo de projeto, e também atribuiu nova importância ao *Caráter*, que constituía uma abordagem muito flexível e aberta ao design.

Para Bernd Evers e Christof Thoenes, a teoria de Jacques-François Blondel fornece um modelo para uma abordagem racionalista da arquitetura, com sua campanha contra as decorações do Rococó de inícios do século XVIII, e posterior Art Nouvau por volta de 1900. Esta abordagem racionalista será posteriormente desenvolvida por Antoine D'aviler, continuando com Julien Guadet com a obra *Élements et théorie de l'architecture* de 1900 (EVERS; THOENES, 2003, p. 296).

Prosseguem escrevendo que, mesmo considerando ser a Antiguidade Clássica um modelo ideal, as condições na França eram diferentes das da Grécia e Roma, e o difícil não era apenas desenhar fachadas, mas desenhá-las de maneira que refletissem a utilidade do edifício no seu contexto social, e em relação aos seus interiores, de maneira harmônica. Uma *Convenance* entre o propósito do edifício e seu *Caráter*, usado para expressar seu propósito. A verdadeira arquitetura deve se distinguir daquela que tem apenas a aparência de verdadeira. Deve poder equilibrar os efeitos visuais, não deve seguir cegamente as regras, mas ao contrário, o arquiteto deve ter sensibilidade e habilidade para projetar o que parece ser uma verdadeira arquitetura sem contrariar seus princípios. Ou seja, atribui liberdade de ação dentro do que considera importante no projeto.

Bernd Evers e Christof Thoenes continuam essa reflexão ao escrever que, a proposta de uma arquitetura que se limitasse ao que era necessário e apropriado levou Blondel a defender a causa da "simplicidade nobre", tão praticada posteriormente pela sociedade abastada na França. A intenção é de criar uma perfeita unidade entre a função, a utilidade e a decoração de um edifício,

[41] Esta obra foi concluída pelo arquiteto, escritor e gravador francês Pierre Patte após sua morte, em 1774. N. da A.

uma unidade que é também imediatamente reconhecida como baseada na razão, e isso explica porque Blondel foi considerado como o modelo da teoria da arquitetura neoclássica francesa[42].

Jacques-François Blondel foi o último a desenvolver uma escola de arquitetura antes da caída do *Ancien Régime*[43], teve seus conceitos embasadores relativos à composição, ao tipo e ao *Caráter*, fundamentais para a prática criativa de projeto. Por este motivo, será considerado por Kenneth Frampton como o mestre da chamada "geração visionária" de arquitetos, que inclui Étienne-Louis Boulée, Jacques Gondoin, Pierre Patte, Marie-Joseph Peyre, Jean-Batiste Rondelet e, provavelmente o mais visionário de todos, Claude-Nicolas Ledoux" (FRAMPTON, 2003, p. 6), os quais seguirão posteriormente com projetos não construídos, mas significativos para reflexões acerca do *Caráter* e da *Proporção* das obras de arquitetura.

Outro teórico francês ressaltado por nós foi Nicolas Le Camus de Mézières (1721 – 1789) com a obra *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, de 1780, onde discorre em grande parte sobre o *hôtel* francês ou residência para os mais abastados. Nesta obra ele defende a teoria de Ouvrard das proporções harmônicas, e também discorre sobre a experiência psicológica ao se percorrer um espaço e como todos os sentidos podem ser explorados para um projeto de sucesso, se antecipando em mais de dois séculos a Pallasmaa.

Étienne-Louis Boullée (1728 – 1799), professor, elevado à categoria de membro da primeira classe da Academia de Arquitetura em 1780, foi um dos arquitetos que fizeram parte de uma geração criativa, a chamada geração "visionária" à qual nos referimos acima, que se deu na França entre os anos de 1760 e 1789. Neste período houve um *boom* na construção proporcionado pela coroa francesa e pelo governo da cidade, e também por uma perda de autoridade do sistema acadêmico, novos conhecimentos sobre a arquitetura da Grécia, conforme já comentamos, e do interesse geral de experimentação de novas ideias pelos arquitetos que se formavam. Em 1782 Boullée produz seus tão famosos desenhos de projetos, junto com um ensaio sobre arquitetura. Cético em relação a Vitrúvio, que considerava um técnico, da disputa entre Blondel e Perrault, e da cultura acadêmica como um todo, enfatizou na sua obra o princípio compositivo do *Caráter* (MALLGRAVE, 2008, p. 210).

Segundo Harry Francis Mallgrave, o acadêmico Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) foi o mais famoso e dotado arquiteto francês da sua geração. Ninguém mais seriamente desafiou os limites

[42] Blondel influenciou alunos, futuros renomados arquitetos como o escocês Sir William Chambers, o francês Richard Mique, que trabalhou muito para Maria Antonieta em Versalhes, o holandês Pieter de Swart e o alemão Christian Weinlig. A convite de Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, escreveu a seção de arquitetura para o *Encyclopédie* (1751-1772), obra que expôs a filosofia racionalista do Iluminismo.
[43] Antigo regime, em referência à queda da monarquia, com a Revolução Francesa.

do classicismo tanto na construção quanto nos trabalhos visionários. Na sua única obra publicada, *L'Architecture considerée sous ler apport de l'art, des moeurs et de la legislation*, de 1804, coloca que é o tipo da propriedade que direcionará a analogia de proporções e ornamentos, e indicará à primeira vista o motivo da construção e o seu uso, e também que nunca se deve esquecer da *Simetria* (MALLGRAVE, 2008, p. 217). Com Ledoux, assim como Boulée, a questão do *Caráter* se sobrepõe à escala humana, onde percebemos como suas obras são grandiosas, espelhando a magnificência dos programas reais.

Ledoux foi o último teórico da *Académie Royale d'Architecture* que abordamos. No entanto, outros teóricos prosseguiram com o classicismo na França a partir de finais dos Setecentos e inícios dos Oitocentos, como Antoine Chrysosthôme Quatremère De Quincy (1755–1849), que em *Encyclopédie Méthodique: Architecture*, de 1788, apresenta a mais extensa explanação da noção de *Caráter*, e que tiveram um enorme impacto no pensamento arquitetônico posterior (MALLGRAVE, 2008, p. 206), e Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), professor da *École Polytechnique* de Paris, fundada em 1794 durante a Revolução Francesa, portanto não mais membro da *Académie*, já extinta com a revolução.

Durant foi discípulo de Étienne-Louis Boulée, e escreveu *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, em 1800 e *Précis des leçons données à l'École Polytechnique*, em 1825. Sua carreira acontece num período politicamente turbulento para a França, onde as críticas à aristocracia assumiam seu ponto máximo, e com isso as críticas aos estilos que os representavam, o Barroco e o Rococó, assim como também a dimensão estética da arquitetura, que relegou, como podemos ver em algumas parte de seu texto:

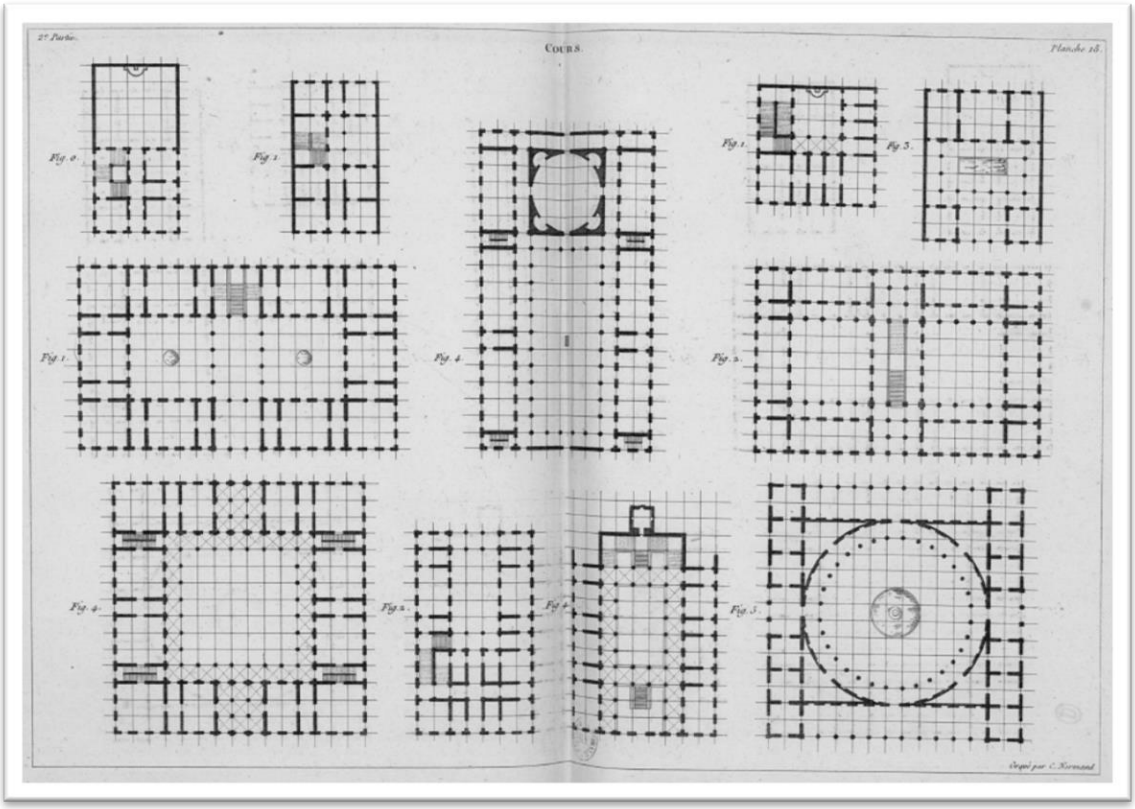
> *Soit que l'on consulte la raison, soit que l'on examine les monuments, il est évident que plaîre n'a jamais pu être le but de l'architecture, ni la décoration architectonique être son objet. L'utilité publique et particulière, le bonheur et la conservation des individus et de la société, tel est, comme nous l'avons vu d'abord, le but de l'architecture*[44]. (DURAND, 1825, p. 18)

Embora tenha sido educado como um classicista, criticava a tradição vitruviana, e as ideias de Quatremère De Quincy e Marc-Antoine Laugier, não acreditava que o principal objetivo da arquitetura era dar prazer, ou seja, encontrar a beleza a partir da adição de ornamentos. Assim, reduz a arquitetura a um sistema sintático, inerentemente desprovido de interesses estilísticos ou históricos (MALLGRAVE, 2008, p. 142).

[44] Quer se consulte a razão, quer se examine os monumentos, é evidente que agradar nunca poderia ter sido o objetivo da arquitetura, nem a decoração arquitetônica seu objeto. A utilidade pública e particular, a felicidade e a preservação dos indivíduos e da sociedade, conforme vimos de início, é o objetivo da arquitetura. T. livre da Autora.

Nos seus *Précis,* desenvolve ensinamentos para uma perspectiva de arquitura baseada na economia e na conveniência. Para a obtenção da economia, indica a *Simetria,* a regularidade e a simplicidade, e para a obtenção da conveniência a edificação deve ter Solidez, salubridade e comodidade. Assim, propõe uma série de combinações de modelos em planta, cortes e elevações, exemplificadas em pranchas com desenhos (**Figura 9**). Nesses modelos, observamos uma base de malha modular, onde o uso da *Simetria* e *Proporção* advinda do módulo é uma constante (DURAND, 1825, p. 7).

Figura 9 – Ilustração de uma das pranchas do curso dado por Jean-Nicolas-Louis Durand.



A prancha exibe modelos de pátios internos, onde se observa malhas diretrizes para projetos, com uso de modulação, *Proporção* e *Simetria.*
Fonte: DURANT, 1825, p. 155.

Esse método de Durand, baseado na estandardização, impactou a sequência das tradicionais cinco ordens de colunas, definidas até o momento por complicado processo histórico e sempre alvo de reacesos debates. Assim, as tradições arquitetônicas, os níveis simbólicos de expressão e a topografia não desempenham mais nenhum papel e, portanto, não interferem no objetivo, que é

servir a sociedade nos seus propósitos elementares. Agora as proporções eram parte de uma fórmula matemática (EVERS; THOENES, 2003, p.330) [45].

Durand defendia que o principal objetivo da arquitetura é sua função social, estando a adequação social de cada edifício, assim como a lucratividade da sua construção, sujeitas a este princípio. O princípio da lucratividade está ligado à eficiência do projeto, à clareza técnica e à logística de execução da construção (EVERS; THOENES, 2003, p. 328) [46].

A obra de Durand foi um contributo para a herança racional da arquitetura francesa, que já se pronunciava com as preocupações de alguns dos teóricos citados, como Laugier e Blondel. Mesmo relegando as preocupações estéticas relativas às questões expressivas e simbólicas e, portanto, indo numa direção oposta ao *Caráter* relativo à habitação, entendemos que ele dá continuidade ao classicismo, através do uso de seu repertório formal, como colunas, arcadas, pedestais, e também através dos seus princípios compositivos, como a *Ordenação,* a *Simetria*, e a *Proporção,* com o módulo sempre presente. Desta maneira, Durand é considerado, para nossa investigação, um continuador da tradição clássica francesa.

Com o passar do século XIX, teremos com a obra de Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814 – 1879), dentre outros teóricos, propostas de rompimento desta tradição. A interpretação da arquitetura de Le-Duc impactou a conceituação da arquitetura posterior, uma vez que centrava como únicos determinantes para a arquitetura a estrutura e a função da edificação (EVERS; THOENES, 2003, p. 346), reforçando a corrente funcionalista que será desenvolvida posteriormente por John Ruskin (1819-1900), Gottfried Semper (1803-1879) e Louis Sullivan (1856-1924), apenas para citar alguns.

Todavia, as diretrizes compositivas do classicismo chegam ao Movimento Moderno no início do século XX, mesmo com a negação dos adornos figurativos e as referências historicistas. Como exemplo temos a comparação que Colin Rowe (1976) fez entre as Villas Stein, em Garches[47], de Le Corbusier, e a Foscari, Malcontenta, em Mira, de Andrea Palladio, de 1550-60 (**Figura 10**), demonstrando similaridades pelo fato de ambas serem concebidas como blocos únicos, e pelas relações entre suas medidas e malha estrutural.

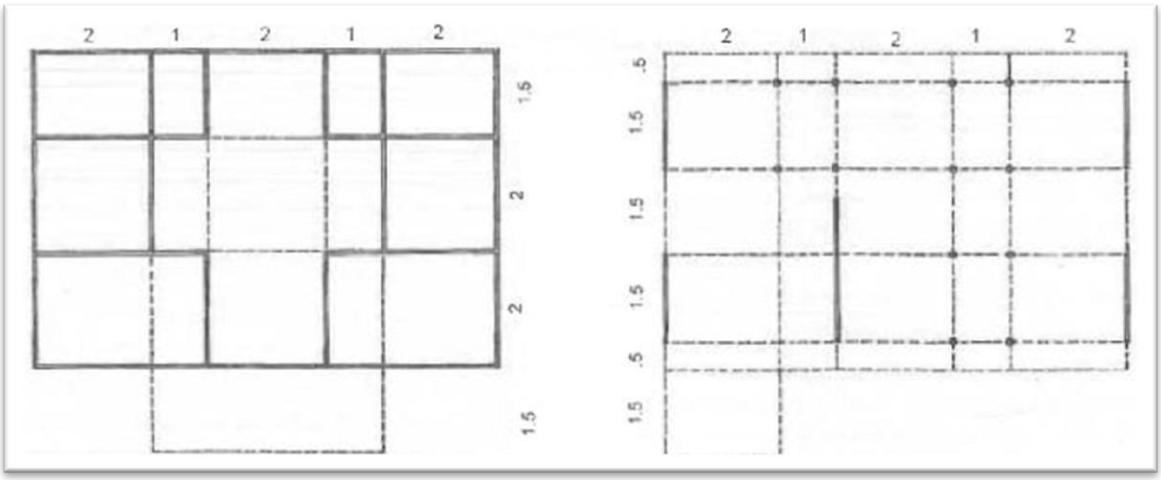
---

[45] Aqui também vemos com grande antecipação, as ideias desenvolvidas por Peter Eisenman, na década de 80 da não vinculação do objeto arquitetônico à história, à cultura e à topografia, com a obra "O fim do Clássico" publicado em 1984. (MONTANER, 2001, p. 231).

[46] Lembrar que este olhar objetivo da arquitetura se reportava à necessidade de obras como escolas, hospitais e instituições de maneira geral, naquele momento, para as quais se fazia necessário um método mais direto, claro e objetivo para os jovens arquitetos. Nota da Autora.

[47] Projeto de 1927. Nota de Autora.

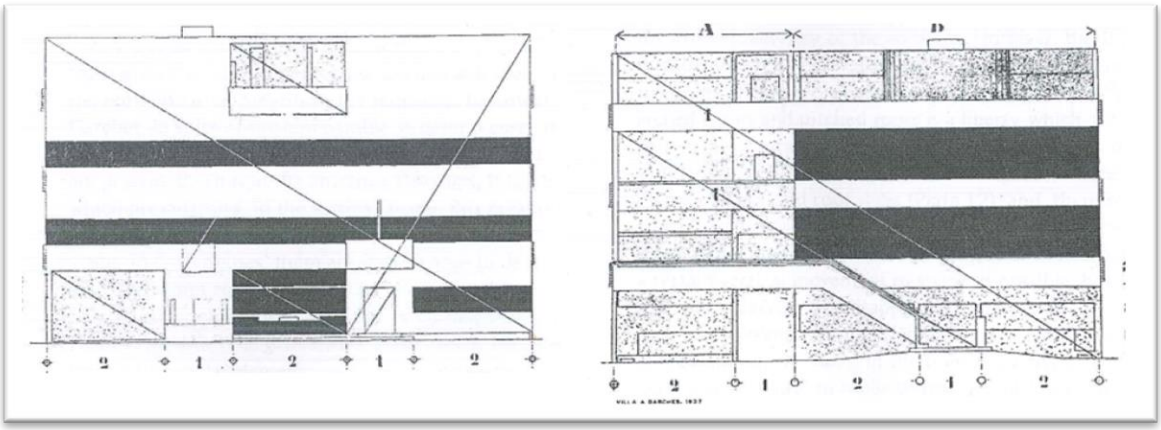
Figura 10 – Paralelismo entre a Villa Stein e a Foscari, Malcontenta.



As plantas demonstram coincidências modulares entre as plantas das Villas Stein, em Garches, de Le Corbusier, e a Foscari, Malcontenta, em Mira, de Andrea Palladio.
Fonte: ROWE (1976)

A *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*, contidos nos traçados reguladores de Le Corbusier para esse projeto podem ser considerados heranças clássicas derivadas dos conceitos compositivos vitruvianos e continuados com os teóricos neoclássicos franceses, onde está evidente a relação numérica modular nas suas plantas e fachadas (**Figura 11**):

Figura 11 – Traçados reguladores das fachadas da Villa Stein, em Garches, de Le Corbusier



No traçado das fachadas, vemos a utilização de regras de *Proporção* clássicas, como a adoção do retângulo áureo, ritmo e modulação.
Fonte: ROWE (1976)

Segundo Kruft (2016), Le Corbusier tem sua teoria baseada em conceitos expostos inicialmente por Alberti, onde a *Ordonnance* faz referência ao *Collocatio* albertiniano, e o sistema do *Modulor* diretamente ligado ao do *Numerus* de Alberti. Le Corbusier também contrapõe à concepção individualista e centrada no proprietário, típicos da *Villa* de Palladio, uma concepção coletiva da

habitação, em conformidade com a era da máquina, discorrendo sobre questões relativas aos interiores habitacionais do homem moderno e as novas necessidades que se lhe apresentam. Disserta também sobre questões referentes à composição do projeto da habitação em planta e em fachada, em muito referentes aos princípios compositivos clássicos, no tocante à *Ordenação*:

> Para construir bem e para repartir seus esforços, para a solidez e a utilidade da obra, ele tomou medidas, admitiu um módulo, regulou seu trabalho, introduziu a ordem. Porque, em torno dele, a floresta está em desordem com suas lianas, seus espinhos, seus troncos que o atrapalham e paralisam seus esforços. (CORBUSIER, 2011, p. 43).

Os princípios compositivos clássicos, assim como suas referências historicistas seguirão sendo referência projetual ao longo do século XX, reeditando a tradição clássica de variadas formas, onde a *Ordenação,* a *Proporção,* a *Simetria* e o *Caráter* se evidenciam, em menor ou maior grau. Arquitetos como Giuseppe Terragni (1904-1943), Louis Kahn (1901-1974), Robert Venturi (1925-2018), Philip Johnson (1906-2005), Ricardo Bofill (1939-2022) e Tomás Taveira (1938-), apenas para citar alguns exemplos, já demonstraram diversas maneiras de como o classicismo adentrou o século XX, e vem permanecendo nos projetos habitacionais. Diferentes olhares de uma herança que se perpetua até a contemporaneidade (**Figura 12**).

Figura 12 - Casa Vanna Venturi, projeto de Robert Venturi, 1962-64, Chestnut Hill, Filadélfia, EUA.



Neste projeto, Robert Venturi mescla o repertório formal do classicismo, como o frontão e uma alusão ao arco e à *Simetria*, numa proposta onde a complexidade e o jogo de formas é uma constante.
Fonte: Fotografia de Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints and Photographs Division. Disponível em: http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print Acesso em: 04 ago. 2022.

Esta panorâmica histórica nos mostra que o classicismo verificado até os dias de hoje nos espaços sociais da habitação, se referencia inicialmente ao tratado de Vitrúvio, é retomado pelos tratadistas italianos do Renascimento, e se torna a base do Neoclassicismo do século XVIII, fortalecido com estudos diretos *in loco* das obras de arquitetura da Antiguidade.

Os tratadistas franceses deste século que estamos a focar, na sua grande maioria, são fiés aos princípios classisicistas baseados nas normas de *Porporção* e harmonia encontradas na natureza, contribuindo para que o conceito de clássico, expresso através de alguns dos seus princípios, como *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*, permaneçam ao longo dos séculos. É uma herança histórica de peso, tanto no que concerne aos escritos ao longo do período, quanto na verificação destes conceitos nos projetos da habitação.

É mister então que vejamos agora qual a ligação do classicismo com o desenvolvimento dos espaços sociais, que de certa maneira está conectado com o desenvolvimento da habitação ao longo da história, tema que será abordado no capítulo seguinte.

3. CLASSICISMO E CONFORMAÇÃO DOS ESPAÇOS SOCIAIS

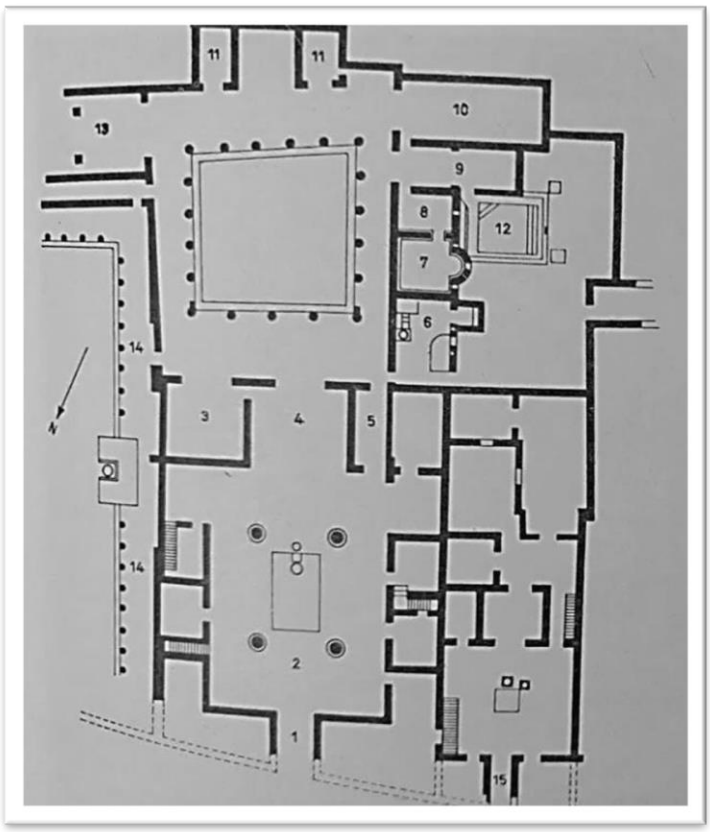
Este capítulo trata de algumas relações entre o classicismo e o desenvolvimento dos espaços sociais, e que consequentemente se referencia ao desenvolvimento da habitação ao longo do tempo demarcado, no que concerne à sua dimensão estética, e expressos na composição das fachadas, halls e salas de estar e jantar. Pinçamos algumas interferências ocorrentes, com exemplos na Antiguidade Clássica, como também, na França e Portugal, e chegando ao Brasil e à cidade do Recife no século XX.

3.1. Da *Domus* à habitação recifense oitocentista

Incialmente nos reportamos aos modos de estruturação da casa romana do século III, que de maneira geral dividiam-se em duas tipologias, *domus*, menos numerosa, e *insulae*. A *domus*, casa individual destinada aos mais ricos, tinha um ou dois andares e em média 800 a 1.000m2. A *insulae* era uma casa coletiva que chegava a ter de cinco a sete andares. Os primeiros andares eram destinados a lojas ou a habitações mais nobres, também chamadas de *domus,* e os restantes eram constituídos de apartamentos, os *cenacula,* de vários tamanhos, para as classes médias e inferiores. (BENÉVOLO, 1983, p. 163).

Observando as plantas de casas de Pompéia apresentadas por Benévolo, estão assinalados já naquela época, os halls, as salas de jantar e estar, respectivamente os cômodos de números 1, 3 e 4, (**Figura 13**) com composições onde percebemos uma *Ordenação* compositiva a partir de um eixo central, definindo os cômodos desde o acesso principal até o *atrium*, para onde se abriam os cômodos da casa. As ruínas das habitações de Pompéia também passaram para o ocidente significativos exemplos de embelezamento das paredes des suas salas, com pinturas, mosaicos, estruturação de bancadas ao redor de fogaréus, mobiliário e alfaias.

Figura 13 - Planta da Casa das Bodas de Prata, em Pompéia.

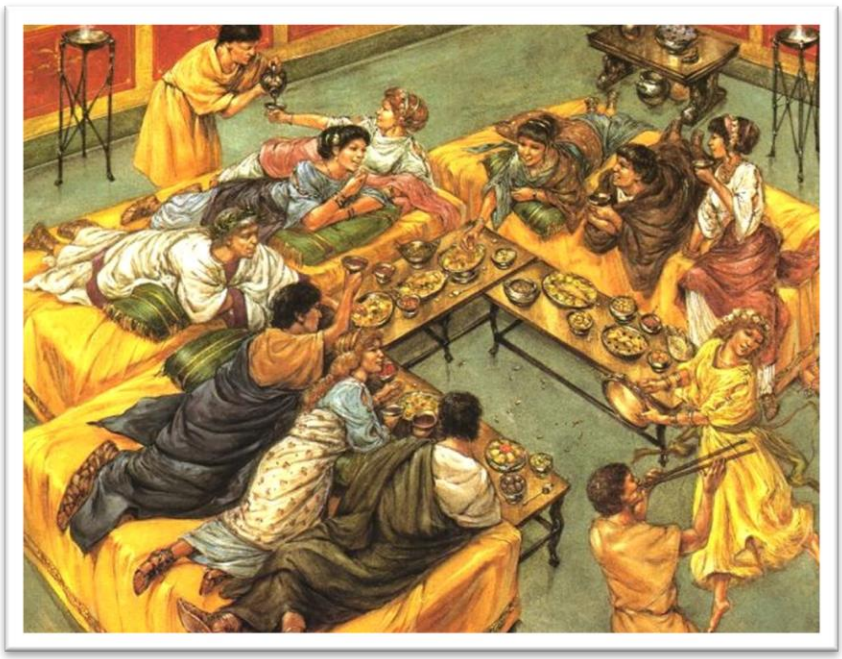


Fonte: BENÉVOLO, 1983, p. 169

Encontramos uma primeira referência teórica de salas e salões da Antiguidade Clássica em Vitrúvio, no capítulo 3 do livro 6 do seu Tratado, quando discorre sobre as grandes salas ou salões das casas de estatuto, fazendo uma distinção entre as salas Coríntias, Tetrastilas e Egípcias quanto às suas proporções e componentes. Chama atenção também para as salas denominadas de Cizicenas, que não tinham tradição itálica, que eram tão longas e largas que poderiam "[...] ser nelas colocadas dois triclínios, um frente ao outro, com seus espaços de circulação [...]" (VITRUVIUS, 2007, p. 308). Os triclínios tanto poderiam ser os cômodos de estar quanto uma espécie de sofá ou recamier, arrumados em formato de "U", onde no seu centro se colocavam as mesas com os alimentos e bebidas, a parte aberta dando acesso aos serviçais para servi-los (**Figura 14**) [48].

[48] Talvez a forma de compormos nossas salas de estar atualmente possam estar referenciadas a essa remota proposta de disposição utilitária do mobiliário em relação aos cômodos, que originalmente eram salas de jantar, mas propiciando que os usuários se servissem sentados, recostados ou deitados. N. da A.

Figura 14 – Ilustração moderna de triclínio romano



Fonte: HADF, Katharine. Os banquetes romanos. Artigo in Apaixonados por História. Disponível em: https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/247/os-banquetes-romanos Acesso em: 11 fev. 2022.

Blondel já teorizava sobre o nome sala, no século XVIII, no seu *Cours d'Architecture*, para quem o nome sala, *salle*, de acordo com o filósofo alemão Christian Wolff (1679 – 1754) vem do alemão *Saal*. Mais adiante, complementando Vitrúvio, coloca que as salas egípcias a que ele se refere eram chamadas na França de *Sallons à l'italienne* (BLONDEL, 1773, p. 227).

No capítulo 5 do livro 6 do seu tratado, Vitrúvio teoriza sobre as "partes comuns e privadas das casas", e faz uma distinção entre os ambientes quando eles se destinam aos "proprietários" ou aos "estranhos", onde identificamos os espaços destinados aos proprietários e seus convidados enquanto privados, com acesso mediante convite, e os espaços "comuns", como vestibuos, átrios, peristilos, dentre outros, com acesso livre para "pessoas do povo" (VITRUVIUS, 2007, p. 312).

Neste mesmo capítulo, Vitrúvio discorre sobre uma "adequação da casa à função e estatuto do proprietário", onde indica a necessidade dos "capitalistas[49]", "publicanos[50]", "forenses", "escritores" e "nobres" de terem uma morada melhor paramentada, com maior representatividade estética, assim como também indica que esta casa não seja uma casa simples, e sim de grande porte, com vários cômodos, que seria, segundo ele, indispensável para que seus

[49] Usurários (VITRUVIUS, 2007, p. 312).
[50] Cobradores de impostos para o erário público (VITRUVIUS, 2007, p. 312).

proprietários pudessem exercer bem as funções sociais e cívicas que sua posição oferece (VITRUVIUS, 2007, p. 312). Apontamos aqui o embrião de uma preocupação com a aparência e o aparato, típica da sala de estar dos espaços sociais que estamos a estudar, e expresso pelo conceito do *Caráter*, que será desenvolvido no capítulo 5.

No medievo europeu, veremos que a sala de estar, assim como a distinção de espaços sociais e íntimos da casa não era observada nas habitações mais simples. Os ambientes internos das habitações se constituíam de ambientes únicos, onde se efetuavam as mais diversas funções, e não apenas a recepção de visitas. Aliás, nesse período, não se "arrumava" a casa, tendo em vista um visual "agradável" ao observador, e regido por condicionantes estéticos. Os móveis, no medievo, eram tratados como equipamentos[51] e eram dispostos aleatoriamente. A precariedade e o desconforto desses espaços não eram sequer refletidos pelos moradores das casas, e o conceito de conforto, tal qual o entendemos hoje, inexistente. As casas deste período fundiam, em um só espaço, as funções de moradia e trabalho. O andar principal, ou a frente da casa, era destinado a uma loja, e a área para morar era constituída de "um único grande cômodo", onde "as pessoas cozinhavam, comiam, se entretinham e dormiam neste espaço" (RYBCZYNSKI, 1996, p.38)

Em Portugal, no reinado de D. Manuel I[52], se darão transformações importantes com crescimento da intervenção do município nos domínios da vida social e da cidade, expressos em documentos que incorporavam os novos ideais renascentistas sobre a arquitetura e o urbano, adotando uma nova postura em relação ao período medieval. Assim, com o Regimento da Ribeira, emerge um novo discurso estético, referência para as legislações que se seguiram, e que se firmaram segundo Helder Alexandre Carita Silvestre (1950-) "[...] como discurso oficial de uma nova ciência que se instituiu como fundamento teórico da estruturação dos modelos mentais do homem moderno e, por oposição, como um marco na ruptura do pensamento escolástico medieval" (SOUZA, M. A., 2002, p. 57).

O Regimento da Ribeira, de 1498, continha indicação de normas arquitetônicas e urbanas, bem como das respectivas métricas, o que levou Carita a afirmar que nele se encontra a formação dos primeiros modelos urbanísticos modernos, cujas determinações arquitetônicas e urbanas eram de uma "perturbante modernidade" (SOUZA, M. A., 2002, p. 55). Em 1499 o "Regimento dos carpinteiros pedreiros e braceiros e call telha tijolo e tojo e madeira e pregadura oficiais", dispunha sobre as construções e seus materiais. Introduz a noção de regularidade e de funcionalidade e institui uma rigorosa normalização para pedra, madeira, tijolo e metal. Segundo

[51] Questão futuramente abordada por Le Corbusier no modernismo. N. da A.
[52] De 1495 a 1521. N. da A.

Carita[53] "[...] as medidas estabelecidas – 12, 15, 20, 24 e 30 palmos – relacionam-se com a altura de pé-direito, largura e profundidade de lote. Assim, as Posturas de Lisboa, ao tratar a construção com noções abstratas, distinguiam-se, na sua essência, das posturas medievais" (SOUZA, M. A. 2002, p. 56). O Alvará de 10 de Agosto do de 1502 ordena a demolição de todos os balcões das fachadas antigas da cidade, que derivavam da tradição islâmica do *musharabié*, próprios da fachada e da tipologia do edifício medieval de estrutura de madeira. O fato de estarem proibidos requeria definir um novo modelo de fachadas para as habitações, que passará a redefinir as características da arquitetura dos séculos XVI a XVIII, não só de Lisboa, como de todo o país. (SOUZA, M. A., 2002)

As diretrizes construtivas eram colocadas pelas Posturas Municipais e regulamentadas pelas Ordenações do Reino Português, a saber, as Ordenações Afonsinas, Manuelinas[54] e Filipinas. Estas ordenações definiam as leis gerais do reino e regiam os concelhos dos municípios de Portugal, mas também das "colônias portuguesas de além-mar" como o Brasil. Estas ordenações,

> [...] regulamentam a construção dos edifícios comuns, construídos, na sua maioria, pelos mestres-de-obras; não se incumbem dos edifícios singulares, a cargo de engenheiros e arquitetos de renome. As posturas disciplinam os costumes, definem procedimentos de convívio no espaço urbano e normalizam o uso do espaço público, no dia-a-dia da cidade. (SOUZA, M. A., 2002, p. 3).

As ordenações Manuelinas, que vigoravam a partir de 1521 e, portanto, as primeiras a atuar a partir da vinda dos primeiros colonos, não definiam padrões estéticos para as edificações, mas regras para construção de "paredes, portas, janelas, frestas, eirados, escadas, e outros elementos, bem como sobre abóbadas e passadiços sobre as ruas, disciplinando as relações de vizinhança e reservando espaços necessários para iluminação de janelas, portas e aberturas; e com disposições sobre embargo de obras" (SOUZA, M. A., 2002, p. 42).

Carlos Franco, estudioso das casas dos portugueses mais afortunados, aponta para o fato da casa portuguesa permanecer com conformação "estática", ou seja, sem mudanças na sua organização e conformação, até a segunda metade do século XVIII (FRANCO, 2014, p. 132). Estamos nos referindo às questões de mudanças relativas aos cômodos e à sua funcionalidade em relção às particularidades de cada usuário. Os interiores das edificações eram um rebatimento da parte externa, e os projetistas não faziam grandes distinções entre o exterior e o interior, do ponto de

[53] "[...] Helder Carita (1999) se defronta com uma documentação inédita, que contém a legislação régia, assinada por Antônio Carneiro – Secretário régio que assina, de forma sistemática, a documentação referente a questões de ordem arquitetônica e urbana, produzida durante o reinado de D. Manuel." (SOUZA, M. A., 2002, p.56).

[54] Foram postas em vigor no ano de 1521, e incorporaram as normas já estabelecidas nas Ordenações Afonsinas. (SOUZA, M. A., 2002).

vista de uma adequação dos ambientes às atividades do habitar. Em Portugal, essa postura perdurará até a segunda metade dos Setecentos, e os espaços que eram decorrentes das fachadas, propiciavam ambientes *Enfilade*[55] (**Figura 22**), para demonstrar o aparato e posse dos seus proprietários, pois de uma só visada, se tinha ideia da extensão da grande propriedade.

Figura 22 - Exemplo de *Enfilade* do Casarão da Madalena, em Recife, Brasil.



Fonte: Foto da Autora.

Essa herança portuguesa de demonstração de riqueza e aparato, fundamental para a continuidade na ênfase do princípio compositivo do *Caráter* nas habitações contemporâneas que estamos estudar, tem sua gênese bem mais atrás do século XVIII. Já "anterior aos descobrimentos", portanto no século XV, o hábito do português de deixar as províncias para a capital, abandonando uma vida produtiva para uma vida "cortesã e parasitária" da cidade já era realidade. O Estado português, com os descobrimentos ao longo dos Seiscentos, e com a afluência dos produtos e especiarias a Lisboa anteriormente pobre, terá esta cidade como o núcleo de prosperidade da Europa neste período, com uma corte que passa a ser "faustosa e numerosa", como relata José Hermano Saraiva:

> A importância social dos nobres passou a medir-se pelo estado que alardeava, isto é, pelo trem de vida que podia exibir. Os grandes nobres esforçavam-se por

[55] Sequência de cômodos dispostos enfileirados, de forma que as portas de um cômodo se abram alinhadas com as portas do outro cômodo, e assim sucessivamente, dando margem a ter-se um visual integrado de todos eles. N. da A.

> manter pequenas cortes pessoais, consumindo nisso mais que o que tinham. Várias leis sumptuárias (isto é, proibições de luxo no vestuário e na maneira de viver) foram publicadas para refrear essa tendência, tentando limitar o uso de tecidos caros, de jóias, de guarnições de ouro e prata, da criadagem. (SARAIVA, 1998, p. 172)

Na França, as mansões parisienses, conhecidas por *Hôtels particuliers*, já eram identificadas em Paris desde o período medieval, segundo Tramontano (1994). Eram as residências dos grandes aristocratas, comerciantes, oficiais da corte, pessoas do parlamento, e sua referência eram os grandes palácios reais.

No século XVII, Versailles passa a ser um grande exemplo de opulência e requinte, não apenas para a França, mas para toda a Europa, no reinado de Luis XIV. Em inícios dos Setecentos, os interiores reais de Luis XV[56] e sua Mme. De Pompadour já estavam bem mais desenvolvidos, e as casas burguesas de Paris já tinham uma subdivisão bem maior, constando de vestíbulo, cozinha, sala de jantar, salão, quartos de dormir privados e quartos para criados (RYBCZYNSKI, 1996, p. 100). Nos finais deste século, pontuamos o desenvolvimento da burguesia, reacionária à monarquia instituída, e que intencionava ser representada esteticamente de maneira diversa desta, adotando o classicismo como referencial estético da época.

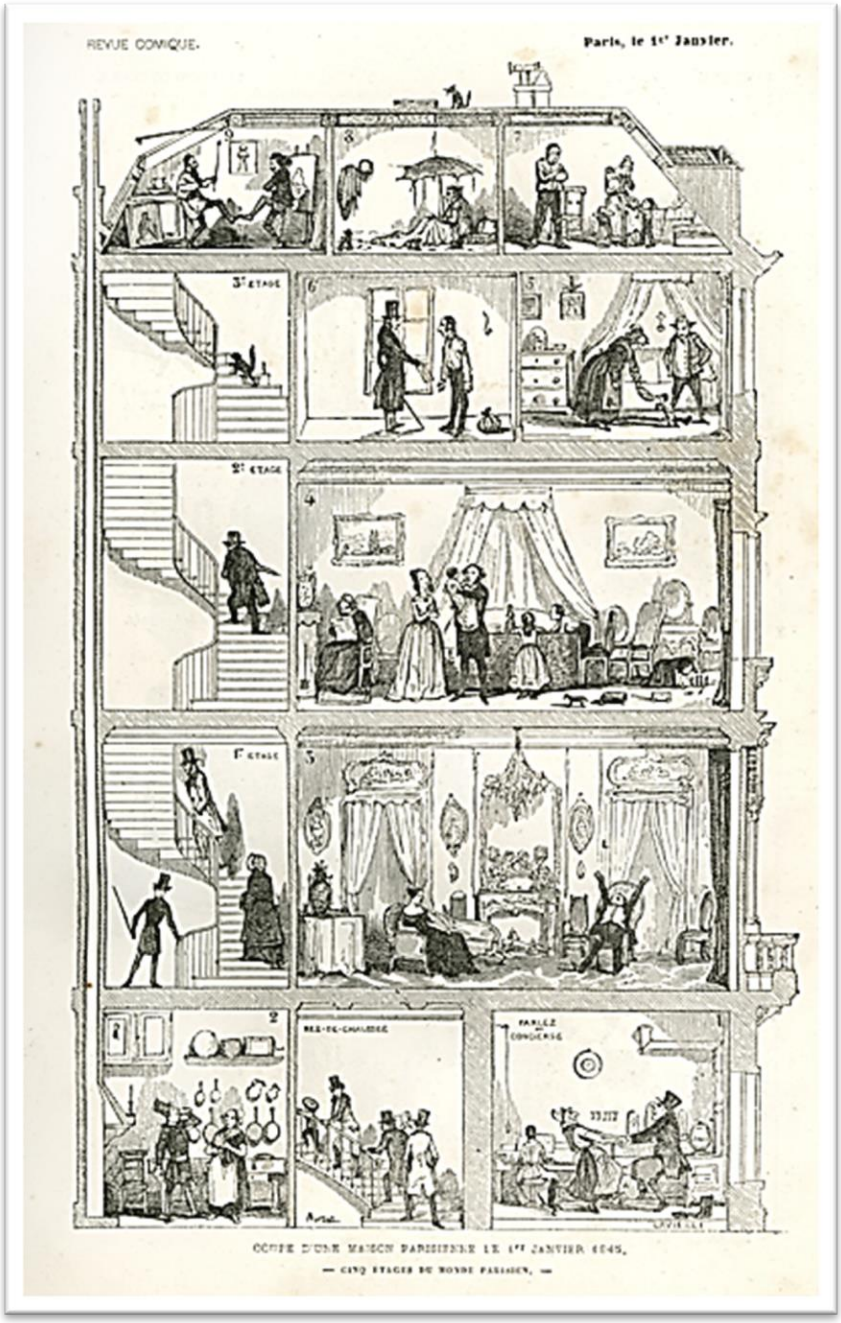
Com a Restauração dos Bourbons de 1814 a 1830, e com ela a instituição pelo rei Louis-Philippe, da Escola Real de Belas Artes, *École Royale des Beaux Arts*, reafirma-se os princípios do classicismo na arquitetura[57], o que pode ter gerado possíveis rebatimentos na burguesia que se endinheirava, com a volta da prática dos *salons*[58], onde a erudição imperava. Representando a sociabilidade típica da época, o salão na maioria das vezes é um lugar pouco usado na casa, e onde se concentram os elementos distintivos das posses dos proprietários. "Não deixar nuas as paredes, nem o assoalho, nem os ladrilhos, como nas casas pobres, torna-se uma obsessão para a burguesia parisiense do século XIX" (ARIÈS; DUBY, 1991).

O *Hôtel particulier* oitocentista da cidade de Paris se torna o exemplo do bem viver dos ricos e poderosos, não apenas para a França, mas para toda a cidade que almejava se "modernizar" aos moldes do país símbolo da civilização e progresso da época, com atributos espaciais e novos nomes dos espaços da casa "[...] que grandes e pequenos burgueses trataram rapidamente de

[56] Rei da França de 1715 a 1774. N. da A.
[57] Após o primeiro período republicano, seguiu-se o de Napoleão Bonaparte, de 1804 a 1814, período onde o classicismo também foi tomado como base compositiva no Estilo Império. N. da A.
[58] Reuniões regulares que eram feitas no século XVII e XVIII, na casa de um anfitrião, para mútua diversão e debates sobre questões relativas a eventos correntes, filosofia, literatura, moral, mas que continua a ser praticado em muitos lugares do mundo mesmo nos dias de hoje. N. da A.

incluir em sua própria habitação, fosse ela qual fosse, no afã de afirmar publicamente sua posição social" (TRAMONTANO, 1994, p. 65) (**Figura 15**).

Figura 15 - Corte de uma habitação parisiense em 1º de janeiro de 1845



Fonte: Desenho de Bertall, publicado na revista "*Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens*. Reprise em *L'lllustration*, de 11 de janeiro de 1845, p. 293, com o título: "*les cinq étages du monde parisien"*. Disponível em: http://grial4.usal.es/MIH/parisBuildings/resource1.html Acesso em: 24 jul. 2021.

Até o século XVIII na Europa, os projetos de composição internos em muito decorriam da composição clássica do exterior da habitação, em maior ou em menor grau, se considerarmos as habitações destinadas à realeza e aos nobres. Com o desenvolvimento das cidades, e com o

crescimento das demandas por habitações menores destinadas a uma classe média, que aumentava nas sociedades industrializadas, estes projetos tinham dificuldades de se adequar aos princípios compositivos clássicos, como descreve Rycdzynski:

> As dificuldades em se adaptar os estilos históricos às casas pequenas não se limitavam à decoração. A simetria da planta neoclássica constituía um empecilho para a divisão da casa pequena, mesmo nas mãos do arquiteto mais habilidoso. Se não houvesse cômodos suficientes, o requerido efeito de espaço se perdia; e se os cômodos em si tivessem uma forma irregular e fossem projetados visando mais eficiência do que o efeito, poderia ser impossível combiná-los da maneira clássica correta (RYBCZYNSKI, 1996, p. 184).

Vale destacar no período a obra de Jacques François Blondel, de 1771 – 1777, que teorizou sobre os cômodos da casa, relacionando os Cômodos de Necessidade, *Les Piéces de Nécessité*, aos espaços referentes à realidade financeira e à família do proprietário, os Cômodos de Comodidade, *Les Piéces de Commodité*, referentes à adequação das medidas dos cômodos, e os Cômodos de Decoro, *Les Piéces de Bienséance*, os referentes à magnificência, e ao papel do proprietário no Estado que exigiam diferentes graus de opulência (BLONDEL, 1771-1777, p. 189). Estaria assim a casa estruturada em maior conformidade com as suas especificidades projetuais, referente às demandas e aos proprietários, e os espaços sociais agora formalizados teoricamente, a depender da ocasião, enquanto proposta de espaços destinados às recepções e visitantes.

A influência da cultura francesa, do gosto francês que se generalizou pela Europa na época, será também adotada pelas elites portuguesas, adeptas do novo gosto também na decoração, como atesta Carlos Franco: "[...] o Neoclassicismo enquanto nova gramática decorativa, que se imporá em Portugal no último quartel do século XVIII, mantendo-se em voga no primeiro quartel dos Oitocentos" (FRANCO, 2014, p. 160). Mais adiante, ele também escreve: "se reservou para a organização e decoração do interior das residências um especial papel influenciador, onde os critérios do *Bom-gosto* surgem, por vezes, associados à França ou a Inglaterra" (FRANCO, 2014, p. 247). Assim, vemos que nas residências das elites lisboetas, o gosto francês, sinônimo do gosto pelo antigo e pelo grego, já era realidade, o que significava uma adoção dos padrões de composição classicistas quando do arranjo dos móveis, conforme escreve Carlos Franco, onde "[...] é comum a repetição, privilegiando-se uma disposição aos pares, a *Simetria* e uma regularidade uniformizadora." (FRANCO, 2014, p. 300).

Também em Portugal, no período em que houve uma redefinição dos parâmetros de atuação da atividade censória do governo[59], houve o desenvolvimento de "algo parecido como uma cultura oficial do regime", propensa a *"*[...] patrocinar obras de teor esteticamente classicista, associadas à cultura francesa [...]*"* (ROCHEBRUNE, 2008, p.36).

Nas moradias de Portugal, Carlos Franco identifica, entre os anos de 1750 e 1830, hábitos do morar, "expressões do gosto e modernidade", e "ícones de ostentação e aparato", contribuindo na conformação das moradias das classes mais abastadas. No interior das suas moradias, uma multiplicidade de cômodos começa a aparecer, ecos de uma estrutura social mais complexa, centrada nas novas ideias iluministas e acadêmicas já comentadas. A sala de estar, ambiente social por excelência, é agora o palco onde se processarão toda uma estrutura de representação do poder, eruditismo e posses dos seus proprietários, através do mobiliário, objetos e cerimoniais (FRANCO, 2014, p. 135).

Também para a Família Real portuguesa, a influência classicizante e o novo gosto foram determinantes quando da decisão de construir seu novo local de morada no Alto da Ajuda, depois do incêndio da Real Barraca[60], em 1794. No mesmo local, tinha a família real inicialmente optado por um projeto em "pedra e cal" com "feições barrocas", o que foi abortado em prol de um novo projeto para o Paço Real da Ajuda, neoclássico[61], de dimensões mais reduzidas, e:

> [...] que se enquadrasse nas novas tendências iluministas e classicizantes, levando à publicação do Decreto de 21 de janeiro de 180248, segundo o qual se entregava agora a direção da obra aos arquitetos José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri (SOARES, 2016, p.14).

Mônica Romãozinho, ao estudar os interiores domésticos do século XIX, identifica também a influência francesa na composição dos interiores dos "palácios, palacetes e vilas" onde, segundo Raul Lino citado por ela, os proprietários possuem maior possibilidade de expressar sua individualidade, ou seja, o *Caráter* da habitação. Para Romãozinho, são nas casas das elites que se tem oportunidade de uma "[...] abordagem projectual completa, que não se limitará unicamente ao tratamento arquitectural e escultórico das fachadas, mas a espaços interiores [...]" (ROMÃOZINHO, 2011, p. 315) onde a importância dos itens que compõem esses interiores, como a decoração, móveis e objetos são ressaltados.

---

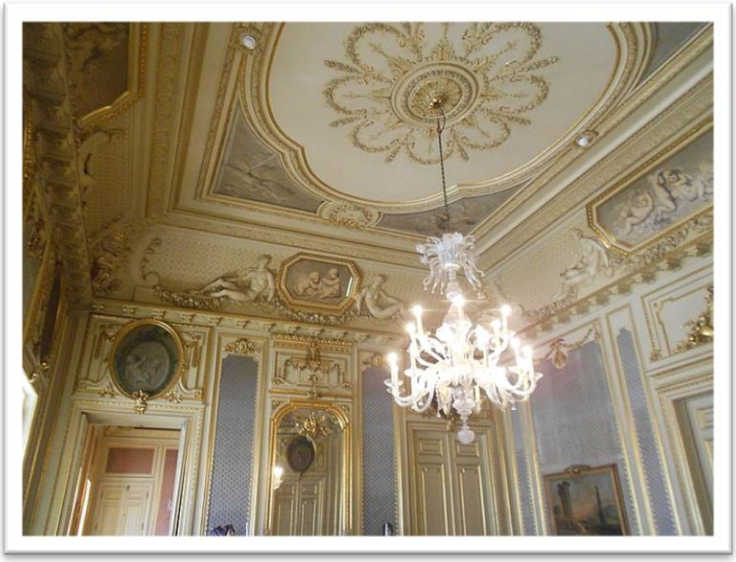
[59] Alvará de 5 de abril de 1768 da Real Mesa Censória (ROCHEBRUNE, 2008, p. 36).

[60] Habitação da Família Real Portuguesa em castalo de madeira, após o Terremoto de 1755, pois acreditava que erigida com esse material, seria menos abalada pelos eventos sísmicos. (SOARES, 2016).

[61] Ou seja, quando a Família Real portuguesa aporta no Brasil, levará consigo suas preferências estéticas classicistas, propiciando que esta referência clássica prossiga se sedimentando entre as altas camadas sociais. Nota da Autora.

Os interiores do Palácio Foz (**Figura 17**), do século XVIII[62], é um exemplo das habitações citadas por Romãozinho onde se pode verificar a influência francesa na composição dos espaços e na decoração, assim como nos projetos do arquiteto Ernesto Korrodi (1870 – 1944), onde influências francesas, mas também inglesas e da Renascença italiana se apresentam, conformando o repertório estilístico dos princípios de composição clássicos desde suas bases. (ROMÃOZINHO, 2011, p. 318).

Figura 17 – Elementos decorativos classicistas nas paredes e teto da Sala Luis XVI, Palácio Foz, Lisboa.



Fonte: Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sala_Lu%C3%ADs_XVI,_Pal%C3%A1cio_Foz_(1).jpg Acesso em: 06 nov. 2021.

Abaixo temos um paraleleismo de duas salas de estar neoclássicas européias, com suas decorações e mobiliário, demonstrando os princípios compositivos que estamos a estudar nos espaços sociais da época. A sala de estar neoclássica francesa, atualmente no Museu Carnavalet em Paris, retoma a *boiserie* do último terço do século XVIII, elaborado no auge do período neoclassicista francês. E os espaços sociais classicistas portugueses apresentam a disposição dos móveis em um salão de visitas de uma rica família em Lisboa, no período estudado por Carlos Franco, de 1750 a 1830, ou seja, período onde se deu a ida da corte portuguesa para o Brasil em 1808, onde podemos perceber os elementos integrantes desses espaços como sendo os valorizados à época, **Figura 16**:

[62] Com trabalhos de Leandro Braga e o palacete de José Relvas na Avenida da Liberdade, projeto encomendado a Nicola Bigaglia, ambos em Lisboa (ROMÃOZINHO, 2011, p. 318).

Figuras 16 – Paralelismo entre dois espaços sociais neoclássicos europeus da época



Salão do Museu Carnavalet com *boiserie* circular vinda do Hotel de Breteuil, Paris (à esquerda), e Salão do Palácio Porto Côvo, Lisboa (à direita).
Fontes: BURCKHARDT, [19..?], p. 53 (esquerda); FRANCO, 2014, p. 135 (direita).

Esses ambientes apresentam como princípio norteador o traçado de um eixo imaginário no espaço, a partir do qual as lateralidades foram trabalhadas tendo em vista uma *Simetria*, ou um equilíbrio, que é conseguido através de uma *Ordenação* dos elementos que o compõem, assim como uma colocação adequada de cada móvel, de cada objeto, que leva ao resultado de *Proporção* perseguido. E, por fim, ao *Caráter* definido por esses princípios, ressaltando a natureza de cenário para recepção dos visitantes, onde se conseguiu um apuro visual que deriva do desenho dos móveis, da riqueza decorativa das paredes e dos tetos, assim como das peças e objetos expostos, demonstrando a importância econômica - social do proprietário, aos moldes do que indicava Vitrúvio (2007) e Blondel (1771-1777).

Depois dessas ocorrências pontuadas na Europa, temos que no Brasil, ainda no século XVI, quando os portugueses lá aportam, levaram consigo uma estrutura urbana que remonta às cidades medievais e renascentistas europeias da época, com as casas térreas e sobrados construídas sobre os limites do lote urbano, com ruas estreitas, tortuosas, sem passeios e verde (REIS FILHO, 2000, p. 16).

Reis Filho (2000) atenta para o fato da extrema dependência da relação arquitetura e lote urbano, e quando analisamos essa relação na cidade do Recife, também percebemos que o modelo das

casas está relacionado com a peculiaridade do sítio, visto que a formação de Recife, a partir do seu bairro central, o Bairro do Recife, foi devida não a uma predeterminação formal, mas a um elemento que lhe era particular, e que conformava sua identidade a partir da sua característica estrutural, que foi a "escassez de terra seca", no dizer de José Luiz Mota Menezes, (OLIVEIRA, 1986), gerando lotes estreitos, que condicionaram sobrados também estreitos e altos, devido ao grande adensamento que esse bairro vinha protagonizando, e definitivamente, quando do seu desenvolvimento a partir do domínio holandês, de 1630 a 1654, quando a cidade passa a competir com a antiga capital da província em importância, tornando-se posteriormente sua capital.

Josué de Castro também não vincula o aspecto dos sobrados ao fato de serem tipicamente holandeses, por conta deste referido período de dominação, mas sim como um modelo que se repete em todos os portos europeus durante os séculos XV a XVII. Assim, a forma dos sobrados recifenses seria devido a uma "arquitetura cosmopolita, produto da necessidade de aproveitar ao máximo o espaço disponível, de concentrar numa área relativamente limitada os negociantes – patrões e assalariados – suas lojas e suas residências por cima das lojas [...]" (OLIVEIRA, 1986, p. 20).

No que tange à habitação do período colonial, a composição formal destas restringiam-se às questões da tectônica, baseando-se inicialmente em diretrizes vindas de Portugal, conforme expusemos sobre os regimentos e posturas municipais. Eram considerados os aspectos racionais e utilitários, guardando relações de modulação e *Simetria* na maioria dos casos observados. De maneira geral, a típica casa portuguesa tinha reminiscências mouriscas e orientais, como beirais, paredes de barro e telha cerâmica, e elementos complementares como esquadrias e fechamentos em madeira, tais como rótulas[63], treliças, balcões e muxarabis[64] como são ilustrados na **Figura 18.**

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

[64] Segundo Maurício Rocha Carvalho (1999), as urupemas foram proibidas em Recife em 1786. As rótulas e muxarabis, em 1812.

Figura 18 - Habitação, Rua 27 de Janeiro, nº 25, Olinda, na Região Metropolitana do Recife

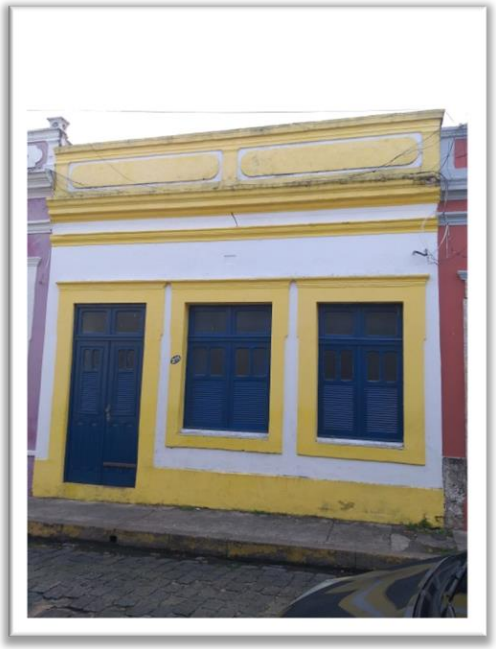


Observa-se nsta habitação apresenta parte remanescente dos muxarabis, assim como cunhais e cercaduras em pedra, e telhado em duas águas com telha cerâmica, típicos de herança portuguesa.
Fonte: Foto da Autora.

Logo, as questões de ordem estética no que tange à sua vinculação com os parâmetros compositivos clássicos, não mostram terem ido além do uso da *Simetria* nas suas fenestrações. A partir da formação da cidade, e ao longo do período colonial, as construções das habitações se fizeram do ponto de vista mais "social e ecológico", para utilizar os termos de Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano (1986).

Outras contribuições sobre a estética habitacional brasileira do período colonial foram encontradas no trabalho de Gunter Weimer (2012), que diante da observação da constância das plantas das habitações dos colonizadores portugueses, tece um esquema de variáveis entre as portas e janelas das casas térreas, indo do modelo mais simples, de uma porta com uma janela à esquerda ou à direita desta, ao de duas portas no centro com uma janela de cada lado das portas. Nos casos chamados de "casas de meia morada", três variantes eram possíveis: duas janelas à esquerda, com a porta à direita, duas janelas à direita da porta (**Figura 19**), e também uma porta no meio, com uma janela de cada lado. Para os casos de três janelas, as chamadas "casas de três quartos de morada" (WEIMER, 2012, p. 199), acontecia fatalmente a ausência de *Simetria*, podendo a porta estar situada no meio, com duas janelas de um lado e a terceira do outro, ou se posicionar a porta em uma das extremidades da direita ou da esquerda.

Figura 19 – Variante de casa térrea de meia morada, Olinda, RMR.

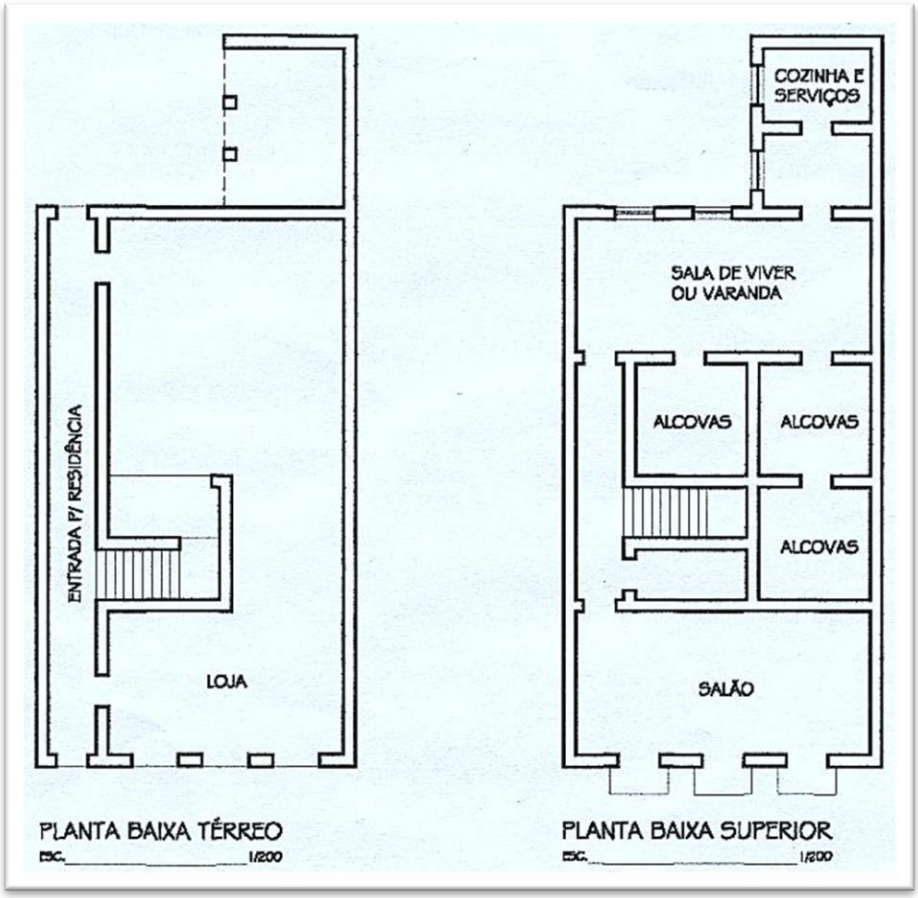


Exemplo das casas térreas dos períodos colonial e imperial que incorporam o esquema de fenestrações com uma porta e duas janelas à direita.
Fonte: Foto da Autora

Nos períodos colonial e imperial, os dois tipos fundamentais de habitação urbana eram a casa térrea e o sobrado. As chácaras eram as habitações das camadas mais abastadas, situadas na periferia, e nas cidades, essas camadas habitavam os sobrados. "O termo sobrado, até a segunda metade do século XVIII, designava o espaço sobrado ou ganho devido a um soalho suspenso." (LEMOS, 1989, p. 33), resultado do aproveitamento que se fazia de espaços não primeiramente constituintes da casa, originados muitas vezes dos declives de terrenos acidentados.

No que concerne às plantas, temos que o sobrado colonial de herança portuguesa na cidade do Recife terá como conformação básica um salão na parte frontal, ligado por um corredor a uma "sala de viver" e alcovas centrais que serviam de quartos, sem ligação com o exterior, sem janelas, ao não ser as janelas frontais e posteriores, e sem sanitários. Isto se dava porque as casas eram coladas umas às outras nas laterais, em conformidade com a estruturação dos lotes urbanos, como aponta Reis Filho (2000). Tinha-se como conseqüência, um interior úmido, abafado e escuro. Os usos destas salas eram distintos. Enquanto na "sala de viver" se processava a vida íntima da casa, sendo um espaço predominantemente usado pela proprietária e sua criadagem, o salão frontal destinava-se ao uso masculino, e era onde o senhor comerciante recebia eventuais negociantes, no entanto ainda nesse período, sem a pompa e ostentação que serão desenvolvidos no período imperial.

Figura 20- Planta do sobrado típico colonial brasileiro.



Fonte: Desenho da Autora de acordo com o estudo de REIS FILHO, 2000, p. 29.

A **Figura 20** acima ilustra as plantas e a ambiência dessas casas, onde vemos os salões frontais, precursores das "salas de estar" contemporâneas, onde predominava a austeridade e o utilitarismo aos moldes da casa portuguesa da época, sem maiores preocupações de ordem estética, onde o rigor compositivo, fixado nas Cartas Régias e nas Posturas Municipais quando editadas, definiam o número de portas e janelas, altura dos pavimentos e alinhamento entre as ruas e as casas (REIS FILHO, 2000, p. 24).

Para Gilberto Freyre (1960), "o sobrado significa a aristocracia, e a casa térrea, a plebe. Habitar um sobrado é o objeto único de certas ambições e a condição obrigatória de certas posições sociais". Este ponto de vista é também compartilhado por Ângela M. M. Barreto, para quem "o sobrado urbano, transferência da casa de engenho para a cidade, simbolizava toda a aristocracia e o status que a emergente burguesia comercial almejava alcançar" (BARRETO, 1994, p. 89). Isto valia tanto para os negociantes, mercadores, "comissários de açúcar", "fidalgos do comércio", o clero e burocratas, que na cidade viviam mais permanentemente, quanto para a aristocracia agrária, que tinha suas casas-grandes em seus latifúndios, por motivo de conforto e

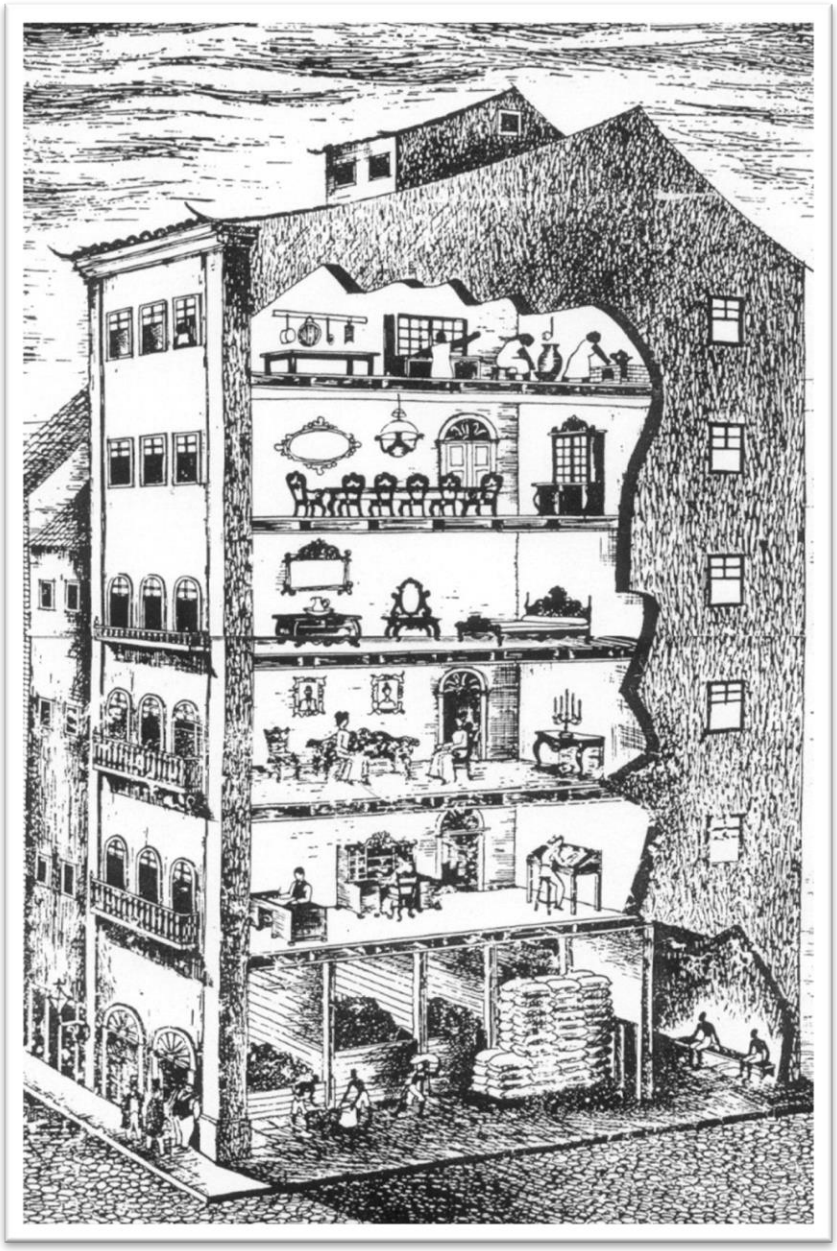
abastecimento, mas também seus sobrados urbanos, onde se instalavam nas periódicas visitas à cidade, aos domingos, feriados, dias de festa e épocas de entressafra.

Percebemos a importância do *Caráter*, expressa através da simbologia comentada por esses autores, tanto referenciada ao porte quanto aos paramentos internos da residência da classe mais abastada, e o fascínio que estas residências exerciam para a sociedade como um todo, servindo de referencial a ser seguido. Alguns sobrados das áreas centrais dos centros urbanos apresentavam quatro, cinco, até seis pavimentos. Para Alberto Sousa, só depois de meados dos Oitocentos que atingem seis pavimentos (SOUSA, 1994, p. 121). No bairro do Recife as casas mais antigas nas ruas menores, só tinham um andar e um grande número possuía apenas o pavimento térreo. Os sobrados do Recife do século XIX foram considerados por ele como os de tipologia mais caracteristicamente urbana:

> [...] sobrados patriarcais de três, quatro e, na primeira metade do século XIX, até cinco e seis andares. Sobrados onde as atividades da família – ainda patriarcal e já burguesa – começaram a espalhar-se em sentido quase vertical mas com o mesmo luxo e a mesma largueza de espaço das casas-grandes de engenho (FREYRE, 1996, p.193).

Segundo Gilberto Freire (1996), estes tipos de sobrados tinham no térreo o armazém e a senzala. No segundo pavimento ficava o escritório, no terceiro a sala de visitas, no quarto pavimento, os quartos de dormir. No quinto, as salas de jantar e no último pavimento a cozinha. Abaixo do sexto andar tinha um mirante, de onde se podia admirar a vista da cidade (**Figura 21**):

Figura 21 – Aspecto dos interiores de sobrado de meados do século XIX.



Desenho de Lula Cardoso Ayres, segundo notas de Gilberto Freyre e também de viajantes que aqui estiveram, que reconstitui os interiores dos sobrados de forma geral na época, com o mobiliário mais usual e as funções da casa subdivididas segundo os pavimentos.
Fonte: (FREYRE 1996).

Em relação à ocorrência do classicismo no Brasil, enquanto uma diretriz estética acadêmica, observam-se algumas obras de destaque nos primeiros séculos de colonização, os chamados "edifícios singulares" de que fala Maria Ângela Souza e direcionadas às instituições governamentais. Alberto Sousa escreve que:

> Os portugueses quinhentistas e seiscentistas não chegaram a implantar no Brasil uma arquitetura verdadeiramente renascentista [...]. De uma maneira geral, nossa arquitetura colonial erudita esteve afiliada ou ao barroco-rococó ou àquela linguagem pós-renascentista, despojada e autônoma, peculiar à

> arquitetura lusitana dos séculos XVI e XVII, que tem sido ultimamente designada em Portugal por estilo chão (SOUSA, A., 1994, p. 25.).

A simplicidade do Estilo Chão em Portugal ocorre em finais do século XVI e primeira metade do XVII, coincidindo com o período do Maneirismo/Barroco italiano. De bases clássicas, porém mais despojada se comparada com o anterior estilo tardo medieval Manuelino, com aparência pesada e fazendo uso de superfícies lisas, as influências dessa denominada Arquitetura Chã portuguesa deve de certa maneira ter contribuído para que fossem projetadas edificações de destaque no Brasil neste período, onde o classicismo, com seus princípios compositivos, aflora com destaque na composição.

Do estilo chão de Portugal e da arquitetura erigida pelos portugueses no Brasil advieram a distinção dos painéis da fachada em reboco caiado com as molduras em pedra aparelhada ou em massa imitando esse material, assim como o emprego de tons entre rosa e coral em contraste com o branco dos elementos lineares, como pilastras, cornijas e cercaduras. De Portugal também veio o uso dos azulejos como revestimentos das fachadas (SOUSA, A., 1994, p. 14).

Dessa maneira, Alberto Sousa aponta uma continuidadeda da arquitetura classicista produzida no Brasil colônia a partir da arquitetura portuguesa da época, e também da arquitetura brasileira dos séculos XVII e XVIII. Dessas duas vertentes viriam as caractetísticas essenciais do Classicismo Imperial definido por ele, a saber:

- Sobriedade.
- Predomínio de formas geométricas.
- Divisão das fachadas em painéis separados por elementos retilíneos salientes.
- Preferência por fachadas sem saliências, reentrâncias e sombras pronunciadas, quase que reduzidas a planos.

Alberto Sousa escreve que "Já na segunda metade do século XVIII, tendências neoclássicas haviam sido identificadas em alguns exemplares da arquitetura colonial, a exemplo dos edifícios projetados por Antônio Landi em Belém." (SOUSA, A., 1994, p. 19). No palácio Lauro Sodré, datado de 1772 (**Figura 23**), todos os princípios compositivos clássicos são contemplados, como a *Ordenação*, a *Proporção*, a *Simetria*, e o *Caráter*, em período bem anterior ao século XIX, quando é inaugurada no Brasil a Escola Nacional de Belas Artes, de bases classicistas francesas.

Figura 23 - O Palácio Lauro Sodré, Belém, Brasil.



Fonte: Foto Alexana Vilar

Além das influências portuguesas e da arquitetura implantada pelos portugueses no Brasil, Sousa identifica no Classicismo Imperial a influência da Renascença italiana, a partir dos princípios compositivos clássicos, e do uso dos elementos como frontões, balaustradas, uso de saliências horizontais para separar os pavimentos nas fachadas, a *Ordenação* das fenestrações e também a prática de ocultar o telhado na fachada, fazendo uso de uma platibanda que reproduz o estilo clássico. (SOUSA, A., 1994, p. 14).

Nos finais do século XVIII, os princípios do neoclassicismo que no momento estava sendo desenvolvida na Europa, representavam uma nova forma de projetar. Esses novos ensinamentos estavam dentro de um contexto de pesquisa de novas soluções racionais, para fazer frente aos desafios do homem moderno. Elas significavam o progresso na arquitetura, e embasariam as novas construções dos grandes centros urbanos ao redor do mundo, e o Brasil e a cidade do Recife não ficarão de fora dessa onda de modernidade[65] como coloca Maurício Rocha Carvalho:

> [...] *los ideales de desarrollo y progresso, que caracterizaron lãs nacientes sociedades industrialles, contaminaran el ambiente de la joven nación, instituyendo internamente el deseo de participar en el "mundo moderno" cuja imagem urbana estaba associada a los critérios estéticos historicistas.* (CARVALHO, G., 2002, p. 84).

[65] Apesar da grande diversidade social, cultural e econômica existente entre as cidades brasileiras e o centro emanador dessas novas ideias, Paris. N. da A.

Identificam-se a princípio, duas maneiras de como as novas ideias de progresso e de moderno, atreladas ao classicismo, teriam chegado até a cidade de Recife, no nordeste do Brasil. Uma, de forma direta, trazidas pelos numerosos europeus fixados em Recife a partir do século XIX, e pela elite cultural de forma geral, que depois regressavam com os conhecimentos adquiridos nas escolas e academias. Outra maneira, indireta, deu-se através das influências da corte portuguesa fixada no Rio de Janeiro, a partir de sua chegada em 1808, e que trouxe consigo toda infraestrutura necessária para que D. João VI desse prosseguimento ao reinado das terras portuguesas a partir da América.

Grandes reformas serão empreendidas pela Corte Portuguesa instalada na cidade do Rio de Janeiro, e, particularmente no que concerne à arquitetura e às artes, será criada ainda no início do século, a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, em 1816, futura Academia Imperial de Belas Artes, que direcionaria futuramente o ensino da arquitetura e das artes aos moldes das escolas francesas, regida pelos ditames classicistas.

Gustavo Rocha Peixoto (2000) descreve esse momento e os interesses que estavam incutidos na adoção do classicismo como referência estética, em detrimento dos elementos pré-existentes, conformadores da nossa cultura, advindos da colonização portuguesa, das culturas indígenas africanas, mas também relativa ao clima e a nossa especificidade geográfica:

> O neoclassicismo serviu de instrumento ao Império para a imposição da nova etapa civilizadora. No Brasil, o neoclassicismo foi, entre 1808 e 1831, um movimento cortesão ao serviço pessoal direto da casa real/imperial e de seus propósitos renovadores. Sua chegada ao Brasil, junto com el rei, representa claramente a importação de um modelo francês. Daí a Missão Artística de 1816 e a quantidade de nomes franceses entre os demais artistas aqui chegados nessa época, mas não é apenas um modismo ou capricho: pretende-se modelo de civilização, em oposição à barbárie reconhecida pelos lusos recém-chegados como medieval e mourisca (PEIXOTO, 2000, p. 281).

Ao adotar o Classicismo como direcionamento artístico a ser seguido, não apenas na arquitetura, mas nas artes de forma geral, dar-se-á uma reviravolta nos moldes nos quais estavam assentes a produção artística da antiga colônia, que deveria se adequar aos referenciais de gosto então apreciados pelos lusitanos que aqui chegam junto com toda a corte.

Datam da primeira metade do século XIX modificações significativas no tocante à aparência externa das residências, dentreo dessas novas diretrizes classicistas. Neste momento todos os elementos formais, que lembrassem o passado colonial português, foram substituídas pelos balcões de ferro, janelas com vidraças e platibandas clássicas. O desembargador Paulo Fernandes Viana, intendente geral da polícia de D. João VI, ficou encarregado de "limpar" a cidade dos guarnecimentos mouriscos. "[...] qualquer uma das cidades brasileiras passou a conhecer duas modalidades de residência: a "local", isto é, aquela ainda ligada à tradição construtiva regional e à modesta economia; e a "moderna" alienígena, própria da prosperidade recente" (LEMOS, 1989, p. 47), e no Recife,

> Os princípios renascentistas são aplicados às fachadas como obras pictóricas, na busca do equilíbrio, as fachadas do casario do Recife são desenhadas, a partir das posturas estéticas de 1839, tendo por princípio a simetria, a proporção e o ritmo. A arquitetura integra-se, assim, ao urbanismo, como dispõem os tratados de arquitetura em vigor da Renascença ao séc. XIX. (SOUZA, M. A., 2002, p. 196).

Neste período, a dimensão estética será mais enfatizada, tendo em vista preocupações que a província irá ter com o aspecto geral da cidade, mas também por conta das condições deficientes de salubridade e da arbitrariedade construtiva em que se encontravam as habitações do centro. Será quando a adoção dos princípios compositivos clássicos irão reger as reformas que serão empreendidas em Recife, que constarão de regulamentação de fachadas, altura das habitações, altura e largura das fenestrações, retirada das "beiras e sobeiras" e acréscimo de cornijas. Essas reformas foram regidas pelas "Posturas Addicionaes da Architectura, Regularidade, e Aformoseamento da Cidade", de 1839 (SOUZA, M. A., 2002, p. 187), como atesta Maria Ângela Souza:

> O desenho de arquitetura, as teorias estéticas e os princípios de urbanismo, influenciados pelos princípios que recorrem ao Renascimento, obedecem à idéia de ordem e de disciplina geométrica. A forma da cidade é subordinada à unidade e à racionalidade, incluindo, entre as estratégias de desenho e composição urbana utilizada: a simetria, referida a um ou mais eixo; a utilização da perspectiva; a utilização de elementos como pontos focais de praças ou largos; a integração de edifícios individuais em conjuntos arquitetônicos harmônicos (SOUZA, M. A. 2002, p. 197).

Resumidamente, estas posturas deliberavam sobre os seguintes pontos, compilados de Maria Ângela de Ameida Souza (2002), no tocante às fachadas das habitações:

- As habitações de esquina adotariam as mesmas posturas estéticas para ambas as ruas;
- Fixação da altura máxima das edificações;

- Todos os andares deveriam ter o mesmo número de portas e janelas, com medidas dentro de uma proporcionalidade definida, à exceção do térreo, que poderia variar;
- Obrigatoriedade de varandas corridas, cornijas e cordões, muros e prumos
- Uso da *Simetria* a reger a composição.

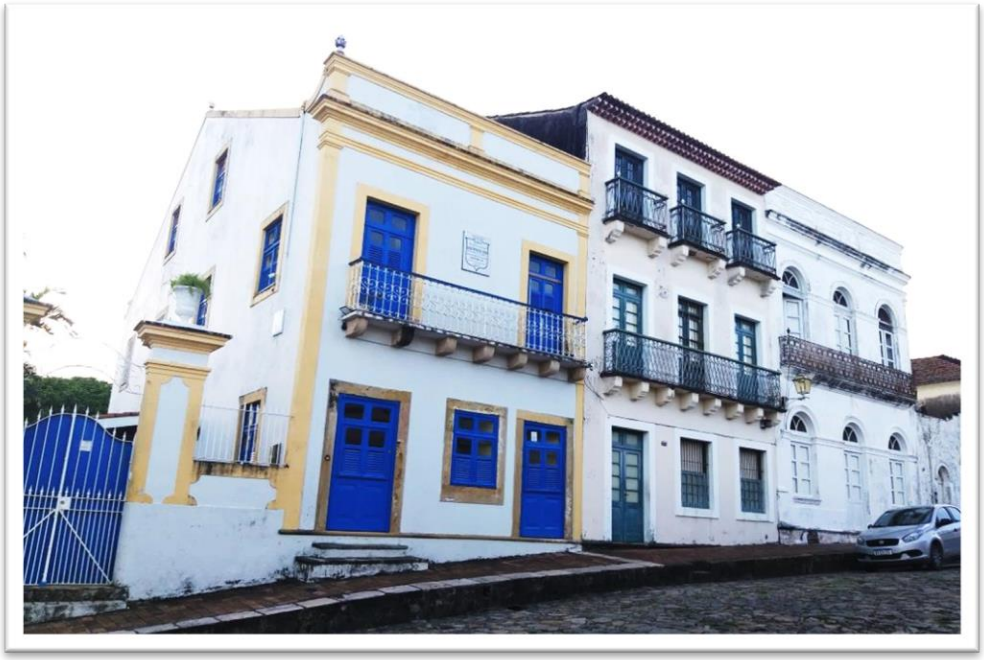
São transformações gradativas na arquitetura habitacional, primeiramente com o "aformoseamento" das suas fachadas, incorporando elementos decorativos alusivos às ordens clássicas, mas também com o mix de formas derivadas do historicismo europeu. A fachada frontal é onde se processa a apreensão do *Caráter* da casa, devendo, portanto, ser trabalhada nos seus elementos decorativos. As construções, assim como adaptações e reformas seguirão os novos padrões "modernos" e classicistas.

Também os ambientes internos serão modificados, com a necessidade de compô-los dentro das novas preocupações sociais que farão parte das práticas cotidianas dos mais abastados. Vemos no texto abaixo um exemplo de como o conceito do civilidadade e progresso estava incutido nas Posturas Municipais de Recife, que impunham essas reformas, à época, e que definiam por lei os contornos classicizantes nas edificações:

> As empanadas que os estabelecimentos dessa cidade colocam nas respectivas portas não trazem utilidade alguma aos seus donos e talvez só possão servir para fraude e engano; são incovinientes e prejudiciais ao transito publico, desfeião a cidade e se oppoem ao progresso e civilização, sendo que por todas essas considerações, deva cessar semelhante pratica e para que ella desapareça assentamos de fazer um artigo da postura revogando o de no. 8 do fit 8º das posturas de 30 de junho de 1849, o qual apresentamos a V. Exa. e pedimos se digne a aprovar provisoriamente a fim de que possa ser observado. (ROCHA, 2003, p. 33).

Neste período identifica-se na cidade uma intenção de transformação estética nessse sentido, que passarão a apresentar princípios classicizantes (SOUZA, M. A., 2002, p. 197), sendo a tônica a partir de então (**Figura 24**):

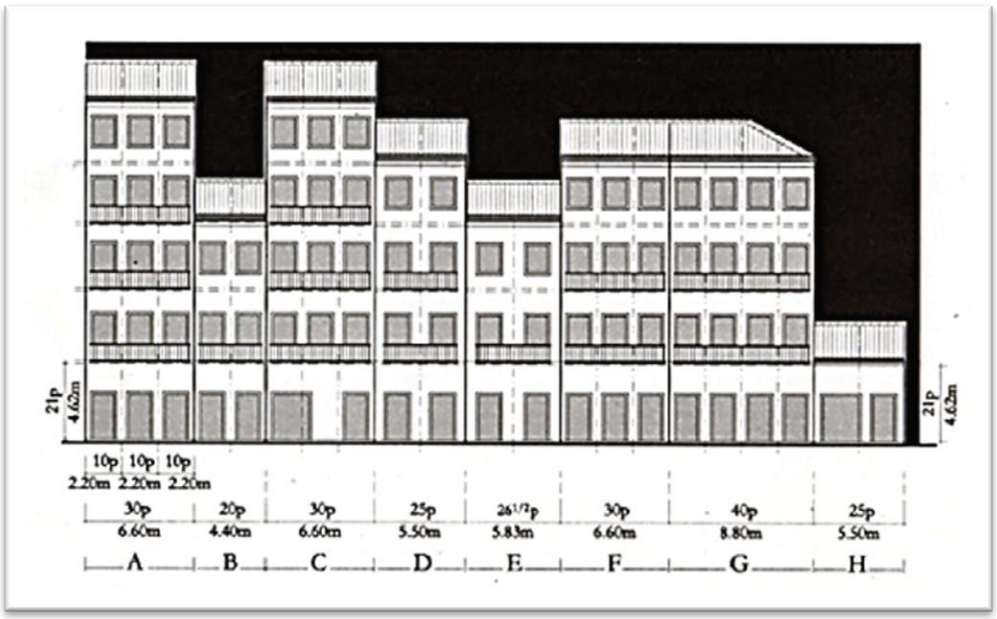
Figura 24 – Aspectos do casario situado à Rua São Bento, Olinda, na RMR.



Elementos clacissizantes incorporados às habitações do período, com retirada dos muxarabis, acréscimo de platibandas, frisos, uso do ferro nas sacadas, em contraste com as formas anteriores, portuguesas, com os beirais em telha cerâmica aparentes, conforme apresenta o sobrado do centro.
Fonte: Foto da Autora.

A **Figura 25** abaixo simula uma intervenção em desenho de trecho das edificações do Cais da Alfândega em 1865, elaborado por Maria Ângela de Ameida Souza (2002), segundo os ditames da Postura da Câmara Municipal do Recife, de 12.10.1839, onde percebemos a utilização dos princípios compositivos clássicos de *Proporção, Simetria* e *Ordenação*.

Figura 25 - Trecho das fachadas do casario do Cais da Alfândega, Recife, em 1865.



Fonte: SOUZA, M. A., 2002, p. 194

A cidade do Recife de meados deste século apresentava certa harmonia estética, derivada de elementos como o uso dos mesmos materiais de acabamento, a *Simetria*, uma constância do ritmo das fenestrações, de acordo com as dimensões dos cômodos das fachadas, alinhadas para propiciar uma racionalização construtiva. Uma verticalização acentuada, decorrente do propósito funcional. A cor, predominantemente o branco, e o desenho dos telhados, com telhas cerâmicas em duas águas complementavam o aspecto geral de harmonia do conjunto (**Figura 26**):

Figura 26 - Aspecto estético de Recife no ano de 1865. Cais do Arsenal da Marinha.



Fonte: SOUZA, M. A., 2002, p. 193.

A Harmonia conseguida a partir de uma repetição de elementos é um dos princípios compositivos trabalhados por Francis Ching (1998). Assim, vemos que os elementos aos quais nos referimos acima, conformam uma percepção harmônica e uma identidade local específica, como se pode constatar através do depoimento de alguns estrangeiros que visitaram Recife em inícios do século XIX, demonstrando similaridades que comprovam a unidade na qual nos referimos. Para o francês Louis Tollenare:

> O bairro da península, ou o Recife propriamente dito, é o mais antigo e movimentado, e também o mais mal edificado e o menos asseado. A maior parte das janelas são guarnecidas de grades em toda a altura, e as ruas são geralmente estreitas, as casas têm de dois a quatro andares com três janelas de fachada; são construídas de pedra, caiadas, exceto as molduras das portas e janelas que são de grés conchilífero muito bem talhado. (TOLLENARE, 1992, p. 94).

Tollenare faz referência ao número de pavimentos do bairro inicial da cidade, assim como o número de janelas e a cor branca. Isso também é observado pela inglesa Maria Graham:

> As casas de três ou quatro andares, construídas de pedra esbranquiçadas e sempre caiadas de branco, têm ombreiras de porta e caixilho de janela de pedra trigueira . No andar térreo ficam as lojas, alojamentos de negros e estábulos. O primeiro andar é geralmente ocupado por escritórios e armazéns, sendo o segundo reservado para residência [...] (SOUZA, M. A., 2002, p. 180).

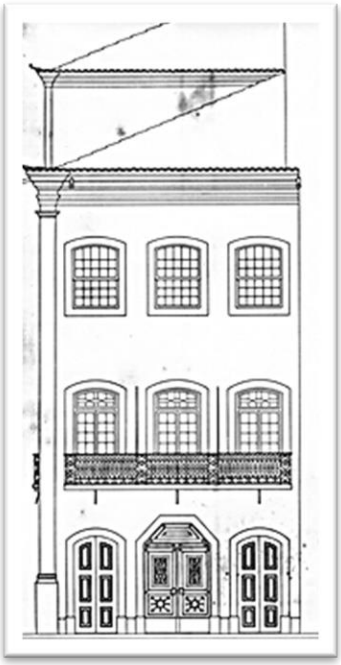
Outro viajante, norte-americano Daniel Kidder, descreve Recife por volta de 1840, apontando para a particularidade das construções de Recife, "[...] casas de seis andares de um estilo desconhecido nos outros pontos do Brasil". E também o francês Louis Léger Vauthier, a quem devemos maiores observações, visto que ele ocupará futuramente, entre 1840 a 1846 o cargo de Engenheiro das Obras Públicas da província, no intuito de "afrancesá-la" sob o desejo do Conde da Boa Vista, Francisco do Rêgo Barros[66]. Sobre o bairro do Recife, Vauthier comenta: "Seja por tradição da mãe pátria, seja por necessidade de construção local, essas habitações são estreitas e longas. Cada casa ocupa sobre a rua apenas uma largura de 5 a 8 metros; as que ultrapassam essa dimensão constituem um fenômeno." (SOUZA, M. A., 2002, p. 181).

Vê-se que, involuntária ou voluntariamente, o casario do Recife estava a se modernizar, desde os ricos casarões até as casas mais simples, e os padrões classicistas foram a tônica nas construções. Aos arquitetos neste período eram destinadas apenas as obras de residências de alto padrão, pois para as casas mais simples, tinha-se apenas o trabalho de um mestre de obras e pedreiros como suficientes (CARVALHO, 2002, p. 104). Abaixo, na **Figura 27** vemos o desenho da fachada frontal para a Rua da Aurora, da residência de um barão de Recife, no século XIX, onde identificamos a centralidade destacando a porta de acesso em almofadas de madeira, a *Simetria*, a *Ordenação* e a *Proporção*, além da sacada com peitoril de ferro e portas-janelas de origem francesa no primeiro pavimento, encimadas por bandeiras de arco abatido em vidraças "elegantemente francesas". [67]

[66] Entretanto, anteriormente à chegada de Vauthier a Recife, em 1840, quatro edifícios classcistas já tinhasm sido projetados: o Palácio Episcopal da Soledade e o Templo Anglicano em 1830, o Teatro Apolo, por um ex-aluno de Montigny, e o Palácio do Governo (SOUSA, A., 1994, p. 51), logo, não sendo ele quem introduziu o classicismo no Recife, mas quando voltou para a França, deixou admiradores em Recife pelas obras que projetou naquela cidade, todas tendo o classicismo francês como base, devido a sua formação acadêmica.

[67] Destaque da Autora.

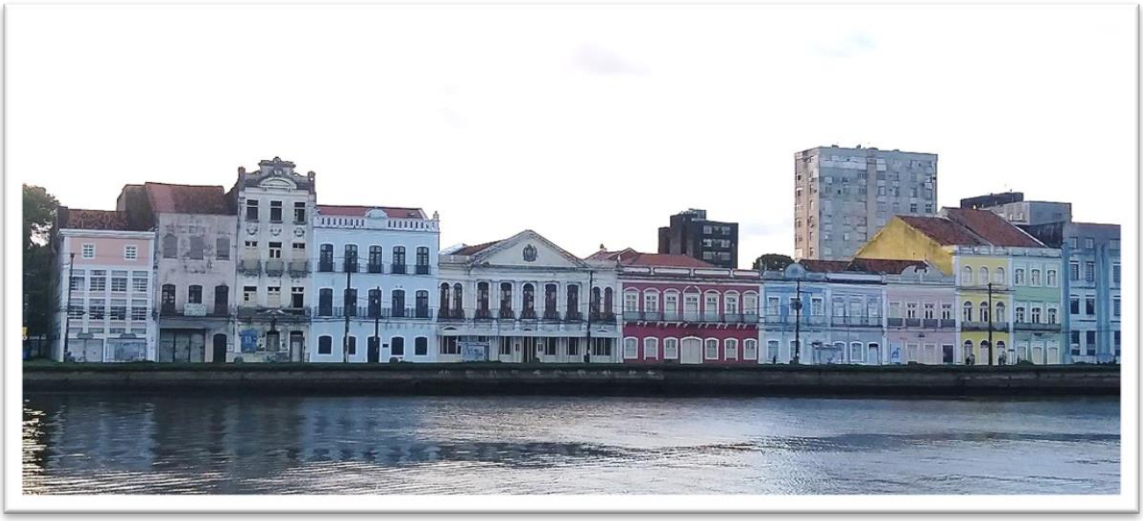
Figura 27 - Fachada frontal do Solar do Barão de Beberibe, (já demolido), Recife, RMR.



Fonte: Mapoteca do IPHAN, 5ª. Superintendência Regional, Recife.

O conjunto urbano atual da Rua da Aurora em Recife ilustra bem esse momento, de meados do século XIX, onde podemos visualizar alguns sobrados de composições classicistas, e um dos mais antigos, situado no número 425, datada de 1841 (**Figura 28**). Segundo José Antônio Gonsalves de Mello, a Rua da Aurora era um dos mais aristocráticos endereços recifenses, símbolo de status para seus moradores, denotando alta condição sócio-econômica.

Figura 28 - Conjunto urbano da Rua da Aurora na atualidade, com casas classicistas datadas de meados do século XIX.



O sobrado atualmente pintado de vermelho é o de número 425, datado de 1841.
Fonte: Foto da Autora.

Esse classicismo que passou a fazer parte da estética habitacional desde século teve um *Caráter* original, distinto do Neoclassicismo europeu e francês. Para Alberto Sousa, o chamado Classicismo Imperial[68] no Recife se processou muito mais através da utilização dos princípios compositivos clássicos do que pelo uso de colunas clássicas, jogos de volumes e átrios pronunciados, que aparecem raramente. Talvez por conta da tecnologia construtiva dominante à época na cidade. Soma-se a eles o tratamento geométrico e despojamento das fachadas, uma disposição regular das fenestrações, funcionalidade, austeridade, volumetrias movimentadas e jogo de planos são também características apontadas.

Ao observarmos dois edifícios ícones do neoclassicismo francês, entendemos o princípio que levou Alberto Souza a identificar nosso classicismo diverso do europeu, haja vista que este se caracterizou por uma grande utilização de colunatas e jogos de massas, explorando as grandes proporções, conforme constatamos ao visitar *La Rotonde*, projeto de Claude-Nicolas Ledoux (1736 – 1806) de 1784, (**Figuras 29 e 30**) e também o Panteão, projeto de Jacques-Germain Soufflot (1713 – 1780) e Jean Rondelet (1743 – 1829) de 1758, (**Figura 31**) onde além dos princípios utilizados na Rotonda, tem-se o *Caráter* acentuado da monumentalidade.

Figuras 29 e 30 - Vista externa e interiore da Rotonde, de Claude-Nicolas Ledoux de 1784, Paris.



Fonte: Fotos da Autora.

[68] Alberto Sousa denomina "Classicismo de transição" o que se processou no Brasil a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808 até 1840, quando uma nova forma de projetar de *Caráter* classicista se mescla com a já existente e adquire "idade adulta, ganhando características próprias e definidas e seus primeiros edifícios de indiscutível qualidade", indo até 1880, a que ele denomina de Classicismo Imperial ou Classicismo do Segundo Reinado. Essa arquitetura não teria apenas influências francesas, mas italianas e inglesas, sobre bases lusitanas, se libertando, a partir daí, de sua "matriz cultural lusitana" (SOUSA, 1994 p. 109.).

Figura 31 - O Panteão, de Jacques-Germain Soufflot e Jean Rondelet, de 1758, Paris.



Fonte: Foto da autora.

Para Alberto Sousa, a arquitetura classicista Imperial no Brasil tem grande valor pelo fato de se constituir como "o primeiro estilo arquitetônico efetivamente brasileiro, de direito e por seu *Caráter* próprio, miscigenado e autônomo [...]" (SOUSA, A., 1994, p. 17.). E também Nestor Goulart Reis Filho, em concordância com a opinião de Alberto Sousa, diz, ao se referir à arquitetura das residências mais comuns dos centros importantes e das províncias, "[...] pela superficialidade das vinculações com a temática e a linguagem do Neoclássico, só muito dificilmente poderia ser reconhecida como integrando as obras daquele movimento." (REIS FILHO, 2000, p. 124).

A contribuição lusitana ao denominado Classicismo Imperial no Recife é identificada em alguns elementos decorativos, como através da utilização de azulejos, conforme mostrado no Casarão em estilo clássico da família Lundegren, na Avenida Joaquim Nabuco, em Olinda, (**Figura 32**) mas também em peças de louça portuguesa a coroar as platibandas e nos detalhes de "cantaria de lioz talhada em Lisboa, como portadas, molduras e sacadas" (SOUSA, A., 1994, p. 93).

Figura 32 - Casarão da família Lundgren, século XIX, Avenida Joaquim Nabuco, Olinda, RMR.



Fonte: foto da Autora.

O azulejo também foi empregado na variante do sobrado de linhas classicistas de meio de quadra, (**Figura 33**) onde observamos os princípios clássicos de *Ordenação, Proporção* e *Simetria*, com a platibanda encobrindo as finalizações da coberta.

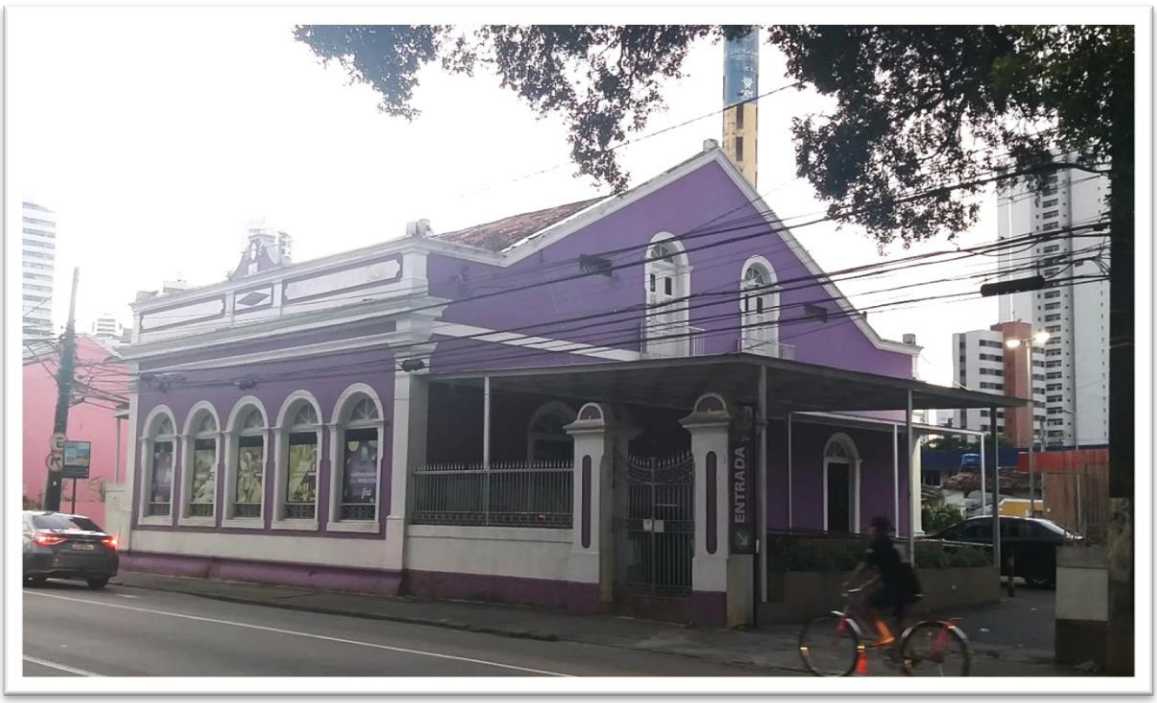
Figura 33 – Sobrado Av. Martins de Barros, 451, Recife.



Neste exemplar a platibanda, aos moldes de um frontão, tem suas inclinações menos acentuadas, mas também não é a retilínea mais comum, e sim levemente triangular, paralela ao logradouro.
Fonte: Foto da Autora.

Alberto Sousa (1994) identifica outras variantes do Classicismo Imperial no Recife, para além do sobrado típico de meio de quadra com uma fachada única[69]. A **Figura 34** abaixo tem sua lateral trabalhada enquanto fachada principal, deslocando o acesso que antes era feito pela fachada sobre o logradouro. Isso fez com que a fachada lateral, e não mais a frontal, fosse trabalhada dentro dos princípios compositivos clássicos de *Simetria*, *Ordenação* e *Caráter*.

Figura 34 - Casa na Rua Joaquim Nabuco, 636, Capunga, Recife.



Fonte: foto da Autora

Uma terceira variante, a da **Figura 35** demonstra como em alguns casos é a própria conformação das águas que segue as laterais do frontão, que determina com seu vértice o centro da composição, tendo a porta da entrada no meio de toda a fachada. Nesta variante, é notória também a vinculação aos princípios compositivos clássicos de *Ordenação*, *Simetria*, *Proporção* e *caráter* estudados.

[69] Alberto Souza tem vasta pesquisa dessa tipologia tanto no Brasil como em Portugal. Também escreveu "A variante portuguesa do Classicismo Imperial brasileiro", em 2007, onde demonstra várias edificações portuguesas como potencialmente derivadas do Classicismo Imperial brasileiro, e não criações autóctones.

Figura 35 – Casa Rua Benfica, 455, Recife.



Fonte: SOUSA, A., 1994.

A quarta variante que Alberto Sousa destaca é representada pelo Solar do Pombal, que enfatiza o princípio das águas que segue as laterais do frontão, paralelo ao logradouro, destacando este conjuntamente com o corpo do segundo andar, enfatizando o princípio do *Caráter* da obra, pois consegue agregar uma imponência maior com a altura decorrente deste modelo (**Figura 36**).

Figura 36 - Solar do Pombal, Av. Visc. de Suassuna, 393 - Boa Vista, Recife.



Fonte: Foto da Autora.

No Brasil, a partir de meados dos Oitocentos, os espaços internos das habitações se paramentam para as funções do "receber", dando maior definição aos espaços sociais, aos moldes já praticados pelas elites portuguesas, mas também francesas.

> Aliás, toda casa, como já insinuamos, alterou-se em seu equipamento, passando a mostrar uma profusão de objetos decorativos. Ganhou vasos de flores (antes, só imaginados nos oratórios ou nas igrejas e cemitérios) caixinhas de música, relógios de mesa ou parede, espelhos de cristal na sala nobre, bibelôs de variadas origens, escarradeiras de porcelana, cadeiras de palhinha (as primeiras de Thonet) tapetes do oriente – enfim, conheceu uma ornamentação vitoriana à custa de estilos franceses a partir do neoclássico de Napoleão. (LEMOS, 1989, p. 46)

Para Adolfo Morales de los Rios Filho, a partir da chegada da corte ao Brasil, houve "uma transformação completa no arranjo, decoração e comodidade das habitações" (RIOS FILHO, 1941, p. 80). Os fidalgos, os ricos e altos funcionários da corte, trouxeram seus ricos mobiliários, alfaias, baixelas e objetos decorativos. A corte trouxe também marfins, porcelanas, prataria, cerâmicas, quadros, livros, mobiliário, pianos, cravos, harpas, candelabros, lustres, tocheiros, serviços de charão, baixelas de fina louça brazonada, espelhos D. João V, tapeçarias da França, panos de Arras. "Aos progressos na arquitetura correspondia uma sensível melhoria no mobiliário e no gôsto de alfaiar as casas – e tudo isso concorria grandemente para maior finura dos costumes" (PINHO, 1970, p. 16).

Maria Graham comenta que, em 1823, na casa em que residia Madame Rio Seco, no Rio de Janeiro, encontravam-se "jardins de grutas e fontes, salão de baile e sala de música, e belas e variadas salas, decoradas com sanefas de sêda, molduras douradas e enfeites chineses e franceses." (PINHO, 1970, p. 21). Nos interiores das casas de fazenda do Rio de Janeiro e São Paulo o luxo e o requinte eram o mesmo da cidade, com grande referência ao clássico:

> Em certos exemplos o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romanos, pilastras, arquitraves, colunatas, frisos, etc. com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço. (REIS FILHO, 2000, p. 134)

Gilberto Freyre completa, sobre esse momento no Recife:

> Os móveis dos sobrados se afrancesaram no estilo tanto quanto as modas de vestidos das senhoras [...] as velhas cadeiras portuguesas, pesadas e largas,

> foram desaparecendo das salas de visitas, com outras velharias do tempo dos Afonsinhos [...] e aparecendo os sofás a Luís XV [...] (FREYRE, 1996, p. 341).

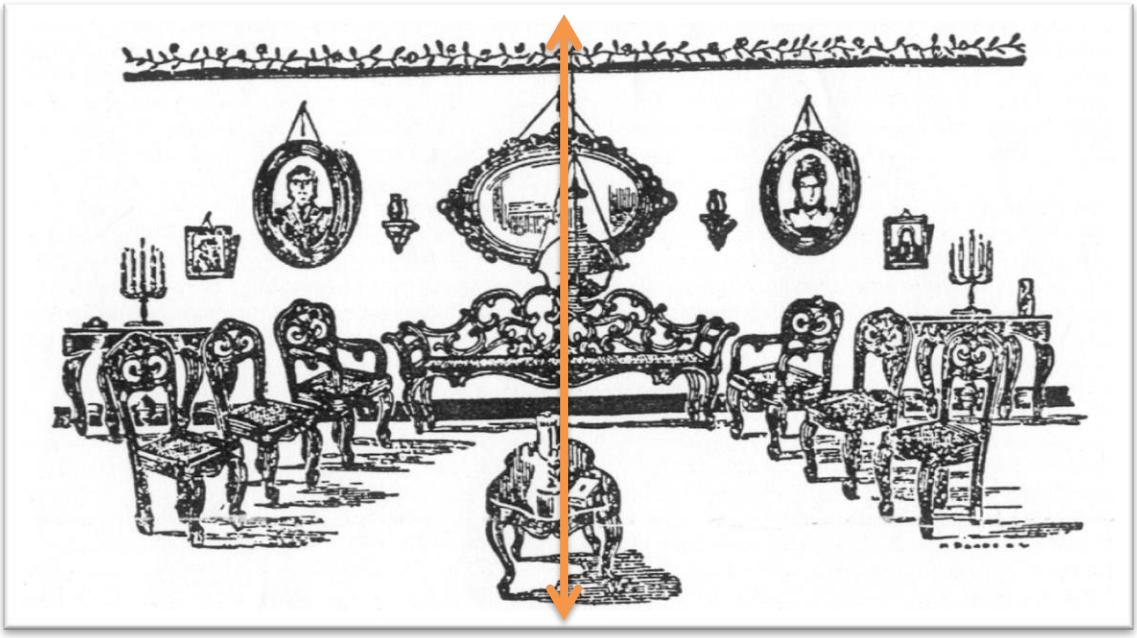
A aquisição de novos hábitos urbanos, centrados no viver público e social, gerará novas formas de uso da residência. Nas ocasiões especiais, as salas e saletas de entrada, as saletas de música, capelas, corredores e salas de jantar eram abertos aos visitantes, porém jamais os aposentos da vida íntima da família. O engenheiro francês Louis Léger Vauthier[70] descreve o interior de uma dessas casas recifenses, os sobrados, que se situavam nos bairros comercias das cidades antigas, onde era caro o preço do terreno. Segundo ele, para chegar ao 1º andar, sobe-se do vestíbulo de entrada por uma escada reta que leva à sala da frente, e prossegue:

> As paredes da sala são caiadas; os elementos de madeira pintados de cinzento claro. O mobiliário é dos mais simples. No meio, há uma mesa redonda, sustentada por uma coluna maciça, de onde partem três pés trabalhados com mais ou menos gosto. À esquerda, ao longo da parede, um canapé de madeira escura, com assento de palhinha, onde se acha instalado o dono da casa, e, aos lados, estão simetricamente dispostas as cadeiras de construção semelhante à do canapé. (FREYRE, 1960).

Na **Figura 37** abaixo, vemos como era disposto o mobiliário da sala de visitas dos sobrados no século XIX, mostrando o ordenamento formal das cadeiras a partir do canapé no eixo da composição. Após este, colocavam-se as cadeiras com braço, seguidas das sem braço, com mesa ao centro. Complementavam o ambiente da sala, retratos da família e grande espelho com molduras douradas francesas, arandelas e candelabros sobre mesas de encostar, nas laterais do canapé.

Figura 37 – Composição de sala de visitas do século XIX.

[70] Louis Lèger Vauthier, quando chegou ao Recife, veio acompanhado de outros técnicos auxiliares, também franceses, que eram: Florentin Dessiré Porthier, Jean Joseph Morel, Louis Feriol, Buessard, August Millet e Pierre Boulitreau. A partir de então, o campo da construção passou a ser dominado pelos franceses, onde podemos destacar nomes como os de Victor Fournié, William Martineau e Émile Dombre. N. da A. Outros antecessores europeus estiveram no Recife, contratados a trabalhar. Foram eles o francês Boyer e os alemãos Major João Bloem e Augusto Koersting, este dirigindo uma companhia de 105 artistas mecânicos e operários (FREYRE, 1960).



Fonte: FREYRE, 1996.

Novas opções de acabamento passaram a ser utilizados nessas salas, valorizando-se tudo que fosse importado, e paramentadas para demonstrar que seus proprietários eram pessoas "civilizadas, "cultas" e "iluminadas" [71]. Entram em cena os pisos de *parquet*,[72] mosaicos originários da Europa, tapetes Aubussons e tapeçarias. As portas internas recebem almofadas e caixilhos de vidro. As bandeiras poderiam ser também em desenhos florais e curvilíneos em ferro. Nos jornais da época encontramos registro de como eram mobiliadas as salas de visita em Recife, como o anúncio abaixo, do Diário de Pernambuco, de 28 de janeiro de 1879:

> Grande e suntuoso leilão [...] sala de visita - Uma rica mobília de jacarandá a Luís xv, com 1 sofá, 2 dunquerques, 4 cadeiras de braço e 12 de guarnição. Uma dita de dito com 1 jardineira, 3 consolos, 6 cadeiras de guarnição e 2 ditas de braço. Uma mesa oval para costura, 2 ricos espelhos dourados, compridos, 3 sanefas, 3 pares de cortinados, 1 mesinha de vime para flores, 1 caixa de música, 2 jarros grandes e 4 figuras [...]. (MELLO, 1985).

No útimo quartel do século XIX, com a mudança do regime político do Brasil para a forma republicana, o "Classicismo Imperial" ocorrente nas habitações até então irá ceder pouco a pouco ao movimento chamado de Historicismo, e posteriormente um verdadeiro Ecletismo, haja vista que fazia sentido a República intencionar ser representada diversamente enquanto simbologia de um novo regime governamental, aos moldes do que se processara na França republicana em relação ao Barroco-rococó.

[71] Destaques da Autora.
[72] Piso de madeira aparelhada com desenhos das mais diversas tonalidades. N. da A.

Sendo o classicismo base compositiva para os estilos históricos renascentista, maneirista, barroco, rococó e o neoclassicismo até então consagrado nas elites acadêmicas francesas, a partir do momento que temos uma proposta estética que mescla elementos derivados dos mais diversos estilos históricos, teremos que o Ecletismo se processa também a partir de sua base clássica, e por conseguinte, se utilizando dos princípios compositivos da nossa pesquisa, a *Ordenação,* a *Proporção,* a *Simetria* e o *Caráter*.

No período da Proclamação da República, as grandes cidades do litoral brasileiro serão palco de um grande desenvolvimento urbano, dentre elas o Recife, fruto do aumento da população e das atividades terciárias e secundárias da economia. Em 1888 dá-se a abolição do sistema de escravismo, o que faz com que a sociedade se reestruture e torne suas casas mais práticas. Aparecem as primeiras residências urbanas com nova implantação, livrando-as dos limites dos lotes nas laterais, porém mantendo-se os limites com a rua. As casas adquirem maior liberdade construtiva e compositiva, a partir das novas técnicas e materiais que vêm da Europa.

No Recife, algumas residências maiores tinham agora um jardim ao lado, possibilitando arejamento e ventilação nas dependências do centro da casa. A entrada é transferida para a lateral. Na lateral também surge uma varanda que integra a casa com o jardim, onde se cultivavam plantas e flores europeias. Data também deste período a aparição do "vestíbulo" peça necessária para proporcionar a circulação independente entre as três áreas da casa: estar, repouso e serviço, a chamada circulação "francesa". Surge também o gabinete, espécie de escritório, onde se encontrava a biblioteca e servia de reunião dos homens e local para fumar, demonstrando a variedade de cômodos já existentes nas casas dos mais abastados. (ALENCAR, 2000, p. 70).

Os espaços sociais das casas de finais do século XIX e inicios do século XX serão conformados dentro dos esquemas compositivos de base clássica, e ornamentados ecleticamente. Aos acabamentos de inspiração classicista se misturam agora outros, de influência anglo-saxônica e oriental. É o Ecletismo. Surgem os jardins de inverno e os *bow-windows* de inspiração inglesa, principalmente no sudeste do Brasil. Os interiores tinham decoração com inspiração no barroco e rococó franceses e italianos.

Nas ilustrações abaixo (**Figuras 38 e 39**) apontamos uma influência "rocaille" francesa, com pés-direitos altos, que proporcionavam uma farta ornamentação de telas com molduras douradas de paisagens e propriedades da família. Notamos mobiliário eclético em madeira, paredes revestidas de papel de parede, e fartamente adornadas de quadros com molduras douradas. O teto também possui roda-teto de linhas clássicas, bastante trabalhado, e as portas são encimadas por

entablamentos clássicos em madeira escura envernizada.

Figuras 38 e 39 – Espaços sociais no Brasil em finais do séc. XIX.



Fonte: Acervo da Biblioteca do Museu da Cidade do Recife – Forte Das Cinco Pontas, Recife.

Assim, podemos dizer que no final do século XIX, com a República, as casas se tornaram mais sociáveis, mais abertas e arejadas e melhor construídas, devido às novas tecnologias, novos materiais e melhores acabamentos que passam a fazer parte da nova realidade da habitação do período. Os espaços sociais se consolidam enquanto ambientes de recepção de visitantes, com o culto aos revestimentos de qualidade, objetos de adorno e obras de arte, que se intensifica com o Ecletismo, movimento artístico que aceitava influências formais as mais diversas, e que se consolida também na passagem para o século XX, com a manutenção dos princípios compositivos de *Ordenação*, *Proporção*, *Simetria* e *Caráter* de base clássica, nestes espaços.

Destarte, demonstramos nesta panorâmica que o classicismo, expresso a partir dos princípios compositivos de *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*, é identificado inicialmente na antiguidade romana, no ordenamento das casas e na composição do mobiliário, tendo sido teorizado, com indicações de composição e ordenamento por Vitrúvio.

Posteriormente, no medievo, não encontramos menção a espaços sociais, e em Portugal, até o século XVIII, os regimentos e as ordenações governamentais se centraram nas questões de regularidade, funcionalidade e *Proporção* da habitação, de certa forma se diferenciando das construções medievais, já dentro de um *Caráter* de modernidade. Do medievo até o século XVIII veremos que os espaços sociais irão gradativamente ganhando cena na França, a partir

primeiramente da divisão espacial das habitações, e posteriormente com o hábito de receber que irá se desenvolver pouco a pouco, tendo como referencial máximo o Palácio de Versailles.

Será no século XVIII que as habitações para as classes abastadas se desenvolvem mais nesse aspecto, onde o movimento Neoclássico europeu, que retoma os princípios compositivos clássicos, será determinante para a composição das edificações e dos ambientes internos, sedimentando os espaços sociais da habitação, que serão teorizados neste mesmo século por Blondel, conforme mostraremos em capítulo específico.

O classicismo imperante na França neste período influenciará a sociedade portuguesa, que passará a adotar os princípios de composição clássicos nas suas residências, e que por sua vez levarão para o Brasil, principalmente a partir da chegada da corte ao Rio de Janeiro em 1808, somando-se à influência direta também adquirida pelos brasileiros deste classicismo quando de suas viagens para a Europa.

Assim, na primeira metade do século XIX, coexistirão duas feições distintas no Brasil, uma de origem portuguesa, e outra europeia, preponderantemente francesa, para os espaços sociais das classes mais privilegiadas. Da colonização portuguesa apontamos resquícios do utilitarismo vigente no período colonial, caracterizado naquele momento por uma austeridade e quase ausente decoração interna, com mobiliário derivado de cópias de desenho lusitano, e poucas opções de materiais de revestimento. A essas características juntar-se-ão, como contributos dos outros países, os elementos classicizantes já referidos, definindo os espaços sociais em Recife enquanto influência do *modus vivendi* europeu.

As modificações na habitação desse período em Recife se deram no tocante à introdução de linhas classicistas no exterior, a partir de regras impostas pelas posturas municipais vigentes, interiores com maior preocupação com a ventilação e insolação, além do uso do vidro e de novos materiais de revestimentos e mobiliários. A essas características juntar-se-ão outras, a partir do governo de Francisco do Rego Barros em Recife, grande incentivador da cultura e classicismo francês. Os espaços sociais das habitações irão apresentar novas possibilidades de ordenamento formal, mobiliário de desenho híbrido e maior diversidade de modelos, maior variedade de materiais de acabamento e decoração, todos em prol de uma intencionalidade de passar uma mensagem de prosperidade, poder e civilidade dos seus proprietários. Neste momento, o hábito de receber já era constante nas altas rodas sociais.

Os espaços sociais da habitação entrarão na segunda metade dos Oitocentos com a República instaurada no Brasil, com uma profusão de elementos decorativos, novas ordenações formais,

resultando em composições na sua maior parte advinda de profissionais estrangeiros lá radicados, que mudarão a feição estética das habitações no que diz respeito à suas cores, elementos arquitetônicos, e decorativismo eclético, expressos tanto nas suas fachadas, quanto nos ambientes de estar e jantar das casas.

Vermos no tópico seguinte como se dará a transformação dos espaços sociais a partir dos novos ditames oriundos do Movimento Moderno na arquitetura habitacional.

3.2. O Classicismo nos espaços sociais da habitação moderna no Brasil

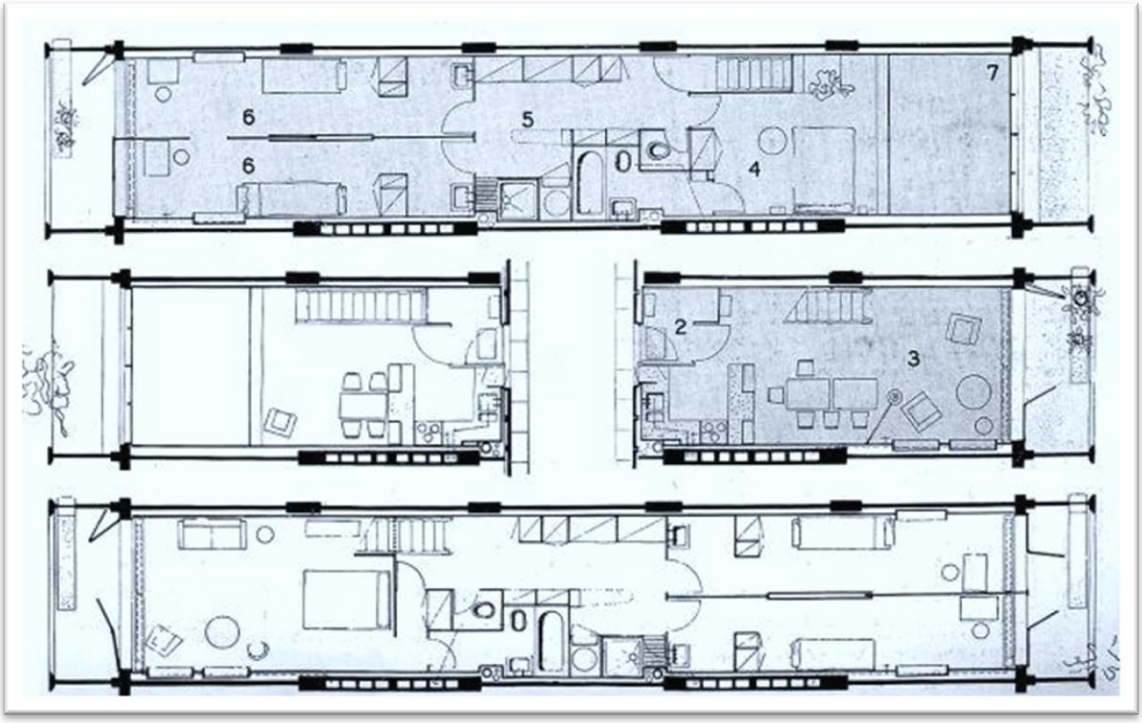
Nos inícios do século XX os espaços sociais das habitações ecléticas coexistirão com algumas propostas no Brasil influenciadas pelas novas proposições para as moradias do Movimento Moderno na Europa, onde a ênfase não será mais na dimensão estética, mas sim na utilitária, principalmente no eixo Rio-São Paulo. No entanto, veremos que ao longo deste século, as preocupações com a aparência irão perdurar nos espaços sociais das habitações em Recife, onde a dimensão estética é a que se apresenta mais valorizada. É o que veremos neste tópico, com alguns exemplos de como se processou essa continuidade, uma ponte para chegarmos aos espaços sociais da habitação contemporânea, objeto de análise final desta investigação.

O Movimento Moderno europeu na arquitetura, no início do século XX, com suas novas propostas para a habitação que visavam suprir a carência de moradias, gerou a ênfase nos ambientes de viver, onde o "salão burguês" (ARIÈS; DUBY, 1991), é condenado posto que não mais condizente com a emergência de construção por que passava a Europa, mas também enquanto representante de um *surplus*[73] julgado desnecessário pelos protagonistas destes projetos, para a vida do homem moderno.

Os layouts elaborados para a Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier (**Figura 40**), exemplificam uma proposta onde as salas estão bem mais reduzidas, com mobiliário restrito e utilitário, disposto de maneira funcional e integrados com a cozinha.

[73] Excedente. T. da A.

Figura 40 - Plantas com layout dos dois níveis da Unidade de Habitação de Marselha, 1947-1952, de Le Corbusier.



Fonte: BOESIGER, W e GIRSBERGER, H. Le Corbusier 1910-1965. Barcelona: Gustavo Gili, 1971. p. 145. Disponível em http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1384 Acesso em: 07 mar. 2022.

Pretendia-se uma descontrução dos espaços sociais focados no deleite estético com ênfase nos princípios compositivos clássicos, conformando uma arquitetura de representação, dentro de um princípio de "dissolução do lar burguês tradicional" (COSTA, S., 2018, p. 5).

A casa agora considerada dentro de um padrão de coletividade, para um homem ideal, é vista na racionalidade da "máquina de morar" que deveria cumprir com justeza sua função primordial de abrigo e tudo que a ela está atrelado, com economia e racionalidade de meios, chegando a sugerir que seus usuários tivessem o mínimo possível de móveis, e que o aparato fosse deixado de lado, a exemplo da obra de Le Corbusier, *L'Art décoratif aujourd'hui*. Pesquisas feitas na Alemanha, expostas na exposição *Weissenhofsiedlung* de Stutttgart de 1927, os CIAM - Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, as propostas da OSA – Associação dos Arquitetos Contemporâneos na Rússia[74], e as contribuições urbanísticas e para habitações coletivas de Le Corbusier, na França, foram importantes expoentes dessas pesquisas.

[74] Para os arquitetos da OSA, a arquitetura revolucionária deveria eliminar questões como a relação com a identidade do usuário e a referência cultural e histórica, atacando o movimento cultural Proletkult e as pesquisas formais de Nicolai A. Ladovsky da década de 20 na União Soviética. Pretenderam transformar o "modus operandi" do arquiteto

A ênfase funcionalista do Movimento Moderno de inicios do século XX nos legará o conceito de setorização das atividades para um bom funcionamento desde o desenho urbano até as casas, com a tripartição nos setores íntimo, social e serviço. Ao íntimo, estão as áreas destinadas às funções da vida íntima de seus usuários, ao serviço, a parte de execução das tarefas domésticas de manutenção e limpeza, e ao social, a interface com o público, o local onde os que não habitam a casa têm acesso, e onde se processam as atividades de estar e lazer, os ambientes de "viver".

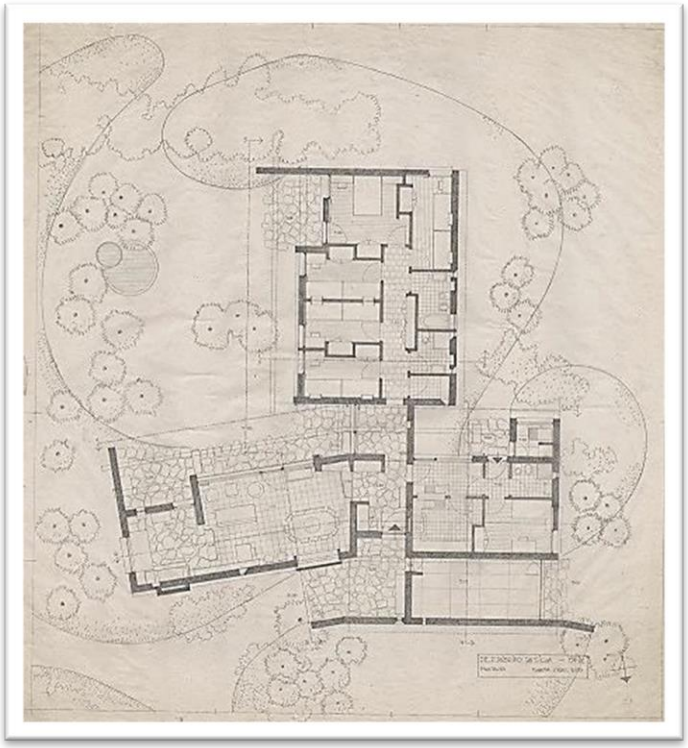
Mais adiante, na década de 50, temos um exemplo que ilustra uma casa pensada para se valer dos aportes da arquitetura moderna visando valorizar os "ambientes de viver": é a Casa Ofir (1956-1958), no Porto, Portugal, onde o arquiteto Fernando Távora (1923-2005) tenta conciliar a tradição vernácula e artesanal da casa portuguesa com a modernidade, onde, nos ambientes de viver, preocupações com a funcionalidade e o conforto são a tônica, conforme descreve:

> Em sintonia com a planta livre que então se afirma em detrimento da tradicional compartimentação rígida dos espaços, com sua polivalência e fluidez espacial possibilitada pela divulgação de tecnologias que reforçam o conforto [...] e de novas tecnologias de equipamentos (o móvel passa-pratos, a porta de correr preferencialmente envidraçada), o living-room destaca-se como espaço central, destinado a múltiplas atividades, da reunião e descanso, às refeições, leitura, audição de música ou, desde 1958, ao visionamento de televisão (COUTINHO, 2012).

Nesta casa (**Figura 41**)**,** nota-se a preocupação de trabalhar a tripartição espacial tendo em vista o uso efetivo, com várias funções destinadas a cada área, e onde os espaços sociais estão integrados de tal maneira que não percebemos um destaque dimensional e compositivo em relação aos demais setores, nem intenções de atribuir-lhe pompa e aparato a partir de uma composição clássica. A **Figura 42** demonstra como o bloco referente às salas não possuem tampouco um tratamento hierarquizado como, por exemplo, fazendo uso de pé-direito mais alto, em relação ao bloco dos dormitórios. Ao contrário, todos se interpenetram e se fundem numa única leitura.

Figura 41 – Planta baixa da Casa de Férias em Ofir (1957-58), arquiteto Fernando Távora.

que deveria ser "[...] um novo tipo de profissional, alguém que era primeiro um sociólogo, em segundo lugar um político e, por último, um técnico." (FRAMPTON, 2003, p. 209).



Fonte: Disponível em: https://revisitavora.wordpress.com/casa-de-ferias-de-ofir/ Acesso em: 19 set. 2021.

Figura 42 – Corte na Casa de Férias em Ofir (1957-58), arquiteto Fernando Távora.



Fonte: Disponível em: https://revisitavora.wordpress.com/casa-de-ferias-de-ofir/ Acesso em: 19 set. 2021.

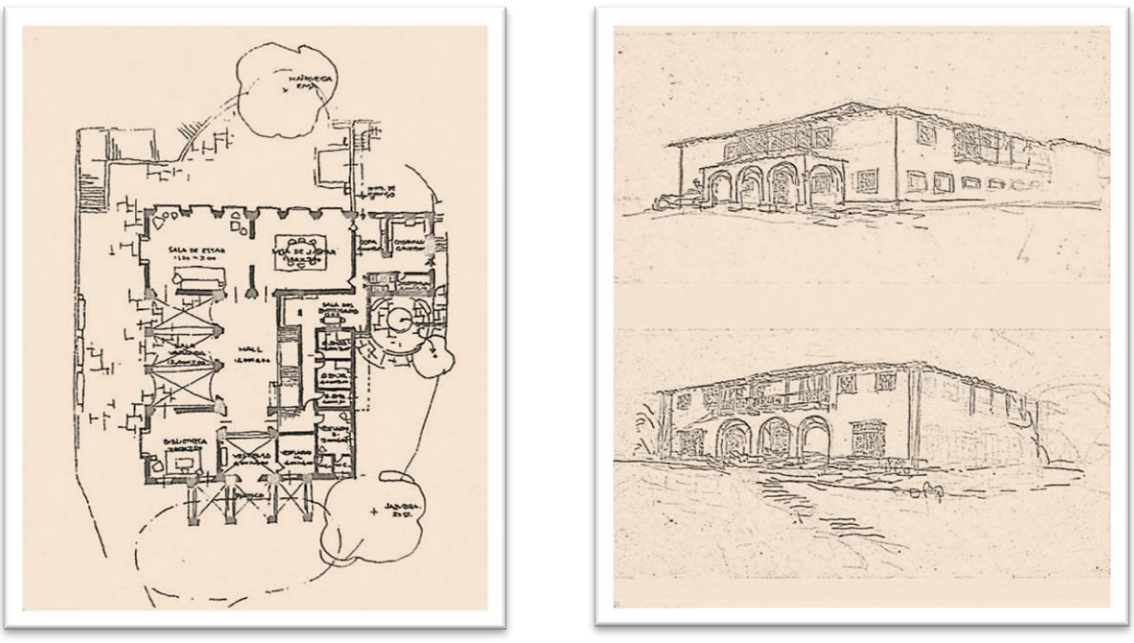
Desde princípios do século XX que esses estudos referentes à casa moderna vieram se desenvolvendo, encontrando eco em muitos países a partir dos seus polos de origem. No entanto, na França, eles se processaram de outra maneira, com condições políticas do pós-guerra bem diversas, com governos conservadores que não se empenharam em "[...] articular nenhuma política consistente de reforma social" (TRAMONTANO, 1994, p. 85) e que poderiam propiciar

a implementação de grande número de construções de conjuntos habitacionais aos moldes do que se processou na Holanda e Alemanha, por exemplo. Para ilustrar, temos que as propostas radicais do arquiteto Le Corbusier de destruição dos tradicionais bairros parisientes para instauração dos seus estudos urbanísticos como o *Plan Voisin* e *Une Ville Contemporaine* não foram adiante. Esta realidade diversa da França, se comparada aos outros países industrializados europeus, pode ter contribuído para a manutenção dos espaços sociais enquanto ambientes de aparato nas habitações, o que gerou rebatimentos no Brasil, país influenciado culturalmente pelas referências do habitar francês.

No mesmo momento em que as pesquisas sobre a habitação estavam sendo desenvolvidas na Europa, também no Brasil estava ocorrendo algumas propostas ilustrativas desta pesquisa. Em 1930 o arquiteto Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa (1902-1998) irá projetar duas versões de casa para Ernesto e Maria Cecília Fontes, no Rio de Janeiro. A primeira versão neocolonial (**Figura 43**), e a outra já inserida dentro dos parâmetros modernos, com uso de sólidos puros, pilotis e janelas em fita entre vãos (**Figura 44**).

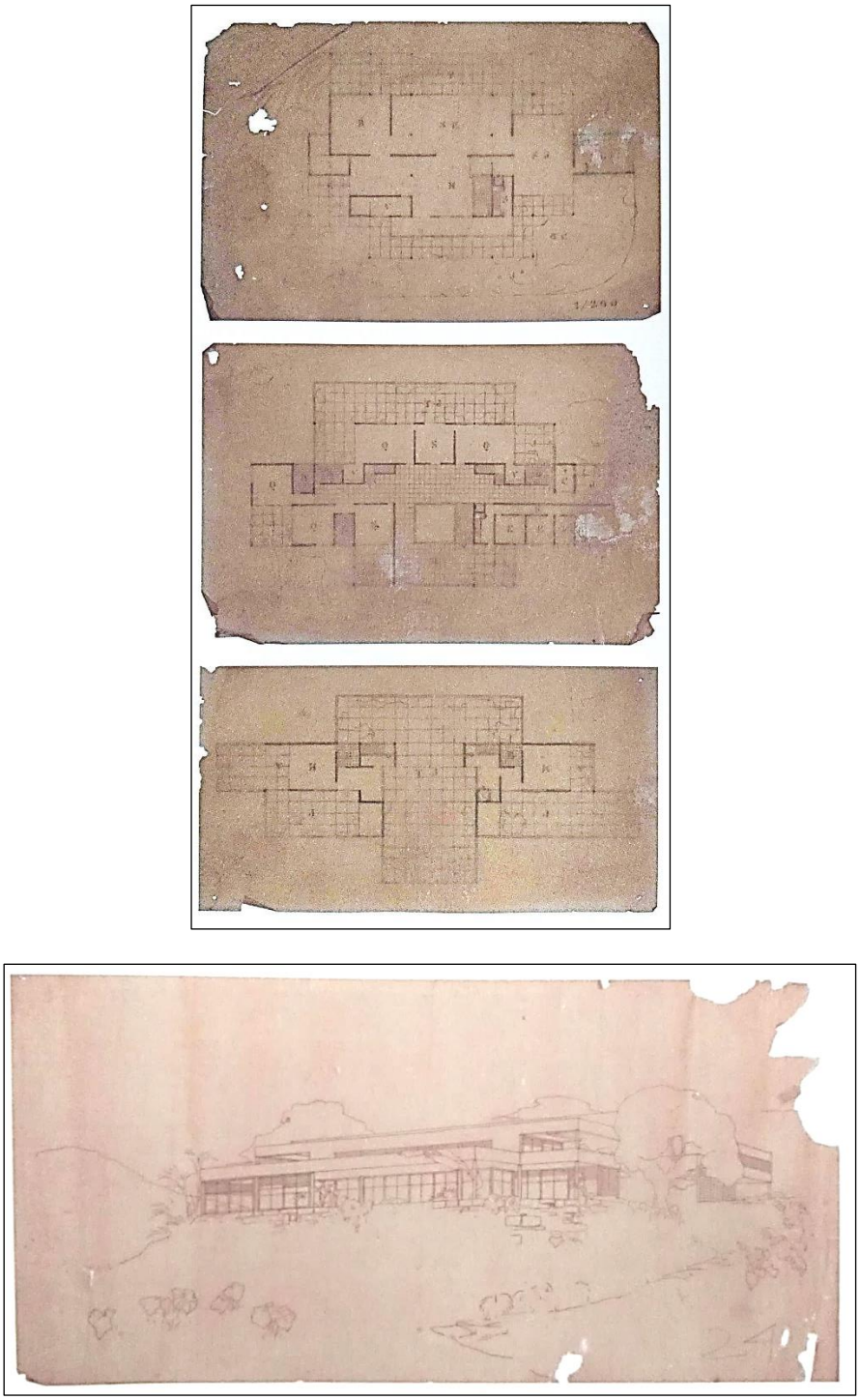
Em ambas as propostas, os princípios compositivos clássicos permanecem, com destaque para os espaços sociais em relação aos demais epaços da casa, e o *Caráter, a Ordenação* e a *Simetria* do conjunto presentes. Ilustram como o tratamento dos espaços sociais enquanto espaços de representação e de pompa estão presentes na cultura do país.

Figura 43: Planta baixa e perspectivas da primeira versão do projeto de Lúcio Costa para a casa de Ernesto e Maria Cecília Fontes, Rio de Janeiro, 1930.



Fonte: (DAHDAH, 2010, p. 62 e 63).

Figura 44: Plantas baixas e perspectiva da segunda versão do projeto de Lúcio Costa para a casa de Ernesto e Maria Cecília Fontes, Rio de Janeiro, 1930.

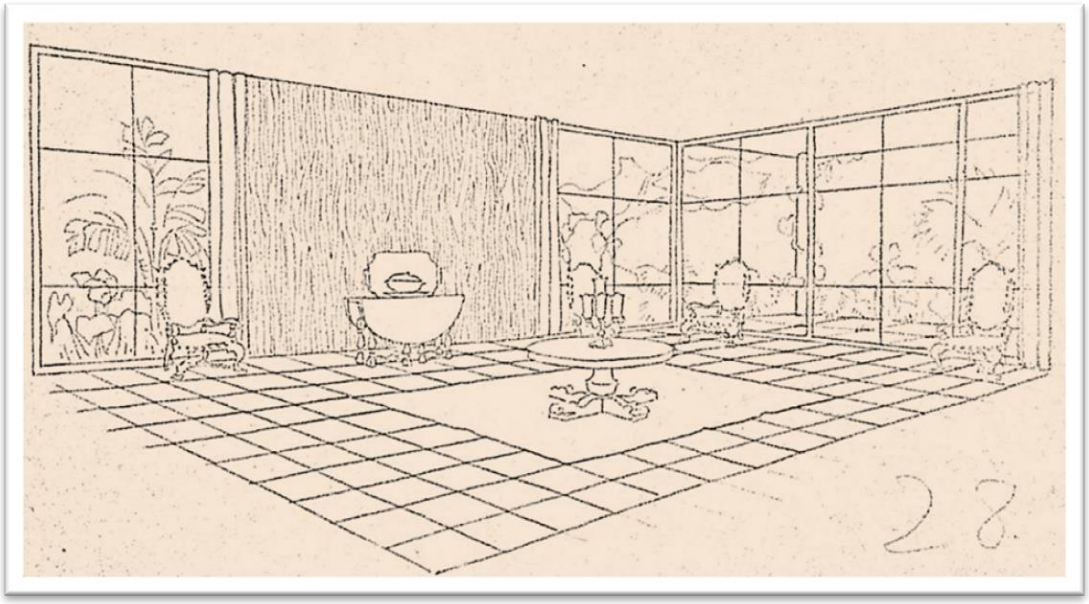


Fonte: DAHDAH, 2010, p. 66, 67.

Também os interiores da segunda versão desta casa evidenciam o aparato e a rigidez compositiva, mesmo dentro de uma proposta de redução do mobiliário, conforme está ilustrado na **Figura 45**

abaixo, onde cadeiras barrocas em posições simétricas compõem uma cena formal com as mesas e a volumetria do espaço:

Figura 45 – Interiores da segunda versão do projeto de Lúcio Costa para a casa de Ernesto e Maria Cecília Fontes, Rio de Janeiro, 1930.



Fonte: DAHDAH, 2010, p. 68.

Os espaços sociais da casa dos Fontes exemplificam o momento de transição entre um projeto inserido dentro do Modernismo no Brasil, que compreende seus exteriores geometrizados e abstratos, e seus interiores constituídos aos moldes ecléticos.

Outro exemplo deste momento de transição[75] foram os espaços sociais da primeira casa modernista do país, projetada pelo arquiteto Gregori Warchavchik (1896 -1972) na cidade de São Paulo. Esta casa reúne a passagem do classicismo observado nas habitações ecléticas para a proposta moderna, onde os princípios compositivos de *Ordenamento, Simetria, Proporção* e *Caráter* são identificados, apesar da ênfase dada à limpeza de ornamentos, à funcionalidade e às linhas geométricas, que passaram a fazer parte das novas propostas da habitação do período, com espaços sociais mais voltados à questão utilitária, e mais despojados. [76]

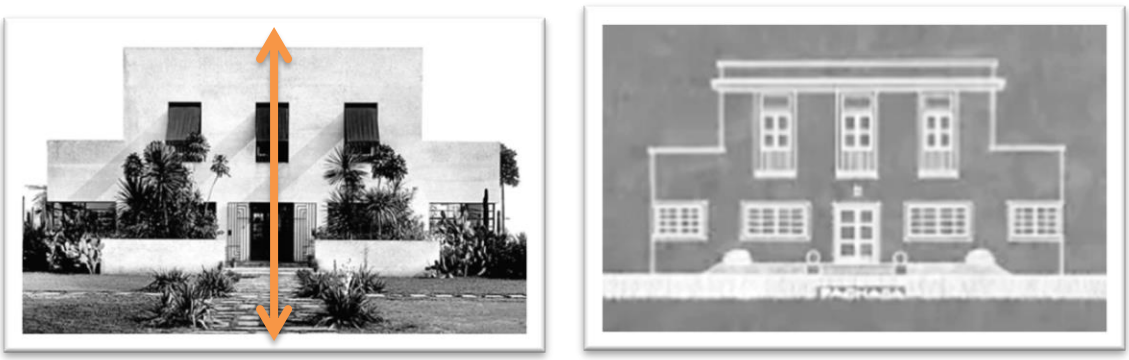
A ênfase no *caráter* acentuado da entrada social solene desta habitação se processa desde o portão de entrada, centralizada, e de onde se distribuem as laterias em igual *proporção* e medida. O *caráter*

[75] Neste período ainda se projetavam os interiores das residências aos moldes ecléticos, com profusão de elementos e ornamentos, conforme demonstrado no capítulo anterior. N. da A.

[76] Ressaltamos algumas residências ícones do Movimento Moderno na arquitetura, e que guiarão os arquitetos modernos enquanto referência ao longo do século, como a Vila Savoye, de Le Corbuisier, projeto de 1928, a Casa do Arquiteto, de Walter Gropius, de 1938, e os apartamentos do Weissenhofsiedlung de Stuttgart, de Mies Van der Rohe, de 1927, onde os espaços sociais se reduzem ao mínimo funcional, destituídos do seu *Caráter* de cenário. Nota da Autora.

desta fachada é bastante distinto do restante da casa, assim como a *proporção* mais avantajada dos espaços sociais em relação aos demais, **Figura 46**:

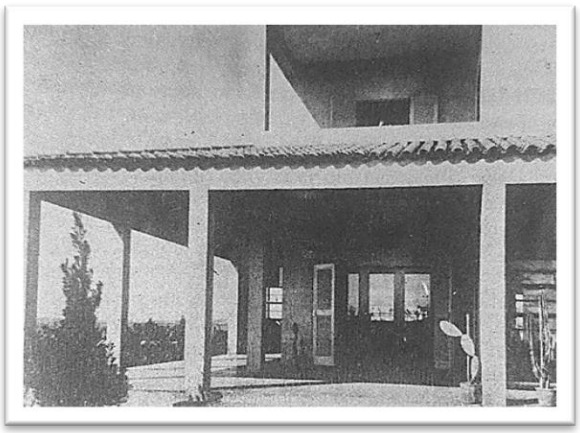
Figura 46: Fotografia e desenho da fachada da casa modernista situada à Rua Santa Cruz, Gregori Warchavchik, 1927 – 1928, São Paulo, Brasil.



Paralelismo demonstrando o classicismo entre a fachada construída e a fachada aprovada.
Fonte: BRUAND, 1981, p. 66.

A fachada principal do projeto dessa casa foi apresentada à municipalidade com elementos clássicos, como cornijas, frisos e cercaduras, e que, segundo o arquiteto, foram necessários para sua aprovação, mas dispensados na execução alegando dificuldades financeiras, posto que na verdade ele intencionava que a fachada realmente permanecesse sem esses elementos, considerados historicistas e não mais condizentes com a modernidade. (BRUAND, 1981, p. 65). A aparência pretendida moderna da fachada principal, pela limpeza de ornamentos e geometrização, é denunciada pela ausência de racionalidade em relação à planta, e pelas outras visadas do volume, que seguem com telhados em águas inclinadas e telhas cerâmicas, escondidos pelas platibandas, **Figura 47**:

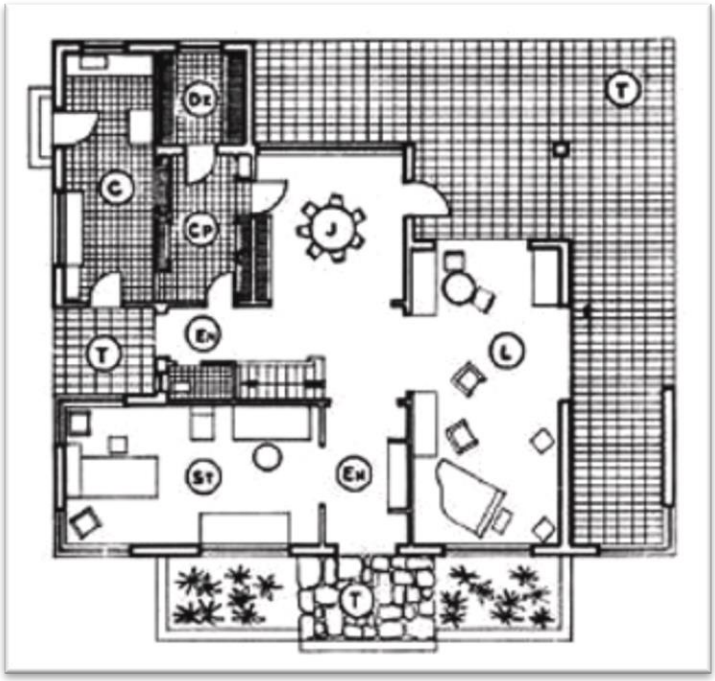
Figura 47 – Visadas posteriores da Casa Modernista da Rua Santa Cruz, São Paulo, Brasil.



Fonte: BRUAND, 1981, p. 66

Quanto à composição das salas de estar e jantar, temos que se apresentam de maneira diversa das casas ecléticas que eram fartamente decoradas, conforme demonstrado nas **Figuras 36 e 37**. Nesta casa, a funcionalidade é o que rege o layout (**Figuras 48 e 49**) com o mobiliário mais geométrico e limpo, disposto de maneira solta e livre e não mais em composições cênicas, que privilegiavam o visual:

Figura 48 – Layout dos espaços sociais da Casa Modernista da Rua Santa Cruz, Gregori Warchavchik, 1927 – 1928.



Fonte: FRACALOSSI, 2013.

Figura 49 – Sala de Estar da Casa Modernista da Rua Santa Cruz, Gregori Warchavchik, 1927 – 1928.



Fonte: Disponível em: https://www.kaza.net.br/nota/casa-modernista-recebe-exposicao-de-gregori-warchavchik/ Acesso em: 27 jul. 22.

Ao longo de século XX, observamos a continuidade do classicismo nos espaços sociais das habitações, que passarão a utilizar móveis modernos de design importados, e também móveis de design nacional, já que a indústria moveleira nacional se desenvolve mais a partir da segunda metade deste século. Nestes ambientes, a utilização dos princípios compositivos de *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter* permanecem na composição dos espaços, como podemos observar na **Figura 50:**

Figura 50 – Sala de Estar da década de 60



Fonte: SANGIRARDI, 1968, p.50

Outros momentos de retomada do repertório clássico, enquanto críticas ao abstracionismo do Movimento Moderno, ocorreram a partir da década de 60 na Europa, e também na obra de alguns arquitetos no Brasil, com a utilização dos princípios e elementos clássicos na arquitetura habitacional[77]. Os projetos das casas dos arquitetos Éolo Maia (1942-2002) e Sylvio Emrich de Podestá (1952-), exemplificam isso, nos quais os princípios de *Ordenação, Simetria e Proporção* permanecem, assim como o *Caráter* e o dimensionamento desses espaços de convívio, que são projetados com destaque em relação aos demais espaços da casa.

[77] Não invalidando, no entanto, a incorporação dos princípios da arquitetura moderna já sedimentados. N. da A.

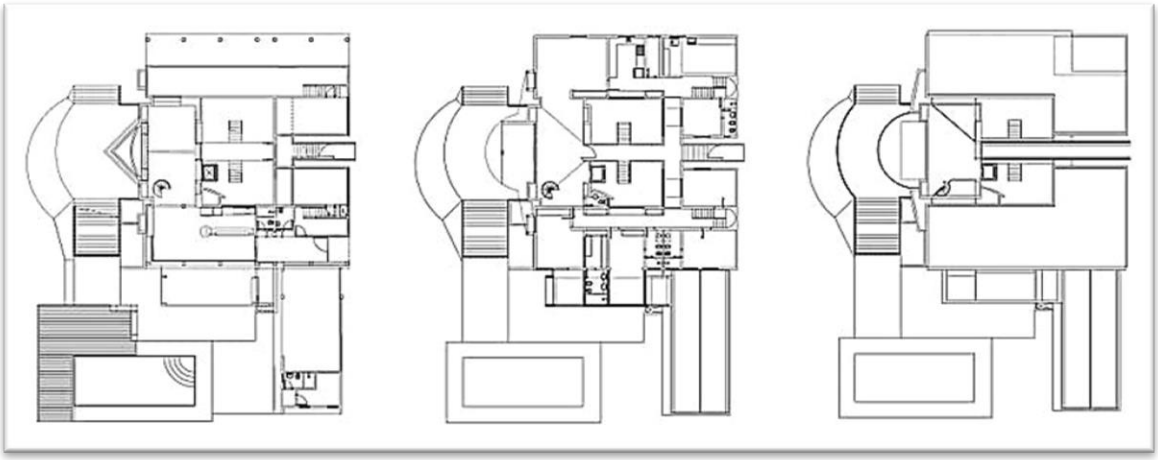
No projeto da casa Sydney e Carla, projetada Sylvio de Podestá em 1982 em Brasília, identificamos uma releitura do frontão e arco clássicos, como mostram as **Figuras 51 a 53,** revelando a busca do arquiteto em utilizar a simbologia do classicismo na parte externa da casa, mas também rebatido nos interiores desses espaços sociais.

Figura 51 - Vista externa da Casa Sydney e Carla, projeto de Sylvio Emrich de Podestá, 1982/2007, Brasília.



Fonte: Disponível em: https://www.podesta.arq.br/projetos/casa-sydney-e-karla/ Acesso em: 30 out. 2021.

Figura 52 - Planta da Casa Sydney e Carla, projeto de Sylvio Emrich de Podestá, 1982/2007, Brasília.



Fonte: Disponível em: https://www.podesta.arq.br/projetos/casa-sydney-e-karla/ Acesso em: 30 out. 2021.

Figura 53: Interiores da Casa Sydney e Carla, projeto de Sylvio Emrich de Podestá, 1982/2007, Brasília.



Fonte: Disponível em: https://www.podesta.arq.br/projetos/casa-sydney-e-karla/ Acesso em: 30 out. 2021.

A casa tem um eixo articulador de onde emanam a composição interna e o arranjo dos móveis e que define a passarela de acesso à sala de estar. Este eixo é percebido desde a fachada principal, demarcado com arco que se posiciona no centro do referido frontão, e que reforça a *Simetria* da composição.

Veremos no tópico seguinte como se processou a continuidade do classicismo nos espaços sociais da habitação moderna na cidade do Recife.

3.3. O Classicismo nos espaços sociais da habitação moderna no Recife

A considerar a década de 30 como um marco da introdução da arquitetura moderna em Recife[78], com a obra de Luiz Carlos Nunes de Souza (1909-1935), temos que, nesta primeira metade do século XX, conviveram em paralelo os espaços sociais à maneira eclética, já comentadas nos tópicos anteriores, mas também no estilo "Art-Déco", e algumas poucas proposições de projetos modernos, haja vista ser um movimento ainda inicial na cidade, e que se consolidará apenas a partir da década de 50[79].

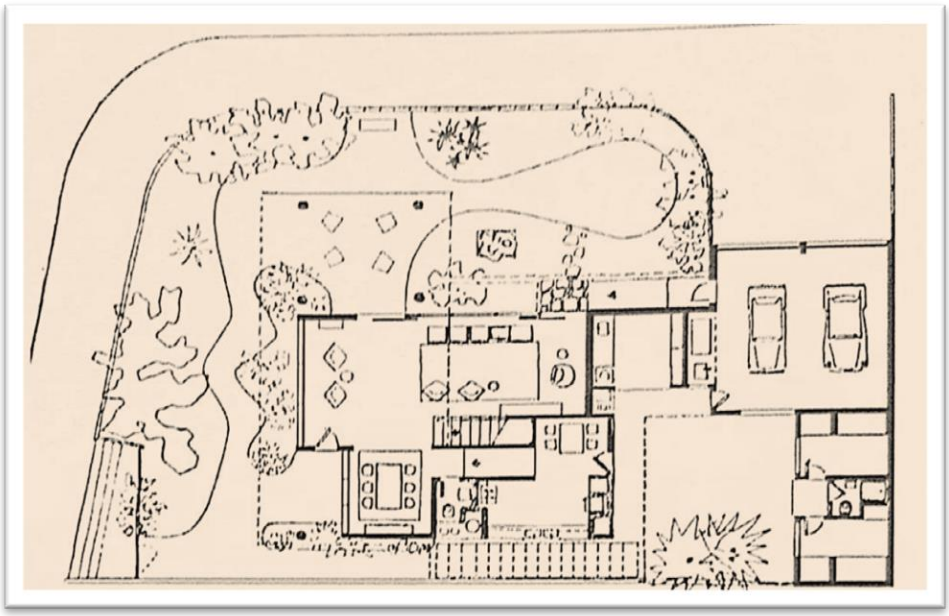
[78] Com a obra do Arquiteto mineiro Luís Nunes, oriundo da Escola de Belas-artes do Rio, e que ficou à frente do Departamento de Obras públicas do Governo do Estado de Pernambuco, de 1934 a 1937, onde projetou diversos edifícios que incorporaram de maneira inédita na cidade os princípios do movimento moderno europeu. (BRUAN, 1981, p. 77)

[79] Com a chegada na cidade do carioca Acácio Gil Borsoi (1924-2009), do italiano Mário Russo (1917-1996), e do português Delfim Amorim (1917-1972), ambos professores da Escola de Belas Artes de Pernambuco e responsáveis pelo desenvolvimento da arquitetura moderna a partir de então. N. da A.

Será neste período que teremos alguns projetos de habitações que seguirão o mesmo viés da modernidade que mencionamos, exemplificado em Portugal com o projeto de Fernando Távora para a Casa Ofir, onde verifica-se um tratamento sem maiores destaques dos espaços sociais, e onde predomina a dimensão utilitária.

No projeto da Casa do Arquiteto Acácio Gil Borsoi, a Casa Borsoi, de 1955, (**Figura 54**) temos também as salas trabalhadas dentro de uma intenção utilitária, integrada com o restante dos espaços da casa e com os jardins, não configurando, ao nosso olhar, preocupações de aparato, nem ênfase nos princípios compositivos clássicos, tendo em vista conformar uma arquitetura de representação.

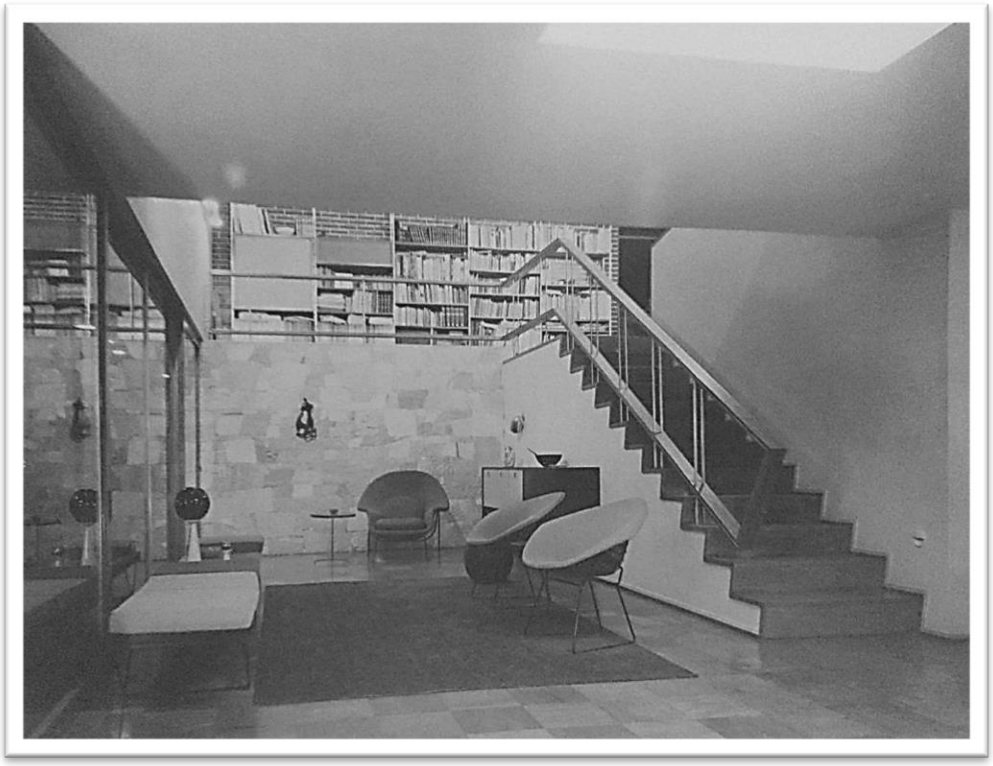
Figura 54 - Planta baixa do térreo da Casa Borsoi, Recife, 1955.



Fonte: COSTA, J. , 2006, p. 20.

Na **Figura 55** abaixo vemos o interior desta casa, onde os espaços sociais são trabalhados sem a pompa e o aparato da composição clássica, mas sim privilegiando a necessidade mais restrita dos móveis e as atividades, ou seja, a utilização é o que prevalece. Como resultado, temos uma disposição mais leve e despojada, sem maiores preocupações cênicas.

Figura 55 - Planta baixa do térreo da Casa Borsoi, Recife, 1955.



Fonte: COSTA, J. , 2006, p. 21.

No entanto, o dimensionamento dos espaços sociais, sua localização privilegiada, e a existência de uma sala de jantar para além da mesa da copa, sinalizam algo que permanece em termos de destaque desses espaços.

Em Recife, independentemente da tipologia do projeto de arquitetura da habitação, os espaços sociais nesta época se processavam predominantemente em casas isoladas situadas nos bairros tradicionais típicos, como Casa Forte, Poço da Panela, Parnamirim, Torre, Espinheiro, apenas para citar alguns.

A partir das décadas de 60 e 70, veremos o desenvolvimento da tipologia de edifícios residenciais multifamiliares nas áreas centrais da cidade, mas também no bairro de Boa Viagem, consagrando-se como a tipologia residencial predominante no muninípio até os dias atuais, e fomentando a atividade dos arquitetos para os projetos dos espaços sociais desses apartamentos desde então.

Assim, para além do projeto da edificação, os interiores eram elaborados de maneiras diversas, que poderiam ser tanto pelos arquitetos que executavam as primeiras habitações modernas na cidade, quanto pelos profissionais decoradores ou pelas próprias donas de casa, que tinham essa atribuição como mais uma dentre as demais atividades domésticas. A própria atividade de

arquitetura de interiores[80] ainda não se processava aos moldes de como se processa atualmente[81] até os anos 60 e 70.

Devido à dificuldade notória de se investigar os interiores das habitações na história, por sua natureza efêmeros e carentes de imagens, nossa pesquisa se valeu de algumas entrevistas de profissionais do ramo na cidade, testemunhos vivos de como se encontravam os espaços sociais ao longo do período estudado. Foram entrevistados o lojista Sr. Joel Posternak e sua esposa Sra. Simone Zimilis, o decorador Guilherme Eustáquio, a designer e professora Lúcia Helena Pontual e a arquiteta Maria Elizabeth Araruna. Dentre algumas donas de casa que adquiriram notoriedade na elaboração dos espaços sociais citamos os nomes de Dodora Moraes e Tânia Carneiro Leão[82], apontadas nas nossas entrevistas como detentoras de *Bom-gosto*[83]. As senhoras da época se valiam de exemplos encontrados nos anúncios de periódicos gerais, e principalmente da revista Casa e Jardim, fundada em 1953, e que tinha como propósito dar esse auxílio ao que concerne a composição dos interiores e jardins da casa.

Outra fonte de dados foi a partir de algumas empresas que comercializavam móveis na cidade, como a Serraria São Geraldo e a Casa Hollanda, que se destacaram na fabricação da mobília com linhas estilísticas diversas, de origem europeia, sendo que a Casa Hollanda otimizou esse trabalho de vendas posteriormente, com o desenvolvimento de decoração de espaços completos, em estilos variados, ao gosto do cliente.

Por volta de meados da década de 30, a Casa Hollanda inovou no comércio quando contratou Lula Cardoso Ayres, artista plástico, que desenvolveu o desenho de móveis e interiores residenciais "ligados à estética Art Déco", e o arquiteto austríaco João Carlos Matuschka, que "[...] desenvolveu linhas de móveis completas para composição de ambientes diversos, seguindo estilos tradicionais variados, ao gosto do cliente" [84] (PONTUAL, 2015, p. 114).

---

[80] Segundo RESOLUÇÃO DO CONSELHO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO BRASIL - CAU/BR Nº 21 DE 05.04.2012, é campo de atuação do arquiteto urbanista a atividade de Arquitetura de Interiores, concepção e execução de projetos, Projeto de Reforma de Interiores e Projeto de mobiliário. Disponível em: http://www.normaslegais.com.br/legislacao/resolucao-cau-21-2012.htm. Acesso em: 29 abr. 2017.

[81] Enquanto uma intervenção que engloba o layout funcional dos móveis e equipamentos domésticos, o estudo dos revestimentos, objetos decorativos, introdução e otimização das instalações prediais, as questões ergonômicas, como as lumínicas, acústicas e antropométricas, todos trabalhados em conjunto tendo em vista o conforto ambiental e uma adequação ao estilo de vida do usuário. N. da A.

[82] Em entrevista, Tânia Carneiro Leão muito modestamente comentou que não sabe a razão dela ser apontada como uma boa decoradora, uma vez que tinha apenas elaborado os interiores das suas próprias casas, e dado umas "dicas" a amigas, mas não de maneira profissional, visto que ela não tinha cursado arquitetura nem design. N. da A.

[83] Veremos desenvolvimento deste tema no capítulo 7 deste trabalho. N. da A.

[84] E também, segundo Pontual (2015), outros desenhistas, como Thelêmaco Silva, Heitor Matos Junior, Paulo Brandão e Valdir Costa. O designer de interiores Guilherme Eustáquio, em entrevista concedida à Autora, citou também como tendo trabalhado na Casa Hollanda os decoradores Torquato Beltrão, que fora trabalhar na Oca no

Mais adiante ressaltamos outra empresa que comercializava móveis na cidade, a Firenze, fundada por Joel Posternak, em 1966 [85]. A loja Firenze, segundo ele, contava com "equipe de atendimento, composta por arquitetos e decoradores, o que foi característica fundamental para sua exclusividade no mercado" [86]. Dentre os arquitetos, foram citados Maria Elizabeth Araruna, Nilo Roberto Aragão Santos e Regina Coeli, e como decoradores , Marcos Machado e Edgar Ulisses.

Na Firenze, o trabalho de vendas era facilitado pelo fato de que os ambientes se encontravam já ordenados, dispostos e decorados como se estivessem em uma residência, melhorando a percepção do espaço pelo cliente, que assim ficava mais à vontade para fazer alterações e aceitar sugestões dos profissionais atendentes. Essa forma de trabalhar sugere que o aspecto visual da composição dos ambientes era importante para a tomada de decisão, dando margem a percebermos a questão da *Ordenação* e do *Caráter* bem presentes a reger os espaços.

Joel Posternak complementa que quando os clientes entravam na loja, através de conversas sobre suas necessidades, assim como sobre as características do imóvel, procediam ao "desenvolvimento do projeto, ali mesmo na loja, onde eram desenhados à mão os croquis, que iam se ajustando através da visita pelos ambientes da loja e após as escolhas orientadas pelos profissionais"[87]. Esses profissionais elaboravam ambientes que eram considerados por Posternak como "clássicos, elegantes e de *Bom-gosto*", onde observamos o valor atribuído ao gosto clássico enquanto referência, e também como esses adjetivos e expressões, baseados na estética europeia, faziam já parte do vocabulário de pessoas deste ramo de negócios.

Segundo Joel Posternak e sua esposa Simone Zimilis, antes da abertura da loja Firenze existia já no Recife as lojas Movelaria Carioca, dos senhores José e Alberto Bortman, a renomada Casa Hollanda, de Roberto de Holanda Cavalcanti e a Rosemblit, de José Rosemblit, que também era

Rio de Janeiro, e Gilvan Cantinho, e mais tarde os sócios arquitetos Jerônimo Albuquerque da Cunha Lima e Carlos Fernando Pontual.

[85] Segundo ele, em entrevista cedida à Autora, este nome foi inspirado em visita que fez à loja de móveis chamada Florença, em São Paulo, quando ainda jovem.

[86] Entrevista concedida à Autora dia em setembro de 2018.

[87] Marcas como Celina Decorações, do Rio de Janeiro, Probjeto e Novo Rumo de São Paulo, e Móveis Gelman de Curitiba, tinham representações exclusivas pela Firenze, e eram utilizados para compor os ambientes, algumas vezes sob consulta dos designers dessas marcas, que vinham para o Recife no lançamento das novas coleções, fazendo um verdadeiro "intercâmbio" de conhecimentos.

fonte de móveis e objetos de casa para as "famílias de melhores condições financeiras na cidade" [88]. Prosseguem dizendo que:

> Móveis Chipandelle e tapetes floridos da fabricante Bandeirantes eram famosos nos projetos dos Interiores residenciais à época, assim como pianos, lustres e floreiras de cristal, trazidos da República Tcheca e castiçais de prata portugueses eram ícones de *Bom-gosto* e estilo. [89]

E também complementam com a observação que os lares eram "ricamente adornados" e os ambientes que os compunham eram "salas de visita e jantar", copa e cozinha, dormitórios e um terraço para refeições em família. Foram citados também "objetos de olhar" que podem ser entendidos como "objetos meramente decorativos, usados para garantir o "estilo clássico" e a "elegância" [90], que refletia a família tradicional local, representados por cristaleiras, bar de bebidas espelhado e *buffet* aparador de jantar". Segundo eles, as casas tinham paredes pintadas em cores claras, utilizava-se papel de parede para adorná-las e os pisos decorados em parquet, taco, mosaico e granilite:

> Muitas casas tinham inspiração no estilo rococó francês, com detalhes dourados e veludo, e outras eram decoradas com grandes bares espelhados na sala, onde ficavam taças finas e as mais diversas bebidas eram usadas como decoração, além de conter móveis em revestimento melamínico (fórmica) colorido e artes plásticas [91].

.

Este depoimento ilustra a permanência, ao longo do período, dos espaços sociais voltados para receber, os quais eram compostos preponderantemente de objetos de adorno, decorativos e representativos de uma imagem de poderio econômico e erudição, a ser passada aos visitantes, a partir da referência europeia na composição clássica e no historicismo.

A arquiteta Maria Elizabeth Araruna é uma das arquitetas que trabalhou na Firenze. Ainda hoje atuando profissionalmente na cidade à frente de uma galeria de arte, Elizabeth desenvolvia projetos com os móveis da loja, para adequarem-se às particularidades dos clientes mais abastados. Testemunha também que a atividade de composição dos espaços sociais, à época, se processava muitas vezes pelas próprias "senhoras da sociedade" entre as décadas de 30 e 60, cenário que irá mudar com o advento do trabalho dos arquitetos nas referidas lojas de móveis, que começam a ser inauguradas na cidade [92]. Para Maria Elizabeth Araruna, o clássico se faz

[88] Foram citados por eles a produção do arquiteto Alex Lomanchinsky, que projetou espaços privados internos nesse período, e também do arquiteto e pintor Bernardo Dimenstein, que projetou para tradicionais famílias do Recife, e que oferecia também no seu ateliê serviços de execução de molduras

[89] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[90] Destaques da Autora.

[91] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[92] Dentre os arquitetos já citados anteriormente que trabalharam nesta loja, ela acrescentou o nome de Ione Marroquini. Em relação às marcas dos móveis comercializados, citou Arredamento, Probjeto, Armando Cerello,

presente nestes espaços, pois o clássico é "eterno e atravessa séculos, e mesmo os projetos que pretendem romper com o clássico, extrapolá-lo, o têm como base, pois a arquitetura está ligada ao clássico" [93]. Apontou na sua entrevista sobre a referência que estética francesa, européia, apresentava para os mais abastados, quando em fins dos anos 60 e inícios dos 70, "muda-se o foco" para os Estados Unidos da América.

A professora e designer Lúcia Helena Pontual, também entrevistada, reforça a referência europeia, historicista e de aparato nas ricas casas do período, identificado no conteúdo de conversas que teve a oportunidade de presenciar entre seu pai, Bráulio Didier de Moraes com o advogado e colecionador Roque de Brito Alves, a respeito dos móveis comprados dos engenhos das famílias tradicionais, a exemplo da família Pontual e o Engenho Coimbra, situado na cidade de Moreno, Pernambuco:

> Móveis em madeira de lei, grandes, pesados, polidos e de altíssimo valor sentimental, eram usados para demonstrar o estilo das famílias de alta classe, as quais eram na época as únicas que possuíam lares decorados e utilizados como referência cultural e de estilo, além de simples moradia [94].

Complementa a professora que quando ela se casou, no ano de 1967, comprou seus "móveis da sala" na loja Bela Aurora, uma importante loja situada na Rua da Imperatriz, no Bairro da Boa Vista, anterior à já citada loja Firenze. Segundo ela, foi a Loja Bela Aurora quem deu início à comercialização de móveis vindos de São Paulo e Rio de Janeiro e possuía um "estilo também clássico, móveis em madeira escura, assentos em veludo, cadeiras tipo medalhão, conjuntos completos de mobiliário e adornos elegantes para a casa." [95] E complementa que tem lembrança da estrutura dos ambientes do passado, "todos divididos, com paredes pintadas a cau e corante, forro em ripas de madeira pintada que eram elegantemente decorados com lustres de cristal tcheco, brancos e, raramente, amarelos, os quais estavam reservados às ricas famílias devido ao seu alto custo" [96].

O depoimento da professora Lucia Helena Pontual também demonstra uma preocupação das classes mais altas com o aparato dos espaços sociais, assim como o investimento econômico que se fazia nestes espaços, retomando os termos clássico e elegante como atributos positivos para os ambientes em questão.

Celina, Cassina, Herman Miller, e tecidos da Formatex. Citou també outra loja de móveis da época, a Pulseira de Ouro. Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[93] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[94] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[95] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

[96] Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

Outra entrevista que contribuiu para informar como se processavam os interiores habitacionais do período foi a dirigida ao Designer de interiores Guilherme Eustáquio, ainda atuante em Recife. Segundo Eustáquio, antes da década de 70, ele dava "[...] dicas, consultorias e conversas com amigos, onde o *Bom-gosto*, herdado de sua avó materna e de suas referências em família, guiava projetos autorais autênticos e que começaram a ficar conhecidos na alta sociedade". Eustáquio abriu na década de 60 uma loja com seus marceneiros Luís Gomes, Bibiu e Ivan Dias, chamada Modular Indústria e Comércio de Móveis Ltda., e que desenhava móveis exclusivos, segundo a necessidade do cliente assim como também fabricava móveis modulados funcionais, que se desenvolviam no mercado à época[97]. Mais adiante, trabalhou no seu escritório com Glauce Botelho, a princípio estagiária, e depois parceira, desenvolvendo para seus clientes e filhos diversos projetos de interiores habitacionais com "dinamismo, cultura e rico repertório", com "traço elegante e inovador".

Também nas colocações de Guilherme Eustáquio observamos como as expressões *Bom-gosto,* "cultura" e "rico repertório" indicam a valorização do historicismo e do classicismo que estamos a pesquisar.

Assim, neste período em referência, entre a década de 30 e a década de 70, observamos que não era ainda corriqueira a contratação de arquiteto ou designer de formação para conceber projetos específicos para os interiores das habitações, aos moldes do que observamos na contemporaneidade para as famílias mais abastadas. Eram os proprietários que tinham a iniciativa de buscar referências em revistas e periódicos, assim como nos catálogos disponibilizados nas lojas de móveis, auxiliados às vezes por profissionais decoradores, desenhistas e depois por arquitetos. Acontecia também que a partir do projeto arquitetônico, o próprio arquiteto dava orientações gerais sobre os espaços, ou havia a contratação de um decorador conhecido na "alta sociedade", cujos nomes foram mencionados acima, e que compunham os espaços sociais das casas utilizando-se dos móveis de alto padrão de qualidade, de desenho historicista, na sua maior parte, comprados em algumas lojas renomadas da cidade, assim como móveis e objetos herdados das famílias.

[97] Ele cita que outras lojas na época também ofereciam o mesmo serviço de móveis modulados, como a GeBel , Requipe, Bérgamo e Bontempo, além das lojas de referência Forma e a Probjeto, "já conhecidas no mercado local por possuírem qualidade e um design atualizado segundo as tendências no mercado de São Paulo". Entrevista concedida à Autora em setembro de 2018.

A composição desses espaços sociais, assim como o projeto dos interiores da habitação de uma maneira geral, terá com o reestabelecimento na cidade da arquiteta Janete Ferreira da Costa (1932-2008) [98] algumas mudanças a serem colocadas.

Janete Costa, assim como seu marido Acácio Gil Borsoi, pode ser considerados uma ponte entre a formação na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, e a prática projetual em Recife, visto que a produção dos arquitetos está referenciada ao que lhe foi lecionado nas faculdades de arquitetura, faculdades essas onde foram identificados, na nossa pesquisa em capítulo específico, a permanência de base classicista no ensino.

Janete Costa chega a Recife formada arquiteta, já tendo tido contato no sul do país com o ambiente efervescente da modernidade, onde ressaltamos a obra da arquiteta Lina Bo Bardi, provavelmente uma referência na sua obra no tocante à valorização da cultura nacional, com sua arte, artesanato e materiais regionais. Assim, Janete Costa de certa maneira inova em Recife na atividade de projeto de interiores, incluindo preocupações anteriormente não tão desenvolvidas, como a utilização do artesanato e da arte popular na decoração dos espaços, enriquecendo-os em termos de identidade e referência da cultura local (**Figura 56**).

Figura 56 - Salas de jantar e estar, projeto da Arquiteta Janete Costa, década de 70.

[98] Natural de Garanhuns, Pernambuco, iniciou seu curso na Escola de Belas Artes de Pernambuco, mas finalizou-o no Rio de Janeiro, na Faculdade Nacional de Arquitetura, e após formada, volta para Recife em 1969, quando se casa com o arquiteto Acácio Gil BORSOI e fixa residência no ano seguinte à Rua do Amparo, em Olinda. Disponível em: http://janetecosta.arq.br/linha-do-tempo Acesso em: 28 ago. 2022.



Fonte: Acervo Inventário Janete Costa.

Para a arquiteta Maria Elizabeth Araruna, ela foi um verdadeiro "[...] divisor de águas entre a decoração de estilo europeu até o momento praticada, e essa nova proposta" [99]. Janete Costa explorou novas referências de escala humana e proporções nos interiores, com jogos de volumes, locações inusitadas de obras de arte, rebaixamentos de teto, sancas e divisórias, com um olhar mais acurado aos efeitos de iluminação e paginação dos revestimentos de pisos e paredes. Quando percebia que para determinado projeto não existia no mercado o item que julgava ideal, partia para desenhá-lo para execução, otimizando a mão de obra local de marceneiros, gesseiros e marmoreiros, através de desenhos exclusivos para cada projeto. Seus projetos também exploravam a integração interior – exterior dos espaços, através da valorização da vegetação local, com suas cores e exuberância, assim como o uso de frutos, flores e fibras da região.

Costa também incorporou nos seus interiores o mobiliário histórico brasileiro muitas vezes herança das ricas famílias da região, que eram valorizados em contraste com a neutralidade abstrata das linhas modernas do ambiente (**Figura 57**):

[99] Entrevista concedida à Autora em 2018.

Figura 57 – Sala de Jantar, projeto da Arquiteta Janete Costa.



Fonte: CALS, 1993, p. 64

A questão da decoração, longe de ser desconsiderada, em contraponto com a arquitetura, assume relevância nos seus projetos de interiores, como podemos verificar em entrevista a Adélia Borges, quando Janete Costa responde:

> A decoração é fundamental. Tanto que a arquitetura passa hoje por um processo de volta a tudo isso, de valorização, da decoração, do enfeite. Quando a Bauhaus retirou completamente o adorno ficou tudo tão seco, repetitivo, impessoal... O que me define mesmo é ser arquiteta, mas eu gosto muito da decoração. Preparo toda minha arquitetura para a decoração, para que o espaço vazio esteja todo resolvido quando entra o objeto. É claro que a arquitetura é mais definitiva, está ligada diretamente ao espaço, enquanto a decoração tem um componente menos responsável, mais leve, mais passageiro. A decoração tem muito a ver com a pessoa que habita, é emocional, sentimental, você se mostra através da decoração" (PONTUAL, 2015, p. 162).

Para além dessas contribuições de Janete Costa para a prática de projetos de interiores em Recife, observamos uma base clássica que se insinua nos seus projetos, onde podemos identificar *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*. Talvez seja uma sensibilidade a essas questões, aliada ao seu ineditismo e criatividade que tornaram seus projetos exemplos a serem seguidos por gerações de arquitetos da região, que têm em Janete Costa uma referência. Nos seus projetos, a *Ordenação* é vista enquanto setorização dos ambientes, disposição do mobiliário e unidade de revestimentos, cores e padrões. Quanto ao uso da *Simetria*, mesmo quando não é percebida de maneira explícita, enquanto um espelhamento, pode ser identificada aos moldes da sugerida por Vitrúvio, enquanto um equilíbrio e proporcionalidade entre os elementos componentes do espaço. A *Proporção* é uma

busca constante, mesmo quando ela contraria o clássico ao locar uma obra de arte de grandes proporções ou desenho inusitado, ou exagera no número de objetos que decora uma mesa. Nesses casos, Costa compensa nos demais elementos que conformam o ambiente, mais neutros, gerando um resultado final harmônico, muito semelhante ao belo albertiniano, onde nada pode ser acrescentado ou mudado, sem grandemente prejudicar o resultado final do conjunto.

Janete Costa supostamente formou uma "escola", na opinião de vários profissionais locais, onde muitos dos seus estagiários e colaboradores se transformaram em profissionais que deram continuidade a suas propostas e seus ensinamentos, a exemplo de dois expoentes da prática da arquitetura de interiores local, e ainda atuantes, Carlos Augusto Lira e Vera Pires, esta que à época compunha um escritório de projetos chamado de "Arquitetura 4", juntamente com três outras colegas, Carmen Mayrinck, Liza Stacishin e Clara Calabria. Salientamos também outros escritórios importantes da época, preponderantemente de arquitetura de interiores, como o de Maria do Loreto Wanderley e do grupo da Hera Sagitário.

A partir dos anos 80 até meados dos 90, apontamos os princípios compositivos clássicos presentes nos espaços sociais dos projetos de habitação do escritório VPRG[100], que exploram a *Simetria* e a centralidade de elementos como o frontão, os pilares, o óculo e a composição de águas, alusivos à simbologia do casario eclético presente na região (**Figura 58**). São composições que valorizam a fachada e os ambientes sociais da habitação, demonstrando o conceito de *Caráter*, para o qual contribuem o trato estético e o uso de materiais de destaque.

Figura 58 - – Exemplos de valorização de fachadas do escritório VPRG.



Fonte: MUNIZ, 2012, p. 37

Uma razão que pode ter contribuído para que os espaços sociais permaneçam com destaque diante dos demais em Recife são as práticas sociais do uso da habitação que remontam ao

[100] Dos arquitetos Vera Pires e Roberto Ghione. N. da A.

passado escravocrata do país, onde os espaços menos privilegiados eram destinados à criadagem escrava que servia seus senhores até finais do século XIX, substituídos posteriormente pelos empregados europeus que passam a trabalhar nas residências dos mais afortunados como governantas e motoristas, e atualmente pelos empregados domésticos[101].

Diante deste fato, é comum em Recife a separação das áreas social e de serviço das residências. Guimaraens e Cavalcanti (1984) apontam que essa prática é uma forma de se demarcar as diferenças sociais entre os proprietários das casas e os empregados domésticos, que não participam dos espaços sociais, contribuindo para uma valorização e excesso de formalização destes. Como exemplo, temos um depoimento de uma integrante da classe média alta em Recife, quando questionada sobre um projeto de interiores que incluiria uma "cozinha americana", muito comum nas propostas contemporâneas, integrando esses ambientes: "Esqueça a cozinha americana. Feche tudo, porque a minha cozinha é só de empregada. E eu não quero que ninguém veja a empregada dentro de casa" (ARAÚJO, 2006, p. 235).

Assim, de tão formal que se tornam os espaços sociais, são ambientes pouco ou não utilizados no dia a dia pelos moradores, se processando a vivência, o encontro e as visitas dos mais íntimos nos quartos, copas, salas íntimas e terraços, numa replicação do conceito blondeliano de repartição dos ambientes domésticos ainda na contemporaneidade. Os espaços sociais se caracterizam, por conseguinte, não como ambientes de viver, mas acima de tudo como ambientes de representar e nele são expostos sempre o mobiliário e os elementos de composição que expressam a imagem que os moradores pretendem a seus visitantes, como citam Dinah e Mauro:

> Sendo a sala o espaço interno mais exposto da casa, devem ser nela colocados elementos que mereçam destaque: um belo sofá, um bom quadro, peças antigas etc. Tais objetos, além de caros aos moradores, "falam" por eles, fornecendo aos visitantes uma primeira leitura de seus hábitos e visões de mundo. Deve-se, aliás, assinalar que rígidas regras de decoração, explícitas ou não, determinam que elementos devem ser exibidos e quais ocultados[...] (GUIMARAENS; CAVALCANTI, 1984 p. 14).

Soma-se a isso uma uniformidade de preferências por determinados padrões, elementos e equipamentos que espelham uma identidade buscada entre pessoas da mesma classe social. Kátia Araújo (2006) afirma que os usuários procuram padronização das suas opções de consumo, que têm como consequência a padronização dos elementos que serão colocados nas casas, o que teria

[101] Até hoje é expressiva a quantidade de funcionários nas casas das famílias mais abastadas de Recife para a execução das tarefas domésticas, emprego que "abriga uma das maiores categorias de trabalhadores". Fonte: Pesquisa do DIEESE sobre emprego doméstico no Brasil. Disponível em: https://www.dieese.org.br/estudosetorial/2013/estPesq68empregoDomestico.pdf. Acesso em: 28 ago. 2021.

como objetivo final o reconhecimento, a necessidade dessas pessoas de se manterem coesos em torno a um sistema de gosto comum a seus pares sociais.

Finalizando este tópico referente à análise dos espaços sociais da habitação no século XX em Recife, observamos uma continuidade da herança do habitar dos mais afortunados já apontada, com uma setorização funcionalista da moradia, com destaque dos espaços sociais, quer seja na sua localização referente, nas suas dimensões mais avantajadas, ou no primor decorativo, fazendo com que ainda se "espere o Godot" nas salas de estar de parte considerável das habitações.

Com a entrada no meio profissional local da atividade do escritório de Janete Costa, observamos uma continuidade no trato dos espaços sociais enfocando a dimensão estética, o que veio a se unir com as práticas dos profissionais decoradores do início do século, e no final deste século XX com o aumento populacional, o desenvolvimento dos bairros, e a profusão de escritórios de arquitetura de interiores que se abriram na cidade.

Verifica-se até os dias atuais uma intensa atividade de concepção de projetos que privilegia particularidades dos proprietários, enfatizam os ambientes de receber, e dão identidade aos apartamentos que passaram a substituir as casas unifamiliares desde então, movimentando na cidade um grande comércio de mobiliário, móveis planejados, *home-centers*, lojas de iluminação, cama, mesa e banho, objetos de adorno, galerias de arte e afins.

Veremos, no capítulo seguinte, como o ensino de projeto nas diversas instituições de ensino foi significativo na formação dos arquitetos, contribuindo para que os princípios compositivos clássicos se perpetuassem ao longo dos séculos, na prática dos projetos de arquitetura habitacional e seus espaços sociais.

4. CLASSICISMO NO ENSINO DE PROJETO

As academias, escolas, institutos e faculdades sempre ocuparam um papel preponderante na divulgação e perpetuação do classicismo, disseminando através dos séculos seus formalismos e princípios compositivos. Percebemos que a arte e a dimensão estética da arquitetura sempre estiveram lado a lado com o academismo e o classicismo presentes nestas instituições.

Veremos neste capítulo algums momentos deste academismo, abordando considerações sobre o ensino de projeto na França, e posteriormente no Brasil e em Recife, uma vez que o academismo francês foi significativo para a formação das academias neste país, contribuindo para a sedimentação dos princípios compositivos clássicos que estamos a estudar.

4.1. A contribuição das academias e escolas da França

Inicialmente temos que a Academia Real de Arquitetura, *Académie Royale d'Architecture*, foi fundada em 1671 na França por Luis XIV[102], o mesmo rei que também fundou décadas atrás, em 1648 a Academia Real de Pintura e de Escultura *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Em 1747, Luís XV[103], o rei francês que sucedeu Luis XIV, funda a Escola Nacional de Pontes e Calçadas, *École Nationale des Ponts et Chaussées.*

É notório observar também que tanto a Academia Real de Arquitetura, a Academia Real de Pintura e de Escultura, e a Escola Nacional de Pontes e Calçadas foram cademias reais, fundadas pela realeza francesa, e calcadas na arquitetura enquanto arte, onde a dimensão estética é preponderante. Por conseguinte, para as obras civis de engenharia, onde se poderia relegar a segunda ordem esta dimensão, a Escola Nacional de Pontes e Calçadas cumpriria com este propósito. Neste momento, a divisão entre arquitetura e engenharia se apresentava de maneira mais evidente, e marca o início do questionamento das atribuições concernentes a cada profissional em específico, haja vista que anteriormente, na ausência das novas demandas construtivas que vieram à tona com o desenvolvimento industrial, os arquitetos se mostravam como os mestres das construções.

[102] Apelidado de "Rei Sol" e "o Grande", foi o Rei da França e Navarra de 1643 até 1715. N. da A.
[103] Aplidado de "O Bem Amado, foi o Rei da França e Navarra de 1715 (1723 com maioridade) até 1774. N. da A.

Como a Escola Nacional de Pontes e Calçadas foi fundada posteriormente à Academia Real de Arquitetura, alguns acadêmicos desta se tornaram mestres dos professores da Escola Nacional de Pontes e Calçadas, como os arquitetos Auguste Choisy e Étienne Louis Boulée. Este último foi aluno de Germain Boffrand e Jacques François Blondel, e se tornou professor da Escola Nacional de Pontes e Calçadas de 1778 a 1788, portanto ao longo de dez anos, enfatizando o carater das edificações aprendido com seu professor, o que o tornou conhecido como um dos protagonistas da *Architecture Parlante,* que podemos traduzir como uma "arquitetura que fala", que se expressa através da sua forma, e que privilegia sua dimensão estética.

A Revolução Francesa irá destruir todas as bases nas quais estava fundado o estado monárquico francês. E não será diferente com as academias reais, que serão todas extintas, o ensino artístico é suprimido, e o ensino de arquitetura passa para a Escola Politécnica, *l'École polytechnique*, fundada em 1794 e voltada para engenheiros militares e cientistas. Acreditavam assim estarem mais próximos das ideias iluministas calcadas na razão, e não na emoção, do domínio da arte, relegando a dimensão estética da arquitetura.

Essa escola será dirigida por Jean-Nicolas-Louis Durand, que terá sua carreira acontecendo no período revolucionário. Aluno de Étienne Louis Boulée, Durand é contratado em 1794 como desenhista desta recém fundada Escola Politécnica, quando três anos depois é promovido como professor assistente encarregado de ensinar um curso de arquitetura para engenheiros, que será publicado entre 1802 e 1805, oferecendo suas ideias reformistas para o mundo, com um proposta de arquitetura desprovida de interesses estilísticos ou históricos, e reduzida a um sistema sintático (MALLGRAVE, 2008, p. 335).

A partir de então o ensino de arquitetura vai se reduzindo progressivamente à engenharia, porém de alguma maneira um ensino artístico da arquitetura, calcado dos princípios compositivos clássicos irá permanecer em ateliês privados, e essa profusão de práticas e diretrizes diversas contribuirão de certa maneira para que se desenvolva o historicismo e o estilo eclético na Europa.

Em 1795 é criado o Instituto da França, *l'Institut de France*, que ocupa o lugar das antigas academias reais, composto por 5 classes: a Academia Francesa, *l'Académie française,* a Academia de Ciências, *l'Académie des Sciences,* a Academia de Inscrições e Belas Letras, *l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, a Academia de Ciências Morais e Políticas, *l'Académie des Sciences morales et politiques*, e a Academia de Belas Artes, *l'Académie des Beaux Arts*, criada em 1797 e assim denominada em 1803. No período de Napoleão Bonaparte, imperador dos franceses de 1804 a 1814, essa academia ficará responsável pelos ensinos de pintura, escultura e arquitetura.

Com o período da história da França correspondente à Restauração dos Bourbons ao poder em 1814, e assim com a volta da monarquia como regime político, é oficialmente instituída pelo rei Louis-Philippe, a Escola Real de Belas Artes, *École Royale des Beaux Arts*, que foi aberta com a direção de Antoine Chrysosthôme Quatremère de Quincy, o qual tenta reimpor os princípios do classicismo nos quais ele tinha sido criado.

Na sua obra de 1803, *De l'architecture égyptienne considerée dans sa origine, ses principes et son goût, et comparé sous le même rapports à l'Architecture Greque*[104], prossegue com sua mesma premissa principal sobre a superioridade do classicismo grego sobre todos os outros estilos. De Quincy também argumenta que o gênio da arquitetura grega reside no fato da transposição da lógica construtiva da madeira para a pedra. Esta passagem da sua obra pontua seu esforço de reinterpretar o classicismo à luz das investigações históricas e antropológicas da época (MALLGRAVE, 2008, p. 338).

No entanto, com a revolução política de 1830, que "varreu de cena" novamente a monarquia dos Bourbons, o classicismo também foi de certa maneira deposto, mas não inteiramente. Neste período, sem uma clara teoria ou estilo alternativo ao classicismo, a prática da arquitetura, ainda considerada dentro do domínio da arte, voltou-se para uma utilização mais alargada de uma profusão de estilos históricos, derivados de um elevado conhecimento da história, em consonância com a criação das modernas nações democráticas, e com o desenvolvimento industrial daquele período (MALLGRAVE, 2008, p. 334).

No Segundo Império, com Napoleão III (1852 – 1870) houve em 1863 uma reforma da Escola Real de Belas Artes, que passou a ser denominada de Escola Imperial de Belas Artes *École Impériale des Beaux-Arts*. Esta reforma teve rebatimentos também no Brasil, e tanto na França, quanto no Brasil estava ligada a um "descontentamento de uma significativa parcela de artistas e intelectuais em relação à maneira como o ensino artístico era conduzido no interior das academias" (DAZZI, 2013, p. 2), em finais do século XIX.

Alunos e críticos, liderados por uma parcela de professores, dentre os quais o arquiteto Viollet-Le-Duc ansiavam por um ensino com maior liberdade, dando margem a uma criação artística com mais originalidade e mais ligada à indústria que se desenvolvia cada vez mais. Tiveram por meta também uma formação mais abrangente e erudita do aluno, que deveria dominar as "três

[104] A Arquitetura egípcia considerada em sua origem, princípios e gosto, e comparada da mesma forma à arquitetura grega. T. da A.

artes", pintura, escultura e arquitetura, tendo em vista uma atuação profissional mais efetiva e interdisciplinar (DAZZI, 2013, p. 10).

Apesar das reformas que foram implementadas, observamos uma base sólida do classicismo que permanecera no ensino acadêmico desta instituição, primeiramente pela consideração da arquitetura enquanto uma das três artes, e em segundo lugar, pela necessidade de ser estudada em conjunto com a pintura e escultura, haja vista sua relação intrínseca com as belas artes e terceiramente pelo fato dos princípios compositivos clássicos ainda guiarem a produção dos alunos, através da necessidade de ter grande conhecimento da história da arte, dominar as técnicas do desenho, assim como o propósito de "executarem obras de qualidade superior", onde vemos uma aliança com a missão da academia francesa na sua gênese, de execução de obras superiores, através de uma "ordem francesa nacional" [105].

Depois da mudança da Escola Real de Belas Artes em Escola Imperial de Belas Artes, *École Impériale des Beaux-Arts*, são criados ateliês livres preparatórios e cursos gratuitos de acesso à Escola, assim como três ateliês oficiais de arquitetura, de Alexis Paccard, Charles Laisné e Simon-Claude Constant-Dufeux. Acreditamos que também esses ateliês não devem ter desprezado toda a herança clássica inerente ao ensino acadêmico. Depois desse período, com a queda do Império de Napoleão III em 1870 e a instauração do regime republicano, a Escola Imperial de Belas Artes se transforma em Escola Nacional de Belas Artes *École nationale des beaux-arts*, e em 1873, sob a Terceira República, passou a se chamar Escola Nacional e Especial de Belas Artes, "*École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*" (DAZZI, 2013, p. 11).

Já no século XX, os movimentos políticos e sociais de 1968 fizeram com que a escola fosse rebatizada de Ateliê Popular, *Atelier populaire*, quando se rompeu com o academismo e reformou-se profundamente esta grande escola, separando o ensino de arquitetura do de pintura e escultura, e criando as unidades pedagógicas de arquitetura *Unités Pédagogiques d'Architecture – UPA* em todo o território nacional, que se tornaram depois as Escolas de Arquitetura, *les Écoles d'Architecture*, e na atualidade, em 2005, a rede de Escolas Nacionais Superiores de Arquitetura, *Écoles Nationales Supérieures d'Architecture – ENSA*.

Diante dos fatos relatados, podemos perceber que ao analisar a trajetória do ensino oficial de arquitetura na França, o entendimento da arquitetura enquanto uma "bela arte" será relativo à aristocracia. Desde o momento da criação da Academia Real de Arquitetura, se apresenta

[105] Referência à proposta de ação dos primeiros acadêmicos franceses já comentada. N. da A.

condicionada diretamente ao academismo e aos princípios compositivos clássicos, sendo a dimensão estética da arquitetura relevante.

Esse discurso vai sendo construído historicamente, a ponto de percebermos uma espécie de associação direta entre arquitetura arte e arquitetura das elites, numa França oitocentista onde o deleite estético era reservado a poucos. A própria concepção da arte pela arte, derivada dos renascentistas italianos e adotada pela academia francesa já se caracterizava numa elitização das questões artísticas, a partir da sua erudição. Nas ocasiões em que aconteceram as revoluções democráticas, a dimensão artística é desvalorizada e combatida, a exemplo do que aconteceu com a arquitetura propagada pela Escola Politécnica e o Atelier Popular na França nos anos 60 do século XX, quando o academismo volta a ser novamente atacado, com uma reforma de base do ensino da arquitetura, reforçando um discurso histórico de que a arte, o deleite, a decoração, seriam apenas do domínio das classes mais abastadas.

Observamos que a dimensão estética, a arte, a decoração, o deleite, e tudo que não se pode apreender e reger objetivamente na arquitetura, parecem ter sido progressivamente desvalorizados a partir da Revolução Francesa, com as críticas às classes dominantes que deles faziam uso nos seus projetos, e também no final deste século, quando da reforma da *École des Beaux-Arts,* e ao longo do desenrolar do século XX, a partir das propostas de significativos protagonistas do movimento moderno na arquitetura, como A. Loos, Le Corbusier, e os revolucionários russos já comentados.

Veremos nos tópicos seguintes como se processou o desenvolvimento do ensino de Arquitetura no Brasil e em Recife, sob a influência da Academia Francesa.

4.2. O Classicismo no ensino de Projeto no Brasil

As academias europeias e em destaque a francesa exerceram grande influência no Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, quando da instauração da corte portuguesa, e com ela, a fundação da "Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios", criada em 12 de agosto de 1816. Este nome é transitório até 1826, ano em que veio realmente a funcionar com o nome de Academia Imperial de Belas-Artes – AIBA. O retardamento do funcionamento da academia em relação à chegada da corte é relacionado à hostilização dos artistas franceses feita pelo meio artístico luso-brasileiro existente. A AIBA tem seu curso de arquitetura criado segundo os preceitos das academias

francesas, e será a referência do ensino superior no país, referência essa que se expandirá a partir desse primeiro momento para outras instituições, inclusive na cidade do Recife.

Quando da fundação da AIBA, o momento pelo qual passava o ensino de arquitetura na França foi o já citado período da restauração dos Bourbons ao poder, e a instituição da Escola Real de Belas Artes, *École Royale des Beaux Arts*, pelo rei Louis-Philippe, quando voltam ao ensino oficial os princípios compositivos classicistas, e todo o repertório estilístico histórico.

Talvez o peso da tradição acadêmica secular não tenha por todo se esvaído em algumas décadas pós-revolução, mas também ao longo de todo o século XIX, quando se assistirá a momentos diversos tanto de prevalência quanto de combate ao academismo artístico no ensino das academias francesas. Rupturas e continuidades serão uma constante desde então.

A AIBA tinha por objetivo dar conhecimentos considerados por seus dirigentes indispensáveis aos homens que trabalhariam nos serviços públicos e também trazer desenvolvimento à agricultura, à mineralogia, à indústria e ao comércio no Brasil. Era na época, o único centro de ensino artístico do país, ministrando um ensino baseado nos padrões classicistas franceses de finais do século XVIII e início do século XIX[106].

A maioria dos artistas e professores da AIBA era de estrangeiros e brasileiros que haviam estudado no exterior e especialmente em Paris. Disto posto, será esta academia que irradiará os expoentes máximos da cultura francesa que permearão a cultura artística do Brasil, através do neoclassicismo, se contrapondo ao modo de produção artística colonial dos brasileiros e portugueses aqui instalados (AZEVEDO, 1944).

Anotamos a opinião do arquiteto espanhol naturalizado brasileiro Adolfo Morales de los Rios Filho (1987 – 1973) de supervalorização da cultura francesa, como superior, desenvolvida e referencial de progresso a ser alcançado pelo brasileiro, quando comenta sobre a "missão artística francesa", que:

> [...] dignificou a arte brasileira, combatendo a indiferença e a ignorância de uma sociedade em formação, convertendo o descaso do governo em uma assistência claramente especificada no Decreto de criação dos cursos artísticos, trazendo uma valiosa contribuição aos esforços dos homens de Estado e dos intelectuais que visavam o progresso da terra brasileira, e contribuindo para a fundação de uma escola de arte, onde difícil seria fundá-la com os elementos existentes" (RIOS FILHO, 1941, p. 157).

[106] Para Fernando de Azevedo a postura da França pós-revolução de valorização das escolas técnicas, preparatórias para uma profissionalização, pode ter influenciado a criação de escolas especializadas como esta, por D. João VI, a exemplo também da Academia da Marinha, do curso de cirurgia do Hospital Militar, dentre outros, diretamente ligados às necessidades prementes de tais profissionais no Brasil, àquela época (AZEVEDO, 1944).

Na realidade, segundo Elaine Dias, a Academia Imperial de Belas Artes que desde sua gênese se baseara nos modelos franceses, só terá efetivamente vinculação com estes quando assume sua liderança Félix Émile Taunay[107] (DIAS, 2008, p. 82). A partir deste momento, a arquitetura servirá aos propósitos da nação, aos moldes da Academia Militar, enquanto vetor de desenvolvimento, baseados nos ideais clássicos, e considerando o modelo grego "simples e nobre" como o ideal a ser seguido pela arquitetura no país:

> Em seus 35 discursos, Taunay cita, entre suas fontes, diversas teorias da Antigüidade Clássica em reforço ao modelo grego empregado na Academia, como Cícero, Aristóteles ou Horácio, além de um grupo de teóricos ligados à arte e à filosofia francesa dos séculos XVII ao XIX. Entre estas teorias, baseia-se principalmente no iluminismo de Diderot, d'Alembert e Rousseau, de filósofos como Victor Cousin na questão relativa à beleza física, moral e intelectual e, sobretudo, nos teóricos do neoclassicismo no âmbito da estatuária e da arquitetura, como Johann Winckelmann e Quatremère de Quincy, entre outros (PESSOA, 2018, p. 115).

Em 1845 a Academia cria o prêmio de viagem à Europa, de três anos, passando para cinco anos, em 1852. Estes prêmios reforçavam a relação dos alunos brasileiros aos ditames artísticos franceses, mantendo o vínculo com a França onde em Paris estudavam com os mestres Gérôme, Cabanel, Couture e Meissonier dentre outros. De volta ao Brasil, estes ex-alunos eram nomeados professores na própria Academia Imperial e a partir daí continuavam a repassar para os próximos alunos tudo o que tinham aprendido. Renovava-se o vínculo e perpetuavam-se os cânones[108].

No que concerne ao ensino de arquitetura na academia brasileira, desde seus princípios, apontamos uma forte influência classicista que chega com os franceses e também dos exemplos neoclassicistas adotados pelos seus integrantes engenheiros. A partir da década de 30, devido a formação e dispersão dos alunos desta escola e pela importação de mais profissionais estrangeiros pelos presidentes das províncias, houve uma maior difusão dessas atividades. Nesta época também os engenheiros estrangeiros e brasileiros formados nas escolas européias trouxeram inovações técnicas e projetuais divulgadas pelas revistas e manuais de arquitetura, que passaram a reger as construções executadas também pelos mestres de obras.

[107] Félix Émile TAUNAY foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre 1834 e 1851 (DIAS, 2008, p. 81).

[108] Posteriormente, pouco antes da proclamação da República no Brasil, pretendeu-se fundar a pretensa Escola Especial de Architectura, planejada pelo arquiteto Herculano Ramos e o engenheiro civil Antônio Pereira Simões. Estes idealizadores tinham como propósito o desejo de estender os conhecimentos da arte da construção francesa a alunos e futuros profissionais que seguiriam projetando dentro dos novos programas e tecnologias modernas. Esta escola não chegou a ser concretizada. No entanto, mostra, a partir da bibliografia curricular, os esquemas de curso que seguiam o da École de Baux-Arts, a orientação positivista, e a entrega de prêmios de viagens a Paris, a sua inclinação direta à cultura francesa. (CARVALHO, M., 1999).

Diversas publicações francesas do século XIX sobre arquitetura, artes e profissões mecânicas e construtivas de forma geral foram importadas e faziam parte dos acervos das bibliotecas e instituições públicas locais da época. Estas obras davam o suporte teórico e a credibilidade necessária aos profissionais da época que construíam e criavam segundo os padrões vigentes dos modelos franceses. Percebemos, pelo dizer de Adolfo Morales de los Rios Filho abaixo, como a forma de projetação francesa, herdada da formação que teve o arquiteto Grandjean de Montigny dentro dos princípios construtivos e estéticos de Percier, Fontaine e David, se fez impor no nosso meio acadêmico:

> Em seus trabalhos profissionais, Grandjean procurou, pela boa distribuição interior, pela grandeza das concepções (tão desconhecida aqui), pela boa proporção dos membros componentes e pela feliz adaptação dos elementos greco-romanos, estabelecer as novas diretrizes que os arquitetos, seus discípulos, pudessem adotar com mais independência, com concepções próprias. Disciplinando o espírito de seus alunos, ele soube dar-lhe aquilo que torna exímios os arquitetos franceses: a noção do partido e uma concepção larga e vigorosa para a solução dos problemas (RIOS FILHO, 1941, p. 253)

Para Alberto Souza, a atuação de Grandjean de Montigny na Academia foi "bastante obstaculizada" pelo então diretor português Henrique José da Silva, que sempre se opôs aos professores franceses, fazendo com que o ensino tivesse bases também no classicismo renascentista italiano, ao invés de apenas no neoclassicismo francês. Mesmo assim, ressalta a habilidade dos egressos dessa academia, os arquitetos Rebelo e Guillobel, discípulos de Montigny (SOUZA, 1994, p.47.)

Destarte, a influência da academia francesa na academia brasileira, além de ter se dado neste primeiro momento, quando da sua fundação, se dará também mais adiante, com o advento da República, quando em 1890, a academia no Brasil será alvo de reforma no seu ensino, reforma essa almejada tanto pelos acadêmicos quanto pelos críticos de arte e artistas, que ansiavam por reformas, aos moldes das que estavam sendo reivindicadas em Paris em relação à *École Royale des Beaux Arts*. No Brasil, a influência da academia francesa continuará imperando, onde se pleiteava uma maior liberdade de criação, e uma formação mais abrangente do aluno. A reforma será feita segundo a proposta de uma comissão composta por Rodolpho Bernardelli, Rodolpho Amoêdo e Gomes Moreira Maia, então diretor da instituição[109]. A reforma tinha também o propósito de tornar os artistas mais atuantes na sociedade, abandonando sua postura até então tida como um "ser superior, dedicado ao cultivo do belo":

[109] Com o advento da República, em novembro de 1889, a ansiada reforma se tornou uma realidade [...]. Por fim, em 8 de novembro de 1890, através do então ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos, Benjamin Constant, o governo republicano aprovou, com o decreto n. 983, os Estatutos da Escola Nacional de Belas Artes – baseados no Projeto Bernardelli-Amoêdo". (DAZZI, 2013, p. 2).

> [...] direcionar o artista e o arquiteto a uma função social, "a serviço dos interesses da nação", daí a mudança do nome para Escola Nacional de Belas Artes, a exemplo do novo nome da sua referência francesa, que de "*École des Beaux-Arts"* passou a se chamar "*École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts",* em 1873 (DAZZI, 2013, p. 77).

Esse pode ter se caracterizado como um dos primeiros momentos onde se debateu a questão da função social do arquiteto, contraposta à função do "arquiteto artista", que projeta obras tendo em vista o deleite estético. Esta reforma pela qual passou tanto a "*École des Beaux-Arts*", quanto a Academia Imperial de Belas Artes podem ter contribuído para que a dimensão estética da arquitetura, de herança histórica, posto que desde a criação da academia, tenha sido sobrepujada pela sua função utilitária mais adiante.

No entanto, mesmo depois das citadas reformas em ambas as academias, primeiramente na francesa, e como influência, a brasileira, o padrão do classicismo e do academismo permanecem, pois ainda havia a consideração das três artes sendo trabalhadas em conjunto, enfatizando-se mais o desenvolvimento das habilidades dos alunos na criação, no desenho, na execução das decorações das edificações, na atuação junto à indústria e como professores da escola. (DAZZI, 2013, p. 12).

Pois bem, observamos como a influência do academismo francês e com ele a adoção do classicismo se fizeram presentes com a chegada ao Brasil do neoclassicismo francês. Gustavo Rocha-Peixoto também identifica três momentos desse processo: inicialmente ainda no século XVIII, convivendo com um "tardo-barroquismo", ou seja, com os ditames artísticos que prevaleciam no Brasil à época. Posteriormente, um neoclassicismo mais "erudito e alinhado à gramática acadêmica europeia", que corresponde à chegada de D. João VI até 1831, com a abdicação de D. Pedro I. A partir deste período, vários arquitetos europeus e franceses vêm ao Brasil, inicialmente para compor o corpo docente da AIBA, e também posteriormente, alguns em missões profissionais, a convite de governantes, e outros em busca de novas oportunidades na "Terra Brasilis". Uma terceira fase foi caracterizada por Peixoto por ser um "neoclassicismo arquitetônico de índole mais propriamente brasileira". Esta terceira fase é representada pelas produções de alunos brasileiros egressos da Academia Imperial de Belas Artes, formados a partir dos princípios acadêmicos clássicos, mas que adaptados aos materiais e procedimentos da arquitetura local (PEIXOTO, 2000, p. 65), o que gerou obras de identidade singular, fazendo com que nos seus estudos Alberto José de Souza nomeie não uma "Arquitetura Neoclássica" no Brasil, mas sim um "Classicismo Imperial" e um "Classicismo do Segundo Reinado".

A partir de 1855 e até 1875 se dará uma quarta fase definida por Peixoto, com a expansão do classicismo brasileiro, visto que será a expressão oficial das edificações que serão construídas para compor a administração de "bases centralizadoras" das províncias ao longo do país. Neste momento também o classicismo estará presente na formação das cidades do interior fluminense, desenvolvidas a partir da cultura do café, e também na construção das casas de fazenda da aristocracia cafeeira do vale do Rio Paraíba e da Serra Fluminense. Estas construções guiarão o gosto popular de outras localidades para a construção também utilizando os princípios de composição clássicos, formando um "padrão de arquitetura popular, em casas comerciais e residências com elementos arquitetônicos e forma compositiva retirados dos grandes exemplos oficiais" (PEIXOTO, 2000, p. 67).

Concordando com Peixoto, observamos que o "gosto clássico", identificado como sinônimo de modernidade e civilidade, a partir desta quarta fase quando se expande a todo o país, se assenta de tal maneira que prossegue "enquanto uma corrente classicizante do ecletismo, que perdurou até o início do século XX". (PEIXOTO, 2000, p. 67).

Então, esse classicismo, de origem europeia e preponderantemente francesa, haja vista a reputação da Escola Real de Belas Artes da França para toda a Europa, se intensifica a partir da influência erudita da Academia Imperial de Belas Artes, ganha as cidades do país a partir das diretrizes construtivas para as obras governamentais, e se espalha no gosto popular, que terá como referência estética as obras institucionais e as residências dos mais afortunados. E a Academia Imperial de Belas Artes, sediada no Rio de Janeiro, com a adoção no ensino do classicismo francês, inicialmente se opondo ao barroco nacional mais vigoroso e incontido, terá um papel crucial na formação dos arquitetos dela egressos, e que por sua vez propagarão o classicismo país afora.

A Academia Imperial de Belas Artes - AIBA, após a Proclamação da República, em 1890, é transformada em Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O Curso de Arquitetura passará a ser um curso autônomo, a Faculdade Nacional de Arquitetura – FNA, com uma grade curricular com referências modernas, e novo currículo a partir de 1944, instalado no prédio da ENBA de 1945 a 1954. No entanto, não houve unanimidade quanto à essa separação. Para alguns arquitetos como Lúcio Costa, que se pronunciou contra a separação do curso de Arquitetura do de Pintura e Escultura, a arquitetura, apesar de sua crescente complexidade, "ainda continua e continuará sendo, como no passado, fundamentalmente Artes Plásticas" (MONTEIRO, 2016), onde ressaltamos aqui o peso da tradição estrutural das academias.

Assim, após a reforma, a grade curricular do curso de Arquitetura se compunha de cadeiras básicas, dadas no início do curso, depois as técnicas, relacionadas com Engenharia, as cadeiras de Arte, Arquitetura, e Urbanismo, que definiam o corpo principal do curso e a de Exercício Profissional, que tratava de legislação e administração do atelier. (MONTEIRO, 2016). As cadeiras de Pequenas e Grandes Composições de Arquitetura relacionavam-se aos projetos de menor a maior complexidade. Ao comentar sobre Archimedes Memória, que lecionava a disciplina de Grandes Composições, Amanda Casé Monteiro escreve:

> Memória aprendeu essa disciplina aos moldes Beaux-Arts entendendo a edificação como um todo tridimensional voltado a obedecer a um partido solicitado. O método consistia em projetar sobre a rede modular, na qual os espaços correspondiam a retângulos, o que possibilitava diversas combinações e também novas concepções, ou seja, era uma espécie de combinação entre o método compositivo da Beaux-Arts com o sistema de J. N. Durand (MONTEIRO, 2016).

Mais adiante, reforçamos a influência da academia francesa transmitida aos alunos, inicialmente no Rio de Janeiro, quando Monteiro coloca que:

> A formação acadêmica na Faculdade Nacional de Arquitetura foi composta por disciplinas com moldes tradicionais e com novos temas, mas ensinadas tradicionalmente. Os professores, formados pelo método *Beaux-Arts*, ensinavam da mesma maneira que aprenderam, sendo poucos os que lecionavam com didáticas contemporâneas. (MONTEIRO, 2016)

No Recife, veremos que a ação da academia também foi significativa para propagar o classicismo entre os arquitetos locais, quer seja na reprodução do seu repertório formal histórico, nos seus inícios, quer seja através dos seus princípios compositivos que prosseguirão conforme pesquisamos nesta investigação. É o que veremos no tópico seguinte.

4.3. O Classicismo no ensino de Projeto no Recife

O ensino de Arquitetura no Recife será ministrado inicialmente pela Escola de Belas Artes de Pernambuco - EBAP, inaugurada em 1932 e com corpo docente de formação tradicional e conservadora, e em sua maioria de artistas plásticos.

Nos seus primeiros momentos, na ausência de profissionais arquitetos diplomados para compor o corpo docente, este era formado, para o curso de Arquitetura, por engenheiros, bacharéis em direito, pintores, escultores e um pianista, e contava apenas com um arquiteto, formado em São Paulo. Como exemplo de algumas cadeiras, que eram lecionadas nos cursos de Arquitetura,

Pintura e Escultura da EBAP, temos Teoria da Arquitetura, Pintura e Perspectiva, Artes Decorativas e Aplicadas, Modelagem, Desenho Geométrico, de Ornatos, Figurado e Modelo Vivo, e as disciplinas de projeto, que se subdividiam em Pequenas Composições de Arquitetura e Grandes Composições de Arquitetura (NASLAVSKY, 2012, p. 49).

Em 1937 a EBAP tenta uma equiparação com a Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Mas o perfil tradicional tanto da escola, quanto a produção dos arquitetos do período permanecem, na sua maioria[110]. Em 1945 a Escola de Belas Artes é oficialmente reconhecida, com diplomas expedidos a partir de 1948, e registros a aguardar a futura validação do curso. Neste momento,

> O curso de Arquitetura permanece sob orientação tradicionalista: nos cursos de Desenho e nas aulas de modelagem, lecionadas por um estucador, os alunos eram solicitados a moldar capitéis coríntios e flores de acanto. [...] Na cadeira de Teoria, sob orientação de José Maria de Albuquerque Melo, os alunos eram solicitados a desenhar composições estilísticas (NASLAVSKY, 2012, p.51)

Ora, estamos nesse momento nos finais da década de 40, e por essa citação vemos que ainda permanecem os princípios compositivos clássicos e toda a estilística acadêmica europeia a permear o ensino do curso de Arquitetura em Recife, portanto há meros 72 anos atrás.

Em 1948 a escola é oficializada junto ao Ministério da Educação e Saúde, e uma vez adquirida sua autonomia, o curso estava em condições de se "modernizar" (NASLAVSKY, 2012, p. 52), entendido aqui modernizar-se como se moldar às pesquisas do movimento moderno na Europa, onde o academismo, com seus "historicismos" e "decorativismos" eram coisa de um passado não mais condizente com o homem moderno.

Neste contexto, o arquiteto italiano Mário Russo chega em 1949 pra lecionar ao longo de dois anos no curso de arquitetura da EBAP, convidado pela Reitoria da Universidade do Recife, onde fica até 1956, caracterizando-se como um marco neste sentido, introduzindo no ensino de arquitetura em Recife questões relativas à racionalidade projetual e construtiva, funcionalidade,

[110] Exceção feita ao grupo do arquiteto Luís Nunes que tinha sido contratado pela prefeitura da cidade de Recife à frente do Setor de Obras Públicas de 1934 a 1937, onde executou com maestria uma série de projetos enquadrados dentro dos parâmetros do Movimento Moderno europeu e, portanto, tentando se distanciar dos ditames da arquitetura tradicional acadêmica. No entanto, percebemos que a rigidez compositiva acadêmica persiste em algumas de suas obras, como por exemplo, no projeto do Pavilhão de verificação de óbitos, de 1937, atual sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil – Pernambuco. Este projeto, um dos primeiros exemplares da arquitetura moderna em Recife, apesar de incorporar as conquistas plásticas e construtivas do movimento moderno, expressa como os princípios compositivos clássicos de *Simetria, Proporção, Ordenação e Carater* permanecem, demonstrando a força do academismo beirando os meados do século XX, em Recife. N. da A.

orientação, ventilação, iluminação, fluxos, e a consideração do arquiteto enquanto um profissional integral[111].

Outra contribuição no sentido de modernizar o curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco foi a vinda de Acácio Gil Borsoi, em 1951, para lecionar como professor titular a cadeira de Grandes Composições de Arquitetura, onde permaneceu até 1974. Borsoi trouxe consigo uma bagagem de experiência que iniciou como desenhista na marcenaria de sua família[112], assim como posteriormente conviveu ao longo da sua formação na Faculdade Nacional de Arquitetura e também enquanto recém-formado, com grandes mestres como Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso REIDY, no Rio de Janeiro (NASLAVSKY, 2012, p. 64).

Nas obras institucionais produzidas a partir da década de 1970, Borsoi exibiu um vocabulário moderno com forte tradição clássica (MONTEIRO, 2016), o que significa que, como professor, não deve ter podido se furtar a essa característica de sua formação, e consequentemente replicado para seus pupilos.

A obra de Acácio Gil Borsoi é significativa para a arquitetura moderna regional, tanto na academia, quanto na produção de seu escritório, tendo se estendido até 2009, com seus 85 anos de vida. Foi responsável por obras inovadoras nas mais diversas áreas da construção[113]. As preocupações estéticas dos seus projetos ocupam um lugar de destaque, e estão intrinsecamente ligadas aos aspectos funcionais e construtivos, visto que para Borsoi, o primor do detalhe é uma das características a serem ressaltadas. Para ele,

> Arquitetura é arte na construção. A concepção como construção implica em ir além da intuição e da técnica, no qual os valores subjetivos da emoção e da criatividade são postos lado a lado dos valores da razão, do conhecimento, da experiência [...] "O anseio por beleza e por sentido – à dimensão simbólica e insubstituível – ganha vida própria, intensa e lugar na memória coletiva. A arquitetura passa a ser entendida na sua acepção de arte total, pelo direito ao espírito, a poesia para habitar, e novamente ocupar o centro dos debates estéticos e culturais de seu tempo. (BORSOI, 2009).

[111] "[...] com bagagem humanística e técnica ampla e capacitado a enfrentar os problemas urbanos" (NASLAVSKY, 2012, p. 53). Sua contribuição na área de arquitetura habitacional se deu com algumas residências unifamiliares, a reprodução de um esquema europeu de habitação popular no edifício Gilvan Machado, alguns projetos não construídos como o conjunto de habitação popular para o Iapi, residências pra professores universitários no campus e um edifício residencial em Boa Viagem (NASLAVSKY, 2012, p. 57).

[112] No seio da qual adquiriu uma vivência ao lado do pai, desenhista que projetou móveis e detalhes de interiores de obras significativas da cidade. N. da A.

[113] Onde ressaltamos na área habitacional, baseados em seleção feita pelo seu filho, Marco Antônio Borsoi, a Residência José Macedo em Fortaleza, de 1957, a residência Cassiano Ribeiro Coutinho, de 1958, na Paraíba, vários edifícios residenciais na orla de Boa Viagem em Recife, ao longo das décadas de 60 a 80, culminando com a Casa do Arquiteto no Rio de Janeiro, em 1986. N. da A.

Essas colocações acima, escritas por seu filho, Marco Antônio Borsoi[114], retratam bem a grande consideração que ele tinha da dimensão estética da arquitetura, do efeito da obra de arquitetura enquanto arte, e da importância enquanto produto cultural. Sua formação clássica o acompanhou deste sua formação no Rio de Janeiro, e podemos considerá-lo como uma ponte significativa entre o classicismo acadêmico tradicional e a arquitetura moderna regionalista.

Complementando o processo de modernização do conteúdo programático da Escola de Belas Artes de Pernambuco, temos a contribuição do arquiteto português Delfim Fernandes Amorim, que emigra para a cidade do Recife em 1951, coincidentemente no mesmo ano em que Borsoi chegara do Rio, e será com ele que Amorim começará a trabalhar em alguns projetos e também como seu assistente no curso entre os anos de 1953 e 1955, na disciplina de Pequenas Composições, disciplina essa que posteriormente ficará à frente entre os anos de 1956 a 1959.

Delfim Amorim, formado pela Escola de Belas Artes do Porto em 1947, também aporta em Recife já com uma bagagem profissional considerável, com vários projetos em Portugal[115]. Em todas essas obras, Delfim Amorim aplicou com maestria seus conhecimentos e ensinamentos referentes à adequação climática e cultural, e a tradução das conquistas do movimento moderno europeu à região do nordeste do Brasil, se valendo da tecnologia e materiais modernos, e inovando nos aspectos plásticos e construtivos, deixando um verdadeiro legado para a arquitetura brasileira.

Em 1959 o curso de arquitetura se desvincula da Escola de Belas Artes e é criada a Faculdade de Arquitetura, que funciona provisoriamente no antigo Colégio Jesuíta de Olinda. Assim, de 1959 até seu falecimento, Delfim Amorim esteve à frente da Disciplina de "Composição de Arquitetura" da nova faculdade. Em 1961, com Wandenkolk Tinoco, reformula a cadeira de Modelagem, que passa a se chamar Plástica, e passa também a regê-la a partir de 1962. (AMORIM *et Al*, 1991, p. 16)[116].

---

[114] A partir de anotações de seu pai em meados de 2009, ano de sua morte. N. da A.

[115] Alguns desses projetos publicados na revista "Arquitetura", assim como também expostos em diversas exposições e no I Congresso de Arquitetura, em Lisboa. Amorim também já tinha ganhado alguns prêmios importantes de arquitetura, dado conferências, e foi membro fundador da ODAM, Organização em Defesa da Arquitetura Moderna, em 1951 (AMORIM et Al, 1991, p. 6). Ressaltamos na área habitacional alguns projetos de Delfim Amorim, inicialmente nas cidades portuguesas de Póvoa do Varzim, Mindelo, Porto, Vila do Conde, A-Ver-O-Mar, e Guimarães, e em Recife, projetos de conjuntos habitacionais, dezenas de residências unifamiliares, multifamiliares, edifícios de uso misto, e residências geminadas (AMORIM et Al, 1991, p. 181).

[116] O Grupo dos autores que elaboraram o livro "Delfim Amorim – Arquiteto" foi composto pelo seu filho, Luiz Manuel do Eirado Amorim, Djanira Oiticica Gondim, Geraldo Gomes da Silva, Marcus Antônio Sales do Nascimento e Paulo Sérgio de Souza Santos, tenho como colaboradora Maria de Jesus Brito. N. da A.

Segundo Amorim *et Al* (1991), a reformulação desta disciplina pretendeu dar um direcionamento voltado para a percepção das possibilidades estruturais e plásticas dos materiais de construção, considerado necessário para o momento, diante dos novos materiais e técnicas advindos do movimento moderno na arquitetura. Ao reformular a cadeira, os professores introduziram métodos de percepção, conceituação e criação do espaço não apenas por uma "via indireta e abstrata", a dada anteriormente pela perspectiva e pela exploração das superfícies, mas através do espaço em si, com seus elementos estruturais e compositivos, expressos através das relações entre as superfícies, os volumes e as massas, com seus rebatimentos no espaço interno, no jogo de luminosidade, na estabilidade das estruturas e nas propriedades físicas dos materiais. Permaneciam, no entanto, como princípios compositivos que iriam reger a plástica do espaço, alguns princípios acadêmicos clássicos que estamos a investigar, como equilíbrio, harmonia, *Simetria*, escala, *Proporção*. Delfim Amorim definiu o trabalho de composição arquitetônica, como:

> [...] atividade que consiste em última análise, na organização de vários dados, por vezes os mais diversos, em um todo, no qual as partes se identificam com esse todo, como pertencentes a uma mesma família, uma unidade particular – harmônica, equilibrada e correta. (AMORIM et Al, 1991, p. 144).

Nesta citação, podemos verificar como permanecem atrelados os conceitos clássicos de composição, de herança vitruviana, no século I. a. C. Apontamos também outra reflexão, em relação ao anterior direcionamento da disciplina e Modelagem, que no dizer de Delfim Amorim:

> A Modelagem se preocupava com o relevo e a estilização de motivos fitomórficos, reminiscências de uma decoração superficial e epidêmica que a arquitetura do último século e começos deste, costumava apresentar em suas fachadas. (AMORIM *et Al*, 1991, p. 139).

A habilidade com trabalhos manuais pretende explorar a percepção e as possibilidades dos materiais os mais diversos. No entanto, percebemos que a observação faz relação a um momento passado, com proposições de superação[117].

Considerando que o conceito de arquitetura de Delfim Amorim envolvia a dimensão estética, a decoração se apresenta como um elemento compositivo necessário para determinados fins, tendo em vista determinados usuários. No curso de arquitetura, sua proposta para a disciplina seria explorar temas sobre espaços destinados a vários fins, "temas que o aluno se esforçará por

[117] Consideramos que a "decoração superficial e epidérmica", no dizer de Delfim Amorim, são elementos componentes da arquitetura direcionada a determinados usuários. Os azulejos desenhados por ele, e colocados como revestimento das paredes externas nos seus projetos habitacionais em Recife, são "superficiais e epidérmicos" também. Talvez, no seu entendimento estariam permitidos pelo "álibi" de proteger as paredes das intempéries. Isso quer dizer que, para além da função do deleite visual, deveria necessariamente existir outra função utilitária e prática, para serem creditados, ficando no ar a questão onde se situa o limite que caracteriza uma ou outra função. N. da A.

interpretar, criando os próprios elementos estruturais, os planos adequados, os septos, seguindo as exigências do tema e a satisfação do programa" (AMORIM *et Al*, 1991, p. 145).[118]

Estas questões vêm acompanhando nossa investigação, e as respostas levam-nos a perceber que o academismo tem permanecido, de uma maneira ou de outra, mesmo após as supostas superações apontadas. A própria notoriedade de Delfim Amorim era também devido ao fato de que este era detentor de grande erudição referente à história da arquitetura, conforme atestam os autores citados acima na mesma obra. Para Amorim, "arquitetura é uma ciência e é uma arte" (AMORIM *et Al*, 1991, p. 21). E ainda:

> Arquitetura é uma arte-ciência intimamente ligada à organização social que modelou o artista no seu temperamento e na sua ação e criou também, dentro de coordenadas definidas de tempo e espaço, o gênero ou a espécie de edificação característica. (AMORIM *et Al*, 1991, p. 22).

Assim, considerando Delfim Amorim a arquitetura também arte, temos que a arte atinge o homem através de algo perceptível. Para meios diversos e usuários diversos, a forma da arte se expressar será também diversa. Amorim afirma que, mesmo as mais remotas construções caracterizam a arquitetura, como o dólmen, o templo, a catedral e a fábrica, e são devidas às especificidades do seu tempo, correspondendo "ao fim, ao meio e ao efeito" (AMORIM et Al, 1991, p. 22) onde identificamos na origem de sua reflexão, também o tratado de Vitrúvio, pilar inicial do classicismo e do academismo da arquitetura.

Assim como foi introduzida a disciplina de Plástica, no período de 1961 a 1964, Delfim Amorim, Acácio Gil Borsoi e Heitor Maia Neto, juntamente com Geraldo Gomes da SILVA, enquanto representante dos estudantes, compuseram a "Comissão de Reorganização do Currículo Escolar da Faculdade de Arquitetura, da então Universidade do Recife" (AMORIM *et Al*, 1991, p. 17). Na palestra dada por Delfim Amorim, em 1963, referente à mudança de currículo escolar, observamos algumas modificações pretendidas a partir de então, onde ressaltou a consideração geral do ensino enquanto formado por disciplinas distribuídas em dois setores, um incidente sobre o conhecimento das leis físicas e o outro "destinado à formação do indivíduo, no conhecimento do homem." Atenta para a necessidade de uma visão mais abrangente, enquanto curso de Arquitetura e Urbanismo, para o qual todas as disciplinas deveriam ser submetidas a um "reestudo de localização e conteúdo", visando dar ao curso mais independência, assim como a

[118] O fausto decorativo dos séculos XVI e XVII caracterizava-se num condicionante da arquitetura para a monarquia e para a Igreja Católica da época, e o efeito da obra de arte pretendia a ela se adequar, salientando que esse público, mesmo com as revoluções sociais que acontecem na Europa a partir da revolução francesa, não desapareceu da estrutura daquela sociedade, mas apenas mudaram de mãos. N. da A.

introdução de conteúdos referentes a higiene e salubridade nos projetos, e a prática da Física nos seus aspectos lumínicos e acústicos. (AMORIM *et Al*, 1991, p. 161).

Em 1960 a Faculdade de Arquitetura se transfere para edifício próprio na Avenida Conde da Boa Vista, e com a reforma universitária de 1968, passa a ser o DAU - Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, sendo transferido só em 1973 para a Cidade Universitária.

Posteriormente, o Curso de Arquitetura e Urbanismo se transfere para o Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, permanecendo, até 1986 a única instituição que formava arquitetos no Estado. Neste ano, é criado o primeiro curso privado de arquitetura do estado, na FAUPE – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco[119], e em 1987, o segundo curso privado, o Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Ciências Humanas Esuda (PROJETO PEDAGÓGICO, 2015, p. 9) permanecendo a cidade por algumas décadas apenas com esses três cursos.

Analisando os conteúdos programáticos dessas faculdades, temos que o classicismo e seus princípios compositivos permanecem enquanto diretrizes projetuais desde suas fundações até a contemporaneidade para a ESUDA, e para a FAUPE até o seu descredenciamento. Estas faculdades iniciaram suas atividades com seu corpo docente formado por arquitetos diplomados no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambucoendo, e com os princípios compositivos clássicos estudados direta ou indiretamente nas disciplinas de Teoria da Percepção, Estética, Plástica, Desenho Artístico, História das Artes, Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo e Projeto de Arquitetura.

O conceito de arquitetura é trabalhado nesses cursos tendo em vista também sua dimensão estética e artística, o curso da ESUDA considerando que o universo disciplinar da Arquitetura e do Urbanismo está em um "campo de tensão entre a razão, a emoção e a intuição", de acordo com a Carta da UNESCO de 1996, e tendo como perfil do egresso dentre outros, "o conhecimento da história das artes e da estética, suscetível de influenciar a qualidade da concepção e da prática de arquitetura, urbanismo e paisagismo" (PROJETO PEDAGÓGICO, 2015, p. 76).

O Projeto Pedagógico do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, já tendo passado por 16 estruturas curriculares, posto que é o mais antigo curso da

[119] Credenciada em 1986 e descredenciada em 2014 de acordo com Diário Oficial da união – Seção 1, Nº 132, segunda-feira, 14 de julho de 2014. N. da A.

cidade, foi novamente reformulado em 2010, e o conteúdo programático da sua atual grade curricular contempla disciplinas de Estética, História das Artes, Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo, e tem dentre os seus objetivos específicos "utilizar a tecnologia que respeite as necessidades sociais, culturais, estéticas e econômicas das comunidades" (PROJETO PEDAGÓGICO, 2010, p. 32), embora um os problemas levantados que gerou a necessidade de reformulação foi a herança do curso vinda das Belas Artes, conforme já discorremos no início deste tópico, que tende a uma abordagem mais compositiva do que técnico-construtiva (PROJETO PEDAGÓGICO, 2010, p. 30) ao objeto arquitetônico, o que reforça nosso discurso de que até a atualidade a prática profissional dos arquitetos da cidade vinham valorizando a dimensão estética do projeto dos espaços sociais da habitação, objeto desta pesquisa.

Concluimos que a contribuição das academias foi significativa para perpetuar uma prática arquitetônica de utilização de princípios compositivos clássicos, como *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*, mas também equilíbrio, harmonia, modulação, ritmo, escala, dentre outros, conceituados e refletidos desde o século I a. C. com Vitrúvio, e ocorrente enquanto conteúdo programático das disciplinas dos cursos de arquitetura citados.

Por conseguinte, esses princípios demonstram ainda estarem presentes na prática profissional hoje em dia, de maneira consciente ou não, enfatizando a dimensão estética da arquitetura. Veremos no capítulo seguinte como se processou o desenvolvimento desses princípios, e o entendimento conceitual de cada um deles.

5. PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS COMO CONTRIBUTO PARA UMA NOÇÃO DE CLÁSSICO

Este capítulo tem por objetivo demonstrar como se processou o percurso dos princípios compositivos clássicos de *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*[120], ao longo dos tratados de arquitetura no recorte temporal e autoral selecionados. Ao final do recorte histórico de cada um deles, definimos um conceito para cada um, os quais serviram para a construção do conceito de clássico apresentado abaixo, e que será utilizado para a análise dos estudos de casos selecionados para validação da hipótese.

- Podem ser considerados clássicos os espaços sociais que foram concebidos destacando a dimensão estética da arquitetura, seguindo uma *Ordenação* espacial compositiva, na qual seus elementos estão dispostos com *Proporção*, fazendo uso da *Simetria*, e expressando um *caráter* real ou imaginário de boa condição sócio econômica dos seus proprietários.

Ao classificarmos os espaços sociais de clássicos, estamos admitindo que o mesmo apresente ao menos três dos princípios compositivos selecionados de *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*, conclusão que adveio da relativilização conceitual de cada um deles, expressas seguidamente.

5.1. *Ordenação*

A *Ordenação* é objeto de reflexão desde a Antiguidade, visto que é encontrada no Tratado de Vitrúvio. Para ele, *Ordenação*, segundo a tradução de Justino Maciel, é "ação de pôr em ordem". Para Vitrúvio,

> A *Ordenação* define-se como a justa proporção na medida das partes da obra consideradas separadamente e, numa visão de totalidade, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. É harmonizada pela quantidade, que em grego se diz *posotes*. Esta, por sua vez, consiste em tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta, com base em cada uma das partes dos seus membros. (VITRUVIUS, 2007, p. 74).

Assim, percebe-se que a ordenção, enquanto a ação de por em ordem, está diretamente ligada à medida que irá reger a obra, atribuindo-lhe ordem a partir das medidas adotadas. Entra aqui, logo em seguida, o conceito de comensurabilidade, em Vitrúvio:

[120] Estes princípios compositivos clássicos selecionados foram adotados enquanto variáveis de análise para os estudos de caso desta pesquisa. N. da A.

> Por sua vez, a comensurabilidade consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura. Assim como no corpo humano existe a natureza simétrica da euritmia a partir do côvado, do pé, do palmo e de outras pequenas partes, o mesmo acontece no completo acabamento das obras[...]. (VITRUVIUS, 2007, p. 76).

Observa-se a retomada desse princípio em *Da Arte Edificatória*, de L. B. Alberti (2011), e no seu conceito de "concinidade", que é o ordenamento das partes que compõem a obra. Mais tarde, o Abade Jean Louis de Cordemoy, na sua obra *Nouveau Traité de Toute l'Architecture*, de 1706, tem o entendimento da *Ordenação* enquanto teoria das ordens arquitetônicas (KRUFT, 2016, p. 293).

Em 1765, Marie-Joseph Peyre, em *Oevres d'architecture*, escreve que o que é decisivo para uma verdadeira grande arquitetura é o correto ordenamento dos cheios e vazios. Para ele, a arquitetura da sua época deveria aplicar esses princípios para atingir o sublime, pois considera a impressão visual geral de um edifício decisiva, quando se visa a excelência de qualidade (EVERS; THOENES, 2003, p. 314).

A *Ordenação* volta a ser tratada em Blondel, quando este reinvidica uma *Ordonance générale* para a obra no seu *Cours d'Architecture – Traité De La Décoration, Distribution Et Construction*. Ele sugere estudar a fundo os princípios da arte que os antigos transmitiram, no que concerne ao ordenamento dos edifícios (BLONDEL, 1773, p. Xv). Para Blondel, a *Ordenação* faz referência às ordens arquitetônicas, e na coerência que determinados edifícios devem ter por ter optado por determinada composição, devendo seguir seus princípios em toda a obra. A *Ordenação* é fundamental no projeto, e para Blondel compõe, ao lado da Comodidade e da Solidez, as três dimensões da arquitetura.

Mais adiante, Boullée simplificou o entendimento da ordem, que ligamos diretamente à *Ordenação*. Para Boullée, "a ordem decorre apenas da *Simetria*" (KRUFT, 2016, p. 334). Aqui, a *Simetria* é considerada o princípio ordenador do projeto, e a *Ordenação* se distancia enquanto princípio, da anterior referência às ordens arquitetônicas clássicas.

Esta consideração da *Ordenação* enquanto princípio será retomada por Le Corbusier de forma determinante no século XX. Ao admitir em *Vers Une Architecture* a necessidade do traçado regulador, ele enfatiza "A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito" (CORBUSIER, 2011, p. 41). Para ele, a medida condiciona o todo, e é necessária para se construir bem, tendo em vista a solidez e a utilidade da obra. A partir da adoção das medidas, tem-se o módulo, que regula a obra, e com isso, introduz-

se ordem na natureza já posta, visto que o homem, ao erigir uma cabana, vai partir de uma natureza em desordem, uma vez que não reune os elementos de acordo com o que precisa. E assim reestabelece o módulo[121], que é a medida que está definida por alguma parte do seu corpo, como o dedo, o pé, o palmo, que irá reger toda a construção, e que fará com que toda a obra adquira a escala humana, uma vez que incutiu a medida humana, estando com ela harmonizada. (CORBUSIER, 2011, p. 44)

Assim, para Le corbusier, a euritmia ou harmonia, é conseguida pelos traçados reguladores. São os traçados reguladores que proporcionarão a "agradável percepção da ordem" , e são eles que irão fixar a geometria fundamental da obra, atrvés das suas medidas que deverão estar relacionadas . A partir do momento que o arquiteto define um traçado regulador, está definida a diretriz da obra. Para ele, "a *Ordenação* é a hierarquia dos eixos, logo, a hierarquia dos fins, a classificação das intenções [...] a *Ordenação* é um ritmo apreensível que reage sobre todo ser humano da mesma maneira [...] fazer ordem é começar uma obra" (CORBUSIER, 2011, p. 133), ou seja, a *Ordenação* é o elemento propiciador da arquitetura.

Assim, concluímos como *Ordenação*, para nosso trabalho:

- *Ordenação* é um princípio compositivo que significa colocar ordem, ordenar as partes que compõem a edificação, dispondo-as segundo regras pré definidas para que cada elemento esteja no seu devido lugar. A *Ordenação* passa a ser o próprio princípio de organização espacial relativo à arquitetura, suas diretrizes projetuais.

5.2. *Proporção*

Quanto ao princípio compositivo de *Proporção*, tem-se que Vitrúvio já mencionva no seu Tratado, quando discorria sobre seu conceito de *Ordenação*, sobre uma *Proporção* das partes que compõem a obra separadamente, mas também na sua totalidade, recomendando "tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta" (VITRUVIUS, 2007, p. 75).

Na realidade, a explicação do que vem a ser *Proporção* é nomeado por Vitrúvio como "Euritmia", que seria uma proporcionalidade entre todas as partes da obra, da altura à largura e ao comprimento. Isso geraria um resultado da "forma exterior" "elegante" e um "aspecto agradável", traduzido por Justino Maciel também como "harmonia" (VITRUVIUS, 2007, p. 76).

[121] Outros teóricos já o tinham estabelecido, como o próprio Vitrúvio e Duran em princípios dos Novecentos. N. da A.

Ainda hoje, o entendimento da harmonia está atrelado à *Proporção* da obra de arquitetura, sendo a proporcionalidade das suas partes componentes um dos caminhos para que a mesma se apresente agradável ao olhar.

A *Proporção* na edificação para Vitrúvio sempre esteve relacionada à *Proporção* do corpo humano, pois para ele "nenhum templo poderá ter esse sistema sem conveniente equilíbrio e *Proprorção* e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado" (VITRUVIUS, 2007, p. 168). O paralelismo das regras de *Proporção* do corpo humano para as edificações deveria ser aplicado a todos os edifícios, ressaltando os templos que, enquanto morada dos deuses, teriam suas qualidades e defeitos eternizados (VITRUVIUS, 2007, p. 170). Dos membros do corpo humano também veio o sistema de medidas, necessário para as obras daquele período, como o dedo, o palmo, o pé e o côvado (um pé e meio), já citados acima no conceito de comensurabilidade vitruviano.

Contemporâneo à publicação do tratado de Vitrúvio, temos o tratado de Alberti, Da Arte Edificatória, o qual, através dos conceitos de *Numerus* e *Collocatio*, também complementa a questão da *Proporção* em arquitetura. Para Alberti, o *Numerus* é a *Proporção* existente na obra, e *Collocatio* são "relações recíprocas das partes e o todo". No seu conceito de Concinidade *Concinnitas*, Alberti insere o "módulo" como elemento definidor da *Proporção* em uma obra. Como bem explica Harry Francis Mallgrave**,** a Concinidade, *Concinnitas* para Alberti, é uma perfeita harmonia ou graça que se dá quando o arquiteto compõe seu design com perfeição, de maneira que demonstre as três qualidades do Número correto, do Delineamento (traçado) e da Disposição. O Número, *Numerus* diz respeito à adição ou subtração de partes. O Delineamento controla a dimensão e a configuração, e a Disposição acrescenta o critério da correta colocação, *Collocatio*. Alberti estava convencido que com a *Concinnitas* ele encontrou a "absoluta e fundamental regra da natureza" assim como também o segredo do design conhecido pela antiguidade clássica. A crença de Alberti num absoluto esquema numérico para beleza e *Proporção* foi sua contribuição mais importante para a teoria renascentista. A partir de então a beleza arquitetônica reside principalmente na *Proporção* (MALLGRAVE, 2008, p. 34).

Prosseguindo, temos *Os Quatro Livros de Arquitetura*, de 1570, de Andrea Palladio, fartamente ilustrado, e que se tornou um dos grandes documentos do *Cinquecento*, ao lado de Vignola e Serlio. Nesta obra Palladio atesta sua crença na beleza absoluta ou *Proporção* cósmica, que deve embasar todo bom design. (MALLGRAVE, 2008, p. 46).

É na obra de Palladio que mais adiante Jaques – François Blondel se reportará em relação aos esquemas compositivos para a arquitetura, baseados na secção áurea, conforme veremos mais adiante[122].

A grande aceitação desse esquema de proporções derivado da natureza e de uma ordem cósmica foi determinante quando, na criação da Academia Real de Arquitetura, em 1671 na França, iniciaram-se os debates a respeito dos princípios compositivos que iriam reger a arquitetura a partir de então.

Segundo Kruft (2016), Claude Perrault, nos seus escritos dentre os quais *Ordonnnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des Anciens*, de 1683, defende a necessidade de haver *Proporção* no seu conceito de "beleza arbitrária", uma beleza passível de oscilações, se comparada ao conceito de "beleza positiva", mais restritiva, mas que no entanto em ambas, a *Proporção* seria necessária. Aqui, as proporções encontradas na natureza estariam vinculadas à beleza positiva, e as proporções definidas pelos costumes estariam ligadas à beleza arbitrária, estando estas portanto desvinculadas dos aspectos da *firmitas* e *utilitas* vitruvianos, podendo adquirir assim uma característica de maior liberdade compositiva.

René Ouvrard, com sua obra "*Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture*, de 1679, irá reafirmar a ideia de que as proporções da arquitetura, assim como da música, emanam e devem refletir a ordem cósmica. Para Ouvrard, o preceito mais comum para as Artes é o que recomenda a *Proporção, a Simetria e a Conveniência* que as diferentes partes de um mesmo corpo devem ter em conjunto, e principalmente na arquitetura. Ouvrard coloca que os mestres antigos colocaram esse preceito como uma das principais regras, assim como o fez Vitrúvio quando coloca que é preciso imitar as proporções da natureza, na maneira como as proporções foram usadas no corpo humano (OUVRARD, 1679, p. 5).

Segundo Ouvrard, existe uma analogia entre as proporções da música e da arquitetura, de tal maneira que o que choca os ouvidos, choca também o olhar, e "*qu'un Bâtiment ne peut être parfait s'il*

[122] *Proporção* áurea, número de ouro, número áureo, secção áurea, Proporção de ouro, divina *Proporção*, divina seção, razão de Phideas, é uma constante real algébrica irracional denotada pela letra grega PHI, em homenagem ao escultor Phideas, que a teria utilizado para conceber o Parthenon. Ela é representada pela divisão de uma reta em dois segmentos (a e b), sendo que quando a soma desses segmentos é dividida pela parte mais longa, ou seja, (a), o resultado obtido é de aproximadamente 1,618. Tem sido usada desde a antiguidade nas Artes e na Arquitetura, e pode ser encontrada nos retângulos áureos, assim chamados quando a divisão da sua base pela sua altura tem como valor 1,618. A sucessão desses retângulos áureos representa geometricamente a "Sequência de Fibonacci" que consiste em uma série onde os números seguintes são obtidos por meio da soma dos seus dois antecessores, como 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89...fazendo com que um aspiral de retângulos infinitos sejam criados a partir do primeiro retânfulo áureo. Nota da Autora.

n'est dans les mêmes Regles que celles de la Composition ou mêlange des accords de la Musique"[123]. E propõe que, entre os onze números seguintes, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 16, 20 existem cinquenta e cinco harmonias. Isto quer dizer que, se eles forem escutados juntos, formam uma harmonia agradável, composta de cinquenta e cinco acordes de música, apesar de serem apenas onze sons. A relação desses números com os sons são dados a partir de um instrumento chamado de monocórdio, um instrumento de uma só corda para experiências acústicas. No monocórdio, a oitava é o som que é gerado a partir do encurtamento da corda pela metade, ou seja, um som à oitava do que seria se escutássemos o som com a corda toda. Desta maneira, pode-se dizer que a *Proporção* da oitava é a *Proporção* de 1:2. Da mesma maneira, a quinta está na *Proporção* de 2:3 e assim sucessivamente, até o número máximo de cinquenta e cinco harmonias (OUVRARD, 1679, p. 6).

Para Ouvrard, assim como na música os sons que não fazem parte destas proporções são desagradáveis ao ouvido, também na arquitetura as dimensões ou medidas que não estão nestas proporções chocam o olhar. Na arquitetura, as partes visíveis devem seguir essas proporções. Para ele, a vista abarca muito mais coisas ao mesmo tempo do que o faz o ouvido, e é capaz de numa só visada, perceber todas as partes de uma mesma fachada do edifício. Se essas partes tiverem juntas as relações de medida às quais ele se refere como harmônicas, a beleza será *charmante*[124] e se fará sentir, mesmo que não tenha outros ornamentos (OUVRARD, 1679, p. 9).

A Teoria das Proporções Harmônicas de René Ouvrard será defendida posteriormente por Nicolas Le Camus de Mézières (1721 – 1789), na sua obra *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations,* de 1780. Nesta obra discorre sobre a experiência psicológica de se percorrer um espaço e como todos os sentidos podem ser explorados para um projeto de sucesso:

> *Hitherto it has been customary to work in accordance with the proportions of the five Orders of Architecture, used in the ancient Buildings of Greece and Italy: this is a priceless model, and we cannot do better. But how many Artists have employed these Orders mechanically, without taking the opportunity to combine them into a whole with a character all its own, capable of producing certain sensations; they have not been inspired by the analogy and relation of those proportions with the affections of the soul* [125] (MALLGRAVE, 2008, p. 200)

[123] "Um edifício não será perfeito se não estiver nas mesmas regras de composição ou variações dos acordes da música". Tradução livre da autora.
[124] Encantadora. T. da A.
[125] Até agora, era costume trabalhar de acordo com as proporções das cinco ordens de arquitetura, usadas nos antigos edifícios da Grécia e da Itália: este é um modelo inestimável, e não podemos fazer melhor. Mas quantos Artistas empregaram essas ordens mecanicamente, sem aproveitar para combiná-las num todo com um caráter específico, capaz de produzir certas sensações; eles não foram inspirados pela analogia e relação dessas proporções com os afetos da alma. T. da A.

Charles-Etienne Briseux (1680 – 1754) no seu primeiro tratado escrito, *l'Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sorte de personnes*, de 1728, idealiza vários modelos de plantas e fachadas para casas de cidade e palácios, harmonizando conforto, decoração e adesão aos regulamentos da construção, no intuito de fornecer instruções precisas para grande número de pessoas de *Bom-gosto*. Idem para o segundo tratado, *l'Art de bâtir des maisons de campagne*, de 1743, que é referente a casas de campo. O objetivo geral era priorizar o conforto na construção das casas, contemplando a adequação social e a estabilidade da arquitetura. Para ele, a sala principal das casas menores, e o salão das casas de verão definem o tamanho, proporções e *layout* dos outros cômodos da casa. A largura de cada cômodo determina a altura apropriada para ele. Gradualmente ele vai desenvolvendo esses modelos para genuínos castelos com plantas mais complicadas (EVERS; THOENES, 2003).

Em 1752, Briseux escreve *Traité du beau essentiel dans les arts*, no qual defende que as regularidades da beleza devem ser encontradas na natureza, onde governam leis inalteradas, as leis das proporções harmônicas encontradas também na música, da mesma maneira que René Ouvrard também percebia. Destarte, faz um comparativo entre a música e a arquitetura, quando coloca que ambas alcançam sua beleza através da *Proporção* do arranjo dos seus elementos, ou seus acordes.

Para Briseux, diversamente de Perrault, existe um "sistema das artes" no qual nem a fantasia do artista nem o gosto do observador podem ser considerados critérios de qualidade, e o fato de existirem uma diversidade de julgamentos de beleza sobre um edifício está atrelado aos diversos padrões de educação do observador (EVERS; THOENES, 2003, p. 280). Assim, tenta reafirmar a existência da "Beleza Essencial" e das proporções harmônicas na arquitetura, e compartilha com Jean-François Blondel a ideia das proporções arquitetônicas emanadas de uma ordem cósmica (MALLGRAVE, 2008, p. 141).

Em 1745, Germain Boffrand, escreveu no seu *Livre d'Architecture* que "cada parte relativamente ao todo deve ter uma *Proporção* e uma forma conveniente ao seu uso", (KRUFT, 2016, p. 298) unindo o entendimento da *Proporção* das partes da obra à utilidade das mesmas. Esse aspecto da *Proporção* diz respeito diretamente ao objeto da pesquisa em curso, visto que tem-se observado que os espaços sociais da habitação têm uma dimensão proporcionalmente grande, se comparados aos outros espaços das habitações.

Prossguindo, para Marc Antoine laugier (1713 – 1769), em *Essai sur l'Architecture* de 1753 e *Observations sur l'Architecture,* de 1765, a *Proporção* abrange a massa, a divisão interior e a escolha

das ordens segundo o *Caráter* do edifício (KRUFT, 2016, p. 317). Aqui, a *Proporção* está relacionada ao aspecto visual, ao propósito e à imagem da edificação, aspectos que serão desenvolvidos por Blondel enquanto *Caráter*, na sua obra.

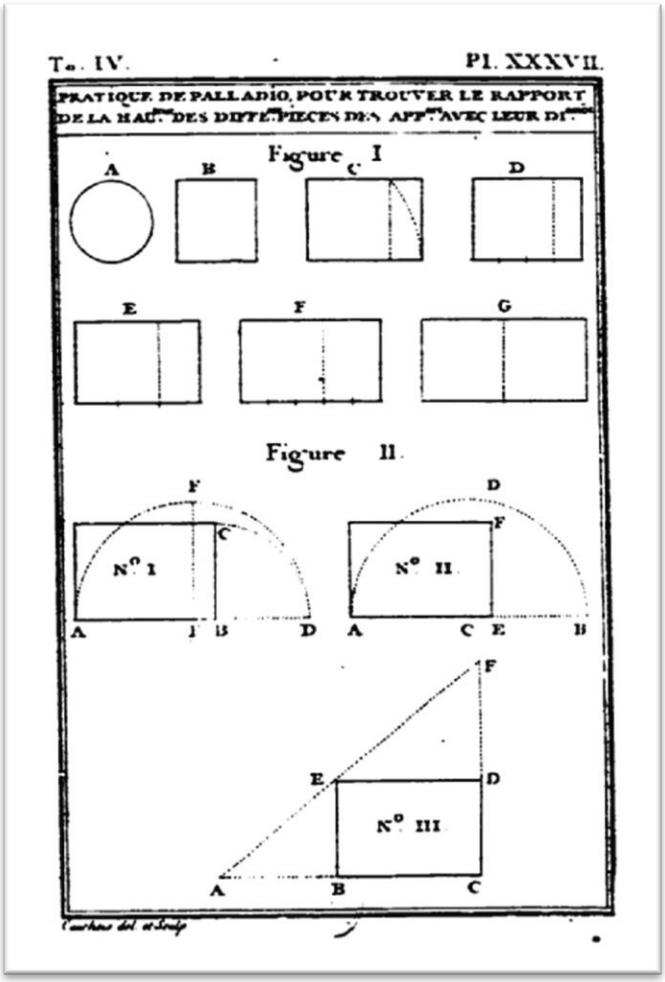
A *Proporção* está relacionada à natureza também em Jacques-François Blondel (1705-1774), de onde as proporções "foram extraídas", em acordo com a percepção dos maiores mestres da arquitetura (BLONDEL, 1773, p. viij). Para J. F. Blondel, "*On ignore que la nature & le goût observent les mêmes régles, & que c'est la justesse & la proportion qui produisent les beautés de convenance, d'harmonie et de symétrie*" (BLONDEL, 1771-1777, p. lxxj)[126] .

Para J. F. Blondel, a *Proporção* é entendida como as relações de medidas existentes entre os cômodos de uma edificação, suas alturas, diâmetros e usos particulares, assim como as relações entre os comprimentos e larguras desses cômodos. Quanto maior o diâmetro do cômodo, maior deve ser sua altura, e o contrário também, para cômodos pequenos, alturas menores. (BLONDEL, 1771-1777, p. 238). Escreve que nada é mais chocante num edifício do que grandes cômodos baixos, e pequenos cômodos muito altos. De maneira que, mesmo para os cômodos pequenos que compõem os quartos de aparato, com entrada proibida para estranhos, é imperativo que haja uma forte *Proporção, Simetria* e magnificência em referência à importância do proprietário (BLONDEL, 1771-1777, p. 253).

Blondel escreve que no tocante à *Proporção*, Vitrúvio indica que as salas e quartos, que ele chama de "Triclinia" tenham de comprimento do dobro da largura, e que sua altura seja igual à metade do comprimento e da largura juntas, também recomendando que a altura dos cômodos quadrados seja igual apenas a um diâmetro e meio. Também encontramos na obra de Blonde as recomendações de Palladio quanto a *Proporção*, para quem as mais bonitas formas de cômodos são em número de sete: os redondos, os quadrados, os cujos comprimentos são iguais à diagonal do quadrado formado a partir da sua largura, os que têm de comprimento um quadrado e mais um terço dos seus lados, os que têm um quadrado e meio, um quadrado mais dois terços, e os formados pos dois quadrados. E que a mais bela Proporção da altura destes diferentes cômodos deve sempre ser a mesma que a sua largura, quando têm forro (BLONDEL, 1771-1777, p. 201). A **Figura 59** abaixo ilustra graficamente essas sugestões de Palladio, citadas por Blondel, e que foram identificadas nas habitações que analisamos no final deste trabalho.

Figura 59 - Esquemas proporcionais apresentados por Blodel no seu *Cours d'Architecture*.

[126] "ignora-se que a natureza e o gosto observam as mesmas regras, e que é a correção e a *Proporção* que produzem as belezas da conveniência, harmonia e *Simetria*". Tradução livre da Autora.



Fonte: Volumes de Pranchas 3 – 4 do Cours d'Architecture, de Blondel. Prancha XXXVII. Vista 210 p. NP - Gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857075/f210.item# Acesso em: 07 mar. 2022.

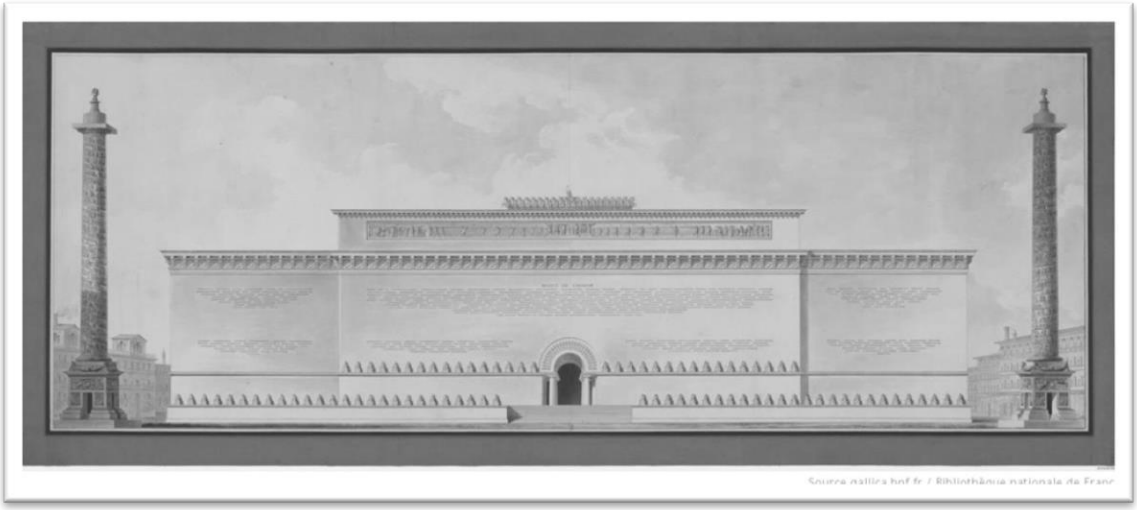
Segundo Blondel, Vicenzo Scamozzi (1548 – 1616) diz que os antigos faziam seus cômodos quadrados, ou então duas vezes mais longos que largos, e que suas alturas geralmente tinham no mínimo a mesma dimensão que a largura do cômodo, e no máximo a metade da soma da largura com o comprimento deste. Afirma também que as alturas dos cômodos do primeiro andar deveriam ser um pouco mais baixas do que as do térreo, fundamentado no que dizia sobre a *Proporção* das colunas, da mesma maneira que Palladio dizia sobre os espaços superiores, que deveriam ter um sexto a menos do que os inferiores (BLONDEL, 1771-1777, p. 203).

Em fins dos Setecentos, Pierre Patte (1723 – 1818), em *Mémoires sur les Objets les plus Importants de l'Architecture*, de 1769, coloca que a *Proporção* é um dos pilares da arquitetura (KRUFT, 2016, p. 314), enfatizando a necessidade da arquitetura ter esse pricípio como fundamental.

Segundo Kruft, desde a Antiguidade, a *Proporção* sempre se referia aos homens e por isso possuía uma escala em relação a eles. Mas para o discípulo de Blondel, Étienne-Louis Boullée, a *Proporção*

é constituída pela regularidade, *Simetria* e variedade. No entanto, não é uma relação aritmétrica, não está vinculada à escala humana, e sim um efeito que nasce a partir desses elementos. Com a falta de ligação da *Proporção* com a escala, perde-se o domínio da escala humana na arquitetura (KRUFT, 2016, p. 334). Este posicionamento nos legou os projetos fantásticos de Boullée, onde sentimos a dimensão esmagadora, dos seus edifícios. Uma sensação de vastidão é transmitida pelos espaços propostos justamente por essa falta de conexão com a dimensão do corpo humano, (**Figura 60)**.

Figura 60 - Elevação da Fachada do Palácio Nacional, Étienne-Louis Boullée



Fonte: Projet n° 3, planche n° 11, Dessin : Étienne-Louis Boullée - Gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52512668p?rk=21459;2# Acesso em 12 mar. 2022.

Prosseguindo, temos Jean-Nicolas-Louis Durand, que em *Précis des Leçons d'Architecture* de 1802, também discorda da derivação das proporções do corpo humano e admite quaisquer proporções. Com Durand a *Proporção* na arquitetura perde sua relação com o cosmos e com a natureza e se torna um instrumento mais pragmático para cumprir funções demandadas pela sociedade.

Jean-Baptiste Rondelet (1743 -1829), no mesmo ano de 1802, publica o *Traité Théorique et Pratique de l'Art de Bâtir*, que também não menciona a *Proporção* calcada na antropometria, e adota o Sistema Métrico, abstrato, no trato das medidas na arquitetura. Também Percier & Fontaine, em paralelo, entendem que a *Proporção* é relativa, deve ser condicionada a cada caso em particular, e não ser condicionada apenas pela métrica (KRUFT, 2016, p. 579).

Ao final do século XIX, Auguste Choisy (1841 – 1909) volta a referenciar a *Proporção* à escala humana, retomando o conceito de módulo desenvolvido por Vitrúvio e também por Alberti, na

sua obra *Histoire de l'Architecture*, de 1899. No entanto, propõe uma terceira abordagem da *Proporção*, ligada agora aos sistemas construtivos, e às leis estáticas do material (KRUFT, 2016, p. 609). Esta proposta estava inserida dentro de um contexto de necessidade de mais obras e mais simplificação da construção, ocorrente ao longo do século XIX.

Conforme é colocado por Kruft (2016), já no século XX, a *Proporção* volta a ser centrada na composição enquanto uma qualidade da mesma, na obra de Julien Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, de 1901-1904, para quem a *Proporção* é uma decisão racional, porém livre, do arquiteto, não admitindo regras fixas. Neste início do século XX, Le Corbusier (2011) discorre sobre a harmonia, tida como uma proporcionalidade entre todas as partes da obra. Para ele, a harmonia é o "momento de concordância como o eixo que está no homem, logo com as leis do universo, propondo um retorno à ordem geral". Percebemos aí seu posicionamento ligado à ala dos conservadores da academia francesa, comentado anteriormente, para quem a *Proporção* derivava das leis da natureza.

Assim, diante do observado ao longo dessas reflexões, adotamos como *Proporção* para nosso trabalho:

- *Proporção* é um princípio compositivo que implica em uma relação de medida entre os elementos constituintes de uma obra arquitetônica e também em relação a toda a obra, ou seja, uma relação de reciprocidade de medidas, podendo ser expressa através de um módulo.

5.3. *Simetria*

O princípio compositivo de *Simetria* tem origem do grego, *symmetria*[127] que tem o sentido de proporção. Em Vitrúvio, *Simetria* tem origens no conceito de comensurabilidade, uma harmonia encontrada na obra, decorrente de uma forma equilibrada, "consiste no conveniente equilíbrio dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura", segundo a tradução de Justino Maciel (VITRUVIUS, 2007, p. 76).

Alberti já indicava o uso da *Simetria* para as edificações, pois a mesma propiciaria um efeito agradável para o conjunto das aberturas de uma fachada, o lado direito correspondendo ao lado esquerdo, e tendo a abertura do centro maiores dimensões (ALBERTI, 2011: 181). Esta *Simetria*

[127] Disponível em: https://www.techno-science.net/definition/8788.html Acesso em: 26 jan. 2022.

axial se tornou um do princípios compositivos mais definidores do classicismo ao longo do seu desenvolvimento.

Logo nos princípios da fundação da Academia, na interpretação de Nicolas-François Blondel, *Simetria* enquanto *Proporção* implica o uso de um módulo, de uma razão de progressão para que se estabeleça a correspondência entre as partes. Acreditamos que sua formação enquanto engenheiro e matemático possa ter reforçado essa sua interpretação do termo.

Será o acadêmico Claude Perrault, quem irá precisar o que viria a ser considerado *Simetria*, um condicionante da beleza e dogma do classicismo, que a partir de então passa a ser semelhança entre a parte direita e a parte esquerda, definindo o moderno conceito de *Simetria* que temos hoje. (KRUFT, 2016, p. 282). Na sua obra *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, de 1683, Perrault explicita esse conceito :

> […] *la symmetrie qui signifie em françois l'espece de Proportion qui produit une beauté evidente & remarcable: car il y a deux sortes de Proportion, dont l'une qui est difficile à appercevoir consiste dans le rapport de raison des parties proportionnées, tel qu'est celuy que les grandeurs des parties ont les unes aux autres ou avec le tout […]. L'autre Proportion qui s'appelle Symmetrie en françois, & qui consiste dans le rapport que les parties ont ensemble à cause de l'égalité & de la parité de leur nombre, de leur grandeur, de leur situation, & de leur ordre, est une chose fort apparente, & dont on ne manque jamais d'appercevoir les deffauts* […][128] (PERRAULT, 1683, p. vij).

Ainda para Perrault, existem dois tipos de beleza a serem considerados na arquitetura, uma seria a bleza arbitrária, *beauté arbitraire,* passível de variações sobretudo de gosto e costume, e uma outra, a beleza positiva, *beauté positive,* que seria composta pela *Simetria*, juntamente com a riqueza do material, a grandiosidade e magnificência do edifício, aliadoa à sua racionalidade construtiva. (PERRAULT, 1683, p. vij). A existência da beleza positiva seria a condição para que os edifícios agradem na sua totalidade, uma vez que essa beleza, baseada em critérios considerados positivos e inquestionáveis, uma vez que fundamentados nas leis da natureza, balizariam alguma variação de gosto e hábito "*contre la raison & le bon sens*"[129] existente no edifício (PERRAULT, 1683, p. viij).

Esse conceito de *Simetria à la française* será posteriormente adotado também por J. F. Blondel, no seu *Cours D'Architecture*, de 1771-1777, para quem a *Simetria* é indispensável aos edifícios de importância. J. F. Blondel também aponta para a importância da *Simetria* na distribuição dos

[128] "a simetria que significa em francês a espécie de *Proporção* que produz uma beleza evidente e notável: pois há dois tipos de *Proporção*, uma das quais, de difícil percepção, consiste na razão de *Proporção* das partes proporcionadas, tal como é a que as grandezas das partes têm entre si ou com o todo [...]. A outra *Proporção*, que se chama *Symmetrie* em francês, e que consiste na relação que as partes têm entre si pela igualdade e paridade de seu número, de seu tamanho, de sua situação e de sua ordem, é uma coisa muito aparente, e cujos defeitos nunca deixamos de notar". Tradução livre da Autora.

[129] Contrários à razão e ao bom senso. Tradução livre da Autora.

espaços internos na planta dos palácios, e na composição das fachadas dos mesmos. Comentando sobre os arquitetos que podem ser considerados gênios raros e singulares diz que seu sucesso se deve ao fato de terem usado a *Simetria* e a disposição regular entre o todo e as partes da edificação. (BLONDEL, 1771-1777, p. lxvj).

Blondel particulariza seu entendimento quando escreve que *Simetria* é a regularidade respectiva dos elementos colocados em oposição, uns em relação aos outros, no meio do comprimento e da largura dos cômodos. Então, se indica a colocação no meio, subentende-se que está no eixo, distribuindo o espaço em duas metades de igual tamanho. Para ele a *Simetria* consite ainda na relação que deve haver entre as diferentes partes de uma determinada área, como por exemplo exigir que um dos eixos do salão principal, nomalmente localizado no centro, se alinhe com a *Enfilade* que domina toda a extensão da edificação (BLONDEL, 1771-1777: 199). Na decoração de um cômodo, deve-se procurar uma razoável simplicidade na beleza das formas, na *Simetria*, e na combinação das relações existentes entre as partes e o todo. (BLONDEL, 1771-1777, p. 382).

Para edificações de maior representatividade, é mister a aplicação da S*imetria*. Em alguns trechos do *Cours* de Blondel, dentificamos recomendações projetuais tendo em vista a manutenção da *Simetria*, como por exemplo, o uso de portas falsas para poder compô-la, como pode-se observar nos trechos: *"*[...] *nous disons des portes; car, pour satisfaire à la symetrie, on est obligé d'en feindre une du côté opposé à la véritable entrée: d'où il s'enfuit que le lit paroit être plácé entre deux ouvertures réelles, ce qui blesse toute idée de convenance* [...]"[130] (BLONDEL, 1771-1777, p. 283). E mais adiante : *"*[...] *mais souvent on s'y trouve forcé, em faveur de la symétrie, qu'on est obligé de conserver dans les pieces principales* [...]"[131] (BLONDEL, 1771-1777, p. 285). E quando discorre sobre as escadas : *"La partie la plus indispensable de da décoration des Escaliers est la symétrie [...] qu'on y prenne garde; la moindre négligence à cet égard, le rend inexcusable aux yeux des connoisseurs* [...]. *Après la symétrie, la convenance doit présider dans la décoration d'un Escalier."*[132] (BLONDEL, 1771-1777, p. 309). Mais adiante, escreve sobre as benesses do uso da *Simetria* para o projeto como um todo: *"*[...] *l'Architecte de ce projet l'a conçu si heureusement, que non-seulement l'irrégularité du terrein se trouve presque'entièrement masquée; mais que chaque*

130 "[...] dizemos portas; porque, para satisfazer a simetria, somos levados a fingir que existe uma do lado oposto à entrada real: parecendo estar a cama colocada entre duas aberturas reais, o que contraria qualquer idéia de conveniência [...]" Tradução livre da Autora.

131 "[...] mas frequentemente nos sentimos forçados, a favor da simetria, que somos obrigados a manter nas salas principais [...]". Tradução livre da Autora.

132 "A parte mais essencial da decoração das escadas é a simetria [...] atentemos para isto; a menor negligência a esse respeito, torna imperdoável aos olhos dos experts [...].Após a simetria, a conveniência deve prevalecer na decoração de uma escada. " Tradução livre da Autora.

piece intérieure est devenue d'une parfaite symétrie [...]."[133] (BLONDEL, 1771-1777, p. 361). E nos finalmentes do seu *Cour*, diz: "*toutes les bonnes têtes se connoissent en symétrie, en régularité."* [134] (BLONDEL, 1771-1777, p. 431), onde podemos constatar a importância que ele atribuía ao uso da *Simetria* nos projetos.

Dessa maneira, pudemos ver como a *Simetria* passou a ser utilizada desde então, ao longo do século XIX, convivendo com outras considerações, como a de Auguste Choisy, que, na sua *Histoire de l'Architecture* de 1899, se colocou contra as rígidas concepções de *Simetria* da *École de Beaux Arts* (Kruft, 2016). Mais tarde, Le Corbusier coloca que o "o ritmo é um estado de equilíbrio procedente de Simetrias simples ou complexas ou procedente de sábias compensações" (LE CORBUSIER, 2011, p. 32), que de certa maneira relativiza a *Simetria* aos moldes do seu conceito original vitruviano.

Observa-se que tanto os gregos quanto os romanos não tinham a *Simetria* como algo estritamente relacionado a uma composição definida a partir de um eixo, onde as partes laterais têm igualdade de composição, forma e elementos. Alguns projetos em Recife, quando não têm um espelhamento efetivo, têm os elementos que compoõem o espaço postos de maneira tal que compõem um claro cenário de partes laterais de igual peso e medida. É onde percebemos a influência direta dos teóricos franceses, a interferir no entendimento deste conceito, e consequentemente, na produção da arquitetura a partir de então, em Portugal, na França, e em Recife, Brasil.

Assim, a forma como se pretende analisar a *Simetria* nos espaços sociais da habitação nos estudos de casos selecionados será a partir do traçado de um eixo central imaginário, onde poderemos perceber as lateralidades com seus pesos e elementos constituintes, e se a mesma se dá de maneira total ou parcial.

Diante do exposto, concluímos a *Simetria* para nosso trabalho:

- *Simetria* é um princípio compositivo, que implica em uma disposição equilibrada entre lados opostos de um eixo imaginário na edificação. Essa *Simetria* pode-se dar através de um espelhamento total ou parcial dos elementos componentes do projeto, sem no entanto deixar sombra de dúvida quanto à busca de tratamento semelhante das lateralidades espaciais.

[133] "[...] o arquiteto deste projeto foi tão feliz na sua concepção, que não apenas a irregularidade do terreno está quase totalmente mascarada; mas também cada cômodo interno se tornou perfeitamente simétrico [...]". Tradução livre da Autora.

[134] "Todas as boas mentes se conhecem em simetria, em regularidade". Tradução livre da Autora.

5.4. *Caráter*

O princípio compositivo do *Caráter* também remonta ao Tratado de Arquitetura de Vitrúvio, a partir de dois princípios, o de *Decoro* e também de *Distribuição*. Esses dois princípios se especificam em outros, o de *Decoro* enquanto "cumprindo um princípio", "expresso segundo o costume" e "conseguido naturalmente". E o conceito de *Distribuição* se particulariza em "outro tipo de distribuiçao", mais diretamente ligados ao nosso objeto (VITRUVIUS, 2007, p. 77).

O *Decoro* enquanto "cumprindo um princípio", se reporta aos templos, que devem ter suas características formais adequadas à natureza da edificação e aos seus propósitos pelo que ele exemplifica os templos romanos referenciados a cada deus específico. Já quando discorre sobre o *Decoro* "expresso segundo o costume"[135], adentramos na esfera do nosso objeto, uma vez que propõe uma coerência entre os vestíbulos e os interiores das edificações, no que concerne aos seus acabamentos e elementos decorativos. A terceira especificidade, o *Decoro* "conseguido natualmente" diz respeito à adequação do propósito da edificação aos usos dos recursos da natureza, pelo que ele exemplifica com o uso racional da luz natural, dos cursos d´'água e orientação geográfica (VITRUVIUS, 2007, p. 78)[136].

Quando o princípio de *Distribuição* se particulariza em "outro tipo de distribuição" Vitrúvio se refere a uma disposição das edificações de acordo com o "interesse", a "capacidade financeira" e a "dignidade oratória" dos proprietários. As residências urbanas deverão se diferir das rurais, e "as disposições dos edifícios deverão ser adequados a cada tipo de pessoa" (VITRUVIUS, 2007, p. 80).

Percebe-se que desde o princípio, esse conceito direciona-se à imagem da edificação, sua simbologia, e os significados que exprime para quem a observa, fazendo uma ligação direta com o proprietário. No século seguinte à publicação do Tratado de Vitrúvio, será Palladio quem faz referência, na sua obra *Os Quatro Livros de Arquitetura*, à adequação da casa ao seu proprietário e ao status social dos habitantes (KRUFT, 2016, p. 175).

[135] Talvez o conceito de "decoração" que temos na atualidade pode ter tido suas origens no "decoro expresso segundo o costume" vitruviano, que na época da antiguidade clássica se reportava aos mais abastados da sociedade, reverberando para os nem tanto poderosos, mas que, desde então, passaram a ter a decoração como uma referência de opulência, e um ideal a ser alcançado. Nota da Autora.

[136] Antecipando em vinte e um séculos os ditames da arquitetura sustentável tão em evidência na contemporaneidade. N. da A.

Em 1691, Augustin Charles D'Aviler, no seu *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de Vignole*, tenta interpretar a variedade de formas em arquitetura como uma forma de linguagem. Para ele, as formas contidas no edifício declara a natureza do mesmo (EVERS; THOENES, 2003, p. 266).

Esta questão da adequação da habitação ao seu proprietário, desenvolvida incialmente em Vitrúvio, Palladio e D'Avilier será também retomada por Germain Boffrand no seu *Livre d'Architecture* de 1745, onde coloca que o edifício deve expressar o *Caráter* do morador e a função à qual se destina. É quando identificamos inicialmente nos autores pesquisados a menção ao *Caráter* da obra arquitetônica.

Boffrand escreve que para a arquitetura cumprir sua tarefa, a decoração precisa transmitir algo claro, precisa falar. Para ele um edifício é, portanto, único com seu próprio *Caráter*, que emerge do seu propósito e do *Caráter* do cliente. Um arquiteto deve considerar a personalidade do cliente e seus desejos e conceber o projeto tendo isso como base. Assim, diferenças climáticas e nacionais têm influência e devem ser levadas em conta. Diante disto, gregos e romanos não são os únicos modelos. Podem ser admirados pelas maravilhosas soluções de projetos em larga escala, mas a adequação às particularidades dos proprietários deve ser considerada (BOFFRAND, 1745, p. 23).

> *Mais si le maître pense d'une maniere peitite, il voudra que sa maison soit faite suivant son idée : elle sera composée et ornée des colifichets. Si le maître est d'un caractere modeste et sublime sa maison sera plus disntinguée par l'élegance des proportions, que par les ornemens & par la richesse de la matiere. Si le maître est d'un caractere inégal & bizarre, sa maison será composée de disparates & de parties sans accor ; en sorte quel'on peut juger du caracter du maître, qui l'a fait construire pour lui, par la maniere dont elle est disposée, ornée & meublée.*[137] (BOFFRAND, 1745, p. 25).

Pela citação acima, vemos que o conceito de *Caráter* se reportava incialmente ao *Caráter* pessoal do proprietário da habitação, ou seja, sua maneira de ser, de agir, de viver. Este *Caráter* seria traduzido para os aspectos formais da habitação, definindo o *Caráter* arquitetônico como a expressividade da habitação, que deveria estar reportada à essência do proprietário. Veremos posteriormente o *Caráter* referenciado às obras de arquitetura de forma geral, e não mais apenas nas habitações. O *Caráter* passará a ser um princípio compositivo relevante nos projetos de arquitetura desde então.

[137] Mas se o senhor pensa pequeno, vai querer que sua casa seja feita de acordo com sua ideia: será composta e decorada com quinquilharias. Se o senhor for de *Caráter* modesto e sublime, sua casa se distinguirá mais pela elegância das proporções do que pelos ornamentos e pela riqueza do material. Se o senhor for de *Caráter* diferente e bizarro, sua casa será composta de partes díspares e não convencionais; de maneira que podemos julgar o *caráter* do mestre, que mandou construir a casa, pela maneira como essa está disposta, decorada e mobiliada. Tradução livre da Autora.

Em 1765, Marie-Joseph Peyre, com a obra *Oevres d'architecture*, coloca que a excelência da obra arquitetônica só pode ser concebida por um engenhoso arquiteto que é capaz de criar um *Caráter* único, e muita decoração só faz cansar a vista. O arquiteto deve esforçar-se para despertar grandes emoções como choque, medo, reverência, doçura, calma, paixão. No entanto, despertar essas emoções simplesmente copiando velhas soluções não é suficiente para Peyre, pois se deve procurar superá-las (EVERS; THOENES, 2003, p. 314).

Mais adiante, no *Cours d'Architecture – Traité De La Décoration, Distribution Et Construction*, de 1771-1777, Jacques François Blondel apresenta o conceito do C*aráter* como a função expressiva de um edifício. A partir desse conceito, introduz o conceito de estilo, sendo o *Caráter* a expressão da função, e o estilo, seu efeito. Ou seja, através da forma, dos elementos constituintes do projeto, se passaria uma mensagem, que seria o *Caráter* da edficação. Para Blondel, a diversidade de nações e civilizações conduzem a uma variedade de estilos. No entanto, o *vrai style* estaria ligado à verdadeira arquitetura que agrada a todos. Esta verdadeira arquitetura citada em Kruft (2016), nos remete à arquitetura referenciada aos princípios compositivos clássicos, que estariam por sua vez fundamentados nas regras proporcionais da natureza.

Para Blondel, *"*[...] *chaque Batîment doit avoir une maniere de s'annoncer qui lui soit propre"* [138] (BLONDEL, 1771-1777, p. 341). Assim, é necessário diferenciar um projeto de outro, mesmo que destinado ao mesmo proprietário, ou seja, um casarão na cidade, uma casa de lazer no campo, ou um castelo nos seus domínios. Se os edifícios têm fins diferentes, devem se apresentar com aspectos também diferentes, sendo seu *Caráter* relativo a esse fim. (BLONDEL, 1771-1777, p. 127). O *Caráter* define o motivo de construção do edifício, e rege o gênero do mesmo, fazendo com que o arquiteto atribua ao edifício o gênero do sagrado, do heróico, do pastoral, (BLONDEL, 1771-1777, p. lv).

Destarte, Blondel propõe a tripartição espacial da habitação, com distinções de composição para Espaços de Aparato, cômodos destinados a cerimônias formais, Espaços Sociais para receber amigos e Espaços de Comodidade, que se destinavam à vida íntima dos moradores, pontuando o *Caráter* de cada um desses espaços. Isso será verificado posteriormente nos espaços sociais dos projetos contemporâneos em Recife, ambientes de representação por excelência, e que têm no *Caráter* a essência dos seus arranjos, pois a imagem que resulta de sua finalização se propõe justamente qualificar os proprietários quanto ao seu poder, importância e estatus social.

[138] "[...] cada edifício deve ter um maneira de se anunciar que lhe seja própria". Tradução livre da Autora.

Os ensinamentos de Blondel foram significativos para seus discípulos Étienne-Louis Boullée, juntamente com Claude Nicolas Ledoux, protagonistas, dentre outros arquitetos, da chamada geração "visionária" que se deu na França no período revolucionário, a chamada *Architecture parlante*[139], caracterizada justamente pela ênfase dada ao *Caráter* da edificação. Boullée, através de "edifícios tão vastos que impossibilitavam sua realização" (FRAMPTON, 2003, p. 6), tinha a arquitetura composta de *Simetria*, regularidade, variedade de forma e *Caráter*. Valorizava os volumes regulares, pois eles eram ordem e claridade (MALLGRAVE, 2008, p. 210). Para ele, os edifícios deveriam expressar enfaticamente seus propósitos, como por exemplo uma prisão, que deveria passar uma impressão tão aterrorizante para os transeuntes que estes deveriam ficar com tanto medo do local, exitando antes de cometer algum crime.

Nos projetos de Claude Nicolas Ledoux para operários e empregados, as funções de seus moradores eram refletidas no exterior das residências. Ledoux considerava que o *Caractère* expressa um símbolo e não a função prática ou construtiva da edificação (KRUFT, 2016). Com Ledoux, assim como Boulée, a questão do *Caráter* se sobrepõe à escala humana, onde percebemos como suas obras são grandiosas, espelhando a magnificência dos programas reais.

Nicolas Le Camus de Mézières foi o teórico que desenvolveu posteriormente um sistema de classificação dos edifícios segundo o *Caráter*, na sua obra *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*, de 1780, se referenciando às residências dos mais abastados na França (MALLGRAVE, 2008, p. 199).

Em 1788, Quatremère De Quincy apresenta na sua obra *Encyclopédie Méthodique: Architecture*, uma grande explanação sobre o *Caráter*. Tendo conhecido Giovanni Battista Piranesi (1720 - 1778) e Antonio Canova (1757 – 1822), e visitado os sítios clássicos de Pompéia, Paestum e Sicília, escreveu seu ensaio sobre o *Caráter* com um direcionamento diferente, mais amplo e embasado na sua visão racional da arquitetura clássica. Propunha uma visão oposta ao expressionismo de Boulée e Ledoux mencionadas acima. A partir da distinção entre o *Caráter* físico e o *Caráter* moral, reconhece três tipos de *Caráter*: o *Caráter* essencial, o acidental e o relativo, e analisa o *Caráter* do ponto de vista do clima, da raça, da nação e de variáveis pessoais (MALLGRAVE, 2008 p. 206).

Em seguida, vemos em Kruft (2016) que Pierre Patte, nas obras *Mémoires Sur Les Objets Les Plus Importants de l'Architecture* e *Monuments Érigés En France à La Gloire de Louis XV*, parte da constatação do gosto geral pela arquitetura antiga e do fato das casas particulares serem decoradas com a "nobreza dos ricos palácios". Disto posto, exige que a casa privada seja mais

[139] Arquitetura que fala, que se expressa a partir dos seus atributos. T. da A.

simples e que não empregue a *Magnificence*, visto que deveria ser reservado aos superiores. Vemos aqui que Patte indica uma adequação da casa ao seu proprietário, aos moldes do que Vitrúvio, já no século I a. C. escrevia no seu Tratado.

Para Kruft (2016), J-N-L Durand, no seu *Précis des Leçons d'Architecture* de 1802, coloca o *Caráter* como um critério estético, assim como *Grandeur*, *Magnificance*, *Variété* e *Effet*,[140] condicionando-os às questões de conveniência e econonmia da edificação. Observa-se que, apesar de considerá-los como elementos componentes importantes na plástica da edificação, deve existir uma coerência de utilização destes elementos, posição semelhante a J-B Rondelet, que exige *Magnificence* e aceita ornamentos, mas "que sejam análogos ao gênero do edifício".

Essa coerência do *Caráter* da habitação com a importância socio-econômica do seu proprietário não parece ser considerada por Charles Percier (1764-1838) e Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853), no *Recueil de Décorations Intérieurs*, de 1801-1812, e também em *Résidences des Souverains*, de 1833, visto que para eles, a moradia simples do cidadão merece o mesmo empenho que o palácio, o empenho aqui sendo considerado como um tratamento formal mais aprimorado, atribuindo destaque à habitação. No entanto, seguindo a corrente que se pronunciou, com Durand e Rondelet, de uma coerência maior do *Caráter* em relação à edificação, veremos a proposta de Auguste Choisy, em *Histoire de l'Architecture*, de 1899, e a de Julien Guadet, em *Élements et Théorie de l'Architecture*, de 1901-1904, nas quais o entendimento de estilo para Choisy é enquanto expressão de novos métodos construtivos, assim como para Guadet, para o qual as ordens arquitetônicas devem ser tratadas apenas sob o ponto de vista construtivo ou histórico (KRUFT, 2016).

Esses autores têm um entendimento mais racional da plástica arquitetônica, através da qual se expressa o *Caráter* da edificação, como fará Le Corbusier em já no século XX, em *Vers une Architecture*, de 1923, e em *l'Art Décoratif d'Aujourd'hui*, de 1925. Para ele, o *Caráter* deve se despojar do que não remete direto à função da habitação: "a arquitetura se ocupa da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela despreza os palácios. Eis um sinal dos tempos". E mais adiante, é dele a célebre frase "Uma casa é uma máquina de morar" (LE CORBUSIER, 2011, p. 65), demonstrando a prevalência do *Caráter* utilitário em detrimento do simbólico.

Resumindo, ao longo da confomação da teoria da escola francesa de arquitetura, identificamos duas maneiras de tratamento do *Caráter* na edificação. A primeira delas tem suas bases em

[140] Grandeza, magnificência, variedade e efeito. T. da A.

Vitrúvio, prossegue com Palladio, Boffrand, Blondel, Boullée, Ledoux, e Patte, os quais primam em externar um *Caráter* da edificação, ligados ao proprietário e sua condição social, e que tomam como referência os ditames compositivos acadêmicos. Uma outra maneira tem a ver com a verdade, uma justeza do tratamento plástico enquanto decorrente dos aspectos construtivos e funcionais. Essa vertente foi identificada em Durand, Rondelet, Choisy, Guadet e Le Corbusier.

Essas duas maneiras de considerar o *Caráter* no espaço habitacional poderá ter gerado duas vertentes que se insinuam até o momento desta investigação, dirigidas ao projeto dos espaços sociais. Uma delas, onde o *Caráter* sempre foi condição *sine qua non* para o tratamento desses espaços, enquanto simbologia e exprimindo magnificência, e uma outra, onde o *Caráter* enquanto expressão é condicionado primeiramente pela sua função, pelos seus aspectos econômico – construtivos.

Observamos como foi construído o conceito do *Caráter* a partir do Tratado de Vitrúvio, e como a questão da imagem está em estreita ligação com a realidade sócio econômica do usuário de uma habitação, podendo estar espelhando essa realidade de forma efetiva ou ideada, quando o proprietário não integrra a classe dos mais abastados e importantes, mas que ambas as maneiras têm o propósito de passar essa imagem para os observadores. Assim, será através dos espaços sociais da habitação, destinados à sociabilização não apenas dos usuários dos espaços, mas também dos visitantes, onde será possível observar o *Caráter* da mesma.

Então, para esta investigação,

- *Caráter* é a expressividade da edificação, adquirida a partir dos princípios compositivos que a constituem. Simboliza a realidade sócio, econômica e cultural dos seus proprietários, e pode ser identificada a partir dos espaços sociais da habitação, através de uma imagem real ou ideada, pretendida por eles.

Como o *Caráter* é uma expressividade, transmitida através dos elementos constituintes da edificação, elegemos cinco características dos espaços sociais da edificação que poderão objetivar a simbologia pretendida da mesma:

- Localização privilegiada em relação aos espaços íntimos e de serviço;
- Acesso direto e indutor à habitação, a partir do logradouro;
- Boa orientação quanto à insolação e ventilação;
- Maior dimensionamento e destaque em relação aos demais espaços da habitação, quer pela forma e/ou pela composição dos seus elementos;

- Utilização de mobiliário, equipamentos, objetos e materiais de maior valor agregado, simbolizando riqueza e poder.

Como conclusão deste capítulo, temos que nossa proposta de conceito de clássico foi derivada destes quatro princípios estudados de *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter*. A ocorrência destes princípios, assim como a nominação de Espaços Sociais Clássicos foi o que norteou a análise dos espaços sociais das habitações selecionadas e expostas no capítulo 8 deste documento, objetivando comprovar a suspeita de sua permanência ainda na contemporaneidade.

A seguir, o capítulo 6 desenvolve de maneira mais abrangente o conceito do *Caráter* da obra, haja vista sua característica simbólica, e as questões de imagem e representação dos espaços sociais.

6. ARQUITETURA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Este capítulo demonstra como a ênfase no desenho, característica inicial das academias de arquitetura, contribuiu para reforçar uma prática de concepção arquitetônica pautada no sentido da visão e nos princípios de composição clássicos advindos dela, posto que centrado na dimensão estética do espaço, e apreendida pelo olhar. Para nossos estudos, essa questão é relevante uma vez que, a ênfase na dimensão estética dos espaços sociais das habitações em Recife, nos indica uma preocupação em passar uma imagem visual, uma aparência, em muitos casos atrelada a questões mais profundas do ponto de vista sócio econômico, simbolizada por esses espaços.

6.1. A imagem da composição clássica

Segundo Pedro Janeiro, "O uso mais corrente da palavra 'representação' designa a formação de imagens de qualquer natureza que provocam ou acompanham os nossos sentimentos, pensamentos, vontades e essas próprias imagens" (JANEIRO, 2010, P. 449). Disto posto, temos que a imagem, à maneira dos signos[141], refere-se sempre a alguma coisa, a algo que está sendo representado por ela, passível portanto, dos condicionantes de quem está a fazer a representação da imagem, e que por sua vez encontra também os condicionantes de quem está a receber as mensagens emitidas por esta representação (SILVA, 1985, p. 39).

Temos então que os espaços sociais podem representar, por imagens, no caso, através da dimensão estética de sua composição, seus propósitos. Determinadas imagens carregam dentro de si uma simbologia, constituída ao longo da história para determinada sociedade. No caso dos projetos dos espaços sociais da habitação, que se vale de imagens para serem representados, a saber, do desenho, poderá ter o projeto, desde sua concepção, determinados propósitos simbólicos a expressar. Passada a fase projetual, chegará os espaços sociais à sua fase construtiva. No entanto, a imagem pretendida já foi previamente definida desde seus princípios.

Temos que o desenho, que precede o projeto, que materializa a ideia do profissional arquiteto, foi identificado por Vasari como seu fundamento (TEJO *et al.*, 2012, p. 20). Alberti já identificava,

[141] Para Lúcia Santaella, discorrendo sobre a Semiótica de Charles Sanders Peirce, um signo é "[...] algo que se refere a uma outra coisa diferente dele, seu objeto" (SANTAELLA, 1994, p. 159). Assim, em se tratando das relações que o signo pode ter com seu objeto, pode ser classificado em ícone, quando opera pela semelhança factual entre o significante e o significado, o índice, que opera que contiguidade material entre o significante e o significado, ou seja, um elemento autoriza a suposição da necessária existência de outro elemento, que pode não estar presente, e o símbolo, que opera pela contiguidade convencionada (SILVA, 1985, p. 30).

no seu tratado, a importância do que chamou de delineamento, para ele um processo que delimitava e definia a forma do edifício, e que junto com a construção, compunha a arte edificatória[142] (ALBERTI, 2011, p. 145).

A doutrina acadêmica, desde o Renascimento, enfatizou a importância do desenho, considerado não apenas como técnica, mas como concepção do projeto, fazendo com que a ideia da arquitetura precedesse sua construção, sendo dela independente (PEREIRA, 2004, p. 1). Isso abriu margem para exercícios mentais de composição do espaço, nos quais a dimensão estética da arquitetura, percebida preponderantemente pelo sentido da visão, pudesse se desenvolver a ponto de que, apenas para citar um exemplo, os protagonistas da A*rchitecture Parlante* dos Setecentos considerassem o desenho já arquitetura, alheio à sua dimensão construtiva.

O advento da técnica da perspectiva[143] será uma conquista fundamental na representação do espaço idealizado pelo arquiteto, na concepção do projeto. No entanto, a representação em perspectiva é relativa a pontos de vista fixados em um plano, que elimina as outras visadas, também possíveis de representação de um "mundo possível". Essas outras visadas, que levariam a uma compreensão mais exata da realidade, conduzem a um jogo incessante de questionamentos acerca do espaço representado que, portanto, é aprisionado em um único, eleito pelo arquiteto.

Esse momento pontua a problemática da composição e da representação classicista na arquitetura que se mostra valorizada até os dias atuais, e consequentemente nos espaços sociais da habitação. Privilegia-se a cena, o ângulo de visada, e normalmente o pano de fundo é definido a partir do acesso principal da habitação, no sentido de quem nela adentra. Esse *Caráter* de cenário será acentuado a partir dos princípios compositivos clássicos, transformando os espaços em verdadeiras "cenas acabadas".

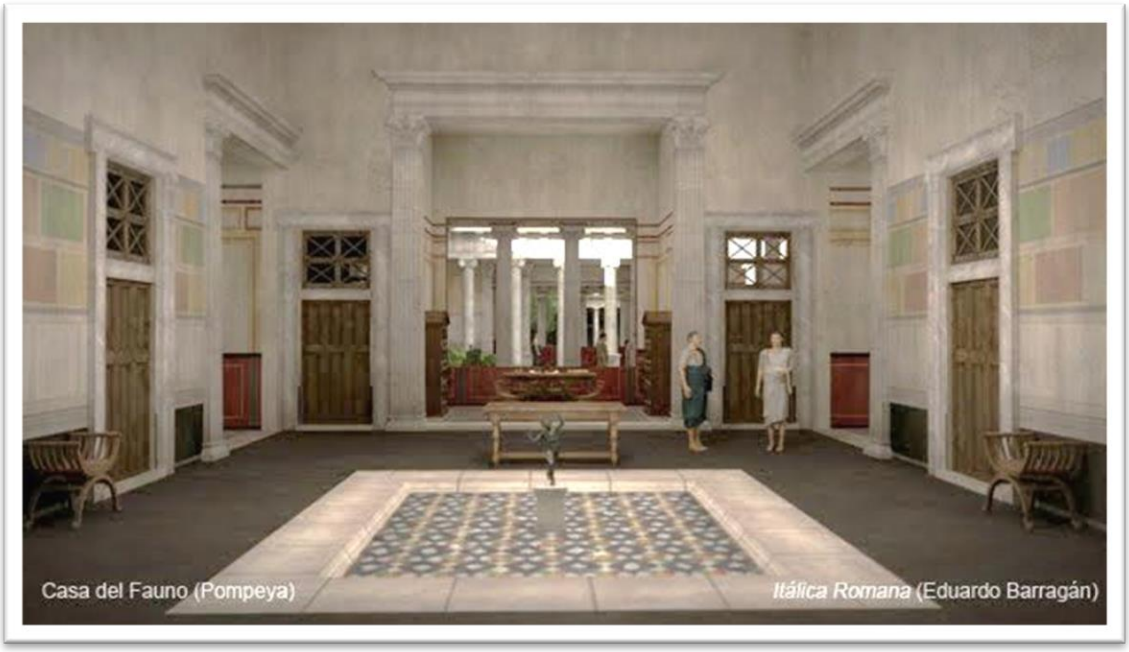
A imagem abaixo (**Figura 61**) ilustra como a abordagem cenográfica tem privilegiado a visão focada, onde a perspectiva enfatiza os princípios compositivos clássicos da *Ordenação*, *Simetria*, *Proporção* e *Caráter* do espaço.

---

142 A forma do edifício seria delimitada e definida pelo delineamento que, através do desenho de "linhas e ângulos" se caracterizava por uma busca da localização adequada, o collocatio, da Proporção exata, o numerus e da escala conveniente, o finitio. (ALBERTI, 2011, p. 145).

143 "O domínio gráfico da perspectiva surge para resolver um problema teórico de óptica. O termo "perspectiva" passa a ser usado, a partir do século 13, em círculos universitários, mais especificamente na Universidade de Oxford, nascendo como um problema ótico de física, mais especificamente como um problema teórico da luz como a matéria prima do universo criado. Mas o problema teórico da perspectiva não tinha uma contrapartida gráfica que desse conta daquilo que começava a ser elaborado do ponto de vista da física teórica. Apenas dois séculos depois a perspectiva teórica ganha uma resposta gráfica, que chamamos de perspectiva. A primeira obra pintada em perspectiva é um ícone do estilo novo, de autoria de Masaccio, realizado na década de 1420, dedicada ao mistério da Trindade. A perspectiva [...] nasce em círculos religiosos, desde Oxford, como problema teórico, até Florença, como técnica gráfica." (TEJO *et Al.* 2012, p. 18).

Figura 61 - Reconstituição da "Casa do Fauno", Pompéia, séc. VI a. C. a 79 d. C.



Fonte: Eduardo Barragán. Disponível em: http://italicaromana.blogspot.com/2012/03/casa-del-fauno-pompeya.html Acesso em: 22 fev. 2022.

Pedro Janeiro (2010) complementa que o domínio da perspectiva, no *Quatroccento*, estetiza o espaço arquitetônico, pois somos levados a compô-lo apenas do ponto de vista do desenho, de seus elementos constituintes, ou seja, dos planos, pisos, paredes, portas, janelas, escadas, que compõem o espaço, privilegiando a dimensão físico-estética da arquitetura, em detrimento de sua essência bem mais complexa. A imagem é uma interpretação simplificada da realidade, que gera uma realidade distorcida do espaço (JANEIRO, 2010, p. 424), como já dizia também Vitrúvio, "[...] parece que a visão dos olhos apresenta em si falsos juízos" (VITRÚVIUS, 2007, p. 301).

Ora, nem a perspectiva tem o poder de representar o espaço na sua totalidade, e mesmo que assim o fosse, não abarcaria todas as dimensões que um espaço arquitetônico pode suscitar no homem. O "espaço simulado pelo desenho é um espaço só visual" (JANEIRO, 2010, p. 417). Segundo ele, o desenho é um "devir", uma antecipação de algo que está para vir, um estágio inicial. Ele não é mais a ideia, pois já se concretizou no desenho, mas ainda não é arquitetura. O desenho se situa no meio entre a ideia, a realidade imaginada e a concretização da ideia, a realidade concreta ou projeto construído.

No entanto, o desenho "seduz". Ele faz com que o sujeito se veja dentro deste espaço. Faz com que vislumbre uma realidade desenhada. Apesar do desenho não esgotar a dimensão bem mais

profunda do espaço real, a tendência é que o sujeito se transporte para um local onde tudo está definido, organizado, esteticamente belo.

Decerto, a partir do Renascimento italiano, a adoção do classicismo na arquitetura significava retomar os conceitos compositivos praticados pelos gregos e romanos na antiguidade clássica. A referência clássica será seguida na composição dos projetos de arquitetura habitacional e dos seus interiores ao longo dos séculos seguintes. Sobre a influência dos padrões compositivos classicistas na produção da imagem, podemos nos valer da reflexão de Pedro Janeiro:

> Mesmo com os desvios e os erros, inerentes a uma "aproximação incompleta" feita hoje, às formas do passado, não podemos considerar, muito embora a estética grega seguisse a mimese, um realismo efetivo na produção da imagem (grega). A proporção e a medida constituiriam um reflexo da Beleza eterna e a construção da imagem, em certa medida, foi limitada por este ideal, ou talvez melhor, foi limitada por este modo de ver-se o mundo. (JANEIRO, 2010, p. 429)

A retomada do clássico no Renascimento está também simbolicamente ligada ao fato de que o "homem moderno" voltava-se para seus referentes antepassados, representantes de uma sociedade antropocêntrica, que valorizava o homem, sua racionalidade e para quem os exemplos da arquitetura antiga voltavam a ser a base para os novos programas das habitações do momento, a *Villa* renascentista e o palácio privado. A figura abaixo que ilustra uma a *Villa* renacentista Quinta das Torres, em Portugal (**Figura 62**) observa-se o ponto de visada central, que sempre foi tomado como referência de composição para as visadas, onde a *Simetria* fazia-se necessária para a harmonia do conjunto obtida a partir do olhar:

Figura 62 - Villa renascentista Quinta das Torres: exemplo de ordem, regularidade e *Simetria*



Fonte: (PIRES, 2016, p. 236)

O Palácio de Versalhes, na França, que teve seus espaços internos idealizados pelo decorador Charles Le Brun, ainda em finais do século XVII, eram compostos dentro dos princípios

compositivos classicistas, com ênfase no olhar. No tocante à disposição do mobiliário, veremos que as cadeiras eram idealizadas como componentes visuais, a equilibrar o espaço cênico interno, e se posicionavam encostadas às paredes, fazendo composições com as janelas e as pilastras, e os espaços centrais dos ambientes ficavam predominantemente vazios. Os móveis eram então, nesse período do reinado de Luís XIV, considerados muito mais como componentes visuais, objetivando um resultado formal simétrico, ordenado e modular, do que propriamente artefatos utilitários voltados para o conforto dos usuários. Tanto que existiam nomenclaturas específicas para designar quando o móvel era para "compor" a arquitetura, chamados de *sièges meublants*, ou "móveis arquitetônicos", e quando eram destinados ao uso, chamados de *sièges courants*, pois não tinham lugar específico para serem colocados, e eram dispostos de acordo com a necessidade de utilização. Os "móveis arquitetônicos" muitas vezes não tinham acabamento na sua parte traseira, por questões econômicas, posto que não seriam utilizados fora de seu local pré definido, e para efeito apenas de composição cênica" (RYBCZYNSKI, 1996, p. 94).

Figura 63 - Comparativo de composição cênica entre a Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, França e o Salão de Baile da Casa da Hera, Brasil.



Fontes: Imagem da esquerda – Disponível em: https://dicasparis.com.br/versalhes/galeria-dos-espelhos-em-versalhes/ Acesso em: 29 ago. 2022; imagem da direita – (TELLES, 1975).

Esses interiores palacianos com composições classicistas e enfatizando a dimensão cênica atuaram como referencial estético tanto para as monarquias européias, quanto para a nobreza e a burguesia que crescia cada vez mais ao longo do século XVIII e XIX. A profusão de palácios, palacetes e interiores que foram construídos inspirados no esplendor de Versailhes é significativa (**Figura 63**), uma vez que as camadas mais abastadas da população têm grande influência como formadoras de opinião em se tratando das referências estéticas.

Particularmente no século XVIII, quando o movimento Neoclássico nas artes e na arquitetura se fará presente na França, veremos que a rigidez compositiva classicista será o elemento norteador dos interiores palacianos e das ricas casas burguesas, com rebatimentos significativos na maneira

de compor os espaços sociais das habitações da sociedade portuguesa da época, e que por sua vez levará essas influências para o Brasil.

Em Portugal, nos finais daquele século, esse classicismo direcionava a composição dos espaços internos das ricas casas, com interferências no tocante à vivência de seus moradores, uma vez que, por motivos puramente estéticos, determinadas conformações espaciais não condiziam com a funcionalidade efetiva de determinados usuários, como demonstra Carlo Franco:

> A casa nobre, durante um longo período, reconheceu-se numa fila de assoalhadas, propícia a uma exibição aparatosa, com uma rede de percursos que não concedia privacidade. O acesso às salas fazia-se através de uma porta que podia localizar-se junto às paredes exteriores, às interiores, ao centro, ou com duas ou mais portas, que deviam manter-se abertas para que o efeito cenográfico não se perdesse. Estes espaços nem sempre representavam uma função específica, cabendo aos habitantes, muitas vezes, a cada momento, escolher a valência que melhor se adequava às suas necessidades (FRANCO, 2014, p. 33).

Era a chamada disposição *enfilade*, herança também de Versailles, ou seja, uma articulação de cômodos sucessivos, um após o outro, não permitindo seus acessos de forma individual, o que só foi possível com o advento dos corredores, mais tarde. Essa disposição era resultado direto das fenestrações das fachadas, que adotaram a composição clássica na sua definição formal. A rigidez da edificação conformava uma rigidez dos espaços internos, que por sua vez gerava propostas de composição também rígidas, e por vezes desnecessárias. É notório aqui como a ênfase na composição privilegia o resultado final estético da composição, onde a ênfase é no sentido da visão.

Mais tarde, durante o movimento Neoclássico na Europa, Blondel estabeleceu, de acordo com o "sentimento dos melhores arquitetos", pontos de distância relativos à extensão e à elevação dos edifícios, provando que, para se chegar a um bom julgamento do efeito da composição, é preciso primeiro decidir o ponto de distância e o ponto de vista, segundo o local e as regras da óptica. (BLONDEL, 1771-1777, p. xxvj). Observa-se aqui uma preocupação com o ponto focal, e desenvolvimento do olhar a partir de pontos eleitos de vista, mais favoráveis à composição concebida.

Mais adiante, Le Corbusier, em *Vers Une Architecture* critica o ângulo de visada fixo, os eixos da Escola de Belas Artes, para quem são a "[...] calamidade da arquitetura [...] uma receita, um truque" (CORBUSIER, 2011, p. 133), uma vez que seriam uma fórmula para se obter determinada visão do espaço, pré-concebida. Aponta que essa escola trabalha o eixo "em estrela", por considerar que o espectador diante do edifício fixa seu olho exclusivamente no seu centro de

gravidade, ao passo que na realidade o que acontece é que o olho humano não é fixo, "gira sempre e o homem também gira sempre à esquerda, à direita, pirueta" (CORBUSIER, 2011, p. 137), demostrando assim a complexidade do olhar.

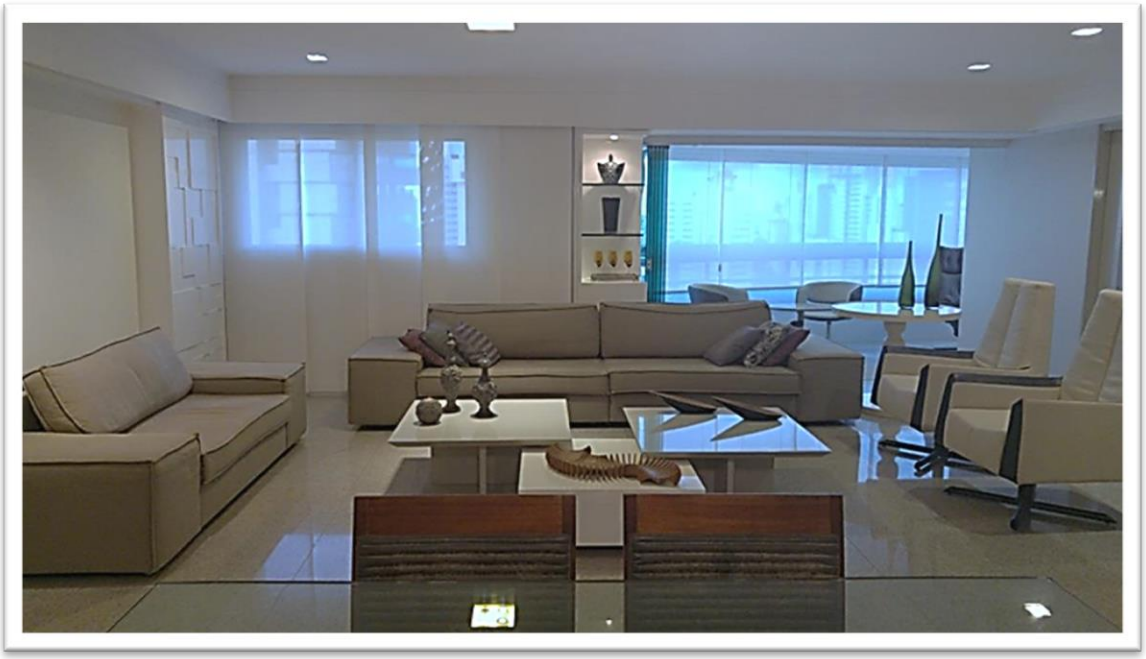
Contemporaneamente, Juhani Pallasmaa (2011) aponta para a ênfase que tem sido dada ao sentido da visão na cultura ocidental. Para ele, a "visão focada" e a "representação em perspectiva com intenções conscientes" são reducionistas da dimensão espacial, pois considera que, "em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados". Ou seja, a arquitetura, além de ter o poder de seduzir visualmente, é um espaço plural, de vivências, e não deveria ser apenas subordinado ao sentido do olhar.

A visão focada é típica da abordagem cenográfica da arquitetura. Privilegia-se a visão e a dimensão estética do espaço arquitetônico. Apesar de em alguns casos ser essa a intenção do projeto e/ou usuário, entendemos que se pode no máximo enfatizar essa dimensão, mas as outras dimensões perceptivas e funcionais deixarão de estar presentes no espaço, não devendo, portanto serem desconsideradas, tendo em vista a satisfação plena do usuário.

No Recife, Brasil, observa-se um hábito, que remonta ao século XIX e que ainda permanece, que é o da valorização cênica dos espaços sociais das habitações, tendo em vista a dimensão estética destes espaços, uma vez que serão os espaços utilizados pelos visitantes da casa, e consequentemente onde o sentido da visão será o mais privilegiado, posto que passageiro, e causador da primeira impressão do espaço aos observadores.

As **Figuras 64 e 65**, de salas de estar e jantar de apartamentos de famílias abastadas de Recife, exemplificam como o aspecto cenográfico final foi obtido, considerando a utilização dos princípios compositivos clássicos, e a visão focada na composição dos projetos.

Figura 64 - Sala de estar de apartamento de família abastada de Recife.



Fonte: Foto da Autora

Figura 65 - Sala de jantar de apartamento de família abastada de Recife.



Fonte: Foto cedida pela arquiteta autora do projeto, Ilka Rosas

Observamos na nossa pesquisa, centrada nas classes mais abastadas da população e nos projetos de arquitetura direcionados a esta, que o hábito de valorização dos espaços sociais da casa não se

restringe às camadas mais altas, nem tampouco aos espaços projetados por arquitetos, mas que se encontra também nas residências mais humildes, compostos pelos próprios moradores, com maior liberdade. Percebemos que as camadas mais altas da população agem no sentido de "exemplos a serem seguidos", formando uma opinião geral que vai se consolidando com o tempo e que tem permanecido nas práticas cotidianas do habitar.

Para ilustrar nosso discurso apresentamos casas que analisamos situadas no bairro de Brasília Teimosa, em Recife, um bairro carente anexo ao bairro de Boa Viagem, este reduto das classes mais abastadas. Brasília Teimosa teve sua formação a partir de uma ocupação do sítio por pessoas sem moradia por volta da década de 60. Essas pessoas se assentaram inicialmente em casas de madeira, estruturando-se ao longo dos anos com reformas nas suas casas, atualmente em alvenaria em sua maior parte. No entanto esse bairro não perdeu seu aspecto desordenado e insalubre, fruto da sua gênese, e se encontra habitado atualmente por segmentos sociais menos privilegiados.

Em visitas às salas de algumas casas neste bairro, verificou-se que são compostas tendo em vista uma valorização estética, expressa através de móveis com design, históricos, duplos ambientes de estar e jantar, quadros, objetos de adorno, gravuras, jarro de flores, a TV, sempre onipresente, tapetes, e tudo que possa contribuir para uma simbologia de mínimas posses, memória e deleite visual que o proprietário possa vir a ter e queira expressar para os que nela adentram. Quando da nossa chegada, muitos pediam licença para "arrumar" um pouco a sala, antes da foto, assim como retiravam as mantas sobre os sofás, para protegê-los quando não houvesse visitas, e fechavam as cortinas que davam para os outros cômodos "menos apresentáveis".

Nas Casas 1 e 2 abaixo vemos uma composição de salas de estar e jantar, onde as paredes receberam cores iguais às suas opostas, e onde são observados um *rack* para TV, prateleiras para objetos, quadros, porta-retratos e roda-teto. Na Casa 1 (**Figura 66**), é definida os ambientes de estar e jantar, segundo os hábitos sociais que permanecem, mais centrados na herança clássica de composição dos espaços sociais, do que na proposição de sala funcional preconizada pelo movimento moderno.

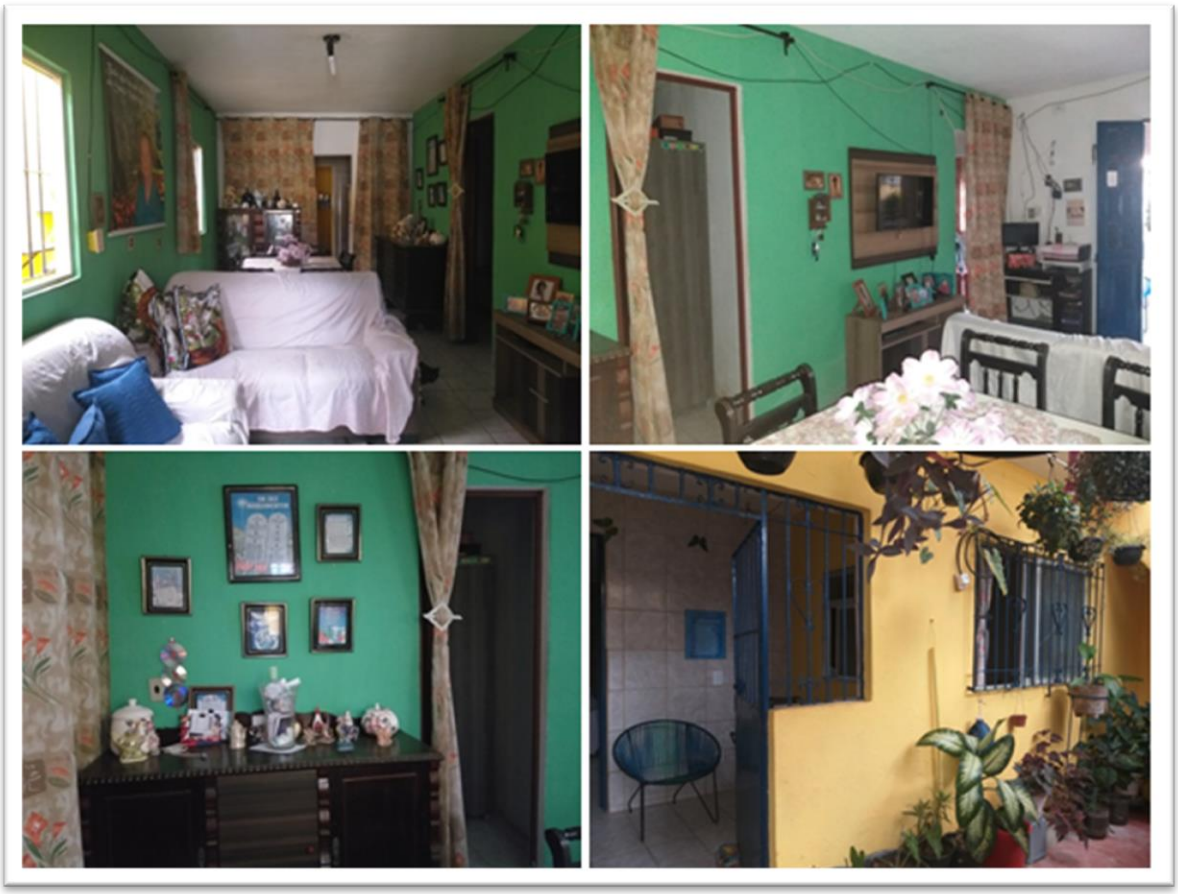
Figura 66 - Vistas internas dos espaços sociais da Casa 1, Brasília Teimosa, Recife.



Fonte: Fotos da Autora

A Casa 2 (**Figura 67**), também ilustra o que se considera como "o que deve constar", de acordo com o já instituído, que permanece mesmo nas camadas menos favorecidas economicamente: também temos a sala dividida para dois ambientes, apesar de não haver espaço mínimo suficiente entre a mesa e o sofá, móveis de design historicista, *rack* com objetos, porta retratos, equipamentos, TV, quadros, jarro com flores sobre a mesa, e fachada pintada de amarelo com muitas plantas de adorno no acesso e terraço anterior às salas, já anunciando o cuidado da proprietária com sua casa.

Figura 67- Vistas da fachada e internas dos espaços sociais da Casa 2, Brasília Teimosa, Recife.



Fonte: Fotos da Autora

Estes dois exemplos ilustram como a questão da dimensão estética, da valorização dos espaços sociais, e do tratamento compositivo destes parecem ser importantes na cultura da cidade, haja vista que, mesmo nas classes menos abastadas, verificamos um apuro no trato destes espaços, onde a visão focada e a imagem de beleza e boa condição financeira que pretende ser passada aos observadores são uma constante.

Veremos, no tópico seguinte, como a obra teórica do arquiteto acadêmico Jacques François Blondel foi importante no entendimento das diretrizes observadas neste tópico, assim como da relevância dos princípios classicistas para os projetos da habitação, e da própria definição dos diferentes espaços que compunham as residêncis da classe abastada francesa da época.

6.2. A composição cênica dos espaços sociais - a herança Blondeliana

Este tópico propõe uma reflexão da obra de Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments* - Volume 4, escrita entre os anos de 1771-1777, relacionando prováveis contribuições perpetuadas por séculos das Academias às práticas atuais dos arquitetos da cidade do Recife, tendo em vista o valor atribuído a determinadas posturas utilizadas no trato dos espaços sociais da habitação.

Logo no início do Volume 4 deste referido *Cours*, Blondel, elogiando os edifícios erigidos pelos bons arquitetos franceses, coloca que estes foram concebidos a partir dos exemplos mais famosos da Grécia, e que os bons arquitetos[144] consideravam esses povos como os criadores da bela arquitetura ao produzir tantos modelos de perfeição nesse gênero, que poderíamos vê-los como os "inventores da arte" (BLONDEL, 1771-1777, p. xiv), onde fica demonstrado sua consideração valorativa do classicismo e seus princípios, assim como sua tomada de posição conservadora, na *Querelle des anciens et des modernes* para quem as belas proporções foram extraídas da natureza.

A primeira reflexão que a leitura da obra de Blondel nos trouxe no tocante à composição dos espaços sociais da habitação diz respeito ao fato dele considerar o espaço arquitetônico enquanto formado por um todo que engloba o exterior e o interior da edificação. Corcordando com ele,

[144] Ao longo do volume 4 do seu curso, BLONDEL faz referência à obra de alguns arquitetos que admira, como François MANSARD (1598-1666), Claude PERRAULT (1613-1688), Jules HARDOUIN MANSARD, e Pierre BULLET (1639-1716).

este foi o motivo pelo qual não pudemos dissociar no nosso objeto de estudo, as partes internas e externas da habitação que compõem os espaços sociais, ou seja, tanto a composição dos ambientes em si, quanto os acessos e as fachadas das casas foram considerados na nossa pesquisa.

Vários arquitetos, ao longo da nossa história, tiveram suas práticas voltadas para essa consideração. Exemplos são encontrados na obra dos protagonistas da Arte Nova na Europa no século XIX, com exemplos extremos como no caso de Van de Velde, que chega a idealizar um vestido para sua esposa para compor com os espaços, assim como na produção dos consagrados mestres do Movimento Moderno Europeu no século seguinte, como Mies Van Der Rohe e Frank Lloyd Wright. Este último chegava a elaborar até o design dos talheres que fariam composição nas mesas de jantar dos interiores de suas casas. Da mesma maneira, como imaginar o pavilhão alemão de Rohe, para a Exposição de Barcelona, sem considerar seus interiores e mobiliário? Para todos esses arquitetos, tudo era pensado de maneira totalizante, completa, uníssona. Como conceber que um espaço arquitetônico se finda nos limites, nas paredes que a encerram[145]? A dimensão estética que envolve a obra de arte total será desenvolvida em Blondel, com indicadores compositivos dignos de referência. Já no início do seu *Cours* Blondel escreve:

> *L'homme à talent en Architecture , comme nous l'entendons, est celui qui [...] par la science des combinaisons, sçait observer des rapports exacts, entre les masses & les principales parties de son Edifice: celui qui, épris des regles de l'Art & des lois de la symétrie, sçait tréunir dans son projet, la distribution des dehors avec celle des dedans, la décoration extérieure avec l'intérieur, enfin, la solidité avec l'économie qui doit être observée dans tous les divers genres d'entreprises.*[146] (BLONDEL, 1771-1777, p. xl)

Mais adiante Blondel reafirma a importância do arquiteto eleborar em conjunto tanto a edificação em si, quanto seus jardins e dependências internas: " *Voilá pourquoi, il est essentiel, ainsi que nous l'avons remarqué plus d'une fois, que l'Architecte qui donne les dessins du Bâtiment, donne aussi celui des Jardins & des leurs dépendances.*"[147] (BLONDEL, 1771-1777, p. 123).

Vale ressaltar que Blondel foi professor da Academia Real de Arquitetura, e tece seus comentários considerando a arquitetura enquanto arte, fundamentada nos princípios artísticos

145 "Considerando-se que a unidade artística há de prevalecer no conjunto de toda a obra, positivando-se a unicidade do criador no espaço interno e na escultura que o tornou possível [...]" (COUTINHO, 1998, p. 36).

146 "O homem talentoso em arquitetura, como o entendemos, é aquele que [...] através da ciência das combinações, sabe observar relações exatas entre as massas e as principais partes de seu edifício: aquele que, apaixonado pelas regras da arte e as leis da *Simetria,* sabem combinar em seu projeto a distribuição do exterior com a do interior, a decoração de fora com a de dentro, enfim, a solidez com a economia que deve ser observada em todos os gêneros de projeto. " T. da A.

147 "eis porque é essencial, como já frisamos mais de uma vez, que o arquiteto que conceba a edificação, também conceba seus jardins e interiores". T. da A.

herdados dos italianos. Aqui, a dimensão estética da obra é determinante, e por conseguinte, suas colocações sempre evidenciam os apectos que dizem respeito a esses critérios.

Para ele, o estilo, enquanto definidor do *Caráter* da edificação, ocorrrente na *Ordenação* das fachadas e na decoração interna, é a "poesia da arquitetura" (BLONDEL, 1771-1777, p. lv). Atentemos para o fato de que neste período, conforme dito acima, a gênese da arquitetura acadêmica estava referenciada à sua artisticidade, esta representada pela utilização dos estilos históricos, compreendedo-se assim a ênfase dada a essa questão.

Destarte, temos a segunda grande reflexão da sua obra, a Decoração, *Décoration*, definida por Blondel como um dos três ramos da arquitetura, ao lado da Distribuição, *Distribution*, e da Construção, *Construction*. Para ele, é mister que esses três ramos sejam contemplados no exterior e no interior da edificação (BLONDEL, 1771-1777, p. 149) em conformidade com o aspecto do todo da obra comentado acima. Mais adiante, ele coloca que os três ramos da arquitetura são a Comodidade, *Commodité*[148], a *Ordenação*, *l'Ordonnance*, e a Solidez, *Solidité*, devendo esses três ramos trabalharem em conjunto e em igual medida (BLONDEL, 1771-1777:339). Ambas as propostas fazem referância à tríade vitruviana, com conceitos semelhantes, e que abordam as dimensões estéticas, utilitária e construtiva da obra, com algumas nuances relativas à sua própria visão. [149]

Blondel remonta às origens da Decoração, nas produções da natureza, sendo as árvores como remanescentes das colunas e as folhas, flores e frutos os ornamentos que lhe embelezam (BLONDEL, 1771-1777:101). Sobre a integração da decoração no projeto, escreve que:

> [...] *l'aspect des dehors & la beauté de leur ordonnance, doit inviter à passer dans les dedans d'un édifice; que les dehors doivent annoncer le dégré de la magnificence qu'on doit remarquer dans les dedans; qu'une décoration extérieure simple, doit désigner des Appartements de même genre; des dehors somptueux, une grande opulence dans l'intérieure: que la porte d'entrée, les cours, leurs dépendances, les jardins de propreté, sont autant d'objets qui doivent se ressentir de la naissance, ou de la vie privée du Propriétaire.*[150] (BLONDEL, 1771-1777, p. xvj)

[148] Blondel às vezes no seu texto usa a palavra *Convenance*, que traduzimos por Conveniência, e que identificamos ter o mesmo propósito significativo. Já houve autores que traduziram essa palavra por Conforto. Nota da Autora.

[149]Conseguimos identificar a semelhança destes conceitos da arquitetura dados por BLONDEL, que ao longo da sua obra se utiliza livremente à medida que quer enfatizar algo no seu discurso. Identificamos a dimensão estética quando discorre sobre *la Décoration*, mas também sobre *l'Ordonnance*. A dimensão utilitária, relativa a *la Distribution, la Commodité* e *la Convenance*, e a dimensão construtiva, relativa a *la Construction* ou a *la Solidité*. Nota da Autora.

[150] "[...]A aparência do exterior e a beleza da sua Ordenação devem convidá-lo a entrar no edifício; que o exterior deve anunciar o grau de Magnificência que deve ser percebido no interior; que uma decoração exterior simples deve designar apartamentos do mesmo tipo; exteriores suntuosos, grande opulência no interior: que a porta da frente, os pátios, suas dependências, *les jardins de propreté* [150] são todos objetos que devem expressar a origem ou a vida privada do proprietário. " Tradução livre da Autora.

O arquiteto deve ter em mente os diferentes estratos da sociedade civil, para não incorrer no erro de decorar com fausto as casas particulares, nem com muita simplicidade os palácios reais (BLONDEL, 1771-1777, p. 374). Mais uma vez identificamos uma relação direta com Vitrúvio, no sentido da coerência entre o espaço arquitetônico e o usuário, ressaltando a relativização deste ao *Caráter* da obra [151].

Uma certa austeridade no trato com a decoração é indicada por ele, quando critica em algumas partes os excessos que são feitos por arquitetos "pouco talentosos". Para ele, muitas vezes o excesso de ornanentos encobre ou altera a ideia do arquiteto. (BLONDEL, 1771-1777, p. xxiv). A bela arquitetura não consite em carregar de elementos arquitetônicos e de decoração as fachadas e os interiores da edificação. O estilo simples é preferível ao estilo carregado. O excesso de decoração é uma prova da incapacidade do arquiteto que, se fosse mais hábil, seria mais simples e verdadeiro: "*Les ouvrages des Grecs plairont dans tous les temps; parce que la beauté de leurs Edifices consiste dans l'unité & la simplicité.*"[152] (BLONDEL, 1771-1777, p. lvj). E mais adiante, coloca que as formas simples, reconhecíveis por muitos como as melhores, são preferíveis à formas sinuosas, como as circulares, elípticas, triangulares e irregulares, podendo estas serem usadas com muita precaução, para composições com acréscimo de edificação principal a outras partes pré-existentes (BLONDEL, 1771-1777, p. 112).

Para Blondel a decoração está diretamente ligada à arquitetura, sendo a dimensão artística inseparável desta. O deleite é uma busca. O belo é perseguido. A composição baseada nos princípios compositivos clássicos de *Simetria, Ordenação, Caráter* e *Proporção*, relativos à escala humana, foram identificados nos seus ditames[153]. Para ele, entre sacrificar o interior ou o exterior em termos compositivos, o arquiteto deve optar pelo resultado final do exterior, apesar de comentar que o "arquiteto talentoso" sempre conseguirá resolver essas duas dimensões de maneira satisfatória (BLONDEL, 1771-1777, p. 224). O arquiteto deve também se inteirar do gênero do edifício, e também ter em mente a economia, visando sempre conciliar as formas com a comodidade e a utilidade (BLONDEL, 1771-1777, p. 382).

---

[151] Nesta época onde ainda não se tinha desenvolvido um mercado imobiliário aos moldes do que temos hoje, quando as edificações são construídas segundo um público alvo geral, mas não específico. N. da A.

[152] "As obras dos gregos sempre agradarão; porque a beleza de seus edifícios consiste na unidade e na simplicidade. " T. da A.

[153] Entretanto, a proposta do movimento moderno europeu, nas primeiras décadas do século XX, de negação ao historicismo vigente no século anterior, pode ter contribuído para a negação também da decoração a ele inerente, que passou a ser vista como acessório, aplique à arquitetura, um elemento independente da mesma, e não instrinsecamente a ela ligada. Neste período, os escritos de Adolf Loos e Le Corbusier contribuíram para reforçar a ideia de que os tempos modernos não absorviam mais a ideia da decoração enquanto componente da arquitetura. O abstracionismo imperante e o funcionalismo que referenciava as formas aos aspectos da função dos espaços tiveram grande influência na postura dos arquitetos ao longo do século XX, e não diferentemente em Recife, Brasil.

Para além do "homem talentoso em arquitetura", Blondel acrescenta o "gênio em arquitetura", que suplanta as obras de referência, indo além: *L'homme de génie en Architecture* [...] *et qui sçait régler son génie* [...] *élève l'Architecture au-dessus de lui-même, & lui fait faire un choix heureux des plus belles parties de son Art, pour composer un tout plus parfait encore que les chefs-d'oeuvre qu'il se propose d'imiter* [...]"[154] (BLONDEL, 1771-1777, p. xlix). As obras de referência naquele momento seriam as dos antigos François Mansart (1598-1666), Claude Perrault (1613-1688), Jules Hardouin Mansart (1646 - 1708), e Pierre Bullet (1639-1716), alguns arquitetos considerados por Blondel como "gênios da arquitetura" e que deveriam servir de referência e exemplo aos estudantes e jovens arquitetos.

Destaca que as áreas referentes às dependências da edificação, que devem ter um tratamento relativo, se comparadas com as áreas principais. Deve haver uma adequação da decoração a cada área, de acordo com a sua função, citando o exemplo máximo do Palácio de Versalhes, para quem sua grandeza, dignidade e majestade são demonstradas desde as avenidas que levam ao palácio, como também ao cuidado das suas dependências (BLONDEL, 1771-1777, p. 129).

Observa-se, a todo momento, uma preocupaçao com a visão em perspectiva, com o efeito que o conjunto planejado da obra vai causar ao observador através de uma visada, na qual a *Simetria* é uma busca constante. Isto explica seu conceito das fileiras de cômodos as *Enfilades*[155], segundo ele um dos aspectos mais importantes a serem observados nos interiores, pois a partir do momento que os cômodos, assim como suas portas, se alinhem umas com as outras, irão propiciar a integração entre os Espaços de Aparato e os Espaços Sociais, de maneira que se possa fruir não apenas de toda a extensão do espaço interior da edificação, mas também dos seus exteriores e da sua profundidade, definindo ao observador seus limites (BLONDEL, 1771-1777, p. 193), e comunicando a grandeza e o poder de seu proprietário.

Este recurso blondeliano de integração visual do interior com o exterior vem contribuir também para que o efeito de cenário se intensifique, reforçando a composição classicista. A natureza circundante atua como um elemento complementar na composição dos cenários internos, onde observamos que a visão focada é valorizada e condicionada, a partir de uma concepção de projeto que se utilizou dos princípios de composição clássicos como *Ordenação, Proporção* e *Simetria*, reforçando o *Caráter* da edificação.

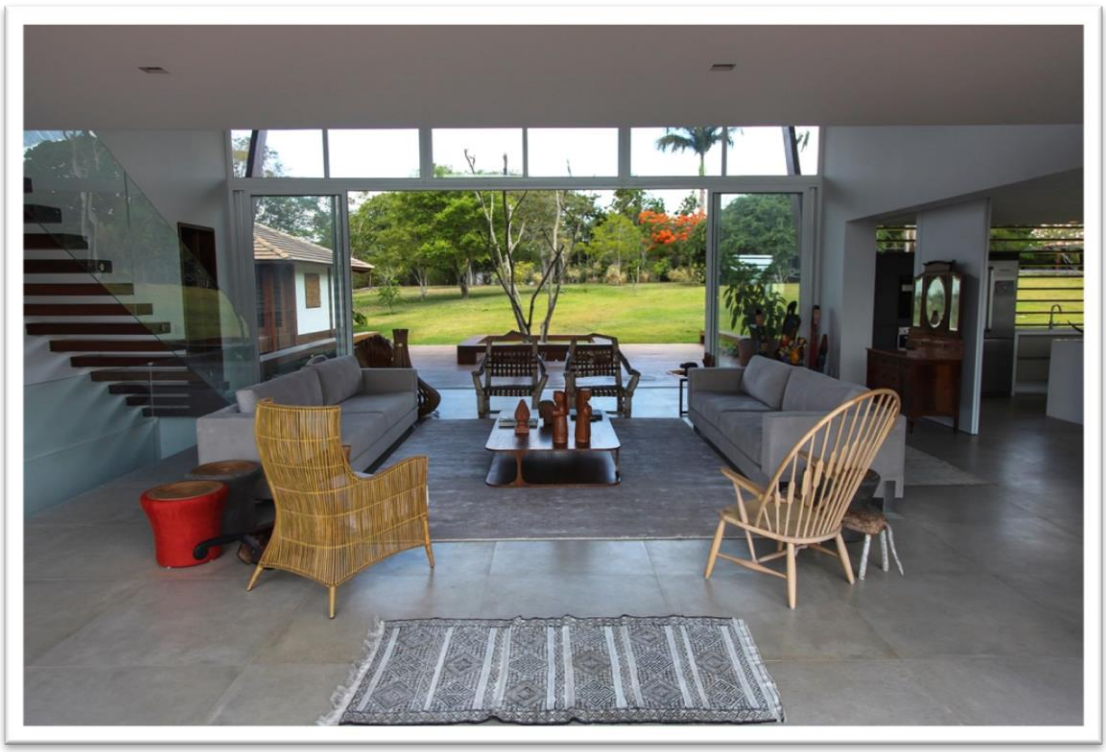
---

154 "O gênio em arquitetura [...] e que sabe regular sua genialidade [...] eleva a arquitetura acima de si e faz com que ele faça uma feliz escolha das partes mais bonitas de sua arte para compor um todo ainda mais perfeito do que as obras-primas que ele pretende imitar [...]". Tradução livre da Autora.

155 Sequência de cômodos dispostos enfileirados, de forma que as portas de um cômodo se abram alinhadas com as portas do outro cômodo, e assim sucessivamente, dando margem a ter-se um visual integrado de todos eles. N. da A.

Nos espaços sociais dos projetos contemporâneos em Recife, observamos esse efeito, onde a paisagem exterior adentra os interiores das habitações, o exterior visualizado do interior, de maneira que fica difícil a separação entre o "fora" e o "dentro" (**Figura 68**).

Figura 68 - Efeito de cenário que o exterior agrega aos interiores, nos espaços sociais contemporâneos, em Recife.



Fonte: Foto cedida à Autora pela arquiteta Lucia Helena Andrade Lima

Para Blondel a aparência das fachadas deve compor a edificação de maneira que se harmonize com seus interiores e também com seus jardins (BLONDEL, 1771-1777, p. 3). Para tal, elabora o conceito de Distribuição, *Distribution*, terceira grande reflexão que fazemos do seu *Cours*, conceito esse que vai além da simples disposição dos cômodos segundo as necessidades do proprietário. Não basta projetar o local adequado para as "*pièces de parade, de société & de commodité*"[156] no que diz respeito às suas dimensões e formatos. É necessário que esses ambientes emanem já de fora, dos corpos da edficação que determinam a *Ordenação* das fachadas, e que haja uma correspondência entre o exterior da edificação e seus ambientes internos. A beleza de fora deve anunciar a de dentro. Deve haver uma concordância entre os elementos do exterior, como o *caráter,* o gênero e a expresssão, com os do interior, como o estilo das esculturas, dos dourados e da pintura, para

[156] Cômodos de Aparato, Sociais e Íntimos. Tradução livre da Autora.

que ambos transmitam aos estranhos a dignidade do responsável pela obra, e a experiência e a capacidade do arquiteto (BLONDEL, 1771-1777, p. lix)[157].

No tocante à "Distribuição e Decoração dos Jardins particulares", dispõe sobre os elementos para o projeto de um *Jardin de Propreté*[158], onde indica a utilização de formas delicadas, doces e *naïves*[159], uma vez que formas contrastantes e que causam esforços de percepção, confundem o deleite que devemos experenciar em um local destinado ao divertimento e ao prazer. (BLONDEL, 1771-1777, p. 12).

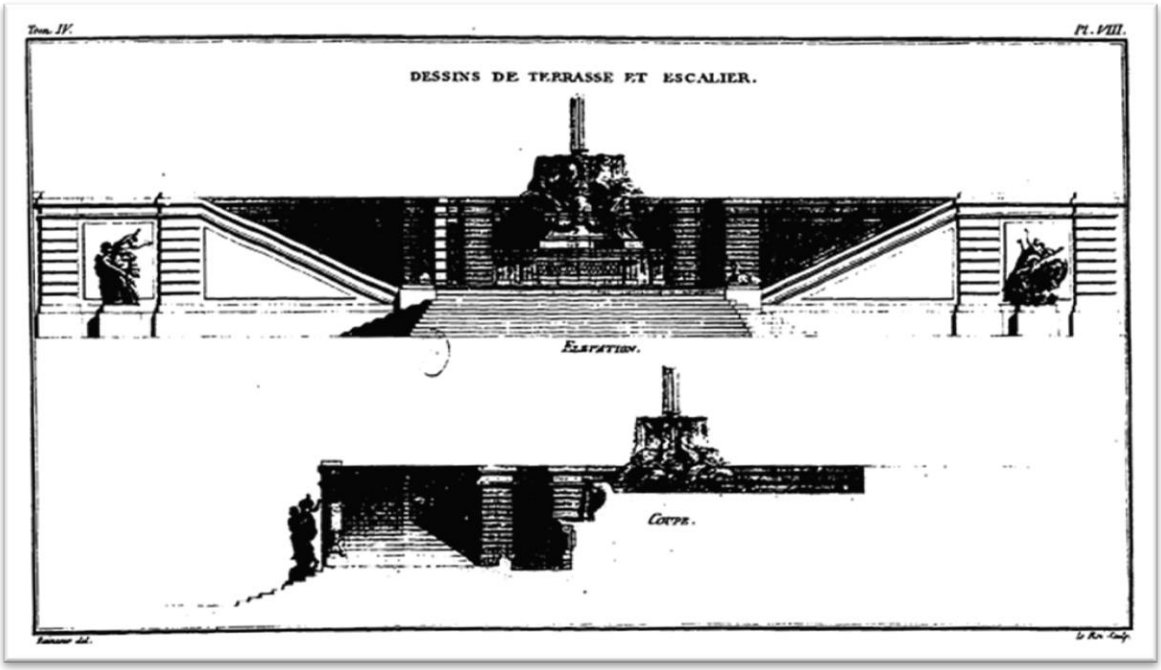
Discorrendo sobre os terraços, ou seja, as grandes áreas planas compreendidos entre os jardins e a edificação, Blondel escreve que são as partes que melhor representam a magnificência do proprietário, sobretudo quando eles estão dispostos de maneira a formar vários jardins em formato de "anfiteatro", embelezados por grandes escadas e muros. Divide-os em três tipos, sendo o primeiro sustentado por suntuoso muro que contêm elementos de arquitetura como molduras, divisões e peças esculpidas, finalizados por balaustradas e escadas em pedra ou mármore **(Figura 69**). O segundo tipo são aqueles que, ao invés dos muros, são sustentados por patamares de grama, entre os quais se desenvolvem pisos para facilitar o percurso, ornados de árvores em formato de bola, e estátuas. Por último, o terceiro tipo, são os que não têm nem muros nem patamares de grama, e possuem rampas suaves e contínuas, onde se dispõem estrados, plataformas e blocos de plantas, em composição simétrica (BLONDEL, 1771-1777, p. 33).

[157] Vemos rebatimentos no conceito de Funcionalismo, iniciado no final dos Novecentos com Louis Sullivan nos Estados Unidos da América, tendo no Edifício Wainwright em Missouri um exemplol, onde a parte artística, através do seu decorativismo, assume posição de destaque. Nota da Autora

[158] Jardins particulares, ordenados simetricamente, com vista em perspectiva agradável ao olhar e caminhada confortável, que contemple todos os sentidos perceptivos do usuário. T. da A.

[159] Ingênuas, primitivas. T. da A.

Figura 69 - Modelo de terraço com escadas de acesso e muros com esculturas decorativas.



Prancha XXXI dos volumes de Pranchas 3 – 4 do *Cours d'Architecture*, de Blondel. Vista 160 p. NP
Fonte: Gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France – Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857075/f160.item Acesso em: 06 mar. 2022.

Abaixo, no castelo de Maisons-Laffitte (**Figura 70**), projeto de François Mansart, podemos ver a referência projetual que guiava os ensinamentos de Bondel a seus alunos, onde podemos ver os jardins e terraços, ainda no século XVII. Observemos que esses terraços e jardins vão como que prenunciando a chegada à edificação, uma verdadeira *promenade* de preparação e inserção do visitante na dimensão da propriedade, de forma totalizante: *"*[...] *& que le dehors doivent annoncer, plus qu'on ne s'imagine, la beauté & la dignité du principal corps-de-logis.*"[160](BLONDEL, 1771-1777, p. 122).

[160] "[...] e que o exterior deve anunciar, mais do que se imagina, a beleza e a dignidade do edifício principal.". Tradução livre da Autora.

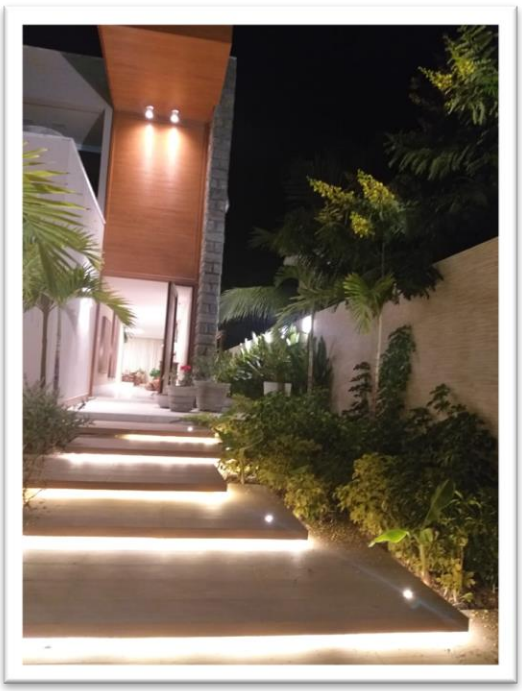
Figura 70 - Castelo de Maisons-Laffitte, 1642-1650, François Mansart, Ilha da França.

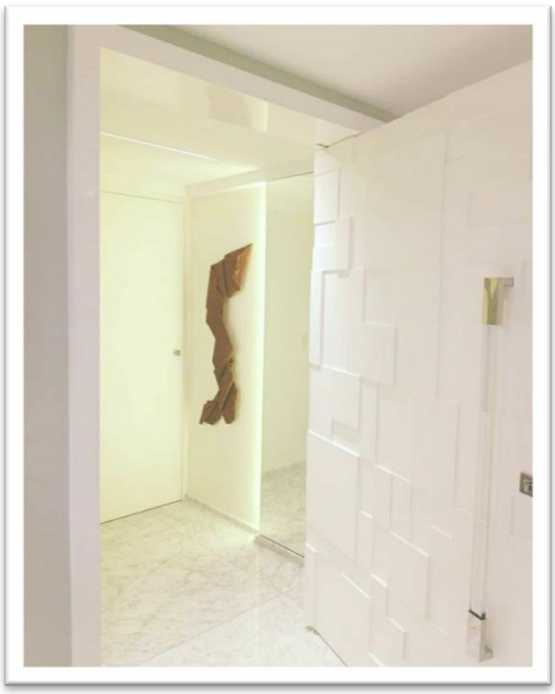


Fonte: Disponível em: https://www.tripadvisor.co.uk/Tourism-g660748-Maisons_Laffitte_Yvelines_Ile_de_France-Vacations.html#/media/660748/'231790570':p/?focusedIndex=0 Acesso em: 07 mar. 2022

Decerto que as edificações, às quais Blondel se direcionava, eram as destinadas às altas camadas da sociedade francesa. No entanto, enquanto procedimento projetual e proposição de elementos integrantes que possam simbolizar a importância e a pompa dos proprietários, temos que, hoje, as entradas monumentais das casas das famílias abastadas em Recife, mantêm essa referância de tratamento frontal à edificação, ou da sua fachada de acesso. Chega-se à entrada da casa de forma solene, após serem percorridos patamares, paradas intercaladas entre a divisa do logradouro e o hall de entrada. Neste percurso, o visitante vai se deleitando pouco a pouco com o tratamento dos jardins, plantas e flores ornamentais, iluminação de destaque e revestimentos de alto padrão, A chegada ao hall de entrada é o ápice do percurso. Isto quando se trata de residência isolada no lote. Quando se trata de apartamentos, são antecedidos por hall social onde os mesmos efeitos de iluminação, espelhos e revestimentos de alto padrão são encontrados (**Figura 71**):

Figura 71 - Acessos e halls de entradas de casa e apartamento na RMR





Fonte: Fotos da Autora

O prática do cultivo de *terras* deu aos homens a ideia de propriedade, desenvolvendo-as, demarcando-as e construindo casas, ruas e cidades, e com isso a preocupação de torrnar suas casas mais saudáveis, cômodas e agradáveis. Introduzem nos ambientes o uso dos minerais e dos metais, assim como passam a utilizar as peles dos animais para fazer móveis (BLONDEL, 1771-1777, p. 103). Com isso surge o luxo. Para Blondel, se os homens tivessem menos ambições, teriam se contentado com casas mais simples. Foi a vida nas capitais que fizeram com que as necessidades se acumulassem, através dos exemplos dados pelo esplendor das nações, a ambição do povos, o culto exterior da religião, as grandes cerimônias, o relacionamento com estrangeiros e a opulência dos tribunais. Daí surgiu o desejo dos homens se superar, e que propiciaram o surgimento das Bellas Artes (BLONDEL, 1771-1777, p. 103).

Segundo Blondel, nenhuma nação como a França de Luís XIV soube trabalhar artisticamente esta parte da arquitetura, a que diz respeito à Distribuição das edificações. Foi sobre o reinado deste "*Louis le Grand*" que os franceses chegaram a dar um certo grau de pefeição nesta arte. Antes a Distribuição dos interiores era feita sem *Simetria* e sem regularidade, com ambientes mal iluminados, sem comodidade e apertados. Espaços amplos mas sem *Proporção* e sem *Enfilades*, com escadas obscuras e sem dignidade (BLONDEL, 1771-1777, p. 105). Percebe-se como os

princípios compositivos de *Simetria* e *Proporção*, assim como a regularidade, subjacente ao conceito de *Ordenação*, e também quando menciona dignidade, em referência ao *Caráter*, deveriam fazer parte de um projeto para que lhe fosse atribuído valor.

Blondel distingue duas espécies de Distribuição: uma que tem por objeto a divisão de cômodos que compõem o interior dos apartamentos, e outra que se dá no exterior e que contribui para determinar os volumes das fachadas, tendo em vista a *Ordenação* destas. Assim, expõe as regras gerais sobre a Disposição das saídas, dos pátios, dos quintais, das partes secundárias da edificação (BLONDEL, 1771-1777, p. 108), e dos interiores de forma geral, em particular sobre a forma, a *proporção* e a *Simetria* que convém serem observadas em cada cômodo, para que se alinhem com o exterior (BLONDEL, 1771-1777, p. 187).

Para Blondel, a distribuição dos interiores deve observar três partes essenciais: os *Cômodos de Necessidade*, *de Comodidade* e de *Decoro* (BLONDEL, 1771-1777, p. 189).

Os Cômodos de Necessidade, *Les Piéces de Nécessité*, são relativos ao poder econômico do proprietário e o número de residentes. Deste princípio surge também a Disposição da edificação, o arranjo dos cômodos e a quantidade de andares, considerando que a edificação é erigida em um bairro da capital com uma vizinhança frequentada por seus pares sociais. Observar também a coerência com a decoração, a relação entre cheios e vazios, a economia dos materiais, e que as portas de entrada do edifício estejam de acordo com a sua *Ordenação*, e que as aberturas de iluminação estejam proporcionais aos cômodos e às fachadas (BLONDEL, 1771-1777, p. 191)[161].

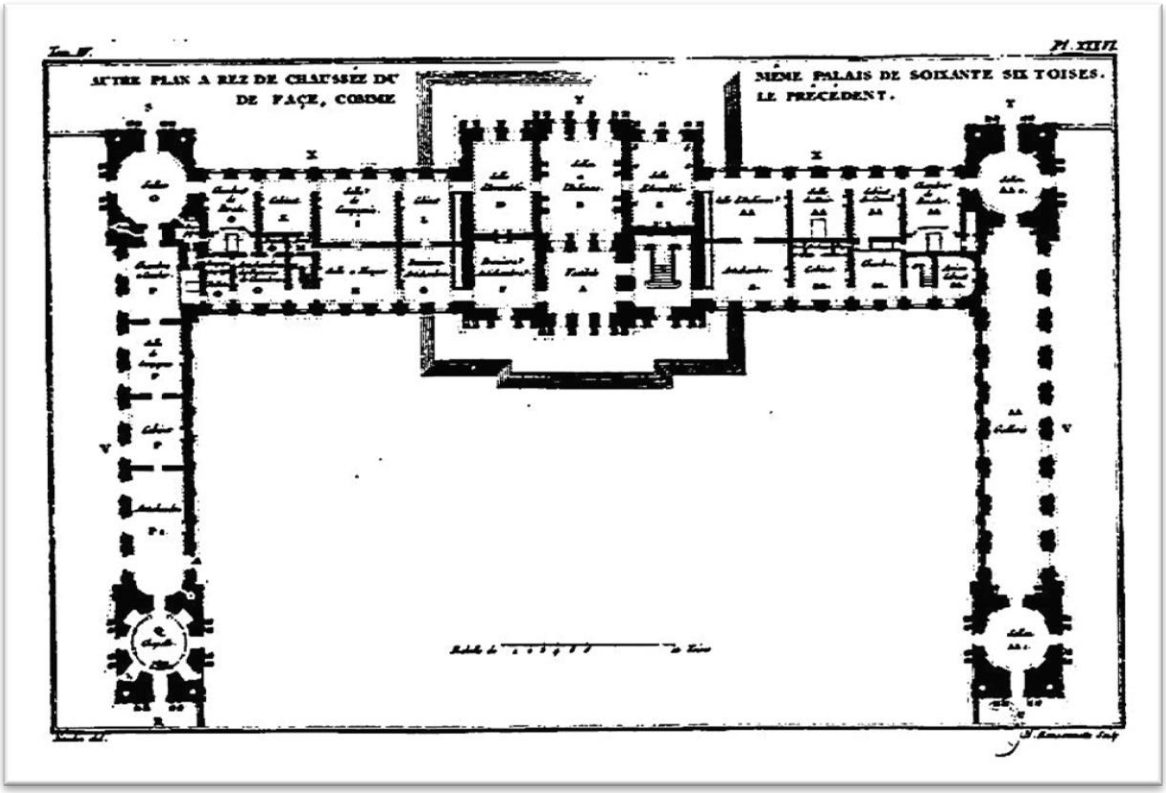
Os Cômodos de Comodidade, ou de conforto, *Les Piéces de Commodité* estão sujeitos à relação que têm com a situação e disposição geral do edifício. Indica verificar a relação imediata que esses cômodos têm entre suas medidas e a extensão do edifício no terreno, e ao afastamento que devem ter em relação aos Espaços sociais, *Appartements de société*, e aos cômodos destinados ao repouso que devem se comunicar com os cômodos de serviços, sem incomodar os patrões, imprescindível para obter-se a comodidade tão esperada (BLONDEL, 1771-1777, p. 191).

Os Cômodos de Decoro, ou de conveniêcia social, *Les Piéces de Bienséance* são os mais difíceis de precisar, pois dizem respeito à magnificência, e estão sujeitas aos diferentes usos dos senhores, os quais, de acordo com seu papel no Estado exigem diferentes graus de opulência.

[161] Ainda hoje, na legislação construtiva da cidade do Recife, persiste essa relação e iluminação em relação aos cômodos da casa. N. da A.

Para exemplificar, Blondel discorre sobre a distribuição dos interiores de um Palácio (**Figura 72**) de sessenta e seis braçadas, *soixante-six toises*[162] de frente, no que concerne à forma, à *proporção* e ao uso dos diferentes cômodos que compõem os espaços de aparato, *Appartements de Parade*, Espaços sociais, A*ppartements de société* e Espaços íntimos, *Appartements privés*[163] (BLONDEL, 1771-1777, p. 191).

Figura 72 - Planta do pavimento térreo de um Palácio de sessenta e seis braçadas de frente.



Prancha XXXI, dos volumes de Pranchas 3 – 4 do *Cours d'Architecture*, de Blondel. Vista 208 p. NP[164]
Fonte: Gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France – Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857075/f208.item Acesso em: 06 mar. 2022

Os Espaços de Aparato, *Appartements de Parade,* direcionam-se às moradias dos grandes senhores, para tratar de negócios importantes e receber convidados de honra. Convém que se alinhem com

[162] *Mesure de longueur valant 6 pieds (1,949 m)* – medida de comprimento que equivale a 6 pés, ou 1,949 metros. N. da A.
[163] *Appartement* foi traduzido por espaços, uma vez que no Brasil, local onde se localizam os estudos de caso da referida pesquisa, a tradução literal de "appartement" por apartamentos significaria uma unidade residencial unifamiliar inteira, independente, em um edifício residencial, ao passo que o sentido que Blondel atribui para a palavra diz respeito a espaços que estão situados na mesma unidade residencial: *"*[...] *sous le nom d'Appartement, l'on entendoit la communication de plusieurs pieces, ayant pour objet la même destination considérée en general; mais dont chacune d'elles peut avoir des usages particuliers*" (BLONDEL, 1771-1777, p. 208).
[164] A planta apresentada, conforme indica a fonte, foi retirada da digitalização do livro original de Blondel feita pela Biblioteca Nacional da França, todavia está com os nomes dos cômodos ilegíveis. Dessa maneira, fica difícil afirmarmos exatamente qual denominação possui cada cômodo, nos restanto apenas deduzir que os *Appartements de Parade* se situam no centro, e os A*ppartements de Société* nas suas laterais, de acordo com suas descrições no texto. Nota da Autora.

os Espaços Sociais, A*ppartements de Société* , para que a partir da *Enfilade* principal, seja possível com uma única visada se aperceber dos ornamentos, da diversidade de materiais, da riqueza da mobília, e d a opulência do proprietário, o gosto do arquiteto, e o talento dos artistas que ele soube reunir (BLONDEL, 1771-1777, p. 209).

Os Espaços Sociais, A*ppartements de Société,* são destinados às visitas de familiares e amigos particulares do proprietário. Devem-se situar de maneira que, no caso de uma festa, ele possa se unir aos espaços de aparato, *Appartements de Parade* e que a partir da *Enfilade* principal, ele forme um conjunto único, e que juntos, anunciem a opulência do proprietário. Deve-se tomar o cuidado para que nenhum cômodo destinado aos serviçais esteja nesta *Enfilade* (BLONDEL, 1771-1777, p. 209).

Os Espaços Íntimos, *Appartements privés* ou *Appartement de commodité*, são destinados ao repouso e recolhimento dos senhores, e também não devem fazer parte da *Enfilade* principal, para não correr o risco de serem vistos por convidados. Caso a extensão do edifício não permita a sua colocação próximo dos outros espaços, deve-se colocá-los no *entre-sol*[165] ou em uma *aile*[166], isto é, uma extensão lateral do corpo central do mesmo, tomando-se o cuidado para que se observe os deslocamentos e comodidades já explicitados anteriormente (BLONDEL, 1771-1777, p. 210).

Esta tripartição dos espaços habitacionais proposta por Blondel contribuiu para reflexões e práticas de projetos habitacionais ao longo do século XVIII na Europa, e também posteriormente. A influência dos acadêmicos e da corte sempre exerceram um fascínio grande para as camadas mais abastadas da população, não importa de que país. Ainda nos dias de hoje em Portugual e no Brasil observamos a prática de se colocar os melhores móveis, objetos, equipamentos e obras de arte nos Espaços Sociais das classes mais abastadas, espaços estes que estariam proporcionalmente ocupando a mesma função que os Espaços de Aparato, uma vez que estes tendem a ser encontrados apenas nos palacetes e residências oficiais.

Esta tripartição de espaços relaciona-se também com as proposições de projeto da habitação moderna do século XX, quando seus protagonistas refletiram sobre os espaços sociais, íntimos e de serviço. Estes arquitetos, ao mesmo tempo que reforçavam a fucionalidade dos espaços íntimos e de serviço da casa, repensaram os espaços sociais de herança clássica, remanescente atual mais próximo dos Espaços de Aparato, os *Appartements de Parade*, e dos Espaços Sociais, os *Appartements de Société* blodelianos. Estes espaços têm sua essência no aparato. No entanto, a

[165] Espécie de mezanino, situado entre o térreo e o primeiro andar. N. da A.
[166] Asa. T. da A.

pompa e o deleite estético deixaram de ser emergentes numa Europa carente de habitação e que repensava a célula habitacional para ser a mais econômica e eficaz, conforme discorrremos no capítulo 3 deste trabalho. Assim, permanecetam com a tripartição espacial nas suas propostas, mas agora com espaços sociais não mais enquanto espaço de representação e deleite estético, mas destinado à vivência cotidiana, e livres de maiores preocupações compositivas.

No Brasil, e particularmente em Recife, esta questão se processou de maneira diferente, e percebemos que esta demarcação proposta por Blondel ainda é uma constante nas habitações destinadas às altas camadas da sociedade, onde os espaços sociais se destacam, e onde as questões da aparência, da imagem, são consideradas relevante nos projetos.

Após discorrer sobre a tripartição dos espaços componentes das habitações dirigidas às altas camadas, Blondel parte para especificidades de cada ambiente em particular, iniciando pelos vestíbulos, *vestibules,* cômodos de entrada projetados para edifícios de notáveis, e que não devem ser confundidos com os halls de entrada, *porches*, que são destinados ao acesso de carro, e que devem estar no mesmo nível da edificação (BLONDEL, 1771-1777, p. 211).

Os salões nobres, *sallons*, normalmente no centro da edificação, devem ser decorados com nobreza e contenção, posto que são ambientes de passagem do vestíbulo ao jardim. Desaprova o excesso decorativo, o uso de dourados, espelhos , bronzes, ao que ele chama de *déplacé*[167] e não conveniente (BLONDEL, 1771-1777, p. 221).

As salas de jantar, *salles à manger,* devem ser precedidas de uma ante-câmara, *anti-chambre*, e terem alguma decoração, visto se direcionarem para os senhores e convidados externos (BLONDEL, 1771-1777, p. 222).

As salas da empresa, *salles de compagnie***,** devem suceder as salas de jantar, e têm por finalidade reunir grande público. Devem ser guarnecidas de grande quantidade de móveis de qualidade, ter boa iluminação, e por conta disso, propõe o uso de espelhos e a utilização de cores claras e branco (BLONDEL, 1771-1777, p. 230).

As salas de assembléia, *Salles d'Assemblée,* destinadas a jogos, música e discursos, compõem os Espaços Sociais e podem também servir de Sala de Audiência, *Salle d'Audience,* dos Espaços de Aparato. Indica que sejam de perímetros regulares, visto que devem abrigar vários móveis, como sofás, mesas de mármore, mesas de canto, uma mesa de trabalho, um cravo. (BLONDEL, 1771-1777, p. 232). Suas lareiras devem ser locadas defronte à porta principal de entrada, para ventilar

[167] Deslocado. T. da A.

melhor e causar menos fumaça (BLONDEL, 1771-1777, p. 233). Devem ser decoradas com estilo mais austero, de acordo com a diversidade de seus usos, com belas tapeçarias, marcenarias, lambris e tecidos, ter menos esculturas, espelhos e dourados do que nos cômodos anteriores a ela. Isto é um princípio inquestionável, visto que é contra as regras de conveniência ornar igualmente e no mesmo gênero, os diferentes cômodos internos de um efifício.

Saindo da Sala de Assembléia, chega-se à sala do gabinete, *cabinet*, que também faz parte dos Espaços Sociais. É um cômodo que serve para escoar os convivas da Sala de Assembléia, nos dias de gala (BLONDEL, 1771-1777, p. 241).

As galerias**,** *des galleries* destinam-se a reunir o que cada proprietário tem de mais precioso, fazem parte dos Espaços Sociais e dão para os jardins adornados, onde normalmente se destinam aos jogos, aos bailes e concertos da sociedade. Nas galerias dos palácios reais, servem de comunicação aos Espaços de Aparato. Tem ainda as galerias que servem como bibliotecas, para exposição de quadros, e um quarto tipo de galeria são as que se destinam a reunir máquinas, curiosidades de história natural, medalhas, etc. dos proprietários (BLONDEL, 1771-1777, p. 268). Ainda hoje, em Recife, Brasil, passados quase três séculos, ainda tem-se o hábito de dispor, nos espaços sociais, os objetos de maior valor, como obras de arte, curiosidades de viagens, objetos de design, medalhas e coleções.

Como quarto ponto que destacamos na sua obra, Blondel discorre sobre o conceito de Solidez, *Solidité*, que compõe com a Comodidade, *Commodité* e a *Ordenação*, *l'Ordonnance* os três ramos já comentados conformadores da arquitetura, e que devem trabalhar de forma uníssona, em conjunto e em igual medida. A Solidez caracteriza-se pela necessidade de conciliar as leis da construção com os princípios pré-estabelecidos da Distribuição. Diz respeito às leis que determinam a espessura das paredes relativas às suas alturas e cargas, de maneira que a distribuição do primeiro andar não interfira nos cômodos do térreo, principalmente porque é neste andar onde se situam os cômodos sociais e de aparato (BLONDEL, 1771-1777, p. 207).

Finalizando, a quinta grande reflexão é referente ao conceito de Conveniência blondeliano, a *Convenance*, que deve ser vista como a parte a mais essencial de todas as produções do arquiteto, visto que é ela quem dará a dignidade e o *Caráter* da edificação, tendo em vista a comodidade dos moradores. Para isso, indica que se discuta com o proprietário o que seja mais conveniente para ele, antes de se partir para a execução do projeto.

Para se obter a Conveniência deve-se aliar a Comodidade à Grandeza e à Utilidade. A Conveniência define as relaçãos existentes entre os volumes da edificação no que concerne sua

localização, afastamentos e dimensões. Indica também o gênero da decoração, a riqueza ou a simplicidade que devem ter em relação ao estilo definido na *Ordenação* da edificação. Deve-se evitar que as partes secundárias da edificação concorram visualmente em grandeza e dignidade em relação às mais importantes (BLONDEL, 1771-1777, p. 109), e fazer com que os principais cômodos fiquem espaçosos, integrados, claros e livres de acordo com seus diversos usos. (BLONDEL, 1771-1777, p. 199).

Para a concepção de um projeto de arquitetura, a primeira coisa que um arquiteto deve fazer é ter uma ideia geral de todo o edifício na sua mente, de acordo com seus propósitos, seguida pela Conveniência. Deve considerar a Distribuição assim como sua Decoração exterior, que deve ter relação com os usos internos, ambos conceitos já comentados acima. Só depois de ter uma ideia geral da edificação e seus propósitos é que o arquiteto deve partir para esboçar os planos, as elevações e os cortes, já colocando os principais ornamentos. Deve determinar a altura dos planos e as *Enfilades* principais, de forma a obter uma perfeita correspondência entre o exterior e o interior (BLONDEL, 1771-1777, p. 111).

Na contemporaneidade, quando se procede a uma crítica arquitetônica tendo em vista uma análise morfológica, despontam rebatimentos de diretrizes projetuais já teorizadas nessa obra há mais de dois séculos, não apenas nos seus princípios compositivos de *Ordenação*, *Proporção, Simetria* e *Caráter*, mas também a necessidade da obra estar em equilíbrio, integrada ao meio urbano, outra procupação que Blondel coloca no seu *Cours,* e assim coerente como um todo, espelhando a *Convenance* blondeliana.

Estas cinco reflexões da sua obra, com seus respectivos trechos selecionados, demonstram como foi significativa suas reflexões acerca do nosso objeto de estudo, os espaços sociais da habitação, e como suas proposições conceituais e compositivas em relação a estes espaços embasam teoricamente uma prática que ainda se perpetua, segundo nossas observações, nos espaços sociais de Recife.

O capítulo seguinte discorre sobre a questão da representação social dos espaços sociais, e suas relações com o conceito de cenografia e *Bom-gosto*.

7. ARQUITETURA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL ENQUANTO CENOGRAFIA

A questão da representação social inerente aos espaços sociais, que demonstramos com a contribuição da obra de Jacques François Blondel, nos levou aos conceitos da cenografia, e da arquitetura cenográfica, uma vez que baseia seus propósitos estéticos a um público que será recepcionado nestes espaços, para além dos seus usuários cotidianos, lhes despertando sensações com um propósito de impressionar, dignificar e simbolizar, à maneira das proposições da cenografia.

A origem da palavra Cenografia vem do grego *sken* enquanto cena, e *grafien*, enquanto desenhar, pintar, colorir. É a arte de representar em perspectiva, a arte do palco, sendo a Arquitetura Cenográfica uma construção de espaços e criação de sensações transmitidas por uma linguagem representativa (BARY, 1998, p. 242). Rodrigues (2008) define a cenografia como manifestação espacial que se encontra no meio entre arquitetura e arte. Desse modo, é fundamental se compreender a função do espaço, e interpretar e considerar as diferentes percepções sensoriais dos prováveis observadores e usuários deste espaço.

O trabalho cenográfico vai além de ser apenas uma decoração do espaço, posto que pretende expressar uma mensagem, significados, ideiais, propósitos. "O conceito de cenografia começa a ser trabalhado e em menos de 50 anos muda completamente. O cenário que antes era só uma decoração, de repente começa a ter uma importância muito grande" (CARDOSO, 2002, pg. 22). E na nossa pesquisa, isso está relacionado com os propósitos dos espaços sociais, que através da utilização dos princípios compositivos clássicos, expressam uma mensagem de *Bom-gosto*, mas também de civilidade, modernidade e poder. É o que veremos neste capítulo, que desenvolve a noção do *Bom-gosto* e do *caráter*, dentro da "cena montada" [168] desses espaços.

7.1. O *Bom-gosto...*

Neste tópico investigou-se qual o papel do classicismo imperante no século XVIII para a sedimentação do conceito de *Bom-gosto* utilizado até a contemporaneidade, em Recife, Brasil, assim como o que valida um projeto de arquitetura ser de *Bom-gosto*, partindo-se do pressuposto

[168] Destaque da Autora.

de que o *Bom-gosto* esteja ligado ao clássico, e por conseguinte, o mau gosto enquanto oposição ao clássico.

Inicialmente observa-se que na França de finais do século XVIII, portanto durante o período revolucionário, as oposições ao *Ancien Régime* e ao Barroco-Rococó, estilos esses que representavam a monarquia, se conformaram em uma estética diversa a esses estilos, baseada nos princípios compositivos do classicismo à grega. A simplicidade, um certo comedimento, a reflexão do que seria conveniente e adequado para cada projeto em particular se contrapunha aos exageros do Barroco-Rococó imperante, e referenciados à realeza.

Esta nova estética, caracterizada como o movimento Neoclássico francês, era um revival do clássico, exaltando agora a Grécia antiga. Inicialmente trabalhado em decorações efêmeras, desenhos e pequenos projetos, irá prosseguir com algumas edificações de destaque[169], as contribuições das escavações na Itália, e as primeiras obras teórico sobre o classicismo, agora estudado com mais propriedade, se tornando referência para o novo gosto que se instaurava: o gosto francês, o gosto pelo clássico, o *Bom-gosto*. Como diz Nuno Gonçalo Monteiro, culturalmente, o século XVIII foi na Europa "um século francês", visto que o francês foi a língua diplomática que sucedeu o latim e também: "porque os autores, as modas de vestuários, os modelos de sociabilidade e, de uma maneira geral, os parâmetros do gosto francês se impuseram um pouco por toda a parte, embora com concorrentes." (ROCHEBRUNE, 2008, p. 31).

A França irá cada vez mais influenciar o restante da Europa como centro irradiador cultural neste período. Em Portugal houve o desenvolvimento de uma cultura propensa a "[...] patrocinar obras de teor esteticamente classicista, associadas à cultura francesa do reinado de Luís XIV" (ROCHEBRUNE, 2008, p. 36). Mais adiante em Portugal, o Marquês de Pombal e suas políticas voltadas à valorização das ideias iluministas contribuirão no final dos Setecentos a aumentar essa influência.

Por conseguinte, em se tratando da habitação e dos seus interiores, a influência da cultura francesa, do gosto francês que se generalizou pela Europa na época, foi também adotado pelas elites portuguesas, "enquanto nova gramática decorativa". Em Portugal, "se reservou para a organização e decoração do interior das residências um especial papel influenciador, onde os critérios do *Bom-gosto* surgem, por vezes, associados a França ou a Inglaterra." (FRANCO, 2014, p. 247).

[169] Os projetos de Ange-Jacques Gabriel, como a atual Praça da Concórdia em Paris, de 1755, o Petit Trianon, em Versalhes, de 1762, assim como a igreja de Sainte-Geneviève, em Paris, de 1755, de Jacques-Ferman Soufflot. N. da A.

Assim, nas residências das elites lisboetas, a partir de então, o gosto francês imperava, sinônimo do gosto pelo antigo e pelo grego, o que significava uma adoção dos padrões de composição classicistas dos espaços, onde Carlo Franco identificou como recorrentes uma disposição aos pares do mobiliário e objetos, a *Simetria*, a repetição e a uniformização dos elementos constituintes dos espaços habitacionais, ou seja, uma *Ordenação* e uma estruturação nestes espaços enquanto rebatimento de uma prática já assumida e valorizada no meio artístico.

Esse *Bom-gosto*, enquanto um "gosto francês", ou "um gosto neoclássico" para além da sua simbologia e utilização social, passará a vigorar no meio artístico e intelectual do período, pois já vinha sendo refletido teoricamente na academia deste o século anterior, quando da sua fundação. A Academia Real de Arquitetura na França tinha como missão, desde seus princípios, estabelecer uma "ordem francesa nacional", uma "doutrina de arquitetura obrigatória", ou seja, parâmetros estéticos que guiariam a produção de arquitetura naquele país, e o conceito do *Bom-gosto* consistia em um desses parâmetros. Destarte, o *Bom-gosto* tinha um propósito de aplicação bem definido para as obras de arquitetura de seus integrantes, estando assim vinculado ao classicismo greco-romano, pois seus integrantes acreditavam que só poderiam encontrar a "grandeza e perfeição apenas na imitação dos antigos". (KRUFT, 2016, p. 271).

Inicialmente a discussão da *Académie* sobre o que seria o *Bon goût* resultou numa definição provisória como sendo "aquilo que agrada a homens inteligentes", de onde se percebe desde o primeiro momento a vinculação do *Bom-gosto* ao gosto das classes dominantes e eruditas, e que acabam por tornarem-se, como de costume, formadoras de opinião diante do restante da sociedade. Mais tarde, em 1673[170], Claude Perrault define o *Bon goût* como formado pela associação de duas categorias de beleza, a *Beauté positive*[171] e a *Beauté arbitraire*[172]. A primeira baseada nos critérios de *Solidité, Salubrité, Commodité* e *Symétrie*[173], e a segunda, associada à liberdade estética. O *Bon goût* se diferencia para Perrault, do *Bon sens*, que se baseia apenas nos critérios da beleza positiva, fundamentados desde a antiguidade clássica, e contrariá-lo seria uma postura estética condenável, visto não se admitir modificações em critérios já sedimentados. (KRUFT, 2016, p.283).

Continuando, Kruft (2016) coloca que, para os desenhistas reais Sébastien Le Clerc (1637 - 1714) e Gilles-Marie Oppenordt (1672 – 1742), diversamente dos critérios de Perrault, e do que

[170] Claude Perrault escreveu em 1673 *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois avec des notes et des figures,* e em 1683 a obra *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciennes.*
[171] Beleza positiva. T. da A.
[172] Beleza arbitrária. T. da A.
[173] Solidez, Salubridade, Comodidade e *Simetria.* T. da A.

predominava na Academia no momento, o *Bon goût* era livre de restrições, estava ligado ao prazer do observador e ao "juízo de gosto pessoal". No entanto, ao que parece, não foi esse conceito que foi adiante, e que chega aos nossos dias. A criatividade não poderia estar tão livre de padrões, visto que os propósitos acadêmicos sempre foram de determinar critérios a serem utilizados nacionalmente na arquitetura, uma "doutrina de arquitetura obrigatória", conforme citado anteriormente.

Assim, mais adiante em 1743, é aprovada pela Academia Real de Arquitetura da França, a definição de quatro conceitos chave da teoria da arquitetura: *Bom-gosto*: harmonia do todo e de suas partes, que é dependente de três condicionantes: *Ordenação*, que é a distribuição das partes da edificação, ligada ao tamanho e ao uso do edifício; *Proporção*: regra das medidas convenientes, ligada ao uso e aos lugares e baseada na natureza, e *Conveniência*: uma sujeição e adequação dos espaços aos usos estabelecidos, com regras de posicionamento relativas a estes. (KRUFT, 2016, p. 297). Expostos esses conceitos chave, verifica-se que a criatividade poderia se desenvolver até certo ponto, desde que respeitasse esses condicionantes de medida, *proporção* e respeito ao já instituído.

O *Bom-gosto* será refletido com destaque dois anos depois, no *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art* de Germain Boffrand, em 1745. Nesta obra, observamos particularidades sobre esse conceito, e com reflexões que contribuíram para nossa investigação centrada na área habitacional.

Inicialmente queixando-se sobre seu *Caráter* vago, Boffrand escreve que sempre se fala sobre o *Bom-gosto* nas artes, todos crêem ter *Bom-gosto*, e se sentem no direito de falar sobre defeitos e qualidades de uma obra. Normalmente diz-se que o *Gosto* é um "não sei o quê que agrada", portanto, na sua visão, uma ideia que não esclarece nada. (BOFFRAND, 1745, p. 16).

Resumidamente, ele define o gosto como "uma faculdade que distingue o bom do excelente", e parte para explicar seu raciocínio. Para Boffrand (1745), cada grande arte tem seus princípios. E, segundo ele, foram os gregos os primeiros a desenvolver os princípios para a arquitetura. Considera ser uma grande obra do espírito humano reduzir uma arte em princípios, pois é um trabalho de vários séculos, fruto de uma profunda reflexão sobre o que é do agrado ou não dos homens mais esclarecidos. Para além desses princípios da arquitetura, que estabeleceram as belas proporções, existem outros, também necessários, fundamentados nas leis da conveniência, comodidade, segurança, saúde e bom senso. Essas leis serviram para estabelecer os primeiros princípios, e sem elas um edifício não pode ser considerado de *Bom-gosto*. É preciso conhecê-las,

para poderem ser aplicadas, da mesma maneira que se devem conhecer seus opostos, a fim de evitá-las. (BOFFRAND, 1745, p. 17) Aqui mais uma vez, o *Bom-gosto* na arquitetura está condicionado a critérios de medida e utilidade. E prossegue:

> *La Nature a formé le germe des arts; mais la réfléxion et l'expérience les ont développé & nourris: Les hommes les plus éclairés ont dépouillé la nature de tout ce qu'elle a de plus agreste, pour n'en reserver que ce qui leur a paru propre à être cultivé & orné par l'art."* [174] (BOFFRAND, 1745, p. 17)

Boffrand (1745) escreve que as proporções encontradas na natureza, e estabelecidas por princípios pelos gregos e romanos foram aprovadas de tal maneira que um edifício parece excelente, bom ou medíocre na medida em que mais se aproxima ou se afasta dessas proporções pré-estabelecidas (BOFFRAND, 1745, p. 19). Vemos aqui como o critério do *Bom-gosto* está associado aos princípios compositivos clássicos, e o mau gosto, à não utilização desses critérios, demonstrando, através das colocações de Boffrand (1745) , como essa expressão passou a ser utilizada, agora com fundamentação teórica, a partir de meados do século XVIII na Europa, e que, na nossa observação, ainda é bastante utilizada em Recife, Brasil, quase três séculos depois.

Nas edificações, o *Bom-gosto* está referenciado, para Boffrand (1745), também aos usuários e suas necessidades. Por exemplo, nos edifícios religiosos, construídos grandes para abrigar várias pessoas, a arte, segundo ele, lhes acrescentou uma *proporção* digna ao culto dos Deuses e mistérios da Religião. Dessa maneira, foram enriquecidos de ornamentos os mais preciosos, crendo assim homenagearem a divindade, lhe consagrando o que mais se estimava, assim como através deles aumentar o respeito do povo, sobre quem os objetos sensíveis têm tanto poder de maravilhar. Todos esses ornamentos passaram depois aos palácios dos reis, para lhes dar a mesma dignidade que tinha sido atribuída aos templos dos deuses (BOFFRAND, 1745, p. 18). Vemos aqui como Boffrand de certa maneira justifica o uso da decoração para os superiores e poderosos, como sendo uma forma de se destacarem, reforçando sua hierarquia perante os demais.

Prossegue explicando o fato de que algumas catedrais góticas continuam a ter beleza, apesar das suas esculturas *sans goût*[175] e de *mauvais choix*[176]. Isto se deve ao uso das proporções entre largura e altura, e entre as diversas partes em relação ao todo, herança da antiguidade clássica. Essas proporções podem ter sido descobertas pelos arquitetos que edificaram essas obras a partir do conhecimento das obras antigas, ou então a partir da experiência de perceber que certas proporções eram melhores que outras. Este *goût gothique* durou muitos séculos, mas finalmente os

[174] A natureza formou o germe das artes; mas a reflexão e a experiência as desenvolveram e nutriram: os homens mais iluminados despojaram a natureza de tudo o que ela tinha de mais rústico, para reservar apenas o que lhes parecia adequado para ser cultivado e adornado pela arte. T. da A.
[175] Destituídas de gosto. T. da A.
[176] Má escolha. T. da A.

Gaulois aprenderam com os italianos, através de seus escritos e obras, que a verdadeira beleza provinha dos princípios estabelecidos na arquitetura erigida pelos gregos e romanos (BOFFRAND, 1745, p. 20).

No que concerne às habitações, explica como se deu seu desenvolvimento ao longo da história, de uma proposta inicial de abrigo, conforme Vitrúvio e os tratadistas italianos do Renascimento, para um momento de maiores preocupações plásticas:

> *Aux premiers siecles, on n'avoit point eu d'autre objet dans les habitations que de se défendre des injures de l'air & des animaux qui pouvoeint nuire aux hommes; & lorsqu'ils ont été réunis par les loix de la societé civile, les habitations rustiques ont reçu une nouvelle forme, toujours fondée sur le besoin & sur l'utilité"*[177] (BOFFRAND, 1745, p. 18*)*

E complementa mais uma vez sobre a importância do *Gosto* estar sempre atrelado ao bom senso, à conveniência e à *proporção,* nos projetos habitacionais:

> *Mais, comment dira-t-on, employer les grands principes de l'Architecture aux différentes parties qui font sont en usage dans une maison? On répondra que chaque partie relativement au tout doit avoir une proportion et une forme convenable à son usage; qu'entre plusieurs manières de faire une chose, il ya en a toujours quelques-unes qui valent mieux que d'autres; qu'il faut le trouver & que c'est le goût inséparable du bon sens, de la convenance & de la juste proportion nécessaire à cette partie pour son usage, qui en fait le merite & la perfection."* [178] (BOFFRAND, 1745, p. 23)

Nesta natureza de projeto, os diversos usuários, com suas particularidades, guiarão o arquiteto para um resultado satisfatório, de *Bom-gosto*, haja a vista as variáveis que têm que ser seguidas para cada caso em particular. Para Boffrand, tendo em vista alcançar a justeza das belas proporções para o projeto, somos obrigados às vezes a nos afastarmos das regras gerais, uma vez que o que convém a um lugar, pode não convir a outro: "*Les príncipes d'architecture ne s'étandent pas seulement à la décoration extérieure & intérieure des temples & des palais, le bon goût a beaucoup de part à la position, à l'exposition & à la distribution d'une Maison de ville, ou de campagne."*[179] (BOFFRAND, 1745, p. 23)

Por Posição, *Position*, Boffrand (1745) entende as questões do projeto referentes à locação da edificação no terreno, e tudo que o local pode contribuir para a boa utilização e os deleites dos usuários, como seus declives, tendo em vista o bom escoamento das águas, a visada privilegiada

---

[177] Nos primeiros séculos, não havia outro objetivo nas moradias do que se defender das intempéries e dos animais que podiam ameaçar os homens; e quando reunidas pelas leis da sociedade civil, as moradias rústicas receberam uma nova forma, sempre baseadas na necessidade e na utilidade. T. da A.

[178] Mas, diremos, como aplicar os grandes princípios da Arquitetura às diferentes partes que estão em uso em uma casa? E responderemos que cada parte em relação ao todo deve ter uma *proporção* e uma forma adequadas para seu uso; que entre muitas maneiras de fazer uma coisa, sempre há algumas que são melhores do que outras; que é preciso encontrá-las e que é o gosto inseparável do bom senso, da conveniência e da justa *proporção* necessária para seu uso, para obtenção do mérito e perfeição. T. da A.

[179] Os princípios da arquitetura não se estendem apenas à decoração exterior e interior de templos e palácios; o *Bom-gosto* tem muito a ver com a posição, exposição e distribuição de uma casa de cidade ou campo. T. da A.

da natureza ou da cidade, a proximidade com florestas e cursos d'água e todas as benesses que isso propicia. A Exposição, *Exposition* diz respeito às relações da edificação com a insolação e a ventilação, de forma que permaneça salubre, agradável e confortável nas diversas estações do ano. A Distribuição, *Distribution*, abarca a dimensão da casa, que deve ser proporcional ao número de habitantes, o tamanho dos cômodos, proporcional à sua utilização e o arranjo de todas as partes que devem ter um "e*nchaînement*[180] e uma ligação entre si e com o todo da casa. (BOFFRAND, 1745, p. 24)

Essas questões da arquitetura têm a ver com o bem estar do dono da casa. E para satisfazê-lo o arquiteto deve ter em mente a sua profissão, sua dignidade e a maneira de viver da época. Deve haver também uma adequação ao uso e à hierarquia dos cômodos da casa, que devem ser ornados e mobiliados de acordo com o dono e com seus empregados. Cabe ao arquiteto orientar o dono da casa, tendo em vista redirecionar as ideias deste que não condizem com o projeto. O dono da casa é quem dará o *ton*[181] ao arquiteto para fazer o projeto de acordo com "*la justesse de l'esprit du maître qui l'a fait construire"*[182]. Portanto, é possível perceber o *Caráter* do dono da casa, pela maneira como ela é disposta, ornada e mobiliada. "*L'excellence du goût consiste dans une juste convenance*" [183], visto que a casa de um príncipe não deve ser igual à casa de um particular, e vice-versa. (BOFFRAND, 1745, p. 25).

Na sua obra, Boffrand (1745) pergunta qual seria a razão de nos reportarmos aos princípios estabelecidos nas obras dos gregos e romanos, ao invés de adotar os das outras nações? E em seguida responde que foram os gregos e romanos que tiveram os meios de aperfeiçoar as artes, o que não aconteceu com as outras nações. Na arquitetura, escreve que não houve nenhuma nação que tivesse construído tantos edifícios magníficos quanto eles, haja vista que tiveram que fazer face a grandes programas urbanos, voltados a grande diversidade de atividades, e grande público, o que os conduziu a uma eterna busca de melhoramentos nestas obras. (BOFFRAND, 1745, p. 26). Admitindo a diversidade de países, de culturas, e consequentemente de povos, acredita que são os mais "iluminados" que têm autoridade para decidir sobre as questões da beleza:

> *Ce qui convient chez une nation, ne convient pas toujours chez une autre: toutes ont une idée différente de la beauté: ele n'est pas dans les pays chauds la même que dans le Nord. On reconnoît dans tous les pays du monde um caractere dominant qui en decide; mais comme on y trouve des hommes plus éclairés que d'autres, c'est à leur sentiment qu'il faut s'en rapporter; parce qu'il est fondé sur des príncipes bien établis sur ce qui a plû ou déplû dans tous les*

[180] Encantamento. T. da A.
[181] Tom. T. da A.
[182] A exatidão do espírito do dono que a construiu. T. da A.
[183] A excelência do gosto consiste em uma justa conveniência (entre o dono da casa, e o projeto). T. da a.

> *siecles, & sur des proportions reçûes par les nations le plus policées & les plus éclairées qui on approchés le plus de l'excellent..*[184] (BOFFRAND, 1745, p. 25)

Também para as outras artes e ciências, estas adquiriram a mesma perfeição na Grécia. Para Boffrand, "*Elle a été source des príncipes établis depuis, & qui ont passé jusqu'à nous, pour être la regle du bon goût*"[185] (BOFFRAND, 1745, p. 27).

E conclui suas reflexões, escrevendo que grandes desafios e grandes obras elevam o espírito dos homens. As grandes oportunidades encontradas na Grécia e na Itália, e a experiência acumulada sobre o que agrada ou não aos homens mais inteligentes, que retiraram a beleza a partir da natureza, cultivando-a e desenvolvendo-a, geraram a perfeição na arquitetura. Esses princípios, para Boffrand, que foram elaborados na antiguidade clássica, e que perpassaram os séculos devem se sobrepor aos demais, das outras nações, onde esses princípios não foram tão frequentes nas suas obras. Disto posto, *l'Academie d'Architecture*, enquanto depositária desses princípios, sobre os quais se baseiam "*la pureté & la noble simplicité de l'Architecture*"[186] deve conservá-los e se opor aos "*folles nouvautés*"[187] que aparecem, de maneira que possam avançar o tanto quanto for possível, do bom ao excelente. Nisto consiste o *Bom-gosto*, para Boffrand (BOFFRAND, 1745, p. 28).

Assim, o *Bom-gosto*, para Boffrand é conservar os princípios compositivos clássicos, é utilizá-los como referência, se opondo a modismos e excessos de ornamentação sem critérios, o que considera "*le tyran du goût*"[188], e causadora de "[...] *grand obstacle à la perfection des arts*"[189] (BOFFRAND, 1745, p. 21).

Em Kruft (2016) vemos outra contribuição sobre a noção de *Bom-gosto*, dada por Charles-Etienne Briseux, que na sua obra *Traité du Beau Essentiel* de 1752, discorre sobre a vinculação do belo e do *Bom-gosto* a "princípios fundamentais de arquitetura", que seriam regras de *Proporção* harmônicas originárias da natureza, e que fariam parte do domínio dos iniciados na teoria da arquitetura, mas também do público leigo, no sentido deste também estar apto a perceber essas regras, mas não de identificá-las. Percebe-se que a não vinculação a essas regras, levaria a um gosto duvidoso, a

184 "O que convém para uma nação, nem sempre convém para outra: todas têm uma ideia diferente de beleza: ela não é a mesma nos países quentes e no Norte. Reconhecemos em todos os países do mundo um *Caráter* dominante que decide sobre a beleza; mas como existem homens mais iluminados do que outros, é à sua percepção que devemos nos reportar; porque está baseado em princípios bem estabelecidos sobre o que agradou ou desagradou em todos os séculos, e em proporções recebidas pelas nações mais civilizadas e iluminadas que mais se aproximaram da excelência." T. da A.

185 Ela (a Grécia) foi a fonte dos princípios estabelecidos desde então, e que chegaram até nós para ser a regra do *Bom-gosto*. T. da A.

186 A pureza e a nobre simplicidade da arquitetura. T. da A.

187 Loucas novidades. T. da A.

188 A tirania do gosto. T. da A.

189 Grande obstáculo à perfeição das artes. T. da A.

saber, um "mau gosto", posto que livre destes princípios. Charles-Etiene Briseux está assim, na mesma linha de Boffrand, de consideração do *Bom-gosto* ligado ao clássico.

Também para Marc Antoine Laugier, na sua obra "*Essai Sur l'Architecture"* de 1753, os princípios racionais da arquitetura poderiam ser definidos pelos hábitos e costumes, isto é, pelo *Bom-gosto*, uma vez que esses princípios estariam sujeitos a mudanças históricas. Propunha uma arquitetura regida por regras fixas e inalteradas. As leis da natureza, que eram responsáveis pela desintegração do edifício, também eram responsáveis pela sua aparência externa, não aceitando nenhuma decoração sobreposta às colunas, e deixando à mostra a técnica construtiva da edificação (EVERS; THOENES, 2003, p. 311).

Mais adiante, na ótica de Jacques François Blondel, o gosto é uma dessas coisas que não podemos analisar, que deve ser sentida, e que é talvez a comparação refletida de diferentes gostos que chega-se a aperfeiçoar o seu. (BLONDEL, 1771-1777, p. Xx). De certa maneira, percebemos um grau de valorização de gostos, supondo existir um aperfeiçoamenteo do mesmo, assim como um gosto de referência, interpretado por nós pelos princípios compositivos clássicos, e que regiam à época as edificações e artes de uma maneira geral.

Blondel também relativiza o gosto, e faz uma relação dele com o propósito da edificação, na qual percebe-se uma vinculação às regras já instituídas do estilo, que podem ser consideradas aqui enquanto os ditames classicistas adotados para cada *Ordenação*, demonstrado existir um limite intangível entre esses ditames e a opção que o arquiteto pode fazer ao contrariá-los.

> *L'homme de goût en Architecture, comme nous le concevons, est celui qui sçait associer le style de son Architecture à la convenance du Bâtiment [...] il est le seul qui puisse à propos, franchir les limites prescrites par les regles, & aller au-de-là du précepte, sans se permettre néanmoins des licences que le goût pouroit desavouer. Qu'on y prenne garde; nous avons tous un goût naturel pour le beau: mais il est difficile de concevoir em combien de nuances il se partage*"[190] (BLONDEL, 1771-1777, p. xlv)

E mais adiante complementa, alertando para necessidade de se projetar tendo em vista as regras, mas também o gosto:

> *[...] les règles seules ne peuvent guère former que des hommes froids & médiocres. Le goût réuni aux règles, forme le bon Architecte. Il est vrai que le goût seul est insuffisant; les préceptes lui apprennent à regler les masses de son Edifice, à décider les nus, à déterminer les rapports que doivent avoir ensemble les differentes parties; mais au moins est-il sûr que c'est*

[190] "O homem de *Bom-gosto*, como o entendemos, é aquele que sabe associar o estilo de sua arquitetura à comodidade do edifício [...] ele é o único que pode, aliás, ultrapassar os limites prescritos pelas regras e seguir em frente além do preceito, sem, no entanto, permitir as licenças que o gosto poderia negar. Que tomemos cuidado; todos temos um gosto natural pelo belo: mas é difícil conceber em quantas nuances ele se divide ". Tradução livre da autora.

> *au goût à les justifier, à les faire valoir & à les embelir*"[191] (BLONDEL, 17711777, p. xlvj)

A decisão sobre o que constituiria para Blondel uma boa arquitetura estava sujeita ao *Bom-gosto*, algo nada fácil de determinar, mas que envolvia uma harmonia, uma O*rdonnance* entre o que seria apropriado para a função do edifício, e uma unidade entre suas partes, em consonância com as leis da natureza, satisfazendo o senso comum e a agradabilidade espacial. Blondel também supõe a existência de um gosto natural, e de um gosto adquirido, que seria "o gosto da arte", de difícil explicação, podendo-se apenas senti-lo. Para alcançar esse "gosto adquirido", que subentende o gosto natural, é necessário um longo hábito de observar e comparar as obras dos grandes mestres em todos os gêneros, conhecendo-se a " verdadeira beleza" e "a maneira de aplicá-la às produções da arquitetura" (BLONDEL, 1771-1777, p. xlviij). Aqui vemos que a "verdadeira beleza" e a "forma de aplícá-las" indica uma referência ao domínio dos princípios clássicos já insituídos, assim como a maneira como a tradição demonstra como devem ser utilizados na edificação.

Assim, o *Bom-gosto*, com origem de seu conceito baseado nos princípios compositivos elaborados pelos gregos e romanos na antiguidade clássica, foi refletido pela Academia francesa a partir da sua fundação, e observa-se estar vinculado ao classicismo no que concerne à harmonia, *Ordenação*, *Proporção* e conveniência, representando o gosto dos acadêmicos e poderosos na França de finais do século XVIII. A partir da referência desses autores pesquisados, Perrault (1673), Boffrand (1745), Briseux (1752), Laugier (1753) e Blondel (1771 – 1777), concluímos que o *Bom-gosto* está diretamente ligado ao gosto pelo que é clássico, e o mau gosto à sua não vinculação.

A influência da cultura francesa, do "gosto francês" que se generalizou pela Europa na época, será também verificado nas casas das elites portuguesas, adeptas do novo gosto, como atesta Carlos Franco: "[...] o Neoclassicismo enquanto nova gramática decorativa, que se imporá em Portugal no último quartel do século XVIII, mantendo-se em voga no primeiro quartel dos Oitocentos" (FRANCO, 2014, p. 160). Mais adiante, ele também escreve: "se reservou para a organização e decoração do interior das residências um especial papel influenciador, onde os critérios do *Bom-gosto* surgem, por vezes, associados a França ou a Inglaterra." (FRANCO, 2014, p. 247). Nestas habitações verifica-se o gosto francês, sinônimo do gosto pelo antigo e pelo grego, e uma adoção dos padrões de composição classicistas quando do arranjo dos móveis, onde

[191] "[...] as regras sozinhas não podem formar mais do que homens frios e medíocres. O gosto, combinado com as regras, forma o bom arquiteto. É verdade que apenas o gosto é insuficiente; os preceitos o ensinam (ao arquiteto) a regular as massas de seu edifício, a decidir sobre os panos nus, a determinar as relações que as diferentes partes devem ter juntas; mas pelo menos ele tem certeza de que é o gosto que irá justificá-los, reivindicá-los e embelezá-los". Tradução livre da autora

"[...] é comum a repetição, privilegiando-se uma disposição aos pares, a *simetria* e uma regularidade uniformizadora." (FRANCO, 2014, p. 300).

O *Bom-gosto* atravessará o Atlântico até a cidade do Recife, Brasil. Essa expressão será utilizada na comunidade artística e consequentemente nos projetos habitacionais a partir do século XIX tanto referente à conformação dos projetos e seus interiores, quanto referente aos próprios profissionais executores desses projetos, vistos como "arquitetos de *Bom-gosto*" e "decoradores de *Bom-gosto*" [192], aqui identificados enquanto os profissionais que dominam o repertório compositivo classicista, transpostos para seus projetos.

Acreditamos que a corte portuguesa, quando se instala na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, a partir de 1808, levou consigo de forma indireta o conceito do *Bom-gosto*, que tenderá a se firmar enquanto gosto das elites no país, à maneira como se processou na França e em Portugal, e se difundindo para as outras camadas da sociedade enquanto referência estética. Dizemos de forma indireta porque era hábito dos mais afortunados à época, fazerem viagens periódicas à Europa e à França, de onde puderam absorver de forma direta as referâncias estéticas que predominavam no velho continente, haja vista a influência classicista não ter se dado apenas através da instauração da corte portuguesa no Brasil, mas desde o século XVIII, segundo pesquisas já comentadas de Alberto Souza.

O Neoclassicismo vigente na arquitetura e nas artes europeias, associado às diversas obras teóricas de exaltação do clássico, teve reforço com a missão diplomática de Joseph Arthur de Gobineau[193] no Brasil, de 1869 a 1870, influenciando os dirigentes e a sociedade da época, a partir de sua amizade com D. Pedro II, com a valorização da "raça europeia" e a tudo a ela vinculada, como o classicismo, contribuindo também, dentre outros aspectos, na adoção do novo gosto que se instaurava no país. Gustavo Rocha Peixoto (2000), quando discorre sobre a adoção do neoclassicismo no Brasil, aponta motivos ligados a um ideário civilizador, não abrindo margem para que a criatividade no campo estético se desvinculasse dessa referência tão forte:

> O mesmo ocorre com a necessidade de subordinar as emoções momentâneas a objetivos mais distantes. No caso da arquitetura, a adoção do neoclassicismo pode ser compreendido como ato de vontade civilizadora, justo porque sua austeridade formal resulta da sublimação das emoções sensoriais em nome de uma arquitetura racionalmente mais consistente e controlada, por inteiro, assim no exterior como no interior. E, além disso, esse controle emocional da arquitetura se dá mediante um olhar espichado de longo prazo tanto pelo fato

[192] Destaques da Autora.
[193] Joseph Arthur de GOBINEAU (1816 - 1882) foi um dos teóricos do racismo durante o século XIX. Pregava a superioridade das raças europeias diante das outras encontradas no Brasil. Se tornou célebre com a obra "Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, de 1855". Nota da Autora.

> de mirar o passado distante da cabana primitiva ou da Antiguidade clássica, como principalmente por que é para a construção de um futuro idealizado que ela se orienta. (PEIXOTO, 2000, p. 280).

As duas referências propostas por Peixoto, uma na base sólida de um passado valorizado, e outra no ideal de um futuro promissor, vai consolidando a valorização do clássico, e da expressão *Bom-gosto* a ele vinculada.

Anteriormente ao século XIX, e durante os três primeiros séculos de colonização do Brasil, a predominância da cultura portuguesa foi absoluta e abrangente a todos os domínios. (TELLES, 1975, p. 203). No entanto, com a corte portuguesa, e toda a simbologia que permeava a adoção dos princípios clássicos propagados pelo neoclassicismo, ficava difícil um país jovem como o Brasil neles não se basearem, como atesta Maurício Rocha Carvalho:

> [...] *si tomamos la Revolución Francesa como ejemplo de ideología libertaria y Paris como capital mundial de la cultura, era imposible que un país joven como Brasil no se basara en ello en su intento de estructurar su propia base cultural erudita, dentro de los esquemas de una sociedad moderna.* (CARVALHO, 1999, p. 96)

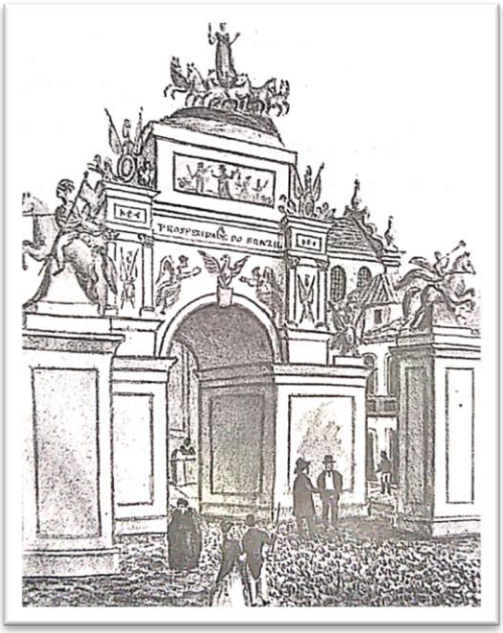
Em todos os domínios culturais no Brasil do século XIX iremos verificar a influência cultural da França civilizada e moderna. O *Bom-gosto* começa a difundir-se neste país a partir das classes mais abastadas e influentes. Todavia, no tocante à difisão dos novos gostos e costumes da capital para as províncias, isto não se dava de forma rápida e uniforme, e sim de forma lenta e desigual: "pelas diversas áreas do país, porquanto ainda se construíam igrejas e mesmo moradias nos velhos moldes coloniais barroco-rococó, nas Minas Gerais, já em pleno século XIX." (TELLES, 1975, p. 205).

O gosto pelo classicismo é comprovado pelos jornais da época, os quais anunciavam obras ao gosto do momento, como expõe Maria Beatriz Nizza da Silva (1977): "Anunciava-se ainda a vinda de quadros com 'pintura de flores', outros representando 'as ruínas de alguns soberbos edifícios da antiga Roma [...] gravuras de Morghen, Raynaldi, Folo e Bartolozzi' com molduras douradas de gosto moderno". Aqui, vemos que o gosto moderno de que fala Silva, é o novo gosto clássico que no Brasil aporta, como novidade diante do antigo, português.

O gosto pelo clássico também foi apontado por Peixoto (2000) para as cerimônias oficiais da corte no Brasil. No Rio de Janeiro, na falta de um entorno arquitetônico repleto de obras neoclássicas, consideradas as mais belas e adequadas para este tipo de solenidade, começaram-se a criar cenários de construções greco-romanas em papel, estruturadas com madeira, para servirem de pano de fundo, mesclando uma realidade local bastante diversa do ponto de vista estético, e demonstrando o artificialismo destas propostas. Esta prática tinha suas origens na França

revolucionária e de princípios dos Oitocentos, segundo ele. (PEIXOTO, 2000, P. 132). Na **Figura 73**, vemos uma ilustração de um arco do triunfo feito para uma desssas comemorações:

Figura 73 - Arco do triunfo comemorativo da coroação de Dom Pedro I.



Aquarela de Richard Bate
Fonte: (PEIXOTO, 2000, p. 135)

Na cidade do Recife, em anúncio do "Diário de Pernambuco" de 30 de janeiro de 1849, vemos a tônica que é dada ao marceneiro Lourenço Pugi à sua nacionalidade, ao seu suposto *Bom-gosto* e suas habilidades, que seriam conseqüência do seu atual estado de "civilidade", uma vez que é oriundo da França, país representante da civilização e da modernidade, à época.

> Avisos Diversos - Fábrica de todas as qualidades de mobília francesa, no último gosto de Paris em Pernambuco. Lourenço Pugi, marceneiro francês, na Rua Nova, no. 45 bem conhecido das pessoas notáveis desta capital, por fabricar trastes do último gosto, avisa aos seus numerosos fregueses e geralmente a todo o respeitável público pernambucano, que já lhe deu tantas provas de ser amante do bom gosto, que ele tem aumentado sua fábrica, e que está habilitado para empreender qualquer mobília que se lhe encomendar. As artes vão de par com a civilização, quanto mais um povo é civilizado, quanto mais os artistas devem produzir obras finas e delicadas; neste sentido o anunciante empregará todos os seus esforços para satisfazer a todas as pessoas que se quiserem utilizar de seu préstimo. Na mesma casa se fazem cortinados para cama à francesa. (MELLO, 1985)

A cidade de Recife, no Brasil oitocentista, absorverá influências indiretas do *Bom-gosto* tanto da corte portuguesa instalada no Rio de Janeiro, quanto por via direta, a partir da classe mais abastada local, que viajava constantemente ao seu principal centro irradiador, a cidade de Paris, conforme já mencionado. E o *Bom-gosto*, agora já um critério estético definido pela Academia

francesa para a arquitetura, fará com que adentre vários domínios do social também no Brasil, conforme atesta Gilberto Freyre:

> O gosto francês, não só de arquitetura como de sobremesa, de vinho, de verniz de boneca para brilho do móvel, de imagem de santo, juntou-se ao do vestido, dominando os burgueses mais instruídos e mais ricos [...] tudo que era português foi ficando "mau gosto"; tudo que era francês ou inglês ou italiano ou alemão foi ficando "bom gosto" (FREYRE, 1999, p. 336).

O *Bom-gosto* permance assim como uma expressão corriqueira também no século seguinte e na contemporaneidade da cidade. Levada da Europa, como foi demonstrado, é utilizada sempre que se quer atribuir juízo de valor positivo, quer seja especificamente na Arquitetura ou nas Artes Plásticas, mas também quando quer denotar algo assertivo, adequado, prazeroso, ou belo, em todas as esferas culturais onde existe uma relação: entre algo que foi concebido, e alguém que será o fruidor deste algo.

Percebemos uma sintonia da atual classe mais abastada da cidade do Recife com essa herança, e também dos profissionais envolvidos nos projetos de habitação. Para ilustrar como a expressão é entendida no círculo de profissionais arquitetos, professores, decoradores e lojistas do ramo, foram feitas na etapa metodológica das entrevistas exploratórias desta investigação, questionários com esses profissionais de arquitetura e áras afins[194]. Surpreendentemente, muitos dos conceitos trabalhados na Academia Francesa têm continuidade até hoje no meio. Quando perguntados sobre se consideravam o *Bom-gosto* como sinônimo de clássico, 17% afirmaram que sim, e a grande maioria, mais de 74%, afirmaram que o clássico faz uso dos atributos do *Bom-gosto*, como harmonia, *Proporção* e equilíbrio. Quando perguntado sobre o que definiria o clássico para esse grupo, a grande maioria também respondeu considerar os memos atributos para ambos, a saber, harmonia, *Proporção,* elegância, leveza, tranquilidade, e o que causa prazer ao olhar. Obviamente que não temos, nem é nossa pretensão, generalizar estes dados recolhidos – porém, devem ser aqui considerados como indícios ou sintomas de um certo posicionamento acerca do entretecer do *Bom-gosto* com o *clássico*.

Logo, o *Bom-gosto*, conforme considerado neste capítulo 6 como referenciado aos atributos de *Ordenação*, harmonia, *Proporção*, equilíbrio, conveniência, e a vinculação às regras de composição da natureza, sinaliza sua ligação com o conceito de clássico, chegando mesmo a ser para alguns o seu sinônimo, com as salvaguardas expressas no parágrafo anterior. Por conseguinte, o mau gosto seria o não clássico, ou uma composição que não faz uso destes referidos atributos.

[194] Vide questionário completo nos Apêndices deste trabalho. N. da A.

Destarte, como investigamos os espaços sociais da classe mais abastada, redutos de representação de sua condição social, dentre todas as possibilidades compositivas que se apresentam para os arquitetos, observamos nestes espaços uma continuidade de valorização da composição clássica, sedimentada culturalmente como de *Bom-gosto*, e que por sua vez agrega os valores de moderno, erudito, civilizado, tão caros à esta referida classe social. É o que veremos com mais detalhes no tópico a seguir.

7.2. ... e o Personagem e a Peça e o Cenário

Vimos que a noção de *Bom-gosto* está diretamente associada ao clássico enquanto harmonia, *Ordenação, Proporção* e conveniência, de acordo com Perrault (1673), Boffrand (1745), Briseux (1752), Laugier (1753) e Blondel (1771 – 1777), e que essa noção, passados mais de dois séculos coincide com a que pudemos observar contemporaneamente, para os profissionais de arquitetura e áreas afins, na cidade do Recife.

Para além desta ligação do *Bom-gosto* com o clássico, Carvalho (1999), assim como Peixoto (2000), apontam também motivos ligados a um ideário civilizador, quando discorrem sobre a adoção do neoclassicismo no Brasil, no século XIX. Para Peixoto, a ênfase dada ao visual, e a adoção de determinada estética tem como propósito transmitir uma imagem aos seus observadores, e através desta, determinados valores incutidos na adoção ou não destes princípios:

> O neoclassicismo serviu de instrumento ao Império para a imposição da nova etapa civilizadora. No Brasil, o neoclassicismo foi, entre 1808 e 1831, um movimento cortesão ao serviço pessoal direto da casa real/imperial e de seus propósitos renovadores. Sua chegada ao Brasil, junto com *el rei*, representa claramente a importação de um modelo francês. Daí a Missão Artística de 1816 e a quantidade de nomes franceses entre os demais artistas aqui chegados nessa época, mas não é apenas um modismo ou capricho: pretende-se modelo de civilização, em oposição à barbárie reconhecida pelos lusos recém-chegados como medieval e mourisca. (PEIXOTO, 2000, p. 281).

Segundo sua colocação, a utilização dos princípios compositivos clássicos é devida a uma valorização da estética clássica, preponderantemente a francesa, pela sociedade a partir do século XIX, onde o clássico estava ligado a uma imagem de poder e status social, mas também de erudição e modernidade, resumidos simbolicamente nessa estética, e expressando o *Bom-gosto* do proprietário.

Conforme já colocado em outros momentos deste documento, temos observado como recorrente, nos espaços sociais, a valorização da aparência, intencionando representar a realidade

socioeconômica dos proprietários. Percebemos que esses ambientes são trabalhados pelos profissionais, a partir desta demanda e dentro de um contexto de cenário, onde se observa a utilização dos princípios compositivos clássicos, como *Ordenação*, *Simetria, Proporção* e *Caráter*, e onde são investidos maiores recursos financeiros, voltados para o julgamento dos observadores, os visitantes, mas também pelo usuário cotidiano, que é o proprietário da habitação.

Preocupações com a aparência são percebidas nas sociedades onde os estratos sociais buscam se diferenciar através de atributos estéticos. Já na Roma antiga, Vitrúvio discorre sobre "partes comuns e privadas das casas" (VITRUVIUS, 2007, p. 312), onde identificamos um embrião de uma preocupação contemporânea com a aparência dos cômodos da habitação voltados à função de receber o público, razão pela qual esses cômodos sempre são alvo de uma ênfase da sua dimensão estética, e assim, consequentemente, de um maior investimento em composição, materiais, mobiliário e objetos de adorno, num claro propósito de demonstração de estatus sócioeconômico que podem ser simbolizados por esses atributos e fruídos pelo sentido da visão.

O *Bom-gosto*, traduzido formalmente através dos princípios compositivos clássicos, como vimos, sendo uma imagem pretendida pelos proprietários das classes mais abastadas da população em Recife, pode ser passado de maneira consciente ou não, para os arquitetos quando da solicitação de seus projetos. Estes, enquanto "arquitetos de *Bom-gosto*", de acordo com o que definiu Blondel (1771 -1777) posto que dominam o repertório compositivo erudito, agem em sintonia com a imagem pretendida, e toda a simbologia já decodificada de status e poder.

Considerando que, à maneira que foi indicado por Vitrúvio (2007), Boffrand (1745) e Blondel (1771–1777), os profissionais executores dos projetos tenham sempre em mente a referência ao proprietário, às suas ambições espaciais, à conveniência e a seu status socioeconômico, podemos fazer aqui uma alusão dos espaços sociais enquanto um cenário, onde se passará uma cena interpretada pelo proprietário, sendo este, o proprietário, assim como os visitantes que com ele interagem no espaço, os personagens da peça, ou da cena.

Personagem no sentido de estar encenando um papel condinzente ou não com sua importância socioeconômica. Dizemos condizente ou não, pois nem sempre o que está sendo representado, a imagem do espaço, a peça, corresponde à realidade do proprietário, mas talvez uma imagem ideada, uma "expectativa do seu ser", para o que o personagem, ou o proprietário, se valerá de toda uma simbologia atrelada aos elementos que constituem o espaço, ou o cenário. Como diz Janeiro "representação é substituição, é tornar presente o que está ausente. O que está ausente da nossa consciência de sujeito é tudo que está ausente além de nós" (JANEIRO, 2010, p. 373), são

"projeções" de nós. Então, o cenário é montado com atributos que possam passar essa mensagem ideada.

Este cenário se apresenta de maneira bem distinta se comparado aos outros espaços da habitação. Com localização privilegiada e dimensões mais generosas. Com uma entrada acentuada, onde escadarias, iluminação cenográfica, jardins bem tratados e utilização de materiais de acabamento de alto valor anunciam a cena final, que é a entrada nas salas de estar e jantar, projetados no sentido de uma visão perspéctica da composição, onde a *Simetria*, o ordenamento do mobiliário, e a colocação cuidadosa dos objetos e obras de arte contribuem para o efeito total do cenário, e assim, da cena. O cenário está montado, apta a receber os atores, que assumem seus papéis de acordo com o espaço, trajando suas roupas também de destaque, e se servindo com hábitos de etiqueta que remontam à Versailles de setecentos, para quando o *Godot* tão aguardado, enfim, aparecer.

O personagem, no seu desejo de representatividade, com o objetivo de ser reconhecido como detentor do *Bon goût*, recorre aos elementos compositivos da estética clássica, já decodificados pela estrutura social local, para ser identificado como detentor de riqueza e poder.

O "eu público" se sobrepõe ao "eu privado", "[...] que encontra na imagem da casa um cenário adequado para se representar." (JANEIRO, 2010, p. 416). E isto só acontece porque a simbologia dos elementos constituintes do espaço é conhecida tanto dos seus proprietários, quanto dos seus visitantes, ou seja, os personagens são atores da mesma peça, no mesmo cenário[195].

E assim se consolida a questão do *Caráter* nos espaços sociais das habitações dos mais abastados em Recife. O *Caráter*, como foi demonstrado ao longo deste documento, é a imagem dos espaços sociais. São as informações passadas para os observadores desses espaços, e consequentemente extensivo a toda a propriedade, da pujança de seu proprietário. Este *Caráter*, propiciado pela *Ordenação*, *Proporção* e *Simetria* desses espaços, portanto pelo seu classicismo, e pelo seu *Bom-gosto*, é capaz de sugerir a mensagem de importância tão almejada pelos seus atores. Dizemos sugerir, pois nada se processa de forma uníssona e absoluta. O classicismo desses espaços, às vezes mais evidente, à vezes menos, apenas sinalizam a pretensa mensagem, que, a depender do observador, será mais ou menos intensa, uma vez que os projetos desses espaços não se esgotam na sua constituição formal, mas geram novas percepções, para além dos variados elementos compositivos, aos seus diversos usuários e visitantes. E é aí onde se encontra a magia dos

[195] "Do mundo, só sabemos aquilo que dele nos é dito e dele nos é mostrado. É então, o mundo um discurso? E não o é tudo aquilo que a nossa percepção toca?" (JANEIRO, 2010, p. 401).

projetos desses espaços, onde a dimensão estética da arquitetura é prevalente, e que talvez justifique como culturalmente continuam a ser valorizados na cidade do Recife.

Veremos, no capítulo seguinte, casos de estudo históricos, pesquisados ao longo do período, e que embasaram nossa percepção e análise dos espaços sociais contemporâneos, demonstrados no último capítulo deste documento.

8. CASOS DE ESTUDO

Este capítulo ilustra como os princípios compositivos, eleitos para análise da permanência do classicismo na habitação, são identificados nos espaços sociais das habitações das classes mais abastadas em Paris e Lisboa, contribuindo a nosso ver para a sedimentação da referência estética centrada no classicismo vigente na Europa do século XVIII e princípios do XIX e, por conseguinte levado até Recife, de forma direta ou indireta, a partir da corte instalada no Rio de Janeiro.

O critério de seleção desses exemplos se deu pela datação do projeto e/ou da obra, referente a finais do século XVIII e inícios do século XIX, quando o neoclassicismo era tido como o estilo em vigor para as edificações do período. O segundo critério é terem sido estes projetos direcionados às altas classes sociais dessas cidades, e o terceiro é que fossem casas inseridas nas grandes metrópoles citadas, definindo o recorte espacial da pesquisa[196].

8.1. Habitações de referência em Paris e Lisboa

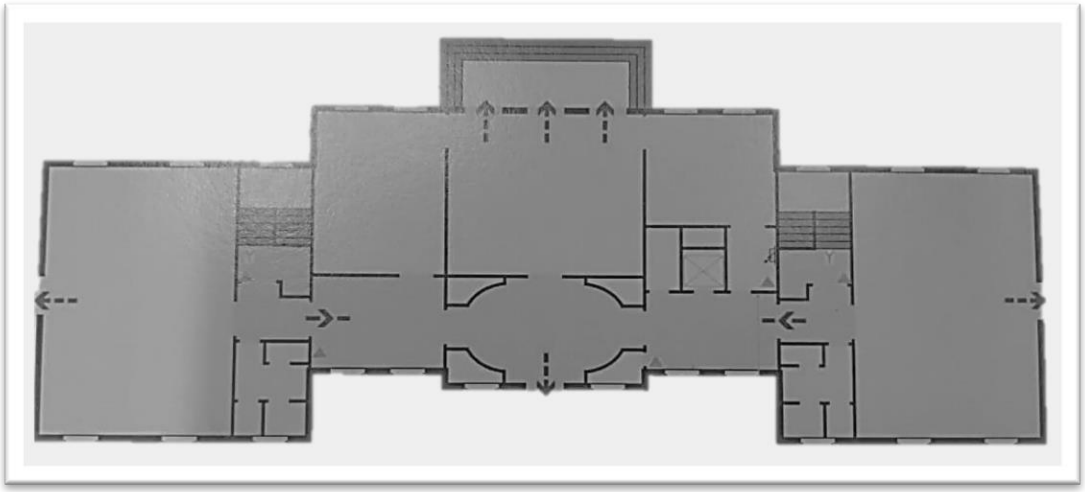
O primeiro exemplo visitado é o Palácio de Villemomble (**Figura 74**), na comuna do departamento de Seine-Saint-Denis, localizada na região da Ilha de França, construído em 1769 com projeto de Alexandre-Théodore Brongniart e Henri Pièrre, no local de um antigo castelo renascentista.

O Castelo tem *Ordenação* desde sua implantação no entorno da área à época rural, assim como também na utilização da ordem classicista jônica eleita. No que concerne à *Proporção*, o castelo é articulado segundo três grandes corpos, sendo os dois corpos laterais de secção quadrada duas vezes maior que as reentrâncias do bloco central (**Figura 75**). Apresenta também a grandiosidade que convém ao propósito de ser uma residência destinada à aristocracia. A edificação apresenta *Simetria* entre suas lateralidades, que têm suas fenestrações e elementos decorativos rebatidos em número e tamanho. Seus interiores (**Figuras 76 e 77**), com amplo pé-direito recomendado para as edificações desse porte, são ornamentados com *boiseries* e rodatetos classicistas, onde impera a *Simetria* entre as portas, janelas e painéis que recebem pinturas e espelhos com molduras douradas, ficando definindo o *Caráter* dos seus espaços sociais pela sua grandeza, localização

[196] Foram selecionadas diversas habitações dentro desses critérios, nas cidades citadas e também no Rio de Janeiro, Brasil. As visitas presenciais a essas habitações tiveram início em finais do ano de 2019. No entanto, em inícios do ano de 2020, com a Pandemia do Coronavirus que se estende até a presente data, ficamos impossibilitados de fazer viagens para concluir as visitas de toda a lista.

referente, demarcação do acesso centralizado e riqueza dos interiores de seus aposentos principais como o hall e salões.

Figura 74 - Planta –baixa do Chêteau de Villemomble, Grande Paris, França



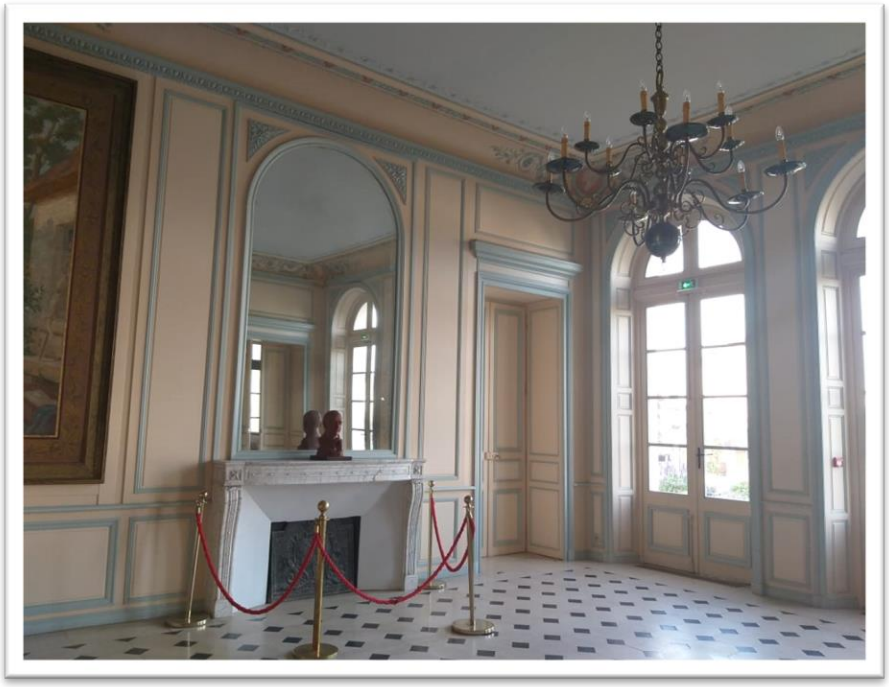
Fonte: Foto da Autora de painel situado na entrada da edificação.

Figura 75 - Vista da fachada frontal do Chêteau de Villemomble, Grande Paris, França.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 76 - Aspectos atuais dos interiores do Chêteau de Villemomble, Grande Paris, França.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 77 - Aspectos atuais dos interiores do Chêteau de Villemomble, Grande Paris, França.

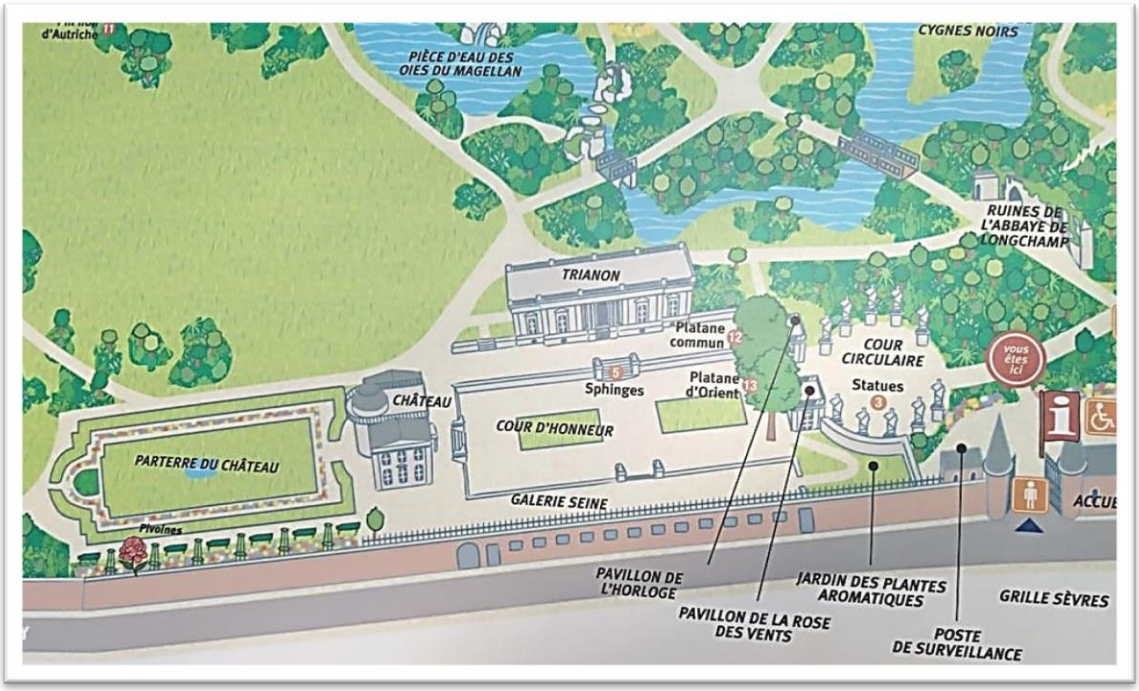


Fonte: Foto da Autora.

O segundo exemplo visitado em Paris foi o Parque de Bagatelle (**Figura 78**), onde se situam o Castelo de Bagatelle, projeto de 1777 do arquiteto François-Joseph Bélanger, e posteriormente o Trianon, projeto de 1872 do arquiteto Léon de Sanges.

Desde a entrada do parque, vemos a *Ordenação* classicista francesa que se inicia pelo formato circular da entrada ornada de esculturas e duas pequenas edículas servindo de pontaletes para o acesso principal, de onde se tem uma visada em perspectiva com ponto central, mostrando ao fundo o castelo (**Figura 79**). A *Proporção* original do castelo foi alterada para o estado que se encontra atualmente, com dois andares, resultando em um volume de pequena largura em relação à sua altura (CÉSARI, 2000). A *Simetria* é uma constante, desde o desenho paisagístico do parque até a conformação dos elementos arquitetônicos das duas edificações, que têm o *Caráter* dos seus espaços sociais expressos pelo rico mobiliário e painés com pinturas de Callet e Robert Hubert no castelo (**Figura 80**), e na coleção de obras de arte expostas nos salões do Trianon (**Figura 81**).

Figura 78 - Planta geral do Parc de la Bagatelle, Paris, França.



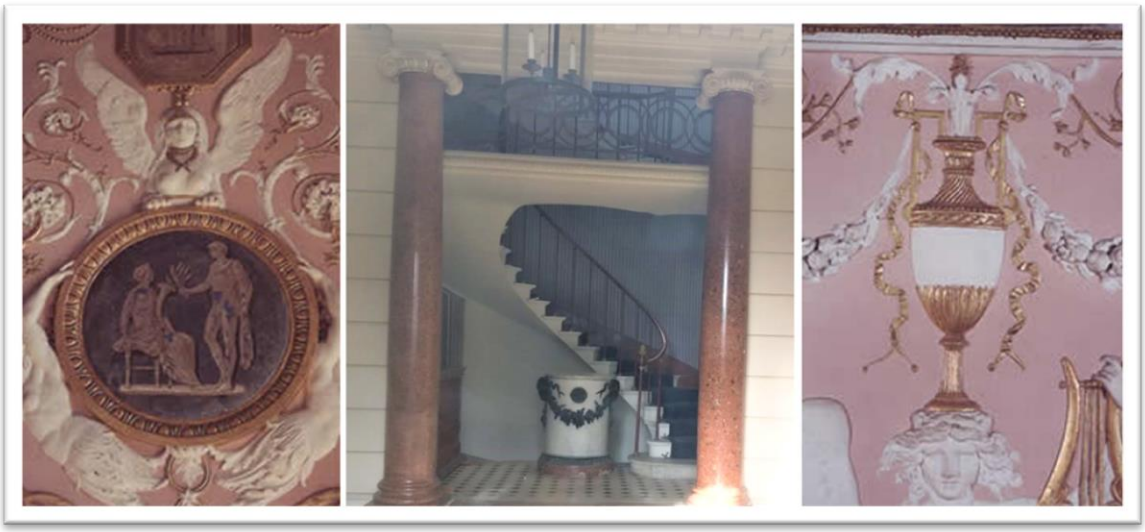
Fonte: Foto da Autora do painel de orientação da entrada do Parque.

Figura 79 - Castelo do Parc de la Bagatelle, Paris, França.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 80 - Aspectos dos Interiores do Castelo do Parc de la Bagatelle, Paris, França.



Fontes: Foto da Autora (centro); detalhes decorativos do salão (à direita e à esquerda). Disponíveis em: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau_de_Bagatelle Acesso em: 26 mar. 2022.

Figura 81 - Trianon do Parc de la Bagatelle, Paris, França.



Fonte: Foto da Autora.

A terceira habitação visitada foi a Mansão situada no Boulevard Richard-Lenoir, no número 57 **(Figura 82**), em Paris, esquina com *Allée* Verte, datado de 1859. Foi construída entre finais do século XVIII e início do século XIX[197]. A *Ordenação* da mansão é definida por elementos classicistas, com grande pórtico de ordem jônica que abarca os dois primeiros níveis e cinco das janelas frontais de um total de sete. Suas fenestrações estão dispostas em *Simetria*, se destacando a fachada principal da fachada lateral em pompa e decoração.

[197] Antes da abertura do canal existente na avenida, datado de 1859. Disponível em: http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Boulevard%20Richard-Lenoir/fr-fr/ Acesso em: 18 sset. 2022.

Figura 82 - Fachada Frontal da Mansão Nº 57, Boulevard Richard-Lenoir, Paris.

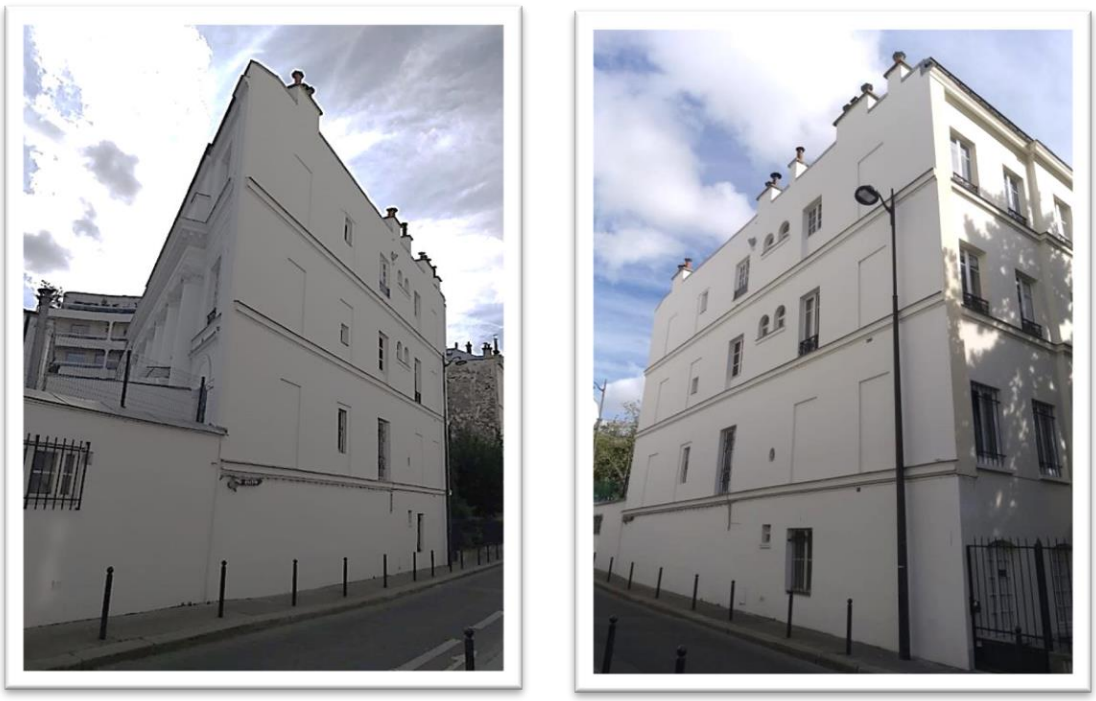


Fonte: Foto da Autora

Vemos na **Figura 83** os ângulos formados entre a fachada principal e a lateral, e entre esta e a posterior. A disposição em *Simetria* também destas fachadas pode ser observada a partir dos tamponamentos posteriores que foram feitos, demonstrando a rigidez classicista da composição original, típica do período. A *Ordenação* e a *Simetria*, encontrados na fachada frontal, definem bem o *Caráter* dos espaços sociais, que se iniciam na grade de acesso central que é pontuada por duas edículas nas laterais, já fotografadas no ano de 1920[198], e que desemboca em hall de chegada interno.

[198] Disponível em: https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/facade-sur-rue-57-boulevard-richard-lenoir-11eme-arrondissement-paris-17#infos-principales. Acesso em: 18 set. 2022.

Figura 83 - Vistas das fachadas laleral e posterior da Mansão Nº 57, Boulevard Richard-Lenoir, Paris.



Fonte: Fotos da Autora.

A quarta habitação visitada foi o Palácio Foz (**Figura 84**), na Praça dos Restauradores, em Lisboa, projeto de finais do século XVIII dos arquitectos Francisco Xavier Fabri e José António Gaspar[199]. Sua fachada principal com quatro pavimentos, considerando-se o último o das mansardas, apresenta *Ordenação* a partir da sua composição em três partes, uma central e duas laterais, dispostas com *Simetria* no mesmo alinhamento, mas que se diferenciam pelos arremates em frontões triangulares e portais de entrada centralizados, com altura que engloba os dois primeiros pavimentos. Esta ênfase na altura, associado ao porte grandioso da edificação, define o *Caráter* dos seus espaços sociais, que teve seus interiores executados no século posterior. A sala de visitas classicista (**Figura 85**) recebeu composição dos seus elementos inspirados no estilo Luís XVI[200], onde são identificados os princípios compositivos de *Ordenação, Simetria* e *Caráter*.

[199] Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/71825. Acesso em: 28 mar. 2022.
[200] Disponível em: http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/245-palacio-foz Acesso em: 28 mar. 2022.

Figura 84 - Fachada principal do Palácio Foz, Lisboa.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 85 - Interiores classicistas da Sala de Visitas do Palácio Foz, Lisboa.



Fonte: Disponível em: http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/245-palacio-foz
Acesso em: 28 fev. 2022.

A quinta habitação de referência que visitamos foi o Palácio Nacional da Ajuda[201], em Lisboa, Portugal, cujas fundações datam de 1796[202], e projeto final dos arquitetos José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri. De estilo neoclássico, testemunha a preferência pela família real portuguesa, ainda antes de sua ida ao Brasil, pelo classicismo reinante na França e Inglaterra no período, haja vista que o projeto inicial era de autoria do arquiteto Manuel Cetano de Souza, no estilo barroco, o que desagradou a família real, que deu preferência às "novas tendências iluministas e classicizantes" (SOARES, 2016, p. 14).

O Palácio Nacional da Ajuda (**Figura 86**) tem seus espaços sociais representados por suntuosa fachada[203] e espaços de aparato como referência máxima em Lisboa, posto que dirigidos à realeza. Por terem sido concebidos ao longo do século XIX, diversos estilos se apresentam nos seus interiores, mas todos se reportando ao classicismo enquanto princípios norteadores, caracterizando a presença da *Ordenação* nesses espaços. Os ambientes internos (**Figuras 87 e 88**), selecionados dentre tantos outros, foram conformados segundo a *Simetria*, ocorrente nos cômodos e suas fenestrações, mas também nos elementos e mobiliário que os compõem, dispostos segundo uma *Ordenação* de visão focada, centralizada, de onde se distribuem os painés, janelas, portas, e também tapeçarias, canapés, cadeiras, aparadores. O *Caráter* dos espaços sociais deste palácio é atribuído pela pompa e exclusividade de seus elementos, a riqueza de ornamentos, e a decoração. Sua fachada principal neoclássica é formada pelo volume central encimado por frontão e extremidades em dois torreões sacados em relação ao corpo da edificação. O saque do volume central, típico do neoclassicismo europeu, demarca a entrada central da edificação, que dá acesso a amplo pateo interno e entrada para os diversos cômodos.

[201] "Com o regresso da Família Real, vinda do Brasil, em 1821, teve início a utilização dos espaços do Real Paço da Ajuda, mas apenas para cerimónias protocolares muito pontuais, pois o Rei D. João VI optou por se instalar no Palácio da Bemposta. O Paço da Ajuda seria residência real, ainda que temporariamente, pela primeira vez em 1826, mantendo-se nas décadas seguintes apenas como lugar privilegiado para a organização de eventos políticos e religiosos, sendo o palco de alguns dos principais acontecimentos marcantes da política e da sociedade portuguesas. O segundo momento de ocupação da Ajuda foi marcado pela presença do Rei D.Luís I [...], que dotou o lugar da Ajuda com diversos equipamentos expositivos ligados à acumulação e divulgação de conhecimento. Em 1861 subiu ao trono o Rei D. Luís I, pela morte de seu irmão. No ano seguinte, 1862, D. Luís I e sua mulher, a Rainha D. Maria Pia de Sabóia, fixaram residência no Paço Real da Ajuda, instalando-se definitivamente neste local depois de uma campanha de obras, essencialmente interiores, que visaram preparar o espaço para a nova função" (SOARES, 2016, p. 25).

[202] Esse palácio teve suas fundações erigidas no ano de 1796, segundo um projeto inicial que foi alterado para um novo, cuja direção da obra foi dada aos arquitetos José da Costa e Silva e Francisco Xavier Fabri pelo Decreto de 21 de janeiro de 1802 (SOARES, 2016, p.14).

[203] Referimos-nos à fachada nascente da parte que foi construída do projeto total, bem mais grandioso, em cerca de dois terços a mais (SOARES, 2016, p. 14).

Figura 86 - Fachada principal do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 87 - Sala de Jantar e Sala Do Retrato da Rainha do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Fonte: Fotos da Autora.

Figura 88 - Sala dos Jantares Grandes e Sala das Senhoras do Corpo Dipolomático do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa.



Fonte: Fotos da Autora.

8.2. Habitações de referência em Recife

Neste tópico, complementando nossos casos de estudo, e agora centrados nos exemplos da cidade do Recife, iremos analisar os espaços sociais de algumas habitações que foram construídas nessa cidade, a partir do século XIX, marco do início da ênfase na dimensão estética de bases classicistas nestes espaços. Sendo assim, além da análise dos princípios compositivos de *Ordenação*, *Proporção, Simetria* e *Caráter* nos espaços sociais em duas habitações do século XIX, analisaremos também os espaços sociais de habitações que foram construídas ao longo do século XX, para posteriormente adentrarmos nos Estudos de Casos contemporâneos do século XXI, objetivo final desta pesquisa.

A primeira habitação onde analisamos os espaços sociais foi na atual sede da Academia Pernambucana de Letras (**Figura 89**), no bairro da Graças, Recife, PE, projeto do engenheiro francês Pierre Victor Boulitreau. Construída em 1860, e na opinião de Alberto Souza, "o exemplar máximo do classicismo imperial residencial recifense", pertenceu ao Barão Rodrigues Mendes (1827-1893), português, que a adquiriu em 1863 e fez algumas reformas, respeitando suas principais características. A data de 1870 do seu frontispício indica provavelmente a data do final da obra.

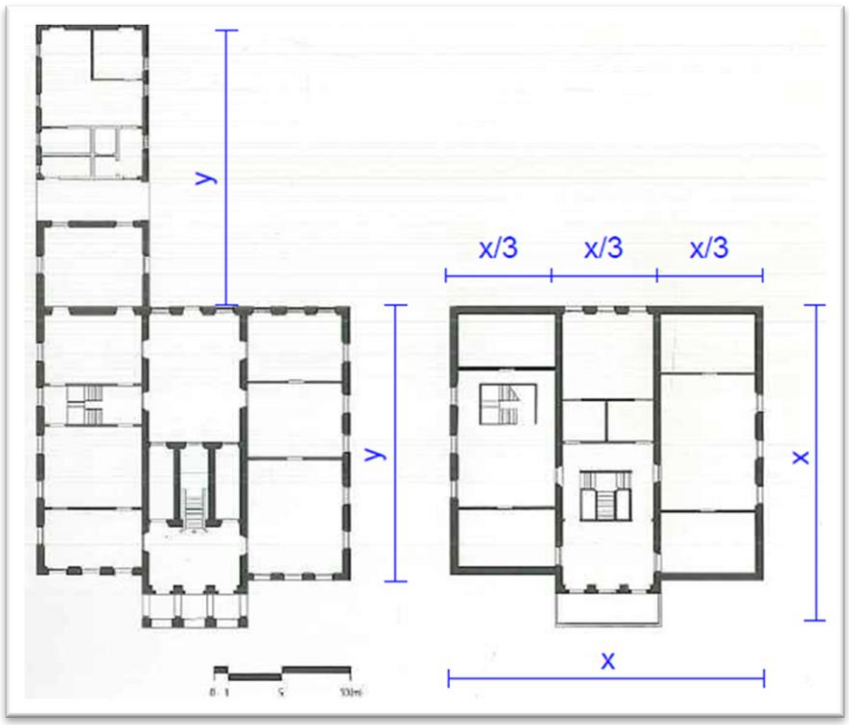
Figura 89 – Residência do Barão Rodrigues Mendes, Recife.



Fonte: foto da Autora.

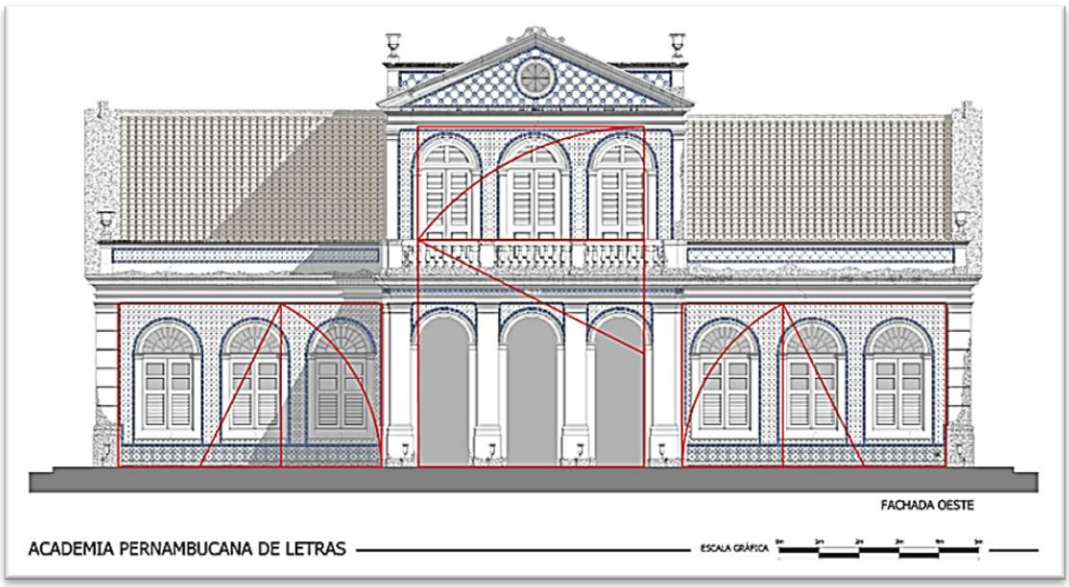
Pois bem, tanto as fachadas quanto a planta dessa habitação demonstram já uma erudição de referências clássicas. Sua planta é um quadrado dividido em 3 partes iguais, exemplos de *Ordenação* e *Proporção* modular (**Figura 90**). Inscrevem-se na fachada os retângulos áureos a comandar a composição externa (**Figura 91**), suas janelas em arcos plenos distribuídas ordenadamente, em composição com o pórtico em arcada que salta do bloco central, e que suporta o terraço superior. Possui também *simetria*, quando vemos suas alas laterais, a partir da ala central como eixo, trabalhadas de forma equilibrada. O *Caráter* é identificado a partir dos elementos da fachada, com cômodos e elementos de destaque em relação aos demais espaços da habitação, assim como pela utilização de materiais de maior valor agregado, simbolizando poder e riqueza. O revestimento externo é de azulejos portugueses, o piso das salas do pavimento térreo é de mosaico inglês, o calçamento externo é de pedras de liós, a balaustrada de louça branca do terraço descoberto do primeiro andar, os jarrões e as pinhas de louça branca são da fábrica de Santo Antônio no Porto. Da Suécia vieram os gradis e caramanchões, e os lustres são de cristal de origem francesa.

Figura 90 - Plantas baixas do térreo e do primeiro pavimento da Residência do Barão Rodrigues Mendes, Recife.



Fonte: Desenhos da Autora a partir de planta encontrada na mapoteca do IPHAN – 5ª Superintendência Regional .

Figura 91 – Traçados de retângulos áureos na fachada frontal da Residência do Barão Rodrigues, Recife.



Fonte: Traçados da Autora sobre imagem, disponível em: http://jorgepassos.com.br/apl-projetos.php Acesso em: 26 nov. 2017.

Observa-se a continuidade do *Caráter* nos interiores com uma escadaria em madeira envernizada (**Figura 92**), onde predomina a austeridade, pouca mobília, e grandes estatuetas de fidalgos em bronze. O primeiro andar é formado por terraço descoberto, sala de visitas e salão de honra. A sala de visitas tinha mobília em carvalho estilo rococó francês, com teto em estuque, anteriormente colorido. Esta sala dá para grande terraço descoberto, por três portas monumentais, com piso em mármore branco e preto. No térreo, os espaços sociais compreendem a sala de jantar, adega, saleta de jogos, saleta de fumar, sala de música, dos retratos da família, salão de visitas, cocheira e cavalariça, exemplo típico do fausto e da riqueza sendo apresentados nestes ambientes destinados aos visitantes. Seu mobiliário e equipamentos vieram de países europeus, justamente na intenção de demonstração de poder e status social que seus proprietários gostariam de denotar.

No que diz respeito aos seus interiores, e fazendo uma análise do ambiente que ainda pode ser considerado como remanescente tal qual foi concebido, temos a sala de jantar, (**Figura 93**) que ocupa posição central no corpo da habitação, e que tem seu mobiliário, murais decorativos e iluminação diretamente condicionados ao classicismo da planta:

> A sala de jantar principal, no pavimento térreo, possui 6 murais executados na técnica a óleo do pintor francês Eugênio Lassaily , que retratou paisagens e frutos da região nordeste do Brasil [...] Os quatro maiores são cópias de cartão postal, reproduções de artistas europeus do século XIX, e as duas naturezas mortas foram executadas do natural, com frutas e flores regionais, mangas, pinhas, melancia, jaca, rosas e jasmins. Dentre as quatro maiores, temos uma caça ao veado, uma caça ao urso branco, e duas vestais, a primeira com o fogo sagrado, e a outra com pombos . Motivos de caça e pesca circundam os três portais centrais em arco da sala, tanto os que dão para o interior da casa, quanto para o exterior (CARVALHO, 2002, p. 175).

Figura 92 – Escadaria da residência do Barão Rodrigues Mendes, Recife.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 93 – Detalhe de mural e móveis da Sala de jantar remanescentes da residência do Barão Rodrigues Mendes, Recife.



Fontes: Foto da Autora (à esquerda) e MORAIS, 1967 (à direita).

Nossa segunda habitação de referância é a casa do Sítio Santa Cruz, o Solar Herculano Alves da Silva, popularmente conhecido como o Solar dos Manguinhos (**Figura 94**), identificada por Alberto Sousa como uma das mais antigas casas classicistas do Recife, ao lado da casa de número 425, na Rua da Aurora, casa esta já ilustrada no capítulo 3 deste trabalho. (SOUSA, 1994, p. 154). Ainda não se pode afirmar que o arquiteto autor do projeto foi realmente o engenheiro francês Luis Léger Vauthier, apesar de algumas deduções históricas nos encaminharem para tal[204].

Situada no final da Avenida Rui Barbosa logo após a Praça do Entroncamento, pelo seu traçado erudito, acadêmico e diferenciado das habitações das classes mais abastadas à época, encerra, a partir dessas características, o conceito do *Caráter* a que estamos a estudar, conforme coloca Bruno Vitorino Silva Aguiar:

> Verdadeiros complexos de habitar distantes da dinâmica conturbada do centro e de seu ambiente insalubre. Por conseguinte, marca também o protagonismo social de seu proprietário e família, já que edificado numa área nobre da cidade, zona de afirmação do prestígio socioeconômico da burguesia emergente do Recife, cenário e território de outros tantos palacetes e solares a impor na paisagem a condição abastada de seus donos: Manguinho, Capunga, Ponte D'Uchoa, Torre (AGUIAR, 2020, p. 18)

Seus alçados, assim como sua solução em planta (**Figura 95**), fazem uso dos quadrados, retângulos áureos e modulações usuais nos esquemas de *Proporção* eleito pelos acadêmicos classicistas. A *Simetria* está presente tanto em planta como nas fachadas principal e lateral, e a *Ordenação* classicista rege todo o solar, com suas arcadas, composição rítmica e demarcação dos cunhais, frisos e pilastras (**Figura 96**).

Seus Espaços de Aparato aconteciam nos cômodos do andar térreo, que abrigava as salas de estar e jantar da época, com elementos constituintes que expressavam uma imagem de opulência e poder, típico das famílias abastadas. Sobre estes, descreve Bruno Vitorino Silva Aguiar: "[...] mesa de jantar, guarda-louças e aparadores em amarelo; dous consolos de jacarandá com seus espelhos, sofás com assento de palhinha, mesa redonda, cadeiras e poltronas em mogno; uma mobilia de chiavari." (AGUIAR, 2020, p. 172).

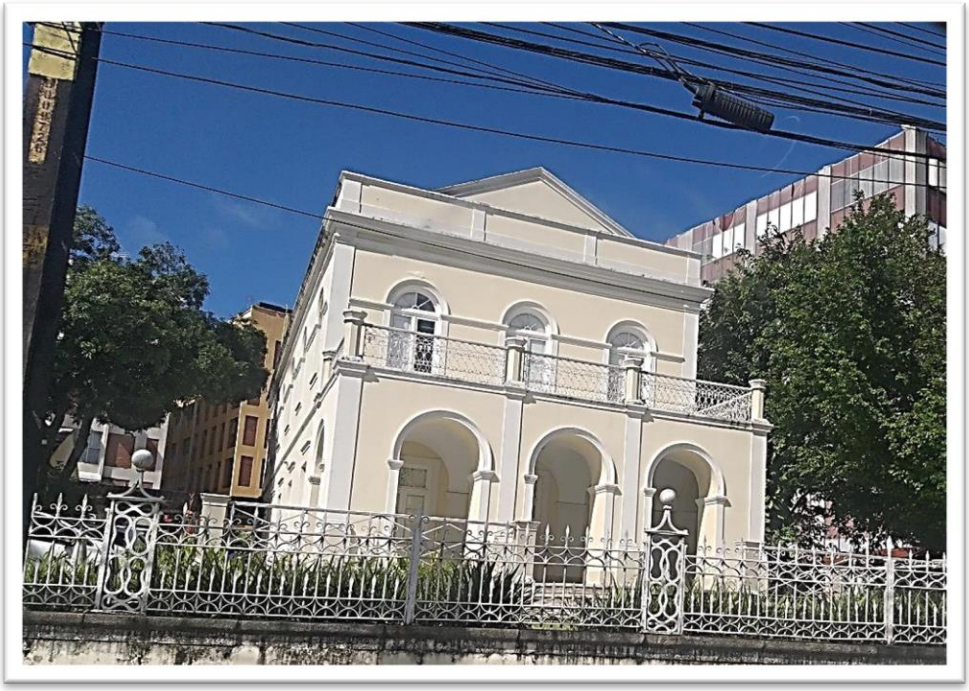
O pavimento térreo une-se ao primeiro piso através de escada, onde se encontra o salão nobre integrado ao terraço, aos moldes do Solar Rodrigues Mendes que já comentamos. Era neste salão

[204] Algumas conjecturas, levantadas pelo antropólogo por Gilberto Freyre, assim como baseadas em registros escritos de jornais e periódicos, e estudos dos arquitetos especialistas Alberto Souza e José Luiz Mota Menezes, não chegaram a um consenso até a presente data, tendo este último julgado "procedente" esta atribuição. Nota da Autora.

onde aconteciam os "saraus e as recepções ostentosas" para os "convivas mais próximos dos Alves da Silva", configurando os Espaços Sociais blondelianos, e os distinguindo dos Espaços de Aparato, conforme teorizado por Blondel. Outros elementos decorativos foram citados como fazendo parte deste solar, como "três estátuas de mármore de Vênus, de Hércules e de um gladiador e mais um grupo Laocoon" (AGUIAR, 2020, p. 172). Outros elementos, citados no inventário da família, foram mencionados por Aguiar, como integrantes dos interiores desses espaços sociais:

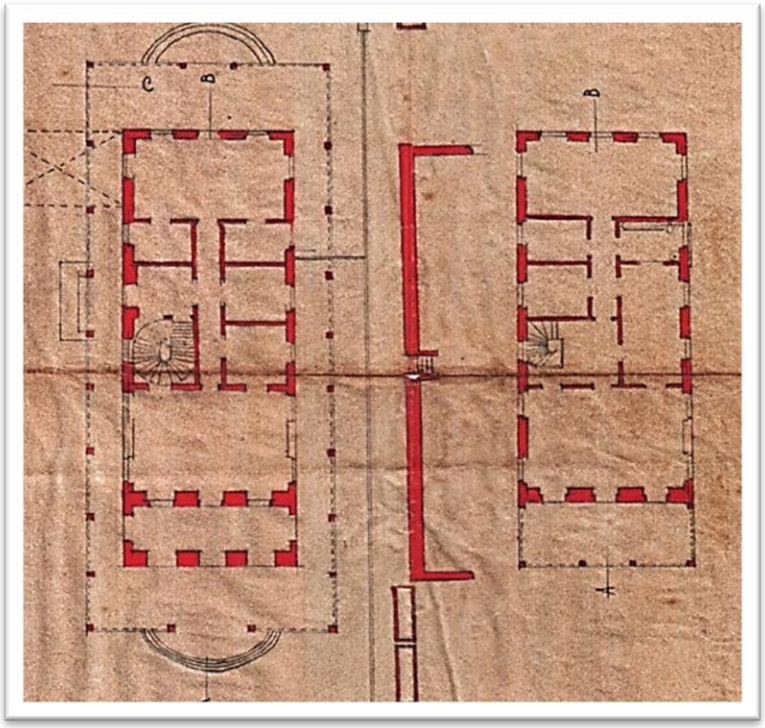
> Uma mobilia de mogno com assentos de setim constante de um sofá, doze poltronas, seis cadeiras, uma dita de encosto, duas de balanço, uma mesa de meio de sala, um consolo grande e dous menores com os seus espelhos, duas banquinhas de por os pés, e um tapete de co[u]ro de onça: tudo avaliado em oitocentos e vinte e tres mil reis (AGUIAR, 2020, p. 172).

Figura 94 – Solar Herculano Alves da Silva Recife, o Solar dos Manguinhos, Recife.



Fonte: Foto da Autora.

Figura 95 – Plantas-baixas do Solar Herculano Alves da Silva, o Solar dos Manguinhos, Recife.



Planta com datação em torno da década de 1930. Pavimento térreo (à esquerda) e primeiro pavimento (à direita).
Fonte: (AGUIAR, 2020, p. 174)

Figura 96 – Fachada frontal (nordeste) do Solar Herculano Alves da Silva, o Solar dos Manguinhos, Recife.



Fonte: Tribunal Regional Eleitoral – PE

Adentrando agora no século XX, temos o exemplo dos espaços sociais de uma habitação geminada de 1943, situada no bairro do Parnamirim, Recife, cujo autor do projeto não foi possível identificar. De estilo *Art Déco* (**Figura 97**)*, c*onstruída de alvenaria autoportante e concreto armado, pontua outro momento onde percebemos a herança clássica da sua composição, com frente pronunciada em analogia a um frontão triangular, definindo o *Caráter* da edificação. A *Ordenação* das esquadrias, vazando os panos nus da fachada[205]*,* e encimadas por pestanas em concreto, típicos do estilo, produz os efeitos elegante e agradável de Vitrúvio. A *Simetria* da fachada é definida a partir de um eixo onde se situa a cumeeira do telhado em duas águas, de onde derivam as duas laterais em equilíbrio, com balcões arredondados e que rebatem os ambientes sociais internos, voltados paraa frente da casa, valorizados assim em seu dimensionamento e localização.

Figura 97 – Fachada frontal de habitação Art-Déco, zona norte do Recife.

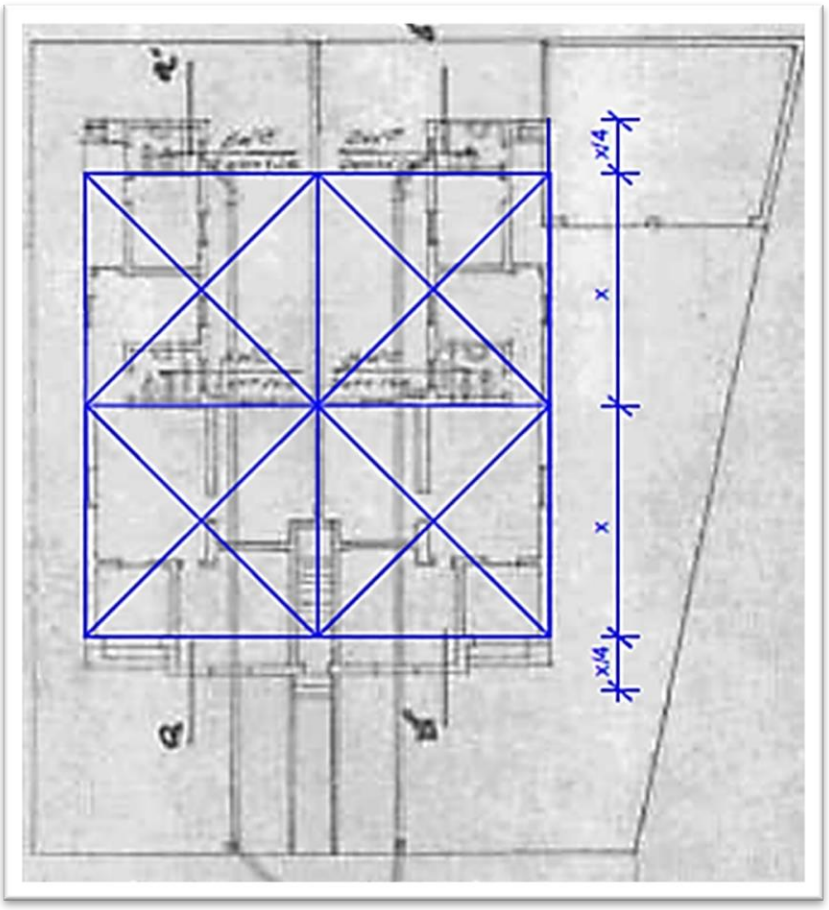


Fonte: Foto da Autora.

Sua planta é distribuída entre dois pavimentos, com *Simetria*, onde se pode identificar a *Ordenação* da mesma, a partir da inserção em quatro quadrados formados por um módulo, que se repete na parte saliente frontal e posterior a esses quadrados (**Figura 98**).

[205] Típico da variante *Streamline que* "[...] surgiu na fase final do Art Déco, após a Depressão. Por causa dela, houve uma busca pela diminuição dos custos, o que se traduziu na remoção de adornos, que custavam dinheiro, demandavam operários e tempo. Houve a incorporação da iluminação à Arquitetura. Faz referência aos navios, transatlânticos e máquinas, como aviões, automóveis e locomotivas e ainda aparelhos de rádio. Eram comuns as paredes em cores claras e as cobertas planas e neste sentido se diferenciavam das cobertas das outras variantes, que permaneceram inalteradas, com tesouras de madeira e telhas cerâmicas." (BARTHEL, 2015, p. 62).

Figura 98 – Traçados modulares na planta baixa do térreo da habitação Art-Déco, Recife.



Fonte: Desenhos da Autora sobre planta disponível em BARTHEL, 2015, p. 239.

O quarto exemplo de espaços sociais pesquisados na cidade do Recife foram os da Residência Carlos Augusto Fernandes, situada na Rua Alfredo Fernandes, 270, Casa Forte, Recife, projeto de 1963 do arquiteto português Delfim Fernandes Amorim, já um projeto inserido nos ditames da arquitetura moderna do século XX.

Os espaços sociais dessa casa se encontram bem demarcados dos demais, o íntimo e o de serviço, onde a fachada frontal, elaborada segundo proposta de valorização da aparência, define o *Caráter* da habitação. O acesso social é induzido do exterior em linha reta até o hall social, que conduz à sala de estar que, associada ao jantar, terraços e jardins, configuram-se como a maior área da casa dentre as demais. A referida fachada frontal é caracterizada pela lateral das inclinações da coberta em duas águas, a do lado direito voltada pra os espaços sociais, se prolongando mais em relação à

do lado esquerdo, que dá para o serviço, conforme se observa na **Figura 99**. Essa empena é revestida em pedra, que contrasta com a madeira das esquadrias, e as alvenarias rebocadas.

Figura 99 – Residência Carlos Augusto Fernandes, 1963, Delfim Amorim, Recife.



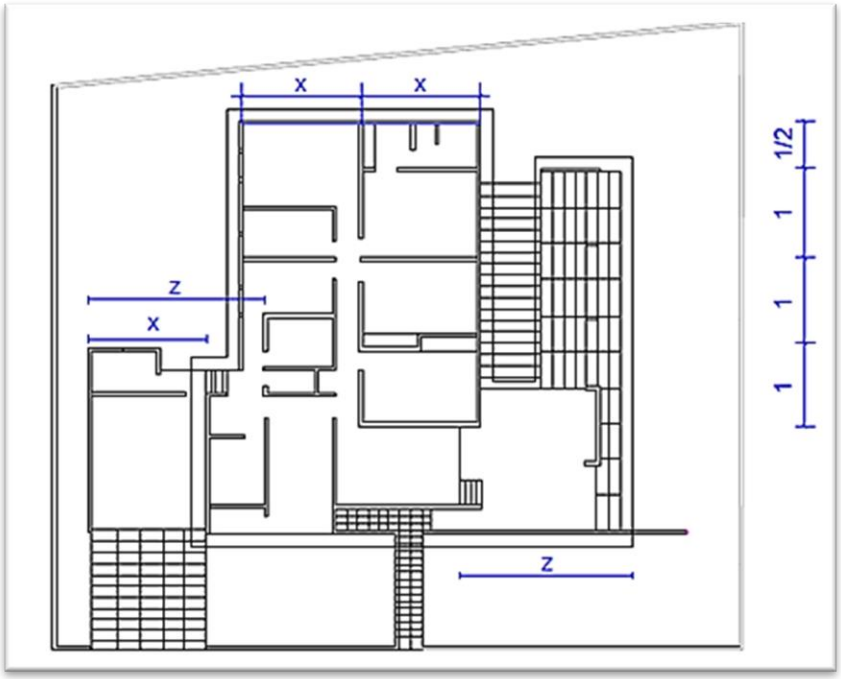
Fonte: Foto da autora

A *Ordenação* e *Proporção* das partes que compõem a habitação, tanto em separado quanto na sua totalidade, são demonstrados na planta baixa apresentada na **Figura 100** onde se percebe a trama que gerou os ambientes, todos definidos por módulos, verificados também na fachada, (**Figura 101)**, apresentando uma forma exterior elegante e um aspecto agradável, ou seja, a harmonia de que fala Vitrúvio.

A *Simetria*, não identificada enquanto espelhamento na fachada frontal, é conseguida a partir de uma correlação de pesos encontrada no arranjo dos móveis, gerando um resultado equilibrado. No layout[206] da sala de estar, um eixo imaginado centralizado na parede que fica detrás do sofá define a disposição das cadeiras em ritmos diferentes, mas contrabalançados pela mesa de centro, que tende mais para o lado onde as cadeiras se encontram mais afastadas. Na sala de jantar, ao contrário, veremos que a mesa está colocada segundo um eixo imaginário das duas paredes que lhe fazem referência, livrando de sua interferência as circulações imaginadas que dão para a área íntima e para a sala de estar (**Figura 102**).

[206] Muito provavelmente elaborado pelo seu escritório.

Figura 100 – Trama modular da planta baixa da Residência Carlos Augusto Fernandes, Recife.



Fonte: Desenho da Autora

Figura 101 – Fachada da Residência Carlos Augusto Fernandes, Recife.



Sescções áureas e módulos da fachada frontal.
Fonte: Desenhos da Autora sobre fachada disponível em (NASLAVSKY, 2012, p. 127).

Figura 102 – Planta de Layout da Residência Carlos Augusto Fernandes, Recife.



Fonte: (NASLAVSKY, 2012, p. 127)

O quinto e último exemplo de espaços sociais que apresentamos como referência foram os da Residência de Elmo Cândido Carneiro[207], no município de Vitória de Santo Antão, nas adjacências imediatas da Região Metropolitana do Recife, cujo projeto é de Carlos Correia Lima[208], e paisagismo de Ridete Lima Tavares Correia (1936- 1992).

O projeto desta habitação, concluída em 1967, portanto alguns anos depois da residência de Delfim Fernandes Amorim analisada acima, demonstra bem como o arquiteto introjetou os ensinamentos daquele que fora seu professor, pois a *Ordenação* desta casa é semelhante à de Delfim Amorim, com empena de duas águas e a lateral direita mais baixa e alongada, com sua parte central em esquadrias de madeira. No entanto, o *Caráter* aqui está mais acentuado, pois a *Proporção* da casa, se comparada à de Delfim Amorim, é mais avantajada, denotando poder pela sua grandiosidade.

[207] Elmo Cândido Carneiro, diretor presidente da empresa Engarrafamento Pitú, faleceu em 10 de dezembro de 2016, aos 90 anos, no Recife. Nascido em Vitória de Santo Antão e filho de Joel Carneiro, um dos fundadores da Pitú, Elmo foi professor e presidente do Clube Vassouras O Camelo, cofundador do Instituto Histórico da Vitória e fundador e presidente do Rotary Clube do município. A Pitú foi fundada em 1938 em Vitória de Santo Antão por Joel Cândido Carneiro, Severino Ferrer de Morais e José Ferrer de Morais. https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/economia/2016/12/morre-aos-90-anos-elmo-candido-carneiro-diretor-presidente-da-pitu.html

[208] Carlos Correia Lima nasceu em Recife e graduou-se arquiteto em 1954. Foi aluno de Delfim Fernandes Amorim. Trebalhou em parceria como o arquiteto Marcos Domingues e juntos foram "vencedores de um importante concurso em 1956 para o edifício do IEP/ Instituto de Educação de Pernambuco, obra de grande importância no cenário local, e que contribuiu na afirmação profissional dos jovens arquitetos" (COSTA, A., 2008).

Seus espaços sociais, compostos por acesso, jardins, terraço, três salas de estar e uma de jantar, são distribuídos a partir da fachada frontal, com percurso centralizado desde a entrada na propriedade, onde se identifica uma pequena escada que dá acesso ao terraço, e de onde se chega às salas de estar e jantar. Um pátio interno funciona como agregador de todos os ambientes, e pode ser vislumbrado desde a entrada da casa (**Figura 103**), a partir da transparência conseguida pelos painéis de treliça em madeira pintada na cor branca. Aqui, a integração entre os interiores e o exterior da casa é efetiva.

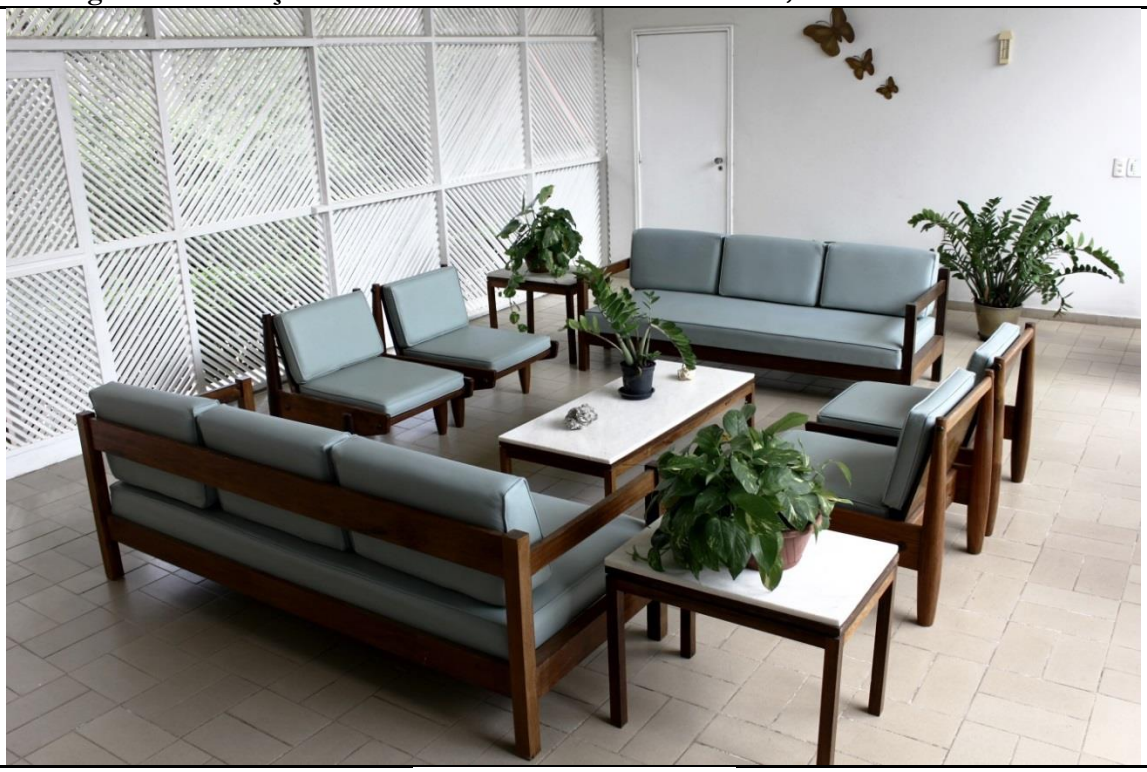
A *Simetria* é uma constante no arranjo de móveis da década de 60, nos deixando importante registro da produção moveleira deste período. As paredes protagonizam a composição dos ambientes com elementos vazados, esquadrias em vidro e treliças de madeira, deixando a natureza participar de forma ativa nos espaços. (**Figuras 104 a 107)**

Figura 103 – Acesso social e fachada principal da Residência Elmo Cândido Carneiro, Vitória de Santo Antão.



Fonte: Foto de Bia Meunier.

Figura 104– Teraço da Residência Elmo Cândido Carneiro, Vitória de Santo Antão.



Fonte: Foto de Bia Meunier.

Figura 105 – Sala de Estar da Residência Elmo Cândido Carneiro, Vitória de Santo Antão.



Fonte: Foto de Bia Meunier.

Figura 106 – Sala de Jantar Residência Elmo Cândido Carneiro, Vitória de Santo Antão.



Fonte: Foto de Bia Meunier

Figura 107– Sala de Estar Residência Elmo Cândido Carneiro, Vitória de Santo Antão.



Fonte: Foto de Bia Meunier

Após finalizarmos a análise dos casos de estudos selecionados para servirem de embasamento à análise da produção contemporânea, podemos concluir que os princípios de composição clássicos eleitos de *Ordenação, Proporção, Simetria* e *Caráter* são constantes nos espaços sociais das habitações analisadas na França, em Portugal e em Recife, ao longo do perído estudado, ou seja, a partir de finais do século XVIII, adentrando os séculos seguintes.

Pudermos verificar, com esses dois últimos exemplos apresentados de residências modernas, que nem o Modernismo foi capaz de apagar esta característica dos projetos voltados para as classes mais abastadas locais, de enfatizar a dimensão estética dos espaços sociais, e de centrar suas composiçõese nos referidos princípios compositivos, fazendo com que o clássico consiga se adaptar aos novos tempos nas habitações da cidade.

É o que veremos no capítulo seguinte, com a produção dos espaços sociais nos projetos da habitação do Recife contemporâneo.

9. ESPAÇOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS EM RECIFE, BRASIL

Este capítulo da nossa investigação tem por propósito demonstrar a análise dos princípios compositivos clássicos de O*rdenação, Proporção, Simetria* e *Caráter* nos espaços sociais dos projetos habitacionais em Recife, abarcando o período de 2001 a 20018, denominado por nós de período contemporâneo.

Recapitulando, vimos que estes princípios passaram a ser utilizados como reflexo das influências classicizantes europeias, preponderantemente a francesa, quando a casa de feição portuguesa no Brasil receberá, a partir de meados do século XIX, modificações como introdução de linhas classicistas no exterior, novas possibilidades de ordenamento formal, riqueza de mobiliário e materiais de acabamento e decoração, todos em prol de uma intencionalidade de demonstrar erudição, civilidade, mas também riqueza e importância social dos seus proprietários.

Demonstramos alguns exemplos onde a utilização destes princípios perpassou o restante dos Oitocentos e o século seguinte, chegando aos dias atuais, quando veremos que as preocupações com a aparência irão perdurar nos espaços sociais de Recife, onde a dimensão estética é a que se apresenta mais valorizada.

A amostragem qualitativa analisou um total de quinze espaços sociais de habitações localizadas na Região Metropolitana da cidade do Recife - RMR e adjacências imediatas, sendo oito em casas unifamiliares e sete em apartamentos de edifícios multifamiliares, estes, redutos de moradia urbana atual da classe média alta e alta da cidade.

Os espaços sociais analisados estão dispostos a seguir em quadros individuais onde, após a identificação de cada um deles[209], tem-se a análise e as fotos ilustrativas, com posterior enquadramento como clássico, segundo a ocorrência dos referidos princípios.

Nas suas fachdadas, plantas[210] e composição dos interiores foram assinalados os eixos, módulos, traçados geométricos e esquemas compositivos percebidos nas suas concepções, auxiliando na compreensão do texto da análise. Indicamos também, com uma mancha na cor salmão sobre cada planta, a extensão observada dos espaços sociais de cada propriedade, que nos casos das casas unifamiliares, se integram aos jardins em anexo.

[209] ESH – Espaços Sociais da Habitação. Esta sigla vem acompanhada de um número identificador de cada casa e/ou apartamento, que varia de 01 a 15. N. da A.

[210] As plantas das habitações unifamiliares são definidas desde o momento da concepção, adquirindo mais o aspecto de permanência, ao passo que as plantas dos apartamentos, dada sua definição no pavimento tipo do edifício multifamiliar, muitas vezes não é mantida como projetada originalmente, sendo alvo de redistribuições internas, muitas vezes para ampliar os espaços sociais intencionalmente pelos arquitetos. Nota da Autora.

A seguir, seguem os 15 quadros referentes aos espaços sociais selecionados, com suas imagens e análises:

Quadro 4 – Espaços sociais da Habitação 01

Espaços sociais da Habitação 01
RESIDÊNCIA DÉBORA BARROS, 2007, Arquitetos VERA PIRES e ROBERTO GUIONE
ESH01.1 - Análise
Como primeiro exemplo de espaços sociais da habitação contemporânea, temos os da Residência Débora Barros, projeto de 2007, que tem 288m2 de área, e está localizada na Rua Governador Seabra, esquina coma a Rua Othon Bezerra de Melo, no tradicional bairro de Apipucos, em Recife, RMR. A *Ordenação* da casa de processa a partir de um eixo articulador de todos os espaços, característica presente em grande parte dos projetos do escritório, que tem início no hall de chegada, e serve de distribuição para todos os cômodos, sendo demarcado e visível entre os pavimentos, e reforçado pela escada, também centralizada. Nesta casa, os espaços sociais situados no térreo se integram com a área de lazer do exterior, piscina e jardins, conformando uma área proporcionalmente maior se comparada com os demais espaços da casa, que ficam mais reservados e pouco percebidos numa primeira visada. Esse aspecto indica a permanência cultural na contemporaneidade, do hábito da tripartição dos setores social – íntimo – serviço nas habitações, valorizando os espaços sociais enquanto dimensionamento e orientação, e definindo o conceito de *Caráter* pesquisado. Para este, também concorre o efeito estético acentuado que advem do tratamento volumétrico de contraste das paredes brancas e espessas, e o grande telhado em estrutura aparente de madeira, alusivo à herança habitacional local. O *Caráter* é ainda enfatizado pela centralidade da sala de jantar em pé-direito duplo, com salas de igual módulo trabalhado com *Simetria* nas laterais e das quais se distribuem as visadas para os jardins e piscina, aos moldes do descrito por Blondel no seu *Cours*. Ao observarmos o *layout*, cômodos quadrangulares e com *Proporção* encerram mobiliário disposto com *Simetria*, e propiciando a contemplação do exterior como pano de fundo. O exterior a participar do interior enquanto uma cena. Esse efeito de cenário também acontece ao se situar o observador dentro de cada ambiente, a partir da disposição simétrica de seus elementos.
ESH01.01 – Fachada Rua Governador Seabra



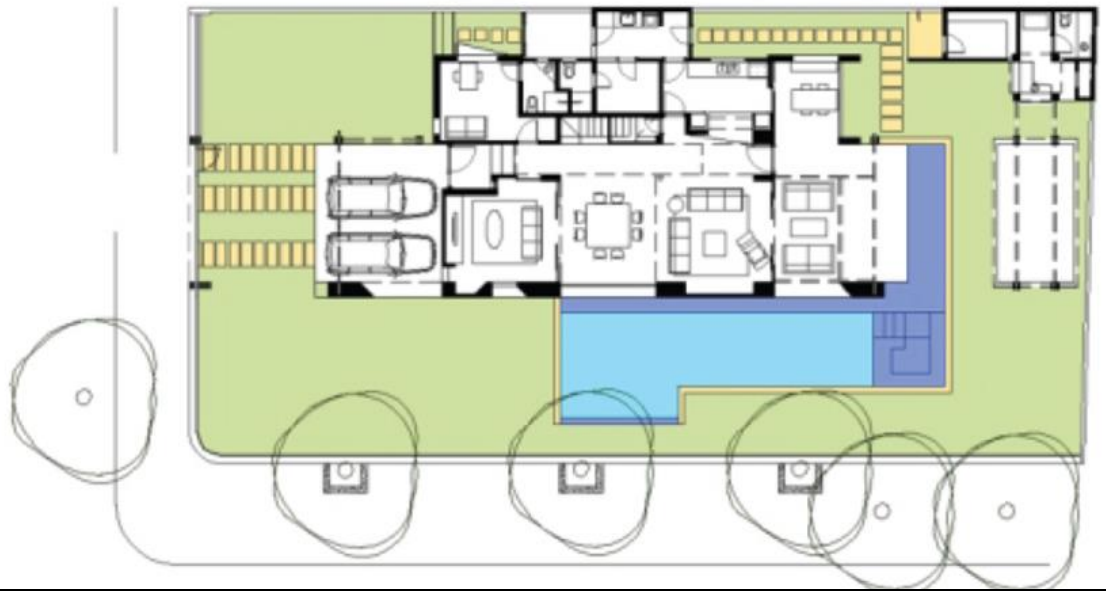
ESH01.02 – Fachada para Rua Othon Bezerra de Melo



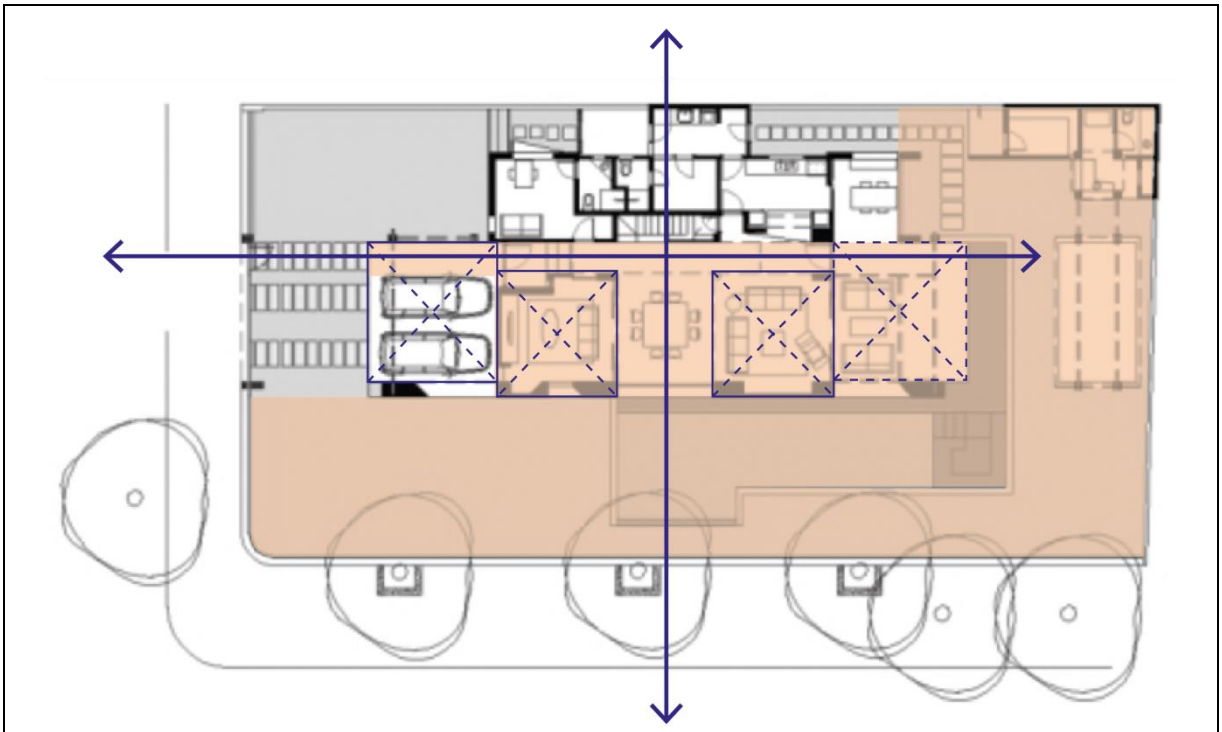
ESH01.03 – Hall de acesso/garagem



ESH01.04 – Planta-baixa com *layout*



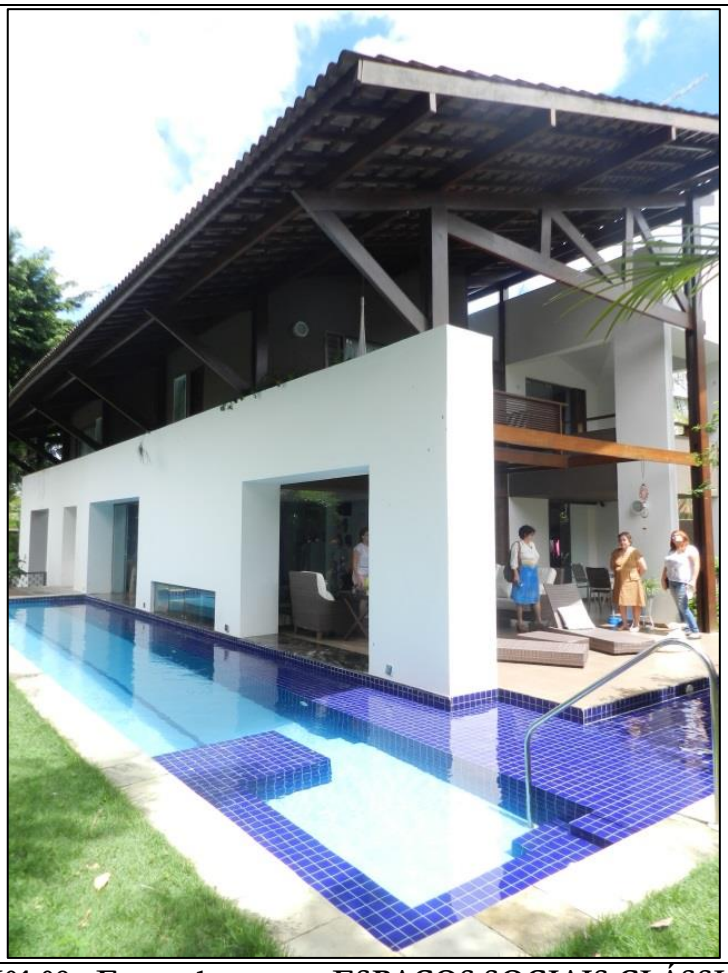
ESH01.05– Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH01.6 – Interiores



ESH01.07 – Relação Interior/Exterior



ESH01.08 - Enquadramento: **ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS**

Fonte: Fotos e traçados da Autora, e planta e foto da sala de jantar disponível em Muniz, 2012, p. 33.

Quadro 5 – Espaços sociais da Habitação 02

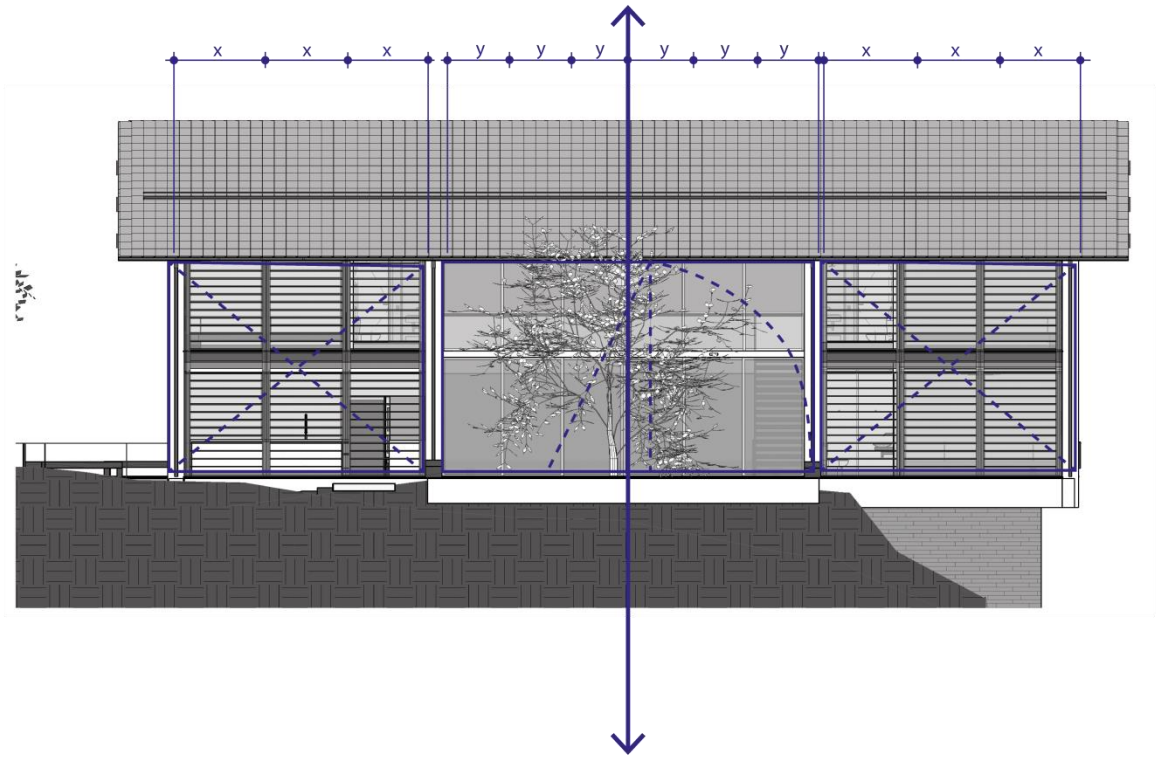
Espaços sociais da Habitação 02
CASA BAOBÁ, 2013, Arquiteta LUCIA HELENA DE ANDRADE LIMA
ESH02.01 - Análise
O segundo exemplo de espaços sociais da habitação contemporânea é a Casa Baobá, de 2013, projeto com 690,42m2 de área total de construção, e situada na Estrada de Aldeia, km 19, em Camaragibe, RMR. A O*rdenação* dos espaços sociais dessa habitação deriva de uma planta em cruz, os espaços sociais abarcando praticamente todo o pavimento térreo da casa, uma vez que a cozinha integrada se une às demais salas e terraços. Esta planta em cruz se insere em um quadrado, como mostram os traçados, demonstrando o rigor geométrico da mesma. O coração da casa é definido pela junção dos dois eixos dessa planta em cruz, onde se situa o ambiente do estar, que adquire, por sua situação, pé-direito duplo, enfatizando o C*aráter* desse espaço. A composição da fachada principal é a melhor trabalhada, se comparada com as demais fachadas laterais e, portanto, a mais valorizada por estar situada na entrada da casa, configurando o C*aráter* da obra e sua relação com o proprietário. Suas esquadrias em madeira nas laterais contrastam com o pano branco de alvenaria central, também vazado de esquadrias. Este contraste de cores e materiais é reforçado com a colocação de bancos de madeira de

formato quadrado que circundam uma árvore plantada no centro, tendo em vista reforçar ainda mais a composição axial.
A *Proporção* é uma constante em todas as secções, possível de se verificar também na modulação das esquadrias situadas nas laterais, que juntas conformam quadrados, e que se situam simetricamente em relação ao pano do centro, todo em vidro, e definido por um retângulo áureo.
A *Simetria* é o princípio compositivo mais evidente neste projeto, que pode ser observada tanto em planta, quanto na fachada principal e na disposição do mobiliário dos interiores. Eixos definem toda a composição, em todos os espaços, e em todos os sentidos.
Aqui, observa-se o recurso blondeliano da paisagem exterior que adentra os interiores, a natureza circundante atuando como um elemento complementar na composição dos cenários internos, onde se observa que a visão focada é valorizada, e condicionada, a partir de uma concepção de projeto que se utilizou dos princípios de composição clássicos. Assim, o exterior é visualizado do interior, e vice-versa, fazendo com que os espaços sociais se integrem aos jardins como um todo único.

ESH02.02 – Desenho da Fachada principal



ESH02.03 – Desenho da Fachada principal – Traçados



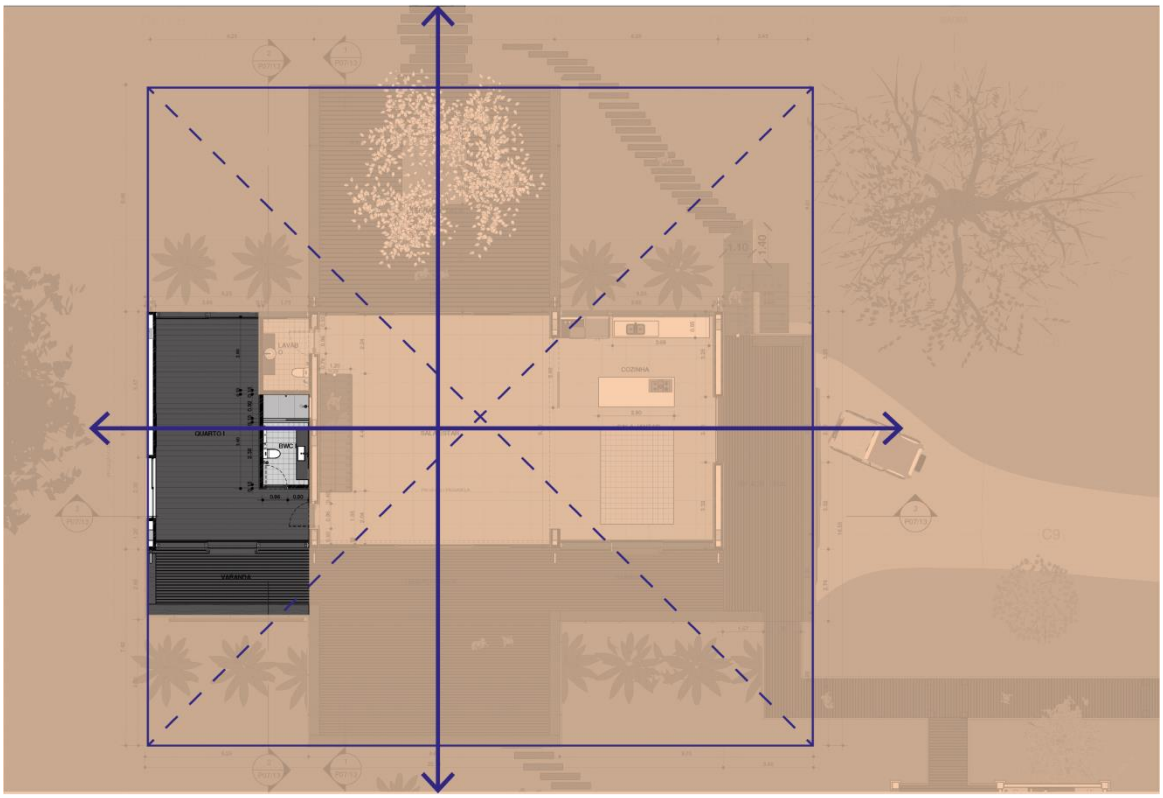
ESH02.04 - Fachada principal



ESH02.05 – Planta-baixa com *layout*



ESH02.06 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH02.07 – Interiores



ESH02.08 – Relação Interior/Exterior



ESH02.09 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Trtaçados da Autora, e fotos e plantas cedidas pelo escritório Lucia Helena de Andrade Lima Arquitetura e Interiores.

Quadro 6 – Espaços sociais da Habitação 03

Espaços sociais da Habitação 03
RESIDÊNCIA PAULA FRANÇA, 2011, Arquiteto KLEBER F. DE CARVALHO

ESH03.01 – Análise

Como terceiro exemplo de espaços sociais da habitação contemporânea temos a Residência Paula França, de 2011, projeto com 699,00m2 de área total de construção, e situada em Vitória de Santo Antão, adjacente imediata da Região Metropolitana do Recife - RMR.

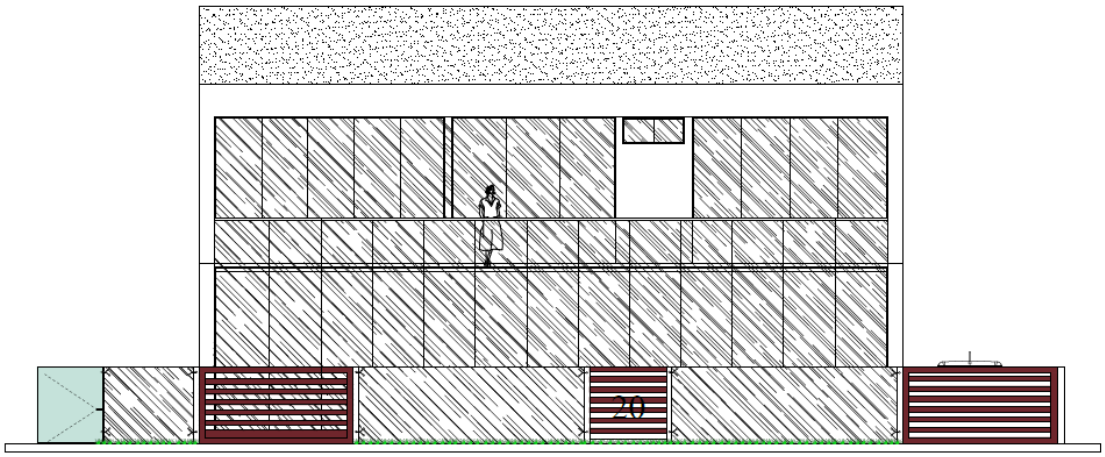
Os espaços sociais dessa habitação foram concebidos segundo uma O*rdenação* onde é evidente o uso da S*imetria* tanto nos volumes, quanto nas fachadas, e nos ambientes internos. Do seu eixo de desenvolvem o pergolado, a escada e o espelho d'água, que são visualizados de todas as direções.

Retângulos áureos definem a *Proporção* de suas fachadas, onde é evidente o tratamento simétrico dado em ambas, divididas em três partes. A parte central da fachada que se debruça sobre os jardins é demarcada por aberturas, planos e revestimentos diferenciados que fazem contraste com suas laterais nuas. Os revestimentos de alto valor agregado, como vidros, mármores e metais, aliados a iluminação exuberante que os destaca, e grande escultura posicionada no jardim frontal, enfatizam o *Caráter* dos espaços, contribuindo para passar uma mensagem de poderio econômico de seu proprietário.

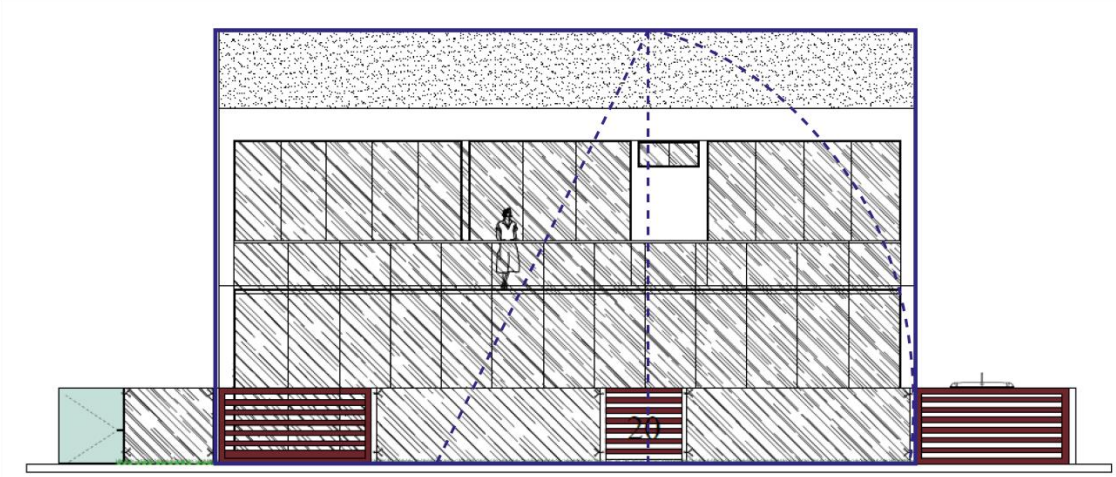
A *Proporção* da secção quadrangular da planta se repete na conformação dos cômodos, e no arranjo dos móveis, todos interconectados pelo eixo central, que é reforçado pelo pé direito duplo sobre a sala de jantar e hall lateral, desembocando no espelho d'água.

A S*imetria* também é uma constante na disposição do mobiliário dos interiores, e estes são contemplados por vistas externas que ampliam visualmente os espaços, participando enquanto efeito de cenário, na composição dos espaços sociais. A integração espacial entre o exterior e o interior é constante.

ESH03.02 – Desenho da Fachada Frontal Rua



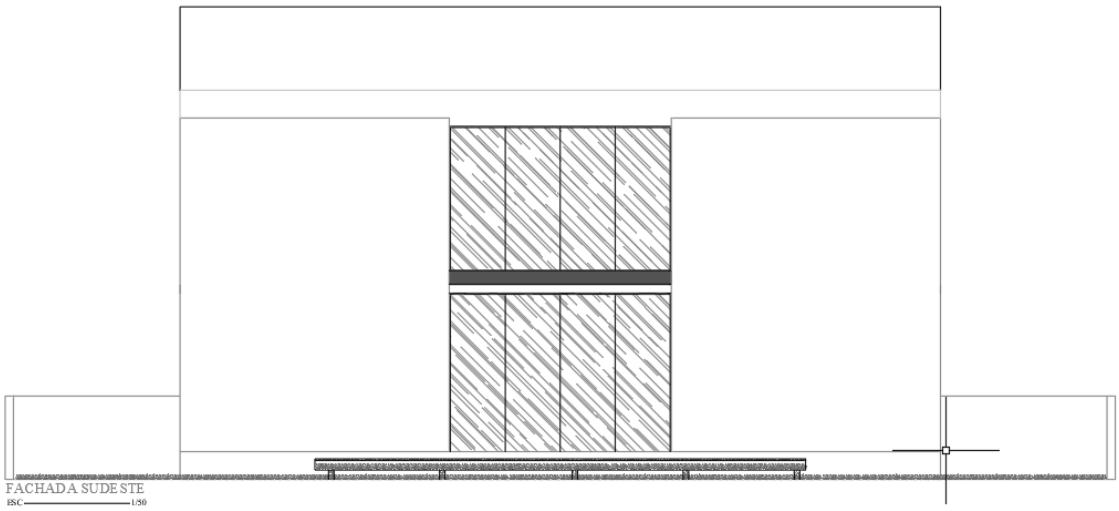
ESH03.03 – Desenho da Fachada Frontal Rua – Traçados



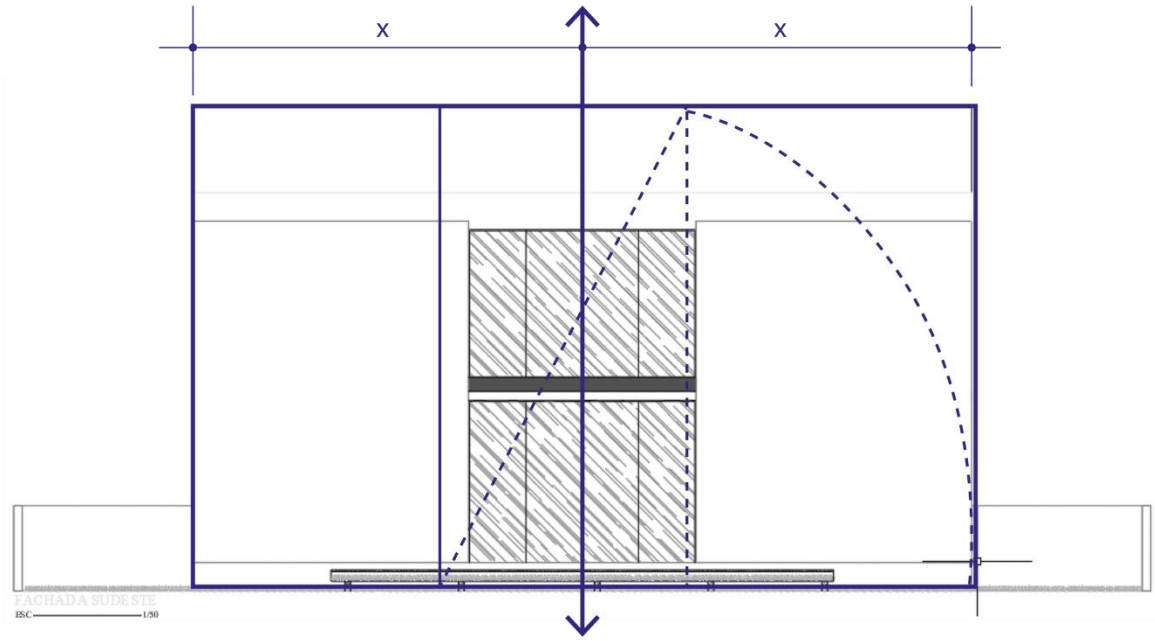
ESH03.04 – Fachada Frontal Rua



ESH03.05 – Desenho da Fachada Interna para jardim



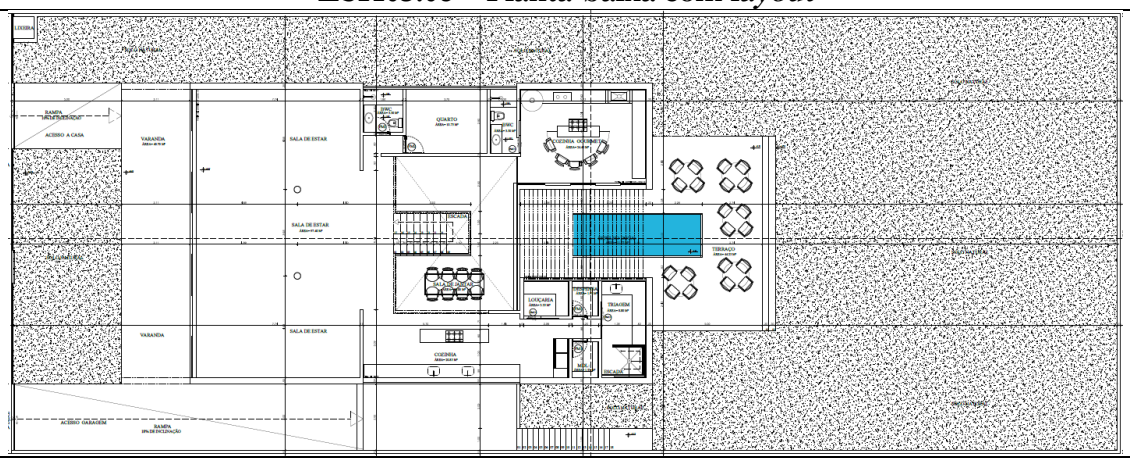
ESH03.06 – Desenho da Fachada Interna para jardim - Traçados



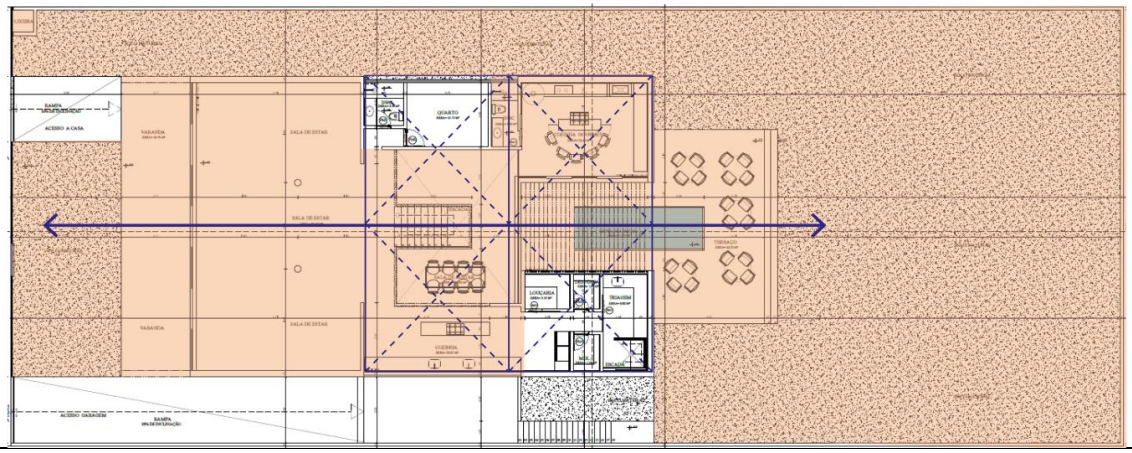
ESH03.07 – Fachada Interna para jardim



ESH03.08 – Planta-baixa com *layout*



ESH03.09 – Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH03.10 – Interiores: Salas de Estar



ESH02.11 – Relação Interior/Exterior



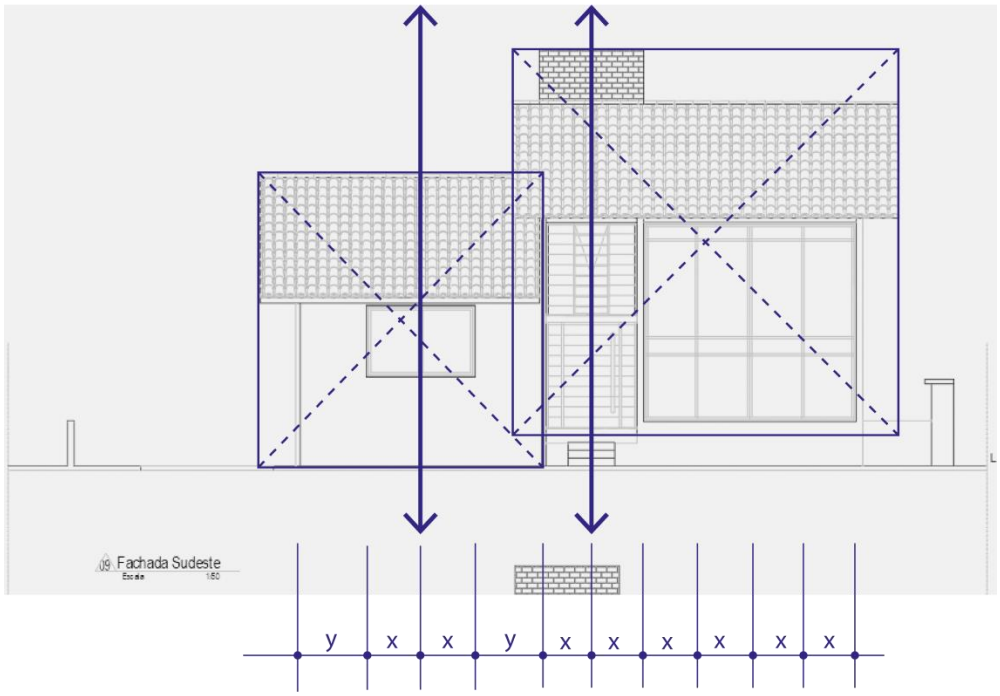
ESH03.12 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório Kleber Carvalho Arquitetura.

Quadro 7 – Espaços sociais da Habitação 04

Espaços sociais da Habitação 04
RESIDÊNCIA DENNIS E GABRIELLA, 2016, Arquiteta DENISE MARIA S. FREIRE GAUDIOT
ESH04.01 - Análise
O quarto exemplo que apresentamos de espaços sociais contemporâneos são os da Residência Dennis e Gabriella, situada em Alphaville, no bairro da Várzea, em Recife, RMR, com de 407,78m2 de área total de construção. O acesso à casa é feito através de escadaria em patamares, causando efeito compositivo alusivo aos patamares blondelianos, valorizando o tratamento frontal da edificação. Entra-se na casa de forma solene, após serem percorridos esses patamares de pisos revestidos de material nobre. O princípio de O*rdenação* é definido por um eixo norteador, que divide as duas lataralidades da casa de igual largura. Este eixo concentra a referida escadaria de acesso à casa, o hall social de chegada, a escada de acesso ao primeiro pavimento, e o lavabo, espaço este dirigido aos visitantes. A lateralidade direita enfatiza os espaços sociais, onde o *Caráter* é acentuado pelo pé direito duplo do estar, que se pronuncia para a fachada principal em grande esquadria de vidro. Esse artifício gerou o volume lateral direito mais alto, se comparado com o esquerdo, que só tem um pavimento, mas que apesar das alturas diversas, conformam uma disposição equilibrada geral. A *Proporção* da casa, conformada por quatro retângulos iguais, definem os espaços sociais que adquirem maior extensão e consequentemente maior visibilidade. A maior parte da área do pavimento térreo foi destinada ao social, e a cozinha, integrada com a sala de jantar, também passa a fazer parte destes de maneira funcional e visual, pois recebeu tratamento de materiais e equipamentos de design diferenciado e maior valor agregado. Os espaços sociais desta casa se ampliam deveras a partir da sua integração visual com a área externa de jardins e piscina com deck. A *Simetria* está contemplada na composição dos seus interiores, com o mobiliário disposto à maneira do "triclínio romano".
ESH04.02 – Desenho da Fachada Frontal Rua

ESH04.03 – Desenho da Fachada Frontal Rua - Traçados



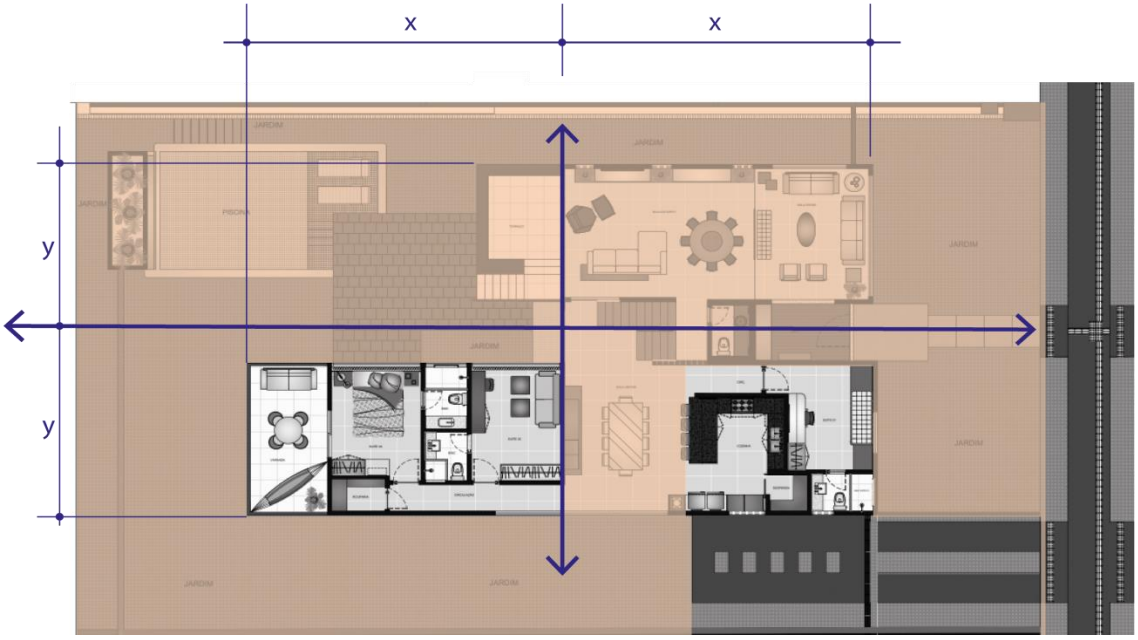
ESH04.04 – Fachada Frontal 1



ESH04.05 – Planta-baixa com *layout*



ESH04.06– Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH04.07 – Interiores: Ssla de jantar com Cozinha Integrada



ESH04.08 – Escadaria de acesso



ESH04.09 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório Denise Gaudiot Arquitetura.

Quadro 8 - Espaços Sociais da Habitação 05

Espaços sociais da Habitação 05
CASA EM TOQUINHO, 2005, Arquiteto ACÁCIO GIL BORSOI
ESH05.01 - Análise
O quinto exemplo de espaços sociais analisados foram os referentes à casa na Praia de Toquinho, em Ipojuca, RMR, com 545,96m2 de área de construção, resultante de reforma para acrescentar o lote da lateral. A situação do terreno propicia que a casa tenha duas fachadas principais, uma voltada para a rua de acesso de veículos, poente, e outra voltada para a praia, nascente. Dessa maneira, artifícios

que denotam o *Caráter* do proprietário são identificados em ambas. Na primeira, temos a sisudez do geometrismo fechado, com acesso social em escadarias de destaque, valorizadas com iluminação e vegetação. Na segunda fachada, a que se debruça sobre a praia, ao contrário, temos a transparência do vidro, com a *Ordenação* do projeto ressaltado pelas vigas que sangram a platibanda de coroamento.

A *Ordenação* também é verificada em planta, toda inserida em quadrados que se interpenetram, sendo o maior deles o referente às salas que têm acesso diretamente pelo hall social, com mobiliário disposto de maneira simétrica e axial.

A *Proporção* é evidente a partir de sua composição modular da planta, ressaltada na fachada para a praia de maneira rítmica, com S*imetria* aparente, uma vez que, a depender do ângulo de visada, imagina-se um eixo formado pelo vão central em pé-direito duplo, mas que, no entanto, conforme assinalado nos traçados, têm larguras diversas. Os traçados que fizemos também demonstram a *Proporção* da fachada voltada pra a rua, definida a partir da inserção de um retângulo áureo.

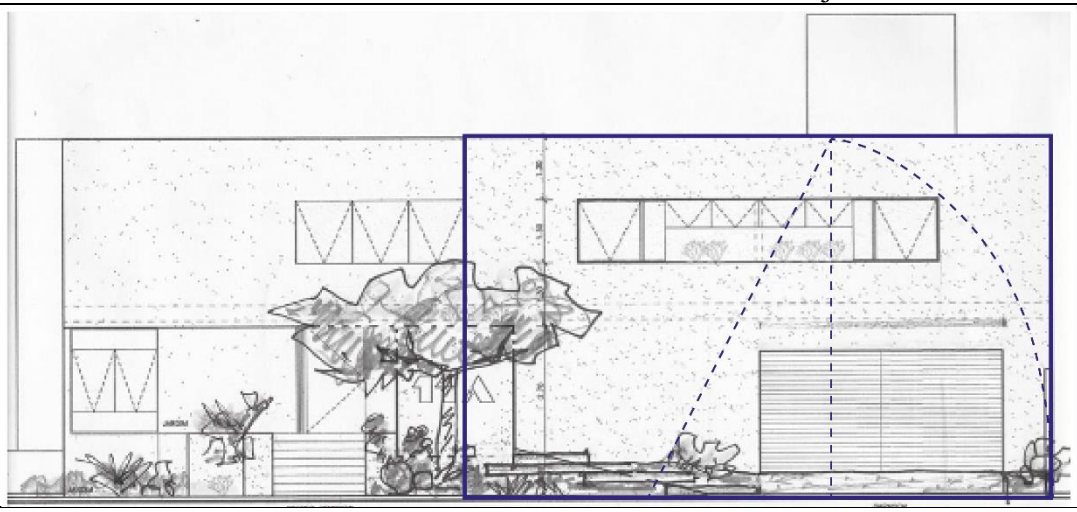
Seus amplos espaços sociais, formados por várias salas, terraços, ambientes de estar, e passarela para a praia, todos integrados com a piscina, conformam a essência desses espaços destinados ao lazer e à fruição dos usuários e visitantes.

A integração com o exterior é plena, o mar e o coqueiral a participar visualmente dos espaços internos, e a claraboia sobre o vão central trazendo a luz diurna para o centro da casa.

ESH05.02 – Desenho da Fachada Frontal



ESH05.03 – Desenho da Fachada Frontal - Traçados



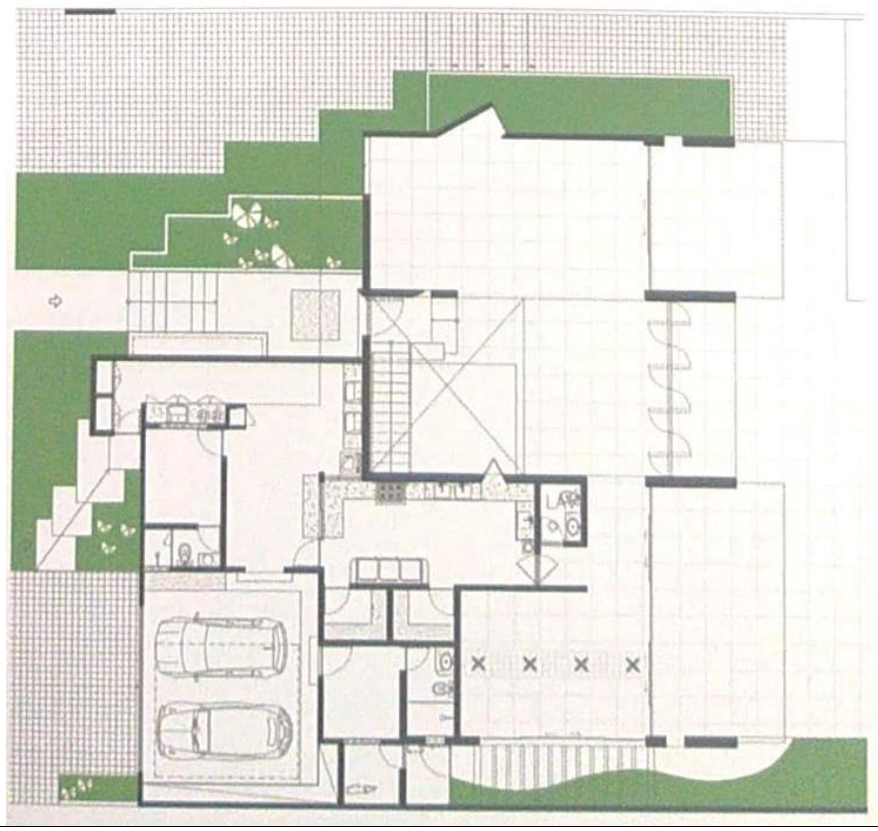
ESH05.04 – Fachada Frontal



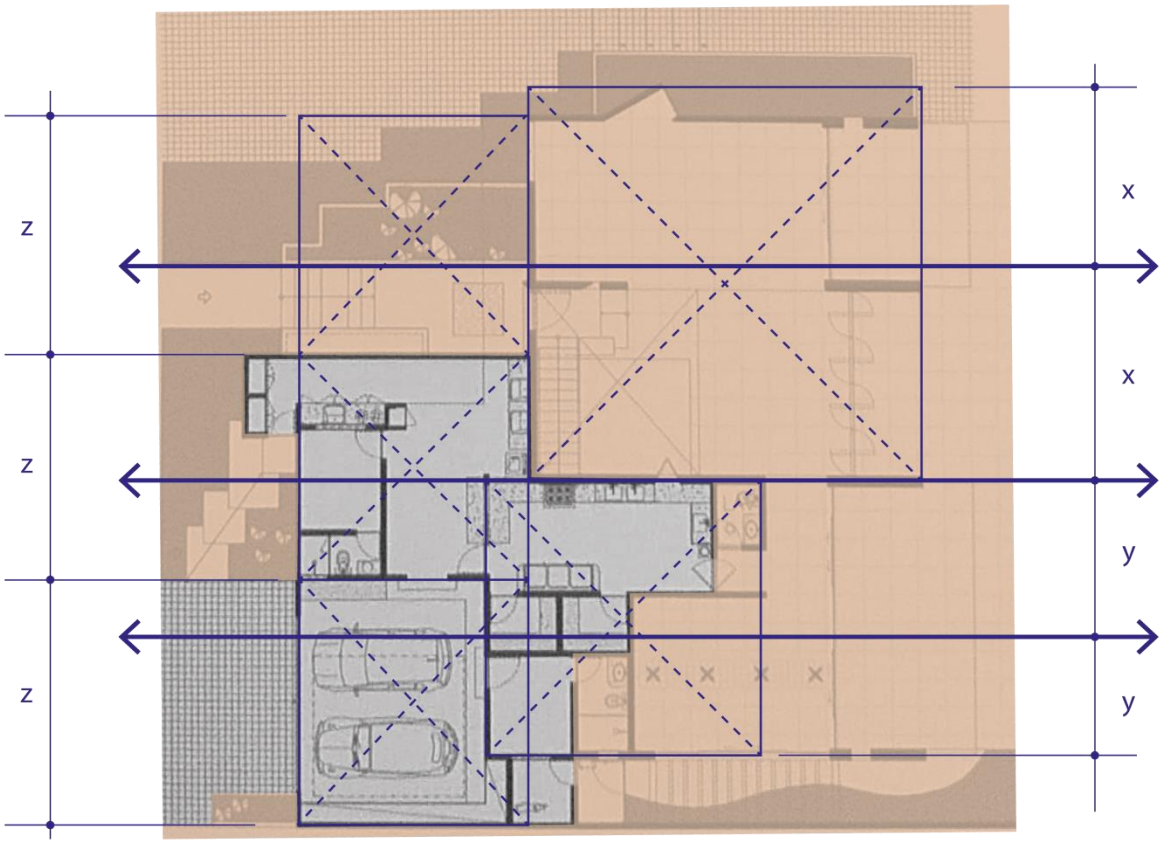
ESH05.05 – Fachada Frontal praia



ESH05.06 – Planta-baixa com *layout*



ESH05.07– Planta-baixa com *layout* – Traçados



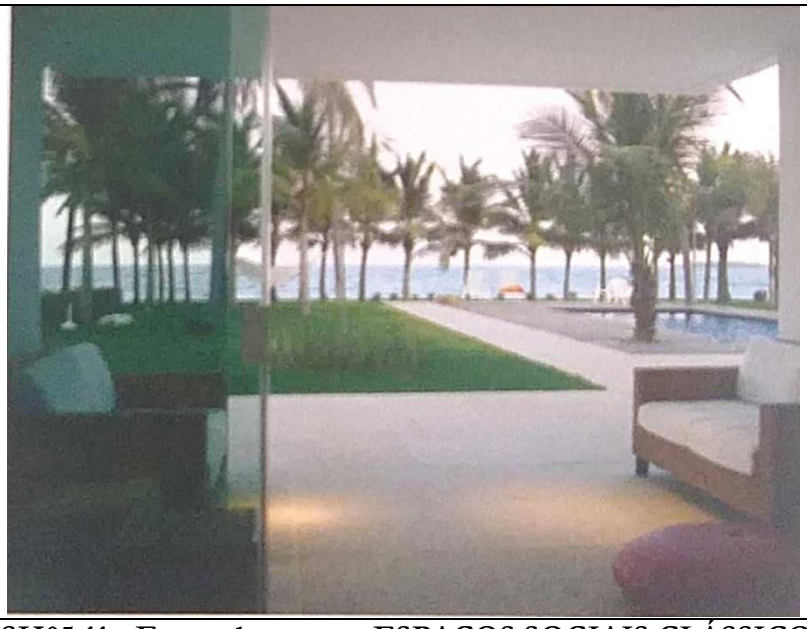
ESH05.08 – Escadaria de acesso



ESH05.09 - Interiores: Hall social e Estar



ESH05.10 – Relação Interior/Exterior



ESH05.11 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

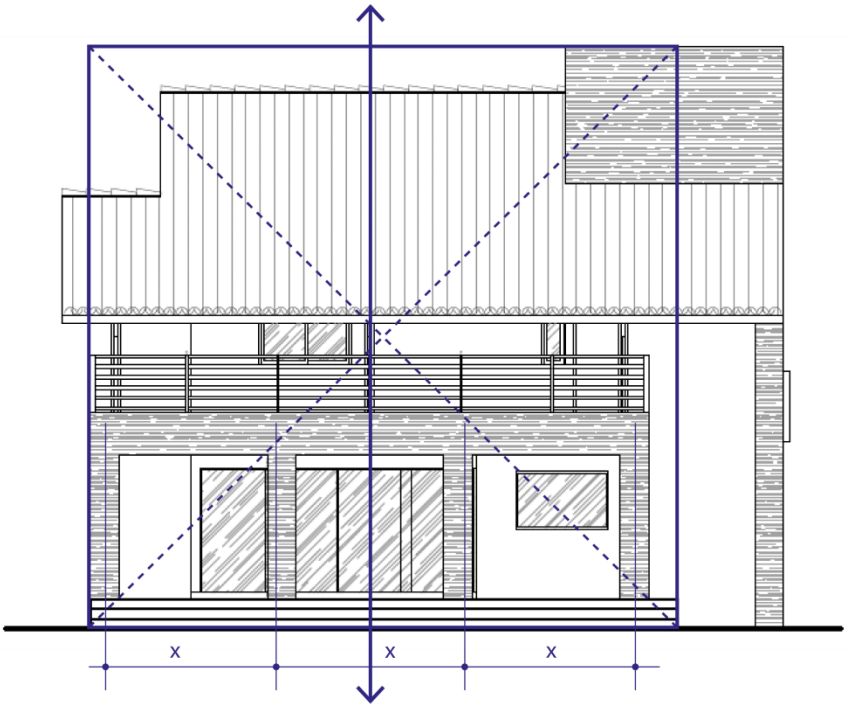
Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas de BORSOI, 2006, p. 66 e disponível em: http://acaciogilborsoi.com.br/ Acesso em: 30 abr. 2022.

Quadro 9 - Espaços Sociais da Habitação 06

Espaços sociais da Habitação 06
CASA EM ALDEIA, 2013, Arquiteta ANA MARIA MENEZES DE C. PIMENTEL
ESH06.01 – Análise
O sexto exemplo de espaços sociais que foram analisados são os de uma casa na Estrada de Aldeia, km 14, em Camaragibe, RMR, com 297,16m2 de construção. Situada em lote de esquina, a concepção do projeto valoriza as duas fachadas em ângulo, de onde se visualiza de forma mais acentuada, o saque dos espaços sociais que se unem ao primeiro pavimento. Esses espaços sociais são demarcados por pórticos conformados pela união dos pilares com as vigas, que revestidos de pedra, fazem contraste com os espaços íntimos no primeiro pavimento, em madeira. Este contraste, aliado às dimensões avantajadas e a qualidade dos materiais, expressa a boa condição socioeconômica dos proprietários, acentuando o *Caráter* da casa. Compõem os espaços sociais desta habitação uma sala de estar de pé-direito duplo, unida a outra grande sala de estar anexa a suíte, sala de jantar e cozinha integrada, todos comunicados aos terraços e deck da piscina. É evidente a valorização da *Proporção* destes espaços, bem mais amplos em relação aos demais, conformando praticamente todo o térreo da casa. Os traçados evidenciam o tratamento modular que a fachada frontal recebeu, abarcada por um quadrado, conforme assinalado no desenho. A *Ordenação* é identificada pela disposição axial da planta e pelo desenho da fachada frontal, onde se observa a *Simetria* do bloco dos pórticos que se pronuncia sobre a frente da casa. A *Simetria* também é encontrada em planta, onde a escada ocupa seu eixo, e na disposição do mobiliário nos espaços. A integração interior exterior se processa a partir das grandes aberturas, que fazem com que a casa se torne sempre clara com a luz diurna, o verde dos jardins a adentrar os espaços sociais internos como que paisagens emolduradas.
ESH06.02 – Desenho da Fachada Frontal



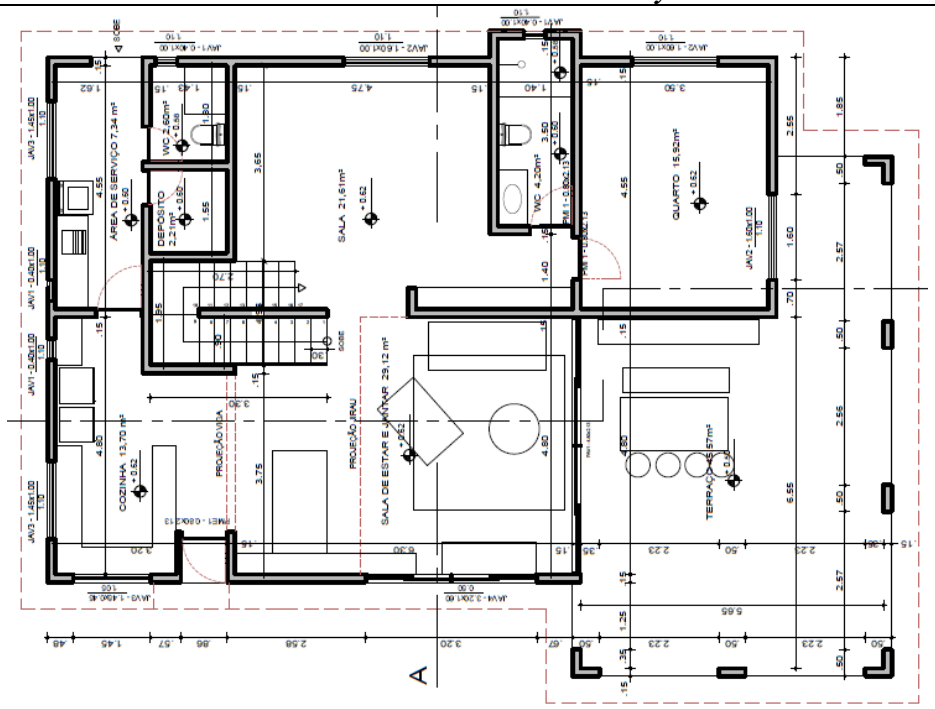
ESH06.03 – Desenho da Fachada Frontal - Traçados



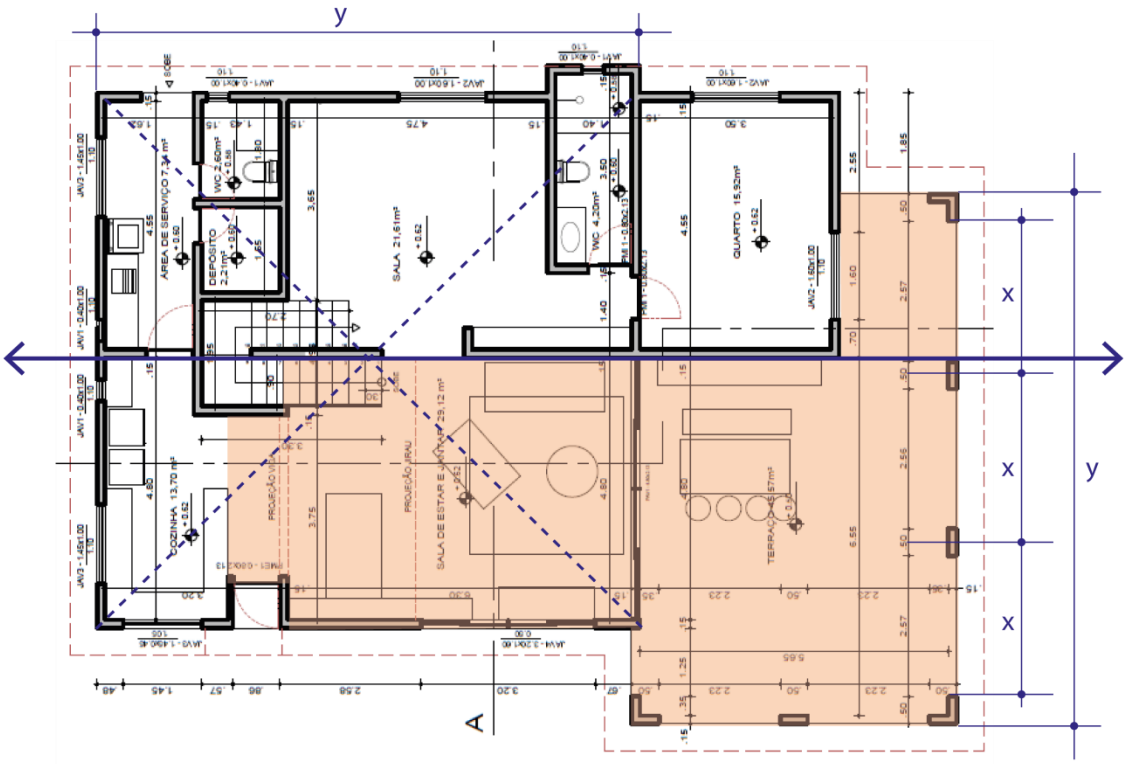
ESH06.04 – Fachada Frontal Rua



ESH06.05 – Planta-baixa com *layout*



ESH06.06 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH06.07 - Interiores



ESH06.08 – Relação Interior/Exterior



ESH06.09 - Enquadramento: **ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS**

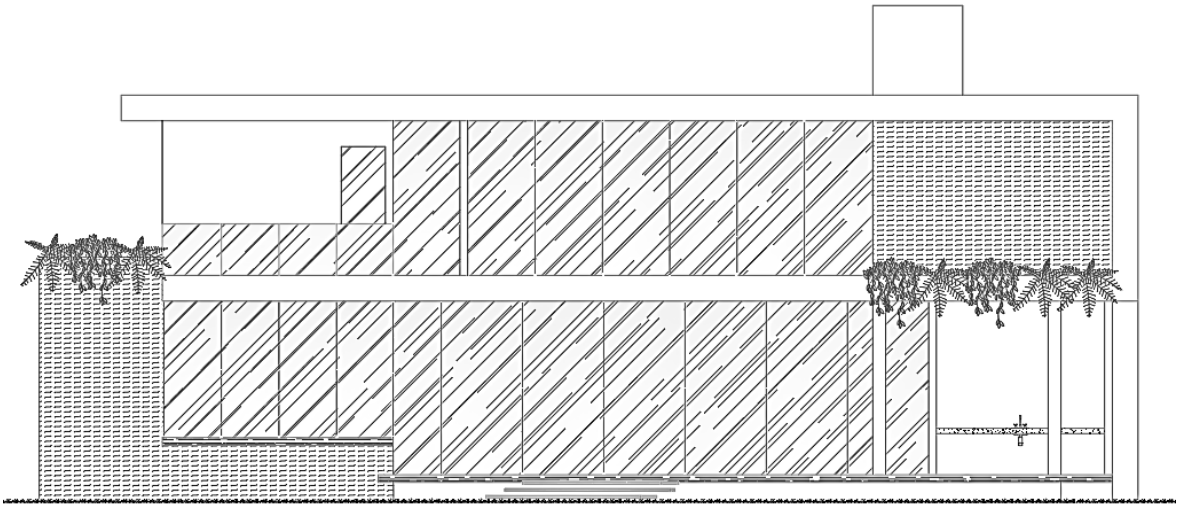
Fonte: Traçados da Autora; fotos de Filipe Ferrera; *layout* e plantas cedidas pelo escritório A2 Plan Arquitetura.

Quadro 10 - Espaços Sociais da Habitação 07

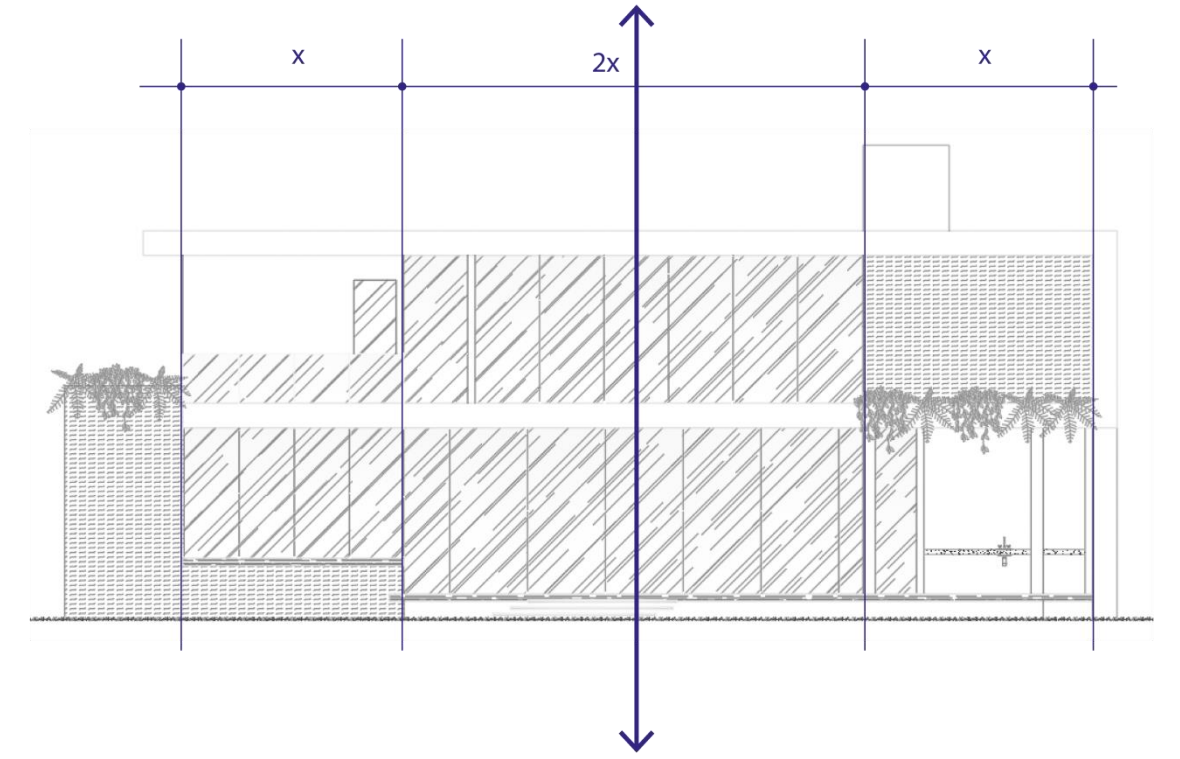
Espaços sociais da Habitação 07
Casa em Aldeia, 2015, Arquitetas ANDRELISE MAGNABOSCO e FABIANA CAVALCANTI
ESH07.01 – Análise
Outro exemplo de espaços sociais da habitação contemporânea são os desta casa em Aldeia, Camaragibe município integrante da RMR, projeto esse com 300,06m2 de área de construção total. A *Ordenação* se processa a partir da concepção de dois blocos geométricos em revolução, um sobre o outro. Os espaços sociais são desenvolvidos na conexão entre essa revolução, no térreo, encimado pelo bloco dos espaços íntimos em formato de triângulo, que se situam no primeiro andar. Os espaços sociais praticamente envolvem todo o pavimento térreo da casa. São formados pelos jardins, hall de acesso, terraços, espaço *gourmet* e sala de estar, todos integrados, onde o uso do vidro é fundamental para que, também visualmente, as áreas permaneçam interligadas mesmo na ocasião de estarem com suas portas fechadas. O *Caráter* que deriva da riqueza desta volumetria, dos materiais, dos revestimentos, da iluminação de destaque e do mobiliário de design simboliza a condição socioeconômica dos seus proprietários. A *Proporção* pode ser verificada no traçado da sua fachada, onde, a partir de um eixo, dois módulos de igual medida se distribuem para as lateralidades. Os cheios em vidro do térreo é o dobro do disposto no primeiro andar, gerando um efeito de leveza, e consequentemente de elegância. A *Simetria* encontrada na fachada e no lançamento do mobiliário da sala de estar chega a ser sutil e pouco perceptível num primeiro olhar, só sendo constatada a partir dos traçados reguladores demonstrados nas plantas. O efeito geral é de dinamicidade. O acesso social da habitação se processa a partir de patamares que têm início no jardim, com

formato trapezoidal, dispostos alternadamente e valorizados por iluminação e espelho d'água na suas laterais, contribuindo para o efeito cenográfico do percurso de chegada, aos moldes do que é indicado por Blondel no seu *Cours d'Architecture*.

ESH07.02 – Desenho da Fachada Frontal



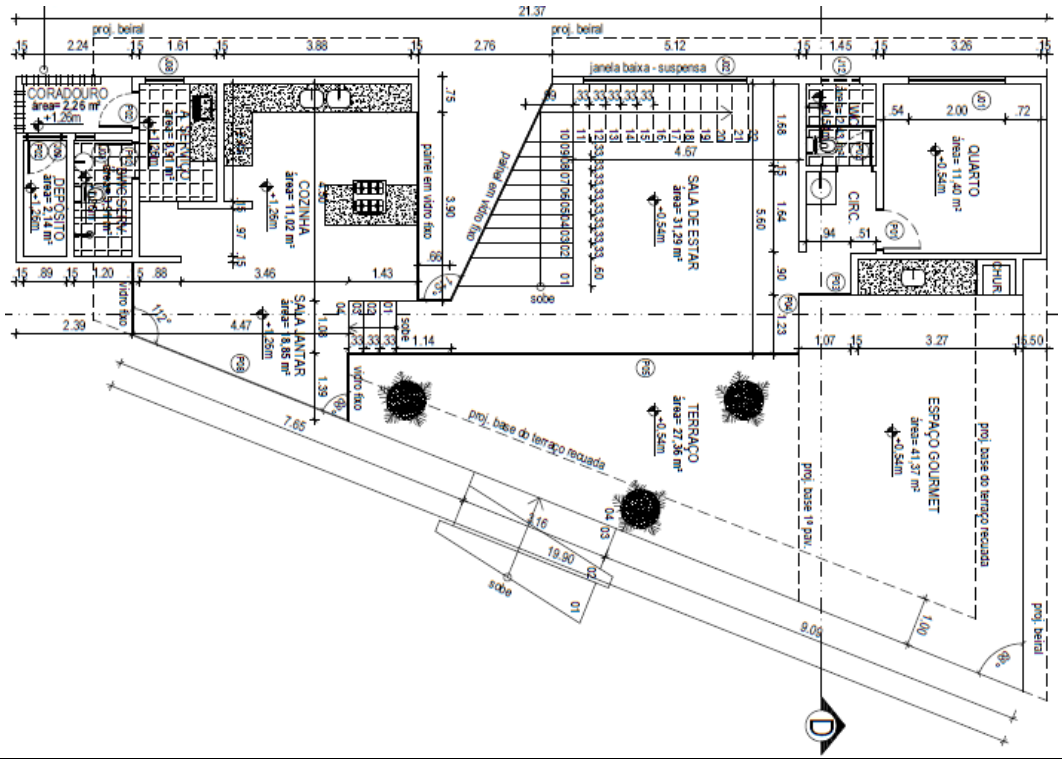
ESH07.02 – Desenho da Fachada Frontal - Traçados



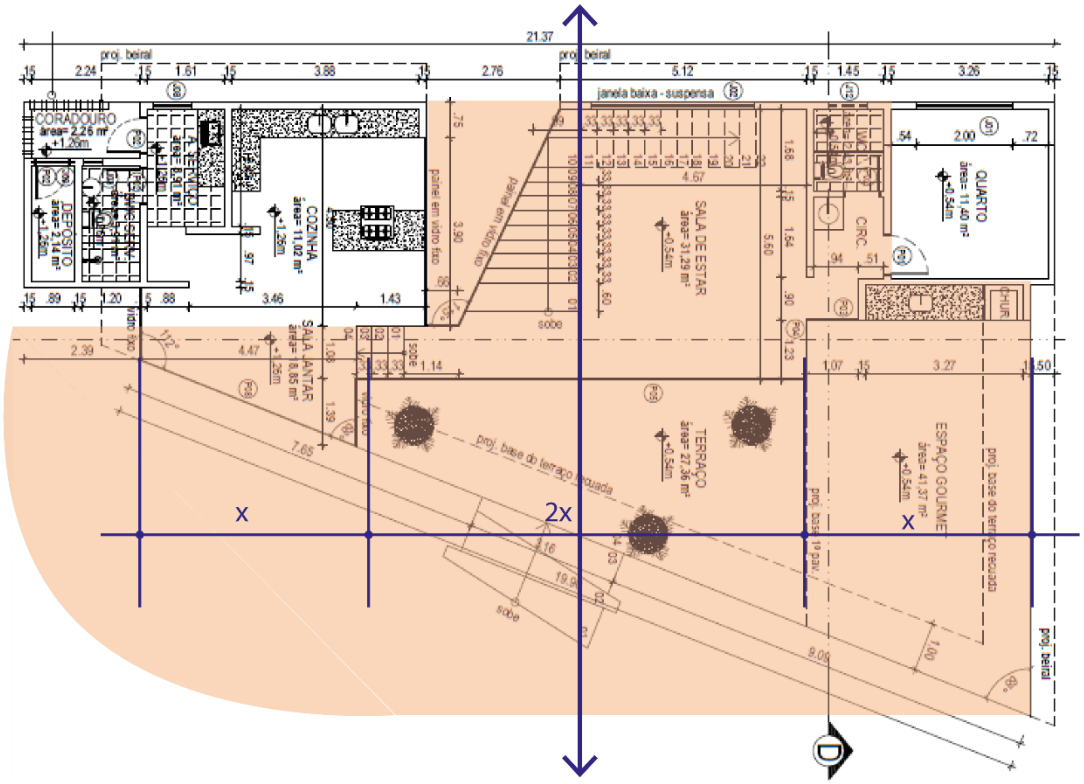
ESH07.03 – Fachada Frontal



ESH07.04 – Planta-baixa com *layout*



ESH07.05 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH07.06 - Interiores



ESH07.07 – Relação Interior/Exterior



ESH07.08 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos de Luis Geraldo Albuquerque Carvalho e Carlos Cajueiro e Plantas cedidas pelo escritório Oca Arquitetura.

Quadro 11 - Espaços Sociais da Habitação 08

Espaços sociais da Habitação 08
CASA DE PRAIA EM TOQUINHO, 2009, Arquiteto MARCO ANTONIO BORSOI
ESH08.01 – Análise
Analisemos agora os espaços sociais componentes desta casa na Praia de Toquinho, em Ipojuca, RMR, com 545,00m2 de área construída. Pela sua disposição no terreno, a casa apresenta duas fachadas frontais, em clara oposição, uma voltada para a rua de acesso, poente, e outra voltada para a praia, nascente. A fachada poente, pela sua natureza de disposição no terreno, é fechada, porém movimentada, e a fachada nascente, aberta e estática. A fachada poente desenvolve jogo de volumes modulares brancos, tendo ao centro a entrada social, aonde se chega após percorrer patamares blondelianos valorizados por iluminação cênica. Esta fachada já anuncia o *Caráter* da casa para os observadores, e dá acesso aos espaços sociais a seguir. Estes, formados por diversas salas de estar, jantar, cozinha, terraços, quiosque de lazer, deck e piscina, conformam praticamente todo o pavimento térreo da casa, que se abre para o mar através de grandes vãos com fechamentos em vidro. A *Proporção* destes espaços em relação aos demais denota o valor que lhe é atribuído, conformando o *Caráter* e expressando a boa condição socioeconômica dos seus proprietários. A *Proporção* também é verificada na razão das secções quadradas que conformam a planta da casa, e a S*imetria* aparente que resulta das duas lateralidades a partir do pilar circular divisor. Essa S*imetria* é reforçada pela disposição dos cheios e vazios das esquadrias do primeiro andar, conformando a fachada frontal da praia com *Ordenação* classicista apartir do ritmo criado. Verifica-se uma conexão entre os espaços internos e externos da casa, de maneira que os espaços sociais, como um todo, estão integrados com a natureza, o mar e os jardins, tanto funcionalmente quanto visualmente. Dessa maneira, as vistas do interior para o exterior e vice-versa contribuem para o deleite da fruição espacial, onde o aspecto de cena é constante.

A disposição do mobiliário se processa com *Simetria*, e o pé-direito duplo do estar central contribui para a imponência do conjunto.

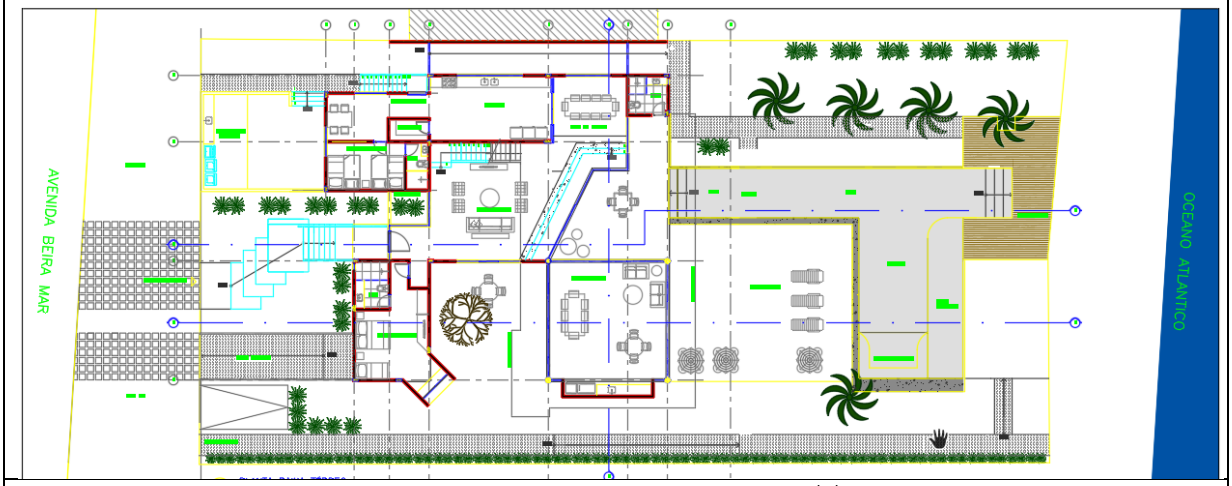
ESH08.02 – Fachada Frontal Praia



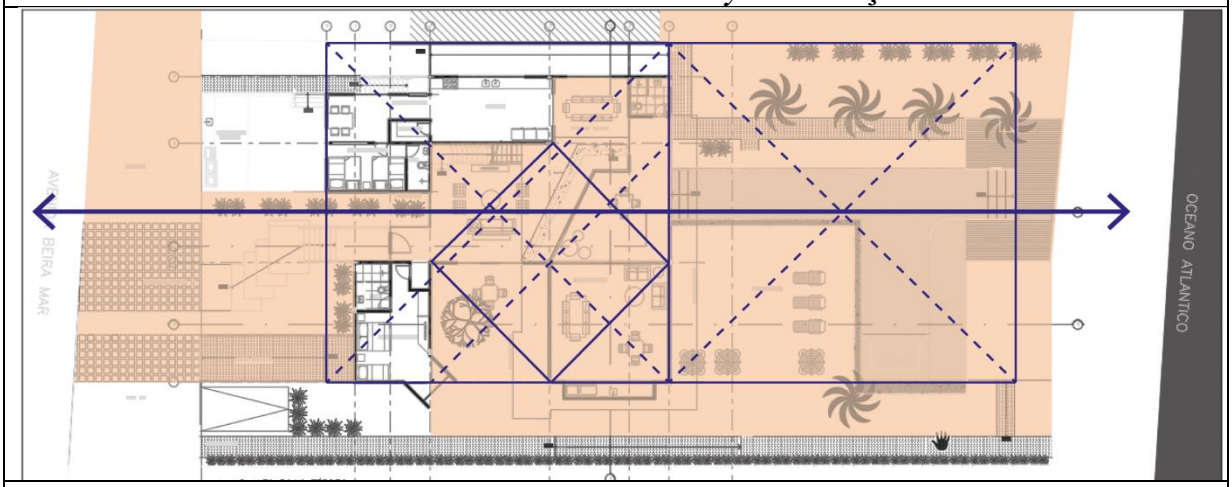
ESH08.03 – Fachada Frontal Rua



ESH08.4 – Planta-baixa com *layout*



ESH08.05 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH08.06 – Interiores: Estar



ESH08.07– Relação Interior/Exterior

ESH08.08 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

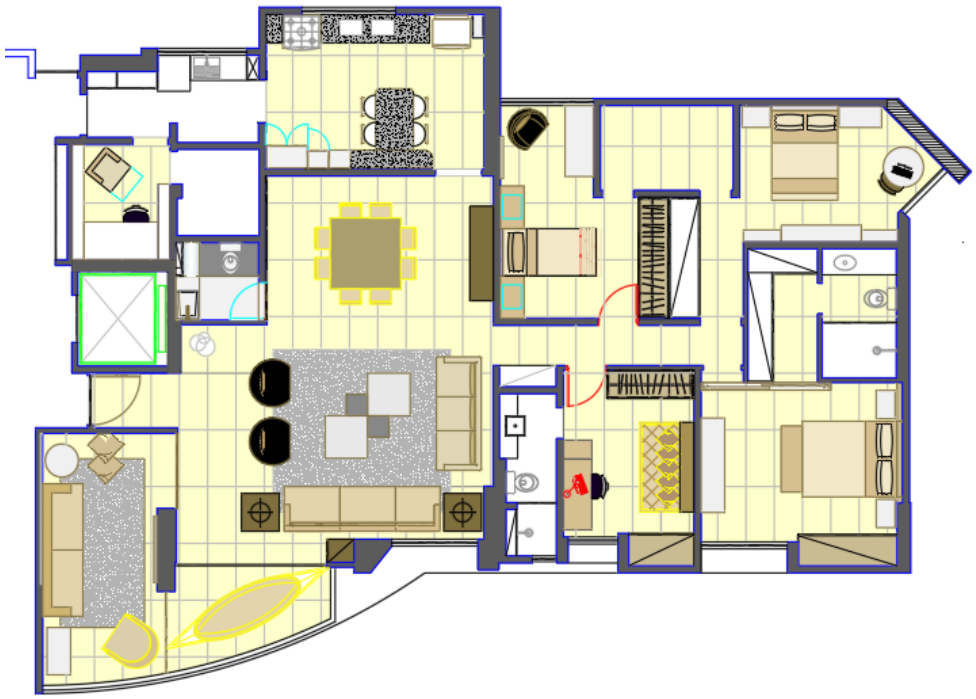
Fonte: Traçados da Autora e imagens cedidas pelo escritório Borsoi Arquitetos Associados.

Quadro 12 - Espaços Sociais da Habitação 09

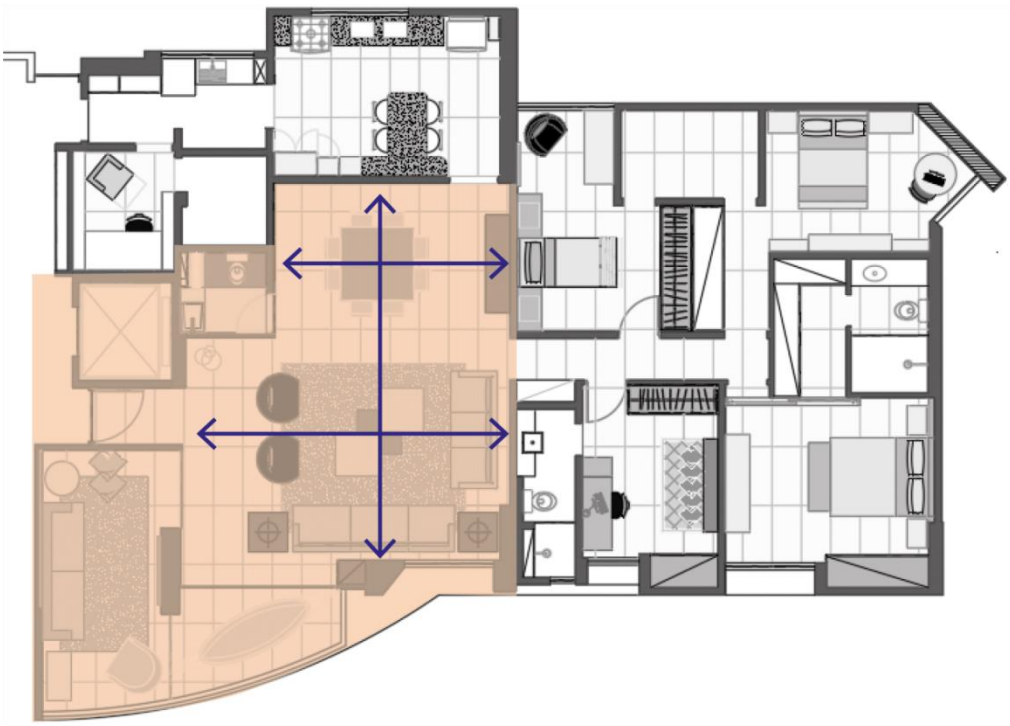
Espaços sociais da Habitação 09
APARTAMENTO NA JAQUEIRA, 2015, Arquitetas ANA AMÉLIA VELLOSO, GISELE MELO DE CARVALHO, ROBERTA PESSOA DE MELO
ESH09.01 - Análise
Como nono exemplo de espaços sociais analisados temos os do apartamento de 207,00m2, situado no Bairro da Jaqueira, Recife, na RMR. Os espaços sociais deste apartamento estão conformados em seis ambientes, hall, estar, jantar, lavabo, varanda e sala de tv, dispostos com O*rdenação*, uma vez que organizados segundo regras pré-definidas de disposição do mobiliário, a partir de um eixo ordenador. A *Proporção* de cada espaço está referente ao seu arranjo de móveis e ao tipo de ambiente, e o estar é o que abarca a maior área, fruto de uma reforma de suas paredes, que incorporou um dos quartos para que assim pudesse ficar com área mais avantajada, e de maior impacto visual. No entanto, considerando a relação blondeliana indicada para a largura e o comprimento dos espaços em relação às suas alturas, verificamos que as alturas estão menores do que a largura do espaço, e o indicado seria ao menos ter como altura a menor dimensão da sala. Isto contraria a *Proporção* indicada por Blondel referente a este ítem, mas que foi inspirado em uma prática comum advinda do movimento moderno local, de rebaixar os tetos tendo em vista ambientes com escala humana e mais conchegantes. No que se refere à relação dos móveis com cada ambiente, estão compostos com *Proporção* entre a quantidade e dimensionamento dos mesmos. Todos os espaços foram compostos tendo em vista o princípio da S*imetria*, onde se percebe claramente a disposição dos elementos de cada um, distribuídos a partir de um eixo central de referência, e o equilíbrio que emana do arranjo dos móveis a partir deste eixo. A disposição dos

móveis do estar seguem a herança do triclínio romano dispostos em "U".
O efeito estético que resulta destes seis espaços exprime, pelo seu *Caráter*, a posição sócio-econômica dos seus proprietários enquanto integrantes da classe média alta, como, por exemplo, o número de ambientes, sua localização privilegiada em relação aos espaços íntimos e de serviço, e a utilização de materiais de maior valor agregado, como granitos, lacas, iluminação de efeito cenográfico, porta para o lababo disfarçada na sala de jantar, e obras de arte que decoram as paredes.

ESH09.02 – Planta-baixa com *layout*



ESH09.03 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH09.04 – Interiores Estar



ESH09.05 – Interiores: Jantar



ESH09.06 – Interiores: Estar TV



ESH09.07 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados e fotos da Autora.

Quadro 13 - Espaços Sociais da Habitação 10

Espaços sociais da Habitação 10
APARTAMENTO NAS GRAÇAS, 2018, Arquiteta ILKA ROSAS
ESH10.01 – Análise
Neste apartamento de 175 m² de área, situado no Condomínio Chácara Santa Rosa no Bairro das Graças, Recife, RMR, observa-se os espaços sociais formados por cinco ambientes, o estar, o jantar, a sala de tv, o terraço e a cozinha integrada. Organizados segundo regras pré-definidas de disposição do mobiliário, observa-se que a S*imetria* é uma constante na *Ordenação* adotada, podendo ser evidente um eixo regulador a reger a composição, o que gera espaços equilibrados e harmônicos. Disto decorre o efeito de cena, tendo em vista que o olhar é regido pela axialidade, presentes no projeto de forma geral. Os cinco ambientes que conformam os espaços sociais guardam *Proporção* relativa, onde as maiores áreas foram destinadas ao estar e jantar, os espaços sociais mais importantes dentre os demais, e o porte e a disposição do mobiliário é proporcional a esses maiores ambientes, como a grande mesa de jantar e o longo sofá da sala de estar. Esses dois espaços estão compostos segundo uma modulação, onde o estar abarca dois módulos no sentido da largura, e o jantar compreende um módulo, que se estende em formato de duplo quadrado no sentido do comprimento. Verifica-se também no embiente da sala de estar a ocorrência da mesma disposição do triclínio romano. A cozinha se comunica com os outros ambientes a partir de porta de correr, que a integra funcionalmente e visualmente, motivo pelo qual recebeu o mesmo tratamento requintado dos revestimentos, iluminação e mobiliário. O *Caráter* é adquirido a partir da grandeza e amplitude dos espaços, e também dos materiais de revestimentos como vidros, espelhos, lacas, revestimentos 3D[211], equipamentos eletrônicos de última geração, e iluminação de destaque. O *Caráter* denota a pujança econômica e o *status* social

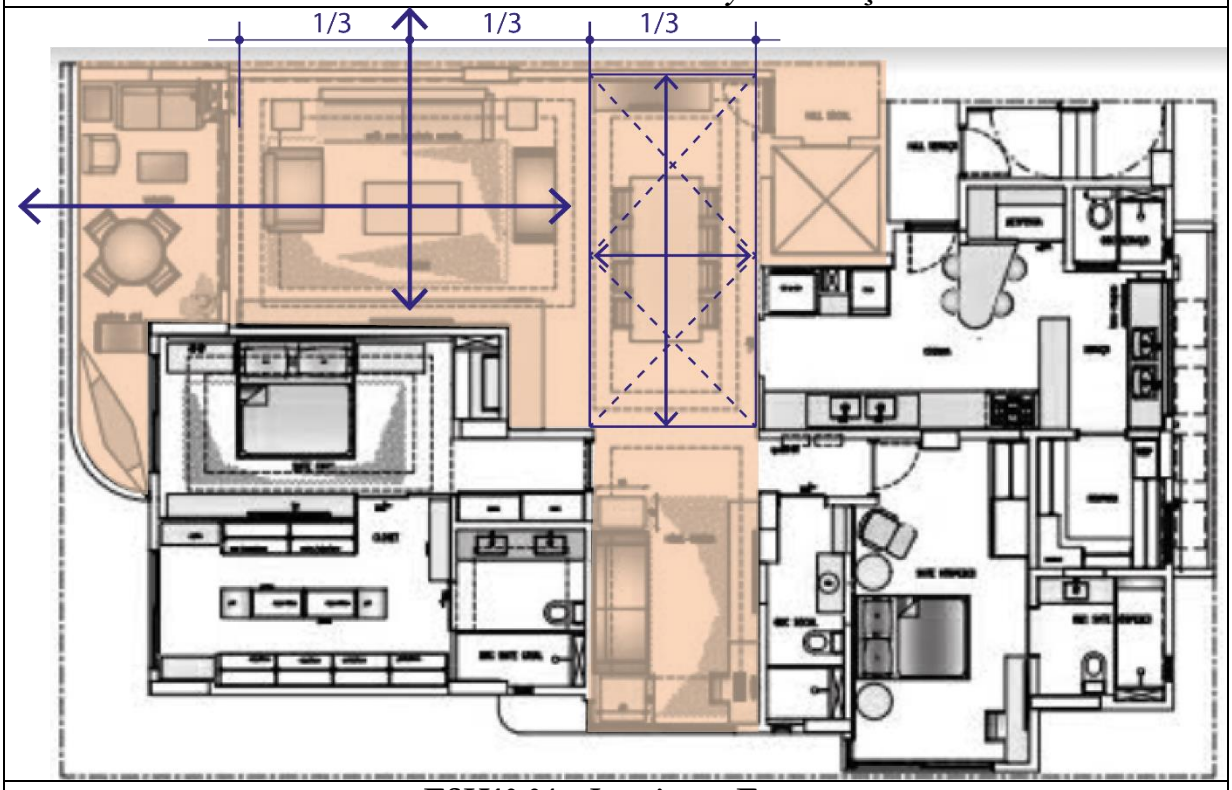
[211] Revestimento em três dimensões, ou seja, revestimento que tem baixos e altos relevos. Nota da Autora.

dos seus proprietários.

ESH10.02 – Planta-baixa com *layout*



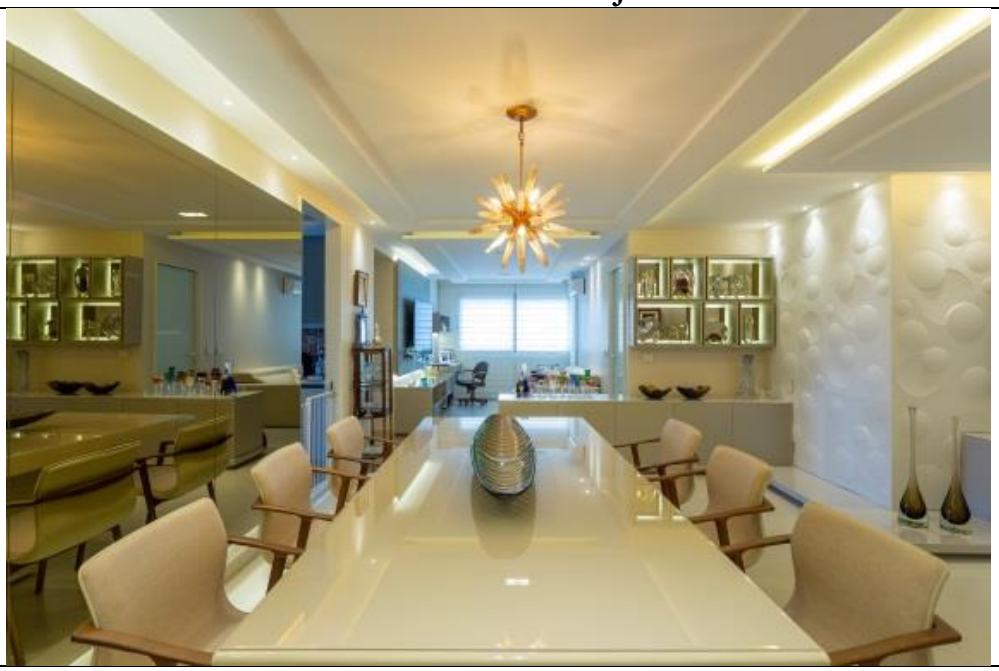
ESH10.03 – Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH10.04 – Interiores: Estar



ESH10.05 – Interiores: Jantar



ESH10.06 – Interiores: Cozinha Integrada

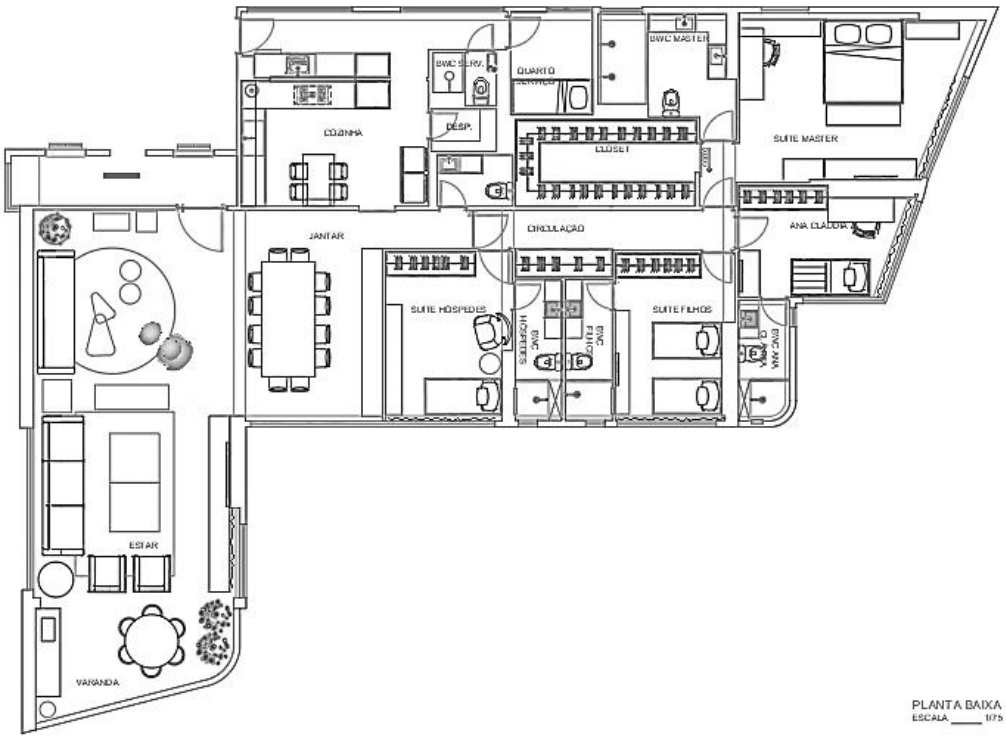


ESH10.07 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

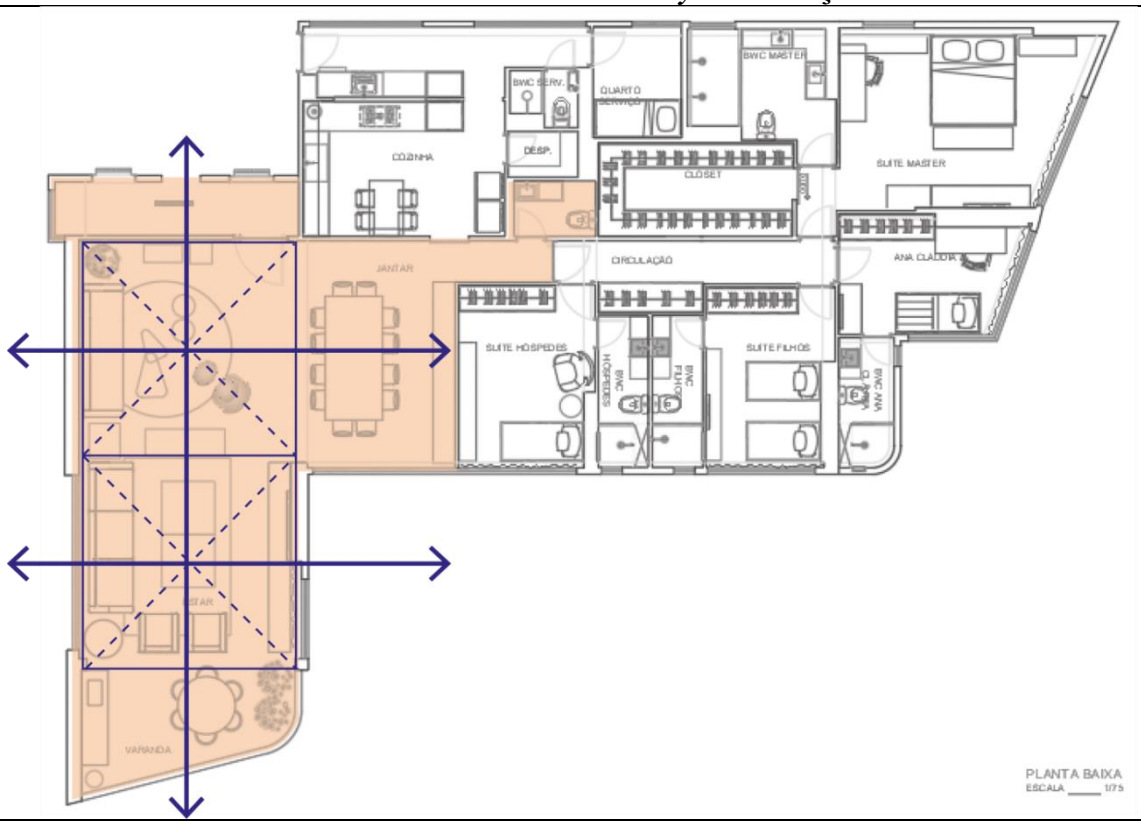
Fonte: Traçados da Autora e fotos e Plantas cedidas pelo escritório da Arquiteta Ilka Rosas.

Quadro 14 - Espaços Sociais da Habitação 11

Espaços sociais da Habitação 11
APARTAMENTO NA TORRE, 2015, Arquitetas MARIANA RUSSO e FERNANDA VENTURA
ESH11.01 - Análise
Neste amplo apartamento de quatro suítes, com área em torno de 230,00m2, localizado na Rua Aurélio Domingues, Bairro da Torre, Recife, na RMR, os espaços sociais são definidos por quatro ambientes, terraço gourmet, sala de estar, sala de tv e sala de jantar. Esses espaços foram dispontos em planta de maneira integrada, de forma a propiciar ao observador que neles adentra uma observação da "cena" total com uma só visada, com domínio de toda a sua extensão, aos moldes do indicado por Blondel no seu *Cours d'Architecture*. Esta visão ampla é ainda conectada com o exterior, a partir das grandes esquadrias de vidro, que unem o espaço interno ao externo, reforçando mais ainda a extensão desses espaços. Os espaços sociais foram concebidos com O*rdenação*, onde eixos guiaram a disposição dos móveis e objetos. Esses eixos ordenam a composição com S*imetria* e P*roporção*, pois cada ambiente possui quantidade equilibrada de móveis de acordo com sua função e dimensão, e estão circunscritos em quadrados de mesma lateralidade. Nada está em excesso, mas sim na *Convenance* blondeliana, e o estar, uma releitura contemporânea do triclínio romano. O C*aráter* é pontuado pela grande dimensão desses espaços, pelo uso de materiais de revestimento de qualidade, como madeiras, laca, espelhos e vidros, móveis de designers renomados, e iluminação focal que destaca as obras de arte que se distribuem pelos móveis e paredes.
ESH11.02 – Planta-baixa com *layout*



ESH11.03 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



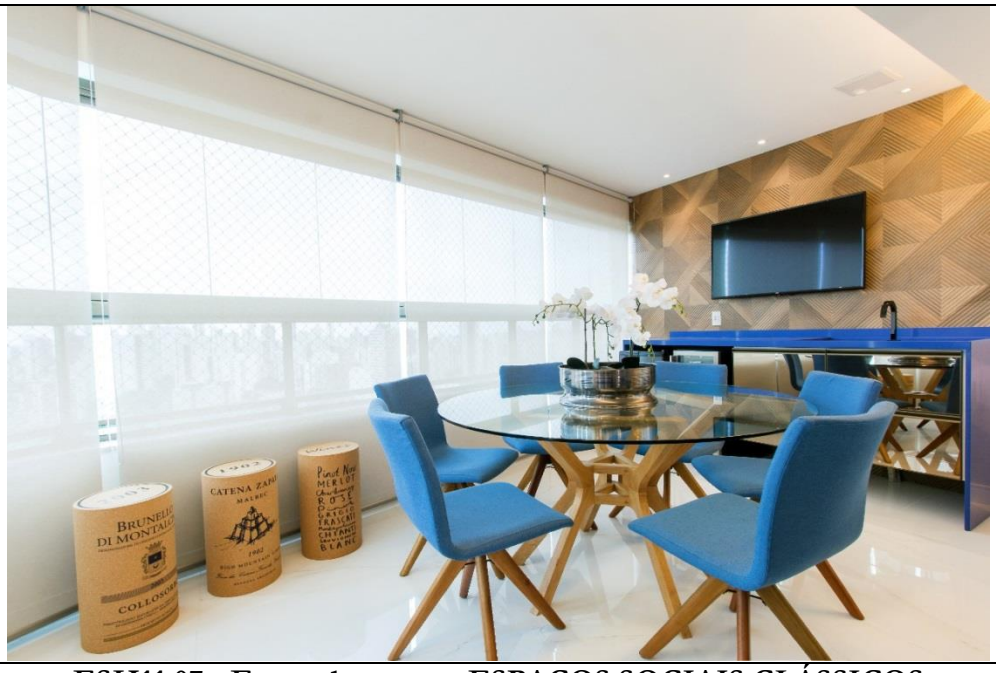
ESH11.04 – Interiores: Estar



ESH11.05 – Interiores: Jantar



ESH11.06 – Interiores: Varanda Gourmet

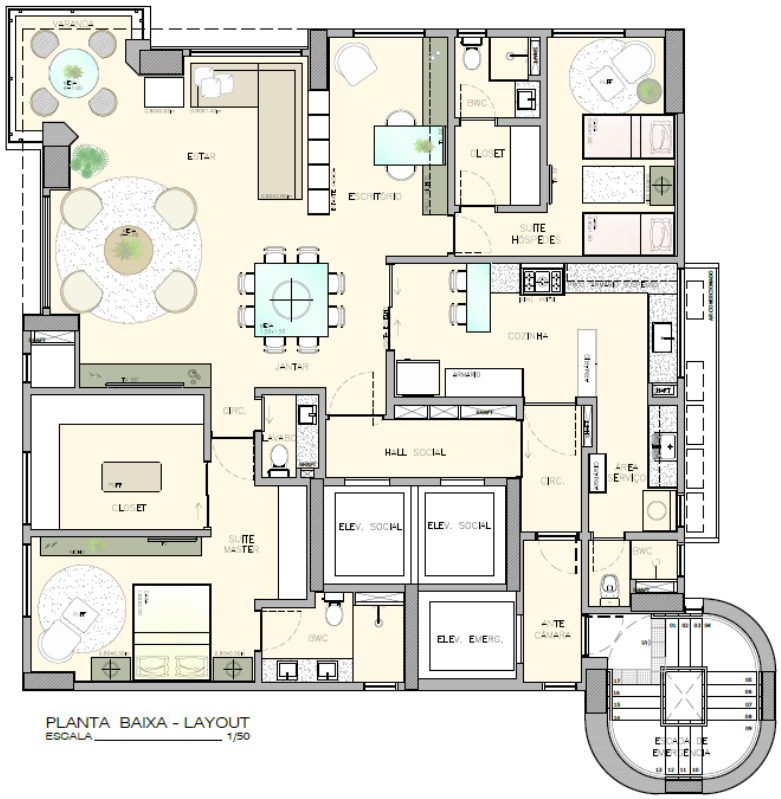


ESH11.07 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

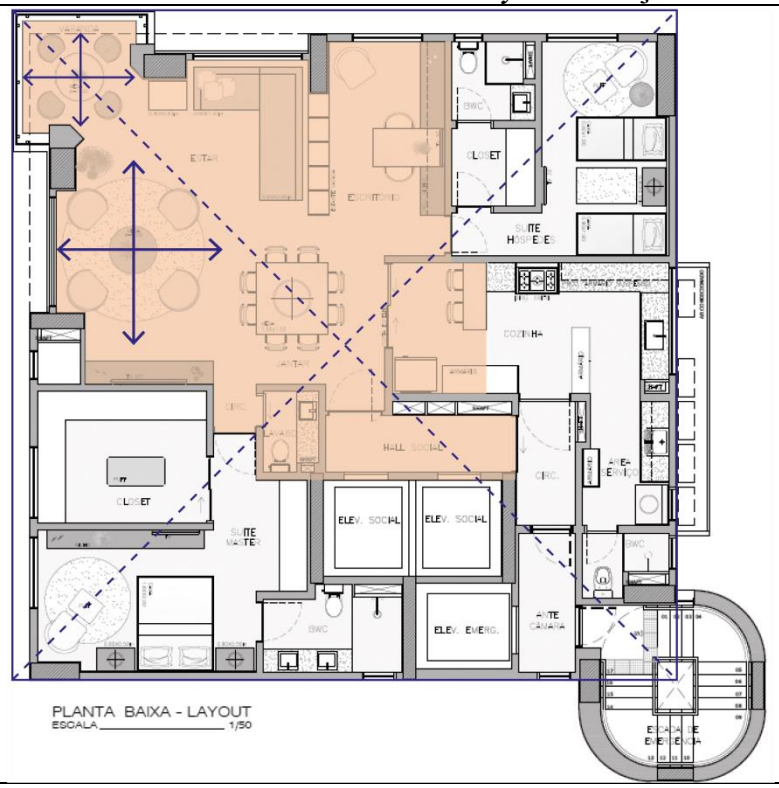
Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório Russo Ventura Arquitetura.

Quadro 15 - Espaços Sociais da Habitação 12

Espaços sociais da Habitação 12
APARTAMENTO EM BOA VIAGEM, 2015, Arquiteta CONCEIÇÃO LEDO
ESH12.01 – Análise
Situado na Avenida Boa Viagem, à beira mar do bairro de mesmo nome, na cidade do Recife, RMR, este apartamento de planta geral quadrada tem seus espaços sociais integrando grande parte de sua área total, com 155,00 m2, e são compostos por varanda, duas salas de estar, sala de jantar, lavabo e cozinha integrada. Um escritório se encontra integrado a esses espaços, fazendo com que também se constitua um espaço acessível a visitantes. A *Proporção* desses espaços em relação aos demais é avantajada, e a orientação geográfica privilegiada a valorizar a vista para o exterior, com boa insolação e ventilação, além da riqueza dos seus elementos constituintes definem o *Caráter* desses espaços, que denotam poder e riqueza dos proprietários. Pisos e lacas brilhantes, vidros, iluminação de destaque, equipamentos eletrônicos de última geração, integram esses espaços, valorizados por objetos, obras de arte e revestimentos de alto valor. A O*rdenação* se processou segundo um zoneamento funcional dos espaços, já que abriga funções diversas, mas interligadas, e a *Simetria* é identificada no ambiente de estar com cadeiras ao redor de mesa de centro oval, na sala de jantar, e na varanda, onde a mesa compõe os eixos do ambiente com a diagonal em planta. O restante das áreas se desenvolve de maneira livre e interconectada. A cozinha, que recebe mesma qualidade no tratamento de móveis e revestimentos das salas, se integra a essas a partir de porta de correr em vidro. A iluminação de destaque é uma tônica em todo o projeto, e os jogos de luz contribuem para o visual cênico dos espaços sociais como um todo.
ESH12.02 – Planta-baixa com *layout*



ESH12.03 – Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH12.04 – Interiores Estar



ESH12.05 – Interiores: Jantar



ESH12.06 – Interiores: Copa Integrada

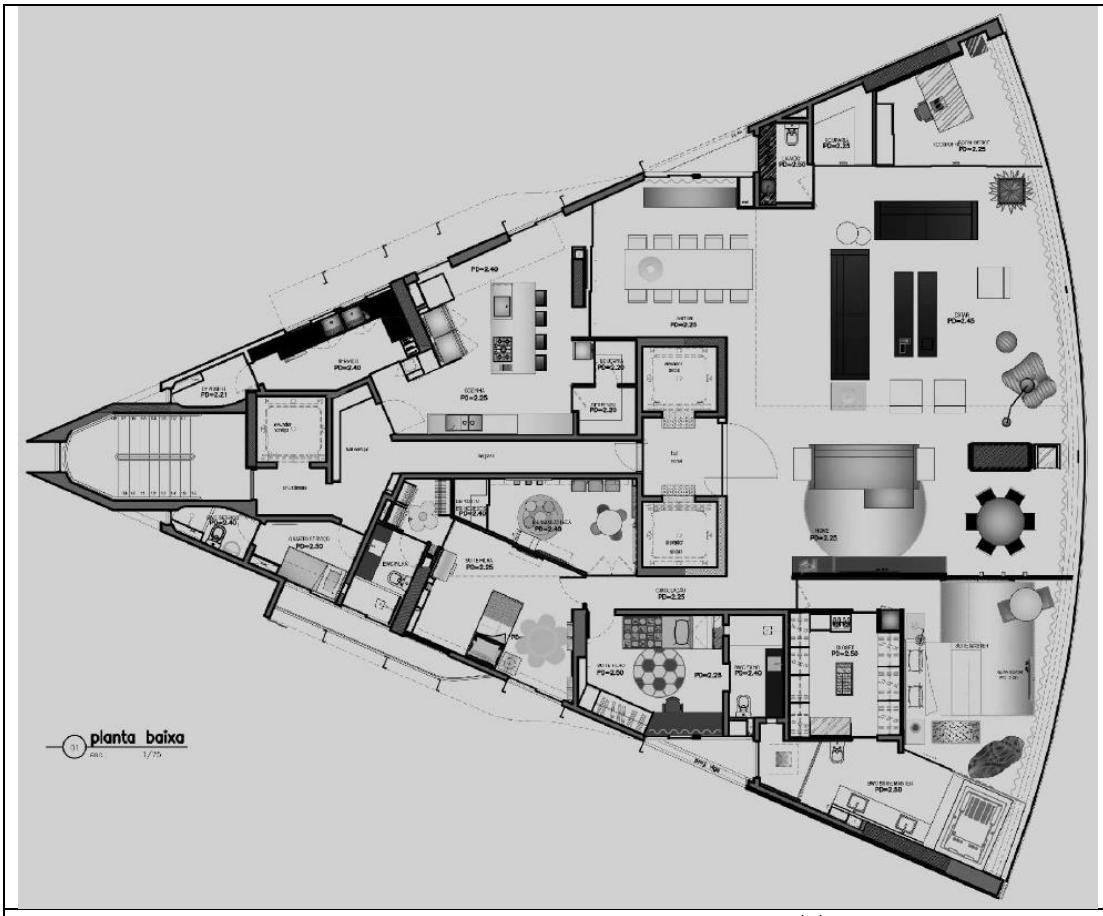


ESH12.07 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório da Arquiteta Conceição Ledo.

Quadro 16 - Espaços Sociais da Habitação 13

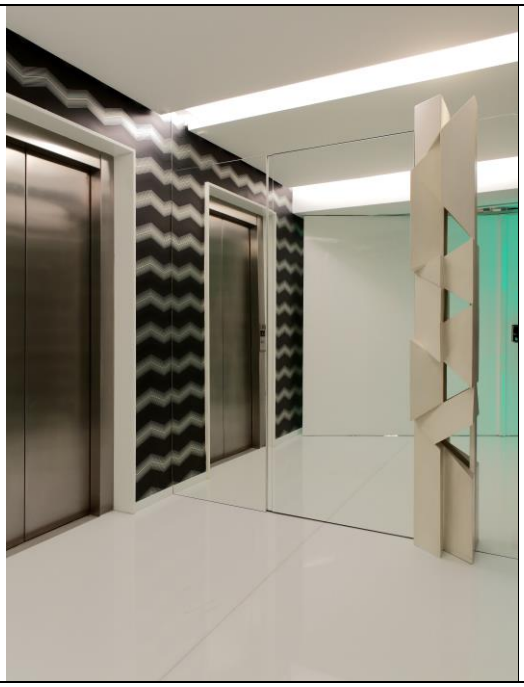
Espaços sociais da Habitação 13
APARTAMENTO À BEIRA MAR, 2015, Arquiteta SANDRA BRANDÃO
ESH13.01 - Análise
Os espaços sociais deste apartamento, situado na Avenida Boa Viagem, no Bairro de Boa Viagem, Recife, na RMR, ocupam grande parte dos 290,00m2 da área gerada a partir da junção de dois apartamentos no mesmo pavimento, onde a planta original foi alterada para dar margem a espaços mais amplos e com maior destaque, evidenciando o *Caráter* destes espaços, que denota a pompa e importância de seu proprietário. Assim, conformam os espaços sociais deste apartamento, três salas de estar, uma de jantar, um escritório, um lavabo, uma copa/cozinha integrada e o hall dos elevadores, todos compostos com mobiliário de designers renomados, revestimentos em laca, metais, acrílicos e muitas obras de arte, todos ressaltados com iluminação de destaque. A *Ordenação* se processa através do uso da S*imetria* no arranjo dos móveis, da conexão entre ambientes, e das visadas planejadas para compor cenas, dentre as quais a visão do mar sempre participa de forma integrada, devido à localização do apartamento. Cada espaço tem seu eixo estruturador, e os espaços estão distribuídos de maneira modular, a sala de estar de maior destaque ocupando dois módulos, e as duas menores, um módulo único. Todos eles podem ser inseridos em quadrados, conforme demonstrado nos traçados. A P*roporção* é definida pela grandiosidade dos dois espaços mais importantes, a sala de estar e a sala de jantar, que se destacam dos demais, de menores dimensões.
ESH13.02 – Pláta-baixa com *layout*



ESH13.03 – Pláta-baixa com *layout* - Traçados



ESH13.04 – Interiores: Hall dos elevadores



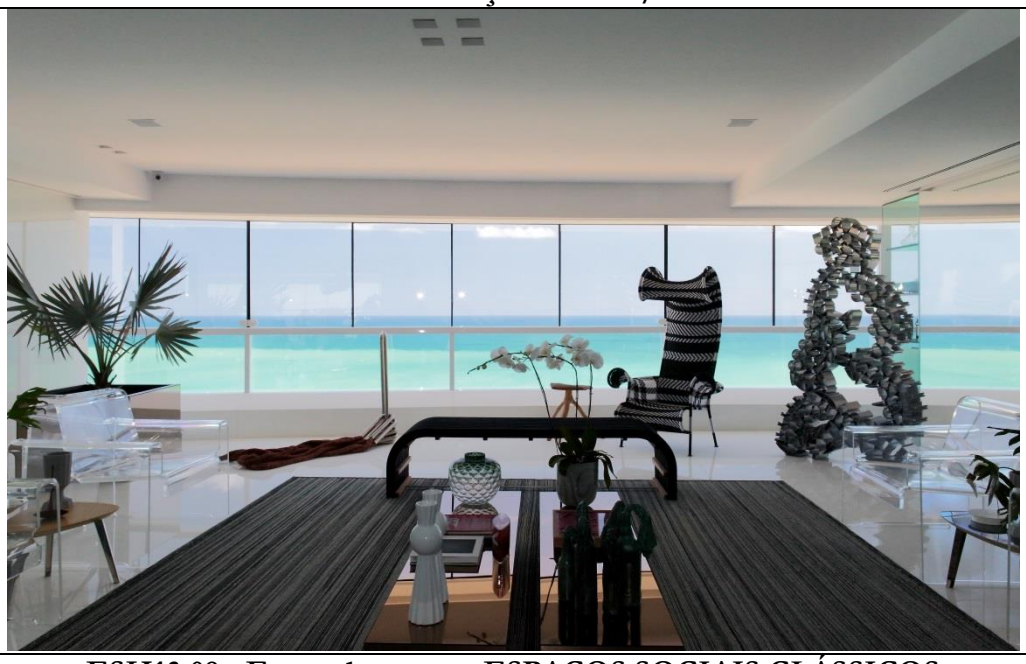
ESH13.05 – Interiores: Estar



ESH13.06 – Interiores: Jantar



ESH13.07 – Relação Interior/Exterior



ESH13.08 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e planta cedidos pelo escritório Sandra Brandão Arquitetura.

Quadro 17 - Espaços Sociais da Habitação 14

Espaços sociais da Habitação 14
APARTAMENTO EM BOA VIAGEM, 2013, Arquitetas ALEXANA VILAR e ELZA FREIRE
ESH14.01 – Análise
O penúltimo exemplo de espaços sociais analisados está localizado em condomínio na Rua Antônio Falcão, voltado para área de preservação de manguezal, com 140,00m2 de área, no

bairro de Boa Viagem, Recife, na RMR.

Os espaços sociais deste projeto estão organizados em cinco ambientes, duas salas de estar, um terraço gourmet e uma sala de jantar, acrescidos do lavabo. Obras físicas de transformação dos quatro quartos anteriores foram feitas para que os espaços sociais se tornassem mais amplos, expressando o *Caráter* do apartamento.

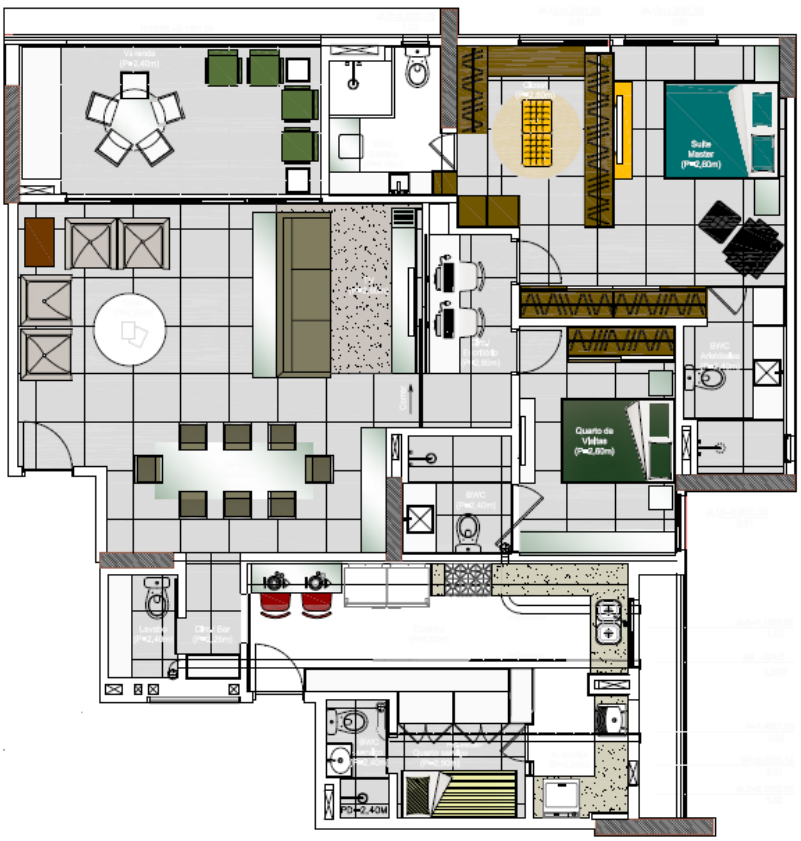
Assim, mais uma vez os espaços sociais ocupam grande parte da área total do apartamento, um dos atributos necessários para que os proprietários possam expressar sua importância sócioeconômica aos visitantes. A preocupação com a imagem se estende ao lavabo, local a principio só utilizado pelos que frequentam ocasionalmente a casa, e onde se fez grande investimento em materiais de revestimento, porcelanatos, louça e metais sanitários de grande valor agregado.

Estes espaços sociais fazem uso também de climatização ambiental e alto investimento em *light design,* que contribuem para reforçar o *Caráter* destes espaços.

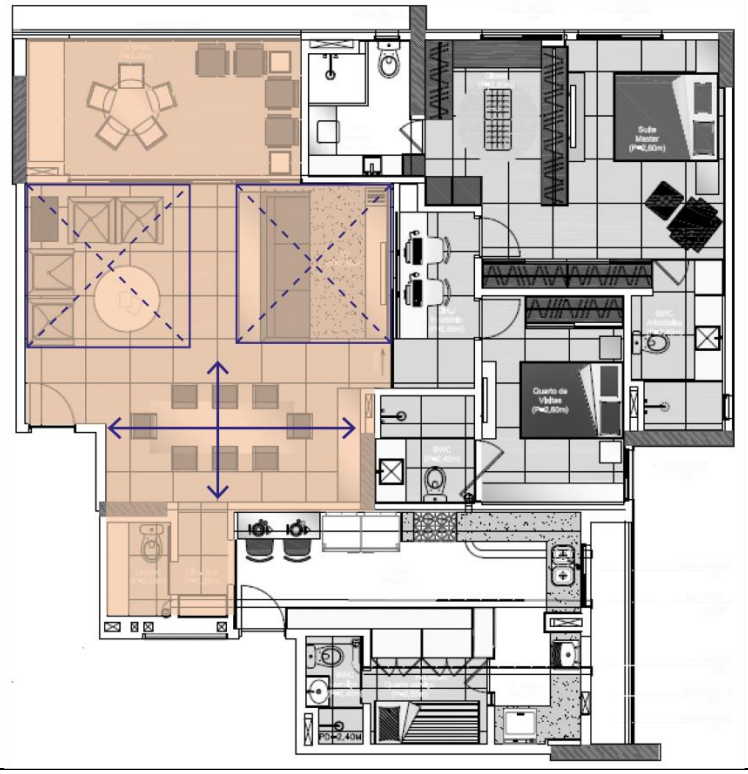
Dispostos com O*rdenação*, os ambientes foram organizados segundo regras pré-definidas de composição, com o arranjo dos seus elementos componentes, processados a partir de eixos reguladores, fazendo uso da *Simetria,* tanto na conformação dos ambientes em si, quanto na composição das estantes e obras de arte das paredes.

Seu mobiliário, disposto de maneira ordenada e extremamente ortogonal, define um resultado final com bastante formalidade e *Proporção*, uma vez que a relação de medida entre suas larguras, comprimentos e alturas podem ser inseridas em quadrados, conforme demonstram os traçados, apresentando resultado equilibrado.

ESH14.02 – Planta-baixa com *layout*



ESH14.03– Planta-baixa com *layout* - Traçados



ESH14.04 – Interiores: Estar



ESH14.05 – Interiores: Jantar



ESH14.06 – Interiores: Lavabo



ESH14.07 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório Vilar Freire Arquitetura.

Quadro 18 - Espaços Sociais da Habitação 15

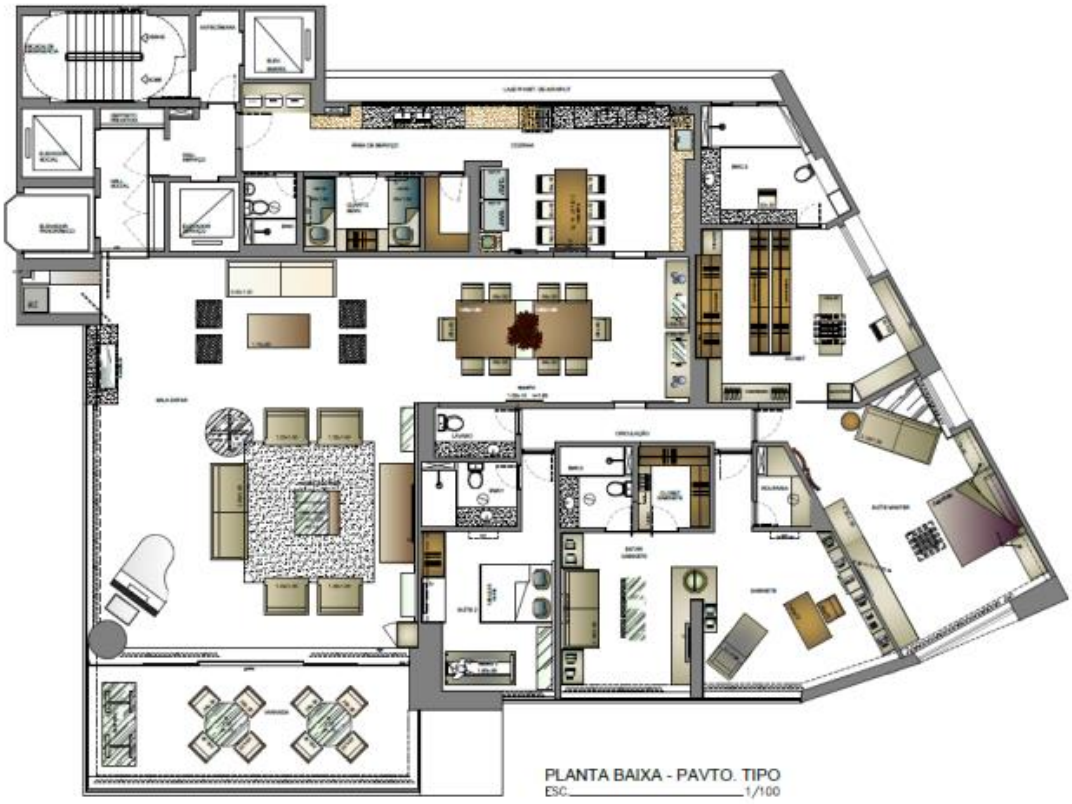
Espaços sociais da Habitação 15
APARTAMENTO EM BOA VIAGEM, 2015, Arquiteta MÔNICA PAES DE ANDRADE
ESH15.01 - Análise
Os últimos espaços sociais analisados são os do apartamento situado na Avenida Boa Viagem, à beira mar do bairro de mesmo nome, na cidade do Recife, na RMR, com 400,00m2 de área. Os espaços sociais deste apartamento estão conformados em três grandes salas, acrescidos da

varanda *gourmet*, do lavabo e do hall de entrada, dispostos com *Ordenação*, posto que organizados segundo regras pré-definidas de disposição do mobiliário, tendo em vista o princípio da S*imetria*. Percebemos a disposição dos elementos de cada ambiente, todos distribuídos tendo como referência um eixo central, com o equilíbrio e a regularidade que emanam da distribuição dos móveis a partir deste eixo.

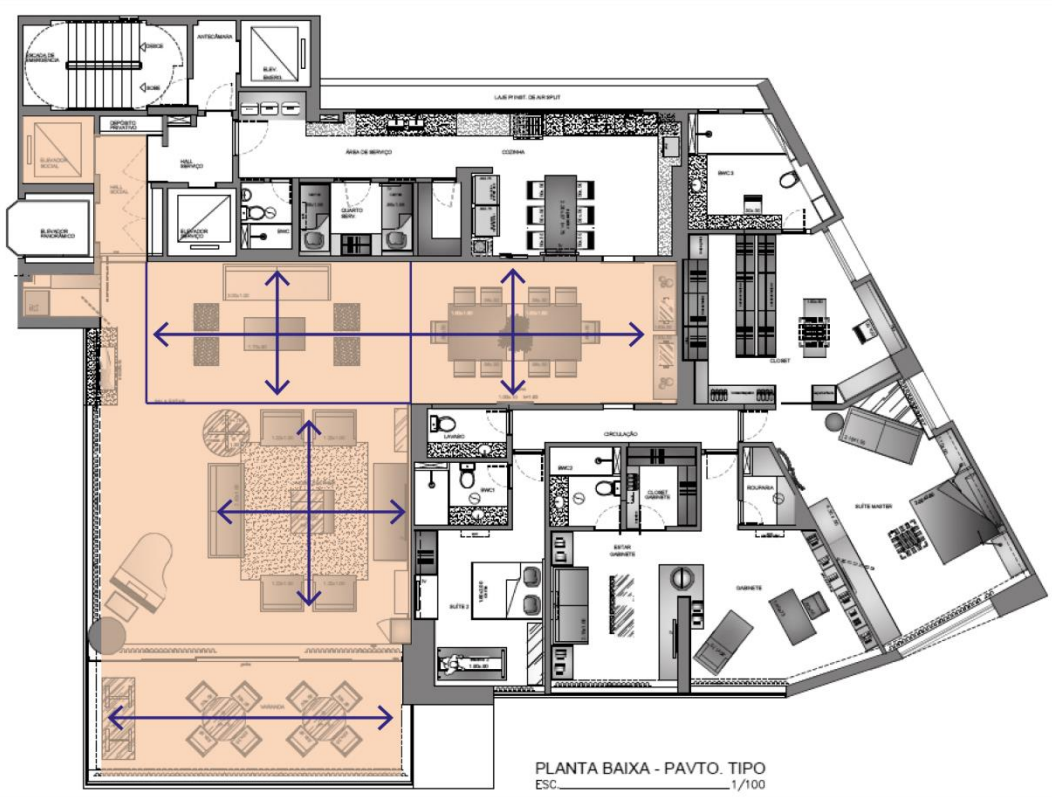
Cada espaço foi trabalhado com *Proporção* no que concerne aos elementos que os compõem, como o mobiliário e obras de arte, e também na relação obtida entre os espaços. Nada se encontra desmesuradamente grande nem pequeno no arranjo dos móveis e demais componentes que conformam cada ambiente. No entanto, considerando a relação blondeliana indicada para a largura e o comprimento em relação às suas alturas, que não deve ser menor do que a largura dos espaços, verificamos que a altura de toda a extensão dos espaços sociais, em forro de gesso rebaixado, está contrariando o indicado.

O *Caráter*, decorrente do efeito estético que resulta destes cinco espaços, exprime a posição sócio-econômica dos seus proprietários enquanto integrantes das altas classes, como por exemplo, o número total de ambientes, sua localização privilegiada em relação aos espaços íntimos e de serviço, e a utilização de materiais de maior valor agregado, como granitos, lacas, iluminação de efeito cenográfico, assim como a profusão de obras de arte que decoram as paredes. Destacamos o efeito estético que resulta do painel em madeira que foi elaborado para disfarçar a porta do lavabo, e que se une com a porta principal de acesso ao apartamento.

ESH15.02 – Planta-baixa com *layout*



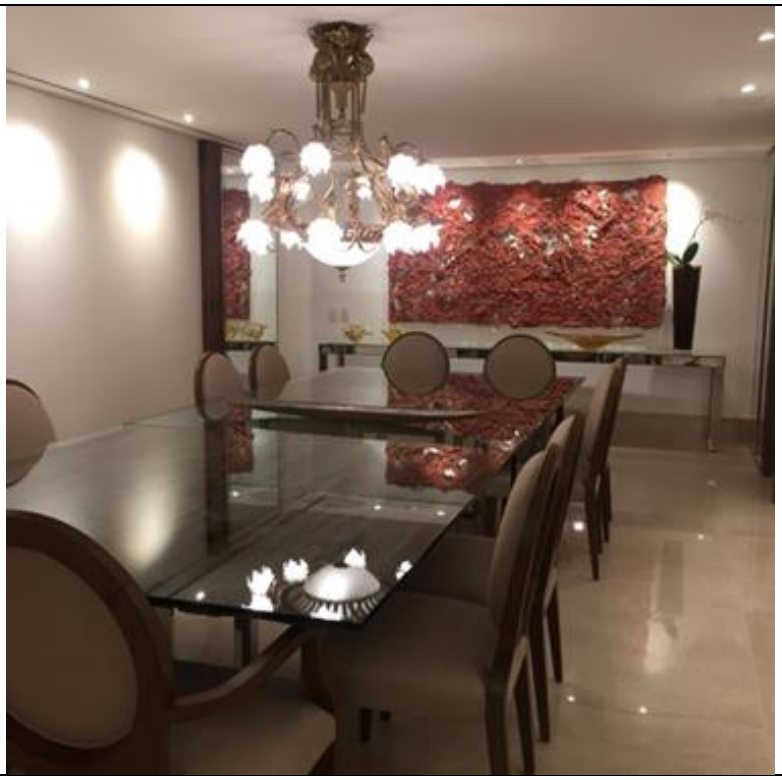
ESH15.03 – Planta-baixa com *layout* – Traçados



ESH15.04 – Interiores: Estar



ESH15.05 – Interiores: Jantar



ESH15.06 – Interiores: Hall



ESH15.7 - Enquadramento: ESPAÇOS SOCIAIS CLÁSSICOS

Fonte: Traçados da Autora e fotos e plantas cedidas pelo escritório Paes Arquitetura e Design de Interiores.

Ao final da análise dos quinze espaços sociais contemporêneos propostos e demonstrados acima, chegamos às seguintes conclusões:

- Todos os espaços sociais pesquisados contemplam a utilização dos princípios compositvos clássicos selecionados, *de Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*. Não foram tratados com *Simetria* as fachadas que dão para as ruas de acesso das ESH05 e ESH08, só sendo encontradas nas suas fachadas voltadas para a praia. A fachada da ESH01 também não demonstra um tratamento simétrico.
- Todos os espaços exploram a visão focada como ângulo de observação e princípio de composição tanto das fachadas, quanto dos ambientes internos, com a natureza circundante a participar da cena de forma compositiva.
- Todos os espaços sociais são os que ocupam a maior área das residências, e se posicionam nas áreas mais privilegiadas no que diz respeito aos acessos à habitação, à insolação, ventilação e integração com o exterior.
- Todos os espaços sociais fazem uso de materiais de revestimento e acabamento de maior valor agregado, como vidros, madeiras, mármores, granitos e grandes esquadrias. Têm seus jardins elaborados, entrada suntuosa e iluminação de destaque. Todos se utilizam de móveis de design apurado, esculturas e obras de arte de forma geral. O uso do pé-direito duplo é uma constante nas casas, assim como equipamentos de alta tecnologia são sempre evidenciados nos apartamentos.

Destarte, finalizamos nossa análise, objetivo deste trabalho, e no capítulo final a seguir, expomos nossas as conclusões obtidas ao longo desta investigação.

10. CONCLUSÕES

A presente investigação, inserida no Ramo de Arquitetura e na Especialidade Teoria e Prática do Projeto, teve como objetivo analisar, nos espaços sociais componentes dos projetos da habitação contemporânea, na cidade do Recife, Brasil, de que maneira os princípios compositivos clássicos estão sendo utilizados.

Partiu-se da hipótese de que esses princípios persistem na contemporaneidade, enquanto diretrizes projetuais, tendo em vista uma valorização do *Clássico* construída ao longo da história do Brasil e que verificamos traduzida nos projetos a partir da composição em planta e fachada principal, localização privilegiada desses espaços em relação aos demais da casa, estruturação dos seus interiores, assim como a utilização de materiais de maior valor agregado nesses espaços.

Logo de início, a temática nos direcionou sobre o entendimento do termo *Clássico*, pelo que constatamos que dentre a diversidade de conceitos mais recorrentes, centramos nossa abordagem considerando o *Clássico* enquanto referência à utilização dos princípios compositivos greco-romanos, e também o *Clássico* enquanto símbolo de importância, riqueza e poder.

Tendo centrado nosso entendimento de clássico, partimos então para pesquisar seus princípios compositivos, ou seja, através de que princípios formais ele se expressa, onde e quando surgiram, e como foram considerados ao longo do período definido, pelo que pontuamos sua origem na Antiguidade Clássica com o *Tratado de Arquitetura* de Vitrúvio, que definiu os princípios de *Ordenação, Disposição, Euritmia, Comensurabilidade, Decoro* e *Distribuição.*

Esses princípios compositivos afloram no Renascimento com a publicação em 1486 do tratado de Vitrúvio, ao lado da edição do tratado de L. B. Alberti, e perpassaram a história, sedimentando-se no meio acadêmico enquanto diretrizes compositivas da dimensão estética da arquitetura.

As reflexões desses dois pilares do classicismo na arquitetura se tornaram desde então, ao lado dos outros tratadistas italianos, como vimos no capítulo 2, a referência erudita adotada pela academia francesa a partir do século XVII. Ao longo do trabalho teórico efetuado por esta academia, de retomada desses princípios, algumas alterações conceituais foram introduzidas no seu entendimento em diversas obras, dentre as quais as de Perrault, Ouvrard, Boffrand e Blondel, tornando-se bases do Neoclassicismo francês do século XVIII, e contribuindo para sua permanência na arquitetura habitacional pelos séculos seguintes.

Destarte, tendo em vista os princípios compositivos refletidos inicialmente por Vitrúvio, e posteriormente pelos acadêmicos franceses do século XVIII, selecionamos quatro deles para servirem de variáveis de análise no transcurso desta investigação, a saber, *Ordenação, Proporção, Simetria e Caráter*. A partir da base histórica dos tratadistas estudados, concluímos para nosso trabalho uma leitura para cada um deles, que nos pudessem ser úteis e cientificamente apropriados como variáveis analíticas dos estudos de casos selecionados.

Os já referidos tratadistas franceses do setecentos permaneceram fiés aos princípios classisicistas baseados nas normas de porporção e harmonia, encontrados na natureza e referenciados ao corpo humano, já encontrados como é consabido na obra de Vitrúvio, onde também se encontram diretrizes para a concepção dos espaços sociais destinados às classes mais abastadas da população da época.

Numa retrospectiva histórica possível dentro dos limites desta investigação, pontuamos alguns momentos onde se processou o classicismo nos espaços sociais da habitação, a partir da utilização dos princípios compositivos clássicos, destacando a contribuição da obra de Jacques François Blondel, que teorizou sobre os espaços de aparato franceses. Esse classicismo demonstra ter deixado referências para a Academia, Teoria e Prática do Projeto, e também para as classes mais abastadas, a exemplo do que aconteceu com a realeza e posteriormente com a burguesia europeia, que se valeu de seus ditames para concepção dos seus *espaços de receber*.

Verificamos que a Academia Francesa, já referência para a Europa em se tratando do ensino direcionado às Artes Plásticas e à Arquitetura, foi o pilar das Academias de Arquitetura que foram fundadas no Brasil. O classicismo ensinado nas Academias foi fundamental para a sedimentação dos princípios compositivos clássicos nos projetos dos espaços sociais habitacionais, o que pôde ser verificado nos exemplos expostos ao longo do século XIX, e também no século XX, conforme demonstrado.

Também foi observado que no Brasil e em Recife, território operativo nesta nossa investigação, a adoção dos princípios compositivos clássicos pelas classes mais abastadas estava atrelada uma valorização da estética clássica, construída ao longo da história do Brasil, preponderantemente a partir da transferência da metrópole portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808 e consequente período imperial. Ora, é justamente nesse período em que a estética neoclássica vigente nas sociedades mais desenvolvidas da França e Inglaterra, estava associada a uma imagem de modernidade, poder, status social, erudição e, consequentemente, construção de uma noção de *Bom-gosto*.

Foram analisadas, neste estudo, habitações destinadas às altas camadas da sociedade nas cidades de Paris, Lisboa e Recife, em vários momentos do nosso recorte temporal. Nestas casas, apesar de serem de épocas e naturezas diversas, e também de terem sido erigidas com tecnologias e materiais totalmente diversos, cada uma ao seu tempo, os parâmetros de composição classicistas de O*rdenação*, *Proporção*, *Simetria* e *Caráter* permanecem na sua grande maioria, dando continuidade a uma prática que remonta ao movimento neoclássico do século XVIII em França e também em Inglaterra. Eles se estendem das fachadas e acessos aos interiores desses espaços, quando foi possível fazer a análise, demonstrando a vinculação de uma edificação clássica à composição dos seus interiores, que tendem a ter uma composição também clássica como consequência.

Essas habitações analisadas demonstraram ter, como elemento norteador de suas composições, a geometria, ou seja, a referência aos sólidos geométricos puros, aos traçados reguladores derivados de um eixo inicial que regeu a área projetada, e a partir dele, as lateralidades trabalhadas tendo em vista uma *Simetria* ou um equilíbrio, que é conseguido através de uma *Ordenação* e *Proporção* dos elementos que o compõem. Demonstraram uma colocação adequada de cada volume, cada cômodo, cada móvel, aos moldes do que recomenda Blondel, gerando resultados *elegantes* e *agradáveis*, como os nomeou Vitrúvio. Observa-se também que todas elas privilegiam os espaços sociais da habitação, quer no tocante à composição e à localização referente em relação aos demais espaços da casa, quer no que diz respeito ao dimensionamento mais generoso, materiais de revestimentos e elementos compositivos de destaque.

Posteriormente à análise da permanência dos princípios compositivos clássicos nos projetos dos espaços sociais da habitação até o século XX, partimos para analisá-los nas habitações do século XXI, ou seja, nos projetos contemporâneos da cidade do Recife.

Ao final da análise qualitativa de quinze espaços sociais contemporâneos, concebidos por arquitetos com escritórios consagrados pelas suas atuações na cidade, resultado de dezenas de anos de prática profissional, chegamos a duas conclusões principais e mais diretamente ligadas à nossa investigação:

- Os princípios compositivos clássicos de *Ordenação*, *Proporção*, *Simetria* e *Caráter* persistem na contemporaneidade, enquanto diretrizes projetuais nos espaços sociais dos projetos habitacionais destinados às altas camadas da população em Recife, Brasil.

Assim,

- São *Clássicos* os espaços sociais que foram concebidos destacando a dimensão estética da arquitetura, seguindo uma *ordenação* espacial compositiva, onde seus elementos estão

dispostos com *Proporção*, fazendo uso da *Simetria*, e expressando um *Caráter* real ou imaginário de boa condição sócio econômica dos seus proprietários.

Os espaços sociais dos projetos analisados demonstraram em planta e nas fachadas direcionadas ao público uma composição com *ordenação* pré-definida a partir da *Proporção* e *Simetria* dos seus elementos constituintes, como também uma localização privilegiada desses espaços em relação aos demais espaços de serviço e íntimos da casa. Seus interiores estão estruturados também a partir de princípios de *Ordenação*, *Proporção* e *Simetria*, e em todos é perceptível a utilização de materiais construtivos e de acabamento de maior valor agregado, obras de arte, equipamentos eletrônicos, iluminação de destaque, dentre outros elementos que reforçam o *Caráter* de ambientes de recepção, voltados para o deleite visual e funcional dos usuários e visitantes da casa.

A utilização de materiais nobres também está atrelada ao apuro técnico de execução, demonstrando um alto investimento dos proprietários nos profissionais executores dos serviços. Altos investimentos em tecnologia nos equipamentos eletro-eletrônicos e sistemas de automação residencial também demonstram prosperidade material, intensificando o efeito da imagem que quer ser passada pelo "eu público".

O deleite visual demonstrou ser bastante privilegiado a partir de visadas dos jardins, piscina, e paredes internas que contenham algum elemento que direcione o olhar, aos moldes do preconizado por Blondel no seu *Cours* setecentista. Foi verificado que os ângulos de tomada das fotos contemporâneas também continuam a explorar a visão focada, centrada em um ponto situado no meio da cena, e de onde partem as linhas diretrizes da visão, que tiram partido do melhor visual que o ambiente pode oferecer.

Os espaços sociais estudados apresentam uma estética eleita tanto pelos arquitetos quanto para os proprietários dos espaços, advinda da utilização dos princípios compositivos clássicos já decodificados pela estrutura social, de representação de boa condição sócio econômica, e que visam demonstrar o *Bom-gosto* do proprietário, uma vez que conhecedor dessa estética, mas também do arquiteto enquanto propiciador desse *Bom-gosto*, caracterizada pela composição simétrica, proporcional e ordenada, além dos elementos que irão traduzir o *Caráter* da obra, conformado este pela expressividade da edificação, adquirida a partir das grandes dimensões, localização privilegiada, confortável situação de insolação e ventilação e utilização de mobiliário, equipamentos, objetos e materiais de maior valor agregado. A habilidade de utilização destes princípios pelo arquiteto demonstra definir também sua classificação enquanto bom ou mau profissional. De maneira geral, a harmonia, a conveniência, o equilíbrio, e o bom senso tão

mencionados na obra de Blondel, são atributos esperados de um projeto executado por um bom arquiteto, e que podem ser conseguidos com os princípios compositivos que estudamos.

Ora, mesmo apesar das críticas do Movimento Moderno aos princípios compositivos clássicos e à Academia, eles demonstram permanecer na concepção dos espaços sociais dos projetos locais, sendo o seu uso ou não, atributo de qualidade projetual. Assim, permanecem clássicos na nossa ótica os arquitetos que na contemporaneidade adotam os mesmos princípios compositivos nestas concepções.

Pelo transcurso da história que foi explanado nesta investigação, observamos que mesmo com a extinção das academias reais, o ensino da arquitetura enquanto arte subsistia em instituições não oficiais, até ressurgir nas academias quando da volta dos monarcas e imperadores na França do século XIX. Nos exemplos contemporâneos analisados, a dimensão estética da arquitetura, através da sua artisticidade, demonstrou ser uma necessidade inerente aos usuários desses espaços, que anseiam por algo que represente um "para além" a suas vidas, uma espécie de transcendência, e assim, algo além da dimensão construtiva e utilitária da espacialidade. O deleite estético, propiciado a partir da fruição visual dos espaços também demonstrou sua continuidade, nos levando a acreditar ser a arte necessária ao homem, e parte constituinte da dimensão estética da arquitetura. A forma pela forma, a arte pela arte e a imagem pretendida do espaço, a conformarem essa dimensão estética da arquitetura, fundamental para os usuários que pesquisamos.

Por outro lado, observamos também no Recife ao longo do século XX os aportes do Movimento Moderno para uma proposta dos ambientes de viver, mais compactos e utilitários. Porém, temos percebido em Recife que a tripartição funcionalista dos espaços, explicada no capítulo 3, não confluiu com o passar das décadas para uma proposta funcionalista, mas sim, serviu para reforçar a ênfase dada aos espaços sociais enquanto espaços de representação, expressados simbolicamente através de um destaque desses espaços, e a partir da utilização dos princípios compositivos clássicos. Embora os atuais projetos de espaços sociais contemplem preocupações relativas à funcionalidade, harmonia e durabilidade dos produtos, percebe-se que a dimensão mais importante do projeto, a sua face primordial e que justifica o investimento de grandes somas por parte dos usuários, ainda é a imagem que é passada através do projeto, a representação social a ele agregada, e as benesses que o projeto pode vir a dar aos seus proprietários em termos de status social.

Com o passar dos séculos, a aura do equilíbrio e da harmonia, advindo da *Ordenção*, da *Proporção*, da *Simetria* e do *Caráter* ainda estão incólumes. Foram propagados pelas academias de arquitetura de vertente francesa instauradas nas Américas, no Brasil, e em Recife. São observados em projetos de habitações em Recife na contemporaneidade. Os arquitetos aplicam seus conhecimentos dos princípios acadêmicos na concepção de projetos. As teorias de arquitetura, as variáveis de análise e juízos de valor os adotam como base nos seus discursos.

Ao final desta investigação, percebemos que o classicismo demonstra estar bem presente na contemporaneidade. Com suas origens referenciadas ao corpo humano e à natureza, o classicismo rebateu nas obras clássicas desde a Antiguidade, e ao longo dos séculos seguintes, a *Simetria,* a *Proporção*, a organização e o equilíbrio encontrados nas suas formas, e que foram expressos na arquitetura com tecnologias de alvenarias, arcadas, cúpulas e colunatas, onde a composição das fachadas ortogonais e dos volumes parecia suprir as expectativas de satisfação estética. Os princípios compositivos do classicismo responderam bem às demandas formais com os recursos possíveis de tecnologia e materiais em cada época da história.

Aos desafios da arquitetura atual, com novas demandas espaciais, novas tecnologias construtivas e novas ferramentas digitais, o classicismo tem sido observado em continuidade com sua referência à natureza, a exemplo dos projetos de Norman Foster, Santiago Calatrava e Zaha Hadid, apenas para citar alguns, onde são identificadas nas suas estruturas referenciadas aos seres vivos, com seus esqueletos, malhas e recobrimentos, a unidade e a harmonia nela encontradas. Nesses projetos, a *Simetria, a Ordenação*, a *Proporção* e o equilíbrio final são definidos desde a mais simples célula até o todo plástico da obra. O resultado formal está amalgamado com a pertinência estrutural e funcional de forma tão sublime como a encontrada na natureza, nos conduzinho a um pensamento de que os antigos foram assertivos nos seus princípios. Vislumbramos pesquisas futuras destes princípios nessas estruturas que se prenunciam, tendo na natureza seu maior exemplo.

Também, despontam outras investigações complementares a esta, e que envolvem desde inventários e catalogações comentadas da arquitetura habitacional classicista em Recife e outras capitais brasileiras, como São Luis do Maranhão, Belém do Pará e Rio e Janeiro, como continuidades do classicismo na arquitetura habitacional moderna ao longo do século XX, a exemplo da obra de alguns arquitetos citados no capítulo 2. Outras pesquisas poderão aprofundar o entendimento de outros princípios compositivos clássicos, para além dos quatro apresentados, estudos mais sociológicos relativos à importância da imagem para as habitações das classes mais

abastadas, e o que estaria por trás da beleza clássica, do ponto de vista da disciplina da Estética, e que tem adentrado os séculos.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Bruno Vitorino Silva. **O Solar do Manguinho** - Uma arquitetura classicista nos arrabaldes do Recife do século XIX. 2020. Dissertação (Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Cultura Visual), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2020. Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=434177. Acesso em 18 set. 2022.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória**. Tradução do Latim de Arnaldo Monteiro do Espírito Santo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ALENCAR, José Martiniano de. **Senhora.** 34. ed. São Paulo: Editora Ática: 2000.

AMORIM, Luiz Manuel do Eirado et al. **Delfim Amorim - Arquiteto**. Recife: Instituto de Arquitetos do Brasil. Departamento de Pernambuco, 1991.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jurgen Habermas.** Arquitetura e Dimensão Estética Depois das Vanguardas e Duas Conferências de Jurgen Habermas. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARAÚJO, Kátia Medeiros de. **Consumo e Reconhecimento Social**: a valorização do "morar bem" entre novas elites do Recife. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/749. Acesso em: 7 set. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (dir.). **História da Vida Privada:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v. 4.

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

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

BARTHEL, Stela Gláucia Alves. **Vestígios do Art Déco na cidade do Recife (1919 – 1961)**. Abordagem Arqueológica de um Estilo Arquitetônico. 2015. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/14975. Acesso em: 7 set. 2022.

BARY, Marie-Odile; TOBELEM, Jean-Michel. **Manuel de muséographie**: petit guide à l´usage des responsables de musée. Biarritz: Option Culture, 1998.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

BILHEUST, Henri. **L'art des bâtisseurs romans** - La géométrie et les maîtres de l'oeuvre. Cahier 4 – A partir d'un exemple concret - l'Abbaye de Boscodon : géometrie médievale, étude du Nombre d'Or et des tracés, outils de taille de pierre. Crots: Association des amis de l'Abbaye de Boscodon, 1990.

BLONDEL, Jacques-François (1771-1777); PATTE, Pierre (1723-1814) (continuador). **Cours d'architecture**, ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments : contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes. Paris: Biblioteca Chez la Veuve Desaint, 1773. v. 4. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85703s/f554.item.texteImage#. Acesso em: 7 set. 2022.

BOFFRAND, Germain. **Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art**: et les plans, elevations et profils de quelques-uns des batimens faits en France & dans les pays etrangers. Paris: Chez Guillaume Cavelier père, 1745. Disponível em: https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/5052-livre-d-architecture-contenant-les-principes-generaux-de-cet-art. Acesso em: 7 set. 2022.

BORGES, Marília Santana. Sobre a historiografia da arquitetura moderna brasileira: os livros 'Arquitetura Contemporânea no Brasil', de Yves Bruand e 'Arquiteturas no Brasil 1900-1990' de Hugo Segawa. *In* I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2005, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2005. p. 45 - 51. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2004/BORGES,%20Marilia%20Santana%20-%20IEHA.pdf. Acesso em: 9 set. 2022.

BORSOI, Marco Antônio. Acácio Gil Borsoi – Precisamos salvar a arquitetura – Ou o Manifesto para sonhar com a poesia através da arquitetura. *In*: CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO. **Morar Mais por Menos**. Recife: [s. n.], 2009.

BRANDÃO, Claudio Roberto Comas; AMORA, Ana Albano. Dois palácios, uma função em dois tempos. O Itamaraty no Rio de Janeiro e em Brasília. Arquitextos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 20, n. 240.01, maio 2020. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.239/7743. Acesso em: 03 abr. 2022.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

BURCKHARDT, Monica. **Mobilier Louis XVI**. Paris: Éditions Ch. Massin, [19--?].

CALS, Soraia (coord.). **Interiores Janete Costa**. Rio de Janeiro: Editora Index, 1993.

CARDOSO, João Batista Freitas. **O cenário virtual**: uma representação tridimensional no espaço televisivo. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4254. Acesso em: 23 jul. 2022.

CARVALHO, Gisele Melo de. **Interiores Residenciais Recifenses** - A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século XIX. 2002. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pòs Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

CARVALHO, Maurício Rocha. **Recife 1890–1930:** La Transposición de una "Estética Moderna" - Un estudio del proceso de asimilación brasileña de la arquitectura europea del siglo XIX. 1999. Tese (Doutorado) - Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona, 1999.

CASAS DO BRASIL. **A Casa Xinguana**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2008.

CÉSARI, Dominique. **Bagatelle, la folie d'Artois**. Disponível em: http://www.parcsafabriques.org/bagatel/bagatel1.htm#bibli. Acesso em: 26 mar. 2022.

CHING, Francis D. K. **Arquitetura, forma, espaço e ordem**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos *et al***. Dicionário da Arquitetura Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Livraria Editora, 1972.

COSTA, Alcilia Afonso de Albuquerque. A produção arquitetônica moderna dos primeiros discípulos de uma Escola. Arquitextos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 09, n. 098.05, julho 2008. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/128. Acesso em: 6 out 2022.

COSTA, Janete (org.). **Acacio Gil Borsoi**. Arquitetura como manifesto. Recife: Funcultura, 2006.

COSTA, Lúcio. Considerações sobre arte contemporânea. *In* **Lúcio Costa, Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Sabrina Studart Fontenele. Apartamentos duplex: uma ideia moderna sobre o morar e a proposta de uma tipologia habitacional. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo: Nova Série, v. 26, 2018, p. 1-40; 25. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1982-02672018v26e25. Acesso em: 10 set. 2022.

COUTINHO, Bárbara. Em nome da Arquitetura de Interiores**.** *In:* COUTINHO, Bárbara *et al* . **Catálogo da exposição Interiores**: 100 anos de arquitectura de interiores em Portugal: 1900-1999. Lisboa: Mude, 2012.

COUTINHO, Bárbara *et al* . **Catálogo da exposição Interiores**: 100 anos de arquitectura de interiores em Portugal: 1900-1999. Lisboa: Mude, 2012.

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

CURL, James Stevens. **Encyclopaedia of Architectural Terms**. London: Donhead Publishing, 1992.

DAHDAH, Farès el. (org). **Lucio Costa Arquiteto**. Catálogo da exposição Casa de Lucio Costa. Brasilia: Editora Casa de Lucio Costa, 2010.

DAZZI, Camila. A Reforma da École des Beaux-Arts de Paris e a Reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: algumas aproximações. **Cultura Visual**, [S. l.], v. 1, n. 19, p. 67–80, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/8191 Acesso em: 10 set. 2022.

DENOEL, Charlotte. L'école des beaux-arts et ses bâtiments au xixe siècle. **L'histoire par l'image -** Nouvelle Éclairage sur l'Histoire**,** Paris, Ministério da Cultura, fev. 2011. Disponível em: https://histoire-image.org/etudes/ecole-beaux-arts-ses-batiments-xixe-siecle. Acesso em: 11 set. 2022

DIAS, Elaine. Félix-Émile Taunay e a prática do discurso acadêmico no Brasil (1834-1851). **Revista de História da Arte e da Cultura,** Campinas, n. 9, p. 81-99, 2008. Disponível em: https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%209%20-%20artigo%205.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

DÍAZ, Marta Llorente. **El saber de la arquitectura y de las artes**. Barcelona: Universitat Politecnica de Catalunya, 2001.

DUBOURG-GLATIGNY, Pascal. Les Commentaires de Lorenzo Ghiberti dans la culture florentine du Quattrocento. **Persée - Histoire de l'art**, Lyon, n. 23. p. 15-26, 1993; Disponível em : https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_1993_num_23_1_2564. Acesso em: 11 set.2022.

DURANT, Jean- Nicolas-Louis (1760 – 1834). **Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique.** Paris: O autor, 1825. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5762681g.texteImage%20acesso%20em%2030.01.2022. Acesso em: 10 set. 2022.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Ediorial Verbo, [19--?].

EVERS, Bernd; THOENES, Christof. **Architectural Theory** – From the Renaissance to the Present - 89 Essays on 117 Treatises. Köln: Taschen, 2003.

FCHE. **Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo**. Recife: Faculdade de Ciências Humanas Esuda, 2015.

FRACALOSSI, Igor. Clássicos da Arquitetura: Casa Modernista da Rua Santa Cruz / Gregori Warchavchik. **ArchDaily Brasil,** [s. l.], 3 ago. 2013. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik. Acesso em: 11 set. 2022.

FRAGA, Luís Alves. **Reflexões sobre as classes médias e elites em Portugal nos séculos XIX e XX**. Texto. Portela de Sacavém: o Autor, 2014.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRANCO, Carlos José de Almeida. **Casas das Elites de Lisboa** – Objetos, interiores e vivências: 1750 - 1830. Lisboa: Scribe, 2015.

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

FREYRE, Gilberto. **Um engenheiro francês no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

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

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org). **Métodos de pesquisa**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **Arte e Ilusão** – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA**.** Lisboa: Editorial Enciclopédia L.B.A.; Resomnia Editora. Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [19--?].

GUIMARÃES, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. **Morar** – A casa Brasileira. Rio de Janeiro: Avenir, 1984.

HARRIS, Cyril M. **Illustrated Dictionary of Historic Architecture**. New York: Mac-Graw Hill, 1977.

JANEIRO, Pedro António. **Origens e Destino da Imagem** – Para uma fenomenologia da Arquitetura Imaginada. Lisboa: Chiado Editora, 2010.

KITSON, Michael. O Barroco, *In*: O MUNDO DA ARTE. **Enciclopédia das Artes Plásticas em todos os tempos**. Rio de Janeiro: Expansão Editorial, 1979.

KOHLSDORF, Maria Elaine. A presença de Camillo Sitte. *In*: XI ENANPUR – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, Salvador, 23-27

mai, 2005. **Anais** [...]. Salvador: UFBA, 2005, p. 1-14. Disponível em: http://www.xienanpur.ufba.br/575.pdf Acesso em: 11 set. 2022.

KOSTER, Henry. Viagem ao Nordeste do Brasil. *In*: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (org.). **O Recife** – quatro séculos de sua paisagem. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife; Secretaria da Educação e Cultura, 1992. p. 80.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da Teoria da Arquitetura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

LAMAS, José. As duas tradições no ensino de arquitetura no Brasil. Resenhas Online. **Vitruvius**, São Paulo, ano 02, n. 015.03, mar. 2003. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.015/3220. Acesso em: 11 set. 2022.

LE CORBUSIER. **A Arte Decorativa, Hoje**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

LE CORBUSIER. **Por Uma Arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

LEÃO, Natália Munaro de. Vitrúvio: a escrita de um arquiteto antigo - séc. Ia. C. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 11, n. 2, jul./dez. 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.15448/21778-3748.2018.2.27055. Acesso em: 11 set. 2022.

LEHMANN, Colette. **Mobilier Louis-Philippe** - Napoléon III. Paris: Éditions Charles Massin, 1977.

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

LEMOS, Carlos. **O que é arquitetura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

LEXICOTECA – MODERNA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Maria Lúcia. **Interiores no Brasil**: a Influência Portuguesa no Espaço Doméstico. São Paulo: Editora Olhares, 2011.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobrea a razão compositiva**: uma investigação sobrea a natureza das relações entre as partes e o todo na composição arquitetônica. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.

MALLGRAVE, Harry Francis. **Architectural Theory**: An Anthology from Vitruvius to 1870. Malden: Blackwell Publishing, 2008, v. 1.

MARQUES, Sonia; NASLAVSKY, Guilah. Eu vi o modernismo nascer… foi no Recife. Arquitextos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 11, n. 131.02, abr. 2011. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.131/3826. Acesso em: 11 set. 2022.

MEIRELLES, Luciana Menegoni. **Palácio Nacional da Ajuda**: um mundo a visitar. Dissertação (Mestrado em Museologia). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/19658. Acesso em: 11 set. 2022.

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

MONTANER, Josep Maria. **Depois do Movimento Moderno** – Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.

MONTEIRO, Amanda Rafaelly Casé. Acácio Gil Borsoi. A formação clássica do arquiteto moderno. Arquitextos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 17, n. 199.06, dez. 2016. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.199/6353. Acesso em: 11 set. 2022.

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

MUNIZ, Marília Brito. **A experiência residencial na obra de Vera Pires e Roberto Ghione, 1998-2012**. 2012. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) - Programa de Pós Graduação em Desenvolvimento Urbano, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

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

OLIVEIRA**,** Ernesto Veiga de; GALHANO, Fernando. **Casas esguias do Porto e Sobrados do Recife**. Recife: Pool Editorial, 1986.

OSBORNE, Harold. **Estética e Teoria da Arte**. São Paulo : Cultrix, 1993.

OUVRARD, René (1624-1694). **Architecture harmonique**, ou Application de la Doctrine des Proportions de la Musique à l'Architecture. Paris: Chez Robert Jean Baptiste de La Caille, 1679. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1517885p/f7.item . Acesso em: 13 set. 2022.

PALLASMAA, Juhani. **Essências**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele** – A Arquitetura e os Sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. **Reflexos das Luzes na Terra do Sol**: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência: 1808 – 1831. São Paulo: ProEditores, 2000.

PEREIRA, Fulvio Teixeira de Barros. **Residência Moderna Nordestina**. Trabalho (Disciplina Habitação, Metrópole e Modos de Vida, ministrada pelo professor Marcelo Cláudio Tramontano). 2006. Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2006. Disponível em http://www.nomads.usp.br/disciplinas/SAP5846/mono_fulvio.pdf. Acesso em: 13 set. 2022

PEREIRA, Sonia Gomes. Repensando alguns conceitos do ensino acadêmico: desenho, composição, tipologia e tradição clássica. *In*: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. p. 1-9. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/108_sonia_gomes.pdf. Acesso em: 13 set. 2022.

PERRAULT, Claude (1613-1688). **Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens.** Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1683. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15202367/f75.item.r=Claude%20Perrault. Acesso em: 13 set. 2022.

PESSOA, Ana; PEREIRA, Margareth da Silva; KOPPKE, Karolyna (org.). **Gosto neoclássico**: atores e práticas artísticas no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/Gosto%20neocl%C3%A1ssico%20-

%20atores%20e%20pr%C3%A1ticas%20art%C3%ADsticas%20no%20Brasil%20no%20s%C3%A9culo%20XIX%20(2).pdf. Acesso em: 13 set. 2022

PINHO, José Wanderley de Araújo. **Salões e Damas do 2o. Reinado**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1970.

PIRES, Amílcar Gil (coord.) **A Villa Renascentista** – Arquitetura, Jardins, Paisagem. Visão Pluridisciplinar dos Espaços e Vivências da Quinta de Recreio de Conceção Renascentista. Casal de Cambra: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, 2016.

PONTUAL, Julice Almendra Freitas de Carvalho. **Moradia, mobiliário e interior doméstico recifense –** Um processo de transformação do cenário doméstico nas décadas de 1950, 1960 e 1970**.** 2015. Tese (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Centro de Artes e comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

PROJETO PEDAGÓGICO**. Curso de Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo**. Recife: Faculdade de Ciências Humanas Esuda, 2015.

PROJETO PEDAGÓGICO. **Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco**. Recife: Centro de Cartes e comunicação, 2010. Disponível em: https://www.ufpe.br/documents/438019/0/ppc_arquitetura_rev_2016.pdf/cf7500d4-e354-4d9c-8dff-efd905e01686. Acesso em: 17 set. 2022.

REIS, Antônio Tarcísio da Luz; BIAVATTI, Camila Damiani; PEREIRA, Maria Lourdes. Composição arquitetônica e qualidade estética. **Ambiente Construído**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 191-213, jan./mar. 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ac/a/WZxzPSCHyXBPLZYrkrzfN7N/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 18 set. 2022.

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

REZENDE, Antônio Paulo. **A Revolução Praieira**. São Paulo, Editora Ática, 1995.

RIBEIRO, Cláudia Regina Vial. **A dimensão simbólica da arquitetura**: parâmetros intangíveis do espaço concreto. Belo Horizonte: FUMEC-FACE, C/ARTE, 2003.

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

ROCHA, Artur Gilberto Garcéa de Lacerda. **Discursos de uma modernidade**: as transformações urbanas na freguesia de São José (1860-1880). 2003. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7754. Acesso em: 20 set. 2022.

ROCHEBRUNE, Marie-Laure de (org.). **O gosto "à grega"-** Nascimento do neoclassicismo em França – 1750 - 1775. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2008.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Teatro da Vertigem e a cenografia do campo expandido. Arquitextos. **Vitruvius**, São Paulo, ano 08, n. 092.03, jan. 2008. Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174. Acesso em: 14 set. 2022.

RODRIGUES, José Wasth. A casa de moradia no Brasil antigo. *In*: ARQUITETURA CIVIL I - **Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.

RODRIGUES, Maria João Madeira; SOUZA, Pedro Fialho de; BONIFÁCIO, Horácio Manuel Pereira. **Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitetura**. Coimbra: Quimera Editores, 1996.

ROMÃOZINHO, MÔNICA. Interiores domésticos imaginados por Ernesto Korrodi. *In:* MESQUITA, Marieta Dá (coord.). **Revistas de Arquitetura:** Arquivos(s) da Modernidade. Casal da Gambra: Edição Caleidoscópio, 2011.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade.** 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Massachusetts: The MIT Press, 1976. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/96/Rowe_Colin_1947_1976_The_Mathematics_of_the_Ideal_Villa.pdf. Acesso em: 14 set. 2022.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa**: Pequena história de uma ideia. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANGIRARDI, Helena. **Coleção Feminina** – 6º volume: Decoração e conselhos úteis. São Paulo: Samambaia, 1968.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Nobel; FAPESP; Editora Universidade de São Paulo, 1995.

SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal**. Sintra: Publicações Europa-América, 1998.

SCHWARTZ**,** Lilia Moritz. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e Semiologia**. Notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico. Porto Alegre: Sulina, 1985.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro 1808/1821**. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1997.

SOARES, Luís Filipe da Silva. **O Palácio Nacional da Ajuda e a sua afirmação como museu (1910-1981)**. 2016. Tese (Doutoramento em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016. Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/20420. Acesso em: 31 mar. 2022.

SOBRAL FILHA, Doralice Duque. **Lazer, Saúde e Ordem** - Principais programas desenvolvidos na arquitetura do século XIX no Rio de Janeiro e no Recife. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências em Arquitetura), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://livros01.livrosgratis.com.br/cp095816.pdf. Acesso em: 20 set. 2022.

SOTO, José Ramón Paniaga. **Vocabulário básico de arquitetura**. Madrid: Catedra Cuadernos Arte, 1990.

SOUSA, Alberto. **A variante portuguesa do classicismo imperial brasileiro**. João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

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

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

SOUSA, Alberto. **O ensino da arquitetura no Brasil Imperial**. Salvador: Editora UFPB, 2001.

SOUZA, Maria Ângela de Almeida. **Posturas do Recife Imperial**. 2002. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002.

SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. **Carta de Rafael Sanzio – Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o Estudo da Arquitetura e Urbanismo do período do Renascimento**. 2006. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdde de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Recife: Editora Universítária da UFPE, 1992.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da Arquitetura**. Tradução de Sylvia Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

TEIXEIRA, Luis Manuel. **Dicionário Ilustrado de Belas Artes**. Lisboa: Editorial, 1985.

TEJO, Cristiana *et al*. **Uma História da Arte?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2012.

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

TOLLENARE, Louis-François de. Notas dominicais. *in* SOUTO Maior, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (org.). **O Recife** – quatro séculos de sua paisagem. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana; Prefeitura da Cidade do Recife; Secretaria da educação e Cultura, 1992.

TRAMONTANO, Marcelo Cláudio. **Novos modos de vida, novos espaços de morar, Paris, São Paulo, Tokyo**: uma reflexão sobre a habitação contemporânea. 1998. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-08062021-105153/pt-br.php. Acesso em: 17 set. 2022.

TURNER, Jane. **The Dictionary of Art.** London: Macmillaw Plubishers Limited, 1996.

VALADARES, Pedro Henrique. Um Método Subsidiário em Projetos de Restauro de Edifícios Históricos: Estudo de Traçados Reguladores em Casos Pernambucanos. *In* XV Encontro da ANPUR – ENANPUR, 2013, vol. 15, n. 1, Recife.

VELHO, Gilberto. **A Utopia Urbana** - um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VITRUVIUS, Pollio (80 a. C. – 15 a. c.). **Tratado de Arquitetura / Vitrúvio**. Tradução do latim, introdução e notas M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Editora Livraria, 2007.

WALL, Ed; WATERMAN,Tim . **Desenho Urbano**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookamn, 2012.

WEIMER, Gunter. **Arquitetura popular brasileira**. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo, Martins Fontes, 1978.

SITES PESQUISADOS:

http://acaciogilborsoi.com.br/ Acesso em: 30 abr. 2022.

http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/casas-senhoriais/pesquisa-lista/160-casa-da-marquesa-de-santos Acesso em: 18 set. 2022.

http://amischateau.free.fr/Pages/patrimoinechateaum.htm. Acesso em: 18 set. 2022

http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Boulevard%20Richard-Lenoir/fr-fr/ Acesso em: 18 set. 2022.

http://rodama1789.blogspot.com/2016/09/the-french-english-and-water-closet.html. Acesso em: 17 set. 2022.

http://www.sudoestesp.com.br/file/colecao-imagens-periodo-colonial-pernabuco/681/ Acesso em: 15 jan. 2018

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chateau_de_Bagatelle_Paris.jpg. Acesso em: 18 set. 2022

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sala_Lu%C3%ADs_XVI,_Pal%C3%A1cio_Foz_(1).jpg. Acesso em: 18 set. 2022.

https://journals.openedition.org/mefrim/620?lang=es. Acesso em: 17 set. 2022.

https://revisitavora.wordpress.com/casa-de-ferias-de-ofir/ Acesso em: 18 set. 2022

https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/20.239/7743. Acesso em 18 set. 2022

https://www.academiedesbeauxarts.fr/histoire. Acesso em: 17 set. 2022

https://www.archdaily.com.br/br/01-115431/classicos-da-arquitetura-wainwright-building-slash-louis-sullivan?ad_medium=gallery. Acesso em: 17 set. 2022

https://www.beauxartsparis.fr/fr. Acesso em: 17 set. 2022.

https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/economia/2016/12/morre-aos-90-anos-elmo-candido-carneiro-diretor-presidente-da-pitu.html. Acesso em: 04 out 2022.

https://www.podesta.arq.br/projetos/residencias/projeto-casa-helio-e-joana/. Acesso em: 18 set. 2022

https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-86212014000100015&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 20 fev. 2021

https://www.visit.alsace/246001403-Neuf-Brisach/. Acesso em: 17 set. 2022.

INSTITUIÇÕES PESQUISADAS:

Academia Pernambucana de Letras, Recife, Brasil.

Acervo iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, Brasil.

Arquivo Público Jordão Emerenciano, Recife, Brasil.

Biblioteca da Faculdade Damas da Instrução Cristã, Recife, Brasil.

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Portugal.

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Biblioteca da Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Brasil.

Biblioteca digital Gallica da Biblioteca Nacional, França.

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

Biblioteca do Instituto Histórico e Artístico Nacional – 5ª Superintendência Regional, Recife, Brasil.

Biblioteca do Museu da Cidade do Recife, Recife, Brasil.

Biblioteca particular do Professor José Luiz Mota Menezes, Recife, Brasil.

Biblioteca Setorial de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Brasil.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, Mapoteca, 5ª Superintendência Regional, Recife, Brasil.

Museu da Abolição, Recife, Brasil.

Museu do Estado, Recife, Brasil.

Tribunal Regional Eleitoral de Pernambuco, Recife, Brasil.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – TEÓRICOS E CONCEITOS DE ARQUITETURA – SÉC. XVII E XVIII

OBRAS DOS TEÓRICOS E CONCEITOS DE ARQUITETURA – SÉC. XVIIE XVIII

Princípios/ Teóricos	VITRÚVIO	ALBERTI	PALLADIO	CLAUDE PERRAULT	CORDEMOY	BOFFRAND	J. F. BLONDEL	PATTE, P (1723-1812)	LAUGIER, M-A (1713-1769)	BOULLÉE, E-L (1728-1799)	LEDOUX, C-L (1736-1806)
obra	**1486 (séc.Ia.C.)** **Tratado de Arquitetura** Tratado sobre a arquitetura da Antiguidade	**1485** **Da Arte Edificatória** Método de concepção de uma nova linguagem arquitetônica com referência na Antiguidade	**1570** **Os 4 Livros da Arquitetura**	**1664** **Nova Tradução de Vitrúvio**	**1706** **Nouveau Traité de Toute L'architecture**	**1745** **Livre d'Architecture**	1772 Cours "Architecture - Traité De La Décoration, Distribution Et Construction Discours sur la necessite de l'étude de l'architecture, Avertissement	*1769* *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* *Monuments érigés em France à la gloire de Louis XV*	*1753* *Essai sur L'architecture* *1765* *Observations sur l'architeture*	*1781-1793* *Essai sur l'art*	*1804* *L'achitecture considerée sous ler apport de l'art, des moeurs et de la législation*
Conceito de arquitetura	***Firmitas – utilitas – venustas*** Firmeza – Funcionalidade - Beleza	***Necessitas - Comoditas – Voluptas*** Construção – Utilidade - Beleza	Associa a ***commodita*** ao problema da ***decor*** e da beleza, associa os aspectos funcionais aos estéticos		Considera dificilmente conciliável a simetria coma as exigências da ***"commodite"*** e do ***"usage"***	O ***"bon goût"*** é o conceito central, vinculado a *belles proportions, convenance, commodité, sûreté, santé, bom sens*. É uma qualidade do próprio edifício.	Relação estreita entre exterior e interior, parte do postulado da ***necessite***. Desvincula a decoração da ***commodité*** e da ***solidité***, defendendo uma posição estética autônoma.		Beleza "essencial" absoluta, que independe do costume e da convenção. "Princípios arquitetônicos são imitações de processos naturais" - cabana primitiva: exigência de *verdade* na arquitetura, ligada à lógica construtiva, e não apenas ao *usage*	Arquitetura enquanto efeito imagético de corpos geométricos regulares e sua atuação sobre nossos sentidos, sendo a construção secundária. Tamanho, beleza e simetria são inseparáveis. Desprezo pelo ***usage*** e ***commodité***	Conceitos centrais da arquitetura são: ***Variété***: fisionomia adequada do edifício; ***Convenance***: considerar a ordem social, o terreno, a função e os custos; ***Bienséance***: caractere, des proportions et des ornements, symétrie (da natureza), solidité et goût. Desprezo pelo ***usage*** e ***commodité***. Redução da arquitetura a formas geométricas puras e recusa ao ornamento.

APENDICE 2 – TEÓRICOS E CONCEITOS DE ARQUITETURA – SÉC. XIX E XX

OBRAS DOS TEÓRICOS E CONCEITOS DE ARQUITETURA – SÉC. XIX E XX

Princípios/ Teóricos	VITRÚVIO	ALBERTI	PALLADIO	DURAND, J-N-L (1760-1834)	RONDELET, J-B (1734-1828)	PERCIER , C (1764-1838) FONTAINE, P-F-L (1762-1853)	VIOLLET-LE-DUC, E-E (1814-1879)	CHOISY, A (1841-1909)	GUADET, J (1834-1908)	LE CORBUSIER (1887-1965)
obra	**1486 (séc.Ia.C.)** Tratado de Arquitetura Tratado sobre a arquitetura da Antiguidade	**1485** Da Arte Edificatória Método de concepção de uma nova linguagem arquitetônica com referência na Antiguidade	**1570** Os 4 Livros da Arquitetura	*1802* *Précis des leçons d'architecture*	*1802* *Traité Théorique er Pratique de l'art de bâtir*	*1801-1812* *Recueil de décorations intérieurs* *1833* *Résidences des Souverains*	*1854-1868* *Dictionnaire raisonée de l'architecture française du XI au XVI siècle* *1863-72* *Entretiens sur l'architectura*	*1899* *Histoire de l'Architecture*	*1901-1904* *Eléments et théorie de l'architecture*	*1923* *Vers Une Architecture* *1925* *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*
Conceito de arquitetura	***Firmitas – utilitas – venustas*** Firmeza – Funcionalidade - Beleza	***Necessitas*** - ***Comoditas*** – ***Voluptas*** Construção – Utilidade - Beleza	Associa a ***commodita*** ao problema da ***decor*** e da beleza, associa os aspectos funcionais aos estéticos	A arquitetura se reduz a ***convenance***, ligada a solidité, salubrité e commodité; e a ***économie***, ligada à symetrie, régularité e simplicité		Arquitetura enquanto ***utilité***, ***caractère***, ***bon goût***, ***économie***. Objetivo da arquitetura é "produzir um máximo de efeito com os meios mais simples". Reciprocidade entre a construção civil e as formas de decoração.	Oposição à École des Beaux Arts. Gótico entendido como arte nacional francesa, tem como princípios a unidade, e uma marcha regular e lógica. O princípio do gótico como o "pricipio verdadeiro" e racional.	Sociedade nova quer uma arte nova. O *esprit nouveau* exige uma nova linguagem formal. Reduz a arquitetura a suas estruturas lógicas.	Arquitetura condicionada pelo funcionalismo	"a arquitetura está além das coisas utilitárias. A arquitetura é assunto de plástica. Espírito de ordem, unidade de intenção"

APENDICE 3 – PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS SÉC. XVII E XVIII 1ª PARTE

PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS – SÉC. XVII E XVIII

Princípios/ Teóricos	VITRUVIO	ALBERTI	PALLADIO	CLAUDE PERRAULT	CORDEMOY	BOFFRAND	J. F. Blondel	PATTE, P (1723-1812)	LAUGIER, M-A (1713-1769)	BOULLÉE, E-L (1728-1799)	LEDOUX, C-L (1736-1806)	PROPOSTA
obra	**1486 (séc.Ia.C.)** **Tratado de Arquitetura** Tratado sobre a arquitetura da Antiguidade	**1485** **Da Arte Edificatória** Método de concepção de uma nova linguagem arquitetônica com referência na Antiguidade	**1570** **Os 4 Livros da Arquitetura**	**1664** **Nova Tradução de Vitrúvio**	**1706** **Nouveau Traité de Toute L'architecture**	**1745** **Livre d'Architecture**	1772 Cours 'Architecture - Traité De La Décoration, Distribution Et Construction Discours sur la necessite de l'étude de l'architecture, Avertissement	*1769* *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture* *Monuments érigés em France à la gloire de Louis XV*	*1753* *Essai sur L'architecture* *1765* *Observations sur l'architeture*	*1781-1793* *Essai sur l'art*	*1804* *L'achitecture considerée sous ler apport de l'art, des moeurs et de la législation*	
1	***Ordenação:*** "ação de pôr em ordem" proporção das partes que compõem a obra separadamente, mas também na sua totalidade. "Tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta."	***Concinidade:*** ordenamento das partes que compõe a obra; proporções definidas pelo módulo;			***Ordonnance:*** teoria das ordens arquitetônicas	"cada parte relativamente ao todo deve ter uma proporção e uma forma conveniente ao seu uso."	Reivindica uma *ordonnance gênérale* para a obra.			"A ordem decorre apenas da simetria"		**ORDENAÇÃO**
2	***Disposição:*** colocação adequada das coisas e o efeito estético que resulta na obra por conta dessa disposição.				***Disposition:*** o arranjo conveniente das partes							

APENDICE 4 - PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS SÉC. XVII E XVIII CONTINUAÇÃO 2ª PARTE

3	*Eurítmia*: seria uma PROPORCIONALIDADE entre todas as partes da obra, da altura à largura e ao comprimento. Isso geraria um resultado da "forma exterior" "elegante" e um aspecto "agradável. Traduzido também como uma HARMONIA.	*Numerus*: o que consta, proporção *Finitio*: delimitação *Collocatio*: relações recíprocas das partes e o todo		***Beleza arbitrária***: proporção, passível de oscilações		As proporções devem ser da derivadas da natureza. São a parte mais interessante da arquitetura. Para ele, os ornamentos são "normalmente alegóricos, simbólicos ou arbitrários"	A proporção é um dos pilares da arquitetura	A proporção abrange a massa, a divisão interior e a escolha das ordens segundo o *caractère* do edifício	***Proportion***, conceito vago, alterado. É constituída por *régularité* (beleza das formas), *symétrie* (ordem) e *varieté*. No entanto, não é uma relação aritmétrica, e sim umefeito que nasce a partir desses elementos. Com a falta de ligação da proporção com a escala, perde-se o domínio da escala humana na arquitetura.	Desaparece o conceito de *proporção*; a *solidité* aparece como resultado da *symétrie*; não da ênfase ao tamanho absoluto como fim em si mesmo	**PROPORÇÃO**
4	*comensurabilidade* "consiste no conveniente EQUILÍBRIO dos membros de própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura". Traduzido também como SIMETRIA, ou seja, uma correlação, um sistema de medidas entre as partes de uma obra, que gera um equilíbrio final.			***Beleza positiva*** : "bom sens"; adquirida pela SIMETRIA, que passa a ser semelhança da direita com a esquerda, definindo o moderno conceito de simetria, "dogma do classicismo"		A Simetria é indispensável nos edifícios de importância				**SIMETRIA**
5	*Decoro*: conveniência de utilização dos elementos da arquitetura, ou seja, utilizar "o que fica bem", o que se adequa a cada caso em particular. "é o aspecto irrepreensível das obras", e "exprime-se segundo o costume" e "de modo natural".				***Bienséance***: decoro; é ele "que faz com que a DISPOSIÇÃO seja tal que não se possa encontrar nada que seja contrário à natureza, ao costume e ao uso das coisas"					

APENDICE 5 - PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS SÉC. XVII E XVIII CONTINUAÇÃO 3ª PARTE

6	***distribuição***: destinação apropriada dos meios de que se dispõe em determinado local para a execução da arquitetura, ao invés de se procurar em outros locais, onerando a obra e à dificultando.		Faz referência ao lugar, determinante para o projeto arquitetônico, que deve se situar numa colina, e perto de um rio, porque é confortável, economiza transporte e é belo;		O edifício deve expressar o caráter do morador e a função à qual se destina, introduzindo, com seu conceito de *caractère* fundamentos para a "arquitetura revolucionária" e a "architecture parlante".	O ***caractère*** é a função expressiva de um edifício. A partir desse conceito, introduz o conceito de ***estilo***: o caractere é a expressão da função, e o estilo, seu efeito . A diversidade de nações e civilizações conduzem a uma variedade destilos, no entanto, o *vrai* ***style*** está ligado à " verdadeira arquitetura", que agrada a todos.	Planejamento de cidades com ponderações climáticas, geográficas, sanitárias e relativas ao trafego.	Proposta de uma "ordem francesa", orientada pelo ***caractère*** da França diante dos europeus, com"nação de espírito mais delicado"	***Caractère*** enquanto entre "analogia corpos regulares e seus efeitos sobre a sensação humana"	Nos seus projetos para operários e empregados, as funções de seus moradores são refletidas no exterior das residências: ***architecture parlante*** (arquitetura que fala enquanto imagem, jamais enquanto arquitetura) ***Caractère*** que expressa um símbolo, e não a função prática ou construtiva	**CARÁTER**
7	**outra forma de distribuição**, que diz respeito a uma disposição das edificações de acordo com o "interesse", a "capacidade financeira" e a "dignidade oratória" dos proprietários, para quem "as disposições dos edifícios deverão ser adequadas a cada tipo de pessoa".		Faz referência à adequação da casa ao seu proprietário, ao status social dos habitantes.							

APENDICE 6 - PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS SÉC. XIX E XX 1ª PARTE

PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS – SÉC. XIX e XX

Princípio/ Teóricos obra	VITRÚVIO	ALBERTI	PALLADIO	DURAND, J-N-L (1760-1834)	RONDELET, J-B (1734-1838)	PERCIER, C (1764-1838) FONTAINE, P-F-L (1762-1853)	VIOLLET-LE-DUC, E-E (1814-1879)	CHOISY, A (1841-1909)	GUADET, J (1834-1908)	LE CORBUSIER (1887-1965)	PROPOSTA
	1486 [pós.a.C.] Tratado de Arquitetura Tratado sobre a arquitetura da Antiguidade	1485 Da Arte Edificatória Método de concepção de uma nova linguagem arquitetônica com referência na Antiguidade	1570 Os 4 Livros da Arquitetura	1802 *Précis des leçons d'architecture*	1802 *Traité théorique et Pratique de l'art de bâtir*	1801-1812 *Recueil de décorations intérieurs* 1833 *Résidences des Souverains*	1856-1868 *Dictionnaire raisonée de l'architecture française du XI au XVI siècle* 1863-72 *Entretiens sur l'architecture*	1899 *Histoire de l'Architecture*	1901-1904 *Éléments et théorie de l'architecture*	1923 *Vers Une Architecture* 1925 *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*	
1	*Ordenação*: "ação de pôr em ordem" proporção das partes que compõem a obra separadamente, mas também na sua totalidade. "Tomar módulos de porções da própria obra e na execução da totalidade desta."	Conclusão: ordenamento das partes que compõe a obra; proporções definidas pelo módulo;								"a ordenação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário" A ordenação é a hierarquia dos fins, a classificação das intenções" "a ordenação é um ritmo apreendível que reage como todo ser humano de mesma maneira" "fazer ordem é começar uma obra"	ORDENAÇÃO
2	*Disposição*: colocação adequada das coisas e o efeito estético que resulta na obra por conta dessa disposição.		O único tema da arquitetura é a "disposição mais conveniente e mais econômica". A arquitetura consiste apenas em disposições e combinações horizontais e verticais, limitadas, a seu ver.		Contra o que é apenas moderno. Exige de cada móvel a utilidade e a comodidade				A disposição é igual à composição		
3	*Eurritmia*: pena uma PROPORCIONALIDADE entre todas as partes da obra, da altura à largura e ao comprimento. Isso renderá um resultado da forma exterior "respeitar" e um aspecto "agradável". Tradução temática: como uma HARMONIA.	Numerais: o que conta: proporção e harmonia. Razão: definição matemática. Colocação: relações recíprocas das partes e o todo	Discorda da derivação das proporções do corpo humano, e como qualquer proporção. Nega a relação entre corpo humano e arquitetura.	Não menciona a proporção, cabeça na antropometria, e sobre o sistema métrico decimal	A proporção é relativa, deve ser condicionada a cada caso em particular, e não ser condicionada apenas pela métrica		A proporção é relativa, é um "fenômeno marginal da construção civil"; não dependente da estática dos materiais	Proporção lógica e um sistema de módulos, encontrado ao longo da história, que tem como referência a medida humana, a escala – princípio do módulo; de Le Corbusier Um novo sistema de proporção decorre das leis estáticas	Proporção como uma qualidade da composição, é uma decisão livre, porém racional, do arquiteto, não submetido regras fixas.	"Os engenheiros fazem arquitetura porque empregam um cálculo sábio das leis da natureza e suas obras nos fazem sentir a harmonia" "harmonia: momento de concordância com o devir que está no homem, ligo com as leis do universo – retorno à ordem geral."	PROPORÇÃO

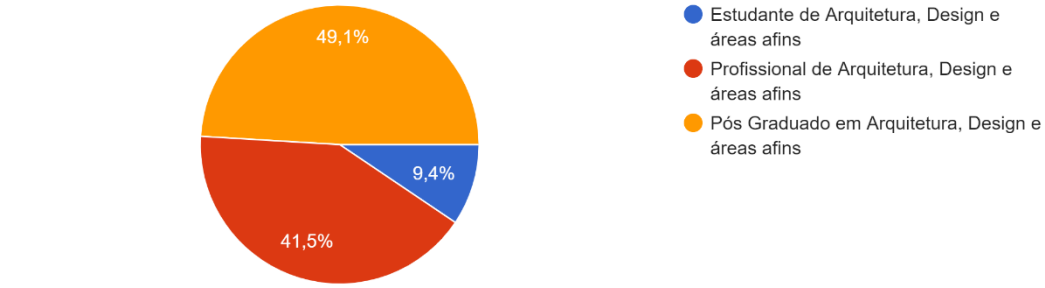
APENDICE 7 - PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS CLÁSSICOS SÉC. XIX E XX CONTINUAÇÃO 2ª PARTE

4	conseuvabilidade "consiste no conveniente EQUILÍBRIO dos membros da própria obra e na correspondência de uma determinada parte, dentre as partes separadas, com a harmonia do conjunto da figura". Traduzido também como SIMETRIA, ou seja, uma correlação, um sistema de medidas entre as partes de uma obra, que gera um equilíbrio final.					Estilo "relativos", são os estilos históricos conhecidos, diferentes do estilo "absoluto" (le style, o gótico), que é a manifestação de um ideal estabelecido sobre um princípio", que é a razão. Leis próprias e estética própria dos materiais – funcionalismo das máquinas: a forma segue a função		Contra as rígidas concepções de simetria da Ecole de Beaux-Arts;		"o ritmo é um estado de equilíbrio procedente de simetrias simples e complexas ou procedente de séries compensações" Crítica o elvo da Beaux Arts; indefinido, para o infinito, o desconhecido.	SIMETRIA
5	Decoro: conveniência de utilização dos elementos da arquitetura, ou seja, utilizar "o que fica bem"; o que se adequa a cada caso em particular. "é o aspecto imprescindível das ordens" e "conforma-se segundo o costume" e "de modo natural".	A decoração é supérflua. O funcionalismo é total. As formas se sujeitam às características dos materiais, e não determinadas pelo hábito.				Arquitetura enquanto expressão de uma estrutura social dada.		"Cada parte do edifício constitui um membro, tendo sua forma regulada não mais pelos modelos tradicionais, mas por sua função" "O sistema plástico na construção só pode ser um complemento óptico do processo construtivo"		"os hábitos sufocam a arquitetura. Os estilos são uma mentira"	
6	distribuição: destinação apropriada dos meios de que se dispõe em determinado local para a execução de qualquer fim, ao invés de se procurar em outros locais, ordenando a obra e a dificultando.	Faz referência ao lugar, determinante para o projeto arquitetônico, que deve se adaptar numa colina, e para ele ser um rio, porque é confortável. economia transporte é o belo;	O caractere, assim como os outros critérios estéticos de grandeur, magnificence, variété e effet estão diretamente condicionados à disposition mais conveniente e econômica	Exige também magnificence e aceita ornamentos, "que devem ser análogos ao gênero do edifício"	Enfatiza a importância da distribuition, da construction e da economie	Arquitetura enquanto expressão de uma estrutura social dada.	Na decoração, devem encontrar expressão de pouvoir/poder do país, do clima e da função utilitária.	A mondada simples do cidadão merece o mesmo empenho que o palácio. Formas arquitetônicas diferentes segundo a nação e os costumes.		Estilo enquanto expressão de novos métodos construtivos	Ordens arquitetônicas tratadas apenas sob ponto de vista construtivo ou histórico		
7	outra forma de distribuição. Que diz respeito a uma disposição das edificações de acordo com o "interesse", a "capacidade financeira" e a "dignidade oratória" dos proprietários, para quem "as disposições dos edifícios deverão ser adequadas a cada tipo de pessoa".	Faz referência à adequação da casa ao seu proprietário, ao status social dos habitantes.										CARÁTER "a arquitetura se ocupa da casa, da casa comum e habitual, para homens normais e comuns. Ela desprezа os palácios. Eis um sinal dos tempos". "a casa é uma máquina de morar"

APENDICE 8 - QUESTIONÁRIO DE PESQUISA SOBRE CLASSICISMO E ARQUITETURA HABITACIONAL

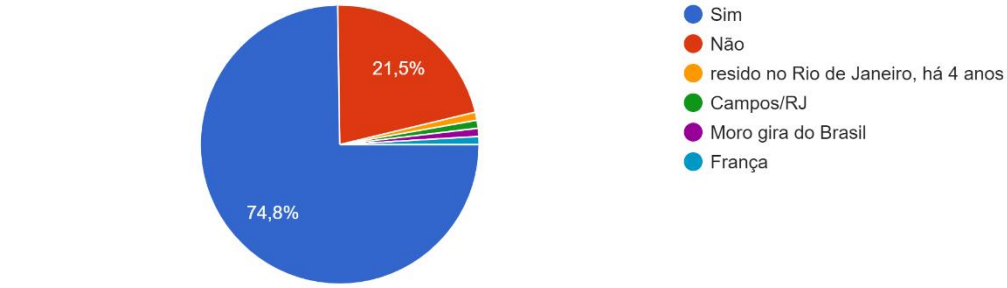
Escolaridade

106 respostas



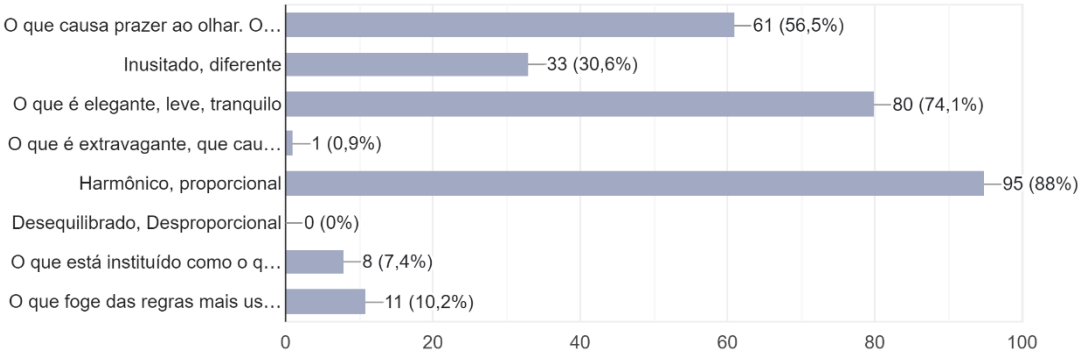
Reside na Região Metropolitana do Recife, Pernambuco, Brasil?

107 respostas

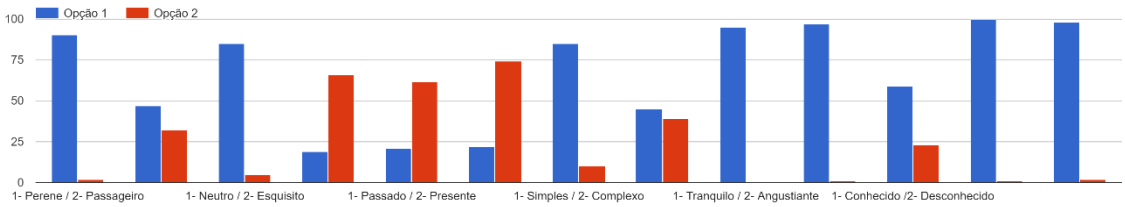


O que é bom gosto para você? Pode marcar mais de uma opção

108 respostas

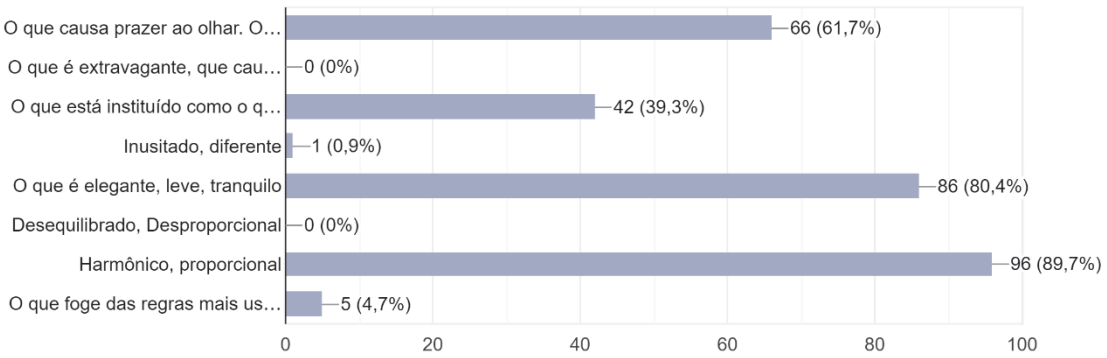


Que adjetivos melhor definiriam bom gosto?

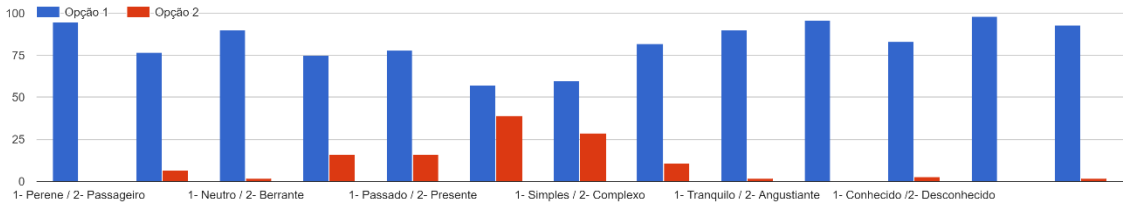


O que é clássico para você? Pode marcar mais de uma opção

107 respostas

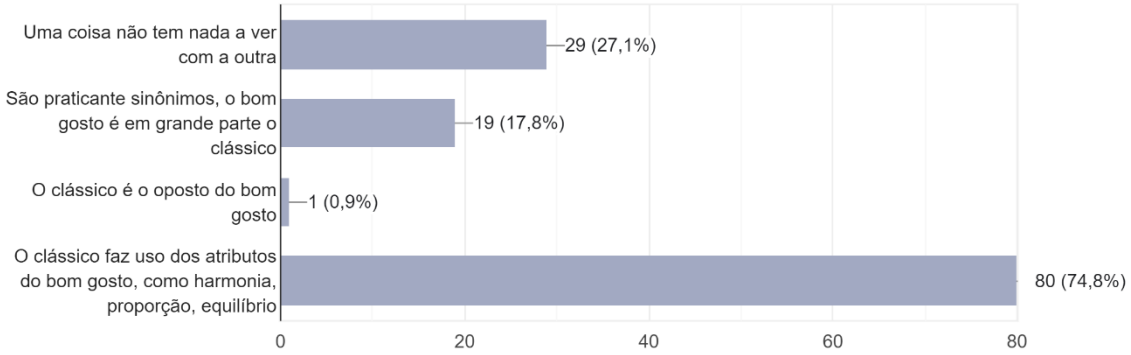


Que adjetivos melhor definiriam o clássico?



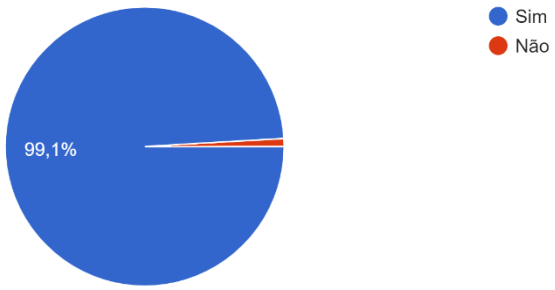
Você considera clássico sinônimo de bom gosto? Por quê? Pode marcar mais de uma opção

107 respostas



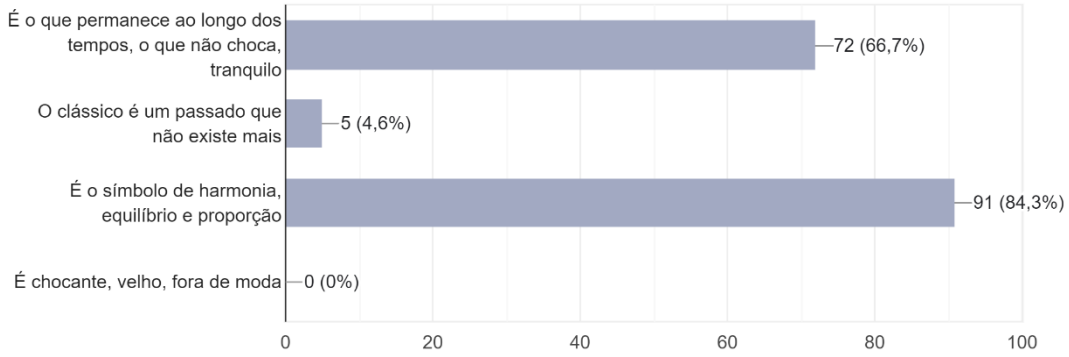
Você admira o clássico?

108 respostas



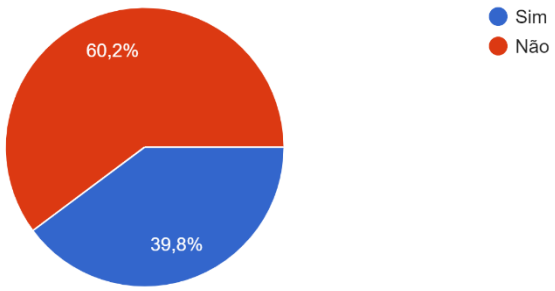
Quais as razões? Pode marcar mais de uma opção

108 respostas



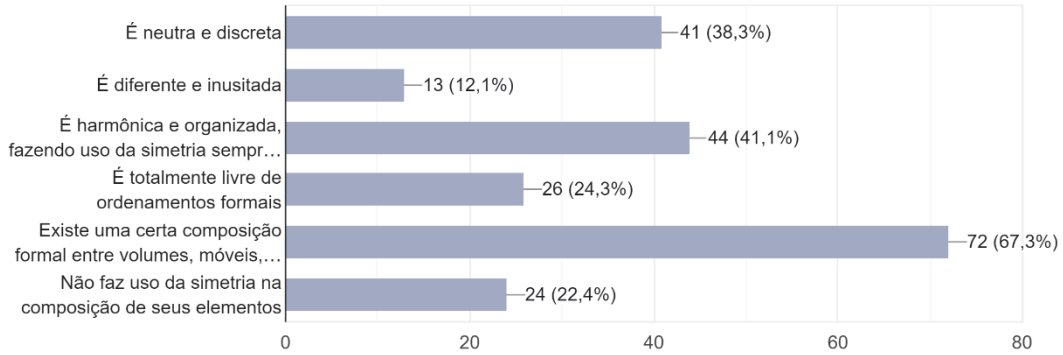
Sua casa é clássica?

108 respostas



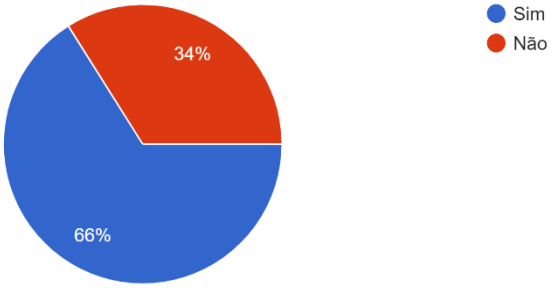
Quais as razões? Pode marcar mais de uma opção

107 respostas



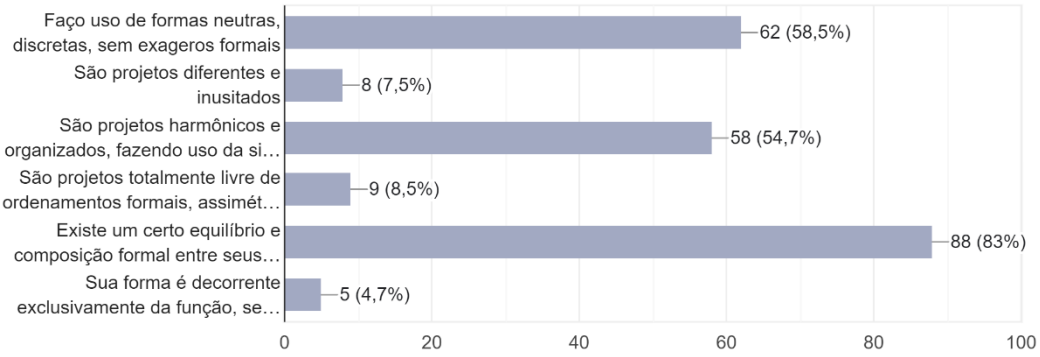
Você faz projetos que podem ser considerados clássicos?

106 respostas



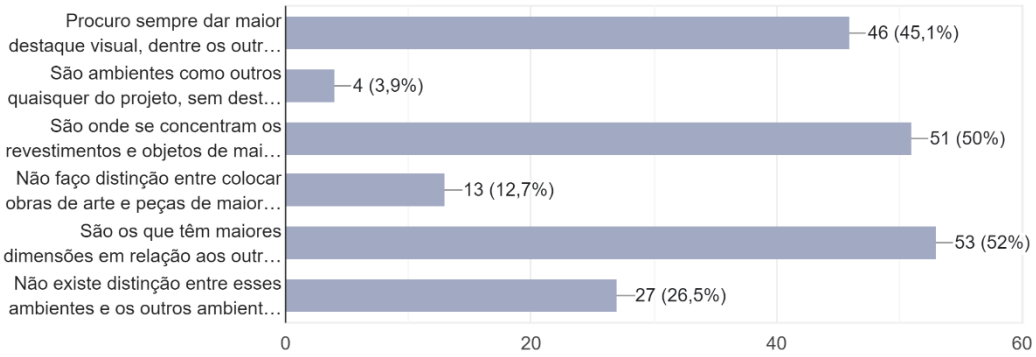
Quais as razões? Pode marcar mais de uma opção

106 respostas



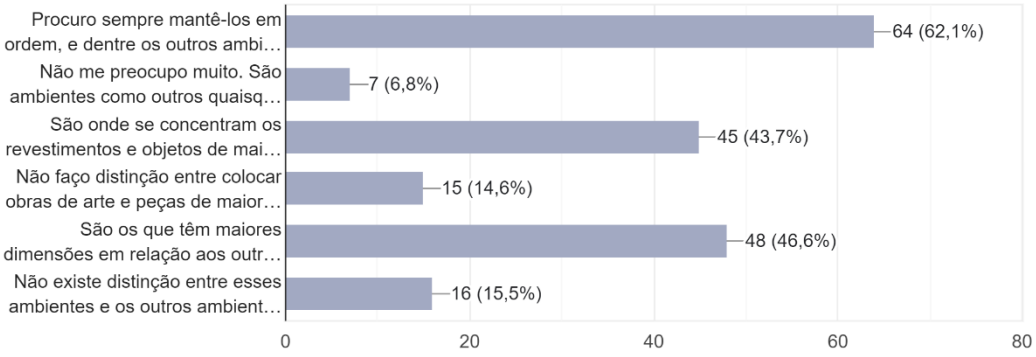
O que acontece, nos projetos habitacionais, quando você está concebendo os ambientes como fachada principal, hall de entrada, salas de estar e jantar e varandas?

102 respostas



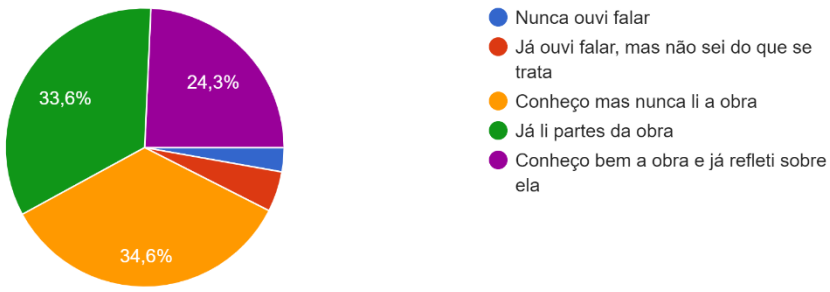
O que acontece quanto à fachada principal, hall de entrada, salas, lavabos e varandas encontrados na sua casa? Pode marcar mais de uma opção.

103 respostas



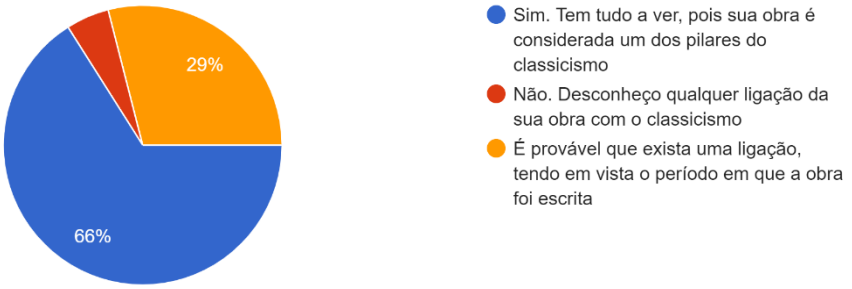
Sobre a obra de Vitrúvio, Tratado de Arquitetura, do século I a.C?

107 respostas



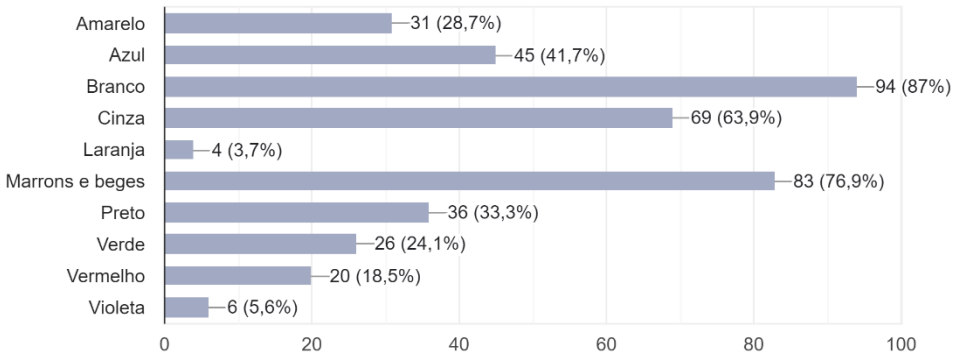
Você consegue associar Vitrúvio ao classicismo?

100 respostas



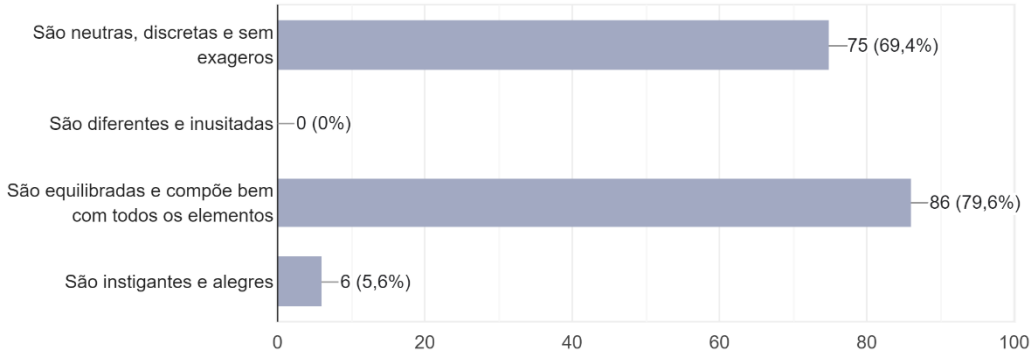
Se pudesse eleger 4 cores das opções abaixo para montar uma cartela de "Cores Clássicas", quais das cores você elegeria?

108 respostas



Quais as razões? Pode marcar mais de uma opção

108 respostas



APENDICE 9 – CURRÍCULO DOS ARQUITETOS AUTORES DOS PROJETOS HABITACIONAIS ANALISADOS

ESH01 – Arquitetos VERA PIRES e ROBERTO GHIONE

Vera Pires é graduada pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1971. Foi sócia fundadora do escritório Arquitetura 4, entre 1972 e 1997. Atualmente é sócia do escritório VPRG Arquitetos - Vera Pires e Roberto Ghione Arquitetos Associados Ltda., desde 1998. Juntos, têm projetos e obras de arquitetura premiadas e publicadas em meios nacionais e internacionais. É sócia e Conselheira do Instituto dos Arquitetos do Brasil – IAB PE em várias gestões desde 1992, e foi Conselheira do Conselho de Arquitetura e Urbanismo - CAU PE entre 2011 e 2016.

ESH02 – Arquiteta LUCIA HELENA DE ANDRADE LIMA

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1984. Vem atuando em Projetos de Arquitetura, Arquitetura de Interior, Ambientação, Paisagismo, nas áreas Residencial, Comercial e Corporativa, tendo como principios fundamentais nos seus Projetos, identidade do cliente, integração de espaços, acessibilidade, preservação da natureza, utilizando os conceitos da arquitetura "verde". Tem participação em mostras de Arquitetura e Design, publicações em revistas especializadas e é detentora do Prêmio Deca Regional 2000, Prêmio Design – Uti Decor, Prêmio Novo Nucleo – 2014 e Prêmio Novo Núcleo – 2017

ESH03 – Arquiteto KLEBER F. DE CARVALHO

Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Ciências Humanas ESUDA, em 1997, tem Especialização em Design de Interiores pela mesma Instituição, em 2016. À frente da Kleber Carvalho Arquitetura, é autor de diversos Projetos de Arquitetura e Interiores nas áreas residenciais e corporativas. Atualmente é Auditor hospitalar da cidade de Paulista – PE, Co-Arquiteto da WMA Civil Engineering Limited, em Manchester, Reino Unido, e Sócio Diretor da Assinar Oficina de Artes e Projetos. Participou de vários workshops em Paris, EUA, Holanda, Japão e Milão, assim como na Bienal Internacional de Arquitetura em Recife.

ESH04 - Arquiteta DENISE MARIA S. FREIRE GAUDIOT

Doutoranda em arquitetura pela Universidade de Lisboa, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1985, Mestrado em Design em 2010 e Especialização em Ergonomia em 2007, também na UFPE. Tem experiência na área de Arquitetura e Arquitetura de Interiores, com ênfase em Ergonomia do Ambiente Construído, Conforto Ambiental e Acessibilidade, exercendo estas atividades em escritório próprio. Leciona no curso de Pós-graduação em Arquitetura de Interiores da Faculdade Damas da Instrução Cristã.

ESH05 - Arquiteto ACÁCIO GIL BORSOI

Graduou-se em Arquitetura pela Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil, em 1949, no Rio de Janeiro. Muda-se para o Recife em 1951, como professor de Arquitetura da Escola de Belas Artes de Pernambuco e posteriormente da recém criada Faculdade de Arquitetura da UFPE, onde leciona Grandes Composições até 1979. Desenvolve intensa atividade projetual a partir de 1968, quando funda Borsoi Arquitetos Associados, com a Arquiteta Janete Costa. Em 2005 recebe o Colar de Ouro do Instituto de Arquitetos do Brasil, durante a Bienal Internacional de Arquitetura, em São Paulo. Falece em 2009. Em 2022, é inaugurada sua última e cara obra, de síntese e integridade, o Instituto Pernambuco - Porto Brasil, na Cidade do Porto, em Portugal.

ESH06 - Arquiteta ANA MARIA MENEZES DE C. PIMENTEL

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1992. Desde 1994 atua como arquiteta e paisagista, tendo desenvolvido projetos nas Áreas Residencial, Comercial e Paisagismo de pequeno porte. Em 2012 concluiu o mestrado em Design de Interiores pela Universidade de Salamanca - USAL, na Espanha. Foi professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo ESUDA, entre 1993 e 1998.

ESH07 - Arquitetas ANDRELISE MAGNABOSCO e FABIANA CAVALCANTI

Graduaram-se em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, FAUPE. Com mais de 15 anos de atuação à frente do Escritório Oca Arquitetura, vêm desenvolvendo diversos projetos de residencias, escolas, faculdades, consultórios médicos, mostras de arquitetura, igrejas, até grandes casas de recepções. Nos seus projetos, valorizam a estética das construções e acima de tudo o respeito ao meio ambiente, reduzindo os impactos ambientais.

ESH08 - Arquiteto MARCO ANTONIO GIL BORSOI

Graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU – UFRJ, em 1976. É Professor de Projeto de Arquitetura pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco DAU - UFPE, desde 1990. Trabalhou com seu pai, Acácio Gil Borsoi desde 1977, dentro do conceito de continuidade crítica da arquitetura moderna e contemporânea. Na sua obra, a reflexão construtiva associa-se aos parâmetros de escala, modenatura, policromia, e definição dos detalhes para sintetizar o caráter da obra. Em 2010 funda a MA Borsoi Arquitetura, com Tereza Simis. Atualmente desenvolve os edifícios residenciais Francisco Brennand, Capiba e o retrofit do LUCSIM Internacional Palace Hotel.

ESH09 – Arquitetas ANA AMÉLIA VELLOSO, GISELE MELO DE CARVALHO e ROBERTA PESSOA DE MELO

Graduadas em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Ana Amélia Velloso, e Roberta Pessoa de Melo em 1992, e Gisele Melo de Carvalho em 1985, vêm realizando Projetos de Arquitetura e Interiores residenciais, comerciais, coorporativos e industriais, a partir do respaldo de experiências adquiridas nas áreas legislativa, eficiência energética e acessibilidade. Atuam também na área acadêmica, expondo seus trabalhos em mostras e exposições do ramo, possuindo diversas publicações em livros, revistas e artigos acadêmicos.

ESH10 - Arquiteta ILKA ROSAS

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1983. Desde 1984 desenvolve Projetos de Arquitetura e Interiores de casas, edifícios residenciais e administrativos, lojas, escritórios, consultórios e clínicas, loteamentos e escolas, como também de requalificação urbana. Tem participado de mostras de decoração e tem projetos publicados em livros e revistas do ramo.

ESH11 - Arquitetas MARIANA RUSSO e FERNANDA VENTURA

Graduadas em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Pernambuco, FAUPE em 2002, são sócias diretoras da Russo Ventura Arquietura desde 2003. Mariana Russo tem Especialização em Arquitetura de Interiores em Florença, Itália, é Vice-presidente administrativa e financeira da ASBEA PE e coordenadora da ABDEH PE. Fernanda Ventura tem Especialização em Arquitetura de Estabelecimento Assistenciais de Saúde pela UNIEURO, em Brasília-DF, em 2009, é Vice-presidente Nacional de Marketing da ABDEH e Presidente do IX CBDEH RECIFE 2021. Seu escritório é integrante em Pernambuco da rede Design Care – Construindo o cuidar, e tem em seu portfólio 35.000 m² em Projetos de Arquitetura e Interiores de apartamentos, escritórios e residências em diversas cidades do Brasil. Participaram de cinco edições da mostra Casa Cor Pernambuco.

ESH12 – Arquiteta CONCEIÇÃO LEDO
Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Proprietária da Conceição Ledo- Arquitetura e Interiores, com sede em Recife, vem atuando há mais de 30 anos nas áreas residencial, comercial e corporativa. Desenvolve projetos personalizados em diversas cidades no Brasil., tendo como marca a concepção de espaços amplos, funcionais e acessíveis, sempre com o melhor custo- benefício. Dentre seus projetos figuram o Restaurante Beijupira, em Carneiros, Tamandaré- PE, o Restaurante Pontal dos Carneiros, em Carneiros. Tamandaré- PE e a Loja BZ Concept, em São Paulo- SP.

ESH13 - Arquiteta SANDRA BRANDÃO
Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1986, é Pós graduada em Construções Sustentáveis pela UNIP-SP/INBEC e Profissional com Certificação HBC Pro - Healthy Building Certificate. Dedica-se ao escritório como Diretora Criativa e Arquiteta Titular desenvolvendo projetos de arquitetura e interiores contemporâneos com olhar especial para sustentabilidade e bem-estar. Foi premiada pelo Novo Núcleo em 1º Lugar com Projeto Interior Residencial em 2008, prêmio Tacaruna Mulher em 2010, V Prêmio Casa Cláudia em 2015 - Decoração na Praia e Menção em Arquitetura no ano de 2003 no Concurso Internacional Bticino em 2003. Tem projetos publicados na revista Casa Vogue, e assinou diversos ambientes para Casa Cor Pernambuco e outras mostras de arquitetura e decoração.

ESH14 - Arquitetas ALEXANA VILAR e ELZA FREIRE
Alexana Vilar é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE e Elza Freire em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade Damas da Instrução Cristã. Sócias fundadoras da Vilar Freire Arquitetura, atuam no mercado há mais de 30 anos, onde desenvolvem Projetos de Arquitetura e Interiores residencial, comercial e corporativos, tais como, restaurantes, hospitais e hotéis, com diferencial na ergonomia e normatização técnica, buscando aliar o conhecimento das novas tendências à estética e à funcionalidade.

ESH15 – MONICA PAES DE ANDRADE
Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela universidade Federal de Pernambuco, UFPE, em 1985, é sócia proprietária da empresa Mônica Paes Arquitetura de Interior, especializada em Arquitetura de Interiores. Tem inúmeros projetos residenciais e comerciais no Brasil e exterior com destaque para o projeto do Hotel Belverde em Portugal, Villa bem estar Spa em Recife, Clínica dermatológica Thereza Pacheco e Residencial Tolive Riverside, em Recife.