

5

A casa brasileira na pintura paisagística, na fotografia de paisagens e nos desenhos dos viajantes

Na arquitetura, a casa é representada em seus aspectos técnicos e construtivos por meio de plantas, cortes e elevações que indicam com precisão a forma de organização do espaço interno, a dimensão dos compartimentos, das aberturas, o tipo de cobertura, o tipo de fundação e outras informações necessárias à construção do edifício. A perspectiva dá uma noção do espaço projetado em sua tridimensionalidade.

Na pintura, a casa pode ser representada como um elemento de composição da paisagem, observada de longe em seus aspectos externos, sem grande detalhamento, ou situada mais

próxima do olhar do observador; pode ser o tema principal de uma tela ou o cenário de determinado acontecimento (vista por dentro ou por fora); pode ser uma entre várias outras casas alinhadas na rua retratada pelo pintor ou aparecer circundando praças, largos, jardins e outros espaços públicos. A casa na pintura não possui a exatidão de um desenho técnico, mas possibilita a avaliação de alguns de seus detalhes construtivos.

Da mesma forma que na pintura, a casa na fotografia pode aparecer retratada de diversas maneiras: mais próxima ou mais distante do observador, em seus aspectos internos ou externos, como tema principal ou cenário, como elemento de composição de paisagens urbanas ou culturais. A diferença está no nível de precisão: a casa na fotografia é representada com “*absoluta semelhança*”, como assinala Boris Kossoy³⁵¹. Tem a mesma proporção do objeto real, embora seja vista em uma outra escala.

Os pintores viajantes retrataram a casa brasileira da primeira metade do século XIX; os fotógrafos brasileiros e estrangeiros, a casa brasileira da segunda metade do oitocentos. Além destes, alguns viajantes ousaram esboçar desenhos da habitação urbana e rural na categoria de amadores, para levar as imagens como lembranças de sua estada no país ou como registro do que tinham visto; outros viajantes (pintores ou engenheiros), mais familiarizados com o desenho técnico, elaboraram desenhos de planta, corte e fachada referentes a exemplares de residências urbanas e semiurbanas com o intuito muitas vezes de mostrar ao europeu, aos seus conterrâneos, como era a casa brasileira desse período.

A pintura, a fotografia e os desenhos elaborados por europeus correspondem a outras formas de representação da casa descrita pelos viajantes, anunciada nos jornais, analisada pelo sociólogo e pelos historiadores da arquitetura.

351 KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980. p. 14.

A casa brasileira na pintura dos viajantes

“(...) Do ponto em que estávamos, podíamos descortinar cercas de limoeiros em torno das plantações de café e de laranjeiras, situadas no flanco das colinas arborizadas e em parte surribadas a pequena distância das casas de residência, cuja nota de cor branca formava pontos de esmalte na verdura das montanhas circunvizinhas.” Jean Baptiste Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, p. 172.

Na pintura de paisagens urbanas do século XIX, a casa brasileira aparece revelada em seus aspectos externos: suas cores (quase sempre claras), suas portas e janelas (de rótula, de vidro, os antigos muxarabis), seus telhados de duas ou de quatro águas, com beirais às vezes largos, outras vezes mais estreitos, seus jardins situados atrás dos muros, com palmeiras e coqueiros, bananeiras.

A casa brasileira que se visualiza nas pinturas, desenhos e gravuras dos viajantes-artistas (ou dos viajantes-pintores ou pintores viajantes) é sempre a casa vista pelo olhar europeu, que se sentia atraído pelo exótico, pelo anedótico, pelo pitoresco. Deve ser considerada uma forma de representação sujeita ao repertório do artista, às técnicas de que dispunha, ao momento histórico em que viveu.

Dos pintores que retrataram a cidade brasileira da primeira metade do século XIX com suas construções e seus espaços livres de edificação, compõem uma tríade de relevância Thomas Ender, Rugendas e Debret.

Thomas Ender contava apenas vinte e três anos quando veio ao Brasil em 1817, acompanhando a Missão Austríaca, liderada por Spix e Martius, por ocasião do casamento da arquiduchessa Leopoldina da Áustria com D. Pedro I. Segundo Gilberto Ferrez, *“a paisagem e a luz do país impressionaram de tal forma o jovem artista que aqui principiou a segunda fase de sua vida de pintor”*³⁵².

352 FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender, 1817*. Rio de Janeiro: FMS, 1976. p. 23.

Thomas Ender elabora no Brasil trabalhos com aquarela, com aquarela e lápis, com lápis aquarelado, lápis e sépia, com bico-de-pena aquarelado. Ao todo são 700 desenhos, como o próprio pintor registra em sua “Pequena Autobiografia”:

*“(...) na minha volta a Viena, entreguei na Corte 700 desenhos – de florestas, vales, animais, plantas, pessoas e paisagens – além de 3 panoramas, a maioria em aquarela, feitos a partir de imagens da natureza.”*³⁵³

Nas aquarelas de Thomas Ender, há quase sempre uma nuance amarelo-esverdeada, que confere um tom dourado às imagens – a forma de representação da luz do Brasil, que tanto impressionara o pintor. Nas paisagens, destaca-se a vegetação exuberante – com palmeiras, bananeiras e outras plantas tropicais – mesmo nas imagens do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XIX. A figura humana, quando aparece, é muitas vezes o negro – trabalhando, trazendo cestos à cabeça, caminhando; insígnia de um país escravocrata.

Nas vistas e panoramas, elaborados a distância, não é possível observar os detalhes construtivos das casas térreas e sobrados. Estes são realçados apenas quando o pintor “entra” na cidade para retratar o Paço Real, o Campo do Comércio, o Mercado de Peixe, a Rua Principal do Rio de Janeiro (rua Direita). Parte das aquarelas traz as construções na linha do horizonte, com o céu acima e os espaços livres no plano inferior da pintura, revelando-se aqui e ali as características dos edifícios e dos largos.

A cidade brasileira das aquarelas de Thomas Ender corresponde à “*cidade colonial do século XVIII*” que se perpetuou nas primeiras décadas do século seguinte, como assinala Gilberto Ferrez. Uma cidade pitoresca, de ruas estreitas e mal calçadas, de construções com janela de rótula; cidade com “*cores vivas*

³⁵³ ENDER, Thomas. “Pequena autobiografia” *apud* WAGNER, Robert. *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender*. Petrópolis: Kapa, 2000, Tomo III, p. 639.

*por toda parte, nas vestes, nas casas, no céu, nas matas, na terra e tudo cintilando à luz forte do sol dos trópicos*³⁵⁴.

O Rio de Janeiro era ainda a cidade das casas térreas e dos sobrados de dois, três e até quatro pavimentos (como se observa nas imagens da rua Direita e do Campo do Comércio). Cidade das construções com telhados de duas ou de quatro águas com cumeeira e estreitos beirais; algumas com janelas de vidro, outras com janelas de rótula ou muxarabis, mas todas em estilo tradicional, sem a influência do neoclássico, e sempre em cores claras (um bege, um creme), tendendo ao branco. Na fachada dessas construções, era comum encontrar apenas duas ou três janelas – as casas térreas eram simplesmente de porta e janela ou possuíam uma porta e duas janelas dando para a rua. Esta era parcialmente iluminada por lampiões pregados à parede dos edifícios; na maioria das vezes não tinha calçamento, nem mesmo de pedra, e não apresentava qualquer indício de arborização urbana.

Em determinadas imagens, como na da “Praça do mercado da praia atrás da Alfândega”, aparecem estruturas de madeira acopladas às edificações, formando varandas cobertas por toda a extensão da fachada. Essa “varanda adicional” foi muito criticada pelos viajantes e abolida da paisagem do Rio de Janeiro depois da chegada da Corte. O pintor provavelmente documenta a existência de um exemplar remanescente dessa forma de ocupação do espaço público pelos proprietários de residências urbanas, que proporcionava aos moradores um contato maior com a rua.

Thomas Ender vai do Rio de Janeiro a São Paulo pelo Vale do Paraíba, onde elabora outros desenhos e aquarelas. Retrata os sobrados de taipa, quase sempre de dois pavimentos, da capital paulista, com seus tons claros que ora tendiam ao branco, ora ao creme, ao cinza, ao rosa. Mas a maior parte de suas paisa-

354 FERREZ, *Op. cit.*, p. 23.

gens urbanas refere-se ao Rio de Janeiro, sendo esta a cidade-tema da maioria de suas pinturas.

Johann Moritz Rugendas participa da Expedição Langsdorff (1821-1829), liderada pelo médico naturalista Georg Henrich Von Langsdorff. Entretanto, após abandonar a expedição, ainda em 1821, Rugendas traça seu próprio caminho, percorrendo algumas cidades das regiões nordeste e sudeste do país, incluindo Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse trajeto, elabora desenhos, pinturas, aquarelas e outras composições artísticas. Ao retornar à Europa, re-elabora algumas imagens para litografá-las³⁵⁵, e disto advém uma das maiores críticas em relação à sua obra: a falta de fidelidade ao objeto, ao cenário, ao episódio representado. De acordo com Pablo Diener³⁵⁶, isto se dá principalmente com os desenhos acabados em todos os seus detalhes, compostos com maior rigor acadêmico. Para publicar seus desenhos, Rugendas utiliza seus esboços de forma indiscriminada, modificando cenas e detalhes, e submetendo-os a esquemas de composição em moda na época, que satisfaziam aos interesses europeus³⁵⁷.

Ainda assim, é possível vislumbrar nas paisagens de Rugendas o relevo brasileiro, a fauna, a flora, as construções em meio à vegetação, amoldadas ao relevo, subindo e descendo colinas, revelando características do modo de ocupação do lugar. Contudo, mais do que as casas, foi a vegetação o elemento que atraiu em maior grau a atenção do pintor:

“As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos

355 MORAIS, Rubens Borba de. “João Maurício Rugendas”. In: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins: Edusp, 1972, (sem numeração de página).

356 DIENER, Pablo. “O catálogo fundamentado da obra de J. M. Rugendas”. *Revista USP (Dossiê 30 – Brasil dos Viajantes)*: jun/jul/ago 1996. p. 53-4.

357 Idem, *ibid.*, p. 53-4.

*suscetível de descrição. Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido.*³⁵⁸

Mas o artista caminha também pela cidade, registrando ruas e casas estreitas em suas telas e esboços. No Rio de Janeiro, Rugendas vê sobrados de dois, três e até quatro pavimentos, com duas ou três janelas na fachada principal (às vezes de rótula, outras vezes de vidro), implantados em ruas com calçamento de pedra.

A rua Direita do Rio de Janeiro aparece na obra de Rugendas com uma atmosfera europeia, movimentada, tumultuada, em oposição à imagem da mesma rua elaborada por Thomas Ender alguns anos antes, com a rua principal do Rio de Janeiro quase sem movimento e sem tumulto algum.

Em “Costumes do Rio de Janeiro”, Rugendas elabora a imagem de uma varanda cuja cobertura era formada por madeiras arqueadas, havendo ainda colunas de madeira e uma mureta cercando essa área da construção – imagem que parece imbuída da interpretação do artista.

Em “Costumes da Bahia”, outra varanda em frente a uma construção térrea. Enquanto o corpo principal da residência aparece coberto com telhas capa-canal, a varanda, murada, surge coberta com folhas de palmeira sustentadas por estacas de madeira, correspondendo a um acréscimo posterior à edificação da casa. Uma imagem talvez mais fiel à construção representada que a anterior.

Na cidade de Salvador, Rugendas retrata uma construção térrea de pau-a-pique e sapé, com uma porta e duas pequenas aberturas – com a função de janelas –, cercada por coqueiros, na gravura “Habitação de Negros”. Essa imagem evidencia a precariedade da construção, da habitação mais pobre.

358 RUGENDAS, *Op. cit.*, p. 9.

Na suposta passagem pelo Recife, Rugendas se depara com casas térreas e sobrados de dois pavimentos ladeando ruas sem calçamento, sem passeio, sem iluminação pública e sem árvores sombreando o caminho (embora existam palmeiras ao longo de certas ruas retratadas pelo pintor), que aparecem em imagens como “Venda em Recife”. Nesta última, observa-se uma grande varanda de madeira, acoplada à construção – como era comum no Rio de Janeiro antes da chegada da Corte.

A maior parte das paisagens urbanas registradas por Rugendas refere-se ao Rio de Janeiro. O pintor elabora várias vistas dessa cidade e de suas praias, nas quais o casario aparece por vezes ao longe, com seus telhados de duas ou de quatro águas; outras vezes espalhado ao longo da orla, como em “Bota-fogo”. São, contudo, as imagens tomadas das ruas as que melhor revelam características arquitetônicas do período.

Jean Baptiste Debret veio ao Brasil em 1816, acompanhando a Missão Artística Francesa de Le Breton, e aqui permaneceu até 1831, tendo participado do complicado processo de formação, estabelecimento e consolidação da Academia Nacional de Belas Artes.

Apesar de ser pintor de costumes, elabora diversas vistas da Baía do Rio de Janeiro. Da mesma forma que Rugendas, tem seu olhar atraído pela beleza e exuberância da vegetação e da natureza, registrando a imagem de algumas paisagens naturais do Brasil.

Porém, segundo José Mariano Filho, nem sempre o artista se mantém fiel ao que vê e observa. No que diz respeito à arquitetura, a “*documentação arquitetônica é fidedigna quando o artista estuda o elemento isoladamente*” – o que não acontece quando a arquitetura é empregada como elemento secundário de composição, como nos quadros e cenas de costumes³⁵⁹.

359 MARIANO FILHO, José. *Estudos de arte brasileira*. Rio de Janeiro: s. n., s. d., p. 169-70.

Mas enquanto os quadros de costumes apresentam comumente a arquitetura em seus aspectos internos, a arquitetura representada por Debret em seus aspectos externos está em consonância com aquela representada por Thomas Ender e Rugendas, particularmente no que diz respeito à Corte.

O Rio de Janeiro registrado por Debret em suas pinturas e gravuras é a cidade das casas térreas e sobrados de dois e três pavimentos, com telhados de duas ou de quatro águas com cumeeira, beirais estreitos, rótulas remanescentes, janelas de vidro, sacadas de ferro, na maior parte das vezes ainda em estilo tradicional, outras vezes com algum detalhe neoclássico adicionado à fachada. É a cidade das ruas com calçamento e passeios de pedra, com lampiões junto às construções e, vez ou outra, um poste de iluminação; a cidade das ruas relativamente largas ou estreitas, sem exemplares arbóreos em seu percurso.

Evidentemente, nos três casos mencionados é preciso enfatizar, ainda outra vez, que se trata do olhar europeu (sobre a casa brasileira, sobre a rua, sobre a cidade do Brasil) e de formas de representação que não estavam isentas à moda, às técnicas, aos princípios artísticos do período. A fidelidade ao assunto representado não atinge o mesmo patamar da fotografia.

De qualquer modo, trata-se de registros, e portanto, de fontes documentais de grande importância para o estudo da arquitetura brasileira das primeiras décadas do século XIX; são retratos das casas térreas e dos sobrados de dois, três e quatro pavimentos implantados em ruas quase sempre sem calçamento, sem iluminação e sem arborização urbana. E coincidem com as descrições dos relatos de viagem e com as construções tradicionais remanescentes que aparecem nas fotografias da segunda metade do oitocentos – com uma ou outra alteração na fachada principal decorrente muitas vezes do processo de re-europeização do espaço urbano, dos gostos e costumes.

A casa na fotografia

Em maio de 1839, o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro noticiou a descoberta de Daguerre em Paris. No ano seguinte, em 1840, o largo do Paço do Rio de Janeiro foi registrado em um daguerreótipo do abade Louis Compte³⁶⁰. Ainda na década de 1840 os jornais começaram a publicar anúncios de artistas que ofereciam serviços de daguerreotipia. Mas dos trabalhos dos primeiros fotógrafos instalados no Brasil restaram antes retratos de pessoas que imagens de paisagens³⁶¹. Foi principalmente a partir da segunda metade do século XIX que surgiram os fotógrafos paisagistas, efetuando retratos de edifícios públicos, igrejas e paisagens de cidades brasileiras – como Marc Ferrez, Augusto Stahl, Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo.

Marc Ferrez foi um dos poucos fotógrafos que se dedicaram quase exclusivamente à paisagem, em uma época em que a atividade mais lucrativa era o retrato³⁶². Pode-se dizer que foi o fotógrafo do Rio de Janeiro por excelência, tendo fotografado vistas, panoramas, ruas e casas, os arredores da cidade, as construções junto à orla.

Outros fotógrafos que merecem destaque quando se considera o registro do espaço urbano do Rio são Revert Henrique Klumb e Juan Gutierrez. O primeiro, alemão, tendo chegado ao Brasil na década de 1850, tornou-se fotógrafo de Suas Majestades Imperiais e da Academia Imperial de Belas-Artes. Klumb fotografou vários aspectos do Rio de Janeiro e de Petrópolis, onde se instalou definitivamente em 1859³⁶³. São de sua autoria as imagens do Passeio Público anteriores às modificações pro-

360 KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 14.

361 v. FERREZ, Gilberto. *Bahia: velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988. p. 11.

362 FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: FNA: FNPM, 1985. p. 68.

363 Idem, *ibid.*, p. 26.

postas por Glaziou. Juan Gutierrez, espanhol, tornou-se conhecido pela cobertura que fez da Revolta da Armada, em 1893³⁶⁴. Gutierrez também produziu várias imagens do Rio de Janeiro oitocentista.

No Recife, dois fotógrafos se destacaram na produção de imagens de casas e ruas desse período: Augusto Stahl e João Ferreira Vilela. Stahl, da mesma forma que Marc Ferrez, foi fotógrafo paisagista. Chegou ao Recife em 1853, onde permaneceu por sete anos, fotografando vistas, a chegada do Imperador (em 1859), as antigas pontes de madeira e diversas ruas com seus altos sobrados, como a rua da Cruz (posteriormente denominada rua do Bom Jesus) e a rua do Crespo. João Ferreira Vilela era pernambucano. Estabeleceu-se no Recife em 1855, trabalhando com imagens em vidro, em papel, em pano encerado e com outros tipos de retrato³⁶⁵. Além disso, Vilela retratou vistas de bairros e edifícios do Recife, deixando um importante trabalho para o estudo da cidade, da paisagem urbana e de suas construções.

Muitos fotógrafos passaram também por Salvador, registrando aspectos significativos dessa cidade em transformação. Dentre eles, pode-se mencionar Benjamin Mulock, Guilherme William Gaensly e R. Lindemann.

Em 1860, Benjamin Mulock fotografou o primeiro grande panorama da cidade de Salvador, com seus sobrados de três e de quatro pavimentos, cobertos por telhados de duas águas e situados junto ao mar. Nas encostas, bananeiras e extensos muros de arrimo. As construções subiam os morros, acompanhando a topografia e criando um jogo de volumes de fachadas e telhados que se destacavam na paisagem. Na cidade baixa, era possível observar construções precárias. Outra imagem de 1860 retrata a alameda de dendezeiros na calçada do Bonfim, com as construções em meio à vegetação. A fotografia da rua Nova do

364 FERREZ, *Op. cit.*, p. 96.

365 Idem, *ibid.*, p. 145.

Comércio (1860) apresenta construções de três, quatro e cinco pavimentos, erguidas no alinhamento.

A ladeira de São Bento, o teatro São João, o paço municipal. Ruas, edifícios e paisagens atraíram o olhar do fotógrafo. Comparando-se as imagens feitas no período de 1860 a 1880, é possível constatar mudanças na paisagem: alterações na fachada dos edifícios, a introdução de recuos e do jardim frontal, os trilhos de fenda para circulação de bondes e o princípio da arborização urbana – com as árvores plantadas diretamente nas ruas e não ao longo dos passeios.

Guilherme Gaensly, suíço, esteve no Brasil entre 1865 e 1885, destacando-se entre os fotógrafos que retrataram a Bahia no século XIX. Em 1885, fotografou a rua Nova da Princesa, ou rua Portugal, registrando nessa imagem construções de dois pavimentos erguidas no alinhamento. Na rua, observa-se o trilho dos bondes. Em outras imagens, Gaensly registrou construções com traços neoclássicos, demonstrando a influência estrangeira e o prenúncio do Ecletismo na Bahia.

Rodolfo Lindemann fotografou o corredor de Vitória, em Salvador, nas proximidades do largo da Vitória – bairro da elite baiana e de estrangeiros. Essa imagem registra o emprego de plantas tropicais – como cactos e palmeiras – no jardim frontal das residências mais ricas, precedendo o jardim moderno, caracterizado pela utilização de plantas nativas e tropicais. Em relação à arquitetura, demonstra a influência externa (europeia) na composição das fachadas. As ruas, asfaltadas, apresentavam trilhos de fenda por onde começavam a passar os bondes ainda em fins do século XIX. Para o estudioso da arquitetura baiana do oitocentos e para o estudioso de jardins, a imagem é bastante reveladora.

Militão Augusto de Azevedo foi o fotógrafo das paisagens paulistanas. Realizou uma série de fotografias de ruas da capital paulista em 1862 e repetiu a mesma sequência em 1887. A análise comparativa dessas imagens demonstra as transformações

pelas quais passou a cidade de São Paulo em tão curto espaço de tempo – cerca de vinte e cinco anos. A rua do Rosário, a rua do Comércio, a rua da Quitanda e a rua da Glória fazem parte dessa série de imagens de caráter documental. Além destas, há vistas e panoramas da cidade de São Paulo que apresentam características da paisagem e da arquitetura do período – os telhados de duas águas, os largos beirais indicando o emprego da taipa, a predominância de casas térreas e sobrados de dois pavimentos.

O registro por meio de imagens fotográficas de casas, ruas e avenidas, bairros, vistas e panoramas da cidade brasileira revela, por um lado, o olhar do fotógrafo (brasileiro ou estrangeiro); por outro lado, evidencia detalhes das construções e dos espaços livres de edificação em determinado momento, comprovando ou contradizendo os relatos de viagem, as pinturas dos viajantes, os anúncios de jornal.

Para o estudo da arquitetura e do espaço urbano de épocas anteriores, a fotografia de paisagens e de cenas urbanas apresenta um valor documental bastante acentuado. Embora não permita a visualização dos espaços internos das construções, retrata algumas de suas características externas e sua relação com outras construções, com os espaços livres e com o entorno.

Os fotógrafos paisagistas do século XIX deixaram como herança cultural imagens de elevado valor histórico para o estudo da arquitetura brasileira do período.

Rio de Janeiro

Segundo as imagens fotográficas, no Rio de Janeiro de meados do século XIX eram comuns os sobrados de dois e três pavimentos, havendo um ou outro sobrado de quatro pavimentos e casas térreas. Diferentemente de outras cidades brasileiras onde predominavam os telhados de duas águas, no Rio de Janeiro havia também muito telhado de quatro águas com cumeeira.

Boa parte das coberturas possuía beiral, mas já eram correntes as platibandas. Via-se também muita janela envidraçada com sacadas de ferro e praticamente não havia remanescentes das janelas de rótula e muxarabis – ou pelo menos estes não eram captados pelas lentes dos fotógrafos paisagistas.

Se por um lado predominavam as construções em estilo tradicional, por outro lado tornavam-se comuns as construções com detalhes neoclássicos adicionados à fachada, como pilstras greco-romanas, frisos, frontões triangulares e arcos plenos nas janelas.

As casas térreas do Rio de Janeiro normalmente possuíam uma porta e duas janelas, e os sobrados, três janelas no pavimento superior e três portas no térreo – existindo sobrados com a fachada um pouco mais larga, comportando quatro ou cinco janelas no pavimento superior.

Em meados do século XIX, era possível encontrar, no Rio de Janeiro, jardins laterais junto às residências, cercados por muros baixos e grades, onde vez ou outra se notava a presença de palmeiras. Boa parte das ruas do Rio – ou das ruas fotografadas – possuía calçamento, passeio e iluminação pública. Algumas das mais importantes eram arborizadas.

Em fins do oitocentos, a platibanda tornou-se elemento tão comum quanto os beirais nos sobrados, assim como o telhado de quatro águas com cumeeira passou a concorrer em número com o telhado de duas águas e empenas laterais. As construções com detalhes neoclássicos na fachada passaram a ser tão usuais quanto as construções com fachada em estilo tradicional, chegando mesmo a predominar em algumas ruas da cidade.

Difundiam-se o chalé e o palacete; e com esses novos tipos de habitação, difundia-se o jardim, particularmente o jardim lateral. Na imagem de Marc Ferrez da rua São Clemente, de 1870, aparecem vastos jardins com palmeiras ao lado das construções. Outra imagem elaborada por esse mesmo fotógrafo, intitulada “Rua das Laranjeiras” (1887), apresenta grandes áreas

ajardinadas junto às construções, nos recuos lateral e frontal, onde se observa novamente a presença de palmeiras. No espaço público, aparecia com mais frequência a árvore urbana – tanto nas ruas principais como junto à orla, pontuada de árvores e também de palmeiras.

A análise comparativa dessas imagens (de meados do século XIX e de fins do oitocentos) demonstra a consolidação das mudanças na arquitetura, na forma de implantação das casas e no espaço urbano: a platibanda concorrendo com os antigos beirais; o estilo tradicional com o neoclássico; o sobrado erguido no alinhamento passando a ser preterido em relação aos chalés e palacetes ajardinados; e a rua confirmando seu novo *status*, sendo calçada, iluminada e arborizada. Tudo isso registrado por meio da fotografia.

Recife

Nas imagens fotográficas do Recife de meados do século XIX (até por volta de 1870), aparecem muitos sobrados de quatro pavimentos, vários de três e de cinco andares, alguns de dois pavimentos e algumas casas térreas. Embora mais raros, foram localizados também os sobrados de seis pavimentos mencionados por Gilberto Freyre, com o sexto andar formando um bloco um pouco recuado em relação à fachada principal.

O predomínio no Recife era de telhados de duas águas com beirais – não obstante a existência de algumas construções com platibanda nesse período. A maior parte das janelas era envidraçada, sendo possível no entanto encontrar exemplares dos antigos muxarabis em algumas das fachadas principais. Estas se apresentavam, em sua maioria, no estilo tradicional, sendo poucas as construções com detalhes neoclássicos.

Nos sobrados, predominavam entre duas e três janelas no pavimento superior e entre duas e três portas no térreo, existindo exemplares desses edifícios com número maior de portas e janelas – estas últimas podendo chegar ao número de sete.

Poucas vezes aparece a imagem do jardim nas fotografias do Recife. Situado em pátios circundados pelas construções, não era visualizado a partir da rua. Aqui e ali sobressaíam palmeiras e coqueiros junto às residências urbanas.

Parte das ruas já era calçada por esses tempos (algumas possuíam calçamento de pedra); outra parte – considerável – ainda estava por calçar. Em um caso ou no outro, era figura constante o passeio nas laterais junto às construções. A iluminação pública era feita por meio de lampiões pregados à fachada dos edifícios – à maneira de arandelas. Essas ruas eram geralmente mais largas que as ruas de São Paulo ou do Rio de Janeiro, mas ainda não se viam árvores ao longo dos passeios.

As imagens de fins do século retratam, da mesma forma, casas térreas e sobrados de até cinco pavimentos com telhados de duas águas – parte destes com platibanda na fachada substituindo os antigos beirais. Os muxarabis haviam se tornado exceção; e, ao lado das construções em estilo tradicional, passaram a ser comuns as fachadas com detalhes neoclássicos. Permaneceu a fachada estreita, com duas ou três janelas, sendo ainda raras as construções com número maior de aberturas.

As ruas de fins do século XIX eram cobertas com paralelepípedos; os lampiões haviam sido substituídos por postes de iluminação, e alguns espaços públicos – como a rua do Imperador, o Largo do Livramento e a área ao longo do Cais – já estavam arborizados.

Enquanto as ruas e áreas públicas recebiam uma atenção maior dos governantes, com melhorias urbanas de evidente influência europeia, nas construções as mudanças muitas vezes ficavam restritas a um ou outro detalhe da fachada. Mas tudo contribuía para a transformação da paisagem recifense.

Salvador

Em Salvador, havia muito sobrado de três e de quatro pavimentos em meados do século XIX e alguns locais eram

marcados por panos de sobrados de cinco andares. Havia ainda construções de dois pavimentos e casas térreas – não sendo localizadas nas imagens edificações com seis andares como no Recife. A maioria desses altos sobrados possuía sótão sob os telhados de duas águas com beirais estreitos.

Se no Recife de meados do século XIX havia alguns muxarabis remanescentes, em Salvador restaram gelsias e persianas do período anterior em meio às janelas envidraçadas, então prevaientes. Eram raras as fachadas com detalhes neoclássicos nesses sobrados, quase sempre com três ou quatro janelas no pavimento superior e três ou quatro portas no térreo (um pouco mais largos, portanto, que os do Recife).

As casas térreas, por sua vez, possuíam comumente apenas uma porta, variando o número de janelas: uma, duas, três, quatro janelas, de acordo com a dimensão da fachada.

Enquanto no Recife o jardim não era visualizado a partir da rua, em Salvador era possível encontrar, na segunda metade do século XIX, jardins com grades em frente às construções e jardins com muros ou cercas ao lado e atrás das casas. Nas áreas ajardinadas, sobressaíam palmeiras, bananeiras e cactos.

As ruas de meados do século em Salvador eram em parte calçadas, em parte sem calçamento; às vezes com passeio, outras vezes sem passeio para o pedestre; às vezes com iluminação pública, outras vezes sem iluminação; às vezes estreitas, outras vezes um pouco mais largas. De qualquer modo, não eram arborizadas.

Nas imagens de fins do século, continuavam comuns as casas térreas e os sobrados de até cinco pavimentos, com sótão, beirais, janelas de vidro, sacadas de ferro no primeiro pavimento e três ou quatro janelas na fachada. Entretanto, um outro tipo de habitação começava a atrair o olhar dos fotógrafos: o palacete.

Em 1870, Guilherme Gaensly fotografou dois palacetes com detalhes neoclássicos na fachada, situados no Campo Grande (antigo Campo da Cidade). Um desses palacetes era térreo

e o outro, um sobrado de três pavimentos. Ambos tinham a empena voltada para a rua, à maneira dos chalés, e possuíam um jardim frontal, cercado por grades, com palmeiras de espécies variadas e alguns pinheiros. A rua onde estavam implantados não possuía nem calçamento nem passeio – era uma rua de terra. Ainda assim, havia postes de iluminação nesse espaço público, em frente às construções.

Além desses palacetes, existiram outros, com detalhes neoclássicos ou ecléticos, com ou sem jardim frontal ou lateral, implantados nesse mesmo bairro, fotografado por Gaensly e Lindemann. Em contraposição, esses fotógrafos registraram a existência de “palhoças de pescadores” – ou mucambos – no Morro do Ipiranga, em Salvador.

Em fins do século, o jardim frontal já havia se tornado elemento comum na paisagem, especialmente nos bairros mais ricos, como o subúrbio de Vitória, fotografado por Rodolpho Lindemann, em imagem que comprova o emprego de vegetação tropical nas áreas ajardinadas anterior à difusão do modernismo.

Uma imagem clássica da cidade de Salvador oitocentista é a da Ladeira de São Bento – registrada várias vezes e por diversos fotógrafos. Na imagem de autoria de Marc Ferrez, datada de 1885, aparecem áreas ajardinadas em frente às construções (sobrados de dois e três pavimentos), separadas por grades – lote a lote –, com um pequeno muro à frente. Nessas grades, estendiam-se roupas ao sol. No espaço público, estacas de madeira indicavam o plantio de árvores alinhadas junto ao leito carroçável. Difundia-se a arborização urbana e consolidava-se o processo de calçamento e iluminação das ruas de Salvador.

São Paulo

A análise das imagens produzidas por Militão Augusto de Azevedo em 1862 demonstra que a paisagem urbana da cidade de São Paulo em meados do século era composta, predominan-

temente, por casas térreas e sobrados de dois pavimentos, quase sempre com telhados de duas águas. Havia poucos sobrados de três pavimentos e um único sobrado de quatro pavimentos (erguido pelo comerciante Domingos de Paiva em 1854), que aparece na fotografia intitulada “Rua das Casinhas”. Segundo Pedro Corrêa do Lago, era “*o prédio mais alto de São Paulo na época*”³⁶⁶.

A maior parte dos edifícios apresentava largos beirais, mas já havia edificações com platibanda. As janelas eram envidraçadas, existindo alguns remanescentes de janelas de rótula; a maior parte não possuía sacada mesmo no pavimento superior – quando apareciam, eram de ferro.

As construções apresentavam feitiço tradicional, com uma ou outra exceção com detalhes neoclássicos na fachada. As casas térreas possuíam de uma a cinco janelas na fachada ou de uma a quatro portas – o número maior de portas indicando a existência de venda ou negócio junto à rua. Nos sobrados, o número de janelas do pavimento superior variava de dois a cinco, e o número de portas no térreo ficava entre um e três.

Poucas vezes as áreas ajardinadas de uso particular (normalmente atrás de muros, onde vez ou outra se destacavam palmeiras e bananeiras) aparecem nas imagens de Militão Augusto de Azevedo – a não ser nas chácaras, como na Chácara do Charpe, que possuía uma grande área ajardinada com palmeiras e bananeiras; na Chácara do Loskiell, onde o “jardim-hortapomar” ficava em frente à construção; ou na chácara do Senhor Jaby, onde as áreas ajardinadas eram marcadas por palmeiras.

Grande parte das ruas da cidade de São Paulo nesse período era estreita, sem calçamento, sem iluminação pública e sem arborização. Mas sempre com passeios nas laterais, junto às casas, ainda que fosse um passeio bastante rudimentar – às vezes até mesmo de terra.

366 LAGO, Pedro Corrêa do. *Militão Augusto de Azevedo. São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001. p. 66.

As imagens de 1887 indicam um aumento no número de sobrados de dois e de três pavimentos (embora mais raros). O predomínio continuava a ser dos telhados de duas águas com beirais, mas aumentava o número de construções com platibanda. As janelas com sacadas de ferro nos sobrados permaneciam menos comuns que as janelas sem sacada. Havia mais construções com detalhes neoclássicos na fachada em meio às antigas construções em estilo tradicional – ainda numerosas. Em algumas imagens aparecem residências ecléticas e chalés, denotando a difusão de novos estilos arquitetônicos e novas formas urbanas de morar.

Nessa época, muitas ruas da cidade já haviam sido calçadas, possuíam passeios de melhor qualidade e iluminação pública. Entretanto, continuavam estreitas e sem arborização – exceção feita a algumas vias, como a rua João Alfredo (antiga Ladeira do Palácio), que aparece arborizada em uma das imagens das últimas décadas do oitocentos.

No caso da cidade de São Paulo, a influência dos imigrantes (além de outros fatores) contribuiu sobremaneira para a transformação da paisagem urbana de fins do século XIX. A cidade de 1887 apresenta mudanças profundas em relação à cidade de 1862 – ambas fotografadas por Militão Augusto de Azevedo. Isso avaliando-se as ruas mais importantes e mais conhecidas da cidade. As transformações dos bairros mais afastados, ocupados pelas pessoas mais simples, e seus problemas urbanos não foram retratados pelo fotógrafo.

* * *

Apesar de muitas vezes parecer similar a descrição das casas urbanas do Rio de Janeiro, Recife, Salvador e São Paulo, a fotografia revela diferenças em seus aspectos externos. Os beirais, por exemplo, eram mais largos em São Paulo do que no Rio de Janeiro, em Recife ou em Salvador, em virtude do emprego da taipa de pilão; as construções com cunhais de pedra eram mais comuns nas cidades litorâneas; nas fotografias do Recife

da segunda metade do século XIX, observam-se remanescentes de muxarabis, que não eram muito comuns em São Paulo, onde era mais frequente a janela de rótula; as sacadas de ferro ou de madeira e muxarabis aparecem em maior número nas imagens de cidades onde o sobrado alcançava três, quatro, cinco e até seis pavimentos, cidades mais verticalizadas, com a frente das construções mais estreita.

As diferenças de materiais e de técnicas construtivas e mesmo de modos de vida resultaram em variações arquitetônicas talvez mais na fachada que na forma de distribuição interna dos cômodos. A sobreposição de um número diverso de pavimentos resultou em paisagens urbanas ora mais verticais, ora mais horizontais. A forma do relevo – às vezes mais plano, outras vezes mais inclinado – e as variações hidrográficas conferiram, do mesmo modo, peculiaridades às paisagens da cidade brasileira.

O fotógrafo paisagista do século XIX retratou paisagens naturais, culturais e urbanas. Registrou as cenas e os cenários que atraíram seu olhar, buscando o melhor ângulo, o melhor enquadramento, a melhor composição, os lugares que ele desejou documentar para a posteridade. Embora não seja possível ter uma ideia das imagens da cidade que ele não captou em suas lentes, por meio do olhar do fotógrafo tem-se ao menos uma noção de como era a cidade de Salvador com seus altos sobrados junto ao mar; de como eram as antigas ruas do Recife, ladeadas por sobrados de três, quatro e cinco pavimentos; de como era o Rio de Janeiro dos chalés e das construções com detalhes neo-clássicos na fachada; e de como era a cidade de São Paulo das ruas de terra, calçadas de terra, casas de terra socada, cobertas com telhas de barro, do tipo capa-canal. A casa variando de acordo com o olhar, com o lugar, com o período histórico; registrada e datada por meio da fotografia de paisagens urbanas.

Plantas, cortes, elevações e outros desenhos de casas

Foi talvez Vauthier um dos viajantes a registrar com maior número de detalhes um sobrado brasileiro do século XIX, por

meio de textos explicativos e desenhos de planta, corte e fachada. Tratava-se, neste caso, de um sobrado recifense.

Antecedendo as análises tipo-morfológicas em cerca de um século, antes de abordar o edifício propriamente dito, Vauthier estabelece relações entre a casa e a quadra, entre a casa e a rua:

“As quadras na cidade brasileira dividem-se em um grande número de habitações interdependentes. 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 fenômenos. (...)

Vedes todos esses retângulos, paralelogramos ou trapézios? Cada um deles representa uma casa.”³⁶⁷

As quadras possuíam desenho irregular e variado; as ruas eram estreitas e tortuosas e do mesmo modo irregulares – ora se alargavam, ora se estreitavam. Para essas ruas, davam as fachadas estreitas e altas dos sobrados implantados em lotes igualmente estreitos e compridos. Tudo relacionado: o lote estreito à fachada estreita; as quadras de traçado e desenho irregular à irregularidade das ruas. A planta da casa também, estreita e comprida, acompanhando o lote:

“(...) que serão essas construções alongadas, que não recebem ar e luz senão pelas extremidades? (...)

Uma sala na frente, uma sala nos fundos; comunicando-se a cada uma dessas peças, há uma ou duas alcovas fechadas por meio de portas envidraçadas; entre esses dois grupos, um corredor, mais ou menos comprido, de onde parte a escada e para onde dão, às vezes, diversos cubículos sem iluminação. Tal é a disposição geral dos andares acima do rés-do-chão.”³⁶⁸

367 VAUTHIER, *Op. cit.*, p. 33-4.

368 Idem, *ibid.*, p. 37-9.

Vauthier entra na casa brasileira para descrevê-la. Observa não apenas a disposição dos cômodos, encarreirados, mas os modos e costumes dos moradores e o mobiliário, simples e escasso, composto basicamente por mesas, canapés, cadeiras e pela rede pendurada na parede por meio de ganchos – de clara influência indígena. Aliás, nessa casa, notam-se três influências: a do negro, a do índio e a do branco. A porta da rua aberta, o negro de chapéu de palha, a sala de visitas na frente da residência, a escassez de mobiliário, o assento de palhinha, a rede, a alcova, escravas sentadas ao chão sobre esteiras, fazendo renda, o doce tirado da tigela, a cozinha com fogão de tijolos e um forno de assar bolos³⁶⁹. Uma mistura de culturas em uma única morada – brasileira –, anterior ao processo de re-europeização, que cobriu a casa de adornos e objetos da França, da Inglaterra e de outros países da Europa, descaracterizando essa casa resultante dos três primeiros séculos de colonização.

O engenheiro observa ainda “*o emprego quase exclusivo de tijolos na obra de alvenaria*” e a disposição simples do vigamento do telhado, com as traves horizontais repousando sobre as duas empenas da construção³⁷⁰.

Deste sobrado, não considerado um dos mais opulentos da cidade, Vauthier apresenta três plantas, um corte e a fachada principal.

Na planta do pavimento térreo (ou rés-do-chão), aparecem um “vestíbulo” junto à entrada, um corredor estreito que levava ao pátio e à cocheira, um dormitório para escravos junto à rua, um quarto de hóspedes junto ao pátio e, entre eles, alcovas sem luz direta e a escada que dava acesso ao primeiro pavimento (ou primeiro andar). Neste, havia uma sacada ao longo de toda a fachada principal, junto à sala de frente, que possuía uma alcova e ligava-se à sala posterior (onde havia outra alcova), por um estreito corredor; entre as salas, a escada que dava

369 VAUTHIER, *Op. cit.*, p. 39.

370 Idem, *ibid.*, p. 43-44.

acesso ao sótão, onde se encontravam a sala de jantar (ou varanda), a copa, a cozinha e o quarto de engomar. O corte mostra a circulação vertical, feita por meio das escadas, o sótão junto à cobertura, o telhado de duas águas com travejamento simples e a divisão interna da casa, com um lado próximo à rua composto por áreas mais sociais e um lado próximo ao pátio, composto por áreas mais íntimas. Na fachada principal, uma composição quase simétrica: uma porta no térreo com uma janela de cada lado, três portas-janela no pavimento superior, abrindo-se para a sacada e, acima, uma cobertura alta, correspondendo à área do sótão.

Além dos desenhos dessa residência, Vauthier apresenta a planta do pavimento térreo e a planta do primeiro pavimento de um sobrado que pertencia a um homem rico e “*bem educado*”, que conhecia a Europa e falava um pouco de francês e de italiano³⁷¹. Nesta casa, o “vestíbulo” ocupava toda a extensão da fachada no térreo, sendo seguido por um quarto de serviço e pela escada que dava acesso ao pavimento superior. Atrás destes, localizavam-se o dormitório dos escravos e do cocheiro e um corredor que levava ao pátio onde ficava a cocheira. Depois do pátio, Vauthier assinala a existência de um jardim.

No pavimento superior, havia uma sala de recepções, com duas alcovas, que dava para a rua e ligava-se à sala de jantar, também com duas alcovas, por meio de um estreito corredor junto à escada, que garantia o acesso a outros dois compartimentos sem janelas.

Embora não tenha representado em planta o segundo e o terceiro pavimentos, nem o sótão, Vauthier observa o seguinte em relação a estes:

*“(...) o segundo e o terceiro são exatamente a repetição do primeiro e o sótão adapta-se à mesma disposição.”*³⁷²

371 VAUTHIER, *Op. cit.*, p. 44.

372 Idem, *ibid.*, p. 44.

Em relação ao segundo andar, registra a existência de uma sala de visitas, de um quarto de dormir, de alcovas, de um corredor e de um escritório; em relação ao terceiro, menciona o quarto das crianças, uma sala de jantar, alcovas, outro corredor e a copa³⁷³. O engenheiro não faz referência aos compartimentos do sótão.

As imagens apresentadas por Vauthier representam o sobrado estreito e magro do Recife, com o térreo destinado aos escravos; o primeiro pavimento (local de maior permanência do homem) subdividido em uma área mais social, junto à rua, e uma área mais íntima, dando para o pátio, quintal ou jardim; o sótão ou os andares mais altos ocupados pelas mulheres e correspondendo também à área de serviços e ao local das refeições familiares. Quanto mais distantes da rua (no sentido vertical ou horizontal), maior a intimidade dos ambientes da casa.

Jean Baptiste Debret, em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, apresenta, da mesma forma, plantas e elevações da casa brasileira – uma casa pequena do Rio de Janeiro, uma casa de chácara, um sobrado urbano com sete janelas na fachada principal e uma “*grande casa de campo*”, segundo a definição que emprega.

Sobre as casas térreas contíguas, Debret afirma serem habitadas por uma única família e, em geral, estreitas e profundas. Compunham-se de um rés-de-chão e, vez ou outra, de um sótão. Um corredor conduzia à sala de jantar, à cozinha e aos aposentos para os escravos domésticos; a sala de visitas dava para a rua (como o sótão) e a esta se seguiam os quartos de dormir ou alcovas³⁷⁴. Debret registra ainda a existência de um jardim atrás da construção, e, no fundo do lote, a presença da estrebaria. Na fachada, demonstra por meio de seus desenhos a falta de simetria e representa o telhado com as terminações à maneira oriental.

373 VAUTHIER, *Op. cit.*, p. 42.

374 DEBRET, *Op. cit.*, p. 306.

A casa de chácara também possuía um primeiro andar além do rés-do-chão – “*luxo já notável nessas modestas habitações rurais que são, em geral, simplesmente térreas*”³⁷⁵.

A casa de chácara desenhada por Debret possuía uma varanda (uma espécie de alpendre) junto à entrada, onde existia um pequeno oratório. Passando-se a varanda, entrava-se na sala de visitas, que era ladeada por dois quartos com janelas, destinados aos “*senhores da casa*”; à sala de vistas, seguiam-se a sala de jantar, um pátio interno à construção e um corredor de serviço ligado à cozinha e à copa; em torno do pátio interno, localizavam-se as alcovas e, nos fundos da construção, um quarto para os negros doentes. Atrás da casa, havia outro pátio e, ao redor da construção, áreas ajardinadas com palmeiras. A varanda precedendo a entrada, o pátio interno, o pátio externo e as alcovas caracterizando esse tipo de habitação. A elevação revela, mais uma vez, a influência oriental no telhado.

A residência urbana com sete janelas na fachada principal possuía no térreo um “vestíbulo” (onde, segundo Debret, era “*guardada a carruagem*”), uma escada que dava acesso ao primeiro pavimento, selaria, estrebaria, um armazém (ou depósito) e um quarto para os negros. No pavimento superior ficavam a sala de visitas e o “*quarto dos senhores*”, seguidos por outros quartos, alcovas e por um gabinete envidraçado (ou escritório), com claraboia. Corredores estreitos ligavam essas áreas à sala de jantar e, nos fundos da construção, localizavam-se a cozinha, a copa e o quarto dos negros.

A casa de campo mencionada por Debret correspondia, segundo ele, a um exemplo da “*mais nobre construção de uma antiga residência rural, bem diferente das mais belas chácaras do Brasil*”³⁷⁶. Situava-se, contudo, no “*arrabalde de Mata Porcos*”, ao pé das montanhas da Tijuca – a meio caminho do campo e da cidade. Pertencendo ao bispo do Rio de Janeiro, era sede episcopal no momento da visita do pintor³⁷⁷.

375 DEBRET, *Op. cit.*, p. 306.

376 Idem, *ibid.*, p. 308.

377 Idem, *ibid.*, p. 310.

A entrada dessa construção era precedida por uma escadaria. No centro do edifício havia um amplo “vestíbulo”, circundado por um gabinete, uma sala de recepção, uma secretaria e dois quartos. Uma extensa varanda conduzia à capela, depois da qual existia um jardim. Mais uma vez observa-se a influência oriental na cobertura do corpo principal da edificação.

Enquanto um Vauthier, engenheiro, e um Debret, pintor, representam a casa brasileira por meio de plantas, cortes e elevações, uma viajante inglesa como Maria Graham elabora desenhos bem mais simples de construções urbanas e semiurbanas, na qualidade de amadora. Ao retornar à Inglaterra, Edward Finden cria gravuras a partir de alguns de seus esboços, para ilustrar seu *Diário de viagem*.

Apesar da simplicidade e fragilidade do traço, e dos erros de perspectiva e de composição que se percebem nos desenhos a lápis, essas imagens apresentam detalhes da arquitetura brasileira das primeiras décadas do século XIX, como se observa em “A porta norte do Recife” (da varanda da casa do Sr. Stewart), em que foram representados detalhes das casas de dois, três e quatro pavimentos do Recife, com seus telhados de duas águas, suas áreas avarandadas e seus muxarabis. Muitas vezes as construções aparecem em meio à vegetação ou em meio a jardins, como em “Larangeiras”, “Rua do Catete” e “O Rio visto do Outeiro da Glória”. O Rio de Janeiro nos desenhos de Maria Graham é retratado com sobrados de dois pavimentos e casas térreas entre bananeiras e coqueiros, enquanto as imagens do Recife apresentam construções mais altas, de até quatro pavimentos.

Esses desenhos são simples, quase sempre feitos a lápis – algumas vezes Graham trabalha com pinturas em sépia –, mas demonstram o olhar curioso da viajante inglesa e a intenção de registrar características da paisagem brasileira, da cidade brasileira e da arquitetura do Brasil para apresentar a seus conterrâneos.

Ainda que não possuam o nível de detalhamento de um desenho técnico, revelam traços da arquitetura e aspectos da casa brasileira e dos espaços livres junto à residência urbana e semiurbana. Se por um lado a ausência de técnica limita a verossimilhança em relação ao objeto representado, por outro lado, o menor rebuscamento compositivo torna o desenho mais fidedigno ao modelo original.

A análise dos desenhos de planta, corte e fachada ou mesmo dos esboços feitos a lápis por esses viajantes não contradiz, ao contrário, confirma e reforça as descrições da casa brasileira que constam em seus relatos de viagem. O texto muitas vezes explica o desenho e o desenho clarifica o texto, dando uma noção mais aproximada de como eram as construções nas primeiras décadas ou quase em meados do século XIX, antes da difusão da fotografia.

A casa brasileira nesses desenhos, afora um ou outro detalhe arquitetônico, uma ou outra diferença na forma de distribuição interna, uma ou outra variação na forma de ocupação dos espaços livres e no emprego de pátios, átrios, varandas e alpendres, é a casa que aparece retratada em parte das imagens fotográficas da segunda metade do século XIX, que aparece descrita em outros relatos de viagem, e que aparece nos anúncios de jornal; tratando-se, evidentemente, de tipos habitacionais que se repetem com variações e não de modelos repetidos sem quaisquer alterações na fachada, na planta ou nos materiais construtivos. Surge exemplificada e tipificada com o intento de transmitir ao observador uma noção da casa brasileira do período.

Outras cidades brasileiras

As dificuldades de comunicação e transporte, as dimensões continentais do país e a importância de determinados portos junto à costa leste do Brasil explicam, ao menos em parte, o número reduzido de imagens (desenhos, gravuras e fotografias) de cidades situadas ao norte, ao sul e a centro-oeste do país, nas quais aparece a casa brasileira do século XIX.

Se em relação ao Rio de Janeiro, Recife, Salvador e São Paulo, foram muitas as imagens produzidas nesse período, não se pode dizer o mesmo no que diz respeito à maior parte das cidades brasileiras, apenas eventualmente retratadas – com algumas exceções. Ainda assim é possível constatar, por meio de uma análise comparativa dessas raras imagens, as transformações da casa e da cidade brasileira ao longo do oitocentos.

Albert Frisch esteve em Manaus em 1865, retratando grupos de residências, predominantemente térreas, algumas das quais ainda cobertas de palha, à semelhança dos mucambos. Os sobrados, mais raros, aparecem com uma fachada extremamente simples, com três ou quatro janelas no pavimento superior e cobertura de duas águas. Entre esses grupos de construções às vezes não se nota sequer a existência de ruas (muito menos de vias calçadas, iluminadas ou arborizadas), fazendo lembrar as observações do viajante que esteve na cidade em 1859: “*As ruas da cidade, se é que se pode falar de ruas ou duma cidade, consistem em meros lanços, términos, esquinas e interrupções*”³⁷⁸. De fato não há ruas propriamente ditas em algumas áreas da cidade retratadas por Frisch.

Em “Vista urbana da cidade de Manaus”, também de autoria de Albert Frisch, observa-se uma ponte junto à qual aparecem alguns postes de iluminação e árvores em fase de crescimento (recém-plantadas no espaço público). A rua apresenta um calçamento rudimentar (recoberto pela vegetação) e passeios estreitos em frente às casas, sem regularidade alguma. As construções são térreas, quase sempre com telhados de duas águas; algumas têm paredes de taipa de mão. Palmeiras e árvores de grande porte completam a paisagem urbana conformada pelas construções e pelos espaços livres.

Nas imagens de Manaus de 1875, elaboradas por um fotógrafo anônimo, essa paisagem ainda não aparece transformada. Casas térreas de taipa de mão, cobertas com telhados de duas

378 AVÉ-LALLEMANT, *Op. cit.*, p. 101.

águas (algumas vezes com telhas do tipo capa-canal), podem ser vistas em meio à vegetação, onde se sobressaem algumas árvores e palmeiras. Junto às construções, é constante a figura do jardim, muito simples, cercado por estacas de madeira.

É de fato nas fotografias de 1890, de autoria de George Huebner, que a paisagem urbana de Manaus surge alterada de modo significativo. O contraste entre as imagens de 1865 e de 1890 é notável. Nestas últimas, além das casas térreas e dos sobrados de dois pavimentos, foram retratados sobrados de três pavimentos e construções com detalhes neoclássicos e ecléticos na fachada. Essas imagens registram as alterações da casa (em seus aspectos externos) e da rua – que nesse momento estava sendo calçada, iluminada e arborizada. Palmeiras marcam presença no espaço público, denotando a mistura do tropical com o europeu das construções.

As imagens da Belém do oitocentos, da mesma forma que as de Manaus, são raras em comparação com as de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Em gravura elaborada por Spix e Martius ainda nas primeiras décadas do século XIX, verifica-se a existência de sobrados de dois e de três pavimentos, alguns deles com beirais, ao lado de construções térreas, conformando uma paisagem de altos e baixos, onde se destacam as torres das igrejas.

Os sobrados de dois e de três pavimentos tornam a aparecer nas fotografias da cidade tiradas no ano de 1875, de autoria de Marc Ferrez – o fotógrafo do Rio de Janeiro.

Na imagem denominada “Chegada a Belém do Pará”, nota-se a predominância dos sobrados de três pavimentos (ao lado dos sobrados de dois pavimentos e das construções térreas) nessa área da cidade, lembrando a gravura de Spix e Martius; entretanto, vários edifícios aparecem com detalhes neoclássicos na fachada, embora alguns ainda apresentem estilo tradicional.

Em “Uma rua de Belém”, observa-se mais uma vez a predominância de sobrados de dois e de três pavimentos em rela-

ção às casas térreas. Parte dessas construções ainda apresenta beirais; outra parte exhibe platibandas na fachada principal. Em 1875, como se constata por meio da análise dessa fotografia, essa rua estava calçada com paralelepípedos, possuía passeio de pedra, postes de iluminação e uma espécie de canteiro central com palmeiras e árvores em crescimento. Palmeiras ao longo da calçada e árvores plantadas no leito carroçável aparecem nas fotografias de outras ruas de Belém desse mesmo período – da mesma forma que o calçamento de paralelepípedos, os passeios de pedra e os postes de iluminação pública.

Nem sempre é possível confirmar a existência de jardins junto às construções nessas imagens. Às vezes aparecem atrás das casas (sobressaindo-se as palmeiras); outras vezes, atrás de cercas de madeira; e outras vezes ainda atrás de muros baixos, com grades de ferro – como na fotografia da rua do Conselheiro João Alfredo ou da avenida Nazaré, onde as áreas ajardinadas localizam-se ao lado das casas térreas, sendo mais facilmente percebidas.

Algumas das construções de Belém retratadas por Marc Ferrez apresentam um revestimento na fachada semelhante aos azulejos; outras apresentam uma balaustrada em torno da cobertura no lugar comumente ocupado pela platibanda, sendo estas, da mesma maneira que o emprego de pedras de cantaria, características bastante peculiares à arquitetura urbana da Belém do oitocentos.

Nas fotografias de Marc Ferrez, algumas ruas aparecem em obras, já marcadas pelos trilhos de fenda por onde passavam os bondes. Ambas estavam em processo de transformação: a rua e a casa.

As imagens de Cuiabá, por outro lado, não expressam grandes transformações da paisagem ao longo do século XIX.

Entre 1825 e 1829, Hercules Florence elaborou quatro desenhos da cidade de Cuiabá para ilustrar seus relatos de viagem. No primeiro desenho, a cidade é avistada ao longe, com as casas

térreas esparsas, em meio à vegetação. No segundo, a cidade é retratada com suas casas térreas erguidas no alinhamento de lotes estreitos e compridos, com jardins nos quintais, compostos por árvores de grande porte e palmeiras. As construções são muito simples, quase sempre com uma porta e duas janelas na fachada e telhados de duas águas com beirais. As ruas parecem de terra, não têm calçamento, passeios, iluminação ou arborização. A extensão da cidade é tão reduzida que, do ponto onde Florence se encontrava ao elaborar as imagens, era possível ver o limite da área urbana.

Nos dois últimos desenhos, constata-se a existência de sobrados de dois pavimentos na cidade, que se destacam na paisagem horizontal. É digna de nota a quantidade de áreas ajardinadas (ou arborizadas) atrás ou ao lado das residências, compondo com a vegetação ao redor do espaço urbano uma paisagem verdejante pontuada pelos edifícios. Do mesmo modo que no segundo desenho de Florence, essas áreas ajardinadas aparecem cercadas por muros não muito altos, parecendo de fato um complemento da habitação – não havia casas sem jardim.

Por meio da análise das fotografias de Cuiabá da segunda metade do século XIX, percebe-se que essa paisagem pouco se alterou. Continuaram comuns os jardins atrás das moradias urbanas, com palmeiras aqui e ali; continuaram predominando as casas térreas em relação aos sobrados (de dois pavimentos) – que permaneceram raros; mesmo as rótulas persistiram na fachada de algumas casas em uma modalidade mista de janela: metade de vidro e metade de rótula, abrindo para a rua.

Por outro lado, surgiram algumas construções com detalhes neoclássicos na fachada, outras com jardim na frente cercado por muros baixos com grades de ferro; algumas ruas foram calçadas com pedra, subdivididas em passeio e leito carroçável e iluminadas por lampiões pregados às paredes das casas ou por meio de postes de iluminação.

Essa análise reforça a ideia de que em Cuiabá, assim como em outras cidades do centro-oeste do Brasil (como em Vila-Boa de Goiás), as transformações urbanas se processaram lentamente ao longo do século XIX – o mesmo podendo ser dito em relação a algumas cidades situadas ao sul do país.

No texto de Avé-Lallemant (*Viagem pela província do Rio Grande do Sul, 1858*), há uma gravura de Pelotas – originalmente publicada no jornal *O Constitucional* – em que aparece um agrupamento de construções de um, dois e três pavimentos, com cobertura de duas ou de quatro águas, de telhas de barro com beiral³⁷⁹.

Em uma fotografia da segunda metade do século XIX, é possível verificar a existência de casas térreas e casas térreas com sótão atrás da igreja matriz de Pelotas – todas com telhados de duas águas; mas enquanto uma parte aparece com beirais, outra parte apresenta platibanda e detalhes neoclássicos na fachada. A rua junto às construções possui calçamento (de paralelepípedos), passeios para os pedestres e postes de iluminação, sendo marcada também pelos trilhos de fenda, como as ruas de tantas outras cidades brasileiras do período.

Joinville foi retratada em “Vista da Colônia Dona Francisca” (Joinville, 1866), com um número razoável de construções ao longo de uma rua sem calçamento – casas térreas, mas com um sótão bastante acentuado configurando quase um segundo pavimento. Constata-se o emprego da madeira e de telhas planas nessas construções e o caráter europeu de suas fachadas. As casas estão recuadas em relação à rua de terra, isoladas no lote e cercadas por vegetação. Compõem de fato um cenário europeu nos trópicos.

A fotografia “Rua do Príncipe em 1885” evidencia poucas alterações na cidade. Uma rua estreita, sem calçamento, sem iluminação pública e sem arborização, com alguns terrenos vagos, aparece ladeada por casas isoladas no lote, com um

379 v. AVÉ-LALLEMANT, *Op. cit.*, p. 397.

pequeno recuo frontal e áreas ajardinadas em seu entorno. Essas residências são invariavelmente térreas, mas possuem um sótão de altura bastante elevada – como as que são vistas na fotografia de 1866.

A povoação de Tocantins (com moradias esparsas, térreas, cobertas de palha à maneira dos mucambos), a cidade de Tefé (em gravura de Louis Agassiz), Cametá na segunda metade do século XIX, Porto Alegre ao sul do país, Ouro Preto e Diamantina, em Minas Gerais, assim como tantas outras cidades e povoações do Brasil, também foram retratadas por meio de fotografias e desenhos (ou gravuras) que evidenciam as diferenças regionais da arquitetura e os diferentes graus de desenvolvimento urbano e tecnológico – os sobrados de dois e três pavimentos integrando a paisagem das áreas mais desenvolvidas, e as casas térreas, com cobertura vegetal, caracterizando lugares muitas vezes mais distantes do litoral, em menor contato com a Europa.