

**Universidade do Estado do Amazonas**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes- PPGLA**

**Pollyanna D'Avila Gonçalves Dias**

**A arquitetura Neogótica no Período da Borracha: um estudo  
tipológico das construções de Manaus.**

Manaus, Amazonas

Junho, 2013

**Universidade do Estado do Amazonas**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes- PPGLA**

**Pollyanna D'Avila Gonçalves Dias**

**A arquitetura Neogótica no Período da Borracha: um estudo  
tipológico das construções de Manaus.**

Dissertação do Programa de Pós-  
graduação em Letras e Artes  
(PPGLA) para obtenção do título  
de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Co-orientador: Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

Manaus, Amazonas

Junho, 2013

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Luciane Viana Barros Páscoa- Universidade do Estado do Amazonas

---

Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa- Universidade do Estado do Amazonas

---

Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita- Universidade Federal do Amazonas

Manaus, Amazonas

Junho, 2013

## **Agradecimentos**

Primeiramente agradeço a Deus que me presenteou com uma mãe maravilhosa, Consuelo D´Avila, a quem devo todo o apoio aos meus estudos. Agradeço à orientadora Profª Dr.ª Luciane Páscoa por sua dedicação e o crédito depositado a esta pesquisa. Ao co-orientador Prof. Dr. Márcio Páscoa pelos importantes ensinamentos e sugestões. Ao Prof. Dr. Otoni Mesquita pelos apontamentos dados na qualificação.

Aos funcionários do Arquivo Público, em especial a Srª. Janete Langbeck. Aos funcionários do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), da Biblioteca Pública do Amazonas, da biblioteca do Museu Amazônico e do acervo digitalizado dos Povos da Amazônia.

Agradeço a compreensão dos amigos, em especial a Hederjane Assis que me acompanhou nas visitas ao Centro Histórico de Manaus e ao Cemitério São João Batista. Por fim, agradeço o importante apoio dos familiares que souberam lidar com minha reclusão. Dedico a todos os meus profundos agradecimentos.

## **Resumo**

O Período da Borracha proporcionou grandes transformações culturais e sociais na cidade de Manaus e estimulou a inserção de *revivals* na arquitetura pública e privada. Neste trabalho analisou-se a utilização de referências neogóticas nas construções deste período e o seu diálogo com os outros estilos, refletindo a relação da arte com a história e a memória de uma coletividade. O estudo foi desenvolvido a partir da análise iconológica, tipológica e simbólica das seguintes construções: o Reservatório da Castelhana (em torno de 1890), a Capela do Cemitério São João Batista (1906), a Capela do Pobre Diabo (1897), a Capela da Santa Casa de Misericórdia (1922), além de fragmentos neogóticos em construções ecléticas do Centro Histórico de Manaus.

**Palavras-chaves:** Arquitetura Neogótica, Revivalismo, Período da Borracha, Manaus.

## **Abstract**

The Rubber Boom Period provided great cultural and social changes in the city of Manaus and encouraged the inclusion of revivals in public and private architecture. This research analyzed the use of references in the Neogothic buildings of this period and its dialogue with other styles, reflecting the relationship between art and history and the memory of a collectivity. The research was developed from the iconological, typological and symbolic analysis of the buildings: the Reservatório da Castelhana (around 1890), the Chapel of St. John the Baptist Cemetery (1906), the Chapel of the Poor Devil (1897), the Chapel of the Holy House of Mercy (1922), and neogothic fragments of eclectic buildings of the historic center of Manaus.

**Keywords:** Neogothic architecture, Revival, The Rubber Boom Period; Manaus.

## **SUMÁRIO**

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>1. AS CIDADES</b>	<b>04</b>
<b>1.1 A Dinâmica das cidades após a Revolução Industrial</b>	<b>04</b>
<b>1.2 Manaus no Período da Borracha</b>	<b>13</b>
<b>2. OS ESTILOS</b>	<b>36</b>
<b>2.1 Romantismo</b>	<b>36</b>
<b>2.2 Revivalismo</b>	<b>45</b>
<b>2.3 Neogótico</b>	<b>61</b>
<b>3. AS CONSTRUÇÕES</b>	<b>83</b>
<b>3.1 Reservatório da Castelhana</b>	<b>86</b>
<b>3.2 Capela do Pobre Diabo ou Capela de Santo Antônio</b>	<b>89</b>
<b>3.3 Capela e Cemitério de São João Batista</b>	<b>94</b>
<b>3.4 Capela da Santa Casa de Misericórdia</b>	<b>113</b>
<b>3.5 Centro Histórico de Manaus</b>	<b>117</b>
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>124</b>
<b>5. REFERÊNCIAS</b>	<b>126</b>
<b>6. ANEXOS</b>	<b>137</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Mapa de Paris.....	6
Figura 2 - Planta de Manaus.....	7
Figura 3 - Palácio de Cristal.....	11
Figura 4 - Armazém de comercialização da borracha.....	15
Figura 5 - Hospital Santa Casa de Misericórdia.....	19
Figura 6 - Carroça utilizada para coleta de lixo.....	21
Figura 7 - Casa das Máquinas da Cachoeira Grande.....	23
Figura 8 - Avenida Central no Rio de Janeiro.....	27
Figura 9 - Projeto para a fachada do Teatro Amazonas.....	30
Figura 10 - Palácio da Justiça.....	32
Figura 11- Strawberry Hill.....	36
Figura 12 - Quasímodo salvando Esmeralda.....	44
Figura 13 - Arquitetura neoclássica.....	48
Figura 14 - Arquitetura neogótica.....	48
Figura 15 - Chalé Tavares Cardoso.....	51
Figura 16 - Castelinho.....	52
Figura 17 - Casa “Carmem Miranda”.....	53
Figura 18 - Prédio em estilo Tudor.....	54
Figura 19 - Mercado da Carne em Belém.....	57
Figura 20 - Fachada de ferro do Mercado Adolpho Lisboa.....	57
Figura 21- Pavilhão neogótico do Mercado Adolpho Lisboa.....	58
Figura 22 - Igreja de Saint-Denis.....	62
Figura 23 - Elementos de uma catedral gótica.....	64
Figura 24 - Janelas no Gótico.....	65
Figura 25 - Parlamento de Westminster.....	68
Figura 26 - Catedral de Notre-Dame.....	72
Figura 27 - Real Quinta da Boa Vista.....	76
Figura 28 - Detalhe do Mosteiro dos Jerônimos.....	78

Figura 29 - Gabinete Português de Leitura.....	78
Figura 30 - Prédio da Ilha Fiscal.....	79
Figura 31 - Catedral da Sé.....	80
Figura 32 - Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem.....	81
Figura 33 - Reservatório da Castelhana.....	87
Figura 34 – Ponte Neomanuelina da Boutaca em Portugal.....	88
Figura 35 - Reservatório da Castelhana.....	89
Figura 36 - Capela do Pobre Diabo.....	90
Figura 37 - Máscara.....	92
Figura 38 - Torres com cogulhos.....	92
Figura 39 - Santo Antônio e ornamentos vegetalistas.....	93
Figura 40 - Vista do Cemitério de São José e sua capela.....	95
Figura 41 - Capela de São João Batista.....	96
Figura 42 - São João Batista.....	97
Figura 43 - Torres com cogulhos.....	98
Figura 44 - Folha de acanto.....	99
Figura 45 - Arabesco.....	100
Figura 46 - Portão de ferro.....	100
Figura 47 - Piso.....	101
Figura 48 - Vitrais.....	104
Figura 49 - Imaculada Conceição.....	105
Figura 50 - Tipos de flor-de-lis.....	105
Figura 51 - Tipos de cruz.....	106
Figura 52 - Jazigos.....	107
Figura 53 – Jazigo.....	108
Figura 54 - Jazigo.....	108
Figura 55 - Detalhe festão e guirlanda.....	109
Figura 56 - Detalhe folha de acanto.....	109
Figura 57 - Seres grotescos góticos.....	110
Figura 58 - Tipos de cruces góticas.....	110
Figura 59 - Cruces do Cemitério São João Batista.....	111
Figura 60 - Vista do Cemitério.....	112
Figura 61 - Capela da Santa Casa de Misericórdia.....	114
Figura 62 - Área interna da Capela em 1922.....	116

Figura 63 - Área interna da Capela em 1923.....	116
Figura 64 - Área interna atual.....	116
Figura 65 - Telhado.....	117
Figura 66 - Residência na Avenida Joaquim Nabuco.....	118
Figura 67 - Residência na Rua Dr. Alminio.....	119
Figura 68 - Residência na Rua Bernardo Ramos.....	119
Figura 69 – Antiga casa do governador Silvério Nery.....	120
Figura 70 – Prédio na Rua Miranda Leão com Andradas.....	120
Figura 71 – Teatro da Instalação.....	120
Figura 72 – Colunas compósitas do Hospital Beneficente Portuguesa.....	121
Figura 73 – Colunas compósitas da Igreja dos Remédios.....	121
Figura 74 – Detalhe Fonte da Praça Matriz.....	122
Figura 75 – Planta do Palácio do Governo feita por Filinto Santoro.....	123
Figura 76 – Construções neogóticas no entorno do tesouro Público.....	123

## **Apresentação**

O interesse pela pesquisa em arquitetura neogótica surgiu em 2007 quando cursava a Especialização em História da Cultura e da Arte na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). O trabalho final do curso foi desenvolvido neste tema e voltado para a cidade em questão: Belo Horizonte. Desde lá, o interesse pelo Neogótico aumentou e busquei conhecer e pesquisar construções neste estilo para onde quer que viajasse.

No Brasil, há uma escassez de trabalhos sobre o assunto, pois boa parte dos estudos sobre arquitetura do século XIX aborda o Revivalismo sem que haja aprofundamento no Neogótico. Fato curioso, pois o Neogótico proliferou-se por todo o país, não somente na arquitetura religiosa, mas também na oficial e civil.

Em maio de 2011 o pré-projeto de minha autoria sobre a arquitetura neogótica no Período da Borracha em Manaus foi selecionado no Mestrado em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Foi proposto, então, um estudo do estilo a partir das mudanças socioeconômicas ocorridas dentro do Período da Borracha, pois como recorda Aldo Rossi (2001, p. 1), a arquitetura é uma criação inseparável da vida civil e da sociedade em que está inserida. No entanto, como este trabalho é fruto do estudo em Artes Visuais, logo também não poderia deixar de conceber a cidade em sua finalidade estética (a cidade como obra de arte), sendo este aspecto de grande importância para compreensão de um espaço urbano.

Rossi (Idem, p. 19) já havia sinalizado como os fatos urbanos poderiam ser relacionados às obras de arte. As manifestações da vida social, assim como as obras de arte, nascem da vida inconsciente, onde o nível é coletivo no primeiro caso e individual no segundo. A diferença é que algumas manifestações são produzidas pelo público e outras para o público, sendo que é o público que lhes fornece um denominador comum. A cidade assim como a arte é uma representação da condição humana.

Os fatos urbanos têm uma vida e uma memória própria (Idem, p. 173). Ao estudar a história de uma cidade pode-se incluir a história de sua arquitetura, onde cada monumento ganha um sentido, um significado. Uma igreja, por exemplo, pode estar relacionada ao desejo de espiritualidade, um hospital à cura do corpo, um cemitério à perda de um ente querido e

assim por diante. Portanto, ao estudar uma arquitetura encontramos indubitavelmente uma memória.<sup>1</sup>

As obras analisadas neste trabalho foram: Reservatório da Castelhana (em torno de 1890), Capela do pobre Diabo ou Capela de Santo Antônio (1897), Capela de São João Batista (1906) e Capela da Santa Casa de Misericórdia (1922). Além do estudo de elementos e fragmentos do Neogótico desagregados do estilo e encontrados em construções ecléticas no Centro Histórico de Manaus.

Nesta pesquisa, as fontes utilizadas foram primeiramente as literárias. Em seguida, realizou-se uma busca em arquivos públicos e bibliotecas com o objetivo de encontrar documentos sobre Manaus no Período da Borracha. Paralelamente a isso, houve visitas às construções neogóticas de modo a observar e registrar fotograficamente suas peculiaridades. Sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciane Páscoa o estudo arquitetônico foi direcionado para uma análise iconológica, tipológica e, quando necessário, de cripto-história da arte.

A visita aos arquivos públicos da cidade possibilitou o contato com a realidade local no que se refere à pesquisa. Nestes ambientes, apesar do esforço dos funcionários, nem sempre se pôde encontrar uma infraestrutura adequada à conservação de documentos antigos. Alguns documentos foram vistos empilhados, empoeirados ou em contato com a umidade, intensificando deste modo seu desgaste e destruição. Devido à má conservação, que às vezes se arrasta por anos, registrou-se lacunas cronológicas em alguns documentos, o que é um pesar para todo pesquisador.

Portanto, fechando-me para a pesquisa em arquivos públicos e bibliotecas, e ao mesmo tempo, abrindo-me ao contato exterior em visitas às construções, pude, enfim, elaborar um trajeto do que foi o Neogótico em Manaus no Período da Borracha.

No primeiro capítulo deste trabalho, encontra-se uma abordagem geral das mudanças econômicas, sociais, urbanas e estéticas das grandes cidades a partir da Revolução Industrial no século XVIII. De modo a situar Manaus em um *zeitgeist*, ou espírito de uma época. No primeiro tópico, o leitor perceberá que o próprio texto possui uma dinâmica, onde se escreve sobre vários assuntos e ao mesmo tempo sobre o mesmo assunto - as cidades e a cidade. No segundo tópico deste capítulo inicia-se o estudo de Manaus a partir do período republicano onde se viveu também o auge do Ciclo da Borracha.

O segundo capítulo adentra em uma abordagem estético-filosófica tendo como ponto de partida o estudo do Romantismo, sendo este a base para toda arte feita no século XIX

---

<sup>1</sup> De acordo com o sociólogo Franco Ferrarotti (apud Miranda, 2007, p. 26) toda memória é uma experiência de comunidade.

(Hauser, 1995, p. 665). No segundo tópico encontra-se um estudo do Revivalismo que nasceu dentro dos ideais românticos. A raiz filosófica do movimento revivalista será compreendida a partir dos estudos de Giulio Carlo Argan (1977), onde também haverá uma rápida explicação de cada *revival* e o modo como foi utilizado na Europa e no Brasil. Enfim, no terceiro tópico, chega-se ao estudo do Neogótico a partir de sua causa primitiva, o Gótico medieval. A partir disso, aborda-se a visão dos seus principais filósofos, suas fases, variantes e utilizações na Europa e no Brasil.

O terceiro capítulo adentra no estudo histórico e estético do Neogótico em Manaus. Sendo que na abordagem estética incluem-se as análises iconológicas (tipológica, simbólica) e de cripto-história da arte.

# 1. As cidades

## 1.1 A dinâmica das cidades após a Revolução Industrial

*Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo na esfera de vidro.*

Ítalo Calvino- *As cidades invisíveis*

A partir da Revolução Industrial iniciada na Inglaterra no século XVIII, gradativamente a dinâmica das cidades mudou. Com a implantação da indústria e as transformações econômicas advindas dela, ocorreu um deslocamento da força de trabalho para os grandes centros urbanos. Pessoas oriundas do campo e de outros países confluíram para espaços em comum acarretando inchaços demográficos. A ideia de tempo e espaço na cidade não seria mais a mesma.

Desde o início do século XVIII, observa-se em algumas cidades europeias a destruição das muralhas medievais e a ampliação do espaço urbano: Berlim em 1734, Hanover em 1763, Graz em 1784 (Calabi, 2008, p. 71), dentre outras. O espaço amplo e planejado se fazia premente ao novo contexto que surgia nas cidades.

Neste momento, historiadores, médicos, políticos e pessoas de áreas variadas propuseram modelos e formataram imagens ideais para esta “nova” cidade. O período em questão foi denominado por Choay (2011, p. 3) como “Pré-urbanismo” e dividido em dois modelos. O primeiro modelo era o progressista, ou seja, aquele que recusava a herança artística do passado e sugeria soluções novas e racionais para a cidade. O segundo modelo era o culturalista que era essencialmente nostálgico já que se baseava no estudo histórico e na unidade orgânica da cidade (unidade esta, que de acordo com o segundo modelo, foi desintegrada com a industrialização). Entre os progressistas estavam: Robert Owen, Charles Fourier e Pierre-Joseph Proudhon. E entre os culturalistas : Augustus Pugin, John Ruskin e William Morris.

A urbanística moderna surgiu em meio a tais reflexões, despontando-se entre 1830 e 1850 (Benevolo, 2009, p. 71). Os primeiros reformistas urbanos atuaram de formas distintas. Alguns, inclusive foram duramente criticados, como foi o caso de Georges-Eugène Haussmann em Paris. No seu caso, as críticas surgiram de todos os lados: dos liberais por

conta de seus métodos financeiros, dos artistas e intelectuais por conta da “descaracterização” da antiga Paris que o julgavam responsável (Benevolo, 2009, p. 106). De modo que Haussmann rebateu:

Que os nossos rasgos, nossos “desejos de embelezamento” tenham proporcionado espaço, ar, luz, plantas e flores aos bairros velhos e novos, em uma palavra, aquilo que proporciona salubridade, para a alegria dos olhos, que beleza! Mas de qualquer maneira, não aos olhos deles. Porém, boa gente enfiada em suas bibliotecas, que parece que nada viram, citem pelo menos um velho monumento merecedor de interesse, um edifício precioso para a arte, curioso pelas suas lembranças que minha administração tenha demolido. (Haussmann apud Calabi, 2012, p. 175).

De fato, as reformas de Haussmann foram bem incisivas e inovadoras, não é à toa que ele era conhecido como o “artista-demolidor” (Benjamin apud Dias, 2007, p. 42). Na época em que Haussmann tornou-se prefeito do Sena a população de Paris já alcançava a média de um milhão de habitantes. Porém, a estrutura da cidade ainda era medieval e barroca e não acompanhou as necessidades que surgiram de todas as partes. Devido a isso, Haussmann, incentivado por Napoleão III e auxiliado por uma equipe de renomados engenheiros e arquitetos, planejou e efetuou a reforma de Paris. A malha antiga da cidade foi cortada de ponta a ponta, visando, sobretudo, a abertura de espaços e a melhoria na circulação da cidade. De acordo com Berman (1999, p. 145) o bulevar parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, pois permitia que o tráfego fluísse em linha reta do centro da cidade ao outro extremo.

Mas o bulevar foi apenas uma parte daquilo que Haussmann inovou em Paris. Foram incluídos novos mercados, pontes, esgotos, monumentos, etc. A burguesia foi cada vez mais para os bairros ocidentais, próximo ao *Bois de Boulogne*, enquanto o proletariado afastou-se para a parte oriental da cidade (Calabi, 2012, p. 171). Logo, esta reforma tornou-se referência para outras cidades no mundo.

Em 1856, o catalão Ildefonso Cerdà esteve em Paris e observou de perto as obras de Haussmann. Em 1854 ele havia sido encarregado de fazer um levantamento topográfico de Barcelona e sua área circundante. Mais tarde, Cerdà aplicou um projeto de reformas urbanas em Barcelona. E foi através desta experiência que publicaria o ensaio *Teoria General de la Urbanización* (1867), onde escreve que a urbanização reside “na associação de repouso e movimento” (Choay, 1980, 270), ou seja, é preciso haver atenção à moradia e ao alargamento dos espaços. Entretanto, o plano de Cerdà não foi realizado em toda sua complexidade técnica, pois de acordo com Rossi (2001, p.228) este plano era até mais avançado que o de

Haussmann e não podia ser realizado facilmente, nem na Espanha ou em qualquer lugar da Europa.

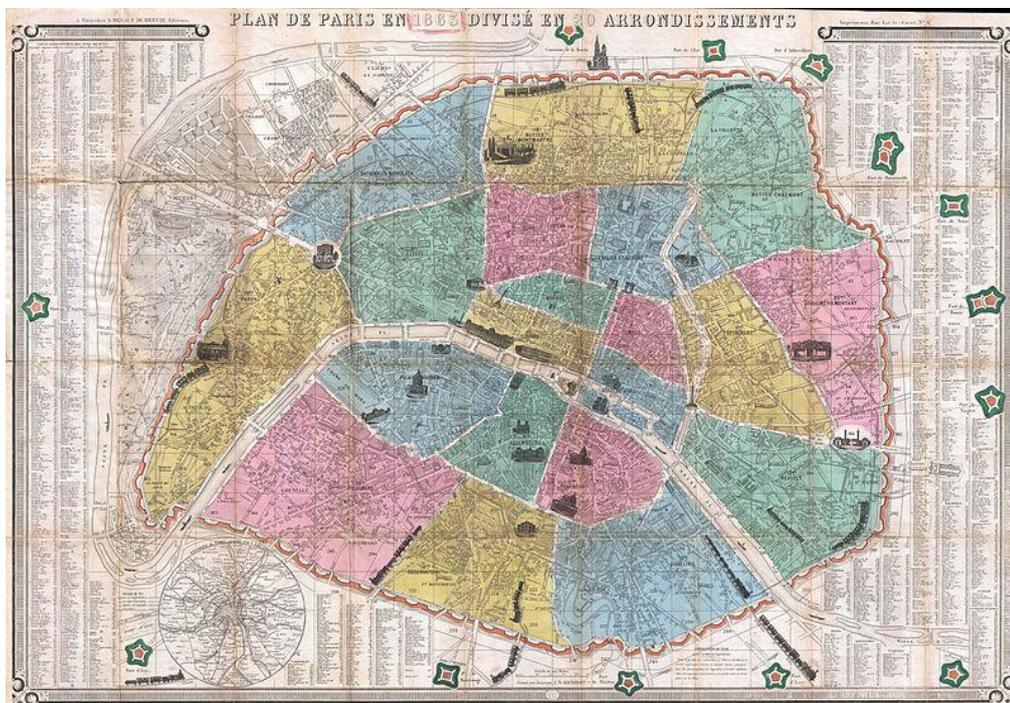


Fig. 1- Mapa de Paris, 1863, elaborado por J. N. Henriot for F. Dubreuil.

Os planos de Paris e Barcelona possuem o desenho quadrícula e radial, dois tipos que foram muito utilizados em cidades modernas. O desenho quadrícula ou plano xadrez foi constantemente utilizado na antiguidade em cidades de domínio romano, mas também em bastides na França do século XIV, cidades coloniais da Alemanha Oriental, cidades de domínio espanhol, português e outras. (Roncayolo, 1986, p. 436). Este traçado, por ser mais regular, tornou-se sinônimo de planificação.

Em cidades brasileiras pode-se verificar a utilização da planta quadrícula no século XVI nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro e no século XVII em São Luís e Belém.<sup>2</sup> Em Manaus, observa-se a utilização deste traçado em um mapa de 1852 e outro de 1895.<sup>3</sup>

Já o plano radial, desde o Renascimento e o Barroco tomou uma nova dimensão, pois passou a ser ligado a projetos urbanos de embelezamento. O seu desenho convergente cria uma perspectiva que evidencia monumentos de uma cidade, além de possibilitar a formação de um anel circular. Segundo Calabi (2012, p. 85), este plano confirma e ratifica o modelo de

<sup>2</sup> Ver mais sobre o assunto em [http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/cartografia\\_potuguesa/textos/historico7.htm](http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/cartografia_potuguesa/textos/historico7.htm)

<sup>3</sup> Ver Mesquita, 2006, p. 190-198.

crescimento e constitui um padrão para a organização e expansão de uma cidade moderna. Por isso, é possível observar sua utilização em diversas cidades, a começar por Paris.

Como Paris tornou-se referência urbanística, logo, outras cidades seguindo seu exemplo empreenderam reformas urbanas: Viena em 1859, Cidade do México em 1860, Estocolmo em 1866, Manaus em 1892, Belo Horizonte em 1895 e Rio de Janeiro em 1902. A cidade de Belo Horizonte é um exemplo moderno da junção de elementos, pois nela reuniram-se o desenho quadrícula, o radial e mais um anel circundante.



Fig. 2- Planta de Manaus para o Anuário de Manaus, 1913-1914.

Percebe-se que a cidade não era mais a mesma. O homem também não. A relação com o espaço se modificou.

Neste novo ambiente industrial, muitas vezes inóspito, o homem precisava ter uma disposição heroica. Charles Baudelaire escreveu que o verdadeiro tema da modernidade era o herói, ou seja, o próprio homem. Ele acrescenta que era

impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaide, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização de obras primas... (Benjamim, 2000, p. 9-10).

De acordo com Baudelaire, a vida moderna possuía uma “beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria de ansiedade intrínsecas” (Berman, 1999, p. 138). Seria como imaginar andar de carruagem nos belos bulevares de Haussmann e em algum momento precisar colocar os pés no chão lodacento de macadame.<sup>4</sup>

Walter Benjamim (2000) define Charles Baudelaire como um *flâneur*, ou seja, um tipo humano que percorre a cidade moderna, adentrando espaços variados, tentando assimilar realidades, mas sempre mantendo seu anonimato. “As descrições da grande cidade não pertencem nem a um nem a outro (...) pertencem àqueles que atravessaram a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações” (Benjamim, 2000, p. 6).

Para desvendar a cidade moderna era necessário ter ânimo e fôlego, os caminhos poderiam ser variados, assim como na ficcional cidade de Esmeraldina de Ítalo Calvino, onde “a rede de trajetos não é disposta numa única camada; segue um sobe-desce de escadas, bailéus, pontes arqueadas, ruas suspensas. Combinando seguimentos dos diversos percursos elevados ou de superfície, os habitantes se dão ao divertimento diário de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares” (Calvino, 2003, p. 37).

A cidade grande dá ao homem a possibilidade de permear por mundos e esferas diversos. O lugar-comum do homem moderno é a multidão e suas ruas confirmam isso. Este fato foi observado por Friedrich Engels ao andar em Londres no século XVIII.

Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar por horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Esta concentração colossal, este amontoado de dois milhões e meio de homens em um só lugar, centuplicou a força destes dois milhões e meio de homens...(Engels apud Benjamim, 2000, p. 44).

A multidão também se fazia presente em eventos urbanos, como se constatou na França, nos salões de arte do século XIX. Em 1891 havia em torno de quatro a cinco mil artistas ativos em Paris. O *Salon* anual chegava a ter cerca de cinquenta mil visitantes nos dias em que a entrada era franca (Weber, 1989, p. 189-190). Sem falar das exposições universais que reuniam pessoas de diversos lugares do mundo, onde cada nação recebia um setor para mostrar seus progressos industriais.

Na Literatura desta época, pode-se observar uma tentativa de reflexão sobre a multidão. Victor Hugo começou a escrever livros utilizando títulos no plural, como *Os*

---

<sup>4</sup> Alusão ao poema em prosa de Baudelaire *A perda do halo* (1865).

*Miseráveis* (1862) e *Os Trabalhadores do Mar* (1866). Edgar Allan Poe escreveu uma novela intitulada *O Homem da Multidão* (1840), onde conta a experiência de um homem que pela primeira vez adentra no tumulto da cidade. E.T.A Hoffmann escreveu *O Primo em Sua Janela da Esquina* onde o personagem observava a multidão diante de sua janela no alto (Benjamim, 2000, p. 43-51).

O artista Otto Griebel retratou na pintura *A internacional* (1928-1930), uma multidão de trabalhadores de diversas etnias que está de frente ao espectador expressando uma fala coletiva (Prancha 1). Na mesma temática no Brasil, Tarsila do Amaral representou em *Os operários* (1933), rostos de trabalhadores de fábricas que misturados à multidão pareciam perder sua individualidade (Prancha 2).

Apesar da multidão, o homem moderno vivenciou a redenção do individualismo. As relações sociais estavam cada vez mais ligadas aos padrões econômicos e as formas tradicionais estavam em dissolução.

Estas centenas de milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam e se comprimem, não são por acaso homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes?... E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum, nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em linhas opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar. (Engels apud Benjamim, 2000, p. 44).

A pressa adentrou o cotidiano urbano. Como enfatiza Berman (1999, p. 50), “quem quer que pretenda realizar grandes empreendimentos no mundo precisará mover-se para todos os lados, com rapidez”. Esta é a fórmula do capital aliada à velocidade.

Os meios de transportes se tornaram mais rápidos. A ferrovia, além de encurtar as distâncias, forçou seus usuários a aceitar a ideia de hora-padrão. Eugen Weber (1989, p. 11) relata que em Paris a revolução do transporte público permitiu que pessoas de diversas classes sociais utilizassem o mesmo meio de locomoção, já que os preços acessíveis privilegiavam até as pessoas mais modestas. Em 1900, o número de usuários de metrô era estimado em 15 milhões de pessoas e subiu para 312 milhões em menos de dez anos.

A visão do trem em velocidade era um fenômeno que mexia com o imaginário coletivo como descreve Edward Stanley.

No rápido movimento destas máquinas, há uma grande ilusão de ótica que vale a pena mencionar. Um espectador que observa como se aproximam, quando vão à máxima velocidade, mal consegue despojar-se da ideia de que, movendo-se, então crescendo e aumentando de tamanho. Não sei como explicar melhor o que quero dizer, senão referindo-me ao agigantamento dos objetos em uma fantasmagoria. (Stanley apud Hardeman, 1988, p. 25).

As novas invenções trouxeram, de certa forma, estranhamento e atordoamento à população. Isso não ocorria apenas pela imagem do funcionamento da máquina, mas pela forma como o tempo era manipulado por ela.

Claude Monet apreendeu com perfeição essa atmosfera em sua série de pinturas da estação de trem de Saint-Lazare em Paris (Prancha 3). Nela, o artista retrata uma estação tomada pela fumaça expelida dos trens. As imagens distorcidas pela fumaça juntamente com o movimento intenso das máquinas e das pessoas poderiam ser apavorantes para alguns. Giosuè Carducci exprime tal visão no poema *Hino a Satã* (1897):

Um belo e horrível – monstro desferra,  
corre os oceanos - cobre a terra:  
faiscante e fúmido - tal qual vulcão  
os montes supera - devora o chão;  
sobrevoa abismos - depois se esconde  
por cova e antros - do não sei onde.  
E desce; e indômito - de lado em lado  
como a turbina - manda seu brado,  
como a turbina - o hálito expande:  
Eis, ó povo - Satã, o grande.  
(Carducci apud Eco, 2007, p. 338)

A fantasmagoria anteriormente citada em Edward Stanley também chegou ao cinema, em 1896, na exibição de *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (A chegada de um trem a Ciotat) dos irmãos Lumière, os espectadores entraram em pânico na sala de exibição após ver a cena de um trem se movimentando em suas direções.

Outras invenções como o telégrafo, o rádio e o telefone encurtaram as distâncias e a relação do homem com o tempo. A eletricidade, por exemplo, ampliou a luz do dia e moldou o tempo de acordo com as necessidades do homem. Já a fotografia poderia registrar o momento em forma de imagem e o cinema daria movimento a esta imagem.

Na arquitetura, novos materiais como o ferro e o vidro foram utilizados aumentando as possibilidades técnicas. Walter Benjamin escreveu que

Com a crescente comprovação e o conhecimento de suas qualidades estáticas na arquitetura do futuro, o ferro está destinado a servir de base ao sistema de tetos, e do ponto de vista estático, a destacar este último em relação ao sistema helênico e

medieval tanto quanto o sistema de arco deu destaque na Idade Média ao monolítico sistema de vigas de pedras do mundo antigo. (Benjamin apud Boile, 2007, p. 189).

O ferro e o vidro eram usados separados ou juntos em uma mesma construção, como aconteceu no Palácio de Cristal exibido na Exposição Universal de 1851 em Londres. O palácio desenhado por Joseph Paxton era uma imensa e ambiciosa estrutura de vidro e ferro que mostrava os avanços tecnológicos da época, “compunha-se de 3.300 colunas e 2.224 vigas de ferro, 300.000 placas de vidro e 205 mil esquadrias de madeira para receber os vidros” (Ragon apud Kühn, 1998, p. 29). Não demorou muito para que outros palácios fossem erguidos em diversos locais da Europa, como o Palácio de Cristal do Porto em 1865, e fora da Europa, como o Palácio de Cristal em Petrópolis, de 1884.

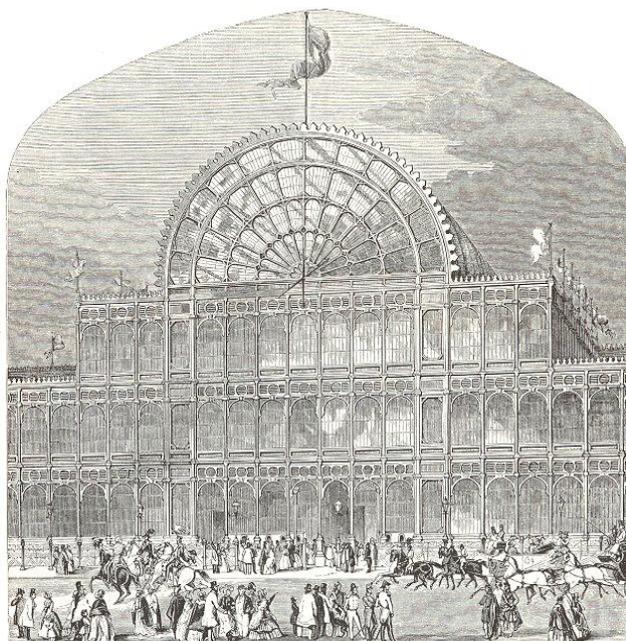


Fig. 3- Palácio de Cristal de Joseph Paxton, 1851, Museu Guernsey.

A estrutura desse tipo de edifício era forte e parecia indestrutível devido à utilização do ferro, mas ao mesmo tempo, trazia a leveza, a transparência e a iluminação natural permitida através do vidro. Em *Notas do Subsolo* (1864), Fiódor Dostoiévski escreveu sobre o edifício de cristal:

Os senhores acreditam no edifício de cristal, para sempre indestrutível, ou seja, acreditam num edifício ao qual ninguém poderá mostrar a língua mesmo as escondidas, nem fazer-lhe uma figa com a mão no bolso. Bom, eu tenho medo desse edifício, talvez porque ele seja de cristal e indestrutível através dos séculos e porque

não será possível mostrar-lhe a língua nem às escondidas. (Dostoiévski, 2008, p. 46).

Em uma interpretação psicanalítica do palácio de cristal baseada no conto de Charles Perrault, Graciosa invoca Percinet em uma sombria floresta: “Será possível que você tenha me abandonado?” Percebe então, um palácio todo de cristal, que brilha tanto quanto o Sol...” (Chevalier, 2007, p. 304). Então Graciosa é conduzida a um salão cujas paredes eram feitas de cristal de rocha, simbolizando uma história que foi gravada nestes muros como as imagens gravadas no inconsciente humano, a história do mundo.

As construções pré-moldadas em ferro fundido tornaram-se febre no Brasil em meados do século XIX e início do século XX. Muitos edifícios, pontes, gradis e outros elementos arquitetônicos foram importados da Europa, pois além de estarem de acordo com os anseios da época, eram fabricados em série, tinham baixo custo e facilidade na montagem. Algumas obras de destaque desta época são: Estação da Luz em São Paulo, Pavilhões do Mercado Municipal de Manaus, Mercado de Carne em Belém, Teatro José Alencar em Fortaleza, entre outros.

Neste período, a própria função do arquiteto modificou-se, estando ele mais voltado para a parte artística da obra e deixando a parte técnica para o engenheiro (Benevolo, 2009, p. 30). De modo que, a junção técnica destas duas especialidades fosse a base da realização de grandes obras públicas em serviço da coletividade (Argan, 1992, p. 22), pois a partir da primeira metade do século XIX, os estilos arquitetônicos tornaram-se inúmeros e a composição deles mais variada, para o usufruto e a necessidade de diferenciação das classes mais abastadas.

As “novidades” estariam em todos os lugares, nos produtos industrializados, nos objetos de decoração, nos veículos automotivos, na arquitetura e nas artes. A burguesia estava em ascensão, e a posse e o consumo de qualquer uma dessas coisas representava riqueza e status para a classe. No final do século XIX o consumo alcançaria uma nova direção, tornando-se também a alegria das massas. “É de admirar o fato de hoje em dia se julgar desfavoravelmente tudo o que é velho. As ideias novas abrem-se caminho até o coração da família e perturbam a ordem desta.” (Tocqueville apud Benevolo, 2009, p. 22).

Ítalo Calvino escreveu sobre uma cidade imaginária que era ávida por novidades e que constantemente descartava tudo o que não era mais novo.

A cidade refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém-tirados da embalagem, veste roupas

novíssimos. (...) Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos de ontem aguardam a carroça do lixeiro. (...) A opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. Tanto que se perguntam se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, expurgar uma impureza recorrente. (Calvino, 2003, p. 48).

A cidade de Ítalo Calvino lembra, em maior proporção, o que de fato ocorreu em muitas cidades modernas. Moles designa esse fenômeno como Kitsch, que se baseia “em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a de aceleração.” E completa dizendo que “o Kitsch é, portanto, uma função social acrescida à função significativa de uso que não serve mais de suporte mas de pretexto.” (Moles, 2007, p.20)

O burguês tinha uma essência capitalista, e como enfatiza Hobsbawm (1985, p. 248-250), “ele era aquele possuidor de capital, ou o que recebia renda derivada de tal fonte, ou um empresário em busca de lucro, ou todas estas coisas juntas. (...) Consistia num corpo de pessoas com poder e influência” e que convenciam aos outros das “maravilhas” dos produtos industriais. A indústria era vista como a redenção da sociedade e era associada ao progresso.

O progresso tornou-se projeto e obsessão da nova burguesia e essa filosofia se espalhou por todo o mundo. As reformas das cidades seguiram o mesmo curso e foram necessárias, pois se elas não ocorressem, a vida nestes lugares ficaria insustentável.

## **1.2 Manaus no Período da Borracha**

Em 1889 o Brasil se tornava uma República e ganhava expectativas de uma renovação política. Ao movimento republicano se uniram chefes militares, setores médios urbanos e membros da elite. A República foi proclamada sem participação popular, e de acordo com Aristide Lobo, jornalista na época, o povo assistiu “bestializado” ao acontecimento. Maria Teresa Chaves Mello (2007, p. 128) explica que, ao utilizar esse termo, Aristide Lobo não se referiu a um sinal de desprezo da população pela República, mas a surpresa causada pelo golpe militar surgido a partir de uma conspiração secreta. O próprio jornalista acrescenta que, em relação à participação popular no país, “o entusiasmo veio depois, quebrando os enleios dos espíritos”.

A notícia da proclamação da República chegou à cidade de Manaus com seis dias de atraso.<sup>5</sup> No dia 22 de novembro foi formada uma Junta Governativa composta por Manoel Lopes da Cruz, Antonio Florencio Pereira do Lago e Domingos Theophilo de Carvalho Leal que resistiu até janeiro do ano seguinte (Diário Oficial do Estado do Amazonas, 21 de novembro de 1906, p. 35402). Foi quando o capitão Augusto Ximeno Villeroy assumiu o Estado do Amazonas, permanecendo no cargo por menos de um ano, pois pediu afastamento devido a motivos familiares. O cargo foi, então, assumido pelo tenente Eduardo Gonçalves Ribeiro.

Neste período, a comercialização da borracha já possibilitava grande desenvolvimento econômico para o Norte do país, enquanto na região Sudeste, a cultura cafeeira era a principal atividade exportadora. De modo geral, a realidade econômica do Brasil era de crescimento do mercado consumidor. No entanto, muitos produtos consumidos no país eram trazidos de fora, pois apesar da industrialização brasileira ter iniciado no final do século XIX a produção ainda era incipiente.

Devido a isto, o governo federal adotou uma política visando à diminuição das importações e o incentivo à produção interna, preservando também, o modelo agroexportador. Com o incentivo à industrialização, em pouco tempo, diversos produtos como bebidas, mobiliário, peças de vestuário, entre outros, passaram a ser produzidos no Brasil. A concentração industrial localizava-se no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Em 1874 o número de indústrias que era de 175 passou para 600 em pouco mais de dez anos (Costa, 1977, p. 260).

O trabalho na indústria girava em torno de 12 a 16 horas diárias, sendo que o operário também podia trabalhar aos sábados e aos domingos. O operário era antes de qualquer coisa um autodidata, ele aprendia seu ofício através da observação e da fala dos outros (Carone, 1973, p. 12). As mulheres e as crianças também faziam parte deste índice. No final do século XIX e início do XX as mulheres eram 90% da classe operária têxtil<sup>6</sup>, entretanto seus salários eram inferiores aos dos homens.

A partir de 1893, os preços internacionais do café estavam em queda devido a problemas econômicos do principal importador brasileiro, os Estados Unidos. E com isso, a cultura cafeeira passou a viver seu período de declínio.

No Norte, a exportação de borracha iniciou-se em 1827 com “modestas” 31 toneladas, até o final do século já atingia a média de 17 mil toneladas. Sendo que, na primeira década do

---

<sup>5</sup>Segundo Mesquita (2006, p. 135) a comunicação entre Manaus e a Corte era demorada e burocrática.

<sup>6</sup>Ver em Recenseamentos Gerais do Brasil no século XIX- 1872 e 1890.

século XX alcançou a média de 34.500 toneladas por ano, que correspondia a 28% do total da exportação brasileira (Junior apud Mesquita, p. 159).

Em Manaus a produção da borracha esbarrava em um problema, a falta de mão de obra qualificada. E como não ocorreu expressiva imigração agrícola como no Sudeste, algumas medidas precisaram ser tomadas.

Através da Lei nº 8 de 21 de setembro de 1892, o governador Eduardo Ribeiro incentivou a entrada de pessoas dispostas a trabalhar no Amazonas e autorizou gratuitamente passagens e mais benefícios a profissionais estrangeiros de diversas áreas.

Faço saber a todos os seus habitantes que o Congresso dos Representantes do Estado do Amazonas, decretou e eu sancionei a seguinte lei: Art. 1.º Ficar o Poder Executivo autorizado a contratar a introdução de imigrantes constituídos em famílias, destinados aos serviços da lavoura e outras profissões úteis podendo para esse fim fazer as necessárias operações de crédito. Art. 2.º Cincoenta por cento dos imigrantes serão agricultores e os restantes poderão ser d'outras profissões úteis. (Lei nº 120 de 1º de maio de 1895).

O Barão de Sant'Anna Nery foi um grande divulgador da Amazônia na Europa. Com este intuito ele escreveu *O país das Amazonas* (1885) e outras obras que foram traduzidas para o inglês, francês e italiano. No ano de 1889 o Barão participou da Exposição Universal em Paris que contava com um pavilhão amazônico. No ano seguinte fez um chamamento no exterior para que estrangeiros pudessem trabalhar na região (Nery apud Derenji, 1998, p.128).



Fig. 4- Armazém de comercialização da borracha. Fonte: Dias, 2007.

Segundo Eric Hobsbawn em *A era do Capital*, as economias do Novo Mundo se beneficiaram enormemente com a emigração do Velho Mundo. A burguesia do século XIX acreditava erroneamente que a Europa era povoada por pobres. Portanto, incentivava a retirada dessas pessoas de seus países, acreditando que suas condições melhorariam se afastassem a pobreza e o desemprego (Hobsbawn, 1982, p. 209).

Entretanto, o Estado do Amazonas também incentivou a entrada de pessoas de outros continentes, como foi o caso dos japoneses. Na Amazônia os japoneses entraram primeiramente por Belém através da companhia nipônica de Plantação do Brasil e depois em Maués, no Amazonas (Vidal, 1956, p. 64). Em 1897, através de relatório do governo, observam-se algumas concessões a estes imigrantes: a venda a prazo longo de um lote de terra, habitação de máxima simplicidade, instrumentos agrários, sementes para as plantações, escola, professor, médico, farmácia, igreja e padre (Relatório de Colonização e Imigração, 1897, p. 10-13).

Através do estímulo, pessoas de várias partes do país e do mundo chegaram à região em busca de melhoria de vida. A partir de 1890, a pacata Manaus que contava com 30.720 habitantes vivenciou o aumento da população para 52.040 habitantes dez anos depois, alcançando a marca de 86.000 no ano de 1907 (Araújo, 1956, p. 88-89), sendo que, a maioria dos trabalhadores da borracha era composta por nordestinos, que em parte eram cearenses fugidos da seca em seu Estado. De acordo com Rodolfo Teófilo (apud Araújo, 1956, p. 90) as estatísticas sobre os cearenses eram as seguintes: em 1892 havia 13.593 cearenses no Amazonas, em 1898 esse número subiu para 25.872, alcançando em 1900 o número de 45.792 habitantes.

Entre os europeus, os portugueses demarcavam o maior percentual populacional na cidade e se envolveram em diversos segmentos econômicos, como por exemplo, o comércio. Os ingleses eram em sua maioria agentes comerciais e funcionários de firmas comerciais, de navegação como a Booth Line Company e de concessão de serviços públicos como a The Manáos Harbour Limited. Os alemães também se envolveram com o comércio, entre as firmas de destaque estão Ohliger & Cia., G. Deffner & Cia. e Semper & Cia. Em relação aos italianos, como não ocorreu uma grande imigração agrícola, o envolvimento deles parece ter sido maior nas áreas de arquitetura, artes e urbanismo.<sup>7</sup>

Fica claro, por meio de mensagem governamental, que o clima equatorial do Norte foi um dos fatores que mais influenciaram a não permanência de famílias europeias na região. Os

---

<sup>7</sup> Derenji (1998) escreveu sobre o envolvimento dos artesãos especializados italianos na arquitetura revivalista do Norte do país.

poucos que desejavam ficar justificavam-se que preferiam o “sacrifício do calor equatorial á miséria e á fome em seus paizes” e dedicavam-se quase que exclusivamente ao comércio (Mensagem de Eduardo Gonçalves Ribeiro, 1894, p. 25).

O período mais propício ao comércio da borracha ocorria entre dezembro e março, e era quando os hotéis ficavam cheios, crescia a circulação monetária e as diversas formas de lazer (Fonseca apud Pinheiro, 2003, p. 99). A grande circulação de pessoas contribuía com a economia, no entanto, trouxe consigo alguns problemas urbanos, entre eles, a proliferação de doenças.

Manaus sofreu com algumas epidemias, como a varíola, a tuberculose, a febre amarela e a cólera. Através de relatório em 1900, foi comunicada ao governador Ramalho Junior a entrada da varíola por navios vindos do Pará. E também as medidas tomadas para impedir a infestação da doença, como

o commissionamento dos pharmaceuticos Archimimo Fonseca e Samuel Chaves para estacionarem em Parintins e Itacoatiara, sendo não só incubidos da propagação da vaccina, como da desinfecção dos navios procedentes dos logares infeccionados pela epidemias. (Relatório apresentado ao governador José Cardoso Ramalho Junior, 1900, p. 18).

Outra preocupação era a quantidade de migrantes na cidade em condições desfavoráveis, como relata em 1901 o governador Silvério Nery que

uma das causas que determina o aparecimento da varíola na capital do Amazonas é o volume de cearenses em péssimas condições físicas, estando portanto mais expostos a qualquer vírus, pelo estado de depauperamento, como também pelas condições de alojamento que encontravam ao chegar em Manaus. (Nery apud Dias, 2007, p. 130).

Desde os anos anteriores, diversas leis de Saúde Pública foram colocadas em vigor, como a lei nº 65, de 15 de maio de 1897 em que autorizava a organização do serviço de vacinação e revacinação e de higiene municipal. A lei nº 81, de 28 de agosto do mesmo ano, aprovava os atos de socorros médicos à população acometida de febres e varíolas. A lei nº196, de 16 de novembro de 1899 autorizava um orçamento para as despesas de saneamento e meios profiláticos contra a peste bubônica. As medidas dos governos em prol da saúde eram constantes nas cidades que sofreram um rápido aumento populacional como foi o caso de Manaus.

O Porto de Manaus que na época da sua inauguração era o mais moderno do Brasil (Portos do Brasil apud Páscoa, 1997, p. 29), em 1910 contou com a entrada de 7.453 pessoas

sendo que 6.180 destas eram provenientes da Europa e 1.273 de outros Estados da União. Foi constatado que as embarcações suspeitas ou portadoras de doenças não estavam sofrendo a desinfecção necessária, pois conforme parecer do diretor do Serviço Sanitário do Estado faltava recursos para tal. O governador em exercício então providenciou aparelhos e reagentes para as seções de Bacteriologia e Desinfecção, enviou um inspetor Sanitário para estudar Bacteriologia na Europa e ordenou a construção de um Desinfetório (Mensagem do governador Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt, 1911, p. 114-116).

As pessoas em tratamento de doenças infectocontagiosas eram enviadas ao hospital da Santa Casa de Misericórdia ou ao lazareto do Umirisal e ficavam em isolamento. O primeiro localizava-se na Rua do Progresso (atual 10 de Julho) e o segundo localizava-se na margem esquerda do Rio Negro em local bastante alto a oeste do bairro São Raimundo e comportava em média 60 doentes (Relatório apresentado ao governador do Estado pelo Secretário dos Negócios do Interior, 11 de junho de 1900, p. 19).

A Santa Casa de Misericórdia possuía um espaço maior e em 1884 foram tratadas 656 pessoas, sendo que 434 foram curadas, 73 faleceram e 25 foram removidas para outro hospital (Fala de José Jansen Ferreira Junior, 1885, p.14).

Em 1905 já havia um número reduzido de variolosos vindos do Estado vizinho em tratamento no Umirisal. Porém, o hospital ainda não possuía todo o aparato necessário para seu funcionamento, precisando de melhorias que incluíam um desinfetório, pessoal especializado e materiais técnicos (Mensagem de Antonio Constantino Nery, 1906, p. 26).

A localização de hospitais na área central da cidade tornou-se uma preocupação dos governantes. Se antes do Higienismo<sup>8</sup>, estas construções eram feitas nestas áreas por praticidade, mais tarde, este pensamento foi alterado devido à proliferação de doenças. Em 1897 foi cogitada a remoção da Santa Casa de Misericórdia do centro de Manaus, por questões higiênicas e também financeiras, como consta no relatório do chefe do Departamento do Interior.

No coração da cidade, interceptando uma rua sem canalização para evacuação dos resíduos da digestão dos doentes e pessoal interno, acanhados, sem certa confortabilidade, a soffrer todos os annos reparos custosos, sem que o desejo da administração fique satisfeito; com uma privada, de inconveniencia irremediavel, que tem sido o sorvedouro de algumas dezenas de contos de réis, urge ser construído outro Hospital. (Relatório do chefe de Departamento do Interior, 1897, p. 90).

---

<sup>8</sup> O Higienismo surgiu na segunda metade do século XIX como reação as más condições de vida, principalmente das classes mais pobres, nas grandes cidades após a Revolução Industrial. Tornou-se um fenômeno mundial e os governantes de diversas cidades tomaram medidas de higiene, saúde e melhoria de vida nesses ambientes.

Do mesmo modo, a localização dos cemitérios deixava os governantes apreensivos. Em 1894 considerou-se por motivos sanitários a transformação do Cemitério de São José, situado na Estrada da Epaminondas, em um jardim. Mais tarde, foram removidos os mausoléus e os restos dos mortos para o cemitério de São João Batista (Mensagem de Eduardo Gonçalves Ribeiro, 1894, p. 29).

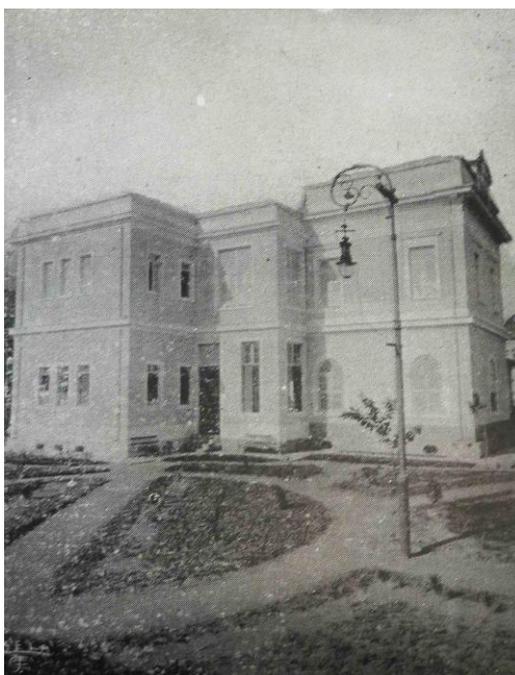


Fig. 5- Hospital Santa Casa de Misericórdia. Fonte: Relatório da Santa Casa de Misericórdia, 1º de janeiro de 1923.

Em 1897 o Cemitério de São João Batista também recebeu ordem de fechamento (Lei nº72 de 31 de maio de 1897). Localizado na Vila Municipal passou por análises técnicas realizadas pelo engenheiro-chefe da Comissão de Saneamento, que chegou à conclusão de que:

O Cemiterio de S. João, situado nas cabeceiras dos Igarapés de Castelhana, aterro Manãos, e na vertente sobre a qual se acha edificada a cidade, deve ser condemnado porque as águas do subsolo escoam-se para estes mananciais, contaminando-os com prejuizo dos habitantes...(...) Os ventos dominantes, soprando a direcção de Sul-Oeste, arrastam para a cidade os germens de deleterios que saturam a atmospherá, e portanto este também condemnando o cemitério de S. João sob este ponto de vista. (Relatório do chefe do Departamento do Interior, 1898, p. 117).

Além de ter sido constatado, através da abertura de encanamentos, que o subsolo possuía uma camada superficial de argila e que a rocha (jacaré) era encontrada em pequena profundidade (menos de 4 metros). Aspecto que não era interessante para a decomposição cadavérica (Relatório da Comissão nomeada para examinar a Escrituração da Intendência Municipal de Manaus, 1897, p. 117).

Porém, apesar da ordem de fechamento o cemitério continuou funcionando. Em 1900 ele passou por reparos que incluíam o conserto do necrotério, a construção de uma cerca para o prosseguimento das obras de um muro, do gradil e dos alicerces (Relatório apresentado à Intendência Municipal de Manaus, 1900, p. 24). No ano de 1904 o cemitério foi todo reconstruído (Lei nº338, de 27 de maio de 1904).

Além dessas ações, existia na cidade o trabalho da Polícia Sanitária e de uma equipe de profilaxia que fiscalizava prédios particulares e privados, vacinava pessoas, e se necessário, higienizava os ambientes. Os proprietários dos estabelecimentos deveriam liberar a visita, caso contrário, receberiam uma intimação para que o fizesse no prazo de 24 horas. Ocorrendo nova oposição, o proprietário receberia uma multa no valor de 200 mil réis (Regulamento do Serviço Sanitário do Amazonas, 1906, p. 362).

No mais, a população era obrigada a seguir determinadas regras que estavam vinculadas ao Código Municipais de Posturas. Tornou-se proibido o acúmulo de lixo e água em quintais; a subdivisão de prédios com madeira, pano ou qualquer material que impedisse a circulação de ar e a entrada de luz; os pavimentos térreos como terraços deveriam ser cimentados; os hotéis e pousadas deveriam ter um livro de “Registro Sanitário” com o nome dos hóspedes, sua procedência, data de entrada e saída. E o proprietário deveria manter o ambiente limpo sob pena de pagar multa ou ser preso (Idem, p. 358-360).

Durante o ano de 1910, 19.284 casas foram vistoriadas, 14.166 focos de larvas foram extintos, 450.457 recipientes foram inutilizados, 4.415 vasilhas foram higienizadas, 5.954 fumigações procedidas, 14.871 petrolagens foram feitas, 6.605 tanques, calhas e telhados foram limpos, 4.489 pequenos trabalhos em pântanos foram realizados e 245 expurgos de córregos e igarapés (Mensagem do governador Silvério José Nery, 1901, p. 112).

Em relação ao desenvolvimento dos serviços básicos, o serviço de limpeza pública tinha suas falhas. E quando era realizado, o lixo era levado em carroças para ser jogado no Rio Negro ou levado para incinerar em lugar distante, pois a população era proibida de queimar lixo nas ruas e praças da cidade (Relatório de Intendência Municipal de Manaus, 1893, p. 16).



Fig. 6- Carroça utilizada para coleta de lixo. Fonte: Dias, 2007.

No ano de 1891, já se discutia a implantação da iluminação por hidrogênio carburetado ou luz elétrica. Mas a eletricidade só foi inaugurada em 22 de outubro de 1896 sendo toda custeada pelo Estado “por não ter a Intendencia meios pecuniários suficientes para a sua manutenção” (Mensagem de Fileto Pires Ferreira, 1897, p. 20). O contrato com a Manaus Electric Lighting Company foi firmado em 17 de maio de 1895 onde a empresa era obrigada a fornecer luz elétrica para as vias públicas, prédios públicos e particulares das 6 da noite até as 5 horas da manhã (Dias, 2007, p. 69).

A partir de 1898 este serviço passou a ser regido por John C. Redman (Mensagem de Silvério José Nery, 1902, vol. I, p. 37). E em 1901 os serviços por eletricidade compreendiam a viação e bombeamento d’água feitos pela Manáos Railway Company, os de iluminação particular e pública feitos pela Empresa de Luz Eletrica, os de telegrafia pela The Amazon Telegraph Company e o de fornecimento de força à lancha da Polícia do Porto e iluminação do Teatro Amazonas feitos pelo Estado (Mensagem de Silvério José Nery, 1901, p. 117).

A iluminação produzida pela Empresa de Luz Eletrica possuía 1.721 lâmpadas incandescentes das quais 708 iluminavam o Palácio do Governo, o Coreto do Jardim, o Quartel do Regimento, o asilo Benjamim Constant, a Igreja Matriz, a Prefeitura de Segurança, a Imprensa Oficial e a Santa Casa (Idem, p. 565).

O Estado possuía uma usina que produzia 437 contos de réis de luz, o que despendia, por noite, oito toneladas de carvão, sendo que as máquinas eram ligadas às 6 horas da tarde e desligadas no dia seguinte (Mensagem de Silvério José, 1902, p. 351). Por volta do ano de 1906, existiam inúmeros pedidos de instalação de luz elétrica para os domicílios, mas não havia condições técnicas por parte do Estado (Mensagem de Antonio Constantino Nery, 1906,

p. 37). Posteriormente, os pedidos foram atendidos e em 1912 já havia 1.650 casas com luz elétrica, subindo para 3.463 em 1920 (Mensagem de Pedro de Alcantara Bacelar, 1920, p. 81).

A partir de 1908 a empresa The Manáos Tramways and Light Company Limited era quem fornecia serviços elétricos para o Estado. A iluminação era realizada em 16 Repartições Públicas, mais as instalações particulares que gozavam de utilidade pública: do Hospital da Sociedade Beneficente Portuguesa, do Tiro nº10, do Tiro Naval, da Associação dos Empregados no Comercio, do Parque Amazonense e do Conservatório Carlos Gomes (Idem, p. 80).

O Barão de Sant'Anna Nery (apud Mesquita, 2005, p. 242), no final do século XIX, declarou que enquanto grande parte de Paris não possuía um serviço de iluminação elétrica. Em Manaus esse serviço já tinha substituído a iluminação a óleo. Deve-se registrar que, em meados do final do século a iluminação de Paris, de fato, não era suficiente e confiável. Em 1900, havia 350 mil lâmpadas espalhadas pela cidade, número pequeno em relação a uma população de dois milhões e meio de habitantes. Além disso, havia constantes quedas de energia e quase nenhuma iluminação doméstica (Weber, 1989, p. 93). Para a população, principalmente a pobre, possuir lâmpadas era artigo de luxo. Por isso, a iluminação elétrica distribuía-se em sua maioria em locais públicos, como teatros, hotéis, estações, repartições etc. Além disso, o serviço de água em Paris não era um dos melhores. A água canalizada geralmente vinha do poluído Sena e dos rios que serviam de despejo de esgoto e resíduos industriais. Um artigo da época declarou que conforto e higiene eram noções pouco familiares na cidade em 1892 (Weber, 1989, p. 74). Tudo isso contribuiu para a afirmação do Barão de Sant'Anna Nery que esteve em Paris diversas vezes. No entanto, cabe lembrar que Manaus tinha um índice populacional bem menor do que Paris, o que facilitava a administração dos serviços básicos.

Em Manaus, na mesma época discutia-se a implantação de hidrômetros nas casas particulares devido ao prejuízo causado pela falta de fiscalização (Mensagem de Eduardo Gonçalves Ribeiro, 1893, p. 14), pois o desperdício em algumas áreas contribuía para a falta de água em outras. No entanto, até 1901 este serviço ainda não tinha sido implantado.

Em 1893 foram iniciadas as obras do Reservatório do Mocó, tendo em vista aumentar a distribuição de água e acompanhar o crescimento populacional. A distribuição passou a funcionar da seguinte forma: as águas dos mananciais da Cachoeira Grande e seus afluentes eram bombeadas para os reservatórios do Mocó e o da Castelhana e em seguida eram repassadas para a cidade. Os dois reservatórios juntos comportavam 11 mil metros cúbicos de

água (Mensagem de Fileto Pires Ferreira em 6 de janeiro de 1898). No final do século XIX, a cidade possuía cinco bairros: Campinas, São Vicente, Remédios, Espírito Santo e República, no entanto, o abastecimento mesmo assim era insuficiente e as reclamações constantes (Dias, 2007, p. 34).

A Manáos Railway Company desde 1898 fazia o bombeamento da água da Cachoeira Grande para os reservatórios utilizando eletricidade. Porém, o serviço tornou-se muito oneroso para o Estado. E em 1900, a exploração dos serviços de água e esgoto foi concedida a Manáos Improvements Limited por ser mais vantajosa (Leis decretos e regulamentos do Estado do Amazonas, 1900, p. 105).

Em 1905 consta que mais da metade das casas já estava canalizada (Mensagem do governador Antonio Constantino Nery, 1905, p. 184). Entretanto, a água fornecida tinha pronunciada coloração sendo necessária a utilização de filtros na casa de bombeamento para que o líquido ficasse cristalino (Mensagem de Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt, 1909, p. 34). No mais, o valor do serviço de água e esgoto era muito alto: numa casa de valor locativo anual de 1:200\$000 o proprietário pagava uma soma média de 600\$000 pelo serviço (Mensagem de Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt, 1910, p. 26-27). Ou seja, metade do valor que era pago pela locação.

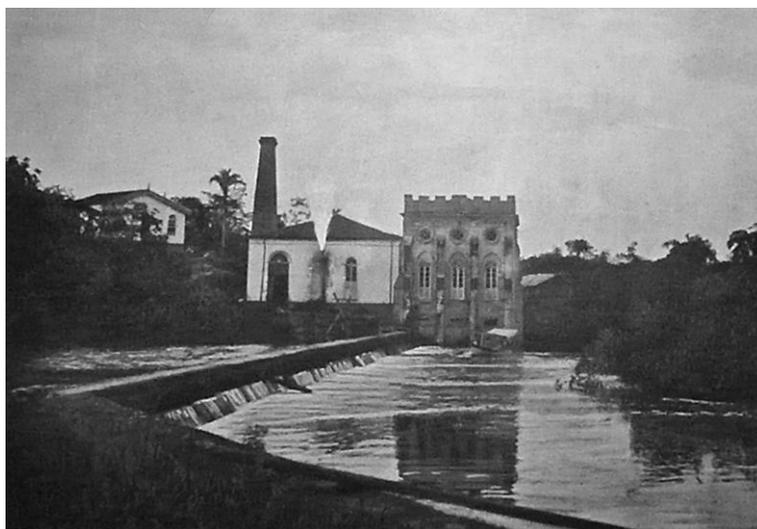


Fig. 7- Casa das Máquinas, Cachoeira Grande. Fonte: O Estado do Amazonas, 1899.

A implantação do serviço de esgoto de Manaus era um desejo do poder público desde o final do século XIX. Em 1900 saiu o primeiro contrato para implantação de esgotos, e nos anos seguintes, outros projetos e contratos surgiram (Dias, 2007, p. 63). Em mensagem governamental (Mensagem do governador Antonio Constantino Nery, 1905, p. 186) relatou-

se sobre a vantagem da declividade da cidade que permitia encanamentos de pouco diâmetro. Porém, somente em 1906, através do contrato com a companhia Manáos Improvements Limited assentou-se a pedra fundamental para dar início à construção da rede de esgotos (Mensagem de Raymundo Affonso de Carvalho, 1907, p. 34).

Neste contrato a Manáos Improvements Limited deveria:

1. Construir a rede de águas e esgotos no prazo de dez anos;
2. Gozar da garantia dos juros a 8% sobre o capital empregado durante a construção;
3. Perceber a taxa de trezentos mil réis anuais de cada casa pelo serviço de esgoto e quinze mil réis mensais de cada casa pelo consumo de até quatro mil galões e mais três mil réis de cada mil galões excedentes;
4. Gozar da concessão durante o prazo de sessenta anos a contar da data da conclusão da obra (Mensagem de Jonathas de Freitas Pedrosa, 1916, p. 99).

Além destes serviços, o transporte público contratado pela Manáos Railway Company também ganhou maior desenvolvimento no início do século XX. Em 1902 já havia 18.453 metros nas linhas da Cachoeirinha, Flores, Circular-Avenida, Circular-Cachoeirinha, Plano Inclinado e Saudade, possuindo dez carros motores de porte médio, quatro de porte grande, um de luxo e um de recreio. Para transporte de mercadorias existiam três locomotivas com 13 vagões (Mensagem de Silvério José Nery, 1902, p. 345).

Em 1914 já existiam 37 viaturas para passageiros, um carro-salão, duas locomotivas, dez reboques e 24 automotrices comuns, outros quatro carros já haviam sido encomendados e a construção de novas linhas estavam previstas até abril de 1916 (Mensagem de Jonathas de Freitas Pedrosa, 1914, p. 343-344).

As cidades que experimentaram um grande desenvolvimento econômico seguido de um rápido crescimento demográfico vivenciaram problemas urbanos semelhantes. Assim como Manaus, o Rio de Janeiro sofreu com as epidemias. Em 1891 a taxa de mortalidade da capital federal era de 52 por cada mil habitantes (Carvalho, 1999, p. 19). O médico Oswaldo Cruz, diretor do Serviço de Saúde Pública tomou várias providências sanitárias na cidade. E o governo introduziu a lei da vacina obrigatória, que apesar de ter sido rejeitada no início pela população, surtiu efeitos positivos em poucos anos. Inclusive, o trabalho bem-sucedido do médico chegou a ser elogiado em Manaus, cidade que ele conheceu anos mais tarde. Na região Norte, Oswaldo Cruz constatou que o paludismo era o maior flagelo para a população e

deveria “ser atacado com maior energia e sem desfalecimentos”, pois o parasita da malária já havia adquirido “persistência” (Mensagem de Cesar do Rego Monteiro, 1921, p. 111).

Além das doenças, o rápido aumento populacional trouxe problemas sociais relacionados à mendicância. A pobreza era uma afronta à imagem de progresso que as cidades queriam transmitir, e o seu ocultamento tornou-se realidade em diversos governos.

No Rio de Janeiro, por exemplo, foi construído um asilo para mendicidade, que em 1897 já estava com todo seu espaço preenchido. A imprensa local aproveitava pra fazer campanha incisiva contra a figura do mendigo que “macula com seus farrapos e suas chagas o asseio impecável das ruas, a imponência das praças, a majestade dos monumentos” (Sevcenko, 2003, p. 61).

No Rio de Janeiro uma lei curiosa foi decretada no mesmo período, que obrigava todo cidadão a usar paletó e sapatos na cidade. Sendo que, certa vez, um indivíduo chegou a ser preso pelo crime de andar sem colarinho, o que gerou uma segunda discussão desta lei no Conselho Municipal (Sevcenko, 2003, p. 33).

Em outras cidades aconteceu fato semelhante. Em Belém, a partir de 1901, os mendigos tinham um prédio próprio para ficar. O presidente Afonso Pena em visita à cidade comentou que “mendigo goza de Palácio por residência e condigno conforto” após verificar o luxo das instalações (Lemos apud Derenji, 1987, p. 153).

Em Manaus, a partir de 1909, foi inaugurado o Asylo de Mendicidade e tornou-se proibida a mendicância na cidade através do Decreto nº1, de 29 de janeiro do seguinte ano (Dias, 207, p. 137). Além desses asilos, existiam locais próprios para órfãos e pessoas com doenças mentais.

Em 1925, o então superintendente do Município de Manaus Hugo Ribeiro Carneiro declarou que: “com as medidas de assistências tomadas em Manáos, não se devem mais tolerar mendigos, sobretudo, dos que, vulgarmente, se denominam falsos mendigos, cuja repressão incumbe á polícia, porque são violadores conscientes das leis penaes em vigor” (Relatório apresentado por Hugo Ribeiro Carneiro a Intendência de Manaus, 1925, p. 6).<sup>9</sup>

Para “acompanhar” o progresso era necessário, entre outras coisas, seguir as regras de bons costumes. Neste período, surgiram inúmeras leis nas cidades que ditavam o comportamento de seus habitantes.

---

<sup>9</sup> O desconforto com a visão da pobreza não ocorria apenas no Brasil. Morongues (apud Bresciani, 1984, p.61) escreveu que os pobres das ruas parisienses “se educam na ociosidade, pervertidos no deboche quando empregados e corrompidos pela mendicância e pela rapina quando desempregados”.

Em Manaus, tornou-se proibido andar a cavalo em galope ou disparada nas ruas, praças ou dentro do perímetro da cidade (com exceção da força pública); assoalhar roupas nas ruas, janelas, estradas e praças ou armar cordas para estendê-las, assim como lavá-las nos lugares sem designação; andar seminu ou indecente pelas ruas, praças e estradas; banhar-se em igarapés de modo a não ofender a moral pública; insultar com palavrões ou ações qualquer pessoa; sujar as ruas ou danificá-las, entre outras (Relatório de Intendência Municipal de Manaus, 1893).

Como se vê, as reformas urbanas foram preponderantes na metamorfose das cidades modernas. De uma forma ou de outra, os governantes baseavam suas referências de civilidade e modernidade em cidades como Paris. E a partir disso, formatavam uma “cidade ideal”, ou como diria Mesquita (2005, p. 75), uma cidade como “lugar do desejo”.<sup>10</sup>

No entanto, é necessário observar que no Brasil do século XIX existia apenas uma escola que formava arquitetos, a Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. Então, como aplicar reformas urbanas em um ambiente onde havia poucos profissionais da área? Os primeiros reformistas brasileiros eram em sua maioria engenheiros e contavam com o auxílio de nacionais que tinham estudado no exterior ou de estrangeiros que logo ganhavam espaço neste tipo de trabalho.

O próprio prefeito do Rio de Janeiro era engenheiro e fez diversas viagens a Paris e a Londres entre as décadas de 1860 e 1880 buscando no exterior os preceitos para modernizar a capital. Para a construção de prédios na Avenida Central foi realizado um concurso de projetos arquitetônicos. Entre os projetos entregues 77 foram aceitos, sendo que 20 eram de autoria do arquiteto Adolfo Morales de los Rios (1858-1928), espanhol formado em Paris (Needell, 1993, p. 61).

Os projetos eram selecionados por um júri que tinha como influência os ensinamentos da consagrada École des Beaux-Arts. Na construção da Avenida, tudo o que existia de mais moderno foi utilizado e sua conclusão foi feita no tempo recorde de 18 meses (Needell, 1993, p. 41). As fachadas ecléticas, minuciosamente selecionadas, reforçavam as aspirações de progresso.

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin (apud Castriota, 2009, p. 52) utilizou em “Paris, Capital do século XIX” a metáfora “imagens de sonho” para explicar uma espécie de sonho coletivo ocorrido no século XIX para ocultar a realidade advinda da Revolução Industrial. Essas imagens se disseminaram na vida burguesa, no vestuário, nos objetos de decoração, na arquitetura, como em um baile de máscaras.



Fig. 8- Marc Ferrez, *Avenida Central*, 1910, fotografia. Instituto Moreira Salles.

O forte desejo de modernizar o Rio de Janeiro fez com que o escritor Lima Barreto tecesse o seguinte comentário:

Não se abre um jornal, uma revista, uma magazine, atualmente, que não topemos logo como propostas de deslumbrantes e custosos melhoramentos e obras. São reformas suntuárias na cidade; coisas fantásticas e babilônicas, jardins de Semíramis, palácios de mil e uma noites e outras coisas semelhantes que eles propõe sejam feitas, no mais breve espaço de tempo possível. Houve um até que aventou a idéia do ministério da agricultura e prefeitura municipal construírem um prado de corridas no Leblon, visto gastar-se tanto dinheiro em coisa inútil. É claro que (...) se o artigo fosse assinado, o seu autor merecia ser lapidado pelos miseráveis pobres que não têm um hospital para se tratar, pelos mendigos e estropiados que não possuem asilo onde se abrigar. (BARRETO, *Careta*, 28/08/1920).

Já Olavo Bilac confessou em uma crônica que as casas novas eram “com poucas exceções, mais feias do que as antigas”, uma boa parte delas possuía compoteiras, item decorativo que tomou conta da arquitetura doméstica revivalista.

Quem seria o mestre de obras, perverso e fatal, que teve em primeira mão a abominável ideia de plantar esses medonhos vasos de cimento no topo das casas do Rio de Janeiro?! Não há mais uma só casa nova, que não tenha compoteiras; casa sem compoteira nesta pobre cidade, é como cabeça sem cabelos...(Bilac apud Del Brenna, 1987, p. 54).

Em Manaus, a necessidade de modernização acontecia no mesmo passo. E apesar do Rio de Janeiro ser referência em diversos aspectos, em relação às reformas urbanas, Paris foi a maior inspiração. Até porque, Manaus iniciou suas reformas antes mesmo da capital federal.

O construtor italiano Antonio Januzzi além de ter uma importante participação na construção da Avenida Central do Rio de Janeiro foi o responsável pela construção da Santa Casa de Misericórdia em Manaus, que segundo Derenji (1998, p. 176), é a única obra do construtor identificada na Amazônia.

Através do documento da Intendência Municipal fala-se claramente da referência parisiense para as reformas na cidade.

Hausmann, a quem Paris deve em grande parte o seu estado actual, essa alta intelligencia e essa vontade de ferro, já dizia em 1848, antes de encetar a transformação da grande cidade: “Tantos trabalhos a fazer, tantos habitos a modificar, necessitarão de mais de uma geração de administradores; mas o dever é de sanear e embellezar Paris, que é o coração da França...” Façamos nossas as suas palavras e digamos: -O nosso dever é sanear e embellezar Manáos, que é o coração do Amazonas. (Relatório apresentado a Intendência Municipal de Manaus, 1899, p. 20).

Desde 1893 o governador Eduardo Ribeiro tomou medidas de melhoramentos urbanos através de um Plano de Embelezamento. Entre estas se incluíam, o nivelamento de ruas para a circulação de bondes, o aterramento de igarapés, a construção de pontes de ferro, o aformoseamento de praças, a desapropriação de terrenos para alargamento de ruas e a projeção de novos prédios. O aterramento de igarapés, mais tarde, foi criticado por outro governador, pois modificou a paisagem amazônica da cidade que faria “de Manáos, não só a linda princesa do Rio Negro, mas ainda uma Veneza mais poética” (Mensagem de Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt, 1909, p. 30). Eduardo Ribeiro, no entanto, tinha a formação de engenheiro e suas decisões acerca das mudanças urbanas devem ter sido muito bem refletidas.

Os edifícios construídos precisavam passar por um levantamento de terreno. Em 1906, a Intendência Municipal proibiu a construção de barracas cobertas de palha ou zinco nos bairros Mocó, Tocos e Vila Municipal, estabelecendo tipos próprios de moradias para determinadas áreas da cidade. As moradias que não estivessem de acordo com a concepção ideal eram abolidas, principalmente se estivessem nas áreas centrais (Relatório apresentado a Fileto Pires Pereira pelo chefe do Departamento do Interior, 3 de fevereiro de 1897, p. 92).

Em 1882 já surgiam propostas e planos para a construção de um novo teatro na área central da cidade, enfatizando que este desejo estava de acordo com os anseios da modernidade, onde o teatro passa a ser o edifício-símbolo da cidade, “veículo de um renascente orgulho municipal” e que ganha aos poucos sua “democratização” (Zucconi, 2009, p. 124-125).

O responsável pelo projeto foi o Gabinete de Architectura e Engenharia Civil de Lisboa, que tinha como representante em Manaus Bernardo Antônio de Oliveira Braga (Duarte, 2009, p. 66). Em 14 de fevereiro de 1884 aconteceu a cerimônia da deposição da pedra fundamental do Teatro Amazonas, mas as obras começaram efetivamente no mês de junho, e contavam diariamente com apenas dois ou três pedreiros (Exposição, 1885, p. 22). O responsável pela construção era a firma Rossi & Irmão chefiada pelos italianos Carlos Rossi e Francesco Rossi.

As obras que já estavam lentas foram suspensas por um determinado período de tempo e retomadas em 1893 no governo de Eduardo Ribeiro. Em 31 de dezembro de 1896 o Teatro Amazonas foi inaugurado apesar de estar inacabado. O esforço empreendido para o término da obra demonstrava o desejo de ter uma construção deste porte na cidade.

Localizado em uma área central, foi construído em terreno elevado de modo a ganhar evidência. A fachada imponente possui uma estrutura neoclássica que ganha um ar eclético a partir da profusão de elementos decorativos. Toda decoração externa ficou a cargo do italiano Enrique Mazzolani.

A cúpula era um elemento distinto para o teatro, pois tinha uma estrutura de ferro, revestimento em cerâmica e escamas de vidro coloridas, que demonstravam exuberância e modernidade. A própria estrutura do teto era diferenciada, pois não se utilizou a forma de um tetraedro como ocorria em prédios do gênero, mas um zimbório (Páscoa, 1997, p. 17).

No interior, o teatro possuía elementos em ferro como a escada, os varandins, as colunas, os gradis, os lustres, rosetas, rosáceas, bancos, entre outros. Todos estes elementos foram adquiridos em Paris pela Casa Koch Frères. As grossas vigas de aço eram de Glasgow (Monteiro, 2000, n° 37).

Parte do mobiliário em madeira era de fabricação nacional adquirida pela marcenaria Brasileira com sede no Rio de Janeiro. Foram adquiridas oito caixas contendo espelhos da Itália e França, fora isso, havia jarrões de porcelana francesa, cortinas de damasco e tapetes persianos (Idem). Cabe citar as diversas pinturas do Salão Nobre onde se destaca “A Glorificação das Belas-Artes na Amazônia” projetada por Domenico de Angelis. Em toda obra estiveram envolvidos mais de 200 operários e técnicos nacionais e estrangeiros, entre eles Crispim do Amaral, Silvio Centofanti e Enrico Quatrinni.(Valladares apud Páscoa, p. 18)

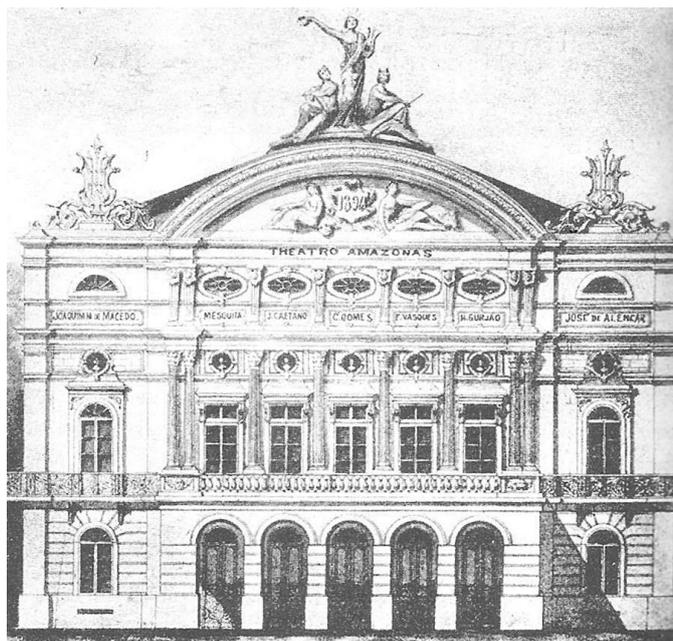


Fig. 9- Projeto para a fachada do Teatro Amazonas. Fonte: The city of Manaus and the country of the rubber tree, 1883.

A partir de 1896 o palco do Teatro receberia diversas companhias líricas e dramáticas. A temporada inaugural apresentou a ópera *La Gioconda* de Ponchielli. Nas temporadas posteriores foram apresentadas récitas de Carlos Gomes, Verdi, Bellini, Puccini, Rossini e tantos outros (Páscoa, 1997, p. 132).

As condições financeiras já não eram as melhores devido ao declínio do Período da Borracha. A partir de 1908 as apresentações no teatro não seriam como antes (Páscoa, 1997, p. 146).

Somente em 1917, através de mensagem governamental, fala-se da necessidade de uma reforma no teatro, que aconteceria de fato na década seguinte.

Todo edifício, que há muitos anos não sofre sequer a mais ligeira pintura, e no qual apenas insignificantes reparos se fizeram, apesar de haver sido no Orçamento do ano passado consignada uma verba para esse fim, que não foi aproveitada, por certo em vista de ser insuficiente, está carecendo de avultadas obras, tão deteriorado se encontra, não só exterior, como, e sobretudo, interiormente, com as paredes estragadas e as frisas e camarotes com a decoração em deploravel estado. (Mensagem de Pedro Alcantara de Bacellar, 10 de julho de 1917, p. 169).

Em 1919 o quadro de empregados internos não estaria completo. E mesmo assim, o teatro funcionaria regularmente com espetáculos de grupos particulares em benefício de obras de caridade (Mensagem de Pedro de Alcantara Bacelar, 1920, p. 178).

O Salão Nobre com as telas de Domenico de Angelis era motivo de preocupação, pois não escapava da “investida destruidora, verificando-se que as taboas do soalho começam a ser inutilizadas” (Idem, p. 178).

As reformas iniciaram-se no dia 3 de novembro de 1926 por determinação do Governo, sendo feitas a limpeza do telhado, consertos e pinturas nos camarins, restauro de móveis, reforçamento do *plafond* da sala de espetáculos que estava completamente apodrecido, fortalecimento do soalho do salão nobre, a desmontagem de seis reservatórios de água (dois de 18 mil litros e quatro de 12 mil) que estavam instalados para o serviço de incêndio e que sobrepesavam o conjunto geral do edifício (Mensagem de Ephigenio Ferreira de Salles, 1928, p. 120-122).

Foi necessário não somente restaurar o prédio “mas remodelar e corrigir em tudo o que importaria verdadeira transformação”. E para examinar as obras feitas no urdimento do teatro, uma equipe de engenheiros foi formada: E. B. Kirk, A. R. Vieira Junior, J. T. Taylor e Aluysio de Araújo (Mensagem de Ephigenio Ferreira de Salles, 1929, p. 83).

O espaço destinado à plateia também sofreu suas modificações. As frisas e camarotes que eram separados por divisões de madeira receberam revestimento de estuque e reposteiros de veludo. O espaço da orquestra rebaixou-se de um metro ao nível da plateia e acrescentaram-se dois tanques de ressonância para melhorar a acústica. Foram instalados gabinetes de toailete para damas e cavalheiros (Mensagem de Ephigenio Ferreira de Salles, 1929, p. 85-86).

Outro prédio de destaque construído na mesma época do Teatro Amazonas foi o Palácio da Justiça. A empresa Moers & Moreton foi a responsável pela obra. Porém, em mensagem governamental (Mensagem apresentada por Ephigenio Ferreira de Salles, 1897, p. 21) consta que as obras estavam paradas por “dificuldades oriundas de máos orçamentos e direção”, fato que levou o contratante a requerer a rescisão do contrato com o Governo. Mas as obras foram terminadas e a inauguração do prédio provavelmente ocorreu no dia 23 de julho de 1900 (Mesquita, 2006, p. 231). A imponente estrutura localizada na Avenida Eduardo Ribeiro possui uma referência neoclássica. O seu interior tem o ar eclético devido à variedade de ornamentos que combinam entre si.

O arquiteto italiano Filinto Santoro esteve em Manaus para a realização de algumas obras, como o projeto do Palácio do Governo (onde atualmente é o Instituto de Educação do Amazonas), o projeto da Igreja dos Remédios na Rua Miranda Leão e a residência do governador Silvério Nery na Avenida Joaquim Nabuco. O arquiteto contava sempre com uma

equipe técnica de compatriotas em suas obras. Dos 300 operários que trabalharam no Palácio do Governo, a maioria era italiana, sendo que tinham poucos espanhóis e brasileiros (Derenji, 1997, p.145).



Fig. 10- Palácio da Justiça. Fonte: Álbum do Amazonas- 1901-1902.

Como obra representativa da época também existe o Palácio Rio Negro localizado na Avenida 7 de Setembro (antiga Avenida Municipal). Ele foi residência do comerciante alemão Waldemar Scholz e o prédio possui móveis da época e uma riqueza decorativa, como se pode observar na escadaria de lajedo e granito com corrimões trabalhados. Havia um anexo que era uma habitação nobre e uma casa baixa “que serv[ia] de cozinha, despensa, dois quartos, banheiros e uma garage ou qualquer outra instalação, sendo tudo de pedra, tijollo e cimento” (Mensagem de Pedro de Alcantara Bacellar, 1918, p. 83). A partir de 1918 o prédio tornou-se o Palácio do Governo, pois tinha sido arrendado pelo Estado.

Já o prédio da Alfândega na Rua Marquez de Santa Cruz teve sua construção iniciada em 1906 quando a Manáos Harbour Limited se instalou na cidade. Suas peças vieram da Inglaterra e o edifício possui uma arquitetura mais “pesada” por lembrar um forte medieval (Mesquita, 2006, p. 250). Neste período, era comum partes de construções ou construções inteiras chegarem a Manaus através de navios para serem instaladas.

Apesar de haver escassez de profissionais de arquitetura no país no século XIX, a partir do século seguinte, com a formação de mais brasileiros e a entrada de estrangeiros no país, esta situação se modificou. A região amazônica sofria ainda mais com a falta de mão de obra e, além disso, havia a dificuldade de encontrar alguns materiais para as construções. Muitos dos materiais utilizados em obras públicas e particulares eram importados. A pedra era

um deles, e como enfatiza Derenji (1997, p. 145), a pedra é um dos materiais mais raros na Amazônia, onde é difícil de encontrar até as menos nobres. Buscava-se utilizar também materiais de fácil aplicação, como no caso, o ferro.

Existem muitas outras obras representativas do período da borracha que não foram citadas aqui, mas não cabe a este trabalho escrever sobre todas elas. Apenas deixar claro que apesar das naturais dificuldades encontradas em Manaus, havia um esforço por parte dos governantes para trazer pessoas de renome nacional e internacional para as construções, explorando o que era mais moderno no momento: a arquitetura revivalista.

Com o declínio da atividade gomífera e a redução da verba pública ocorreu uma diminuição de obras de grande porte na cidade. Essa realidade começou a ser sentida de fato a partir de 1910.

No ano de 1903 já se observava uma queda de valor das importações para os Estados Unidos e a concorrência com outros mercados.

O producto da seringa baixou, a borracha de Aylão, producto de sementes da “Hevea Brasilisencis” aclimatado n’aquella ilha indiana foi cotado em Londres o ano passado a 3 shellings e 4 ½ penny enquanto a nossa borracha fin attingio na mesma época apenas a 3 shellings e ½ penny por libra! A dos Estados malaios, a do Congo e d’outras regioes da Africa, da Asia e da America Central entrão já a competir nos mercados com a do Amazonas. (Mensagem do Governador Silverio José Nery, 10 de julho de 1903, p. 249).

O livro *A cultura da seringueira* (1907) foi escrito em reação ao declínio da atividade. Na introdução, Guilherme Catamby declara que “nós, até agora, entretanto, temos feito apenas uma coisa, fatalisticamente: cruzamos os braços e esperamos...”.

De acordo com o autor do livro, desde 1850 na Ásia e África se iniciou a exploração de plantas produtoras de borracha. Porém, o que se tornou perigoso para a nossa economia foi a concorrência dos seringais do Oriente. Foi a partir de 1876 que sementes brasileiras de seringueira foram levadas pelos ingleses para serem usadas em suas colônias (Catamby, 1907, p. 8).

O custo da primeira remessa de sementes saiu por 1.505 libras e foi utilizada no Ceilão. Foi então que a seringueira começou a ser propagada no Oriente.

No Amazonas, diversas medidas foram tomadas para impedir o declínio da atividade, como a lei 656 de 3 de dezembro de 1910 que autorizava o governo a evitar tal desvalorização. Mas, como já se sabe, essas medidas não foram suficientes. E a situação só veio a piorar com a Primeira Guerra Mundial e a instabilidade do mercado.

Em mensagem governamental de 1928 fala-se de investimentos em outras atividades, como a agricultura.

Aqui não é apenas a *hevea* que aparece propícia. Temos a completa-la, em solo igualmente promissor, a castanha, o cacá, o guaraná, que ainda ninguém logrou transplantar com êxito para terras estranhas. (...) Urge que nos façamos plantadores, para que não morramos asphyxiados pela borracha de plantação e para que possamos abrir mercados novos ao que de novo ainda nos resta apresentar à venda. (Mensagem apresentada por Ephigenio Ferreira de Salles, 1928, p. 30-31).

Mesmo com a diminuição de verba nos cofres públicos, algumas obras e reformas ainda foram implantadas, claro, que não mais com a ostentação de antes. O que fica evidente no Período da Borracha é a utilização de referências neoclássicas concomitantes à utilização de outras referências estilísticas.

A propósito da utilização clássica na idade moderna adiciona Guido Zucconi:

A arquitetura registra com muita lentidão essa passagem de época em que as fachadas parecerão, ainda por muito tempo, dominadas por colunatas neoclássicas... tímpanos “à grega”; todos esses elementos servem para interligar o passado com o presente, conectando-o aos exemplos históricos mais importantes. (Zucconi, 2006, p.128).

O Revivalismo foi vastamente utilizado na arquitetura brasileira desde o final do século XIX e os governantes encontraram nele uma forma ideal de projeção do progresso e civilidade, pois para cada tipo de construção “elegia-se” um estilo e compunham-se elementos a ele (Del Brenna, 1987, p. 57). Na arquitetura particular, a junção dos estilos também encontrou bastante aceitação, principalmente pela facilidade na encomenda, mobilidade e custo de peças pré-moldadas.

No Norte do país, a maior contribuição estrangeira neste sentido foi do arquiteto italiano Antonio Landi, responsável por inúmeras construções na região que incluíam igrejas e prédios oficiais, além de seus trabalhos com escultura, pintura e desenho de mapas feitos a partir de expedições no final do século XVIII pelo Amazonas. De acordo como Mário Barata (apud Derenji 1987, p. 148), Landi identificou-se com certa oscilação do tardo barroco e uma simplificação de formas austeras, não estando envolvido com um típico neoclassicismo de transição, mas mantendo-se na linha classicista purista.

Particularmente em Manaus, a junção de referências neoclássicas em prédios particulares e públicos a ornamentos neobarrocos, neogóticos, neomouriscos, entre outros,

dão feição **eclética** à arquitetura deste período. Cabe ressaltar que o poder aquisitivo da burguesia adquirido através da Borracha contribuiu para este cenário, sendo que aumentou a importação de produtos como tijolos ingleses, telhas francesas, diversos tipos de revestimento, azulejos, ferragens, vidros planos, além dos materiais pré-fabricados (Derenji, 1987, p. 151).

A cidade de arquitetura revivalista ganha uma diversidade nunca vista antes, como se pode perceber em citação de Giovanna Rosso del Brenna sobre o Rio de Janeiro.

As colunas (clássicas) dos teatros, das academias e dos bancos se misturam às torres (medievais) das residências e dos corpos de bombeiros, às agulhas (neogóticas) das igrejas e dos gabinetes de leitura, às cúpulas (mouriscas) dos pavilhões, aos lanternins (parisienses) dos prédios de esquina, aos estuques coloridos (italianos) das cimalhas, aos mirantes (chineses) dos parques, às estruturas de ferro (inglesas e alemãs) dos mercados e dos armazéns, aos lambrequins dos tetos (suíços) dos chalés. (Brenna apud Vasconcellos, p. 137).

No caso de Manaus, o período da *Belle époque* correspondeu à utilização do ecletismo, que de acordo com Valadares “é quando proliferaram múltiplas propostas do romantismo decadente, firmando-se na evocação de períodos estilísticos remotos” (Valadares apud Páscoa, 1997, p. 18).

No mais, para Hauser (1995, p. 665), todo o século XIX dependerá artisticamente do romantismo. Portanto, a arquitetura eclética deste período esteve imbuída de valores românticos, onde havia uma *significação* e *sugestão* de um ideal.

Assim, o Romantismo surge como forma de oposição ao caos das cidades e às incertezas surgidas no ambiente após a Revolução Industrial. Argan (1992, p. 12) acrescenta que a construção da *mimese*, baseada no modelo e na imitação, é substituída pela *poiesis*, onde entrará a intencionalidade romântica. Neste terreno fértil para a criação, a arquitetura estará mais voltada às questões estilísticas e decorativas das construções, utilizando-se de novas tecnologias e métodos.

## 2. Os estilos

### 2.1 Romantismo

*As lágrimas provocadas no século XVIII por romances, peças teatrais e composições musicais são apenas um sinal de uma mudança no gosto e de um deslocamento do valor estético, que passa do requintado e do reservado para o drástico e o importuno, mas assinalam, ao mesmo tempo, o começo de uma nova fase no desenvolvimento dessa sensibilidade europeia da qual o gótico foi o primeiro triunfo e o século XIX seria o clímax.*

Arnold Hauser - *História Social da Literatura e da Arte.*

O Romantismo originou-se no século XVIII na Inglaterra como um movimento essencialmente burguês. O movimento não nasceu como um abrupto desejo de oposição ao Neoclassicismo, portanto, fenômenos “românticos” esparsos já existiam desde o século XVII em toda a parte (Hauser, 1995, p. 551-562).

Na arquitetura inglesa desta época, os mesmos artistas que desenhavam jardins românticos com linhas sinuosas obedeciam aos estudos clássicos de Palladio quando se tratava de construir palácios. As construções românticas foram inicialmente feitas em edifícios de menor importância como as *villas* (Idem, p. 551-562).

Na segunda metade do século XVIII, Horace Walpole foi responsável pela construção de um castelo neogótico em Strawberry Hill e ao mesmo tempo introduziu a moda dos romances medievais após escrever o *Castelo de Otranto* (1784). No entanto, ele era um aristocrata e respeitava os valores clássicos tradicionais da arte e não podia ser considerado ainda um espírito romântico (Idem, p. 551-562).



Fig. 11- William Marlow, *Strawberry Hill*, 1776-1780, aquarela, 32,5 x 52,3 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Na França, a separação entre o Neoclassicismo e o Romantismo na pintura ocorreu no período entre 1820 e 1830, sendo o segundo estilo o dos artisticamente progressistas. Na corte de Napoleão, Antoine-Jean Gros foi um exemplo de artista desta transição, pois suas obras mostram um híbrido dos dois estilos (Idem, p. 562-652). Segundo Françoise Choay (2001, p. 132-133), a pintura e a gravura romântica tiveram o papel praticamente inverso ao que era atribuído às obras de erudição. E que a diferença entre os dois estilos podia ser observada em um único artista, como também era o caso do inglês William Turner. Ele executou pranchas analíticas, mais rigorosas, a serviço de um antiquário em 1780, e por outro lado, publicou em 1797 as suas primeiras “topografias pitorescas” produzindo um efeito totalmente diferenciado.

O termo “Romantismo” veio do latim popular onde *romanice* significava “a maneira dos romanos”. No século XII designava qualquer narrativa na língua do povo em oposição ao latim. Já no século XIV referia-se aos romances de aventura em verso, sendo que no século seguinte também designaria os romances de cavalaria em prosa. Foi a partir do século XVII que o termo ganhou outro sentido, o da sensação despertada no homem a partir do colóquio com a natureza. Neste sentido, Jean-Jacques Rousseau chamou de “românticas” as margens do lago Bienne em sua obra *Revêries d’un promeneur solitaire* (1882) (Guinsburg, 2011, p. 115).

Portanto, antes mesmo de ter sido uma ideia, o romantismo designou um sentimento. Rousseau acreditava que o sentimento interior do homem era a própria natureza e que o homem em seu estado civil havia perdido a liberdade natural, e só podia obtê-la no retorno à natureza (Idem, p. 81-115). Desta forma, Rousseau evidenciou duas das maiores preocupações do Romantismo: a natureza e a interioridade humana. Suas ideias influenciaram todo o movimento e tornaram-no porta voz de sua geração (Hauser, 1995, p. 573).

O desejo do contato com a natureza foi o que deu vazão dentro do movimento à estética do Pitoresco. Nela, acolhiam-se as imperfeições, assimetrias, a passagem do tempo e a ação da natureza nos ambientes. Em 1790 na Inglaterra, Richard Payne Knight, Uvedale Prince e Richard Gilpin formaram um grupo para defender suas ideias sobre esta estética. Eles acreditavam que a construção de paisagens deveria priorizar o sentimento em relação ao que era visto, ou seja, as imagens da natureza podiam ser “corrigidas” desde que não perdessem sua espontaneidade natural (Lewis, 2002, p. 44).

Foi a partir do conceito de Pitoresco que surgiu a ideia do jardim inglês como um protesto às linhas retas e uma defesa ao orgânico e ao irregular, com lagos, grutas, pontes e

ruínas artificiais (Hauser, 1995, p. 562). O pitoresco como estética esteve presente em toda a arquitetura revivalista nos séculos subsequentes.

O deleite causado aos românticos pelas imagens pitorescas, contudo, podia gerar um sentimento de tristeza e angústia. As marcas deixadas nos edifícios através do tempo, como se observava nas ruínas, eram a representação da própria condição humana, o desgaste e a morte.

John Ruskin, crítico inglês de arte, supunha que o pitoresco era a própria deterioração de um prédio e que a passagem do tempo era responsável por impregnar a arquitetura de valores humanos. Para ele, “não se pode considerar que um edifício tenha atingido sua plenitude antes do decurso de quatro ou cinco séculos” (Ruskin, 2008, p. 77).

De acordo com Ruskin, o pitoresco era um aspecto intrínseco do sublime e o sublime o poder humano de ir além da imitação das formas naturais (Idem, p. 24-27). Porém, sua noção difere-se do sublime da maioria dos românticos, em que se acreditava ser um sentimento despertado no homem a partir de seu contato com fenômenos da natureza.

Em 1756, o escritor e filósofo Edmund Burke publicou *Pesquisa filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, onde escreveu que o Sublime nasce quando desencadeiam paixões como o terror, ideias de potência, de vazio, solidão e silêncio. É o sentimento de não finito, a dificuldade, a aspiração a alguma coisa sempre maior (Burke apud Eco, 2004, p. 290). As pinturas de William Turner e de Caspar David Friedrich são representações desta noção romântica, onde se percebe a imensidão da natureza e de seus fenômenos em contraposição com a diminuída e absorvida figura do homem (Pranchas 4 e 5).

O filósofo Immanuel Kant dividiu o Sublime em dois tipos: o matemático e o dinâmico. O primeiro é como a visão de um céu estrelado onde se tem a impressão de que aquilo que se vê vai além da sensibilidade humana, e torna-se necessário utilizar a imaginação. O segundo é como a visão de uma tempestade onde diante da infinita potência e das forças da natureza, o humano se sente pequeno, desconfortável (Eco, 2004, p. 294).

Outro filósofo a escrever sobre o assunto foi Friedrich Schiller, na obra *Do sublime* (1801). Ele constatou que se tratava de um sentimento misto que envolvia aflição, arrepio, júbilo e que podia chegar ao entusiasmo. Entretanto, como enfatiza Eco (2004, p. 296), a noção de Sublime relaciona-se a um sentimento que se experimenta na natureza, não na obra de arte. Por mais que artistas tentem transferi-lo para pinturas, músicas e outras formas artísticas é apenas uma busca de sua representação.

A filosofia romântica convidava o homem à interiorização, de modo que este pudesse entrar em contato com a sensibilidade, a intuição e a espiritualidade. Portanto, valorizava a

visão do mundo a partir do sentimento e do menosprezo à razão. Existia, evidentemente, neste pensamento uma influência platônica, onde por meio da imaginação o homem podia contemplar um mundo ideal.

Além disso, a filosofia romântica foi muito influenciada pelas ideias de Kant. Não somente pelo que foi escrito por ele sobre o Sublime, mas por sua ideia de oposição do mundo da natureza ao mundo espiritual. Esta oposição foi muito estudada pelo filósofo alemão Johann Fichte que tentou superá-la.

Fichte, na obra *Teoria da Ciência* (1804), concluiu que a superação deste dualismo estava na abolição de um de seus termos. Então, colocou o Eu como princípio metafísico e como centro de todas as preocupações filosóficas. O Eu tratava daquilo que o homem traz consigo de divino e absoluto, e que é conseqüentemente infinito e ilimitado (Guinsburg, 2011, p. 87).

Fichte acrescentou que toda a atividade do Eu livre chamava-se imaginação produtora e que as representações que o homem guardava em sua consciência empírica possuíam uma razão de ser, não sendo caóticas e fantasiosas. O mundo das representações que decorre a partir da atividade pura e livre do Eu é necessário para que o homem possa cumprir seu dever moral, pois na moral está o sentido definitivo do mundo.

As ideias de Fichte surgidas a partir do estudo de Kant são a base da compreensão do pensamento Romântico, pois é para a atividade do Eu que o artista estará voltado. Este processo ocorria de forma centrípeta, do exterior em direção ao Eu, mas também centrífuga, do Eu em direção ao exterior (Idem, p. 68). Logo, há uma subordinação do mundo representado ao mundo da interioridade e a liberdade humana (que é a aspiração da moral).

Foi dentro do Romantismo que se criou a noção da formatação do mundo a partir da atuação humana onde “é a história que produz a civilização. Mas não a História, e sim as histórias”. Desta forma, iniciou-se um debate sobre nação, raça e identidade de grupos específicos e abandono ao antigo enfoque teológico judaico-cristão e a concepção clássica da História (Idem, p. 14-15).

A individualidade humana no século XVIII ganhou um caráter de protesto contra a despersonalização humana em meio ao processo civilizatório (Hauser, 1995, p. 557). Sobretudo, neste momento a individualidade e o sentimentalismo mostraram-se ferramentas eficazes de expressão e distinção da burguesia em relação à aristocracia.

Portanto, o discurso histórico torna-se interpretativo, formativo e genético (Idem, p. 557). A História que antes era permeada em um tempo mítico passa a inscrever-se num tempo

mais “real” direcionando-se ao estudo do desenvolvimento de um povo, da sua cultura erudita, cultura popular e suas instituições.

O movimento literário alemão *Sturm und Drang* foi o precursor na busca de um nacionalismo através das raízes da cultura popular (Guinsburg, 2011 p. 43). Foi na Alemanha que surgiu uma série de novos termos linguísticos ligados à cultura popular. Os intelectuais da época passaram a se interessar pelas canções, festas, literatura e até a religião tradicionais.<sup>11</sup>

A ruptura entre o Neoclassicismo e o Romantismo na Alemanha ocorreu de forma mais visível do que na França. O escritor e pensador Johann Goethe que, inicialmente sentia profunda aversão por todo Romantismo, reconheceu mais tarde o verdadeiro valor dessa expressão para o seu país (Hauser, 2005, p. 62-63).

Após viagem à Itália Goethe declarou que:

Encontramos nos gregos e frequentemente também nos romanos uma arte consumada em separar e diferenciar os diversos gêneros poéticos; mas nós homens do Norte, não nos podemos ater exclusivamente a esses modelos, pois podemos glorificar-nos de outros antepassados e propor-nos outros modelos. (Goethe apud Guinsburg, 2011, p. 84).

Goethe percebeu que o Neoclassicismo em seu país foi um fenômeno vivido por um pequeno grupo isolado e que de fato não passou de um ideal. E que o Romantismo, por outro lado, estava mais próximo da realidade de seu país, pois se tratava de uma “fatalidade nórdica” (Idem, p. 84).

Essa relação “diferenciada” da Europa Central com o classicismo é antiga. De acordo com Toman (1998, p. 192), na Idade Média houve uma falta ou mesmo inexistência nesses países, de uma relação com o classicismo da Antiguidade. Logo, formou-se “uma cultura visual alternativa” que se firmou no Gótico desses países. O que fez Goethe no século repensar a aproximação do Romantismo à cultura alemã.

Diferentemente dos neoclássicos, os artistas românticos admiravam a Idade Média e a arquitetura gótica. No século XVIII, a Alemanha em muitos aspectos esteve mais próxima da Idade Média do que a França e a Inglaterra. A Reforma Protestante e a Guerra dos Trinta Anos colaboraram com o grave despovoamento e o atraso no desenvolvimento do país tornando-o menos industrial e mais agrário (Idem, p. 59).

Até 1840 acreditou-se que a arquitetura gótica tinha sido desenvolvida primeiramente em terras alemãs, o que fez Goethe declarar que ela era uma expressão de uma inconsciente

---

<sup>11</sup>Ver Burke, 2010, p. 26.

energia espiritual e que esse gênio era o coletivo espírito da nação germânica (Lewis, 2010, p. 62). Somente mais tarde, através de pesquisas, comprovou-se que a arquitetura gótica surgiu na França, especificamente em Saint-Denis.

Entretanto, pode-se afirmar com clareza que a arquitetura gótica alemã expressou-se de forma autônoma em relação a outros países. As suas formas são mais nítidas e a estrutura, de modo geral, é mais simples do que a francesa. Toman (1998, p. 191-192) relata que inúmeras igrejas alemãs não possuem transepto, deambulatório ou capelas radiais. Ele enfatiza que na Idade Média existia um fosso cultural entre as regiões de língua alemã, italiana e francesa, o que contribuiu para diferenciações no gótico, posteriormente no neogótico.

A noção de um gênio inspirado e mediador entre o Eu e a Natureza ganhou força dentro do *Sturm und Drang*. Foi a partir do Romantismo que se observou uma depreciação do valor objetivo do produto artístico desde o momento em que se deu importância à função do gênio do artista. A personalidade do artista passou a responder pelo caráter da obra, a obra passou a confundir-se com o artista.

Os poetas alemães admiravam Rousseau, e o seu “bom selvagem” foi ressaltado e valorizado nos seus aspectos mais primitivos dentro do grupo (Guinsburg, 2011, p. 81). Sem sombra de dúvida, o movimento *Sturm und Drang* pode ser considerado um precursor do Romantismo na Alemanha.

Em relação à França, a Revolução iniciada em 1789 contribuiu para algumas mudanças: o fim da ditadura da Academia, o fim da monopolização do mercado de arte pelos antigos laços da corte e aristocracia e uma abertura para o movimento romântico (Hauser, 1995, p. 657).

Paralelamente a estes acontecimentos, ocorreu uma valorização do misticismo e a Revolução Francesa abriu espaço a um catolicismo aristocraticamente monárquico. O tema da religião sempre fascinou os artistas românticos, não somente pela estética do sublime, mas pelo que havia de simbólico nele.

A Reforma Protestante passou a ser vista com maus olhos e começou-se a falar em um Estado teocrático e em um catolicismo político (Guinsburg, 2011, p. 107). Uma grande parte dos artistas neogóticos tornou-se católica, mesmo na Inglaterra, um país oficialmente protestante.<sup>12</sup> Friedrich Steffens declarou que “para protestar até o extremo contra o protestantismo, muitos se faziam católicos” (Steffens apud Guinsburg, p. 109).

---

<sup>12</sup> Cabe frisar que, na Inglaterra também existiu uma sociedade de artistas neogóticos anglicanos chamada Cambridge Camden Ecclesiological Society.

Com a propagação do romantismo e do cristianismo, a escola de David, que antes não se interessava por temas religiosos, começou a usá-los em suas pinturas. A Academia mais tarde foi dissolvida e em 1793 David fundou a *Commune des Arts*. No ano seguinte esta foi substituída pela *Société Populaire et Républicaine des Arts*, cuja missão era assumir as funções da Academia.

Em 1799 o escritor e filósofo Novalis escreveu um ensaio nomeado “A Crisandade e a Europa”, onde defendeu o domínio político e religioso da igreja medieval. Para Novalis, a consequência última da anarquia religiosa foi o protestantismo, responsável pela anarquia política que resultou na Revolução. Ele acreditava que haveria o início de uma “nova” religião, já que o protestantismo acabaria por desaparecer, dando lugar a um catolicismo mais duradouro e perene tendo como modelo e fonte inspiradora o catolicismo medieval (Idem, p. 108).

Um ano após a Concordata, que visava a restauração da Igreja Católica na França, François-René Chateaubriand publicou *O Gênio do Cristianismo* (1802), buscando do mesmo modo reavivar o interesse pela religião. Sua obra obteve um grande êxito entre os leitores e foi considerada a primeira obra representativa do romantismo francês (Hauser, 1995, p. 654).

O movimento romântico no seu início era formado quase que inteiramente por artistas aristocratas que defendiam a Igreja e a Monarquia. A partir de 1824, sob a liderança de homens como Victor Hugo, a atitude conservadora começou a mudar. Victor Hugo escreveu no prefácio de *Cromwell* (1827) sobre a necessidade de rompimento com o Classicismo, no mesmo período em que decidiu se tornar democrata e republicano. Quando ocorreu na França a Revolução de Julho em 1830, o movimento no país já estava inteiramente politizado e aliava-se ao liberalismo (Idem, p. 695).

Foi a partir do movimento romântico que prevaleceu a ideia de se considerar os jovens como representantes do progresso, enfatizando a necessidade de unidade. A juventude passou a tomar diversas iniciativas, como no episódio da luta travada pela Rua Doyonné em Paris para obter o controle do teatro em favor de *Hernani* (1830) de Victor Hugo (Idem, p. 694-695).

O envolvimento político de Victor Hugo demarcou o caráter social de suas obras literárias. Para Hauser (1995, p. 697), Victor Hugo não foi, de fato, um grande revolucionário e como poeta trilhou o caminho burguês. Ele também foi responsável por suscitar importantes reflexões sobre a conservação de prédios antigos e a estrutura urbana das cidades modernas (pois como se sabe, ele viveu no período das primeiras reformas urbanísticas de Paris).

Em 1825 declarou que uma lei era o suficiente para deter as mutilações causadas aos monumentos franceses (Hugo apud Choay 2001, p. 149). Em sua célebre obra *O corcunda de Notre Dame* (1831), denunciou as “deformidades” que a catedral de Notre Dame estava sofrendo.

Sem dúvida, ainda hoje, a igreja de Notre Dame de Paris é um edifício majestoso e sublime. Mas, por mais que ela se tenha conservado ao envelhecer, é difícil não suspirar, não se indignar diante das inúmeras mutilações que o tempo e os homens impuseram ao venerável monumento, sem respeito por Carlos Magno, que colocou sua pedra fundamental, e por Filipe Augusto, que colocou a última. (Hugo, 2012, p. 113)

Foi a partir da estética do gótico que Victor Hugo fez uma reflexão sobre a conservação de Notre Dame. Sendo que em sua narrativa enclausurou na catedral um homem igualmente “deformado” chamado Quasímodo.

Não tentaremos dar ao leitor uma ideia daquele nariz tetraedro, daquela boca de ferradura de cavalo, daquele minúsculo olho esquerdo obstruído por um tufo arrepiado de sobrancelha ruiva, ao passo que o olho direito desaparecia oculto por uma enorme verruga, daqueles dentes tortos, desfalcados como seteiras de fortaleza, daquele lábio caloso sobre o qual um dos dentes avançava como a presa de um elefante, daquela fenda no queixo, nem da fisionomia espriada sobre aquilo tudo, daquele misto de malícia, de estupor e de tristeza. (Hugo, 2012, p. 55)

As restaurações dos edifícios medievais na França começaram no primeiro Império e se tornaram mais numerosas na Restauração (Benevolo, 2009, p. 84). Victor Hugo era a favor do restauro desde que fosse feito com inteligência, cuidado e sobriedade. Uma opinião cautelosa, surgida na época em que muitos arquitetos buscando uma arquitetura original, descaracterizaram prédios eliminando ou adicionando partes, como o que aconteceu na igreja Saint-Jean em Dijon onde eliminaram o coro e uma parede que unia os dois transeptos separando a nave da rua (Choay, 2001, p. 160) ou em 1813 quando Napoleão mandou desastrosamente restaurar Saint-Denis (Benevolo, 2009, p. 84).

Quasímodo precisava da igreja para sobreviver, pois sua deformidade obrigava-o a se esconder da hostil sociedade. Por vezes, o corcunda parecia fazer parte daquele lugar, passando despercebido por entre as estranhas gárgulas. Mas Quasímodo, que poderia ser um homem tímido e covarde, era destemido e relutante em seus ideais, mostrando-se, sobretudo, um ser honesto e de caráter. Eis a outra face da moeda.

Victor Hugo faz com que o Feio não fosse mais a negação do Belo, mas sua outra face. Nesse caso, homem e arquitetura pareciam formar um único elemento, numa interessante junção de carne e pedra.

Victor Hugo fez mais: em *O corcunda de Notre Dame* (1831) exaltou o Feio e o relacionou ao Sublime.

No prefácio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo justifica que

no pensamento dos modernos, o grotesco assume um papel imenso. Está em toda a parte: cria, de um lado, o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o jocoso. (...) O contato com o disforme conferiu ao sublime moderno algo de maior, de mais sublime, em suma do que o belo antigo. (Hugo apud Eco, 2007, p. 281)

É aquilo que anos mais tarde Nietzsche (apud Eco, 2007, p. 276) confirma em “O nascimento da tragédia”: o Sublime como sujeição estética do horrível, um pensamento que seria muito explorado na arte moderna e contemporânea. A partir da repercussão de *O Corcunda de Notre Dame* (1831), finalmente a catedral de Notre Dame foi restaurada tendo Viollet-le-Duc entre os arquitetos envolvidos.



Fig. 12- Aimé de Lemud, *Quasimodo salvando Esmeralda*, 1844, ilustração, Paris Edition.

As imagens grotescas que exploravam o fantástico, o tenebroso e o satírico, na maioria das vezes, estavam imbuídas de caráter moral e político. Para Wolfgang Kaiser, o grotesco nascia da perturbação na ordem das coisas (Guinsburg, 2011, p. 292). Na literatura, a estética esteve presente, sobretudo, no terror gótico, como em *Frankstein* (1818) de Mary Shelley que narra a sombria história de um ser criado por um cientista. Ou em *Drácula* (1897) de

Bram Stoker sobre um jovem que se hospeda no castelo do vampiro na Transilvânia e passa por maus agouros.

A alma romântica revela um desajuste do homem com o meio social. A esta inadequação denominou-se o *mal-du-sieclè*. Os românticos “sofr[riam] com o seu isolamento dos homens, mas ao mesmo tempo, evita[vam] os outros homens e busca[vam] fervorosamente o remoto, o exótico e o desconhecido” (Idem, p. 674, grifo da autora).

Um crítico do romantismo alemão foi ao extremo em declarar que o romantismo estava radicado no tormento do mundo, e “que quanto mais elegíaco é um povo, mais infeliz é sua condição” (Hauser, 1995, p. 672).

Hauser (1995, p. 680) acreditava que esta “filosofia da enfermidade” foi um dos elementos essenciais na visão de mundo romântica. Ela nega o ordinário, o normal, o razoável e contém um dualismo de vida e morte, uma “depreciação de todas as coisas nitidamente definitivas e duradouras”.

Na arquitetura, o revivalismo cumprirá este papel de ruptura, pois ao contrário do que se pensa, a revisitação ao passado não significava um retorno às tradições, mas estava imbuída de caráter antitradicional.

## 2.2 Revivalismo

No século XVIII alguns acontecimentos intensificaram o interesse dos europeus pela antiguidade clássica, como as escavações de Pompéia (1748) e Herculano (1737), o trabalho dos antiquários, o lançamento das enciclopédias e a divulgação das águas-fortes de Giovanni Piranesi. A Europa estava vivendo o auge do Neoclassicismo.

De fato, desde o século XVI o estudo das antiguidades esteve em evolução a ponto de no século XVIII possuir uma abordagem equiparada às ciências naturais. Para os antiquários, a imagem se pôs a serviço de um método comparativo, onde se buscava uma descrição confiável dos objetos, que poderia ajudar a traçar séries tipológicas e uma sequência cronológica (Choay, 2001, p. 77, 78).

Desta forma, o trabalho do antiquário deveria superar três problemas: o peso da tradição que poderia ocultar o real, o despreparo para o método da observação científica e a insuficiência de material arqueológico. Logo, havia um valor documental, que não deveria ser desprezado nos desenhos de edifícios e paisagens feitos por artistas e arquitetos.

Porém, Choay (2001, p. 80-83) alerta que nos croquis dos artistas e arquitetos nem sempre se dava muita atenção à exatidão das representações, muitas vezes sendo elas idealizadas, padronizadas e até inventadas. Como por exemplo, cita o caso do Partenon, onde sua primeira imagem executada no local em 1444 difere muito da representação científica publicada por David Le Roy em uma publicação de 1770, o que gerou nesses três séculos e meio uma sucessão de figuras inexatas.

No ambiente da cidade industrial, a veneração ao passado clássico surgia como um escapismo e gerava admiração aos homens. O arqueólogo e filósofo de arte Quatremère de Quincy escreveu que a ideia de antiguidade imprimia

nos monumentos, assim como nos homens, um caráter de respeito e de veneração. Admiramos neles essa predileção da sorte que os salvou da mão do tempo; eles nos parecem privilegiados; apenas o fato de sua conservação os torna para nós objetos maravilhosos. A imaginação congrega facilmente sobre eles um número infinito de relações que nos transportam quase que realmente para a época recuada que os viu nascer. Não é absolutamente apenas uma ilusão do espírito; existe uma verdade nessa aproximação. (Quincy apud Kühl, 2006-2007, p. 27)

A relação com o passado entre os arquitetos começava com o caráter místico, depois ganhava um teor ideológico e interpretativo, para mais tarde ser aderido com ortodoxia e então diluir-se na prática profissional do dia a dia (Patetta, 1987, p. 12).

Quando o Romantismo começou a despontar na Europa o fascínio pelo passado também esteve presente no movimento, mas em oposição ao Neoclassicismo, os valores emocionais foram introduzidos na arquitetura e o racionalismo aristocrático aos poucos foi deixado de lado.

Diversas tendências revivalistas surgiram na arquitetura europeia, e ganharam tanta repercussão, que perduraram por todo o século XIX e início do XX. Ao retorno dessas tendências denominou-se Revivalismo, termo oriundo da palavra inglesa *revival*.

O Revivalismo apesar de propor uma revisitação ao passado não era conservador. O retorno ao passado na verdade era um retorno *do* passado, quase que de uma forma profética, por razões misteriosas e profundas, que não dependiam da intenção humana (Argan, 1977, p. 10). Portanto, o impulso inicial do Revivalismo nascia dentro da poética do sublime e sua origem era mítico-religiosa, alcançando depois o âmbito estético.

O Revivalismo possui uma raiz filosófica que tem influência no pensamento platônico, onde a experiência se propaga no tempo mediante sucessivas revivências, ao contrário da filosofia aristotélica onde há um processo de acumulação da experiência. Há também uma negação da separação entre o passado, o presente e o futuro, entendendo a vida como uma

sucessão contínua que nunca pode dar-se por acabada. Para Argan (1977, p. 7-11), todo revivalismo antes de receber a denominação de clássico, gótico ou românico é um revivalismo e está ligado à ressurreição da arte.

O Revivalismo promovia a memória como aspecto da imaginação. E por meio da imaginação, o povo podia encontrar sua antiga sabedoria e sua salvação. Por este motivo, os primeiros movimentos revivalistas são ao mesmo tempo populares e aristocráticos, e buscavam uma relação com o povo e a nação (Idem, p. 8).

William Blake foi o primeiro a intuir que o revivalismo não era somente uma poética, mas que toda poética em intencionalidade artística era um revivalismo. Ele concebia o Revivalismo através de uma visão histórico-cosmológica, ou seja, “um suceder de mensagens que lançadas na infinitude retornariam aumentadas por um efeito de eco” (Idem, p. 17).

O primeiro movimento revivalista nascido dentro da situação industrial da Europa foi o Neoclássico. Ele teve uma presença muito marcante na arquitetura oficial de países europeus como a França, a Alemanha, a Inglaterra e também fora do continente como nos Estados Unidos e no Brasil. Os partidários desse estilo utilizavam a simetria dos templos gregos do século V e interessavam-se pelo mármore. Entre as vantagens que eles divulgavam estavam a simplicidade, a adaptabilidade e o baixo custo das obras.

Argan enfatiza que não existiu revivalismo que não apresentasse algumas características de ambiguidade e indecisão. No caso do Neoclássico, o movimento reclamava a pureza dos arquétipos gregos, mas ao mesmo tempo antecipou os temas fundamentais da arquitetura moderna: a correspondência entre forma e função e a identidade entre construção e decoração (Idem, p. 8-16).

Em relação ao Neogótico, o segundo movimento revivalista, a ambiguidade se fez mais presente. As características básicas do Gótico, como o arco ogival, as torres em forma de agulha e os vitrais foram reutilizados no Revivalismo, mas ao mesmo tempo, serviam de técnicas modernas para sua realização. O Neogótico vivenciou constantes tensões entre o anglicanismo e o catolicismo, o capitalismo e o populismo, o modernismo e o medievalismo, a indústria e o artesanato (Idem, p. 18).

Como se tudo isso não fosse suficiente, existia uma batalha travada entre os arquitetos neoclássicos e os neogóticos. Os defensores do Neogótico achavam que o Neoclássico era monótono, pagão e sórdido e os neoclássicos, por outro lado, achavam que o neogótico era grotesco e sem harmonia (Meneghello, 2008, p. 141). A rivalidade surgia em forma de críticas

e ofensas públicas em jornais e também dentro de concursos para eleição da arquitetura de prédios públicos.



Fig. 13- Neoclássico: Teatro do Icó, Ceará. Fonte: [www.educared.org](http://www.educared.org)



Fig. 14- Neogótico: Catedral de Nossa Senhora da Luz, Paraná.  
Fonte: [www.guiaturismocuritiba.com](http://www.guiaturismocuritiba.com)

A abertura de concursos tornou-se uma prática comum nas grandes cidades. Na maioria das vezes, a equipe julgadora já tinha uma preferência de estilo arquitetônico e o profissional deveria apenas adequar seu projeto. Pevsner (apud Meneguello, 2008, p. 137) narra um episódio ocorrido no concurso entre 1856 e 1860 para a construção dos ministérios

ingleses. Na ocasião, foi dada uma chance de realização de um projeto ao arquiteto Gilbert Scott, desde que ele não adotasse o estilo neogótico (que no caso era sua preferência).<sup>13</sup>

A utilização do Neogótico em prédios oficiais na Alemanha, Inglaterra e França tornou-se mais comum a partir da década de 1830. O Neogótico remetia a uma arquitetura tradicional, nacional e logo condenou-se o uso de elementos latinos estrangeiros nos prédios destes países (Meneghello, 2008, p. 141).

Na Alemanha, depois da conclusão da Catedral de Colônia, os edifícios neogóticos se multiplicaram por todo o país. Na França, muitas vezes o clero exigia que os edifícios religiosos fossem construídos em Neogótico por seu caráter prático e ideológico. Boutry (apud Pereira, 2011, p. 13) contabilizou que de 10 a 15 mil igrejas foram erguidas na França de 1840 até o período entre guerras. Fato ocorrido também na Inglaterra onde centenas de igrejas foram construídas além daquelas que foram restauradas.

Foi por volta de 1860 que houve um decréscimo na utilização do Neogótico em prédios oficiais. Em Hamburgo (1854) e em Berlim (1859), por exemplo, as prefeituras foram projetadas em neogótico, mas nunca foram construídas (Lewis, 2002, p. 146).

No final das contas, era favorável aos arquitetos conhecer um pouco do Neoclássico, do Neogótico e de outros estilos da “moda”, como o Neorromânico, o Neobizantino, o Neorrenascentista e o Neomourisco. Para isto, eles podiam contar com inúmeros estudos sobre a arquitetura das cidades publicados neste período: Delannoy publicou em 1835 um estudo sobre os monumentos de Argel; Coste em 1839 sobre os monumentos do Cairo e mais tarde os da Pérsia; O. Jones publicou em 1842 os relevos do Alhambra de Granada, entre outros (Benevolo, 2009, p. 123).

O retorno a temas medievais também influenciou a arquitetura doméstica da Europa. Na Inglaterra, revisitou-se a arquitetura menor dos períodos *Old English*, Tudor, Elisabetano e *Queen Ann*, pois coincidia com o desejo burguês ao pitoresco. E apesar de não ter se inaugurado um novo estilo arquitetônico no país, inaugurou-se um novo estilo de vida baseado no conforto, a *comfortable lodging* (Patetta, 1987, p. 22).

Os revivalistas, a princípio, protestavam contra a mera reprodução de estilos do passado e desejavam uma reinterpretação destes buscando elaborações livres. Foi através da prática que eles fizeram combinações cada vez mais diferenciadas. A diversidade de estilos

---

<sup>13</sup> Então, Scott reapareceu com um desenho neobizantino e o primeiro-ministro Lorde Palmerston não aceitou, dando o ultimato de que o arquiteto utilizasse o estilo italiano ou desistisse da obra. Foi quando Scott decidiu “engolir a amarga pílula”, comprou alguns livros de arquitetura italiana e fez o projeto final (Pevsner apud Meneghello, 2008, p. 137).

fez com que os mesmos se questionassem se o século XIX teria um estilo próprio. Patetta (1987, p. 13-14) declarou que nesta busca, os revivalistas não percebiam que estavam indo em direção anacrônica e que o estilo do século XIX era o próprio Revivalismo.

Sobre a arquitetura desse período, Patetta (1987, p. 14) fez uma classificação em três correntes principais:

1. Da composição estilística - Baseada na imitação “correta” das formas do passado;
2. Do historicismo tipológico - Voltado para a finalidade a qual cada edifício era destinado, por exemplo, a arquitetura neorrenascentista para prédios públicos, a neogótica para os religiosos, o neobarroco para prédios de lazer, etc.
3. Dos pastiches compositivos - Inventava soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e que beiravam o mau gosto.

Pode-se encontrar a utilização das três correntes no Brasil, sendo que o historicismo tipológico está em maior número em prédios públicos e os pastiches compositivos em prédios civis.

O Neoclássico foi o estilo oficial do Império brasileiro, mas isso não impediu que convivesse com outras expressões revivalistas por todo o século XIX. Os arquitetos nacionais em sua maioria se mantiveram dentro dos ensinamentos neoclássicos de Grandjean de Montigny e as “novidades” arquitetônicas chegavam por meio dos arquitetos estrangeiros contratados por pessoas de posse. A partir disso, visualizaram-se variantes regionais para vilas florentinas, palácios paladianos, soluções maneiristas, neogóticas, arquitetura árabe, mudéjar, moçárabe, palácios assírios e pórticos egípcios (Lemos, 1987, p. 118).

Carlos Lemos (1987, p. 118) enfatiza que havia outro tipo de arquitetura chamada “popularesca”, que era praticada pelas classes mais pobres, onde se podiam ver fachadas ornamentadas com estuque, a utilização de materiais pré-moldados e soluções próprias e inusitadas.

A moda dos chalés se fez presente no Rio de Janeiro no último quartel do século XIX. Assim como ocorreu na Europa, estas construções se encaixavam nas concepções pitorescas do período e seduziam por serem “exóticas” e “modernas”. Porém, os chalés encontrados no Brasil tinham pouco em comum com os das habitações rurais da Europa, já que sofreram adaptações de acordo com as necessidades e desejos locais. Eles eram feitos com materiais de produção industrial ou semi-industrial, pré-fabricados ou alusivos à pré-fabricação (Del Brenna, 1987, p. 36).

Os primeiros chalés do Rio de Janeiro surgiram em bairros suburbanos em meio a jardins, como na Estrada da Velha Tijuca, mas a moda também se estendeu ao Centro da cidade. Os “chalés suíços” cariocas possuíam lambrequins de madeira, tímpanos estucados, janelas em arco e partes em ferro fundido (Del Brenna, 1987, p. 36).

No Norte do país também se encontravam tais construções. Em Belém havia um chalé de ferro que foi residência do Intendente Lemos que teria sido comprado na América do Norte. Sua fachada possuía arcos trabalhados com motivos florais e o telhado ficava contido por uma platibanda ornamentada (Derenji, 1987, p. 162). Na Vila Pinheiro havia chalés com rendilhados em madeira e ferro na estrutura. Nesta localidade, um chalé de destaque é o da família Tavares Cardoso, que tinha um sistema de comportas que regulava a água, pois ficava de frente à praia. Além disso, possuía uma gruta em pedra, varanda imitando troncos-rústicos e lambrequins de ferro (Idem, p. 164).

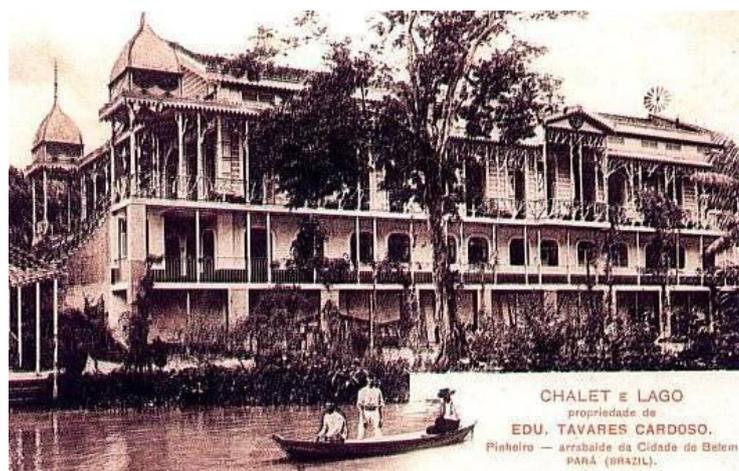


Fig. 15- Chalé Tavares Cardoso. Foto de autor desconhecido.

Ainda em Belém, existiram três exemplares de chalés inteiramente de ferro da empresa belga *Forges d'Aiseau* com o sistema Danly de chapas metálicas. O sistema Danly patenteado por Joseph Danly apresentava uma solução para o problema de isolamento térmico das construções metálicas ou a areação dos ambientes. Estes chalés, além de possuírem uma estrutura rígida, podiam ser montados e desmontados diversas vezes. Um deles pertenceu à empresa Coelho & Cia. e passou por vários proprietários, sendo remontado no Bosque Rodrigues Alves. Os outros dois foram inicialmente montados na Avenida Almirante Barroso, sendo que um, mais tarde, foi alugado pela Universidade Federal do Pará e o outro adquirido pelo Governo do Estado (Kühl, 1998, p. 92). Em ferro também existe um exemplar de quiosque na Praça da República, trata-se de uma pequena construção chamada de Bar do

Parque, que possui cobertura imbricada, marquises de ferro e vidro e foi restaurado na década de 80 do século XX (Derenji, 1987, p. 158).

Em Manaus, o chalé conhecido como “Castelinho” foi construído na Vila Municipal (atual bairro Adrianópolis) por Adolpho Lisboa em seu terceiro mandato (1905-1907). Esta construção tem fundação e ornamentos em ferro fundido, além de possuir o revestimento em cantaria. De acordo com Monteiro (2006, p. 100), seu estilo é *art nouveau*, mas consta em outra publicação que seu estilo é vitoriano<sup>14</sup> (Manaus, Ontem e Hoje, 1996). Alguns autores registram o Castelinho como Vila Zulmira, uma homenagem à esposa de Adolpho Lisboa. Outros afirmam que recebeu o nome de Vila Alcida em homenagem a sua filha (Mendonça, 2002, n°91). Mas existiram outros chalés na cidade, como por exemplo, o da Rua Barroso com a 24 de Maio.



Fig. 16- Castelinho. Foto acervo pessoal

Este aspecto “pitoresco” dos edifícios tornou-se modismo em Manaus. Um exemplo interessante trata-se da residência particular do comerciante português Emídio Barbosa na Avenida Joaquim Nabuco no quarteirão entre a Rua Lauro Cavalcante e a Travessa Huascar de Figueiredo. Segundo Monteiro (2006, p. 183), esta casa denominada “Carmem Miranda” possui um estilo “mouriscado” que é compatível com o excesso de decoração que nela existe.

---

<sup>14</sup> Estilo utilizado no reinado da rainha inglesa Victoria (1837-1901).



Fig. 17- Casa “Carmem Miranda”. Foto acervo pessoal

Monteiro (2006, p. 226) também escreve sobre o ornamento com pontas de lança na crista dos telhados denominado *croché*, que se tornou um modismo em Manaus. Possuía estes elementos o prédio no estilo chalé do antigo Colégio Nossa Senhora de Nazaré e o Pavilhão de Ginástica do Ginásio Amazonense Pedro II. Entre os que ainda possuem estes elementos, estão o chalé da Rua 24 de maio com a Barroso, o antigo prédio da Imprensa Oficial na Rua Leonardo Malcher e o Mercado Público Municipal.

Além desses, existem os prédios em estilo Tudor<sup>15</sup> da Avenida 7 de Setembro esquina com Visconde Porto Alegre, residência de Mr. Turner, engenheiro da Manáos Electring e do engenheiro civil J.B. Kirk. Também o prédio do Complexo Booth Line onde funcionava anteriormente a estação de bondes. Todos estes foram construídos pelo mesmo engenheiro, o inglês Charles Brisbrim (Monteiro, 2006, p. 337 e 370).

Sobre a importação dos prédios pré-fabricados de ferro, Kühl (1998, p. 82) relata que esteve relacionada ao rápido crescimento econômico de determinadas cidades no país. Os documentos oficiais destas cidades comprovam que eram comuns as encomendas de prédios de ferro do exterior, como se vê no seguinte documento:

Mandei vir ainda dous prédios desmontaveis, de madeira e ferro, os quais foram armados um em Flôres e outro na costa do Amataury. De modelo muito elegante, tê a feição das habitações campestres e, si foram bons os resultados que delles se

---

<sup>15</sup> Arquitetura surgida durante o período Tudor (1485-1603) e que foi revisitada no século XIX.

obtiverem, serão adoptados como typo das escolas dos suburbios da capital e do interior do Estado. (Mensagem do governador do Estado Raymundo Affonso de Carvalho, 1907, p. 39)

As peças de ferro encontradas no Brasil possuem diversas origens, já que a Grã-Bretanha foi a responsável pela metade da produção mundial de ferro até em torno de 1840 (Silva, 1988, p. 16) e anos mais tarde teve que dividir o mercado com os norte-americanos, os belgas, os franceses e os alemães.



Fig. 18- Prédio em estilo Tudor- Foto acervo pessoal

No século XIX, “o ferro fundido tornou-se o produto mais racionalmente utilizado” e junto a ele as chapas onduladas predominaram em edifícios de ferro (Dias, 1988, p. 50-53). O ferro poderia ser usado como elemento estrutural e decorativo, sendo que a reduzida e limitada oxidação deste tipo de material foi o que garantiu sua importância.

As principais firmas inglesas da época eram a Charles D. Young & Co. e a Walter Mcfarlane & Co. (Kühl, 1998, p. 74-75). A MacFarlane & Co. produzia e distribuía grandes estruturas de ferro e peças menores em larga escala. Cada peça era detalhadamente desenhada, com as dimensões específicas e as formas de aplicação e podiam ser visualizadas em catálogos com até centenas de páginas (Costa, 2001, p. 47). Sendo que as peças de ferro eram de estilos variados, muitas vezes combinados entre si e que se modificavam de acordo com o gosto do cliente. As peças utilitárias (aparelhos sanitários, bebedouros, aparelhos industriais, entre outros) eram mais simples e funcionais (Costa, 2001, p. 90).

Os quiosques surgiram no Brasil no mesmo período dos chalés, sendo que a dimensão reduzida e o formato apropriava-os à venda de produtos como flores, jornais, frutas, refrescos etc. Os quiosques de Manaus integram o conjunto de ferro do Mercado Público e foram fabricados por MacFarlane & Co. Eles possuem “forma octogonal e têm 5m de diâmetro, 4,80 m de altura até os beirais dos telhados 8,50 m de altura externa” e foram construídos para venda de refrescos (MacFarlane apud Costa, 2001, p. 134).

Em relação aos coretos de ferro, alguns foram instalados nas praças da cidade por servirem de lugar para apresentações musicais e comícios. Em Manaus, o coreto da Praça Dom Pedro II foi instalado entre 1882 e 1883 e foi produzido pela firma Francis Morton & Cia. Limited, de Liverpool. Além deste, existe o coreto de ferro da Praça Heliodoro Balbi instalado em torno de 1906, que segundo Mesquita (2006, p. 254), pode ter sido produzido pela firma de MacFarlane por lembrar alguns exemplares exibidos no catálogo da firma.

O ferro fundido possibilitava a boa feitura de ornamentos e sua reprodução com perfeição. Silva (1988, p. 27) escreveu que enquanto no Renascimento para se reproduzir um capitel coríntio era necessário contratar os serviços de um escultor quase tão bom quanto o que esculpira o modelo original, no século XIX, através de um molde, esse problema deixava de existir.

No Brasil, muitas das construções de ferro estavam repletas de ornamentos baseados na Antiguidade Clássica, na Idade Média e em outros períodos, e que muitas vezes, ficavam deslocados da realidade local. Costa (2001, p. 13) relatou que o Teatro José de Alencar em Fortaleza possui ao centro uma chapa oval onde era possível colocar brasões e ornamentos de acordo com o desejo do cliente, mas que permanece vazia. Assim como esta, tantas outras peças foram inseridas no Brasil sem adequar-se à cultura local.

Segundo Fabris (1993, p. 139), os elementos de ferro tornaram-se fetichizados no Brasil, quase o oposto do que acontecia na Europa no mesmo período. Cita ainda que no Brasil, colunas de madeira imitavam o ferro, enquanto na Europa o ferro era disfarçado de material nobre.

As empresas de ferro se especializaram também na produção de teatros, mercados e igrejas. No Brasil encontram-se diversos mercados de ferro compostos de pavilhões. Essa moda iniciou-se na Europa tendo o Halles Centrales de Paris como uma grande referência. Na França e em suas colônias foram erguidos em torno de oitocentos mercados levando em conta esse modelo. E. Barberot escreveu um tratado para os mercados, que em sua opinião deveriam

ter simplicidade, ventilação, facilidade de acesso, abastecimento de água, sanitários e iluminação (Kühl, 1998, p. 54-55).

O Mercado Municipal do Rio de Janeiro possuía uma área de 12.500 metros quadrados, apresentava um pavilhão central de dois andares, vinte quatro pavilhões e em cada ângulo (ele tinha o formato quadrado) um torreão octogonal. Segundo Geraldo Gomes da Silva, este pode ser considerado o maior edifício metálico importado do país e possivelmente teve como fabricantes Hoppins Causer & Hoppins da Inglaterra e o Atelier de Willebrock da Bélgica (Idem, p. 89-90).

O Mercado da Carne em Belém teve suas partes metálicas produzidas pela McFarlane & Co., já o Mercado Ver-o-Peso foi construído pelos engenheiros Bento Miranda e Raymundo Vianna, mas sua estrutura tem origem desconhecida. Em relatório do interdentente Antonio Lemos consta que o mercado de ferro

compreende a superfície total de 2.068 m<sup>2</sup>, 52, dentro de um retângulo de 31<sup>m</sup> x 67<sup>m</sup>, cujos ângulos foram abatidos por meio de alinhamentos polygonaes, que dão lugar, em cada canto, a quatro faces para as torres, duas de 2 metros e duas de 2<sup>m</sup>, 40, enquanto que as faces rectilíneas do edifício guardam a extensão de 57 metros na maior dimensão e de 21 metros na dimensão menor. (Lemos apud Silva, 1985, p. 150)

Em Manaus, o primeiro pavimento do Mercado Adolpho Lisboa foi inaugurado em 1883 e tinha uma estrutura de ferro e alvenaria de pedra e tijolo. A origem da estrutura de ferro não é confirmada, mas em suas colunas está a inscrição da empresa inglesa Francis Morton Engineer (Kühl, 1998, p. 93).

Em 1902 o Mercado ganhou uma fachada de alvenaria projetada por Filinto Santoro, e que de acordo com Mesquita (2006, p. 86) “apresenta características neorenascentistas, tratadas bem de acordo com a tendência eclética”. Entre 1905 e 1908 foram acrescentados ao mercado dois pavilhões da Macfarlane & Co, com comprimento de 36 m, largura de 10, 25m de centro a centro das colunas e altura de 4m até as abas do telhado. Mais tarde, outro pavilhão com referência neogótica foi adicionado e destinava-se ao comércio de tartarugas juntamente com os quiosques para venda de refrescos.

Derenji (1987, p. 150) escreve que as casas aviadoras contribuíram com a introdução de materiais de construção e de decoração, em cidades como Manaus e Belém no Período da Borracha. As casas aviadoras eram estabelecimentos comerciais que abasteciam os seringais e recebiam a borracha em troca. Essas firmas eram intermediárias entre o seringalista e as

firmas estrangeiras e colaboraram com a entrada de materiais de ferro fundido ou forjado, como os postes e os coretos, que se duplicaram de 1895 a 1905.



Fig. 19- Mercado da Carne em Belém. Fonte: Costa, 2001.



Fig. 20- Fachada de ferro do Mercado Adolpho Lisboa.  
Foto acervo pessoal.



Fig. 21- Pavilhão neogótico do Mercado Adolpho Lisboa.  
Foto acervo pessoal.

Monteiro (2006, p. 292) fez uma listagem de materiais de ferro e de outra natureza que adentraram à cidade por meio de representantes e casas comerciais: aldrabas (maçanetas) de ferro e de bronze, fechaduras, bisagras, pregos “ponta Paris”, guarnições, cravelhas, grades, portões monumentais ingleses, estatuetas de onça branca, ladrilhos, azulejos, mármores, maticões, adorno para jardins e platibandas, janelas pré-fabricadas (diga-se também as de forma ogival), palhetas, carpentes de ferro, telhas de barro, vidraçaria colorida e natural, bolas de ferro com pontas para crista de muro etc.

Os materiais construtivos e de acabamento multiplicaram-se na cidade. Em relação ao uso do azulejo, em todo país houve uma boa aceitação, pois este material favorecia a conservação das fachadas devido ao clima quente e úmido. De acordo com Simões (apud Wanderley, 2006, p. 22), o século XVIII foi o período de fixação e nacionalização do azulejo em terras brasileiras, tornando-se um material indispensável à construção. Até o século XVIII, os azulejos que entravam no Brasil geralmente vinham de Portugal e foi somente a partir do século XIX que se importou azulejos de outros países como a França, Holanda, Bélgica, Inglaterra e Espanha.

De acordo com Derenji (1998, p. 96-97), os viajantes do século XIX que chegavam a Manaus e Belém percebiam o caráter português das construções pelo revestimento de fachadas em azulejos que eram muito utilizadas nas áreas centrais. Sendo que nestas cidades, o azulejo era usado isolado ou em conjuntos sobre prédios de gosto neoclássico e neogótico,

como os da Orla de Belém e os da Rua Henrique Antony em Manaus. “As fachadas azulejadas, alguns detalhes em lioz ou ferro, eram as únicas variáveis dentro do instrumental plástico utilizado pelos mestres-de-obras na região” (Idem, p. 97).

Os ladrilhos cegos (brancos) também foram bastante usados em Manaus principalmente no interior dos prédios. De passo que os mosaicos, maiores, de feição quadrada serviam para pisos de cozinhas, sanitários como para soalhos de casa de comércio (Monteiro, 2006, p. 403).

Sobre a utilização de pedras nas construções de Manaus, o mármore de Carrara e o granito foram inseridos em soleiras e peitoris nas obras mais requintadas. As pedras de lioz e a pedra jacaré eram usadas em guias e arremate dos passeios. A pedra de cantaria era utilizada no barramento de algumas fachadas (Castro, 2001, n° 46).

Não aparecem registros da importação do mármore italiano no período anterior a 1850. O mármore italiano vinha através de Portugal quando ornamento e do Pará quando simples placa. No final do século XIX, os primeiros marmoristas radicados em Manaus foram os italianos Cesare Veronesi e Orofino. Muitas peças também foram importadas já prontas para montagem ou encomendas a Barcigalupe que tinha um ateliê em Roma e Gênova (Monteiro, 2006, p. 318). No Cemitério de São João Batista encontram-se inúmeras peças confeccionadas pela firma Ítalo-Amazonense.

A cal era usada nos alicerces, na argamassa e no reboco das obras. Monteiro (2006, p. 191) relata que nos primórdios da colonização ela vinha para Manaus de Portugal. Depois passou a vir do Pará transportada em barricas, caixas de boa madeira, faia ou pinho, e paneiros comuns. Sendo produzida a partir das conchas marinhas trituradas e queimadas a fogo lento nas caieiras. Esta cal era obtida do material dos sambaquis da ilha de Marajó ou de Santarém. Essa produção cessou quando em Manaus passou-se a falar de casas do comércio de estrangeiros que importavam diretamente da Europa, como a Singlehurst Brocklehurst & Cia.

Por conta do forte calor e a umidade de Manaus, diversos recursos foram pensados de modo a favorecer a iluminação e o arejamento das casas revivalistas. Castro (2001, n°43) descreveu em *Ecletismo em Manaus: Conforto Térmico* cada um destes itens:

- Porão – Este elemento de um edifício foi muito utilizado no final do século XIX. Trata-se de piso inferior normalmente com aberturas gradeadas que facilitam a entrada de ar e iluminação e que servem para o refrescamento térmico do andar superior. De acordo com o Relatório da Intendência Municipal de Manaus de 1893 (p.

5), nenhuma casa poderia ser construída sem que tivesse pelo menos a altura de 1 metro do soalho ao solo.

- Bandeira - Localizam-se na parte superior da construção, são fixas ou móveis, podendo ser abertas com gradis.
- Esquadrias - Portas e janelas com grandes dimensões foram inseridas nas casas revivalistas. Sendo que através do Relatório da Intendência Municipal de Manaus de 1893 (p. 4) a largura das portas e janelas deveria ser igual ou superior a 1,30 metro, a altura das portas 3 metros e das janelas 2 metros.
- Óculos - Aplicados nas fachadas das casas, a sua abertura em forma circular colaborava na ventilação e iluminação.
- Cobertura - Os telhados com estrutura em formato lanternim permitiam a circulação de ar. As águas-furtadas, os lanternins e as telhas de barro ajudavam neste sentido. Além dos forros com faixas de elementos vazados chamados de cianinhas.
- Pé direito elevado - Os pés direitos dos cômodos variavam de 4 a 6 metros e permitiam grande circulação de ar.
- Claraboias - Em formato de coifa eram coroadas com telhas de vidros e ajudavam na iluminação.
- Paisagismo - Não se pode deixar de recordar que a implantação de jardins pitorescos em lugares públicos e privados em Manaus colaborou com a estética destes lugares, além de aumentar a ventilação.

O corpo das casas revivalistas de Manaus possuía formato em vergas retangulares com arestas superiores abauladas ou com bandeiras em arcos góticos, plenos ou trilobados. As ornamentações podiam ser lisas, almofadadas e também venezianas. Encontram-se na cidade platibandas ricamente ornamentadas como motivos florais e geométricos principalmente no Centro Histórico (Castro, 2001, n° 44). Esse formato de casa eclética de Manaus pode ser visualizado em todo o país com pequenas diferenciações.

Devido a tantos “estrangeirismos” na arquitetura brasileira, e em defesa da arquitetura nacional, surgiu no início do século XX o Neocolonial. O engenheiro e arquiteto Ricardo Severo junto com o movimento da “Casa Portuguesa” buscou na arquitetura vernácula portuguesa a identidade brasileira. Este movimento, que não deixa de ser revivalista, contou com a presença do historiador Rosa Peixoto, o arquiteto Raul Lino, o escritor Mário de Andrade, entre outros.

O Neocolonial combatia todos os outros revivalismos europeus e Mário de Andrade, com seu olhar crítico, teceu diversos comentários sobre esse tipo de arquitetura. Ele declarou que a Igreja de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro era “positivamente feia”, que a Igreja de São Bento no Rio de Janeiro era como uma “caverna dos Nibelungos” (Andrade apud Ruskin, 2008, p. 29) e a Igreja de São José em Belo Horizonte era “apavorante, desconcertante, acabrunhadora, inconcebível na disparidade das cores e dos estilos” (Andrade apud Fabris, 1987, p. 289).

O interesse pela arquitetura vernácula colonial, também ocorreu em outros países da América Latina como na Colômbia, Peru e Venezuela. No Brasil, a Exposição Internacional do Centenário da Independência ocorrida no Rio de Janeiro em 1922 marcou a adesão de escritores, artistas e arquitetos ao movimento Neocolonial, e de acordo com Bruand (1981, p. 55), foi o “símbolo da emancipação artística do país”.

A utilização do Neocolonial não se estendeu por longos anos<sup>16</sup>, mas de qualquer forma, obteve uma forte campanha em jornais e revistas e a adesão de alguns escritores e artistas ao movimento. De modo que se visualizou nas primeiras décadas do século XX, o último capítulo do Revivalismo no Brasil.

### **2.3 Neogótico**

O Gótico surgiu em torno de 1140 na pequena região da França chamada Compiègne e Bourges. De acordo com a historiografia, a primeira igreja neste estilo foi Saint-Denis, após uma reforma chefiada pelo abade Suger onde se utilizou conjuntamente o arco ogival e a abobada de nervuras. (Toman, 1998, p. 8)

A condição econômica da França era favorável para uma reforma e o abade ainda tinha uma boa relação com Luís VI, que conhecia desde a infância. Além disso, Saint-Denis gozava de importância histórica, pois era o local onde Carlos Magno foi coroado e onde foram sepultados o seu neto Carlos o Calvo e o santo padroeiro da França, São Dionísio. Erwin Panofsky (apud Toman, 1998, p. 9) descreve Suger como um patriota, bom administrador, apaixonado pela grandeza, espirituoso e que “num século que foi extraordinariamente fértil na produção de santos e heróis, Suger distinguiu-se por ser humano.”

---

<sup>16</sup> O auge do movimento ocorreu entre 1914 a 1930.

A reforma de Saint-Denis começou pelo corpo ocidental, e antes da conclusão deste corpo, Suger iniciou a construção de um novo coro na igreja onde mandou aplicar o arco ogival e a abóbada de nervura. É importante frisar que a abóbada de nervuras havia surgido na Lombardia no início do século XI e os arcos quebrados tinham sido adotados pelos Normandos na Sicília. Portanto, o que Suger fez de inovador em Saint-Denis, foi a junção das duas técnicas (Toman, 1998, p. 32).



Fig. 22- Saint-Denis, França. Fonte: Toman, 1998.

Kitson (1966, p. 100) define as origens da arquitetura gótica como “uma união do método anglo-normando de usar arcos para a articulação de interiores de igrejas com uma técnica de construção de paredes delgadas.” De acordo com o autor, esta união desempenharia no projeto a função estrutural e decorativa.

Na Idade Média a concepção de beleza era diferente da concepção do mundo moderno. O campo estético medieval era mais amplo e havia um estímulo à beleza enquanto dado metafísico. E o homem estava muito mais voltado a aspectos sensíveis, onde o sentimento do belo convertia ao sentido de comunhão com o divino ou a alegria de viver. (Eco, 2010, p. 19).

A degustação estética do homem medieval não consiste, portanto, em fixar-se na autonomia do produto artístico ou da realidade da natureza, mas em colher todas as relações sobrenaturais entre o objeto e o cosmo, em perceber na coisa concreta um reflexo ontológico da virtude participante de Deus. (Eco, 2010, p. 40)

Para o abade Suger, a casa de Deus tinha que ser um lugar de imensa beleza. O belo deveria estar tanto na estrutura arquitetônica, que contava com ambientes cheios de luz e cor, quanto nos objetos de arte e ourivesaria que adornavam o ambiente. Por um lado, havia os que defendiam a beleza como meio para se chegar a Deus, na concepção do belo como bom, como era o caso de Suger, e por outro, os que acreditavam que o excesso de decoração desviava a atenção dos fiéis para o próprio Deus, como era o caso de Bernardo de Claraval.

O que fica evidente, acima de quaisquer discussões, é o fato de o homem medieval viver (e buscar respostas) em um mundo repleto de significações onde os simbolismos e alegorias inseriam-se no modo de pensar e agir. Na Idade Média não havia distinção entre alegorismo e simbolismo, pois estes termos eram praticamente sinônimos. A distinção dos termos somente ocorreria no século XVIII (Idem, p. 111).

Outro importante conceito na estética medieval foi a simetria. Mas antes mesmo, na Antiguidade, Vitruvius já havia explorado este conceito em *De architectura* (Século I a.C.) e Vicente Beauvais o reavivou, e de acordo com isto, a arquitetura deveria ter ordem, disposição, eurritmia, simetria, beleza (Idem, p. 81).

A estética da *proportio* determinou a evolução do repertório iconográfico, exercendo por vezes mudanças em cenas de pinturas e partes de prédios para que estes ficassem mais simétricos. Eco (2010, p. 83) relata interessantes exemplos: na catedral de Parma na Itália, São Martinho em uma pintura divide seu manto com dois mendigos ao invés de um; em San Cugat del Vallés na Catalunha, o Bom Pastor em um capitel torna-se duplo.

Em um interessante estudo, Panofsky (1991, p. 4) ressalta a relação da arquitetura gótica com a escolástica. A escolástica afirmava a possibilidade de ascender a Deus não só pela fé, mas pela razão, deste mesmo modo, as construções góticas eram racionalmente erguidas. Além disso, na escolástica e na arquitetura havia “a rigorosa separação das partes, pela clareza explícita das hierarquias formais e pela conciliação harmônica dos contrários” (Roncayolo, 1986, p. 469).

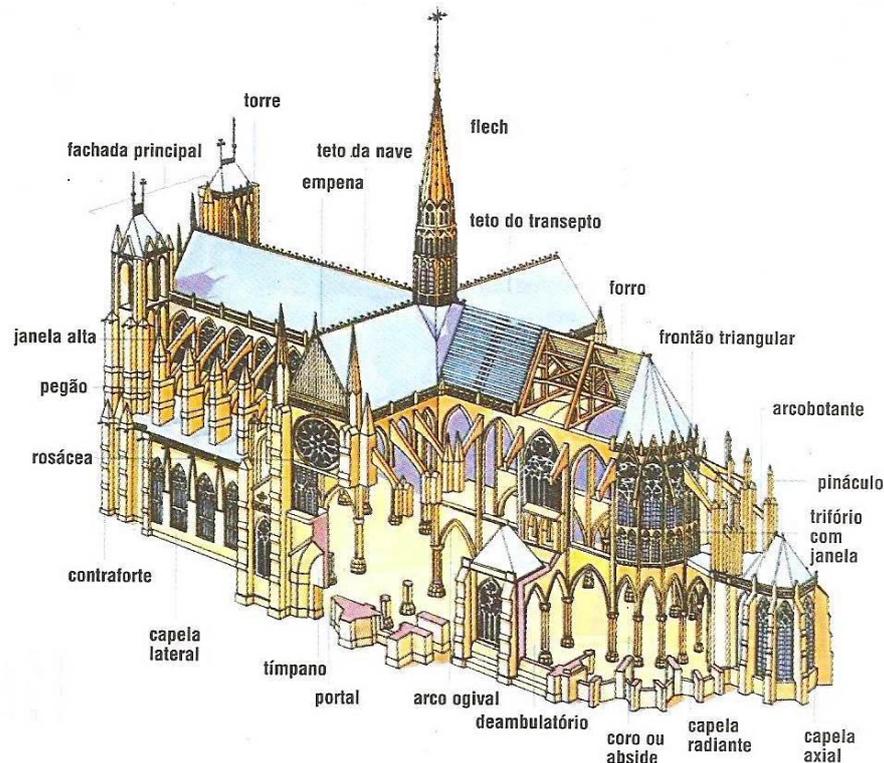


Fig. 23- Elementos de uma catedral gótica. Fonte: Proença, 2007.

Segundo Panofsky o apogeu gótico ocorreu no mesmo período do apogeu escolástico, isso seria por volta do século XIII. O apogeu escolástico foi regido pelo princípio da *manifestatio*<sup>17</sup> e o gótico foi dominado pelo princípio da transparência, como Suger já havia observado.

De acordo com estudo de Kohler (1947), a arquitetura gótica francesa<sup>18</sup> se divide em três fases:

1. O gótico primitivo de 1223 a 1314 caracteriza-se por ser a fase mais “pesada”, pois é a mais próxima do românico. Há preponderância de espaços cheios sobre os vazios, as pilastras e as colunas são mais grossas;
2. O gótico radiante de 1314 a 1422 caracteriza-se pelo equilíbrio entre os espaços cheios e os vazios, as ogivas são lanceoladas e
3. O gótico flamejante de 1422 a 1515 caracteriza-se por uma decoração preponderante onde as rosáceas e os vitrais possuem forma de chamas.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> O intelecto humano para explicitar a fé

<sup>18</sup> Estas datas podem ser modificadas de acordo com o estudo de quem as faz. A divisão de Arthur Kohler foi a escolhida para servir de guia neste trabalho.

<sup>19</sup> Enquanto isso o gótico inglês divide-se em: Primitivo, iniciado por volta de 1170 e que vai até 1240; Decorativo, de 1240 a 1330; e Perpendicular, de 1330 a 1530. Terminologia formulada em 1817 por Thomas Rickman (Toman, 1998, p. 121).

A intensa construção de igrejas góticas fez com que conseqüentemente se ampliasse os avanços nesta área. No planejamento, o desenho arquitetônico que antes era feito em planos grandes marcados no terreno da construção com a ajuda de cordas e estacas passou a ser feito em pequena escala com compasso e régua nas paredes ou sobre o reboco. Mas o passo mais importante do desenho em pequena escala sobre o pergaminho foi dado por volta de 1220 a 1230 (Toman, 1998, p. 80).

As janelas tiveram um desenvolvimento extraordinário no gótico. Elas se tornaram mais altas, finas e elegantes. A sua forma inicial pura com apenas uma ogiva deu lugar a janelas com mais de uma ogiva, ornamentos simétricos, círculos e estilização de rosas.

Nos séculos XI e XII as paredes eram decoradas com arcos semicirculares, que foram substituídos por arcos ogivais mais tarde. As colunas, no início do século XIII eram no estilo românico, redondas e lisas. No gótico flamejante as colunas redondas desaparecem e seus perfis passaram a ter saliências e reentrâncias. A base da coluna, que antes era arredondada, tornou-se aos poucos prismática. Na fase primitiva os capiteis góticos possuíam um ornamento característico com folhas de ponta enrolada (Kohler, 1947, p. 104).

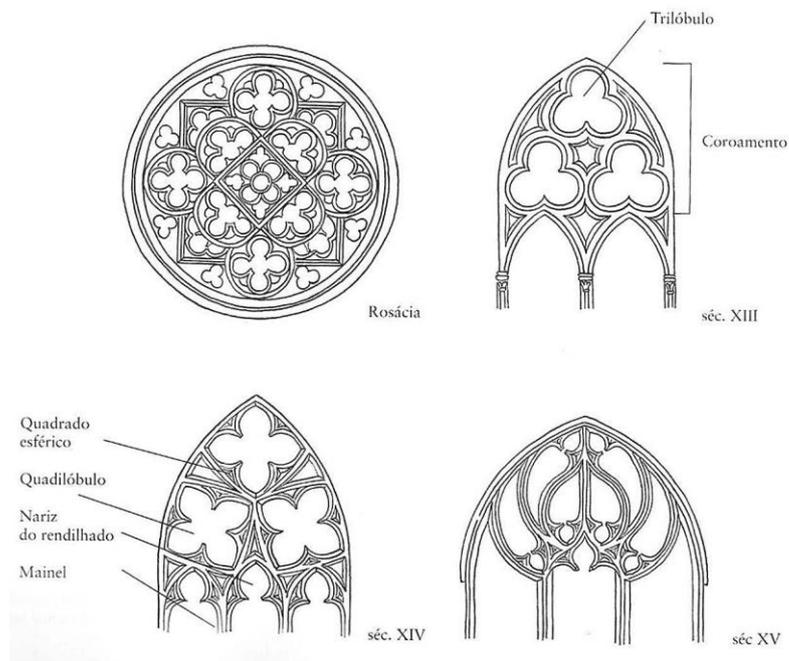


Fig. 24- Evolução das janelas no Gótico. Fonte: Toman, 1998.

A arquitetura gótica que tanto causou admiração nos homens da Idade Média foi revisitada no século XVIII dentro dos ideais românticos. Huizinga (apud Eco, 2010, p. 35) reflete sobre um ponto interessante que diferencia os medievais dos românticos. Os primeiros

não tinham uma religião da beleza separada da religião da vida, diferentemente dos segundos. Isto dá uma consciência de como cada um expressava a arte.

O movimento denominado *Gothic revival* ou Neogótico originou-se na Inglaterra e obteve êxito na Europa juntamente com as grandes reformas urbanas. O gótico inglês desde a Idade Média se exprimiu de forma autônoma, tornando-se para os ingleses uma arquitetura nacional. Choay (2001, p. 75) relata que diferentemente do que aconteceu na França, a Inglaterra manteve viva sua arquitetura gótica durante todo o período considerado clássico e resistiu ao estilo italiano até meados do século XVII.

De modo geral, a diferença do gótico inglês para o francês se firmou no fato dos prédios ingleses serem mais baixos, compridos e profusamente decorados em relação aos franceses. O que dá a entender que na Inglaterra, o gótico não foi entendido como um desafio técnico, mas como um sistema decorativo (Toman, 1998, p. 121), o que influenciou a arquitetura neogótica deste país.

A arquitetura Neogótica é identificada a partir da soma de elementos do Gótico, como o arco ogival, a abóbada de nervuras, os pináculos, rendilhados, cogulhos, gabletes, gárgulas, vitrais etc, em uma construção moderna. Podendo, ainda haver uma simplificação destes elementos e o convívio deles com outros revivalismos. Não se deve deixar de frisar, a abertura do Neogótico para o uso de novas tecnologias como o ferro e o vidro.

Cabe ressaltar que a utilização do termo “Neogótico” só se tornaria popular a partir do século XX. No século anterior utilizavam-se diversas denominações. O historiador francês Philippe Boutry escreveu sobre uma possível primeira utilização do termo, mesmo que de maneira isolada, em uma carta escrita por Charles de Montalembert em 1835. (Pereira, 2011, p. 7).

Alguns teóricos, como o inglês Kenneth Clark, defendiam a ideia de que o retorno ao Gótico na verdade não era um *revival*, mas um *survival*. Ou seja, para eles, o Gótico nunca deixou de existir, permanecendo desde a Idade Média de forma ininterrupta na arquitetura, ganhando força novamente no século XVIII.<sup>20</sup>

Essa teoria possivelmente ganhou adeptos pelo fato de que grandes edifícios iniciados na Idade Média nem sempre eram concluídos no mesmo período. Entre os motivos mais comuns estava a morosidade desse tipo de construção, a falta de recursos financeiros e de materiais. Entre alguns casos peculiares, estava a Catedral de Colônia na Alemanha, que começou a ser construída no século XII e foi concluída apenas no século XIX!

---

<sup>20</sup>A teoria do *survival* foi ainda mais forte na Inglaterra pelo fato do país ter vivido o estilo Tudor (1485–1603) que seguiu o estilo perpendicular gótico.

A teoria do *survival* também se baseou no fato de que uma série de igrejas góticas foram erguidas na França, Alemanha e Holanda nos séculos XVI e XVII devido à boa capacidade técnica que os profissionais tinham adquirido neste estilo, o que fazia imaginar que o estilo nunca deixou de ser utilizado. Porém, nos meios acadêmicos, esta teoria não sobreviveu por muito tempo.

O historiador Mordaunt Crook diferenciou o gótico do século XVIII do gótico medieval, estabelecendo que o primeiro era baseado em fontes arqueológicas, tinha ligação com o pitoresco e a abertura para a imaginação, portanto, merecendo a denominação de revivalismo (Meneguello, 2008, p. 101). Além disso, os arquitetos neogóticos não estavam preocupados em imitar o Gótico e sim em buscar uma renovação arquitetônica onde pudessem corrigir as irregularidades e os eventuais problemas técnicos medievais.

Foi a partir dos neogóticos que se efetuaram os primeiros estudos dos elementos decorativos medievais, seus materiais e técnicas. John Coates Carter, John Britton e outros, contribuíram para classificar as diversas fases do Gótico na arquitetura, de acordo com as peculiaridades de cada país de incidência (Lewis, 2002, p. 47). No mais, foi neste período que a arquitetura doméstica ou “menor” recebeu pela primeira vez uma atenção diferenciada (Patetta, 1987, p. 17). O interesse por objetos que remetesse ao Gótico tornou-se um negócio em toda a Europa. Em 1840 fundou-se na França a *Société catholique pour la fabrication, la vente, la commission de tous les objets consacrés au culte catholique* que fabricava e vendia estes objetos.

Augustus Pugin, arquiteto, exímio desenhista e um dos grandes nomes do Neogótico na Inglaterra, foi o primeiro a declarar a importância do estilo em termos artísticos e morais (Meneghello, 2008, p. 152). Pugin fez parte da sociedade Camden Ecclesiological Society fundada em 1839 por alunos de graduação da Universidade de Cambridge, que tinha como objetivo o estudo da arquitetura gótica, das antiguidades eclesiásticas e a restauração de prédios (neste último, ele não concordava com o método utilizado). Em 1845 este grupo já contava com 680 membros.<sup>21</sup>

Pugin acreditava que a recuperação dos ideais medievais resgataria a sociedade industrial da decadência da arte e da arquitetura. Ele foi o responsável pela construção de mais de 100 prédios e colaborou com Charles Barry nos planos do Parlamento de Westminster (1837-1843). Entre suas mais importantes publicações estão: *True Principles of Pointe dor Christian Architecture* (1841) publicado no *The Ecclesiologist*, o jornal da

---

<sup>21</sup> White, James F. *The Cambridge Movement: The Ecclesiologists and the Gothic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962 (reissued 1979). p. 216.

Sociedade de Cambridge; *Specimens of the Architectural Antiquities of Normandy* (1827), *Gothic Ornaments* (1828) e *Examples of Gothic Architecture* (1831). Suas obras geralmente eram ilustradas com desenhos de sua autoria.

De acordo com Pugin, os principais objetivos do movimento Neogótico eram: 1) Decoração com enriquecimento da estrutura básica; 2) Adequação das construções aos materiais empregados; 3) Correspondência do interior com o exterior; 4) Exclusão de qualquer elemento que não estivesse de acordo com a comodidade, a estrutura e conveniência do prédio; 5) A capacidade de exprimir a finalidade que cada prédio deve se destinar (Patetta, 1987, p. 57). Observa-se uma abertura para a inserção de novos materiais a este tipo de construção.

Em 1833, ao se converter ao catolicismo, Pugin passou a ver a Igreja Protestante como uma depauperação da arte, declarando que a Igreja Católica Romana “era a única verdadeira” e o Gótico, o estilo representante do verdadeiro sentimento cristão (Meneguello, 2008, p. 153). Duas décadas depois ele adoeceu seriamente e veio a falecer. Pugin foi diagnosticado com uma crise de loucura, provavelmente surgida do estresse causado pelos ataques que sofria por parte de católicos e protestantes (Idem, p. 156).



Fig. 25- Parlamento de Westminster, Londres. Fonte: [www.fotopedia.com](http://www.fotopedia.com)

Clark (apud Choay, 2011, p. 118) escreveu que Augustus Pugin nunca foi esquecido graças a John Ruskin, um crítico de arte inglês que também teve seu nome associado ao movimento Neogótico. Influenciado pelas ideias de Pugin, John Ruskin (apud Choay, 2011, p. 126) afirmou que a arquitetura gótica possuía uma riqueza histórica sem limites, onde cada

ornamento possuía alguma intenção intelectual. Este autor publicou em 1849 “As Sete Lâmpadas da Arquitetura”, onde define os valores morais que a arquitetura deve seguir: a lâmpada do sacrifício, da verdade, do poder, da beleza, da vida, da memória e da obediência.

Em 1853 publicou *As pedras de Veneza*, onde incluiu um importante capítulo nomeado “A natureza do Gótico”. Nele, identificou cinco elementos característicos do estilo por ordem de importância: 1) Selvaticidade; 2) Mutabilidade; 3) Naturalismo; 4) Grotesco; 5) Rigidez; 6) Redundância.

Por selvaticidade, Ruskin denominou a imperfeição, a irregularidade, o sacrifício da perfeição em nome da beleza, que segundo ele, são encontradas no Gótico, no Bizantino e Românico. Ruskin explicou que “a imperfeição é de modo essencial a tudo o que sabemos da vida. (...) Nem a arquitetura, nem qualquer outro trabalho nobre humano [podem] ser bons a não ser que sejam imperfeitos” (Ruskin, 2001-2002, p. 24, grifo da autora).

O tema da irregularidade no Neogótico indagava principalmente os arquitetos neoclássicos. Em 1844, uma nota em repúdio à irregularidade foi publicada no jornal inglês *The Builder* onde dizia que “Não há um único exemplo de edifício no mundo...que tenha sido projetado para ser irregular: tal ideia vai contra a natureza”. No mesmo ano, em resposta alguém rebateu: “Em um prédio irregular... o arquiteto estará mais livre para usar a imaginação e fantasia... na natureza a uniformidade não existe; não há duas colinas, duas massas d’água ou folhagens que sejam similares” (Meneguello, p. 140-141).

A irregularidade era um aspecto do pitoresco, elemento que Ruskin buscou incansavelmente na arquitetura gótica. Ele escreveu que havia uma beleza nas marcas deixadas nos prédios, “naqueles efeitos em si próprios, que nada mais pode substituir, e que é sensato levar em consideração e ambicionar” (Ruskin, 2008, p. 69). Em outro momento, ele declarou que o “amor à ordem não é amor à arte” (Ruskin apud Meneguello, 2008, p. 160).

A mutabilidade, o segundo elemento defendido por Ruskin no Gótico, refere-se à variação plástica e técnica do estilo. Para ele, era “insensato abdicar do poder e privilégio da variedade que o espírito da arquitetura gótica admite” (Idem, p. 63).

O arco ogival não foi apenas uma variação arrojada do pleno, mas em si admitiu milhões de variações. (...) O grupo de agulhas não foi uma mera variação arrojada da isolada, mas admitiu milhões de variações. (...) A introdução do rendilhado nos caixilhos não foi apenas uma mudança repentina no tratamento da claridade nas janelas, mas admitiu mudanças infundáveis no entrelaçamento das próprias traves do rendilhado. (Ruskin, 2001-2002, p. 28)

O terceiro elemento, o naturalismo, referia-se à representação de elementos naturais de um modo honesto, que não significa uma imitação literal da natureza, mas uma apreensão de sua lógica.

O quarto elemento, o grotesco, era o trabalho criativo feito com liberdade que tende ao fantástico. De acordo com Ruskin (apud Meneguello, 2008, p. 161), a imaginação fantástica do homem medieval era diferente daquela do homem do Renascimento, neste último, o trabalhador se colocava numa ordem inferior, logo, fazia um trabalho inferior.

O elemento a rigidez tratava-se do movimento dos ornamentos góticos que em seguida geravam uma condição de estabilidade. “Os edifícios gregos e egípcios possuem um sistema de sustentação estrutural estático (...) acumulam-se pedras, umas sobre as outras. No gótico isso não ocorre. (...) já o ornamento gótico surge repleto de vida, às vezes saltando inesperadamente para fora da parede, às vezes congelado em forma de pináculo.” (Ruskin apud Amaral, 2005, p. 116)

O ornamento para Ruskin (apud Amaral, 2005, p. 72-97) deveria aparecer na arquitetura de modo a valorizá-la, prendendo-se aos temas da natureza, como flores, pássaros, nuvens, peixes, entre outros. O ornamento também tinha o poder de incluir elementos da cultura local, em uma visão regionalista que mais tarde seria utilizada pelos teóricos do Neocolonial no Brasil. “É preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado. Não se deveria colocar um único ornamento em grandes edifícios cívicos sem alguma intenção intelectual” (Ruskin, 2008, p. 63).

Por fim, o sexto elemento, a redundância, que surge do acúmulo de ornamentos. De acordo com Ruskin (apud Amaral, 2005, p. 75), a ornamentação era formada pela expressão subjetiva dos operários que trabalhavam na construção gótica gerando uma redundância.

Apesar de ter o nome associado ao Neogótico, Ruskin, no prefácio de “As sete lâmpadas da arquitetura”, deixa claro que rejeita a preferência por um estilo arquitetônico, já que via nisso uma paralisação da criatividade arquitetônica. No prefácio da edição de 1855 ele, no entanto, escreveu: “Não tenho dúvidas de que o único estilo adequado às obras modernas nos países do norte seja o gótico setentrional do século XIII”. Na edição de 1880, Ruskin suprime o prefácio deixando a entender que mudou de opinião sobre o Neogótico.<sup>22</sup>

Outro tema discutido por ele foi a conservação dos monumentos históricos. Em 1854 ele propôs a criação de uma organização europeia para isso (Choay, 2001, p. 142). Entretanto,

---

<sup>22</sup> Ruskin foi tido por muitos como uma figura polêmica, pois frequentemente mudava de opinião em seus trabalhos e caía em contradição. Na sua vida pessoal teve um casamento anulado, sofreu com problemas de depressão e crises maníacas. Declarava-se socialista entre os conservadores e conservador entre os socialistas (Meneguello, 2008, p. 157).

ele era um anti-intervencionista radical quando se tratava de restauração, chegando a declarar que “não se pode tocar em monumentos do passado, pois eles não nos pertencem, eles pertencem em parte àqueles que os edificaram, em parte às gerações futuras” (Ruskin apud Choay, 2001, p. 155). A ideia de restauração soava para ele como “a mais total destruição que um edifício podia sofrer” sendo “impossível restaurar qualquer coisa que tenha sido grandiosa ou bela em arquitetura” (Ruskin, 2008, p. 79).

Em 1874, Ruskin recusou a medalha de ouro do Instituto Real de Arquitetos Ingleses (RIBA) por ser contra a “destruição”, que segundo ele, era causada nos prédios pelo restauro através dos arquitetos. Sendo que o presidente deste instituto, Gilbert Scott, era “o pior ofensor” de todos eles (Ruskin, 2008, p. 34).

A preocupação com a preservação de monumentos históricos esteve presente em toda a Europa. Entretanto, o modo como os países lidavam com a ideia de restauro era diferente. O pensamento anti-intervencionista esteve mais presente entre os ingleses que formaram o Anti-Scrape Movement (apesar da existência da Camden Society que patrocinava a prática do restauro). Os franceses, por outro lado, aceitavam com mais facilidade a intervenção na arquitetura, o que fez com que se aventurassem em maior número no restauro.

Os primeiros restauradores europeus enfrentaram dois grandes problemas em relação às estruturas medievais: o desconhecimento das características estruturais deste período e a ausência de tecnologias que contribuíssem na resistência e estática dos materiais. Resultado: muitos prédios ruíram ou precisaram ser demolidos e outros ficaram descaracterizados. Ruskin vendo todos estes acontecimentos declarou que o princípio vigente nos tempos modernos era o de descurar primeiro os edifícios para depois restaurá-los, e que na França isso era “sistematicamente praticado pelos pedreiros, com o objetivo de arranjar trabalho para si” (Ruskin, 2008, p. 81).

De acordo com Amaral (1995, p. 85), John Ruskin não era totalmente contra o restauro de edifícios, o que ele não admitia era a substituição de materiais velhos por novos ou a adulteração do desenho original do prédio. Inclusive, Ruskin esteve envolvido com Alvise Zorzi na defesa do restauro da Basílica de São Marcos em 1870.

Além disso, Ruskin, aproximando-se do pensamento de Pugin, concebia a desintegração da cultura artística de sua época como uma consequência do sistema industrial, tornando-se relutante a este sistema. Deste modo, propôs que a solução estava em retornar às formas de produção do século XIII (Benevolo, 2009, p. 194). A partir disso, influenciou o movimento estético e social *Arts and Crafts* liderado pelo arquiteto e designer William

Morris, que valorizava o trabalho artesão e coletivo. A aproximação do Neogótico aos movimentos sociais foi muito mais intensa na Inglaterra (Pereira, 2011, p. 7).

A França em relação à Inglaterra demorou a aderir à construção de prédios neogóticos, provavelmente por conta da sua forte tradição clássica. No entanto, o Neogótico, ao cair no gosto burguês, fez-se presente numa época de intensa agitação social.

Eugène Viollet-le-Duc, nascido em família burguesa, é considerado o maior defensor do Neogótico na França. Quando terminou seus estudos gerais decidiu estudar arquitetura na prática trabalhando com dois arquitetos. Logo em seguida, começou a viajar pela Europa e dessa experiência intensificou o seu interesse pela arquitetura gótica.

No retorno à França, assumiu o cargo de auditor no Conselho de Construções Cívicas. Dois anos depois, indicado por Prosper Mérimée envolveu-se no restauro da Igreja de Vézelay. Após o trabalho bem-sucedido, recebeu diversos convites de restauro, entre eles o de parceria em 1844 com Jean-Baptiste Lassus para restauração da Catedral de Notre-Dame em Paris. Em 1860, Viollet-le-Duc tornou-se membro da Comissão dos Monumentos Históricos da França.

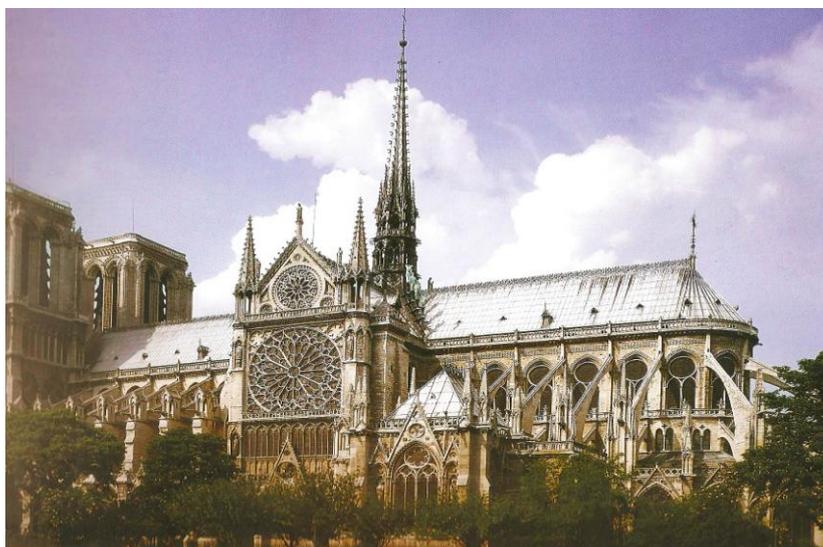


Fig. 26- Catedral de Notre Dame. Fonte: Toman, 1998.

Além das obras de restauro e das construções, Viollet-le-Duc deixou diversas obras escritas como o *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* que conta com dez volumes, onde há descrições e ilustrações sobre o Gótico. No prefácio desta obra, ele deixa claro que o estudo da arquitetura medieval não podia ser visto como um

retrocesso, mas que seus princípios básicos fossem entendidos e aplicados de acordo com os costumes do momento (Kühl, 2006-2007, p. 26)

Viollet-le-Duc não defendia o Neogótico em meio a uma visão romantizada (como alguns defenderam), mas baseava seu pensamento em estudos técnicos. Ele mesmo alertou sobre o risco do fanatismo com o passado.

Vocês estudam e pretendem fazer com que conheçamos as artes da Idade Média e excluem o estudo da Antiguidade; se cedermos, haverá masmorras em cada calabouço e uma sala de torturas ao lado da sexta câmara. Vocês nos falam do trabalho dos monges, querem pois nos reconduzir ao regime dos monges, ao dízimo. (Viollet-le-Duc, 2000, p. 36)

Viollet-le-Duc acreditava que os monumentos da Idade Média eram sabiamente calculados e que seu organismo era delicado. Portanto, o arquiteto que fosse restaurá-los, deveria agir como “cirurgião habilidoso e experimentado, que somente intervém em um órgão após ter adquirido o conhecimento completo de sua função, e depois de ter previsto as consequências imediatas ou futuras de sua operação”. Sua concepção sobre a restauração de um edifício consistia em “mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo” desta forma, “restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”. Ou seja, se fosse necessário interferir no edifício de modo mais incisivo ele o faria, justificando que

nas restaurações, há uma condição dominante que se deve ter em mente. É a de substituir toda parte retirada somente por materiais melhores e por meios mais eficazes ou mais perfeitos. É necessário que o edifício restaurado tenha no futuro, em consequência da operação à qual foi submetido, uma fruição mais longa do que já decorrida. (Viollet-le-Duc, 2000, p. 54)

No início da carreira, Viollet-le-Duc foi contrário ao uso do ferro fundido em restaurações. Somente depois de algum tempo ele recomendou o uso deste material associado à alvenaria em construções novas (Idem, p. 194), mas desde que as estruturas metálicas não ficassem aparentes, pois imaginava que com a variação de temperatura os parafusos se soltariam e com a chuva haveria ferrugem (Gerald apud Kühl, 1998, p. 33).

No geral, ele buscava em suas construções soluções claras, e possivelmente, foi pelo uso do ferro que ganhou a admiração dos artistas modernos. Por outro lado, também ganhou a acusação e a antipatia dos mais tradicionalistas. Entretanto, até John Ruskin (apud Benevolo, 2009, p. 194), que não concordava com as intervenções dele, admitiu não ter razão para o ferro não ser usado em edifícios, desde que seu uso fosse como ligação e não como sustentação.

De qualquer modo, a utilização do ferro nas restaurações francesas só foi possível porque na época de Napoleão a indústria siderúrgica recebeu um grande impulso, que fez a produção aumentar de 115 mil para 187 mil toneladas de 1789 a 1812 (Idem, p. 50).

Patetta (1987, p. 19) escreve sobre a relação do Neogótico com a engenharia de ferro. Enquanto na arquitetura Neoclássica o ferro possuía um papel subalterno, sendo usado no esqueleto do edifício, nas vigas e colunas, no Neogótico logo se tornou evidente a coincidência formal das modenaturas dos prédios góticos com as estruturas metálicas. Essa relação podia ser verificada no alcance prático e na concepção dos projetos.

Para Viollet-le-Duc, a superioridade do Gótico (ou Neogótico) devia-se às virtudes de ordem, equilíbrio, solidez e durabilidade. Para Pugin (apud Pereira, 2011. P. 11) a superioridade advinha de uma dimensão moral e da relação do estilo com o Cristianismo.

No mais, os defensores do Gótico se dividiram entre aqueles que acreditavam ser esta arquitetura puramente plástica, daqueles que acreditavam ser uma arquitetura voltada para a funcionalidade. Em relação às ogivas, nervuras e arcobotantes, Viollet-le-Duc defendia que serviam para suporte nas construções aumentando a solidez da abóbada. Já Pol Abraham respaldava que estes elementos não serviam de suporte e eram apenas uma forma plástica (Focillon, 1993, p. 165).<sup>23</sup>

Tantas reflexões sobre o Gótico fizeram com que a Academia Francesa em 1846 se manifestasse contra a imitação dos estilos medievais chamando-os de artificiosos. A Academia justificava-se dizendo que

na presença deste gótico de plágio, de contrafacção, quem se sente comovido frente àquele verdadeiro e antigo, ficaria frio e indiferente; ela crê que a convicção cristã não bastaria para suprir a falta de convicção artística; em suma, não existe para as artes e a sociedade senão um modo natural e legítimo de se produzir, isto é, ser do próprio tempo. (Hautecoeur apud Benevolo, 2009, p. 86)

No mesmo ano, em resposta ao manifesto da Academia, Viollet-le-Duc publica *Du style gothique au XIXe siècle* onde defende o Neogótico. Nesta obra declara que a linguagem

---

<sup>23</sup> O fato é que, estas discussões aumentaram após a I Guerra Mundial, quando se percebeu que nas construções onde as nervuras foram vitimadas pelo fogo as abóbadas não caíram. Erwin Panofsky (1991, p. 38) concluiu que as ogivas reforçam as abóbadas, pois a “alvenaria antiga mantém-se intacta muitas vezes apenas por coesão”, justificando que paredes podem ficar em pé depois da perda de seus suportes. Para Henri Focillon (1993, p. 163), ao contrário, as ogivas não servem de suporte, pois neste caso as abóbadas permaneceram intactas enquanto as ogivas caíram.

clássica também é produto de imitação com a diferença de que os modelos são mais remotos. (Benevolo, 2009, p. 86)

Viollet-le-Duc foi um dos responsáveis por impulsionar o decreto de 1863 de Napoleão III para reformar a École de Beaux Arts no sentido de deixá-la mais liberal. Entretanto, a Academia não aceitou o novo regulamento que incluía o estudo sobre a Idade Média e uma nova relação com o ensino técnico (Idem, p. 86-148).

Mesmo sem a aceitação da Academia Francesa, diversos edifícios neogóticos foram construídos no país. A começar pelas igrejas parisienses, em especial a St. Jean de Montmartre (1894), que foi a primeira igreja com cimento armado onde se modelou o material artificial assim como acontecia nas abóbadas góticas (Idem, p. 21). Na Inglaterra, onde a aceitação era maior, foram construídas as estufas com cimbres metálicos e vidros de John Claudius Loudon e Joseph Paxton, que tinham como referência o Gótico inglês tardio. Assim como, os grandes arcos de ferro da estação Sta. Pacras em Londres na forma de ogiva.

Em terras brasileiras o Neogótico se fez presente pela primeira vez no início do século XIX. O edifício da Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, destinado à família real, precisou de uma reforma e em 1816 o inglês John Johnston foi responsável por dar ao edifício características neogóticas. De acordo com Jean Baptiste Debret, o inglês teria construído um pavilhão colossal numa das extremidades da fachada principal e uma galeria com 17 arcadas em ogivas (Del Brenna, 1987, p. 30).

A Quinta da Boa Vista possui um interessante acervo iconográfico de suas transformações, que inclui pinturas do austríaco Thomas Ender em visita ao Brasil em 1817, gravuras do francês Jean Baptiste Debret entre os anos de 1808 e 1822, além dos trabalhos da inglesa Maria Duham e do alemão Karl Robert Barton Planitz. Com o retorno de Dom João VI a Portugal, o prédio sofreu outras reformas e perdeu sua feição neogótica (Idem, p. 32).

O Neogótico somente voltou a reaparecer no Rio de Janeiro no último quartel do século XIX quando começaram a surgir janelas ogivais em casas coloniais (Salgueiro, 1987, p. 125), ao mesmo tempo em que tornou-se o estilo de importantes edifícios públicos. Mário Barata (1954, p. 6) afirma que as torres da igreja do Sacramento no Rio foram concluídas com flechas neste estilo, as escolas públicas em 1872 possuíam arcos ogivais e a capela do quartel dos Barbonos inaugurada por Dom Pedro II em 1881 era neogótica.

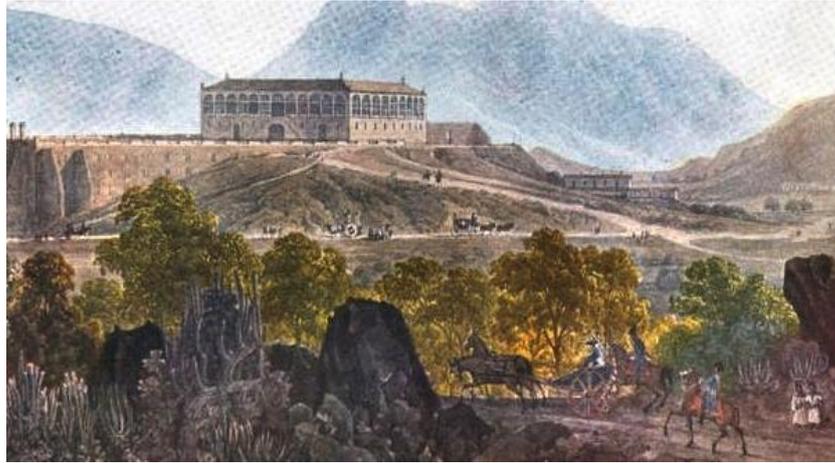


Fig. 27- Thomas Ender. *Real Quinta da Boa Vista*, aquarela, 1817-1818, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ainda no Rio de Janeiro, o novo prédio do Gabinete Português de Leitura inaugurado em 1888 era Neomanuelino (o neogótico português) e foi construído de modo a ser “um edifício digno de acolher seus livros”.<sup>24</sup> Surgido no mesmo período de outros revivalismos, o Neomanuelino era uma reavaliação ao estilo Manuelino que nasceu no Gótico tardio de Portugal. O termo “Manuelino” deriva do fato que, durante o reinado de D. Manuel I (1495-1521) o país viveu um período áureo em diversas áreas. Este estilo possui motivos decorativos naturalistas e também fantásticos que envolvem símbolos nacionais, cristãos, heráldicos, entre outros. Incluem-se na arte manuelina:

a) os monumentos do gótico final português em que a planta, a composição dos alçados, o espaço, a iluminação e as combinações de volumes ficam presos à arte tradicional e só a decoração e as proporções são diferentes; b) os que já acusam a influência decorativa e espacial do Renascimento, embora conservem a estrutura gótica e sejam revestidos da decoração exuberante e por vezes brutal que tanto caracteriza o coro do Convento de Cristo de Tomar como os portais de São João de Moura e da Igreja Matriz de Viana do Alentejo; c) os que revelam influências exteriores mais nítidas, como por exemplo, a porta da sacristia de Alcobaça e o belo portal da Capela Imperfeita do Mosteiro da Batalha, esculpido por Mateus Fernandes, no calcário brando e dourado da região, e por fim, d) as construções que ficam fiéis à arte luso-mourisca. Há, assim, quatro grupos de monumentos cuja importância varia e que têm forte personalidade, mesmo quando representam o florescimento lógico dos ensaios e experiências anteriores. (Chicó, 1968, p. 193)

Focillon (1993) acrescenta que o desenvolvimento da arte mudéjar e da arte manuelina dão uma “nota mais pessoal e mais viva” ao Gótico final português. Para Toman (1998, p. 266), todo o Gótico da Península Ibérica ganhou características próprias desde o final do

<sup>24</sup> Relatório da directoria do Gabinete Portuguez apud Anacleto, p. 370.

século XV e não somente pela arte mudéjar, mas devido algumas formas renascentistas isoladas que se inseriram na arquitetura.

O programa iconográfico do Manuelino, assim como as aspirações de potência colonial de Portugal, fez o estilo ser considerado uma arte voltada para a Idade Moderna e não mais para a arte medieval, como muitos podem pensá-la (Toman, 1998, p. 294). O seu diferencial se deu através das composições esculturais das fachadas, a exuberância da decoração de arcos e pilares, a vegetação das arquivoltas dos portais e ombreiras, além dos símbolos marítimos com referência às grandes navegações portuguesas.

Assim como o Gótico e o Neogótico tornaram-se símbolo da identidade nacional inglesa, francesa e alemã. O Neomanuelino era uma reafirmação da cultura lusa. Nesta época, Portugal atravessava um período de estagnação econômica e baixa qualidade de vida. Maria Regina Dias Baptista Teixeira Anacleto (1997, p. 33) relata que o Neomanuelino empregado em Portugal no século XVIII encontrou diversas dificuldades de propagação. O país naquela altura não tinha ambiente propício, nem material e corpo docente para isto. As escolas ainda estavam ligadas a esquemas acadêmicos barrocos e foi necessário buscar nos estrangeiros a realização das construções neste estilo que começou de forma tímida. Muitos portugueses imigravam para o Brasil na expectativa de dias melhores e logo, formaram associações de médicos, negociantes, advogados, entre outras especialidades, de modo a manter a cultura e reafirmá-la. Foi dentro deste lema que se originou a Sociedade do Gabinete Português de Leitura em 1837.

No ano de 1861 a Sociedade do Gabinete Português de Leitura já contava com muitos associados e precisou promover um concurso para escolha de um prédio maior e representativo. O projeto escolhido era de autoria do arquiteto português Rafael da Silva Castro, que teve como referência a igreja manuelina dos Jerônimos em Portugal.<sup>25</sup>

O edifício Neomanuelino do Gabinete de Leitura teve sua primeira pedra colocada em 1880, no entanto, por problemas administrativos as obras só começaram efetivamente em 1881. Após o ano de 1884, as atenções voltaram-se para o interior do prédio, onde foram erguidas colunas, varandins e estantes. A estatuária foi elaborada dentro de um padrão historicista pelo escultor Simões de Almeida. O projeto da construção também tinha a representação de figuras ilustres da história portuguesa como D. Henrique, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Gil Vicente, e claro, Luís de Camões (Anacleto, 1997, p. 376-382).

---

<sup>25</sup> Esta igreja faz parte do Mosteiro dos Jerônimos, obra que foi encomendada por D. Manuel I (1469-1521). Nela encontram-se os túmulos do Rei D. Sebastião, Vasco da Gama, Luís de Camões e outras figuras representativas de Portugal.

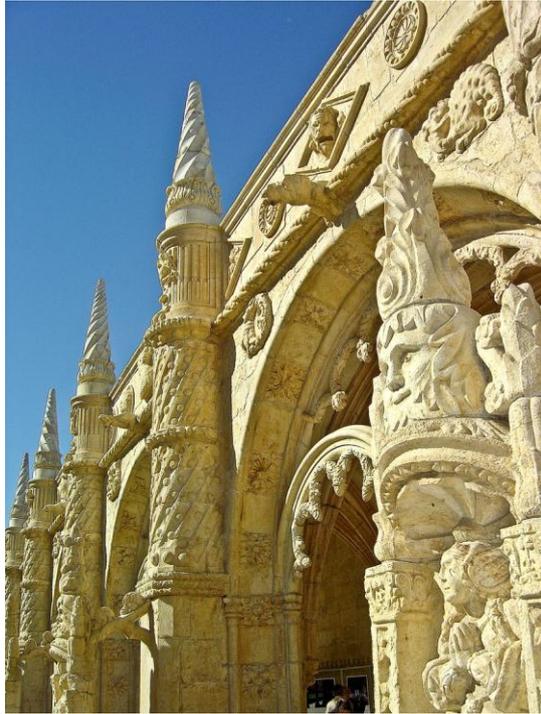


Fig. 28 - Detalhe Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa. Fonte: <http://www.fotopedia.com>

A estrutura superior do prédio e do salão destinado à livraria foi pensada a princípio em madeira e acabou sendo substituída por outra de ferro e vidro, segundo proposta de Frederico Branco. As 20 colunas de ferro fundido da varanda do salão de leitura são da marca M. J. Moreira e Cia.<sup>26</sup> O prédio e o mobiliário custaram cerca de 600:000\$000 na época.



Fig. 29- Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro. Fonte: <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/real-gabinete-portugues-de-leitura/>

<sup>26</sup> Ver nota de rodapé número 7 em Del Brenna, 1987 p. 49.

Outro prédio Neogótico, idealizado na mesma época, foi o prédio da Ilha Fiscal no Rio de Janeiro, que era para ser, a princípio, uma simples construção utilitária que servisse de guarda e posto de observação da Alfândega. No entanto, o imperador Dom Pedro II em visita ao local acompanhado do engenheiro Adolfo José Del Vecchio, que também era ministro da Fazenda, declarou que a ilha era “um delicado estojo digno de uma brilhante joia”. E logo, após o estudo dos livros de Viollet-le-Duc, Del Vecchio idealizou o prédio como um castelo gótico do século XIV. O emprego deste estilo se justificou pelo fato de que qualquer outro ficaria “pesado” por entre a mastreação dos navios ancorados em torno da ilha e pelo posto exigir uma torre elevada para observação e iluminação (Del Brenna, 1987 p. 48).

Em sua construção ocorreu a colaboração de Antônio Teixeira nas obras de cantaria lavrada, Manuel Joaquim Moreira & Cia. para a armação de ferro da agulha do torreão central, Moreira e Carvalho para o mosaico em madeira do assoalho do salão de honra, Frederico Stockel com algumas pinturas do interior, Krussmann & Cia. para o relógio do torreão central, Léon Rodde para os aparelhos elétricos como o holofote do torreão (Del Brenna, 1987 p. 47) entre outros.



Fig. 30 - Prédio da Ilha Fiscal, Rio de Janeiro. Fonte: <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/real-gabinete-portugues-de-leitura/>

A obra do prédio da Ilha Fiscal foi concluída em 1889 coroando o fim da Monarquia no Brasil.

O Neogótico se desenvolveu rapidamente em vários Estados brasileiros no final do século XIX e início do século XX. No caso de São Paulo, Carlos Lemos (1987, p. 83) enfatiza

que o estilo caracterizou principalmente as igrejas das novas paróquias. Um exemplo é a igreja projetada por Maximiliano Hehl, que foi iniciada por volta de 1912 possuindo um especializado canteiro de obras e que contou com uma vasta cúpula no transepto. Também o arquiteto francês Victor Dubugras, que se instalou em São Paulo em 1891, foi encarregado de construir no interior do Estado várias escolas e prisões, projetando algumas delas em estilo Neogótico (Bruand, 1997, p. 44).

No Estado de Minas Gerais, o estilo adentrou ora inspirado no modelo francês ora de modo italianizante, ou por vezes misturado nas fachadas românicas (Salgueiro, 1987, p. 126). Na capital, o arquiteto José de Magalhães foi o responsável pelo estilo gótico lombardo da Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem inaugurada em 1932. Além desta, outro interessante exemplo em Neogótico é a Igreja Nossa Senhora de Lourdes, concluída em 1923.

Do mesmo modo, o estilo se fez presente no Nordeste do país. Em Pernambuco na Capela do Cemitério de Santo Amaro, no Ceará na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, na Igreja do Pequeno Grande e na Catedral Metropolitana, na Bahia na Paróquia Senhor dos Passos em Feira de Santana.



Fig. 31 - Catedral da Sé projetada do Maximiliano Hehl, São Paulo. Foto acervo pessoal.



Fig. 32- Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem, Belo Horizonte.  
Foto acervo pessoal.

No Sul do país, existem inúmeros exemplos, apenas para constar alguns: A igreja Cristo Rei em Bento Gonçalves, a Igreja Matriz de São Pedro em Garibaldi, a Matriz de São Luís Gonzaga em Veranópolis, a Igreja de Pedra em Canela etc. Não se deve esquecer, é claro, de frisar a importância das construções civis com elementos neogóticos que estão espalhadas por todas as regiões do país.

No Norte, especificamente em Belém, o Neogótico se fez presente em prédios com janelas e portas ogivais, bandeiras apontadas, vitrais, que eram associados com o ferro e elementos ecléticos. Jussara Derenji (1998, p. 97) acrescenta que o arco apontado das construções nortistas também esteve curiosamente associado com azulejos e vitrais de temática medievalista no interior do Pará e Amazonas.

A livraria Tavares Cardoso em Belém possuía uma estrutura de ferro com cantaria e a combinação de elementos neogóticos. Para Kühl (1998, p. 92), esta estrutura de ferro provavelmente era francesa, já Theodoro Braga (apud Derenji, 1987, 168) definiu o prédio com o “puro estilo gótico português”. A livraria possuía três pavimentos com a estrutura de mezanino em ferro, além de janelas com arco ogival, vitrais e lanternim com telhas de vidro na cobertura. O proprietário desta livraria era o português Eduardo Tavares Cardoso, que também foi dono de um chalé citado anteriormente. A livraria foi reformada em 2008 através do projeto Monumenta do Ministério da Cultura.

Em Manaus, os exemplares de arquitetura Neogótica são: Capela do Pobre Diabo (1897), Capela do Cemitério de São João Batista (1906), Reservatório da Castelhana (em

torno de 1883) e Capela da Santa Casa de Misericórdia (1922). Além destes, existem os prédios ecléticos com elementos do Neogótico no Centro Histórico de Manaus que serão abordados no próximo capítulo.

### 3. As construções

*A arquitetura é a cena fixa das vicissitudes do homem, carregada de sentimentos de gerações, de acontecimentos públicos, de tragédias privadas, de fatos novos e antigos.*

Aldo Rossi - *A arquitetura da Cidade*

O estudo das construções neogóticas em Manaus baseou-se primeiramente nas questões tipológicas, ou seja, naquelas surgidas a partir das aspirações e necessidades que uma sociedade transfere para a arquitetura, em termos estéticos e também funcionais.

Rossi (2001, p. 25) sustenta a importância de se fazer um trabalho tipológico quando se estuda edificações, pois este tema sempre esteve presente na história da arquitetura e do plano urbano.

De acordo com Quatrèmere de Quincy (apud Rossi, 2001, p. 26), “em tudo é necessário ter um antecedente; nada, em nenhum gênero, vem de nada, e isso não pode deixar de se aplicar a todas as invenções dos homens”. Para ele, as razões, a origem e a causa primitiva de uma construção são o que podemos chamar de *tipo* na arquitetura.

A tipologia é, portanto, o estudo dos tipos, sendo que “nenhum tipo se identifica com uma forma, mesmo sendo todas as formas arquitetônicas redutíveis a tipos” (Rossi, 2001, p. 27). No caso da arquitetura neogótica, foi necessário um estudo do Gótico medieval, como causa primitiva, para compreender sua reutilização a partir do século XVIII.

As construções de Manaus escolhidas para este trabalho possuem uma soma de elementos do Gótico, de modo que também se considerou as variantes nacionais deste estilo. É importante frisar que alguns autores como Mesquita (2006) e Monteiro (2006) já haviam sinalizado sobre a aparência neogótica de alguns deles.

A análise arquitetônica também se voltou para dois ramos da História da Arte, a Iconografia e a Iconologia, estudados por Erwin Panofsky.

Na Iconografia, como explica Panofsky (1986, p. 19), estuda-se o significado ou conteúdo temático das obras de artes, enquanto algo diferente da sua forma. Através de um exemplo ele explicou que, quando alguém na rua nos cumprimenta tirando o chapéu, o que vemos de um ponto de vista formal é a mudança de certos pormenores no interior de uma estrutura geral de cores, volumes, linhas, no nosso campo da visão. A partir do momento que identificamos esta configuração como um homem e a mudança de pormenores como uma ação, então entramos na esfera do conteúdo ou significado. E os objetos e ações identificados naturalmente produzirão uma reação com matizes psicológicos que revestem o gesto da

pessoa conhecida, a isto Panofsky chamou de “expressivo”. Logo, saberemos mais informações sobre esta pessoa, se ela está triste, feliz e até aspectos mais profundos que são apreendidos através da nossa sensibilidade.

Panofsky (Idem, p. 21) transfere esta análise da vida cotidiana para a análise da obra de arte e distingue no conteúdo temático ou significado três níveis:

- 1) **Conteúdo Temático Natural ou Primário** - Aquele que é apreendido pela identificação de formas puras, a mesma que diferencia seres humanos de animais, uma pedra de uma planta, uma casa de um avião etc;
- 2) **Conteúdo Secundário ou Convencional** - Aquele que surge quando se verifica, por exemplo, que uma personagem com um pêssego na mão é o símbolo da Verdade adentrando-se no campo dos motivos, histórias e alegorias daquela obra;
- 3) **Significado Intrínseco ou Conteúdo** - Constitui-se a partir da análise de pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma crença, etc. Este significado perpassa pela história dos sintomas culturais ou simbólicos em geral.

No estudo iconográfico da arquitetura neogótica foi necessário passar por todas as três etapas, sendo que o **conteúdo secundário** ou **convencional** refere-se às questões tipológicas do estilo, anteriormente citadas, e o significado intrínseco ou conteúdo refere-se ao estudo simbólico destas obras. A Iconologia trata-se do significado e interpretação dos ícones e simbolismo encontrados nas construções.

Panofsky (Idem, p. 23-28) também atenta para alguns fatos: 1) O historiador de arte, em determinados casos de análise pré-iconográfica, precisará ampliar seu campo de experiência consultando um livro ou um perito sem, no entanto, abandonar a sua esfera de experiência. 2) Ao passar para análise iconográfica propriamente dita, deverá ter uma familiaridade com temas ou conceitos no modo como estes foram transmitidos por meio de fontes literárias e orais. 3) Na terceira fase de interpretação do significado intrínseco ou conteúdo é necessário uma faculdade mental comparativa para se fazer diagnósticos, onde o historiador de arte terá que julgar os significados.

Portanto, é necessário levar em consideração que o historiador de arte ao fazer esta análise a partir de uma experiência prática e do conhecimento de fontes literárias, deve ser extremamente cauteloso para não se deixar induzir a erros, relacionando sempre suas conclusões ao maior número de documentos que possa comprová-las.

Os estudos tipológico, iconográfico e iconológico utilizam-se da mesma ferramenta para serem desenvolvidos: a percepção do pesquisador. Sobre a percepção o filósofo Jean

Paul Sartre escreveu que “as imagens são necessárias para a formação dos conceitos, não há um conceito que não seja inato.”<sup>27</sup> Somente através da percepção haverá suporte para se aprofundar em um determinado tema e transformar a experiência em juízo.

Dentro da abordagem iconológica, há ainda o estudo dos símbolos arquitetônicos que estão carregados de afetividade e dinamismo, revelando, desta forma, pormenores de uma sociedade. O símbolo, segundo Chevalier (2007, p. XVIII), é mais do que um simples signo ou sinal, ele transcende o significado e depende da interpretação. Os símbolos são sempre pluridimensionais. Eles não representam apenas, mas comportam as duas ideias de separação e reunião.

A primeira função do símbolo é de ordem **exploratória**, projetando-se no desconhecido ele investiga lançando através do espaço-tempo. Ele permite que se capte, de certo modo, uma relação que a razão não pode definir. A segunda função é a de **substituto**, pois substitui a guisa de resposta, conflito ou desejo que permanece suspenso no inconsciente. O símbolo também exerce uma função **mediadora** onde reúne elementos separados, o real e o imaginário, a natureza e a cultura, o inconsciente e o consciente. Além disso, são forças **unificadoras** já que os símbolos fundamentais condensam a experiência total do homem, a religiosa, a social, a psíquica. Também possuem função **pedagógica** e ao mesmo tempo **terapêutica** juntando elementos desiguais do universo fazendo com que o homem não se sinta tão isolado e perdido no vasto conjunto que o rodeia. O símbolo é **socializante** por produzir uma comunicação profunda com o meio social, sendo também um grande fator de inserção na realidade. O símbolo tem uma função de **ressonância** onde se torna mais ativa quanto melhor o símbolo se ajustar à atmosfera espiritual de uma pessoa, de uma sociedade ou época. “Mesmo quando emerge de uma consciência individual, o símbolo está imerso no meio social”. Ainda, tem a função **transcendente** que, de acordo com Carl Gustav Jung, surge por estabelecer uma conexão entre forças antagônicas, de vencer oposições e franquear o caminho em progresso à consciência. Por fim, o símbolo é **transformador** de energia psíquica já que “não apenas exprime as profundezas do ego, as quais dão forma à figura, mas também estimula, com a carga afetiva de suas imagens, o desenvolvimento dos processos psíquicos” (Chevalier, 2007, Introdução- p. XXVI-XXXI).

Outra abordagem utilizada neste trabalho foi a da Cripto-história da Arte aprofundada por Vítor Serrão (2001). Trata-se da vertente da História da Arte que cuida do patrimônio artístico desaparecido. Ela pode ter quatro segmentos:

---

<sup>27</sup> Ver Sartre, Jean Paul. *Os pensadores*. Rio de Janeiro: Abril S.A., 1978.

- 1) A *Cryptanalysis*, que é o ato ou ciência de decifrar mensagens em obras de arte que foram destruídas deliberadamente ou por calamidade;
- 2) A dedução, quando o enfoque são as obras já desaparecidas no conjunto de um ciclo artístico, onde há um empenho para dar forma através de análise visual, documental, estilística e iconográfica;
- 3) A reconstituição, que analisa o fragmento de um conjunto parcialmente inexistente, tentando desvendar sua estrutura inicial;
- 4) A “incriação”, que consiste no estudo das obras que foram concebidas, mas não realizadas, ou foram realizadas apenas parcialmente (Serrão, 2001, p. 11).

No caso da arquitetura Neogótica de Manaus utilizou-se alguns destes segmentos. Houve uma busca de registros de prédios desaparecidos, ou parte deles, através de fotos, citações em livros e outros documentos.

### **3.1 Reservatório da Castelhana**

Em 1880 foi promulgada a lei que autorizava a construção de um novo reservatório de água na cidade tendo como gasto inicial 20 contos de réis, pois

as vertentes do Mocó ficam[vam] à cerca de dous quilômetros d’esta cidade, distancia por demais incommoda para o povo la ir prover-se d’agoa. Feita, porém, ali a represa, e trazida a agoa por encanamento á ponte de Manáos, que está[va] no limite urbano, desaparecerá[ria] esse inconveniente, e muito lucrará[ria] com isso a população (Fala de Satyro de Oliveira Dias, 1881, p.9-10, grifo da autora).

O Reservatório da Castelhana, que se encontra na Avenida Constantino Nery, esquina com o Bulevar Álvaro Maia, foi construído no mesmo estilo da Casa das Bombas projetada por Lauro Bittencourt em 1883. Sua função era receber as águas vindas do Igarapé da Cachoeira Grande, localizado a 2 km de distância, e distribuí-las à cidade. Sua capacidade de armazenamento era de 1.500.000 litros de água (Manaus Ontem e Hoje, 1996), o que depois de um tempo tornou-se insuficiente com o crescimento populacional de Manaus, sendo logo necessária a construção de outro reservatório de água.

Em 1897 a Comissão de Saneamento e Melhoramentos da cidade de Manaus foi responsável por organizar o projeto de abastecimento da cidade. Esta equipe havia estudado todos os mananciais, de modo que atingisse o volume desejado, que correspondia a 30.000 metros cúbicos. A comissão chegou à conclusão de que as águas dos mananciais eram mais

ou menos impuras e deveriam passar por um processo de decantação e filtragem (Diário Oficial do Estado do Amazonas, 3 de abril de 1898, p. 13500).

Em Diário Oficial fala-se de modificações e consertos empreendidos no Reservatório da Castelhana. O diretor da Repartição de Obras Públicas apontava como um dos inconvenientes a remover os defeitos das derivações feitas no interior dos prédios, as quais não obedeciam a uma sistematização rigorosa (Diário Oficial do Estado do Amazonas de 10 de julho de 1903, p. 26626)



Fig. 33- Reservatório da Castelhana. Foto acervo pessoal.

Em documento governamental (Mensagem de Ephigenio Ferreira Salles, 1929, p. 76), fala-se da aquisição de um terreno contíguo em anexo ao Reservatório da Castelhana no tamanho de 2.160 metros quadrados, de modo a melhorar as condições de serviço.

O prédio da Castelhana é todo em alvenaria, possui quatro metros de altura e tem como referência o Neogótico que Monteiro (2006, p. 223) chamou de “medieval árabe”. Há uma relação desta arquitetura com a neogótica portuguesa que teve contato com a arte dos mouros. Isso é assegurado quando se observa sua semelhança com a ponte Neomanuelina de Boutaca na Batalha em Portugal, ambas têm o aspecto de arquitetura militar medieval e foram erguidas no mesmo período revivalista.

No aspecto formal o Reservatório da Castelhana possui muitas linhas retas e simplicidade em seu desenho. O seu diferencial está em suas torres pontiagudas que seguem o formato cônico e triangular. Suas janelas insinuam um formato de arco quebrado. O prédio também possui ameias, merlões e cornijas<sup>28</sup>.

Através de análise de uma foto do livro *The city of Manaus and the country of the rubber tree* (1883) concluiu-se que com o passar do tempo o prédio não sofreu grandes modificações na sua estrutura externa. Em relação ao interior não há muito que acrescentar, pois não foram encontradas fotos deste espaço, que se encontra atualmente fechado para visitação. Mas tudo leva a crer que o seu interior sofreu modificações significativas, estando descaracterizado do que foi o prédio no século XIX.



Fig. 34- Ponte neomanuelina de Boutaca, Portugal. Fonte: <http://www.skyscrapercity.com>

Como o prédio está desativado por muito tempo, a sua última pintura em verde e branco está descamando por inteira. Além disso, alguns vândalos fizeram pichações na sua parte superior e plantas tomaram conta do espaço, aumentando o risco de rachaduras. A visão do prédio em estado de degradação recorda-nos os estudos, citados anteriormente por John Ruskin sobre o Pitoresco. De acordo com essa estética romântica, a ruína de um prédio possui uma beleza intrínseca que deve ser mantida sem a interferência de mãos humanas. Porém, se estendermos essa reflexão para o século XXI e as atuais questões patrimoniais, a ruína já não é mais vista com bons olhos. Na metrópole, a ruína torna-se um espaço entristecedor em diversos sentidos. Um prédio em ruína é como uma biblioteca mal conservada que silenciosamente morre e leva consigo as lembranças de uma sociedade.

---

<sup>28</sup> Esta última, segundo Monteiro (2006, p.223), lembra os matacões mouriscos.



Fig. 35- Reservatório da Castelhana. Fonte: The city of Manaus and the country of the Rubber Tree, 1883.

### 3.2 Capela do Pobre Diabo ou Capela de Santo Antônio

A capela localiza-se no bairro Cachoeirinha e foi inaugurada no ano de 1897. Sua estrutura neogótica do século XIX contrasta com o entorno comercial e residencial de uma avenida bastante movimentada da cidade.

A história de sua construção possui diversas versões. Entre elas, a do Diário Oficial de 11 de junho de 1927, que conta que um português chamado Antônio José da Costa veio morar em Manaus em 1875. Em seguida, montou um comércio no Centro chamado “Costa & Souza” junto com Joaquim de Souza Júnior. Todos os dias, ao fechar o estabelecimento, o português clamava a Deus proteção ao “pobre diabo”, referindo-se a si mesmo.

Em 1878 encerrou a sociedade com Souza e montou um comércio nomeado “O Pobre Diabo”. Em 1896, ao adquirir um terreno na Cachoeirinha, mandou construir uma capela em honra a Santo Antônio, seu santo de devoção.

Em outra versão, escrita por Monteiro (1999, n° 1), consta que o português tinha um comércio na Rua da Instalação, onde mandou fazer uma placa “Ao Pobre Diabo”. Ao estabelecer-se na Praça Floriano Peixoto montou uma casa de diversões chamada High Life, onde ocorriam bailes e espetáculos. Consta também que a sua esposa, Cordolina Rosa de Viterbo, abriu um comércio e foi quem, mais tarde, mandou construir a capela.

Outras versões são contadas pela cidade e não se sabe ao certo qual destas é a verdadeira, e se algumas delas o são de fato. O que ganha destaque, nesse caso, é o curioso

modo como os habitantes utilizaram a imaginação para compreender a construção do prédio. A imaginação também é um tipo de memória. O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (apud Miranda, 2007, p. 17) relata que “a imaginação é uma forma de ampliar a experiência do homem além da sua própria experiência individual. A imaginação é a cultura em ação.”



Fig. 36- Capela do Pobre Diabo. Foto acervo pessoal.

No Jornal do Amazonas de 15 de agosto de 1897 registrou-se uma nota sobre a capela que seria benzida em honra a Santo Antônio “a fim de mais realçar as festas desta data memorável para o Estado do Pará, de onde é natural a referida senhora [esposa de Antônio José da Costa]”.

Na edição de 14 de junho de 1909 fala-se de uma missa solene ocorrida no local, onde “compareceram S. Excias. os Srs. Bittencourth e Dr. Sá Peixoto, governador e vice-governador do Estado, além de grande número de famílias e cavalheiros”.

A capela em estilo neogótico foi feita em tijolo e pedra e mede quatro metros de frente por oito de fundo. Em sua porta de entrada visualiza-se um arco trilobado e no altar encontram-se mais três exemplares deste arco. O arco trilobado é uma variação do arco ogival e foi muito utilizado na arte mourisca e na arquitetura manuelina. Durante muitos séculos os mouros contribuíram com o desenvolvimento técnico e intelectual nos ambientes de sua dominação e algumas formas de decoração islâmica adentraram a arte cristã, principalmente

na Espanha e em Portugal. No gótico, por vezes, combinou-se a técnica da construção de tijolo com a decoração árabe, com arcos trilobados, polilobados, em ferradura, abóbadas de madeira e trabalhos em estuque. O arco trilobado da Capela do Pobre Diabo pode ter surgido como referência ao manuelino, já que Antônio José da Costa era português.

Na entrada, acima do arco trilobado, observa-se uma pequena máscara que representa uma face humana estilizada que se mistura a volutas e formas torcidas. No primeiro olhar, esta peça recorda uma gárgula gótica, mas quando analisada de perto, percebe-se que não foi feita para escoamento de água e que sua referência é mais greco-romana. As máscaras na tradição greco-romana estavam relacionadas a rituais e danças sagradas, mas não somente a isso. Existiam máscaras votivas, de disfarce, funerárias e teatrais. A máscara teatral, de acordo com Chevalier (2007, p. 595), é uma manifestação do *Self*<sup>29</sup> universal onde a personalidade de quem a usa não é modificada. A máscara como ornamento arquitetônico foi utilizada em diversos períodos, como no Renascimento e no Barroco, para enfeitar frontões, janelas e platibandas. Em Manaus, também podemos encontrá-las nas fachadas ecléticas do Centro Histórico.

Na Capela pode-se encontrar um gablete, elemento utilizado no Gótico para acentuar a verticalidade da construção. Trata-se da parte em forma de triângulo que está localizada na área externa, acima do arco trilobado. Ele apresenta decoração em gesso com cogulhos, que são os itens em forma de folha estilizada que também fizeram parte do Gótico. Observa-se que os coruchéus também são profusamente decorados com cogulhos.<sup>30</sup>

As torres da Capela do Pobre Diabo possuem o formato triangular que as assemelha ao da Capela de São João Batista (vista no próximo item). Pode-se observar também pequenas torres como essas no Reservatório da Castelhana.

Ainda na parte exterior da Capela do Pobre Diabo encontram-se duas pilastras com ornatos vegetalistas por onde surgem formas semelhantes a palmetas. A pilastra, assim como a coluna na arquitetura, por si só traz uma analogia com a árvore e plasma a ligação da terra com o céu (Revilla, 2012, p. 175). A representação do reino vegetal que se encontra neste elemento pode estar relacionada ao símbolo da renovação cíclica. A planta, assim como o homem, passa pelo crescimento, amadurecimento, reprodução e morte. Ambos surgem da

---

<sup>29</sup> Sobre isso Carl Gustav Jung escreveu que “O Self que me cerca também cerca muitos outros... Não me pertence nem é caracteristicamente meu, mas sim universal. Paradoxalmente, é a quintessência do indivíduo e, ao mesmo tempo, um *continuum* para toda a humanidade.” In: STAUDE, John-Raphael. *O desenvolvimento adulto de C. G. Jung*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981, p. 112.

<sup>30</sup> O uso de formas triangulares na Idade Média esteve relacionado a simbologia do número três que representa a Santíssima Trindade. O número três também pode ser representado no trevo de três folhas e no trifólio.

terra, como está explícito em Gênesis (2,7). Os motivos vegetalistas estão distribuídos por toda parte na Capela do Pobre Diabo em forma de folhas e flores.



Fig. 37 - Máscara. Foto acervo pessoal.



Fig. 38 - Torres com cogulhos. Foto acervo pessoal.

Além desses elementos, não se deve deixar de destacar a imagem de Santo Antônio esculpida em madeira que foi trazida de Portugal. A iconografia de Santo Antônio revela que na pintura franciscana ele aparece na forma de um homem jovem vestido com o marrom de sua ordem. Também pode ser acompanhado de um asno, como referência ao episódio em que

tentou convencer um judeu da presença real de Deus na hóstia.<sup>31</sup> Santo Antônio também aparece, como na pintura de Antonio Van Dyck sentado aos pés de Maria, enquanto o Menino Jesus tem o corpo voltado em sua direção (Prancha 6). Na pintura de Marcantonio Bassetti, ele está lendo a Bíblia, e ao seu lado, há um caderno e açucenas (Prancha 7). Entre outros atributos do santo, encontram-se uma chama ou um coração em chamas em sua mão, um livro, uma cruz com flores ou um crucifixo (Hall, 2003, p. 70). É também comum em sua iconografia encontrá-lo com o Menino Jesus em seus braços, como se vê na estátua da Capela do Pobre Diabo.



Fig. 39- Santo Antônio e ornamentos vegetalistas. Desenhos acervo pessoal.

Esta Capela se encontra em terreno particular e está há anos aos cuidados da mesma família. No ano de 1965 ela foi tombada como Monumento Histórico por meio da Lei n° 08 de 28 de junho. Desde a sua inauguração, diversas reformas foram empreendidas no local. Estão mantidas suas cores originais em azul, cinza e branco, assim como o forro em madeira, o sino e o portão de ferro da entrada.

<sup>31</sup> Neste episódio conta-se que o santo levou o asno até a hóstia e o animal se prostrou (Hall, 2003, p. 71).

Em relação ao aspecto formal, esta construção é mais rebuscada do que a do Reservatório da Castelhana. Existe uma riqueza de detalhes em sua fachada onde se podem observar linhas retas e curvas que nos dão sensação de movimento. No entanto, a movimentação parece estar sempre seguindo para o alto, pois o formato do gablete e a ponta do arco trilobado insinuam este trajeto. Os cogulhos nas torres ajudam a direcionar nossos olhos para cima. Existe nessa construção, mesmo que em menor escala, uma necessidade de elevação assim como nas igrejas medievais.

Todo o dia 13 ela permanece aberta para visitação, sendo que em 13 de junho comemora-se o dia de Santo Antônio. Neste dia se faz uma celebração no local, além da cerimônia da bênção dos pães. Essa construção trata-se, sem sombra de dúvida, da construção neogótica mais bem conservada na atualidade em Manaus.

### **3.3 Capela e Cemitério de São João Batista**

O Cemitério de São João, localizado na Vila Municipal (hoje bairro Adrianópolis), foi projetado por Hermano Bittencourt e inaugurado no final do século XIX. Em 1884, através de documento, fala-se da inconveniência da localização do cemitério devido sua aproximação ao reservatório de água que abasteceria a cidade. No dia 1º de abril do mesmo ano nomeou-se uma comissão de quatro médicos e três farmacêuticos para analisar o caso. (Exposição de Theodoreto Carlos de Faria Couto, 1884, p. 14).

De acordo com os preceitos de higiene da época, três pontos deveriam ser levados em consideração para a escolha de terrenos que servissem de cemitério: 1) A direção dos ventos dominantes; 2) A situação com a bacia hidrográfica; 3) A natureza do subsolo (Relatório do Chefe de Departamento do Interior, 1897, p. 117).

Após análises técnicas do engenheiro Samuel Gomes Pereira, comprovou-se que o lugar era impróprio para este fim, pois: 1) O cemitério situado nas cabeceiras do Igarapé de Castelhana contaminava os mananciais prejudicando os habitantes; 2) Os ventos dominantes que sopravam na direção sul-oeste arrastavam para a cidade “os germens de deletérios” do ambiente; 3) Em relação ao subsolo, tudo levava a crer que por ser argiloso demonstrava uma decomposição mais lenta dos cadáveres (Idem, p. 117).

Além dessas circunstâncias, as sepulturas deveriam ter a profundidade de 2 metros e serem assentadas sobre uma camada permeável de 3 a 4 metros, mas nas escavações encontrou-se rocha (jacaré) a menos de quatro metros de profundidade, o que não dava espaço

suficiente para que os líquidos resultantes da decomposição e os gases pútridos se escapassem pela atmosfera. Samuel Gomes Pereira deixou claro em relatório de que “adianta dispendir o Estado somas consideráveis com o saneamento desta cidade, construir esgotos, de abastecimento de água em abundância e de drenagem do subsolo se conservar uma fonte perene de infecção tóxica que levará de vencida tantos benefícios?” (Idem, p. 117).

Portanto, em 1897 foi promulgada a lei nº 72 de 31 de maio que autorizava o fechamento do cemitério. Mas esta lei não foi cumprida, pois no mesmo ano, consta outra lei que autorizava a arborização e o calçamento das ruas internas do local (Lei nº 64, de 14 de maio de 1897). Alguns anos depois, foi promulgada outra lei que autorizava a Superintendência Municipal a reconstruir o cemitério de São João Batista (Lei nº 338 de 27 de maio de 1904). O governador Adolpho Lisboa ordenou a construção de uma nova capela, visto que, em 1903, ele mesmo havia ordenado a demolição da anterior que se encontrava em péssimas condições. A análise iconográfica de fotos antigas levou a concluir que a antiga capela do Cemitério de São João, apesar de simples construção, tinha menção ao neogótico (Relatório apresentado por Arthur César Moreira de Araújo, 1901 apud Duarte, 2009, p. 147). Do mesmo modo, observou-se que a capela do antigo Cemitério de São José (Dias, 2007, p. 90) possuía a mesma referência.



Fig. 40- Vista do Cemitério de São José e sua capela. Fonte: Dias, 2007.

Então, a nova capela foi construída e inaugurada na mesma data da abertura do Cemitério em 30 de outubro de 1906. Seu estilo tinha como referência o gótico radiante, como intercolúnios e pilastras contínuas (Monteiro, 2006, p. 254). Além disso, havia um telhado

feito com madeira de lei, pintura fingida, forro em xadrez decorado, portão de ferro, sendo que sua estrutura neogótica em gesso havia sido trazida do exterior pela Intendência Municipal de Manaus (Relatório apresentado por Domingos José de Andrade, 1908, p. 13). Não se sabe ao certo de que país a estrutura foi trazida, é possível que, assim como os vitrais e as telhas, ela tenha vindo da França por navio para ser montada na cidade.



Fig. 41- Capela de São João Batista. Foto acervo pessoal.

Dois dias após a inauguração, a capela recebeu a imagem de São João Batista trasladada da Igreja de São Sebastião e que permanece nela até os dias atuais. Nesta imagem São João tem o braço direito apontado para o céu, seu cabelo é ondulado (como geralmente é representado) e está vestido com uma pele. Em sua iconografia bizantina, João era representado junto aos anjos, por ter sido ele também um mensageiro. Na Espanha e na Itália uma imagem muito difundida foi a de João como um jovem sozinho no deserto (Hall, 2003, p. 38) e que está mais próxima da representação difundida atualmente. Os seus atributos são a cruz, o cordeiro e açucenas. No Renascimento, Leonardo da Vinci o representou com a face um tanto andrógina, um sorriso misterioso e o braço direito para o céu, como referência ao plano espiritual (Prancha 8). Já Caravaggio o retratou diversas vezes como um jovem de

vestes brancas e vermelhas, acompanhado de um cordeiro e também na cena de sua decapitação (Prancha 9).

Em seu aspecto formal esta Capela possui bastantes detalhes assim como a Capela do Pobre Diabo. Suas torres triangulares são decoradas com cogulhos e nesta direção se observam arcos trilobados com entablamento. No Gótico, de modo geral, as formas triangulares foram muito utilizadas dentro e fora da construção. Como foi dito, o triângulo na Idade Média relacionava-se ao número três, sendo que os números para o homem desta época eram considerados expressão de uma ordem cósmica. Para os pitagóricos, os números não eram apenas unidades de medida, mas a “arché”, o princípio de todas as coisas (Biedermann, 1993, p. 262).



Fig. 42- São João Batista. Foto acervo pessoal.

O triângulo, ao contrário do quadrado, transmite a sensação de transcendência quando permanece voltado para cima. E esta simbologia não ocorre apenas na cultura cristã, basta lembrar as pirâmides do Egito como local de elo entre a vida e a morte para este povo. No caso da cultura gótica, a necessidade de transcendência foi absorvida na arquitetura no processo de desmaterialização do edifício como uma “construção toda nervo, sem carne

supérflua, sem massa inútil” que se direcionava para o alto (Worringer apud Brandão, 2001, p. 40). O observador da Capela de São João também é incitado a olhar para cima.

O templo cristão também tem sua simbologia. Nas visões de Hildegarda de Bigen, no século XII ela viu a igreja na imagem de uma mulher semelhante a uma cidade. Esta mulher possuía uma coroa, e de seus braços desciam raios que iam do céu à terra. A igreja simboliza Jerusalém, que é o reino dos eleitos e igualmente considerada como a Esposa de Cristo e a Mãe dos cristãos (Chevalier, 2007, p. 500).



Fig. 43- Torres com cogulhos. Foto arquivo pessoal.

A Jerusalém Celeste é uma cidade edificada sobre 12 pedras fundamentais (jaspe, safira, calcedônia, esmeralda, sardônica, sárdio, crisólito, berilo, topázio, crisópaso, zirconita e ametista) onde estão inscritos o nome dos 12 apóstolos (Lexikon, 1990, p. 116). Esta cidade possui a planta quadrada, pois é a terra no céu. Ao contrário da representação do Paraíso terrestre em forma de círculo, que é o céu na terra (Chevalier, 2007, p. 517).

Ao entrar na Capela observa-se a existência de um portão de ferro trabalhado com arcos ogivais e ornatos vegetalistas. Em meio a estes ornatos, encontra-se o símbolo do acanto, uma planta mediterrânica que possui folhas largas e recortadas. Sua simbologia está ligada à imagem de grandes homens, pois como possui espinhos, representa uma provação

que termina em glória como está escrito em Gênesis 3, 18: “O solo produzirá para ti espinhos e cardos”. Ele pode representar também a terra virgem e a virgindade. O ornamento dessa planta foi muito utilizado em capitéis coríntios na decoração antiga e medieval. Em uma lenda narrada por Vitruvius, o escultor Calímaco, no final do século V a.C., ao ornamentar um dos capitéis do túmulo de uma menina teria se inspirado nas folhas de acanto (Idem, p. 10).



Fig. 44- Folha de acanto. Desenho arquivo pessoal.

Ainda no portão, visualiza-se um símbolo em forma de círculo que sugere um movimento. Trata-se de uma forma muito utilizada nos vitrais góticos por ter ligação com o número três.

Na parede interna da Capela observa-se a existência da técnica de marmorização em tons de verde e um ornamento floral que sugere um arabesco. O arabesco, como o próprio nome diz, é específico da arte árabe e surge a partir da repetição de uma forma, conferindo ritmo à imagem. Pode ser feito em diversos formatos, sendo que na forma de folha foi muito utilizado no Renascimento. Existe uma relação simbólica do arabesco com o labirinto ou até mesmo com a teia de uma aranha (Idem, p. 69).



Fig. 45- Arabesco. Desenho arquivo pessoal.

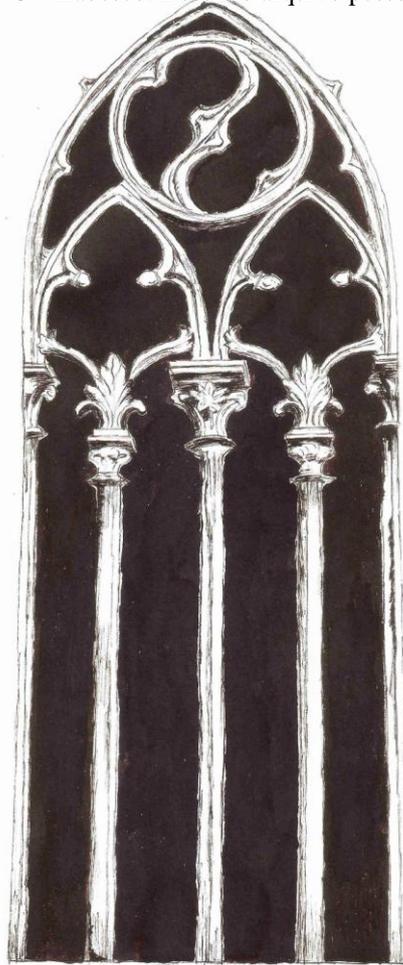


Fig. 46- Portão de ferro. Desenho arquivo pessoal.

O desenho do piso também chama atenção pelo ritmo que confere. Trata-se de formas florais estilizadas dentro de círculos, que dão a sensação de estarem em sintonia com outros elementos da capela, como as cruzes e a rosácea.

Existem oito janelas ogivais decoradas com vitrais franceses na Capela. Sabe-se que os vitrais estão relacionados à entrada de luz no ambiente. Na Idade Média, a luz simbolizava o sobrenatural, a vida, a salvação, a felicidade dada por Deus (Idem, p. 568). Para o filósofo e teólogo São Boaventura (apud Eco, 2010, p. 100), a luz é princípio de toda beleza não só pela realidade que ela pode apreender, mas pelo que através dela cria-se de diferenciação das cores e das luminosidades da terra e do céu. Portanto, a luz é considerada em três aspectos: em si mesma como a *virtus stellarum*, que é obra de influência oculta; como *lumen* ela é transportada por meios transparentes através dos espaços; e como *color* ou *splendor*, onde aparece refletida pelo corpo opaco contra o qual se chocou.



Fig. 47- Piso. Foto arquivo pessoal.

O vitral gótico reunia dois elementos importantes para o homem medieval, a luz e a cor. De acordo com Eco (2010, p. 88), o gosto pela cor e pela luz na Idade Média era “um dado de reatividade espontânea” que só em seguida começou a se articular com o interesse científico e a se sistematizar com as questões metafísicas. A cor assumiu um valor eminentemente religioso, já que surgia da luz, que segundo os ensinamentos bíblicos, era de onde o Verbo de Deus nasceu: “A luz que procede da luz”. O monge Bernardo de Claraval atentava para a sedução das cores na arquitetura que deveriam aparecer de modo discreto.

Enquanto por outro lado, o abade Suger mandava triturar pedras de safiras para obter o azul de seus vidros (Idem, p. 277). Mas o vitral não é uma invenção atribuída ao período gótico, esta técnica remonta a Antiguidade e a Antiguidade tardia (Rolf, 1998, p. 468).

Em um tratado do início do século XII relata-se que os pintores de vitrais preparavam placas de madeira, para transferir o esboço inicial no tamanho definitivo. Depois gravavam as linhas que deveriam ser de chumbo e determinavam as cores utilizadas. Nesta época, dispunham-se como tinta apenas de solda negra ou acastanhada. Mas logo na França passaram a adicionar o amarelo de prata na coloração. Os pedaços de vidro pintados eram colocados no forno e depois de cozidos colocados em cima de uma mesa para serem chumbados sobre a placa de madeira. Por fim, os painéis prontos eram reforçados com tiras de metal e montados nos caixilhos de ferro das janelas (Idem, p. 468).

As janelas eram partes sagradas das igrejas na Idade Média e indicavam o esplendor da Jerusalém Celeste a partir da entrada de luz. A pintura dos vitrais servia como um *trompe-l'oeil*, pois se projetava nas paredes dando a impressão de que todo o prédio era feito de vidro (Idem, p. 159). Além da mística que os vitrais proporcionavam, havia uma função didática que não se pode deixar de frisar. As representações de cenas bíblicas transmitiam os ensinamentos a uma população quase inteiramente analfabeta.

Na Capela de São João há três desenhos de vitrais. O primeiro deles, na parte frontal, possui uma rosácea com a imagem de Maria com uma auréola cheia de raios. Nele, também há flores, formas geométricas e cruzes. O segundo tipo é uma variação do primeiro, mas sem a imagem de Maria. O terceiro tipo possui desenhos geométricos, duas cruzes na forma latina, um trifólio com flores, uma cruz na forma grega com os símbolos de alfa e ômega.

Pode-se sugerir uma reflexão sobre o Sublime a partir da incisão de luz nestes vitrais. Como se viu, a luz na Idade Média representava o contato do homem com uma força maior que era chamada de Deus. Mais tarde, o homem romântico percebe o Sublime através da grandiosidade da natureza em relação a si próprio. Portanto, o Sublime não deixa de ser uma estética da relação do homem e de uma exterioridade. A luz natural permite traçar essa relação, pois ela faz parte de uma mística.

Na parte frontal da Capela observa-se um vitral em formato circular chamado rosácea, por conta da sua relação com a rosa. A rosa como a “rainha das flores” simboliza Maria. Na *Divina Comédia* (1472), Dante Alighieri refere-se à Mãe de Deus quando escreve: “Ali está a Rosa em que o Verbo divino se encarnou” (Paraíso, 23).

A circularidade das rosáceas foi profusamente utilizada nas igrejas góticas. Este movimento circular está ligado ao tempo e à infinitude. Na liturgia católica, a hóstia tem a forma circular e remete à presença do próprio Deus. Nicolas de Cusa concebia Deus na forma circular. Para Palladio era a forma mais adequada para expressar a unidade, o infinito e a justiça de Deus (Revilla, 2012, p. 163).

A representação solitária de Maria, como ocorre no vitral de entrada, tem relação com a imagem da própria Igreja e que foi muito explorada nos mosaicos bizantinos, nos afrescos e esculturas medievais e nos retábulos do Renascimento (Idem, p. 287). Era comum encontrar uma auréola ou uma coroa em sua cabeça. No caso da auréola, simboliza a aura cintilante que pertence a seres sobre-humanos, santos, divinos. Na arte bizantina, a auréola redonda era reservada àqueles que haviam morrido, mas tinham vividos como santos na terra. Os personagens que continuavam vivos podiam receber uma auréola quadrada (Chevalier, 2007, p. 100). Os personagens alegóricos tinham auréolas hexagonais. Os artistas do Renascimento representavam a auréola em forma de aro em perspectiva (Hall, 2003, p. 300).

Na iconografia cristã, a representação de Maria com o Menino Jesus, inspirada em modelos bizantinos, ganhou grande difusão no Ocidente a partir do século VII. Mas foi durante o século XII e mais ainda no século XIII que se experimentou no Ocidente uma enorme proliferação de sua imagem. Neste momento, havia um fervor religioso natural por conta das Cruzadas, e foi quando muitas igrejas góticas foram erguidas em nome de Maria. No Renascimento, Maria foi representada com o Menino Jesus, mas também sozinha, como a Virgem da Humildade, a Virgem da Misericórdia, *Mater Dolorosa*, Virgem da Imaculada Conceição e Virgem do Rosário (Hall, 2003, p. 284).

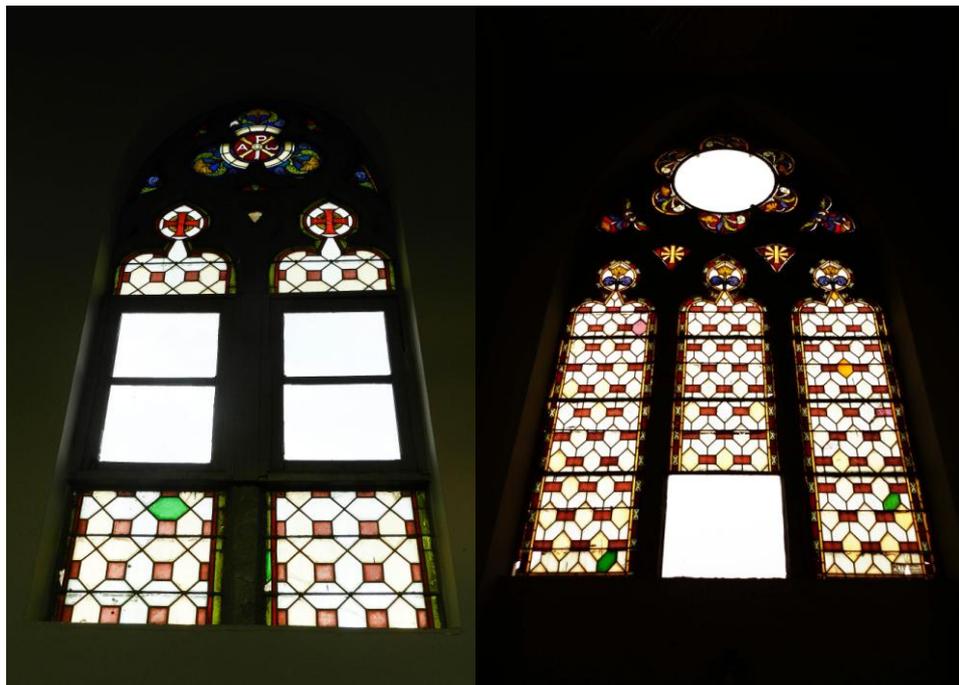


Fig. 48 - Vitrais. Fotos acervo pessoal.

Outros símbolos frequentemente são associados à imagem da Virgem como a flor-de-lis, a lua, a rosa, o cedro, estrelas e anjos. Em uma pintura da Imaculada Conceição feita por Vicente Masip uma série de 15 símbolos foram relacionados a Maria. Apenas para citar alguns: a porta em menção a *Porta coelis* em Gênesis 28, 17; uma árvore referindo-se a *Virga Jesse floruit em Ezequiel, 7, 10* e assim por diante (Lorente, 1998, p. 215).



Fig. 49 – Vicente Masip. *Imaculada Conceição*. Pintura. Coleção do Grupo Hispano Americano.

Na simbologia cristã, a flor-de-lis representa a pureza, a inocência e a virgindade. Por isso, aparece em maior número no vitral referente a Maria. Mas ela também foi comumente relacionada à monarquia francesa desde a Idade Média. Reza a lenda que Clóvis a elegeu como emblema após abraçar o cristianismo. A imagem da flor-de-lis ficava no manto de Carlos Magno assim como de Luís XI e na capa pluvial de Luís de Toledo (Hall, 2003, p. 271).

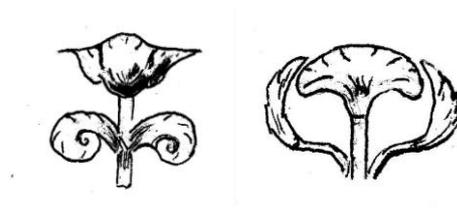


Fig. 50- Tipos de flor-de-lis. Desenhos arquivo pessoal.

Duas cruzes aparecem abaixo da rosácea. A cruz é um símbolo muito antigo, e antes mesmo de ser inserida na tradição cristã como representação da paixão de Cristo e da vida eterna, a cruz já tinha sido utilizada na Antiguidade, no Egito, na China, em Cnossos e em Creta (Chevalier, 2007, p. 309). A cruz, assim como o quadrado, faz parte do simbolismo do número quatro. Dentro de um círculo a cruz tem um significado cosmológico e também pode

representar a divisão do ano em quatro partes. Muitas igrejas, inclusive as góticas, tinham suas plantas em forma de cruz. Este símbolo possui muitas variantes, a cruz em Tau representa uma predestinação divina e é citada em Ezequiel no Antigo Testamento, a cruz em X de Santo André tem o formato da cruz que o apóstolo teria sido crucificado, as cruzes potenteias, que são as cruzes em T quadruplicadas, aparecem no período merovíngio, a cruz em forma de Y, denominada cruz dos ladrões ou cruz em garfo, a cruz em “flecha”, com braços que terminam na forma de uma flecha, além das cruzes heráldicas. No vitral de Maria podemos encontrá-la na forma grega (com um braço na vertical e outro na horizontal na mesma medida).

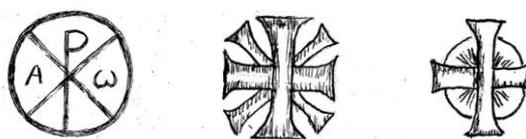


Fig. 51- Tipos de cruz. Desenhos arquivo pessoal.

Em outro vitral da capela, observa-se uma cruz com um monograma de Cristo com as letras iniciais em grego X (Chi) e P (Rho) que é denominada Cruz de Constantino. Este foi um importante símbolo da Igreja primitiva, mas antes mesmo disso, era utilizado como símbolo de bom augúrio. Constantino o adotou para o estandarte do Império Romano e as moedas da época. De acordo com os seus biógrafos, este símbolo apareceu para Constantino em uma visão ou sonho na véspera da batalha vitoriosa contra Maxêncio em Saxa Rubra (Hall, 2003. p.28).

A cruz de Constantino está representada dentro de um trifólio, que é a imagem de três círculos unidos muito utilizada na arquitetura cristã, pois se trata da representação da Santíssima Trindade.<sup>32</sup> Observa-se também junto ao monograma a primeira e a última letra do alfabeto grego como alusão a Deus como início e fim do universo, “Eu sou o primeiro e último, fora de mim não há Deus” (Is. 44, 8). Estas letras são muito utilizadas em capelas, igrejas e túmulos cristãos. Na Idade Média elas geralmente adornavam a auréola do Juiz do Universo.

As cores presentes nos vitrais são: azul, amarelo, vermelho, verde, branco e preto. O branco é mais utilizado para dar sensação de espaçamento, enquanto o preto está no contorno

<sup>32</sup> Na cultura cristã, a Santíssima Trindade podia ser representada através do trifólio, do triângulo, do trevo de três folhas, de um corpo com uma cabeça de três faces. A antiga representação de Deus com três faces também foi condenada pelo papa Urbano VIII em 1628 por ser considerada herética. A causa teria sido a zombaria dos protestantes que chamavam esta imagem de “Cérbero católico”. Sendo que esta imagem havia sido utilizada por diversos artistas anteriormente (Biedermann, 1990, p. 370).

das formas. Na simbologia cristã o azul indica a cor do manto da Virgem, como se percebe no vitral frontal, onde o azul também colore as flores-de-lis. A partir do século XII o azul torna-se uma cor muito apreciada, recebendo grande valor nos vitrais medievais (Eco, 2004, p. 123). O vermelho também é cor do manto de Maria, mas também está relacionado ao sangue de Cristo. Já o amarelo tem como referência imediata à luz do sol, a cor do ouro. É uma cor que transmite calor e energia. O verde na Idade Média nem sempre estava relacionado ao Bem. Num vitral da Catedral de Chartres, Satanás foi todo feito com pele e os olhos verdes (Chevalier, 2007, p. 940). Porém, no caso da capela de São João, o verde está nitidamente relacionado às imagens vegetais.

Além da Capela de São João existem outras referências neogóticas no cemitério. Muitos jazigos, por mais que não sejam neogóticos em sua totalidade, possuem um ou dois elementos que remetem ao estilo. Quando se visualiza as pequenas capelas das quadras sete e oito, quase todas têm gabletes e torres pontiagudas. Mas nem todas possuem cogulhos e arco ogival.

Existe um exemplar na quadra 11 que possui gablete, torres triangulares, arco ogival e portão de ferro com uma cruz com raios. No seu gablete não há cogulhos, no entanto, na lateral superior pode-se ver uma espécie de rendilhado que é o seu diferencial em relação às outras capelas.



Fig. 52- Jazigos quadra 07, Cemitério de São João Batista.  
Foto arquivo pessoal.



Fig. 53- Jazigo quadra 11. Foto arquivo pessoal.

Outro exemplar de jazigo, ainda mais luxuoso, encontra-se na quadra seis. Este, feito todo em mármore em Lisboa encomendado por Manuel M. Rato e F<sup>os</sup>, como consta em inscrição. Suas colunas têm folhas de acanto, na superfície do gablete há um festão e uma guirlanda, sua porta ogival em ferro possui um desenho que recorda as formas do gótico flamejante, as torres terminam com florões.



Fig. 54- Jazigo quadra 06. Foto arquivo pessoal.



Fig. 55- Detalhe festão e guirlanda. Foto arquivo pessoal.



Fig. 56- Detalhe folha de acanto. Foto arquivo pessoal.

O arco ogival é um elemento neogótico muito encontrado no cemitério. Ele está em janelas, portas e suportes para abóbadas. No caso da abóbada, a de arestas pôde ser visualizada em alguns jazigos do cemitério, e não somente com os arcos ogivais como suporte, mas também com arcos trilobados. Estas abóbadas servem de “telhado” para cruzes, esculturas e as próprias sepulturas.

Nas pranchas dos irmãos Brandon (2007) observa-se variados tipos de cruzes utilizadas no Gótico. A partir disso, buscou-se formatos similares às cruzes góticas no Cemitério. Sem sombra de dúvida, a cruz é o símbolo mais encontrado neste local, visto que, como se comprova nas fotos, as cruzes são diversificadas, algumas com a adição de ornamentos vegetalistas, auréolas, flores e volutas.

Não foram encontradas esculturas de teor grotesco, somente anjos na forma convencional e outras estátuas religiosas. O que mais se aproximou, mas nem por isso pode ser considerado como grotesco, foram as pequenas formas humanas que se encontram em um jazigo da quadra 15 com os braços para cima como se estivessem “suportando” parte da coluna.



Fig. 57- Seres grotesco góticos. Fonte: Brandon, 2007.

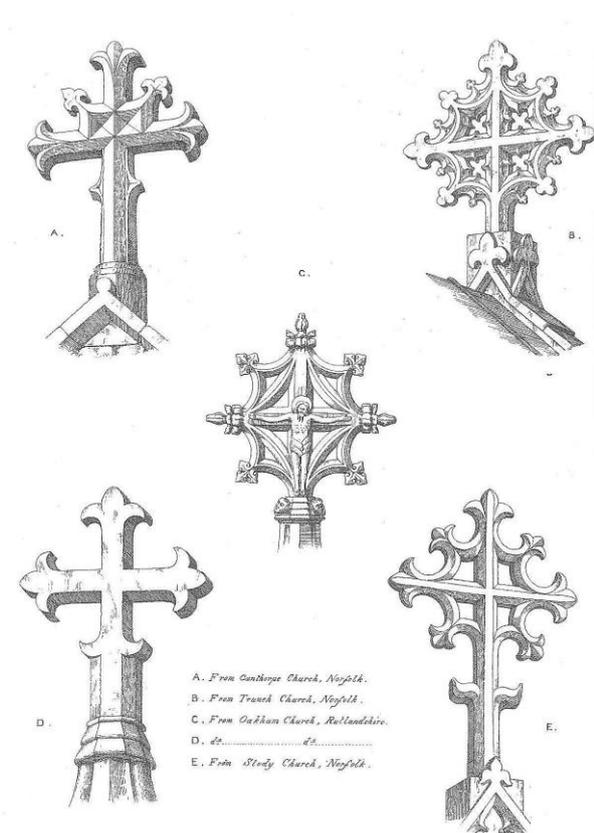


Fig. 58- Tipos de cruces góticas. Fonte: Brandon, 2007.



Fig. 59- Cruzes do Cemitério de São João Batista.  
Fotos acervo pessoal.

O ferro fundido pôde ser visualizado em imagens, estátuas, floreiras, urnas, etc. As grades e portões do entorno do Cemitério instalados em 1906 foram encomendados pela McFarlane & Co. pelo empresário cearense Humberto Sabóia e Albuquerque. A abóbada de ferro da entrada principal é composta por módulos e o seu desenho pode ser encontrado no catálogo *MacFarlane's Castings- Examples*, nº LXXIV. Enquanto o desenho do gradil de ferro sobre o muro de alvenaria pode ser visto no *Illustrated Catalogue*, 6ª ed. Além disso, como atesta Costa (2001, p. 140-142), a ornamentação das capelas, gradis e portais em ferro fundido geralmente é neogótica.

A Capela de São João passou por diversos reparos e reformas, como em 1908 onde foi sugerida a troca da estrutura de gesso por uma de alvenaria devido às condições climáticas locais. Neste mesmo ano, através de documento governamental, fala-se dos serviços de remediação e arbitramento que custaram o valor de 17:405\$576 réis para a Intendência Municipal. Sendo que neste valor, não estava incluído o custo da importação da peça em gesso, que foi “caríssima” para os valores da época (Relatório apresentado por Domingos José de Andrade, 1908, p.13).

Na lista de serviços da Capela ainda constavam:

1. Pintura fingida da fachada (frente, fundo e laterais), platibandas, pirâmides quadrangulares e hexagonais, além das barras internas das paredes;
2. Pintura lisa nas paredes internas;
3. Forro com cimalha e xadrez dourado e
4. Pinturas diversas do frontão da fachada de fundo, dos pequenos bicos no intervalo das pirâmides e dos esgotadores, entre outros.

Existe ainda uma tabela onde constam os valores de outros serviços, como o assentamento do portão de ferro, colocação dos vitrais e a cobertura de telhas de Marselha (Ver figuras em anexo).

Em 1908 o Cemitério passou por obras de remediação e arbitramento. Mais tarde, em 1922, ele sofreu melhoramentos, a começar pela limpeza do espaço, a divisão em quadras fechadas por meio de filas de árvores, a construção de um muro de alvenaria de pedra e tijolo com 587 metros de extensão que impediria as “frequentes invasões de manadas de porcos e de outros animais”. Neste mesmo documento constam em anexo fotos do cemitério antes de murado (Relatório da Intendência Municipal, 1922, p. 13-14).

O Cemitério de São João Batista foi tombado como Monumento Histórico do Estado do Amazonas no ano de 1988 através do decreto 11.198 de 14 de junho. A última reforma da Capela ocorreu em 2008 através do projeto Corredor Cultural da Prefeitura de Manaus, onde além dos reparos, pintou-se sua área externa em um tom próximo ao bege. Devido à falta de reforma, observa-se através da descamação da tinta uma camada anterior em azul e abaixo desta, uma camada em pó de pedra.

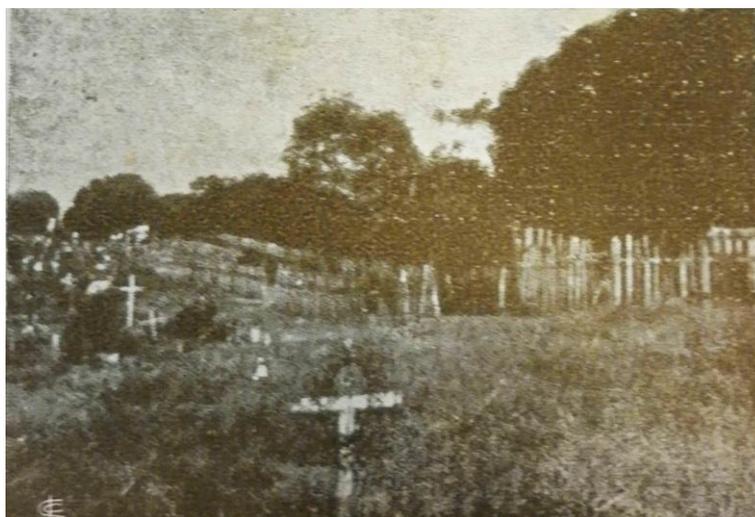


Fig. 60- Vista do Cemitério. Fonte: Relatório da Intendência Municipal, 1922.

### **3.4 Capela da Santa Casa de Misericórdia**

No mês de dezembro de 1872 começou a ser preparado o terreno para a construção de um hospital de caridade que ficaria situado na Rua do Progresso (atual 10 de Julho). O engenheiro João Carlos Antony foi encarregado por meio da Repartição de obras Públicas de elaborar o projeto e o orçamento da construção. No ano seguinte, foram encomendadas de Lisboa, através de um vapor, ombreiras, vergas, peitoris de mármore e 64 janelas para o pavimento térreo da obra. (Fala de Domingos Monteiro Peixoto, 1873, p. 694).

O Hospital da Santa Casa de Misericórdia era uma associação civil e humanitária que contava com os auspícios do Governo do Estado prestando assistência aos enfermos, especialmente os de baixa renda. Sua fundação ocorreu em 16 de maio de 1880, sendo que no ano de 1897 cogitou-se a remoção do Hospital da área central por questões higiênicas. O que de fato não ocorreu.

Durante o ano de 1885 estiveram no Hospital 679 doentes, dos quais 466 saíram curados, 81 obtiveram alta, 82 faleceram e 50 pacientes ficaram em tratamento (Relatório apresentado por Ernesto Adolpho de Vasconcellos, 1886, p. 15). Neste período, os médicos que prestavam serviços eram: Jonathas de Freitas Pedroza, João Moreira de Magalhães, substituto de Romualdo Martins Alves. Estava à frente da farmácia do hospital o farmacêutico Joaquim Antônio dos Santos (Relatório de Joaquim Cardoso de Andrade, 1888, p. 3-4).



Fig. 61- Capela da Santa Casa de Misericórdia. Foto arquivo pessoal.

Em Relatório governamental de 1899 fala-se da iluminação elétrica inaugurada na Santa Casa, de uma escadaria de fina cantaria revestida de gradil e portão de ferro que fazia simetria com o muro de arrimo. No entanto, no mesmo documento, atenta-se para um cercado de madeira destinado a guardar aves que estava em desacordo com o resto do prédio (Relatório de Joaquim de Oliveira Machado, 1899, p. 120).

Em 1902, Antonio Januzzi, o mesmo que ergueu diversos prédios na Avenida Central no Rio de Janeiro, foi responsável por obras no Hospital. Consta em seu nome e a Irmãos & Cia. uma conta de 1.249:650\$000 por estas obras. Em documento governamental (Mensagem de Silvério José Nery, 1902, p. 25) fala-se de material vindo do Rio de Janeiro que “após exame de profissionais escolhidos pelo governo não foram aceitos”. Entre eles, portas, caixilhos, janelas e almofadas de madeira ordinária, sendo que Moreira Rato Filho & Cia. foi autorizado a enviar para Manaus, através de Lisboa, 250.000 paralelepípedos de granito que por contrato da administração anterior o Estado era obrigado a receber.

Em 1928 o prédio da Santa Casa esteve em obras e a fachada do Hospital teve que ser concluída e revestida. Sendo que a Provedoria decidiu que para ressaltar a estética da fachada, que era feita de cimento, linhas modernas em forma de pedras artificiais deveriam

ser feitas, pois estava ocorrendo uma rápida deterioração devido ao processo de caiação. Neste mesmo ano o muro da frente estava sendo demolido e um ajardinamento com canteiro seria colocado no lugar (Mensagem de Ephigenio Ferreira Salles, 1928, p. 47).

Nesta reforma criaram várias enfermarias, concluiu-se a maternidade, instalou-se os refeitórios dos empregados e das religiosas, além das salas de visitas (Mensagem de Ephigenio Ferreira Salles, 1929, p. 210). Também foram feitos vários reparos, caiações e pinturas nas dependências do Hospital. Além do calçamento e da canalização das águas pluviais do jardim (Mensagem de Ephigenio Ferreira Salles, 1928, p. 48). No entanto, em tais documentos não é citada reforma na capela-anexo do Hospital.

A capela-anexo em estilo neogótico passou a funcionar com esta função a partir de dezembro de 1922, pois antes disso, o espaço era reservado a um necrotério que funcionava desde 1903. Em uma foto do Relatório referente a 1922 observou-se o interior de uma capela, mas não se sabe ao certo se era a capela neogótica ou uma anterior. Na legenda da foto está escrito “aspecto interno da capella da Santa Casa” e no seu altar visualizam-se formas triangulares e algumas cruzes. Os móveis e o forro do teto são de madeira (Relatório da Santa Casa de Misericórdia, de 1º de janeiro de 1923).

Em Relatório da Santa Casa do ano seguinte observa-se uma foto em que o altar da capela neogótica aparece com outro aspecto contendo arcos ogivais (Relatório da Santa Casa de Misericórdia, 1923, p. 28). Esta estrutura de 1923 difere-se do interior atual. No entanto, não há como tirar grandes conclusões sobre as suas modificações, já que atualmente o espaço permanece fechado à visitação. Somente a partir de uma rápida visualização por uma abertura observou-se que o altar atual possui três arcos trilobados, e acima destes, quatro quadrilóbulos.

Na parte frontal da Capela observa-se a presença de janelas ogivais, óculos, quadrilóbulos, gablete e gateiras. O seu telhado é composto por telhas de barro, e em sua cumeeira há cristas de ferro em forma de flores-de-lis estilizadas. As gateiras são pequenas aberturas, muito utilizadas no século XIX, que serviam para arejar os porões das casas. Este nome surgiu pelo fato dessas aberturas possuírem gradis para facilitar a entrada de gatos que pudessem eliminar possíveis roedores. Há, ainda, uma grande semelhança desta capela com a Santa Casa de Misericórdia de Belém do Pará.



Fig. 62- Área interna em 1922. Fonte: Relatório da Santa Casa de Misericórdia, 1º de janeiro de 1923



Fig. 63- Área interna em 1923. Fonte: Relatório da Santa Casa de Misericórdia, 1923



Fig. 64- Área interna atual. Foto acervo pessoal.

Em relação ao aspecto formal, esta Capela possui mais linhas retas nas suas extremidades e linhas curvas na parte central da fachada. Porém, mesmo as linhas retas insinuam movimento como se observa no jogo de peças retangulares que vão até o alto. Estas peças encaixadas no alto lembram o desenho de um rendilhado. Esta construção possui um aspecto simples, mas que não chega a ser tão simplificado como o do Reservatório da Castelhana. O desenho triangular da fachada transmite elegância e imponência.

A Capela e o Hospital da Santa Casa estão desativados desde 2004 devido a problemas administrativos e financeiros, precisando urgentemente de reparos. Assim como as outras construções neogóticas este prédio possui uma estrutura singular.



Fig. 65- Telhado. Foto acervo pessoal.

### **3.5 Centro Histórico de Manaus**

O Centro Histórico de Manaus consiste no trecho compreendido entre a Avenida 7 de Setembro até a orla do Rio Negro, o que inclui o Porto Flutuante, Praças Torquato Tapajós, 15 de Novembro e Pedro II, Rua da Instalação, Frei José dos Inocentes, Bernardo Ramos, Av. Joaquim Nabuco, em toda sua extensão, Visconde de Mauá, Almirante Tamandaré, Henrique Antony, Lauro Cavalcante e Governador Vitório (Lei Orgânica do Município de Manaus, 2008, art. 235, § 2º, p. 75).

Sobre as referências neogóticas encontradas neste espaço, elas surgem junto a referências neoclássicas, neobarrocas, neomouriscas, entre outras. Como foi citado

anteriormente, em Manaus a mistura de estilos foi uma característica da arquitetura do Período da Borracha.

Dentre os elementos do Neogótico, o arco ogival encontra-se em grande número na construção civil do Centro Histórico. Sua proliferação em janelas e portas ocorreu, principalmente, por conta da utilização de peças pré-moldadas e à fácil aplicação destas, o que por outro lado reduziu a variedade de desenhos. O desenho das janelas apresenta-se de forma bem simplificada, em sua maioria, com traços geométricos, flores-de-lis estilizadas ou mochetas.

Monteiro (2006, p. 393) diferencia estas ogivas da construção civil, que chama de *opus fraudigenum* daquelas utilizadas na religião. De acordo com o autor, no Amazonas o que predominou foi a ogiva laica.

As janelas ogivais foram encontradas em toda a extensão da Avenida Joaquim Nabuco, na Rua Dr. Alminio, na Rua dos Andradas, Rua Rocha dos Santos, Coronel Sergio Pessoa, na Miranda Leão, José Paranaguá, Barão de São Domingos, Epaminondas, Bernardo Ramos, 10 de Julho, entre outras.

Na Avenida Joaquim Nabuco observou-se o uso de janelas ogivais simples (apenas no formato característico) além de traçados geométricos sem muito rebuscamento e estilizações de flor-de-lis. São tipos que se repetem em todo o Centro Histórico, com pequenas variações.



Fig. 66- Residência na Avenida Joaquim Nabuco. Foto acervo pessoal.



Fig. 67- Residência na Rua Dr. Alminio. Foto acervo pessoal.



Fig. 68- Residência na Rua Bernardo Ramos. Foto acervo pessoal.

A residência do governador Silvério Nery, s/nº, na Joaquim Nabuco também possui suas janelas ogivais. Elas estão presentes no último pavimento e podem ser observadas na parte de trás do prédio. Segundo Derenji (1998, p. 158), este edifício tem uma base historicista com características que demarcam os primeiros projetos de Filinto Santoro na Amazônia. Nas proximidades deste prédio, existe um na Rua Miranda Leão com Andradas que tem a estrutura neoclássica de “caixote”, mas que possui janelas ogivais em referência ao neogótico. Outro que merece destaque na linha eclética é o Teatro da Instalação. Nele há uma interessante mistura de azulejos e janelas ogivais.



Fig. 69- Antiga casa do governador Silvério Nery. Foto acervo pessoal.



Fig. 70- Prédio na Rua Miranda Leão com Andradas. Foto acervo pessoal.



Fig. 71- Teatro da Instalação. Foto acervo pessoal.

Não foram encontradas colunas com referência gótica no Centro Histórico de Manaus. Mas com relação à folha de acanto ela aparece em grande quantidade nos ornamentos de prédios neoclássicos e ecléticos, podendo também ser encontrada em frontões e colunas compósitas, como do Hospital Beneficente Portuguesa e da Igreja dos Remédios.



Fig. 72- Colunas compósitas do Hospital Beneficente Portuguesa.  
Foto acervo pessoal.



Fig. 73- Colunas compósitas da Igreja dos Remédios.  
Foto acervo pessoal.

As estátuas de conteúdo grotesco podem ser visualizadas na forma de seres mitológicos, como quimeras e grifos em diversos prédios ecléticos. Na Praça da Matriz pôde-se verificar na fonte de ferro encomendada pela Sun Foundry Glasgow a inserção de alguns destes seres. Monteiro (2006, p. 374) atenta para a estátua de quimera como parte da ornamentação desta peça. O mesmo autor observou na planta do Palácio do Governo feita por

Filinto Santoro a visualização de alguns desses seres (Idem, p. 493-494). Não se encontrou formas semelhantes a gárgulas no espaço do Centro Histórico.

Dos prédios com maiores características neogóticas no Centro Histórico estão: um prédio na Rua dos Barés em frente ao Mercado que possui um arco ogival Tudor, óculos e torres triangulares com ornamentos em ferro; o prédio do Complexo Booth Line planejado por Charles Brisbrim<sup>33</sup>, que anteriormente foi à estação de bondes e o Mercado Municipal Adolpho Lisboa com a fachada de ferro voltada para o Rio Negro.

Dos prédios neogóticos hoje inexistentes encontrou-se o registro de duas pequenas construções no entorno do Prédio do Tesouro antes de 1900, que podem ser visualizadas no Álbum do Amazonas. Elas são da época da administração de Eduardo Ribeiro, possuíam janelas ogivais, beirais decorados com lambrequins, paredes com bossagem (Mesquita, 2006, p. 101) e eram cobertas de tacos de madeira (Monteiro, 2006, p. 202).



Fig. 74- Detalhe Fonte da Praça Matriz.  
Foto acervo pessoal.

---

<sup>33</sup> Segundo alguns, como frisa Monteiro (2006, p. 394), parte do prédio veio de Londres.

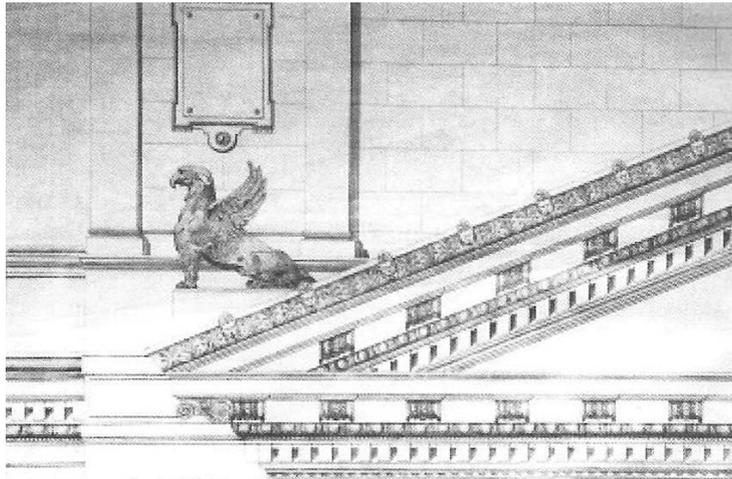


Fig. 75- Planta do Palácio do Governo feita por Filinto Santoro.  
Fonte: Monteiro, 2006.



Fig. 76- Construções neogóticas no entorno do tesouro Público.  
Fonte: Álbum do Amazonas 1901-1902.

#### **4. Considerações finais**

Assim como a cidade é o “locus” da memória coletiva (Halbwachs apud Rossi, 2001, p. 198), a arquitetura é detentora de uma fração desta memória. A arquitetura gótica desde seus primórdios esteve relacionada ao cristianismo e foi por séculos o receptáculo de imagens e ritos desta tradição. No caso do Brasil tornou-se o estilo preferido para construções ligadas à espiritualidade como igrejas e capelas.

Neste estudo registrou-se a utilização de símbolos da antiguidade e medievais que chegaram a Manaus por meio de uma tradição religiosa. Quando Aldo Rossi (2001, p. 144) escreveu que as igrejas (e capelas) espalhadas pelo mundo constituem a universalidade da religião cristã, ele não se referiu apenas ao caráter monumental arquitetônico e aos valores estilísticos de um prédio, mas a sua presença e sua história. Portanto, além da compreensão da estrutura física de uma construção se fez necessário levar em consideração a memória que existe nestes ambientes.

O estudo iconológico de uma construção passa pelo estudo tipológico e simbólico assim como o estudo iconográfico pode passar pelo de cripto-história da arte. Neste trabalho também se utilizou de outras histórias, curiosidades e possibilidades de estudo. Buscando, desta forma, construir uma cadeia de compreensão que suprisse algumas lacunas históricas encontradas na pesquisa, sem, obviamente, distrair-se do foco principal, o estudo da memória. A arquitetura não se desvencilha da memória. A memória gera inúmeros significados.

Entretanto, o Neogótico não foi apenas um estilo de construções religiosas e é importante visualizá-lo junto a uma invasão revivalista na arquitetura civil e oficial. No século XIX o edifício Neogótico conviveu, e às vezes até permitiu a presença de um ou mais elementos de outros estilos na sua estrutura, como se pode observar em alguns edifícios do país. O estilo quando não se deteve à composição estilística citada por Patetta (1987, p. 14) possibilitou combinações singulares.

Em Manaus o estilo encontrou soluções próprias que estavam de acordo com a situação econômica e os anseios dos que encomendavam a obra, e a qualidade profissional dos que a construíam. Registrou-se feições que recordam sua variante portuguesa, como é o caso do Reservatório da Castelhana e da Capela do pobre Diabo, sua variante francesa como é o caso da Capela de São João e sua variante inglesa como é o caso do antigo prédio da estação de bondes do Complexo Booth Line. Desta forma, todas as construções diferem-se entre si no

que se refere à estrutura física, o que é enriquecedor para o estudo de um estilo. Além disso, suas peculiaridades são fascinantes a qualquer cidadão comum de Manaus, basta observar que se localizam em importantes pontos da cidade e que mantêm viva uma história (apesar de algumas estarem mal conservadas). Uma se localiza dentro de um cemitério antigo, outra no terreno de um hospital abandonado, outra guardada aos zelos de uma família tradicional, outra serviu de ambiente para trabalhadores ingleses e assim por diante.

Outro ponto chave observado é que estas construções possuem tamanho reduzido se comparadas às neogóticas do Brasil e do mundo. Isso nos faz refletir sobre uma possível necessidade de praticidade. Por mais que Manaus vivenciasse um crescimento econômico, nem sempre havia mão de obra especializada para a construção de prédios de grande porte, sendo preferível fazê-los reduzidos ou importar peças prontas do exterior.

Nestas construções pôde-se encontrar as três estéticas discutidas pelos filósofos neogóticos: o Sublime, o Grotesco e o Pitoresco. O Sublime no modo como estas se relacionam com o exterior. O Grotesco quando há um diálogo delas com ornamentos extravagantes e seres monstruosos. O Pitoresco quando estas se tornam ruínas por falta de conservação.

Desta forma, também se fez necessária uma reflexão sobre a conservação destes ambientes. Enquanto pesquisadora visualizei um triste descaso com alguns prédios antigos da cidade (e não me refiro apenas aos neogóticos). Estes se encontram abandonados à própria sorte, sem reformas e reparos, prestes a ruir. Os prédios antigos, assim como os arquivos públicos da , necessitam de uma ação mais incisiva dos poderes públicos no que se refere à conservação e à infraestrutura. Utilizo-me como argumento para tal a fala do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (apud Miranda 2007, p. 33) quando diz que “o tempo da memória é o presente, mas ela necessita do passado”. Portanto, é necessário dar subsídios para que o passado seja lembrado. O passado pode sempre ser (re)construído, já que a História não é definitiva.

Por fim, neste trabalho busquei incitar reflexões acerca de um período e de um estilo. Manaus viveu a modernidade e o Neogótico ganhou um aspecto multifacetado que foi reflexo de um momento rico e diversificado da arquitetura local. Como se constatou na pesquisa, a cidade não vivenciou estas mudanças de modo isolado, ela participou de uma dinâmica que, paulatinamente, modificou a estrutura urbana de diversas capitais do mundo.

## 5. Referências

### 5.1 Livros e Revistas científicas

- ABREU, Mauricio de A. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IplanRio, 1987.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
- ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira. *Arquitectura neomedieval portuguesa*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- ARAÚJO, Andre Vidal de. *Introdução a sociologia da Amazônia*. Manaus: Sergio Cardoso & Cia. Ltda, 1956.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El revival em las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- \_\_\_\_\_. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARATA, Mário. *A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio - Rodrigues & Cia, 1954.
- BAYARD, Émile. *L'Art de reconnaître les styles*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1920.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BITTENCOURT, Agnello. *Dicionário amazonense de biografias*. Rio de Janeiro: Conquista, 1973.
- BOLLE, Willi (org). *Passagens- Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BRAGA, Robério. *Os alemães e o Amazonas*. Série Memória, 6ª ed., nº 105. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria de Cultura, 2002.
- BRANDÃO, Antônio Leite Brandão. *O gótico*. In: A formação do homem moderno vista através da arquitetura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Métropoles: As faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*. São Paulo: Revista Brasileira de História, v. 5, nº 8/9, 1984.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna- Europa, 1500- 1800*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- CALABI, Donatella. *História do urbanismo europeu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.
- CARONE, Edgard. *Movimento operário no Brasil (1877- 1944)*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1973.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados- O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolff. *A arquitetura e o século XIX*. In: Ramos de Azevedo. São Paulo: Edusp, 2000.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural – Conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: IEDS, 2009.
- CATAMBY, Guilherme. *A cultura da seringueira*. Manaus: Seção de obras da Imprensa Oficial, 1907.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympo, 2007.
- CHICÓ, Mário Tavares. *Arquitectura gótica em Portugal*. 2ª ed. Portugal, Brasil: Livros Horizonte, 1968.
- CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do Patrimônio*. São Paulo, Ed. UNESP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A regra e o modelo*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. *O sonho e a técnica- A arquitetura de ferro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república*. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. *Ecletismo no Rio de Janeiro*. In: Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.
- DERENJI, Jussara da Silveira. *Arquitetura Nortista- A presença italiana no início do século XX*. Manaus: SEC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Arquitetura eclética no Pará- No período correspondente ao Ciclo econômico da Borracha: 1870-1912*. In: Ecletismo na Arquitetura Brasileira. São Paulo: Edusp, 1987.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto- Manaus -1890 1920*. Manaus: Ed. Valer, 2007

- DIAS, Pedro. *A arquitectura gótica portuguesa*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do Subsolo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.
- DURANGO, Duarte. *Manaus: entre o passado e o presente*. Manaus: Mídia.com, 2009.
- ECO, Umberto (Org.). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2010.
- FABRIS, Ana Tereza (org). *O Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Eclétismo à luz do Modernismo*. In: *Arquitetura brasileira*, São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- FOCILLON, Henri. *A arte do Ocidente- A Idade Média românica e gótica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- GUINSBURG, Jaco. *O Romantismo*. São Paulo: Editora perspectiva, 1978.
- HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos I (A-H)*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de temas y símbolos artísticos I (I-Z)*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003.
- HARDEMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAUTECOUER, Louis et al. *Le Romantisme et L'art*. Paris: Henri Laurens Éditeur, 1928.
- HOBBSAWN, Eric. *A era do Capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- HUGO, Victor. *Corcunda de Notre Dame*. São Paulo: Leya, 2012.
- LEMONS, Carlos. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Neoclássico e o Eclétismo*. In: *A Arquitetura brasileira*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1979.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1997.
- LEWIS, Michel J. *The Gothic Revival*. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2002.
- LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de Iconografía*. Madri: Istmo, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KOCH, Wilfried. *Estilos de Arquitectura I*. Lisboa: Ed. Presença, 1982.
- KOHLER, Arthur. *Connaissance des Styles*. Hebert Lang & Cie, Berne Editeurs, 1947.

- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp: Secretaria da Cultura, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico*. São Paulo: Revista CPC, n. 3. Nov. 2006- Abril 2007.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República consentida*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
- MENEGUELLO, Cristina. *Da ruína ao edifício- Neogótico, reinterpretação e preservação na Inglaterra vitoriana*. São Paulo: Annablume Editora, 2008.
- MESQUITA, Otoni Moreira. *Manaus- História e Arquitetura (1852-1910)*. Manaus: Ed. Valer, 2006.
- MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e Cultura – A importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições Sesc SP. 2007
- MOLES. Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- MONTEIRO, Mario Ypiranga. *Arquitetura - Tratado sobre a evolução do prédio amazonense*. Manaus: Edua, 2006.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical*. Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século. (Trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na Época da Borracha*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de Iconologia – Temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- PATETTA, Luciano. *Considerações sobre o Ecletismo*. In: *Arquitetura brasileira*, São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. *O revivalismo medieval e a invenção do Neogótico: sobre anacronismo e obsessões*. São Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, julho 2011.
- PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *A cidade sobre os ombros- Trabalho e conflito no Porto de Manaus- 1899-1925*. Manaus: EDUA, 2003.
- PROENÇA, Graça. *Artes, 1ª série, Ensino Médio*. São Paulo, Editora Ática, 2007.

- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cédra, 2012.
- REVISTA VISIONES URBANAS. Europa 1870-1993- *La ciudad del artista, La ciudad del arquitecto*. Barcelona: Sociedade Editorial Electa, 1994.
- RIBEIRO, Carlos Fléxa. *Ideias modernas sobre o Gótico*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1950.
- RONCAYOLO, Marcel. *Cidade*. In: Região. Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional. Lisboa. Vol. 8. 1986
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da Memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. *A natureza do Gótico*. Trad. José Tavares Correia de Lira. São Paulo: Babel, 2001-2002.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930*. In: *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel, Unesp, 1987.
- SECCHI, Bernardo. *A cidade do século vinte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- SERRÃO, Vítor. *A Cripto-história de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão- Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2003.
- SILVA, Geraldo Gomes da. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Ed. Nobel S.A., 1985.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
- VASCONCELLOS, Patrícia. *Interiores- Corredor cultural- Centro Histórico do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2002.
- VELHO, Gilberto. *Estilo de vida urbano e modernidade*. In : Estudos Históricos- Cultura e História Urbana, vol. 8, nº 16, Associação de Pesquisa e Documentação Histórica/ Apodoc, 1995, pp. 227-34.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Trad: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Restauo*. Trad: Odete Dourado. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo/ UFBA, 1996.
- WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUCONNI, Guido. *A cidade do século XIX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

## 5.2 Teses e dissertações

NASCIMENTO, Maria Evany do. *Patrimônio e Memória da cidade: monumentos do Centro Histórico de Manaus*- Dissertação de Mestrado. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2003.

MESQUITA, Otoni. *La Belle Vitrine- O mito do progresso na refundação de Manaus (1890-1900)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2005.

## 5.3 Plaquetas e Periódicos

*Anuário de Manáos. 1913-1914*. Lisboa: Typographia da A. Ed. Ltda, 1913.

CASTRO, Marcia Honda do Nascimento. *Ecletismo em Manaus: Conforto térmico*. Série Memória. 5ª ed., n°43. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria do Estado da Cultura, Novembro de 2001.

\_\_\_\_\_. *Ecletismo em Manaus: Tipologias das edificações* - Série Memória, 5ª ed, n°44. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria do Estado da Cultura, Novembro de 2001.

\_\_\_\_\_. *Ecletismo em Manaus: Códigos de Posturas* - Série Memória. 5ª ed., n°45. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria do Estado da Cultura, Novembro de 2001.

\_\_\_\_\_. *Ecletismo em Manaus: Materiais Construtivos e de Revestimento* - Série Memória, 5ª ed., n°46. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria do Estado da Cultura, Novembro de 2001.

\_\_\_\_\_. *Ecletismo em Manaus: Placas e Letreiros* - Série Memória, 5ª ed., n°47. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/ Secretaria do Estado da Cultura, Novembro de 2001.

MENDONÇA, Roberto. *Centenário da Vila Municipal*. Série Memória, 6ª ed., n° 91. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Cultura do Amazonas, Novembro de 2002.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Capela do Pobre Diabo*. Série Memória, 3ª ed., n° 1. Manaus: Governo do Estado do Amazonas/Secretaria de Cultura, 1999.

## 5.4 Documentos Oficiais

Diário Oficial do Estado do Amazonas, 3 de abril de 1898.

Diário Oficial do Estado do Amazonas de 10 de julho de 1903.

Diário Oficial do Estado do Amazonas, 21 de novembro de 1906.

Diário Oficial do Estado do Amazonas de 11 de junho de 1927.

Exposição de Theodoretto Carlos de Faria Couto a Joaquim José Paes da Silva Sarmento em 12 de julho de 1884. Manaus: Typ. do Amazonas.

Fala de Satyro de Oliveira Dias a Assembléa Provincial em 4 de abril de 1881. Typ. do Amazonas.

Fala do presidente da província José Jansen Ferreira Junior dirigiu a Assembleia Legislativa Provincial em 25 de março de 1885. Manaus: Typ. do Amazonas.

Mensagem do governador Eduardo Gonçalves Ribeiro perante Congresso de Representantes em 10 de julho de 1893. Manaus: Typ. do Diário Oficial do Estado do Amazonas.

Mensagem do governador Eduardo Gonçalves Ribeiro ao Congresso do Estado do Amazonas em 10 de julho de 1894. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas.

Mensagem do governador Fileto Pires Ferreira ao Congresso dos Representantes em 4 de março de 1897. Manaus: Typ. do Diário Oficial do Estado do Amazonas.

Mensagem do governador Fileto Pires Ferreira lida perante o Congresso dos Representantes em 6 de janeiro de 1898. Manaus: Imprensa Oficial.

Mensagem do governador Silvério José Nery lida perante o Congresso dos Representantes em 15 de janeiro de 1901. Manaus: Typ. da Livraria Ferreira Penna.

Mensagem do governador Silvério José Nery lida perante o Congresso dos Representantes em 10 de julho de 1902. Manaus: Typ. da Livraria Ferreira Penna.

Mensagem do governador Silvério José Nery lida perante o Congresso dos Representantes em 10 de julho de 1903. Manaus: Typ. do Amazonas.

Mensagem do governador Antonio Constantino Nery ao Congresso dos Representantes em 10 de julho de 1905. Manaus: Typ. do Amazonas.

Mensagem do governador Antonio Constantino Nery perante o Congresso do Amazonas em 10 de julho de 1906. Manaus: Imprensa Oficial.

Mensagem do governador Raymundo Affonso de Carvalho ao Congresso dos Representantes do Estado em 28 de dezembro de 1907. Manaus: Typ. do Amazonas.

Mensagem do governador Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt ao Congresso do Amazonas em 10 de julho de 1909. Manaus: Imprensa Oficial.

Mensagem do governador Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt ao Congresso dos Representantes em 10 de julho de 1910. Manaus: Imprensa Oficial.

Mensagem do governador Antonio Clemente Ribeiro Bittencourt ao Congresso dos Representantes em 8 de maio de 1911. Manaus: Imprensa Oficial.

Mensagem do governador Jonathas de Freitas Pedrosa a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1914. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem do governador Jonathas de Freitas Pedrosa a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1916. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem do governador Pedro de Alcantara Bacelar a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1917. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem do governador Pedro de Alcantara Bacelar a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1918. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem do governador Pedro de Alcantara Bacelar a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1920. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem do governador Cesar do Rego Monteiro a Assembleia Legislativa em 10 de julho de 1921. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem apresentada por Ephigenio Ferreira de Salles a Assembleia Legislativa em 14 de julho de 1928. Manaus: Imprensa Pública.

Mensagem apresentada por presidente do Estado do Amazonas Ephigenio Ferreira de Salles a Assembleia Legislativa em 14 de julho de 1929. Manaus: Imprensa Pública.

Relatório apresentado por Ernesto Adolpho de Vasconcellos a Assembleia Legislativa Provincial em 25 de março de 1886. Manaus: Typ. do Amazonas.

Relatório de Intendência Municipal de Manaus – Lei n° 23 de 26 de maio de 1893, Manaus: Typ. do Amazonas.

Relatório apresentado ao governador Fileto Pires pelo Chefe de Departamento do Interior em 3 de fevereiro de 1897. Manaus: Typ. de F. de Queiroz & Comp.

Relatório de Colonização e Imigração apresentado a Fileto Pires por Torquato Tapajós em 1897. Manaus: Typ. de F. de Queiroz & Comp.

Relatório apresentado ao governador Fileto Pires Ferreira pelo Chefe do Departamento do Interior em 5 de janeiro de 1898. Manaus: Typ. de F. de Queiroz & Comp.

Relatório apresentado a Intendência Municipal de Manaus pelo superintendente Arthur Cesar Moreira de Araújo em 1899. Manaus: Typ. de F. de Queiroz & Comp.

Relatório apresentado a Intendência Municipal de Manaus pelo superintendente Arthur Cesar Moreira de Araújo, 1900. Manaus: Typ. Palais Royal.

Relatório apresentado ao Governador José Cardoso Ramalho Junior por Francisco Publio Ribeiro em 11 de junho de 1900. Manaus: Typ. Palais Royal.

Relatório apresentado por Domingos José de Andrade a Comissão Extraordinária em 1908. Manaus: Typ. do Amazonas.

Relatório apresentado por Basílio Torreão Franco de Sá a Intendência Municipal de Manaus em 1º de outubro de 1922. Manaus: Typ. do CA e LA.

Relatório de Coronel Leopoldo de Moraes e Mattos a Assembleia Geral da Santa Casa de Misericórdia apresentado em 1º de janeiro de 1923. Manaus: Typ. do CA e LA.

Relatório de Coronel Leopoldo de Moraes e Mattos a Assembleia Geral da Santa Casa de Misericórdia referente ao ano de 1923. Manaus: Typ. do CA e LA.

Relatório apresentado por Hugo Ribeiro Carneiro a Intendência de Manaus, 2ª Sessão Ordinária de 1925.

## 5.5 Iconografia

*Álbum do Amazonas: Manaus 1901-1902.* Sem local, editora e data.

BRANDON, Raphael; BRANDON, J. Arthur. *Gothic architecture.* Nova Iorque: Dover Publications, 2007.

PUGIN, Augustus Charles. *Pugin's Gothic ornament.* Nova Iorque: Dover Publications, 1987.

*Manaus, Ontem e Hoje.* Manaus: PMM, 1996.

*O Estado do Amazonas.* Genova: Tipo-Litografico Ditta A. Montorfano, 1899.

*The city of Manaus and the country of the rubber tree.* Chicago: Souvenir of the Columbian Exposition, 1883.

## 5.6 Fontes eletrônicas

CATEDRAL DE NOSSA SENHORA DA LUZ. [www.guiaturismocuritiba.com](http://www.guiaturismocuritiba.com) (acessado em 17 de abril de 2012).

COLVIN, Howard. *Gothic survival*. In: Grove Art Online. Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033760> (acessado em 20 de setembro de 2012).

ELDRIDGE, Richard, et al. *Romanticism*. In: Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0450> (acessado em 18 de outubro de 2012)

GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA. <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/real-gabinete-portugues-de-leitura/> (acessado em 17 de abril de 2012).

GERMANN, Georg; SHIRLEY, Pippa. *Gothic Revival*. In: Grove Art Online. Oxford Art Online, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033731> (acessado em 20 de setembro de 2012).

MAPAS.

[http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/cartografia\\_potuguesa/textos/historico7.htm](http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/cartografia_potuguesa/textos/historico7.htm) (acessado em 10 de janeiro de 2013).

KIDSON, Peter, et al. *Gothic*. In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033435> (acessado em 20 de setembro de 2012).

MOSTEIRO DOS JERÔNIMOS. <http://www.fotopedia.com> (acessado em 17 de abril de 2012).

PARLAMENTO DE WESTMINSTER. [www.fotopedia.com](http://www.fotopedia.com) (acessado em 17 de abril de 2012).

PRÉDIO DA ILHA FISCAL. <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/real-gabinete-portugues-de-leitura/> (acessado em 17 de abril de 2012).

PONTE NEOMANUELINA DA BOUTACA EM PORTUGAL. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=417485> (acessado em 10 de janeiro de 2013)

TEATRO DO ICÓ. [www.educared.org](http://www.educared.org) (acessado em 17 de abril de 2012).

## 6. Anexos

### 6.1 Glossário de termos arquitetônicos

**Abóbada de nervura** – Abóbada que se distingue das outras por possuir cruzamentos ou segmentos de arcos diagonais.

**Ameia** – Elemento denteado localizado no alto de muralhas ou torres de castelos.

**Arcobotante** – Elemento em forma de meio arco que serve para apoiar e repartir o peso das paredes na arquitetura gótica.

**Arco ogival** – O mesmo que arco quebrado. Arco típico de gótico que possui duas curvas que se cruzam em ângulo agudo.

**Bossagem** – Tratamento dado ao revestimento de pedra deixando os blocos em relevo. Foi muito utilizada na arquitetura medieval.

**Brasão** – Conjunto de figuras trabalhadas que compõem um escudo.

**Capitel gótico** – Este capitel surge da variação do capitel coríntio. Possui folhas de acanto, volutas e permite a utilização de seres grotescos.

**Claraboia** – Espécie de janela no teto ou telhado de uma construção para entrada de luz.

**Cogulho** – Também pode ser chamado de florão. Elemento decorativo em forma de flor estilizada localizado em pináculos, gabletes e arcos na arquitetura gótica.

**Cornija** – Moldura horizontal que se destaca da parede na parte superior de uma arquitetura.

**Festão** – Elemento decorativo de ramo de flores e folhagens.

**Gablete** – Parede triangular e decorativa localizada acima de um arco, porta ou janela em uma construção gótica.

**Gárgula** – Desaguadouros em forma de esculturas grotescas localizadas no telhado das construções góticas.

**Guirlanda** – Elemento decorativo de coroa de flores entrelaçadas.

**Lambrequim** – Espécie de rendilhado situado no alto das construções.

**Merlão** – Parte saliente de um parapeito de uma fortificação. Muito utilizado na arquitetura militar.

**Mocheta** – Traçado ornamental gótico com forma de adaga e que possui o eixo curvo.

**Óculo** – Abertura ou janela oval destinada à passagem de luz e ar.

**Platibanda** – Parte de alvenaria situada no lado externo superior de uma construção.

**Pináculo** – O ponto mais alto de uma construção. Elemento muito utilizado na arquitetura gótica para aumentar a sensação de altura.

**Quadrilóbulo** – Elemento decorativo formado a partir de quatro segmentos de círculo.

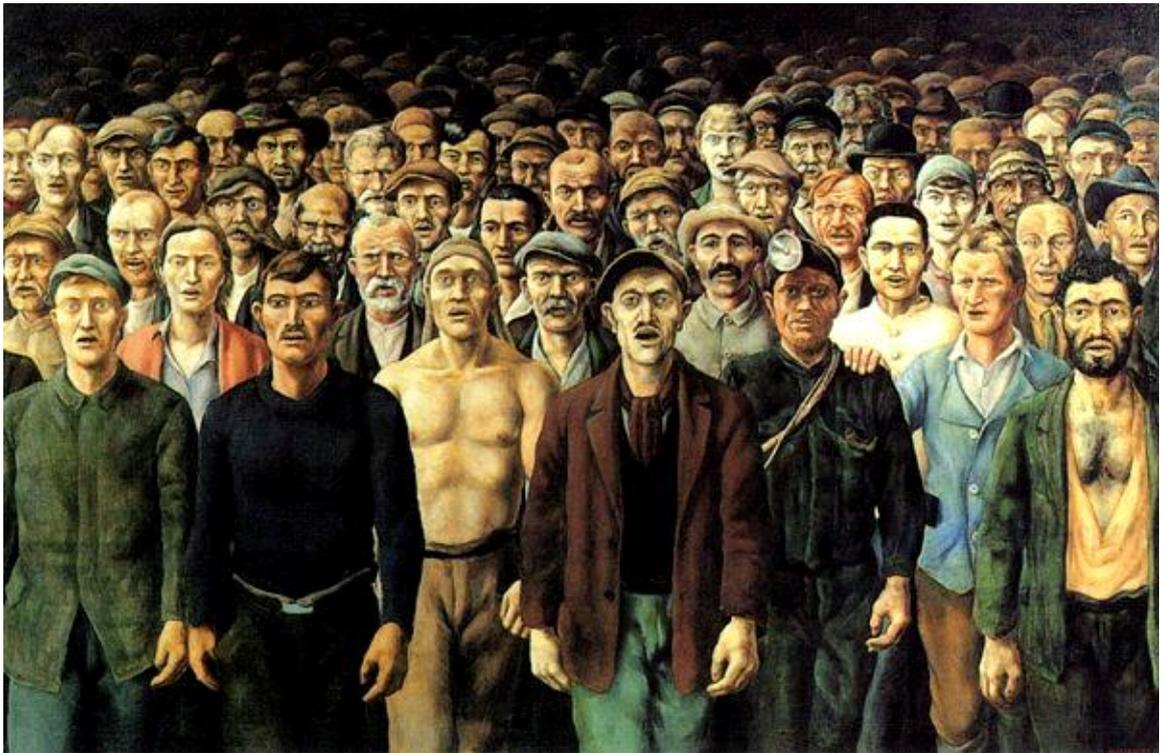
**Rendilhado** – Elemento decorativo em forma de renda.

**Rosácea** – Vitral circular em formato de rosa.

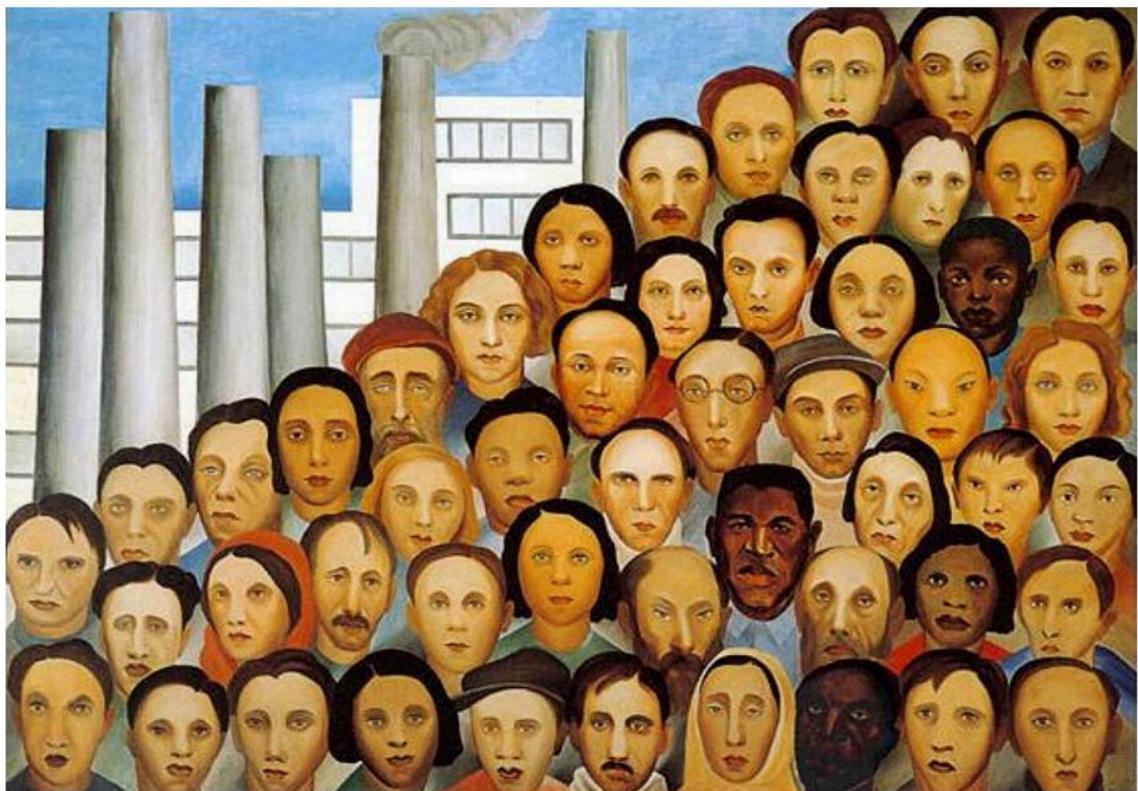
**Tímpano** – Espaço decorativo triangular ou em forma de arco localizado sobre um portal.

**Trifólio** – O mesmo que trilóbulo. Elemento decorativo formado a partir de três segmentos de círculo.

## 6.2 Pranchas



Pr. 1- Otto Griebel, *A internacional*, 1928, óleo sobre tela, 123 x 183 cm, German Historical Museum.



Pr. 2- Tarsila do Amaral, *Os operários*, 1933, óleo sobre tela, 150 x 205 cm, Acervo dos Palácios do Governo de São Paulo.



Pr. 3- Claude Monet, *Estação de Saint-Lazare*, 1870, óleo sobre tela, 75 x 104 cm, Museu d'Orsay.



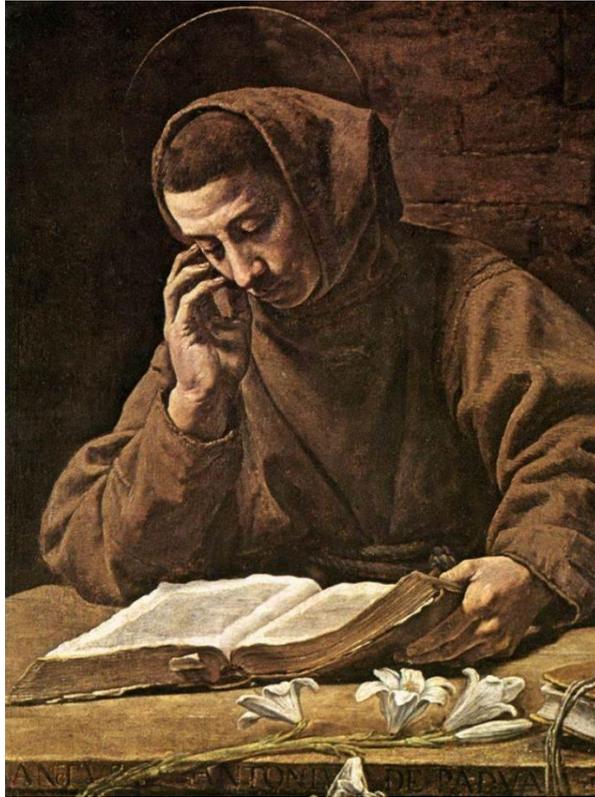
Pr. 4- William Turner, *Barcos holandeses em um vendaval*, 1801, óleo sobre tela, 163 x 221 cm, National Gallery, Londres.



Pr. 5- Caspar David Friedrich, *Nascer da lua sobre o mar*, 1822, óleo sobre tela, 55 x 71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim.



Pr. 6- Antonio Van Dyck, *A visão de Santo Antônio*, 1629, óleo sobre tela, Pinacoteca de Brera, Milão.



Pr. 7- Marcantonio Bassetti, *Santo Antônio lendo*, 1620, óleo sobre tela, Museu de Castelvechchio.



Pr. 8- Leonardo da Vinci, *São João Batista*, 1513-1516, óleo sobre tela, 69 x 57 cm, Museu do Louvre.



Pr. 9- Michelangelo Caravaggio, *São João Batista*, 1610, óleo sobre tela, 103 x 83 cm, Kunstmuseum Basel.