



CENTRO CADÊMICO DO AGRESTE  
DEPARTAMENTO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO

Rafael Santana de Souza

**UM PASSADO PERMANENTE:  
os artefatos como representações do espírito do tempo**

Caruaru  
2017

Rafael Santana de Souza

**UM PASSADO PERMANENTE:  
os artefatos como representações do espírito do tempo**

Monografia apresentada ao programa de  
graduação em design, como parte dos requisitos  
necessários à obtenção do título de Bacharel em  
Design

Orientador: Prof. Eduardo Romero Lopes  
Barbosa

Caruaru  
2017

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4 - 1242

S729p Souza, Rafael de Santana.  
Um passado permanente: os artefatos como representações do espírito do tempo. /  
Rafael Santana de Souza. – 2017  
120f. il.: 30cm

Orientador: Eduardo Romero Lopes Barbosa.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de  
Pernambuco, CAA, Design, 2017.  
Inclui Referências.

1. História. 2. Design. 3. Arte Rococó. 4. Memória. 5. Brasil. I. Barbosa, Eduardo  
Romero Lopes (Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.)

UFPE (CAA 2017-356)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA  
DE DEFESA DE PROJETO DE  
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

**RAFAEL SANTANA DE SOUZA**

**“Um Passado Permanente: Os Artefatos como Representações  
do Espírito do Tempo”**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o (a) aluno (a) RAFAEL SANTANA DE SOUZA.

**APROVADO (A)**

Caruaru, 18 de dezembro de 2017.

---

Prof. Dr. Fernando Cardoso da Silva

---

Prof. Dr. Mário de Faria Carvalho

---

Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa

*A Yves Dowsley,  
em quem eu penso, todas as noites,  
antes de dormir...*

*A todas as mulheres que me fizeram ser:  
Minhas mães, minhas professoras  
e minha psicóloga.*

## AGRADECIMENTOS

*Aos seres de infinita sensibilidade e poesia:*

*Mário de Carvalho, por ter sido o mais afável, paciente e compreensivo companheiro de pesquisa nestes três últimos anos.*

*Eduardo Romero, pela docilidade, confiança, e por ter aberto as portas do Fotolab (e do Imaginário) quando eu ainda estava no segundo semestre. Sobretudo por sempre acreditar, incentivar e participar dos meus devaneios.*

*Eva Rolim, pela amizade, pelas trocas de confidências e todas as quebras de protocolo possíveis entre um aluno e uma professora.*

*As minhas três Marias, Paula, Geni e Rosângela. A primeira por ter me dado a oportunidade de trabalhar como monitor e ter despertado em mim o gosto pela vida acadêmica. A segunda por ter me despertado o espírito aventureiro sem deixar de ser responsável. A terceira por toda empatia virginiana, pela calma, pela elegância e pela celebre frase que jamais esquecerei: “o que seria desta universidade sem nós virginianos!”.*

*Fernando Cardoso, por toda afabilidade com que me orientou, antes, durante e depois das nossas aventuras interestaduais na militância pelos direitos humanos. Adoraria que um dia ele pudesse ler este trabalho, pois há muito do que aprendi com ele nas próximas páginas.*

*Márcia Santana, por ser minha amada e querida tia, mãe e primeira mestra.*

*Cátia Santana, por ter me trazido a este mundo, pela educação e me ensinado sobre a espiritualidade de Allan Kardec.*

*Mário Santana, meu amado irmão, por todo amor e apoio técnico.*

*E a meu avô, Sérgio de Santana, pela resiliência e por me ter feito aprender que é possível viver, amar e respeitar as pessoas mesmo no momento mais difícil da vida: A velhice.*

*Valderez Sanches, por ter me ensinado a viver.*

*A Vinícius Stangherlin, que dividiu comigo o peso de lidar com as emoções sem perder o foco das nossas pesquisas.*

*Alexandre Santana, pela minha introdução ao mundo do Rock n’roll ainda guri!*

*Klaus Meyer, por ter me aberto as portas da sua casa, chave desta pesquisa.*

*Carolina, Camilla, Brenda, Thais e Danielle, minhas futuras “amigas da universidade”.*

*A toda minha família...*

“ Para o design permanece a lição de como *tudo que se projeta também reflete um projeto de sociedade* e de como é importante, portanto, manter sempre uma *consciência clara do tipo de sociedade que se deseja projetar*” - Rafael Cardoso, *Uma Introdução a História do Design*.

## RESUMO

Esta pesquisa é um trabalho de reconstrução histórica por meio de uma análise mito-simbólica dos símbolos que se encontram em um sobrado localizado no centro de Recife. Construído no início do século XIX com aspectos rococós e reoclássicos, este sobrado possui atualmente quase cento e oitenta e três anos. A primeira parte deste trabalho é caracterizado pela reconstrução histórica, disponível nos livros e documentos, em três linhas que se cruzam, a história da Europa e suas influencias na história do Brasil e na história de Recife. O recorte cronológico vai do período colonial até a proclamação da república. A segunda, versa sobre o estudo do contexto, dos símbolos e dos mitos que fundamentam o estilo rococó. E finalmente a compreensão de como os artefatos (detentores dos símbolos, que evocam os mitos), servem de documento factual na compreensão da história das nossas sociedades.

**palavras chave:** história; design; rococó; memória; Brasil.

## **ABSTRACT**

This research is a work of historical reconstruction by means of a mythical-symbolic analysis of the symbols that are in the sobrado located in the center of Recife. Built at the beginning of the nineteenth century with rococo and neoclassical aspects this having almost one hundred and eighty-three years. The first part of this work is characterized by historical reconstruction, available in the books and documents, in three lines that intersect, the history of Europe and its influences on the history of Brazil and the history of Recife. The chronological cut goes from the Colonial period until the Proclamation of the Republic. The second concerns the study of the context, symbols and myths that underpin the rococo style, and finally the understanding of how artifacts (symbols that evoke myths) serves as a factual document in understanding the history of our societies.

**keywords:** history; design; rococo; memory; Brazil.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Réplica de um tronco de açoite .....	28
Figura 2. Porto Alegre à esquerda e Recife à direita.....	39
Figura 3 – Rua da Cruz em 1852, litografia de Emil Bauch .....	40
Figura 4 – Nave central da capela dourada, Recife .....	42
Figura 5 – Detalhe de um afresco Villa Ritinha .....	47
Figura 6 – Um interior rococó-neoclássico .....	54
Figura 7 – Fachada do Petit Trianon .....	55
Figura 8 – Um interior rococó de 1735.....	58
Figura 9 – Capela de São Roque, Olinda .....	59
Figura 10 – Fachada original do palacete Villa Ritinha .....	62
Figura 11 – Rua da Soledade .....	63
Figura 12 – Teatro de Santa Isabel, Recife .....	64
Figura 13 – Aplicações Art Nouveau .....	65
Figura 14 – Um casarão nobre, Recife .....	66
Figura 15 – Avenida Rio Branco, Recife .....	67
Figura 16 – Recife do início do século.....	68
Figura 17 – Relógio com mais de 180 anos .....	69
Figura 18 – Cadeira Thonet .....	71
Figura 19 – Capitel neogrego, Villa Ritinha .....	75
Figura 20 – Um templo jônico .....	76

Figura 21 – Escadaria, Villa Ritinha .....	77
Figura 22 – Símbolo maçônico .....	80
Figura 23 – Detalhe do papel de parede.....	85
Figura 24 – Ornamentos Luís XVI .....	86
Figura 25 – Teto da sala de espelhos .....	88
Figura 26 – Teto da sala de exposição .....	89
Figura 27 – Recorrência das formas cíclicas .....	90
Figura 28 – Rocalha Villa Ritinha .....	91
Figura 29 – Voluta (isomorfismo do caracol) .....	92
Figura 30 – Rocalha, detalhe do relógio, Villa Ritinha .....	93
Figura 31 – Um objeto rococó .....	96
Figura 32 – Corpete pertencente a Maria Antonieta .....	97
Figura 33 – Bolsa de jogo da rainha .....	98
Figura 34 – Peregrinação a Cítera, 1717.....	111

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
1.1	Objeto de estudo.....	14
1.2	Contextualização, problemas e questionamentos.....	14
1.3	Objetivos.....	15
1.3.1	Objetivo geral.....	15
1.3.2	Objetivos específicos.....	15
1.4	Estrutura da pesquisa.....	16
<b>2</b>	<b>METODOLOGIA</b> .....	18
<b>3</b>	<b>HISTÓRIA DO DESIGN COMO HISTÓRIA DA SOCIEDADE</b> .....	20
3.1	Considerações Epistemológicas sobre a História do Design.....	20
3.2	Artefatos, Símbolos e Memória. ....	24
3.3	Considerações sobre Design e Arquitetura.....	30
<b>4</b>	<b>RECIFE, BRASIL E EUROPA: ARQUITETURA, POLÍTICA E CULTURA DE 1537 A 1835</b> .....	36
4.1	A Linguagem das Cidades.....	36
4.2	Recife: Um Pedacinho do Brasil Espelho da Europa.....	39
<b>5</b>	<b>HEROÍSMO E MELANCOLIA</b> .....	52
5.1	O Rococó Francês e o seu Tempo.....	52
5.2	Villa Ritinha entre o Heroísmo e a Melancolia.....	59
5.3	O Heroísmo.....	72
5.4	A Melancolia.....	81
<b>6</b>	<b>OS ARTEFATOS ALÉM DO TEMPO</b> .....	95
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS:</b> <b>“O CONTEMPORÂNEO PASSADO VOLTÍVOLO”</b> .....	114
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	117

## 1. INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre a temporalidade em *Assim Falou Zaratustra* (1891), é possível compreender que na visão de F. Nietzsche a noção de tempo não existe, pois, à medida que o presente é o instante – tão rápido – que não pode ser registrado plenamente, por exemplo, como uma fotografia tirada neste exato momento, já pode ser considerada passado. O passado fotografado por sua vez, é percebido apenas em representações tendo em vista que ele em si, também não existe mais. Nesse sentido, a temporalidade mais subjetiva de todas seria o futuro, sendo ele uma suposição baseada em evidências – de um passado inexistente – que atribuímos o valor de tendência (NIETZSCHE, 2013).

Por outro lado, nossa cultura baseia-se em fatos históricos (supostamente inexistentes por não existirem mais, mas registrados em documentos) para compreensão do nosso presente e construção do nosso futuro. Historiadores como Eric J. Hobsbawm afirmaram inúmeras vezes que diferentemente das ciências exatas, a história não é hermeticamente blindada para contestações e pode ser contada de diversas maneiras. Tudo isso dependerá do historiador enquanto *persona* e, conseqüentemente, da seleção dos fatos históricos selecionados para construção da narrativa histórica (HOBSBAWN, 1995). Em *uma Introdução a História da Filosofia* (2010), Marcondes afirma:

Hegel pretende incorporar centralmente à filosofia em a reflexão sobre o seu tempo. Cada consciência é sempre consciência do seu tempo, mas ao compreender sua situação histórica, ao situar-se historicamente, compreende seu lugar na história, o momento em que se situa e, dessa forma, compreende-se como resultado desse processo histórico (2010, p. 225).

Se cabe a este graduando fazer uma autocritica ao universo do Design, esta crítica cairia sobre o déficit de importância que é dada ao valor dos artefatos como ferramenta de análise histórica, inclusive, para Heskett, que sobre a história do design, afirma, [...] é uma história que foi parcialmente explorada, mas que fornece provas palpáveis de uma incrível riqueza da realização humana, tão rica e diversa quanto a gama de motivos, gostos e desejos que a inspirou (1998, p 214).

Ao longo de quatro semestres de monitoria na disciplina de História do Design, foi possível perceber o quanto nossa cultura positivista debruça-se a analisar os objetos apenas por uma ótica física (descrição do material, quem inventou, tecnologia utilizada, cores, texturas) dando menos importância ao imaginário existente na simbologia contida nos artefatos analisados. Ao empregar elementos mais abrangentes associados à sociedade e a

cultura material, foi perceptível, em termos subjetivos, uma resposta bastante proveitosa por parte das turmas de História do Design.

Ao fazer com que os alunos entendessem o *zeitgeist* (MARCONDES, 2010) em que os artefatos estavam inseridos, a história do design passou não só a fazer mais sentido, como também passou a servir de fonte histórica consultável e referenciável para os alunos em projetos acadêmicos e/ou profissionais diversos. Na visão de Cardoso, esta melhora na fundamentação dos projetos dos alunos é o cerne da importância da investigação em história do design, pois, enquanto os designers continuarem a desconhecer o rico e fértil legado histórico de projeto que existe em nossa cultura há um século ou mais, estarão condenados a descobrir a pólvora e a reinventar a roda a cada geração (2005, p.16).

A luz destas considerações percebidas no cotidiano acadêmico e na observação do objeto de estudo, surgiu um questionamento: Seriam os *designs*, elementos passíveis de leituras históricas que vão além da sua unidade objetual, ou seja, serviriam eles, *à priori*, como fontes no entendimento do contexto sociocultural de uma época e, *à posteriori*, formadores de uma narrativa histórica? A hipótese é que sim. Ao longo desta pesquisa se tentará entender sobre a “[...] *significação do design em nossa cultura e a dimensão de sua influência em nossa vida e mente*” (FORTY, 2013, p.16).

### **1.1 Objeto de estudo**

Nesse sentido, em termos científicos, o objeto de estudo em questão está inserido na grande área da observação e estrutura dos grafismos que remetem a história do design. O foco desta pesquisa cairá sob os elementos decorativos encontrados em paredes, tetos e pisos de um casarão localizado no bairro da Soledade, centro de Recife, mais precisamente na Rua da Soledade, número 35.

No que diz respeito às técnicas e suportes em que as manifestações estão apresentadas no *locus* de pesquisa, pode-se dizer inicialmente que são azulejos, pinturas e relevos (*a priori*, talhados em madeira e/ou pré-moldados industrialmente).

Tendo a casa, sido recentemente reaberta como Centro Cultural Villa Ritinha, o atual proprietário está arrecadando fundos para o restauro dos afrescos, azulejos e mobiliários da edificação. Estando algumas destas manifestações gráficas em processos de restauro.

### **1.2 Contextualização, problemas e questionamentos**

A supracitada construção localizada no centro do Recife, abriga artefatos de épocas diversas e que carregam esteticamente características, a princípio, do reoclássico e do rococó. A casa, que inicialmente fora um palácio, um cabaré e agora abriga uma galeria de arte e uma cafeteria, é um oásis importante para a memória e história gráfica. Esta que pode ser contada e interpretada a partir dos elementos mito-simbólicos que compõe decorativamente suas paredes, tetos, pisos e objetos.

Diante do cenário encontrado no *lócus* de pesquisa, é notável a presença de elementos gráficos que evocam símbolos de épocas diferentes (rococó, reoclássico, ecletismo, *art nouveau* e *art déco*), estes já conhecidos e estudados pela história da arte e do design, que levam o observador a uma narrativa diacrônica da possível trajetória do Casarão da Soledade. Ao se misturar mais de um estilo/tempo histórico, dentro do que podemos chamar de um ecletismo por acidente, fruto dos altos e baixos da história da própria casa, surge um questionamento: É possível que os objetos de design sirvam como contadores de história? Até que ponto o design tem o poder documental de expressar “os zeitgeists” do ambiente em que eles estão inseridos?

Desde o início, pelo próprio teor simbólico encontrado e pelos elementos decorativos, sabe-se que será necessário retornar a mais de uma temporalidade histórica e consequentemente, evocar suas manifestações estéticas.

### **1.3 Objetivos**

#### **1.3.1 Objetivo geral**

Assim, o objetivo geral dessa pesquisa é averiguar se os elementos decorativos dos designs são capazes de transmitir o espírito de uma época por meio de seus símbolos e elementos estéticos.

#### **1.3.2 Objetivos específicos**

A partir do que foi dito acima, especificamente os objetivos são:

- Revisitar os movimentos estéticos da história do design;
- Levantar dados sobre a história da arquitetura da cidade do Recife e do Casarão N° 35 da Soledade;
- Cruzar os dados históricos do Casarão n° 35 da Soledade e do centro de Recife com os movimentos estéticos percebidos, catalogados e estudados;

- Fazer uma leitura poética fenomenológica dos artefatos do casarão segundo os fatores condicionantes do significado proposto por Rafael Cardoso e pela Teoria do imaginário.

#### **1.4 Estrutura da Pesquisa**

No primeiro capítulo abordaremos sobre a importância do Design e da Arquitetura na compreensão do espírito do tempo de um dado período histórico. Por meio de uma revisão bibliográfica epistemológica, discutiremos sobre os artefatos como contadores de histórias. Pois se os artefatos são produtos da nossa consciência, ou seja, parte do nosso sistema de representação, eles são dotados de mensagens silenciosas (símbolos), inclusive sobre o contexto histórico em que os mesmos foram concebidos. Como afirma Marcondes, “[...] *a linguagem, i.e, e os sistemas de representações simbólicas, revela como a síntese do múltiplo de nossa experiência sensível depende do emprego de símbolos que nós próprios produzimos*” (2010, p.224).

No segundo capítulo investigaremos a chegada dos estilos estéticos da Europa e seu processo de enraizamento na cultura material brasileira. Perceberemos que a influência colonizadora fez com que boa parte da história da nossa arquitetura e do nosso design seja caracterizada pelo interesse de copiar a estética da cultura material europeia. Será explorado também o desenvolvimento da arquitetura no Brasil na cidade do Recife desde o período Colonial até a Proclamação da República. Neste capítulo, também, será feita uma análise do estilo neoclássico – institucionalizado como linguagem oficial do império lusitano – como um desdobramento da Revolução Francesa a serviço da comunicação visual da sociedade burguesa. Veremos como a vinda da família real e da missão francesa foram cruciais neste processo de importação de estilos estéticos europeus.

No terceiro capítulo analisaremos o rococó como fruto de uma reação onírica e melancólica da nobreza diante do inevitável drama da futura Revolução Francesa. Com leituras poéticas dos seus símbolos, presentes nos artefatos da Villa Ritinha, construiremos uma discussão em torno dos mitos do rococó e suas evocações quanto ao espírito do tempo pré-revolucionário. Compreenderemos como os símbolos cíclicos (representações dos ciclos da natureza), são resultado das angústias humanas diante da passagem do tempo que não volta e o inevitável destino (a morte).

No quarto capítulo, compreenderemos como o mito da Revolução Francesa passou a fundamentar a existência da vida setecentista e oitocentista, esmiuçaremos ao longo deste

capítulo as passagens e os personagens que fizeram deste acontecimento histórico uma representação mítica da realidade. Pois o mito é uma representação da realidade, e os símbolos evocam estes mitos silenciosamente. Finalizaremos este capítulo analisando a biografia de contemporâneos do período pré-revolucionário para que possamos compreender a relação das representações que assumem aspectos da realidade. Ou seja, analisaremos a história individual em paralelo com a história coletiva para o entendimento do imaginário do período pré-revolucionário. Para que finalmente possamos compreender como os artefatos – repletos de símbolos alusivos aos mitos, como a Ilha do Amor – nos permitem fazer leituras concisas sobre a história das nossas sociedades.

## 2. METODOLOGIA

O método adotado nesta pesquisa é o fenomenológico. Ou seja, foi assumido por este pesquisador o papel de observar o que se mostrou, o que fora percebido na propagação da imagem, o entendimento alcançado de forma instantânea. Busquei situar a consciência do fenômeno intimamente entre o observador e o artefato, a partir da inter-relação estabelecida pela imaginação, especulação e percepção, ou seja, as emoções colocadas à luz de uma razão sensível, visando à compreensão de algo.

Segundo Maffesoli, “[...] *metodologicamente, sabe-se que a descrição é uma boa maneira de perceber, em profundidade, aquilo que constitui a especificidade de um grupo social. A fenomenologia utilizada foi a descritiva, filosófica e interpretativa*” (1998, p.123).

<sup>1</sup>Portanto, a fenomenologia aqui utilizada, foi a descritiva, filosófica e interpretativa.

No que versa sobre a abordagem, trata-se de uma pesquisa qualitativa. Ou seja, o conhecimento alcançado foi construído pela análise, dedução, interpretação das imagens a partir da atribuição de significado, de intencionalidade, base do processo de uma pesquisa qualitativa.

De acordo com os objetivos almejados, este trabalho partiu de uma revisão bibliográfica, a qual se desdobrou em uma análise descritiva quanto a compreensão do objeto de estudo. Para Maffesoli,

[...] pode-se acreditar que, graças a descrições e comparações precisas, seja possível estabelecer uma tipologia operatória que permita apreender, com mais justeza o estilo de vida contemporâneo. Tal descrição pondo em jogo metáforas, analogias, poderá ser um vetor de conhecimento, muito precisamente estabelecendo grandes formas que permitam fazer sobressair os fenômenos, as relações, mas manifestações figurativas da sociedade contemporânea (1998, p.128).

A respeito do universo, esta pesquisa foi idealizada a partir da investigação histórica e simbólica das derivas do rococó e do neoclássico encontrados no Sobrado Villa Ritinha, localizado no bairro da Boa Vista, no centro de Recife. Portanto, livros, jornais, fotografias e outros materiais associados a estética, história da arte, história do design e história da arquitetura, e que possibilitem a compreensão e aprofundamento sobre esse objeto, são universo de pesquisa eleito. O quadro epistemológico é composto pela noção de “cultura

---

<sup>1</sup> Contrariando as regras da ABNT, neste trabalho, as citações não recuadas, foram diagramadas em itálico.

material e patrimônio histórico” (LEMOS, 2000), “fatores condicionantes do significado dos artefatos” (CARDOSO, 2013), *Zeitgeist* “Espírito do Tempo” de Hegel (MARCONDES, 2010, pela Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2002) e a Razão Sensível de Michael Maffesoli (1998).

Sobre a coleta de dados, a construção da pesquisa foi realizada a partir de imagens como dados. Ou seja, o instrumento de coleta escolhido é a imagem em sua dimensão, sobretudo, fotográfica. O acervo consultado é quase em sua totalidade, pessoal (imagens capturadas nas visitas técnicas e em viagens) e encontrado nos livros de história do design, da arte, da arquitetura e catálogos de ornamentos. Após selecionados, os dados foram organizados estrategicamente, classificados e interpretados a partir das fontes teóricas eleitas.

O conjunto de dados – imagens – selecionado foi utilizado como objeto de análise, ou seja, o *corpus* da pesquisa. Os mesmos foram analisados à luz de uma razão sensível. As informações coletadas foram interpretadas segundo a dimensão mito-simbólica do Imaginário e suas representações cruzadas com os fatos históricos do período em questão.

### 3. HISTÓRIA DO DESIGN COMO HISTÓRIA DA SOCIEDADE

*A História do Design é um registro materializado da passagem do tempo. E todo artefato evoca sua temporalidade à sua maneira.*<sup>2</sup>

#### 3.1 Considerações Epistemológicas sobre a História do Design

Em seu livro *Uma introdução a História do Design*, Cardoso afirma que estudos específicos sobre a História do Design são um fenômeno relativamente recente, mais precisamente dos anos 1920, mas “[...] pode-se dizer que a área só começou a atingir sua maturidade acadêmica nos últimos vinte anos” (2013, p.18). Talvez possamos deduzir que tal “atraso” na pesquisa em História do Design se explique pela falta de interesse dos Designers em conhecer sobre sua história, fruto da própria cultura tecnicista da área. Pois, normalmente no que se refere ao âmbito acadêmico, áreas como Design Thinking, Ergonomia e Semiótica são muito valorizadas se comparadas ao Design Social e a História do Design (CARDOSO, 2013).

O Design, enquanto área do conhecimento autônoma, é parte de um complexo sistema que se intersecciona com indústria, mercado, tecnologia e cultura, ou seja, é parte da vida cotidiana, política e social de um povo (BONSIEPE, 2011). Portanto, a história do design é também a história das sociedades: qualquer explicação de mudança deve apoiar-se em uma compreensão de como o design afeta os processos das economias modernas e é afetado por eles (FORTY, 2013, p. 14).

Para Bonsiepe (2011), a História do Design mesmo tão “presente na vida cotidiana”, ocupou por muito tempo a condição de “não tema” no mundo acadêmico. Ou seja, não estimulando o interesse das disciplinas de caráter científico, a história do design foi excluída do “discurso científico” por décadas. Como consequência disso, o tema, passou a ser estudado pelo olhar da História da Arte. A consequência disso é que as questões da História do Design acabaram sendo estudadas de maneira muito limitada, pois o olhar do pesquisador da arte,

---

<sup>2</sup> Rafael Santana

centrou-se apenas nos fenômenos de estilo e/ou morfológicos referente aos artefatos de design (BONSIEPE, 2011).

Outro problema comum do ponto de vista da abordagem sobre a História do Design está no que se refere ao foco do pesquisador, pois, ou se desenvolvem análises baseadas apenas no artefato em si, ou se teoriza em demasiado (sobre os estilos estéticos) sem haver uma contextualização do espírito da época de maneira mais ampla. Sobre isso Cardoso afirma: Trata-se de parte essencial do trabalho de investigação a ser feito: olhar em volta, pôr em questão à naturalização das formas e aparências pela sua saturação e iluminar as relações constituídas na paisagem material que nos cerca (2005, p.15).

Retomando o que foi dito anteriormente, não é que teorizar em demasiado seja de um todo negativo, pelo contrário, pois a teoria é de suma importância para qualquer processo de investigação historiográfica conquanto que esta teorização esteja sendo relacionada com os aspectos simbólicos do que é percebido na contemporaneidade, pois na perspectiva de Flusser,

O mundo dos fenômenos, tal como percebemos com os nossos sentidos, é uma galeria amorfa, e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria. A geleia amorfa dos fenômenos (o “mundo material”) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o “mundo formal”) são a realidade, que pode ser descoberta como auxílio da teoria. E é assim que a descobrimos, conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe (2013, p. 23-24).

Em A dimensão Oculta (2005), o antropólogo Edward T. Hall estuda as relações espaciais dos indivíduos em ambientes construídos levando em consideração as significações dos espaços e sua relação de semelhança e oposição entre as culturas. Para isso ele faz referência a Alexander Dorner (1893-1957) historiador da arte e a Sigfried Giedion (1888-1968), arquiteto e também historiador da arte, cujas obras demonstraram que, “[...] por meio do estudo das produções artísticas do ser humano, é possível aprender muito acerca do mundo sensorial do passado”. Desta maneira, os projetistas têm a função de “[...] ajudar o leigo a organizar seu universo cultural” (HALL, 2005, p. 105-103).

Contextualizando o que foi dito acima com esta pesquisa, é como se por meio dos símbolos evocados pelos artefatos decorativos (concebidos pelo projetista do Casarão da Soledade e seus artefatos) fosse possível que o observador contemporâneo percebesse o ambiente de modo a interpretar inconscientemente a trajetória histórica do Casarão da Soledade.

Meggs (2009, p.11) acredita que as “[...] artes do desenho – arquitetura e design de produto, de moda, de interiores e gráfico” oferecem um meio para a “[...] restauração da unidade entre os seres humanos e o ambiente natural”, bem como uma necessidade de “[...] restabelecer os valores humanos e estéticos ao ambiente produzido pelo homem”. Pois, segundo ele,

[...] entendendo o passado seremos mais capazes de dar continuidade ao legado cultural da bela forma e da comunicação eficaz. Se ignorarmos esse legado correremos o risco de afundar no atoleiro insensato de um mercantilismo cuja miopia ignora os valores e necessidades humanos ao adentrar a escuridão (MEGGS, 2009, p.11).

Heskett também teve uma visão relativamente ampla no que diz respeito à amplitude da História do Design. Para ele, não adiantava estudar os objetos apenas em sua unidade, sem levar em considerações o contexto sociocultural da época. Segundo Heskett:

Para explicar a natureza da evolução histórica do desenho industrial é necessário incluir a discussão dos contextos organizacional e social que fornecem o estímulo para a concepção dos designs, assim como das estruturas materiais e institucionais que foram necessárias para a sua realização (1998, p.8).

Sobre entender o passado a partir das formas visuais, Dondis afirma que “[...] toda forma visual concebível tem uma capacidade incomparável de informar ao observador sobre si mesma e seu próprio mundo, ou ainda sobre outros tempos e lugares, distantes e desconhecidos” (DONDIS, 2007, p.184). Ou seja, o Design seja ele gráfico, moda ou produto, na condição de trabalharem com as “formas visuais”, estariam aptos a informar aos observadores/usuários sobre contextos históricos e sociais

Tal pensamento referente à informação histórica contida nos artefatos, Heskett considera que os “valores” (simbólicos, históricos, estéticos, entre outros) não são imutáveis, mas que mudam com o passar do tempo. Contudo, ainda que os significados simbólicos dos artefatos mudem a medida que se mudam os usuários e seus contextos, o artefato continua comunicando sobre contexto sociocultural do qual ele foi concebido, pois existe algo na essência dos símbolos que permanece imutável no tempo. Sendo assim, Heskett afirma que:

Quando fabricado, entretanto, um design torna-se, como artefato tangível, parte da realidade física de seu tempo, aplicado para finalidades específicas numa sociedade que condiciona a maneira pela qual sua forma é percebida e avaliada. Essa avaliação pode se basear em premissas diferentes daquelas do designer e produtor, e haverá quem argumente que os valores atribuídos aos designs em sua função social não são fixos e absolutos, mas flutuantes e condicionados (1998, p.9).

Em relação as áreas do Design, os artefatos de moda (no que se refere ao vestuário) diferentemente, trazem discursos embutidos de maneira mais expressiva em relação ao

contexto sociocultural a que pertence e/ou pertenceram (Lipovetsky, 2009). Os demais artefatos (gráficos, decorativos, e de uso comum), a exemplo dos artefatos arquitetônicos, carregam consigo um discurso silencioso, requerendo do usuário um pouco mais de sensibilidade e conhecimento. Por exemplo: Quem ao andar no centro de uma capital, presta atenção na arquitetura do prédio que entrou ao procurar uma farmácia que fica no térreo deste mesmo prédio? Embora em centros comerciais seja comum a aplicação de fachadas enormes que normalmente cobrem parte da sacada destes prédios históricos, dificultando a visualização dos aspectos arquitetônicos. Contudo,

Como um todo, e através da construção de casas, conjuntos residenciais e edifícios públicos, os métodos e materiais exprimem o espírito e a atitude de um povo e de uma época, o que lhes confere um enorme significado. Muitas formas expressam um significado simbólico: o pináculo, buscando o céu; a cúpula, representando os céus e o firmamento; a torre, significando o poder; os postigos e as janelas em forma de nicho, sugerindo um retiro aconchegante e protegido (DONDIS, 2007, p.194-195).

Ademais, como não estamos falando dos aspectos técnicos (que apenas para os arquitetos e engenheiros tenham, assim como para arte, elementos históricos estudados de maneira diacrônica como disposição dos cômodos, maneira de se cotar medidas etc.), seria, segundo estudiosos como Meggs e Dondis, o estilo (estético) que comunicam de maneira mais democrática sobre o espírito de uma época, pois,

O estilo e a forma dos edifícios públicos e privados comunicam algo que ultrapassa suas funções sociais, expressando o gosto e as aspirações dos grupos sociais e das instituições que os conceberam e construíram. Os estilos arquitetônicos não só variam segundo a finalidade de um edifício, mas também segundo as tradições de uma cultura, tradições que frequentemente são influenciadas por diferenças nacionais, geográficas, religiosas e intelectuais (DONDIS, 2007, p.195).

Meggs traz considerações do arquiteto e designer alemão Peter Behrens (1868-1940), não só concorda com o pensamento de Dondis como vai além ao afirmar que além da Arquitetura, o Design Gráfico, mais precisamente o estilo dos tipos, também carrega consigo leituras históricas a partir das suas formas,

[...] behrens também estava preocupado com essas questões e acreditava que, depois da arquitetura, a tipografia fornecia “o retrato mais característico de um período, e o testemunho mais forte do progresso espiritual” e do “desenvolvimento de um povo” (BEHRENS, apud. MEEGS, 2009, p. 298).

Nesse sentido, a estética do artefato é o principal meio de se fazer leituras sobre sua história e sua “procedência”. Pois, o grupo, ou os grupos de estilo (os) “[...] aparece na análise de um período histórico, tanto visual quanto filosoficamente”, de modo que “[...] em termos de alfabetismo visual”, estilo é uma “[...] categoria ou classe de expressão visual modelada pela plenitude de um ambiente cultural” (DONDIS, 2007, p. 161-165).

O que diferencia os estilos entre si são seus elementos, a exemplo de Dondis, um edifício é um “[...] problema compositivo envolvendo os elementos visuais puros de tom, forma, textura, escala e dimensão” (2007, p.194). Todos estes elementos, para o comunicador visual, servem de “[...] substância fundamental (e saturada de significado)” para construção de ornamentos, ou composição ornamental e/ou uma narrativa visual (DONDIS, 2007, p. 161-165).

Embora a tendência à objetividade do modernismo (enquanto filosofia) tenha colocado o ornamento na condição de desnecessário quanto os aspectos funcionais do produto, com o argumento de serem meramente atributos estéticos, o fato é que até mesmo os objetos da Bauhaus (supostamente não ornamentados) comunicam algo sobre o contexto sociocultural do início do século XX (o tempo em que foram concebidos, o que podemos inferir até aqui, é que os ornamentos e/ou a falta deles fazem com que os artefatos falem de suas épocas (DONDIS, 2007, p. 194).

Em *Sintaxe da Linguagem Visual* (2007), Dondis estuda aspectos da comunicação visual nas esferas do Design Gráfico, Desenho Industrial, Arquitetura (além da Escultura, Pintura, Ilustração, Artesanato, Fotografia, Cinema e Televisão) identificando os estilos visuais como o Primitivismo, o Expressionismo, o Classicismo, funcionalidade e ornamental. Sobre este, a autora afirma que,

[...] o estilo ornamental não só é suntuoso em si mesmo, como também costuma ser associado à riqueza e ao poder. Os efeitos grandiosos que pode produzir constituem um abandono da realidade em favor da decoração teatral e do mundo da fantasia (DONDIS, 2007, p. 176).

Ou seja, se para os funcionalista o ornamento é crime, nesta pesquisa o ornamento presente nos artefatos não só será o ponto chave para a leitura da história do design como também será elevado à categoria de fato histórico. Pois, este autor parte do pressuposto de que os objetos são contadores de história.

### **3.2 Artefatos, Símbolos e Memória**

A pesquisa histórica em Design, segundo Gui Bonsiepe, apresenta um campo bastante frutífero de investigação, pois nela “[...] pode-se criar uma linha de tempo na qual se lançam as diversas temáticas do discurso projetual”. Para ele, a título de análise, existem os seguintes grupos temáticos: história, tecnologia, estrutura/forma, mídia, projeto/prática da vida

cotidiana, globalização/mercado. A ideia de Bonsiepe é que com o passar do tempo, “[...] determinadas temáticas somem do discurso projetual, novas aparecem, velhas reaparecem, seja com conceitos conhecidos ou com novas terminologias e novas abordagens” (BONSIEPE, 2011, p.236).

Exemplificando o que foi dito, imagina-se que ao analisar um sobretudo feminino da década de 1940, haveria no discurso projetual um apelo muito maior pela prática da vida cotidiana (as mulheres precisavam trabalhar nas fábricas), estrutura (por questões econômicas relacionadas a economia de guerra onde as roupas não poderia usar muito tecido) e tecnologia (pois os governos estavam investindo na descoberta de matérias primas baratas, como por exemplo, o plástico) do que as outras categorias temáticas (MENDES; HAYE, 2009; LAVER, 2010).

Digamos que um leigo fosse analisar o mesmo sobretudo. Ele perceberia que as cores são escuras (sentindo seriedade), que não há muito volume de tecido (remetendo a simplicidade) e que resumidamente era uma peça de roupa austera. O estudante de design compreenderia que esta austeridade é transmitida pela semelhança da peça com o fardamento militar. Resumidamente, existe no imaginário coletivo uma associação de cores escuras, volume reduzido, modelagem reta ao traje da figura militar, a diferença é que alguns entenderão que essas características se configuram como um arquétipo militar que coabita o sobretudo e outros não. Indo mais além, o leigo poderia associar o sobretudo a algum filme de época e acabar se recordando das imagens da segunda guerra mundial e o estudante de design se lembrar da figura de Hitler, no caso deste, houve uma associação direta com o símbolo (DURAND, 2002; PITTA, 2005).

Finalmente, retomando o que havia sido dito por Bonsiepe e confrontando com o questionamento referente ao “desaparecimento” da categoria no discurso projetual, chega-se à conclusão de que ao analisar de maneira superficial o artefato (tendo em vista que se desejava apenas exemplificar), citaram-se todas as categorias de análise propostas por Bonsiepe. A diferença é que na segunda análise, utilizou-se de maneira básica a Teoria do Imaginário (DURAND, 2002; PITTA, 2005).

Para Bonsiepe, essa tendência à crítica da cultura presente em teóricos como Jean Baudrillard (1929 - 2007) e Hal Foster (1955-) é “anticonformista” e “estranha”, por estar expondo o design a uma “suspeita de natureza ideológica”, segundo ele,

Foster repete o teorema formulado por Baudrillard de que o design se limita em essência à dimensão semiótica dos objetos, 'economia política do signo'. Com isso o design se desmaterializa e dilui-se no valor de troca dos signos" (BONSIEPE, 2011, p 234).

Por outro lado, Forty, ao citar o livro *Mitologias* (1957) afirma que o estruturalista francês Roland Barthes (1915 -1980) “[...] decidiu explicar o modo como os mitos funcionam e o poder que têm sobre o nosso modo de pensar” (2013, p.15), para Forty,

[...] Barthes mostrou como essas coisas aparentemente familiares exprimem todos os tipos de ideias sobre o mundo. Ao contrário da mídia mais ou menos efêmera, o design tem a capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura, de tal modo que parecem ser a própria realidade. [...] (FORTY, 2013, p 15-16).

Forty prossegue com as suas explanações e ainda exemplifica como as considerações de Barthes podem ser percebidas no âmbito dos artefatos de design, mais precisamente no âmbito do mobiliário do escritório,

Embora os anúncios de emprego em escritórios, as histórias em revistas e as séries de televisão tenham sido responsáveis pela implantação na mente das pessoas do mito de que o trabalho no escritório é divertido, sociável e excitante, ele recebe sustentação e credibilidade diária do mobiliário moderno em cores vivas e formas levemente alegres, designs que ajudam o escritório a se equiparar ao mito (FORTY, 2013, p. 15-16).

Assim como os artefatos de escritório que evocam uma sensação e o sentimento de modernidade e perfeição das relações de trabalho no mundo urbano, quase descrevendo o modo de vida dos yuppies de 1980, as construções históricas e seus artefatos evocam a períodos históricos heroicos, bem como seus mitos, seus personagens e toda uma gama de lembranças e sensações relacionadas com um passado que é mais mitológico do que comprovado. Isso se levarmos em consideração a ideia de tempo não existente como citado anteriormente em Nietzsche.

Como Forty explica, as séries de televisão ajudaram a implantar o mito do escritório na mente das pessoas, o cinema, a educação positivista, implantou no imaginário das pessoas a imagem de um passado heroico, que nos filmes é retratado com maravilhosos cenários, heroicos mocinhos com os designs característicos da época (na arquitetura, nos artefatos menores, no vestuário).

Isso fica ainda mais evidente quando falamos de objetos de design que se encontram atualmente em museus. Talvez, como foi dito anteriormente, isso possa ser explicado pelo fato de muitos artefatos de design terem sido estudados no âmbito da história da arte, que segundo

Bonsiepe (2011), dentre as ciências foi única que não viu o design como um “não tema”. Para John Heskett,

Muitos designs históricos de todo tipo foram preservados por colecionadores, ou museus, cada vez mais conscientes de seu valor como lembranças visíveis dos padrões de vida cotidiana no passado. Mas a grande maioria dos artigos de uso diário foram destruídos, reciclados ou enterrados em depósitos de lixo, os túmulos de nossa cultura material, para aguardar a atenção de futuras gerações de arqueólogos industriais (HESKETT, 1998, p. 214).

Ainda segundo Heskett, a áurea dos artefatos de design é fruto do envolvimento destes com as memórias dos usuários, pois segundo ele, não existem pessoas

[...] cujas memórias não estejam repletas de lembranças da visão, sensação de toque e som de objetos, implementos e máquinas que há muito desapareceram mas fizeram parte do cenário de seus sofrimentos, prazeres, realizações e aspirações. Nesse sentido, todos somos historiadores do desenho industrial (HESKETT, 1998, p. 215).

Permitindo-se analisar de maneira mais ampla, também pode-se considerar a memória coletiva como fruto deste envolvimento com as pessoas e lembranças, mesmo que estas lembranças não tenham sido vividas por elas diretamente. Um exemplo para situar esta afirmação foi um fato presenciado por este pesquisador, em 2016, na ocasião de uma visita a um antigo Engenho de Açúcar localizado em Goiana.

O engenho Uruaé é conhecido por manter todos os artefatos e decoração originais do período imperial, sendo possível, por exemplo, visualizar porcelanas inglesas fabricadas pela Wedgwood. Após conhecer os aposentos do senhor de engenho, o guia levou o grupo, cerca de 40 pessoas, até a edificação onde funcionava a senzala. Em frente a esta, havia um antigo tronco de açoite (Figura 1). Foi então que dois fatos curiosos chamaram atenção; o primeiro é que algumas pessoas não quiseram entrar na senzala por relatarem não estarem se sentindo bem, e o segundo; foi que duas pessoas ficaram tão emocionadas ao verem o tronco que sequer chegaram a tocá-lo, enquanto apenas três pessoas o tocaram (ainda assim, pareciam tocar em algo sagrado, tocavam com cuidado, levemente). O restante do grupo fotografava ou observava apenas de longe. Nessa parte da visita, após a explicação do guia, não se ouvia conversas ou risos. Até voltarmos ao ônibus o silêncio do grupo era perceptível.

Um artefato pode mudar de significado de acordo com o ambiente em que ele está inserido e conseqüentemente os sentimentos que pode evocar. É possível que se este mesmo tronco estivesse escorado em uma parede, em uma rua de um centro urbano, a relação das pessoas com o mesmo se desenvolvesse de maneira diferente. É provável que elas sequer o notasse, e ao menos que fosse dito, ele não seria mais um tronco de açoite, seria lido como

mero tronco qualquer. Lemos em O que é patrimônio histórico (2000), explica que tal mudança de sentido em torno dos artefatos acontece por que

[...] um objeto isolado de seu contexto deve ser entendido como um fragmento, de uma ampla urdidura de dependências e entrelaçamentos de necessidades e interesses satisfeitos dentro das possibilidades locais da sociedade a que pertence ou pertenceu. (LEMOS, 2000, p.11)

Figura 1– Réplica de um tronco de açoite <sup>3</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2016)

Certamente nenhuma daquelas pessoas viveu o tempo do Brasil colônia ou presenciaram as violências físicas que os escravos sofreram naquele tronco. O fato é que de toda forma, o significado histórico, cultural, sentimental e brutal que aquele artefato carrega não está na lembrança individual, mas sim no imaginário coletivo. Naquele dia o tronco de açoite (naquele cenário contextual) contou uma história, a história daquele lugar, fazendo com que os observadores imaginassem a dor das pessoas que sofreram ali. Não faltam relatos semelhantes, em redes sociais, de pessoas que sentiram coisas parecidas ao visitarem os campos de concentração de Auschwitz na Alemanha ou réplicas das guilhotinas utilizadas durante a revolução francesa. Ou seja, os objetos carregam consigo significados que evocam memórias, podendo estas, serem individuais ou coletivas como nos exemplos acima.

Segundo Rafael Cardoso (2013) os fatores condicionantes do significado de um artefato possuem a “[...] capacidade de modificar a suposta imobilidade ou fixidez de sua

---

<sup>3</sup> Localizado no Engenho Uruaé, município de Goiana, Pernambuco.

natureza essencial” o que os filósofos chamariam da ontologia do artefato. Ainda que nenhum artefato possua “[...] significado estável e imutável” (p.77), ele assume aspecto de “histórico” a mediada que tem seus significados mutáveis transformadas em qualidades estáveis. Ou seja, o significado é multável, por exemplo: o significado do espartilho no século XIX, é diferente de como o percebemos atualmente, embora suas características permaneçam estáveis.

Estes fatores, segundo o autor podem ser divididos em duas categorias: 1; ligadas a situação material do objeto: Uso, entorno e duração. 2; ligadas a percepção que se faz do objeto: ponto de vista, discurso e experiência. Para ele, “[...] é arbitrária a divisão desses fatores em duas categorias, pois eles incidem uns sobre os outros de modo complexo, gerando o quantum eminentemente fluido e instável que entendemos como significado” (CARDOSO, 2013, p.61-62)

Rafael Cardoso define tais fatores da seguinte maneira: 1; Uso, está ligado a “[...] operacionalidade, funcionamento e aproveitamento” (2013, p.63), 2; Entorno, está ligado aos lócus geográfico e/ou espacial onde o objeto está inserido sobretudo nas mudanças sofridas neste ambiente (2013, p.63). 3; Duração, está ligado a “[...] existência de qualquer objeto decorre dentro de um ciclo de vida que comporte desde a sua criação até sua destruição” (2013, p.66), 4; Ponto de vista, “[...] literalmente, o local onde o observador se posta para olhar o objeto” partindo do pressuposto de que “[...] elegemos perspectivas melhores ou piores, corretas ou erradas e formamos uma hierarquia de modos de ver. Essas hierarquias são constituídas culturalmente, ao longo dos anos” (2013, p.67), 5; Discurso, “[...] refere-se ao modo como o ponto de vista de cada um encontra sua tradução para outros”. “[...] torna-se necessário representar a experiência por meio de linguagens (verbais, visuais ou outras), e as representações necessariamente agregam sentidos e afetam a compreensão do artefato” (2013, p.68), 6; Experiência, é “[...] aquilo que é íntimo e imediato na relação de cada um com o artefato em mãos” “Essa relação íntima e imediata é necessariamente condicionada por todas as outras experiências antecedentes que fazem com que eu seja “eu”- incluídas aí minhas experiências anteriores com o mesmo artefato”( 2013, p.69).

Contudo o mais interessante, da contribuição de Cardoso, diz respeito ao mais importante de todos os fatores, o tempo. Que segundo ele, incidirá sobre todos os outros, pois,

[...] com a passagem do tempo, surge o “propósito”, que é o uso mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a história, que é a duração mutável transformada em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “permanência”, que é o entorno mutável transformado em qualidade estável.

Com a passagem do tempo, surge a “atenção”, que é o ponto de vista mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “consagração”, que é o discurso mutável transformado em qualidade estável. Com a passagem do tempo, surge a “memória”, que é a experiência mutável transformada em qualidade estável (2013, p.70-71).

### 3.3 Considerações sobre Design e Arquitetura

A relação entre Design e Arquitetura, assim como design sempre dividiu opiniões no âmbito teórico. No entanto, sabe-se que tanto o *designer* quanto o arquiteto, resguardado suas especificidades, trabalham de maneira semelhante. Seja do ponto de vista projetual, seja do ponto de vista criativo. Ambos projetam, mas não executam, ambos apresentam na subjetividade da criatividade, o cerne dos seus trabalhos. Tanto os objetos de design quanto as edificações arquitetônicas são artefatos que compõe a cultura material. E desta maneira comunicando sobre os indivíduos que os projetaram, sobre a sociedade que os consumiram e sobre os contextos históricos e socioculturais em que foram concebidos.

Em *A Gramática do Ornamento* (2010), Owen Jones considera que a Arquitetura precede o Design, e desta maneira, na qualidade de “arte decorativa”, o mesmo deve atender a arquitetura adequadamente (JONES, 2010, p.23). Neste caso, podemos inferir de duas maneiras: 1; que existe na fala do autor uma relação de submissão do design em relação a arquitetura e 2; que o design, é parte da arquitetura e sendo assim deve se adequar a ela. Neste segundo caso, ainda podemos considerar que em um ambiente arquitetônico o design teria um papel na composição visual do ambiente em questão.

O teor da afirmação de Owen Jones é bastante reducionista, a medida que anula a autonomia do Design enquanto ciência. No entanto, devemos levar em consideração que no tempo em que *A Gramática do Ornamento* foi lançada, meados de 1856, o Design como ciência sequer existia. Embora neste período já houvesse a divisão entre quem pensava e quem produzia os produtos, os primeiros desenhistas industriais e artistas gráficos ainda davam os primeiros passos rumo a profissionalização do *designer*. Ou seja, não havia uma teoria que legitimasse o design como área do conhecimento.

Por outro lado, ao tratar das origens do Design, Bürdek (2010), em um primeiro momento, faz referência aos "Dez livros sobre a arte da construção" do “artista e engenheiro/construtor romano Vitruvius”. Segundo ele, tais escritos “estão entre os mais

antigos registros sobre arquitetura” e são um dos “primeiros e mais completos trabalhos sobre regras do projeto e da configuração”. Sobre Vitruvius, Bürdek afirma que:

Ele descreve assim a estreita ligação entre teoria e prática: Um arquiteto deve ter interesse pela arte e pela ciência, ser hábil na linguagem, além de ter conhecimentos históricos e filosóficos. No terceiro capítulo de seu primeiro livro formulou Vitruvius uma frase que também se inseriu na história do design: "Toda construção deve obedecer a três categorias: a solidez (firmitas), a utilidade (utilitas) e a beleza (venustas)" (Bürdek, 1997). Com isto, Vitruvius lançou as bases para um conceito do funcionalismo, que somente no século 20 foi retomado pelo mundo e que determinou o moderno no design (2010, p.17).

Assim como Bürdek, Löback (2001) também faz algumas afirmações que corroboram ao entendimento de uma proximidade entre as duas áreas. Ao trabalhar o conceito de “design ambiental” Löback acaba por considerar que o Design e a Arquitetura se integram para uma “configuração do meio ambiente”. Pois, segundo ele “design ambiental” significa “configuração do meio ambiente”. Portanto, o conceito do ambiente se une ao do Design (LÖBACK, 2001, p.23).

Complexa a uma primeira leitura, a ideia de Löback está relacionada aos aspectos da “configuração do ambiente”, que, segundo ele, “[...] *é o resultado da soma de múltiplos fatores, que se estabeleceram por meio de processos de planejamento, configuração e produção independentes uns dos outros*” (LÖBACK, 2001, p.21).

Ao afirmar que, “[...] *as especialidades [...] da configuração do ambiente são: arquitetura, design industrial, e configuração dos meios de comunicação*” (p.23). Löback, considera tanto o design quanto a arquitetura especialidades do meio ambiente. Ainda segundo o autor, tais partidos projetuais devem ser seguidos afim de atender “[...] *exclusivamente às necessidades dos usuários, grupos de usuários*” (LÖBACK, 2001, p.23).

Para Dondis (2007, p.194), do ponto de vista técnico, tanto o arquiteto como designer trabalham manipulando as mesmas ferramentas de comunicação visual, pois, “*Qualquer tipo de edifício é um problema compositivo envolvendo os elementos visuais puros de tom, forma, textura, escala e dimensão*”.

No que se refere aos aspectos culturais, Dondis também considera que tanto o Design como a Arquitetura servem como espelho para as sociedades que as concebem, pois ambos criam “[...] *projetos ambientais importantes, reinterpretando constantemente as necessidades práticas do homem e refletindo sua cultura*” através da expressão e do conteúdo de sua arquitetura e design (DONDIS, 2007, p.195).

Sobre tal ponto, Heslet (2008) traz uma afirmação sobre Design que dialoga diretamente com o que Dondis afirmou acima, pois Heskett considera que,

[...] os objetos deixaram de ser simples expressões de uma solução para problemas específicos e passaram a incorporar ideias de como conduzir a vida em um processo contínuo de inovação e aprimoramento, indo além das restrições impostas pelo seu tempo ou lugar” (HESKETT, 2008, p.21).

No entanto, de maneira análoga ao pensamento de Owen Jones, Dondis também faz uma afirmação onde coloca o design como ferramenta da comunicação arquitetônica. Pois, apesar do arquiteto supostamente poder gozar de certa liberdade no âmbito projetual, Dondis infere que na arquitetura, “[...] *as preferências e o gosto pessoal do arquiteto sobrepujam a técnica, os materiais e os estilos simbólicos*”. Segundo ela, o arquiteto é “o artista, o conceitualizador que cria a partir dos elementos básicos do design, dos estilos atuais ou históricos, dos materiais e técnicas de engenharia” (DONDIS, 2007, p.195).

Outra relação entre Design e Arquitetura, pode ser interpretada nas entrelinhas das considerações de Bürdek em torno do estilo império. Ao que parece, em meados do século XIX, houve uma disputa entre o design de mobiliário e a arquitetura pelo protagonismo visual na configuração dos ambientes. Tais reflexões, puderam ser inferidas a partir da seguinte afirmação “[...] *no meio do século XIX, começa na Inglaterra a luta de alguns designers contra o estilo empoadado dos interiores do estilo empire. Desde a idade média, os ambientes na Europa perdiam em expressão na medida que mobiliário passava a ter mais importância* (BÜRDEK, 2010, p.19)

Segundo Bürdek (2010), Siegfried (1987) constatou que “[...] *um ambiente na idade média, sempre parecia arrumado: mesmo quando não continha nenhuma peça de mobiliário parecia vazio, expressava-se pelas suas proporções, seus materiais e forma*” (p.19). Durante o período império (1790-1830), era comum que nos interiores houvesse um acúmulo de obras de arte, dedutivamente influenciado pela corrida burguesa pela posse de obras de arte neoclássicas (JANSON, 2010). Para Bürdek (2010, p.19), “[...] *na época do empire [...], estabeleceu-se um movimento que teve seu ponto alto, na medida em que o mobiliário era concebido de forma a se tornar parte do ambiente*”.

Um dos resultados deste dilema foi o funcionalismo bauhauseano, pois quase como uma contra jogada, havia por trás do discurso do *menos é mais*, a tentativa dos projetistas da Bauhaus de equilibrar o peso visual entre a arquitetura e o design de mobiliário. Para Bürdek (2010, p.19), “[...] *a perda de expressão dos ambientes foi percebida novamente pelos arquitetos e*

*designers da Bauhaus no século 20. Eles projetaram então móveis com presença reduzida, de forma a novamente atrair a atenção para os ambientes”.*

Notadamente quando se avalia o termo design como ato de projetar, autores como Bürdek e Hestek, o consideram “importante porque, aliado à linguagem, é uma característica que define” e eleva “o que é ser humano” a um “nível muito além do trivial”. Heskett reconhece também que assim como a arquitetura e engenharia, o design – quanto área – exerce a atividade projetual, pois, tal capacidade (de projetar) “[...] *pode ser manifestada de diversas maneiras, algumas das quais se tornaram atividades especializadas, como arquitetura, engenharia civil, paisagismo e design de moda* (HESKET, 2008, p.14).

Para Heskett, o design é muitas vezes “[...] *explicado como um subproduto nas narrativas de história da arte, que enfatizam uma sucessão cronológica organizada de movimentos e estilos, com novas manifestações substituindo as anteriores*”. A história do design, por sua vez, deve ser “descrita mais apropriadamente como um processo de sobreposição”, onde “novos elementos são acrescentados ao que já existe”. Ou seja, as funções práticas pouco ou mal se alteram, ao passo que os valores e significados mudam no decorrer do processo. Essa sobreposição, além disso, não é apenas um processo de acumulação ou agregação, mas uma interação dinâmica, na qual cada novo estágio de inovação altera o papel, o significado e a função do que se conserva (2008, p.14).

As dificuldades em se diferenciar o Design da Arquitetura e o Design da Arte, são explicadas pelos próprios conflitos em torno da história. Pois ao passo que os artesãos (que dominavam todo o processo de produção) foram se transformando em operários, aquele indivíduo que pensava, mas não produzia não podia ser chamado de artesão, em meados dos tempos industriais eram intitulados de artistas industriais. Em uma época em que não havia a institucionalização para formação de profissionais de design, termos artista gráfico era utilizado para se referir aos artistas (de fato) que faziam as artes gráficas. Ou seja, antes do design como ciências, profissionais de áreas afins –do âmbito criativo – serviram como mão de obra para as primeiras demandas projetuais da história do design. (Meggs, 2009; Heskett,2008). Sobre tal aspecto, Heskett faz a seguinte afirmação:

Uma denominação um pouco mais antiga, mas ainda usada ocasionalmente, é a de "artista industrial", que também enfatiza o foco sobre a forma em termos estéticos. Muitos arquitetos podem também atuar como designers, empregando grande variedade de métodos. Para a criação de objetos particularmente complexos, com alta exigência de desempenho, a forma pode ser determinada por projetistas de engenharia com base em critérios tecnológicos. Uma complicação adicional é que

objetos muito complexos podem exigir a participação de equipes multidisciplinares e a atuação de diversas áreas em estreita colaboração (2008, p.47-48).

Em relação as afirmações acima, um exemplo dessa absorção das demandas de design – no contexto da produção em massa no começo do século XX – por profissionais de outras áreas de metodologias e caráter criativo similares a do design, é o caso clássico para o mundo do design que são os trabalhos de Peter Behrens para a EAG, segundo Heskett:

Em 1907, o arquiteto e designer Peter Behrens foi nomeado diretor artístico da gigante indústria elétrica Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), com controle absoluto sobre todas as manifestações visuais das atividades corporativas. Nessa função, ele era responsável pelo design de edifícios, produtos industriais e domésticos, material publicitário e exposições. Uma fonte tipográfica criada por ele foi usada na logomarca da empresa, trouxe unidade a todo material impresso e ainda hoje é o elemento básico da identidade visual da empresa (2008, p.99).

Outro ponto que envolve a independência do Design em relação as áreas práticas como Arquitetura e Engenharia é que diferentemente destas áreas que contam com um acervo de informações e teorias básicas sobre o que é e o que aborda a atividade profissional, o Design durante os primeiros tempos de existência pegou emprestados destas áreas alguns métodos que acabaram por atribuir ao mesmo, a característica de área multidisciplinar. É como se para um acadêmico com tendências reducionistas o design fosse uma área que – de tanto fazer tudo, acaba não fazendo nada. Isso também vai corroborar para o descrédito do design quanto área científica, à medida que muitos estudantes de design têm de reverter tal quadro “[...] *adquirindo conhecimento de uma maneira assistemática e por meio da prática*” para suprir a “ausência de uma base” – regulamentadora, como a arquitetura – no design (HESKETT, 2008, p.56).

Outro ponto da história do design em que Design e Arquitetura se integraram foi, segundo Heskett, na década de 1990, no contexto da criação de bares e restaurantes temáticos como os *Pubs* britânicos. Empresas de design chegaram a criar cargos como "arquitetos de experiência". O objetivo destes profissionais era “[...] *reproduzir o clima dos primeiros pubs britânicos, da era vitoriana, decorados com papel de parede em alto-relevo e mesas de ferro fundido*” (HESKETT, 2008, p.89-90).

Mesmo que exista em torno do arquiteto uma áurea de artista mais expressiva que para o designer, para Wölfflin, em seu *Conceitos Fundamentais de História da Arte* (2015), afirma que “[...] *por sua própria natureza, a arquitetura não pode se tornar uma arte de aparência no mesmo grau que uma pintura*” (p.84), pois o arquiteto embora tenha a liberdade criativa no que se refere a estética das suas edificações, eles também precisam levar em consideração os

aspectos do conforto, iluminação, ventilação entre outras funções ligadas a funcionalidade da edificação. Por outro lado, Wölfflin também enfatiza o forte caráter visual da Arquitetura quando afirma que:

Um bom aposento de belas proporções deveria ser percebido até mesmo por aqueles que, de olhos vendados, caminhassem por ele. Sendo físico, o espaço só pode ser percebido pelos órgãos do sentido. Este efeito espacial é uma propriedade de toda arquitetura. Entretanto se a ele se acrescenta um estímulo pictórico, ele passa a ser um elemento puramente visual, pictórico e, por conseguinte não mais acessível aos tipos mais gerais sensação tátil. A visão geral de um aposento será pictórica não pela quantidade arquitetônica dos aposentos isolados, mas pela imagem, a imagem visual que o observador pode perceber (2015, p.85).

Para Heskett (2008, p.77-78) , ao que que abrange o Design de Interiores, há dois aspectos: 1; de caráter mais estético “[...] *voltado para aspectos de decoração de espaços específicos, empregando móveis e materiais que contribuem para o efeito estético geral planejado*” ( como mansões, restaurantes ou hotéis) e 2; de caráter mais funcional “[...] *voltado para a criação original de layouts e conceitos espaciais e também para a especificação de equipamentos com fins definidos (como escritórios, hospitais ou escolas), que têm de atender a uma variedade de critérios relativos a salubridade, segurança e eficiência*”.

Finalmente a relação entre Design e Arquitetura que mais se aproxima desta pesquisa, por isso adotada é a proposta por Dijon de Moraes. Este considera o design integrante de um complexo processo em torno de uma hierarquia histórica dos elementos que compõe a cultura material. Tal processo, tem seu início com o surgimento das cidades e termina com os artefatos. Ou seja, o design como parte de uma cultura material e por consequência parte de um todo, coabitando com a arquitetura. Para Moraes (2005),

[...] o design, assim como vem sendo entendido na Europa, é uma parte menor, mas muito importante, daquele ciclo edificante que começa com as cidades históricas, continua com as grandes obras primas arquitetônicas e culmina com o sistema dos objetos industriais ou artesanais, que fazem parte da nossa vida cotidiana (2005, p.9).

## **4. RECIFE, BRASIL E EUROPA: ARQUITETURA, POLÍTICA E CULTURA DE 1537 A 1835**

*Edificações históricas são como pessoas idosas.  
Com muitas histórias para contar, experiências  
para compartilhar e tristezas para chorar. É  
história viva!*<sup>4</sup>

Inicialmente, é de bom tom, justificar o recorte de tempo adotado para este capítulo. Para fins didáticos, em virtude da bibliografia complexa e pouco concordantes no que tange os inícios e os fins dos períodos estéticos no Brasil, e conseqüentemente dos fatos históricos que influenciaram as mudanças nos gostos vigentes, neste capítulo faço reflexões a respeito das influências e confluências em torno da arquitetura desde o período do Foral de Olinda de 1537, onde são encontradas as primeiras menções ao que virá a ser a cidade do Recife, até 1835 (data da construção do Sobrado Vila Ritinha).

### **4.1 A Linguagem das Cidades**

Sendo uma das cidades mais antigas do Brasil, Recife em si já carrega consigo um passado histórico, artístico, cultural e demográfico muito miscigenado e rico. Passado este que ficou registrado em sua paisagem urbana, sobretudo, em suas edificações oficiais e privadas. Contudo, com um *olhar de design*, é possível reconhecer semelhanças no que cerne a paisagem de algumas cidades como Recife e Porto Alegre. Se é possível que algumas cidades se assemelhem por falarem uma língua, é possível também que as edificações (individualmente) destas cidades também o façam. Alguns edifícios morrem para dar lugar a novos, outros são modificados/ou modernizados e outros sobrevivem para nos contar uma história como o Sobrado Vila Ritinha.

Segundo José Luiz Mota Menezes, em seu livro *Mobilidade Urbana no Recife*, uma das muitas características da cidade “é sua transformação permanente”. Segundo ele aponta, este processo pode ser rápido ou lento, “[...] dependendo dos meios disponíveis para conduzir

---

<sup>4</sup> Rafael Santana

*tal forma de crescimento e “diante das características deste processo, a construção da cidade vai somando ao seu núcleo original novas paisagens urbanas de tempos e gostos diferentes por conta das várias intervenções ao longo da sua vida” (MENEZES, 2015, p.19).*

Para Menezes (2015), por não pertencerem a alguém em específico e também pela sua origem calcada no coletivo, tanto a criação como a construção de uma cidade se torna algo de complexa avaliação estética. Sobretudo à medida que, a gama de transformações,

[...] faz a cidade ser a soma de diferentes momentos históricos e de várias ideias estéticas. Nas cidades brasileiras mais antigas, do período colonial, por exemplo, tais mudanças ocorreram durante longos períodos de tempo. Nestas não se percebe claramente grandes diferenças na leitura de suas paisagens urbanas. As poucas modificações de gosto, ou de estilo, como alguns explicam, podem ter motivado certa unidade (MENEZES, 2015, p.19 -20).

A unidade a que o autor se refere, com significado contemporâneo, é justamente a mistura de edificações (de temporalidades diversas) que compõe a paisagem urbana. No entanto, como retomarei mais adiante no âmbito do Brasil colônia, perceberemos que nos primórdios, a tal unidade estética dos centros urbanos coloniais não se deu de maneira orgânica, mas sim, consequência,

[...] de um maior controle urbano exercido pelas câmaras, que teriam condicionado tal feito à manutenção de uma leitura desejada, à luz das ideias do Renascimento, voltadas a uma necessidade de harmonia entre as edificações e demais componentes urbanos envolvidos na organização espacial (MENEZES, 2015, p.20).

Com o decorrer do tempo, os conflitos no âmbito técnico e social, seja pela descoberta de novos materiais, aumento populacional, mudanças nos códigos estéticos promoveram uma ruptura visual bem marcada nas cidades tidas como históricas, sobretudo com a chegada da arquitetura moderna (MENEZES, 2015). Como exemplo, podemos comparar Recife e Porto Alegre. Ou seja, em um primeiro momento houve, por parte dos poderes locais, um esforço para que mantivesse uma unidade formal, porém, o conjunto destes esforços ao longo de vários tempos, deram origem a uma mutante unidade formal fruto da convivência entre as unidades formais passadas e vigentes.

Assim como o Design que estrategicamente, mas não por mera intenção, produziu ao longo da história ocidental um compêndio de linguagens estéticas que podem ser lidas diacronicamente, à exemplo da *Art Déco* (que representa esteticamente a cultura visual da década de 1920). As cidades também colecionaram ao longo do tempo um conjunto de características arquitetônicas (que podem ser lidas como linguagens estéticas) que falam silenciosamente sobre o trajeto de vida destas cidades. Algumas cidades, ou por terem sido

concebidas nas mesmas épocas ou construídas sob os mesmos objetivos (por exemplo, cidades portuárias como Recife e Porto Alegre) carregam consigo semelhanças estéticas que servem de exemplo para ilustrar o que acima foi mencionado.

Posso apontar sem receio, semelhanças arquitetônicas e urbanísticas muito marcantes entre as duas cidades portuárias do período colonial, Recife e Porto Alegre (Figura 2). A título de reflexão, pode-se citar semelhanças que vão desde âmbito subjetivo, como a tradição revolucionária – de cunho republicano e separatista, embora haja controvérsias sobre esta última – protagonizada por seus estados durante o Período Imperial, das similaridades no âmbito do imaginário coletivo (presente nos mitos) e do bairrismo característico tanto dos recifenses quanto dos portalegrenses. Embora tais comparações a nível dos aspectos culturais do imaginário coletivo pareçam distante do tema em questão, o fato é que são as pessoas que fazem uma cidade, pessoas que vivem a cidade e empregam nela suas subjetividades, seus mitos e seu imaginário. O *designer*, assim como o arquiteto, artista, urbanista, antes de ser o profissional é cidadão, e conseqüentemente utiliza das suas subjetividades no ato de conceber os artefatos.

Embora haja muito o que desenvolver em torno destas semelhanças culturais e estéticas entre a capital gaúcha e a pernambucana, pouco percebidas pela sensibilidade acadêmica a cada dia mais fragilidade no âmbito da pesquisa histórica e sociocultural, tudo que foi dito acima, serviu para ilustrar de maneira mais clara possível ao leitor, a existência de uma unidade estética, e que esta unidade está diretamente ligada a história das cidades. Que por possuírem históricos semelhantes apresentam unidades estéticas semelhantes. Por exemplo, as semelhanças encontradas tão claramente entre Recife e Porto Alegre não o seriam tão fáceis de apontar, se ao invés de Porto Alegre, estivéssemos comparando Recife às cidades de Curitiba ou Brasília. Esta última por exemplo, de aspectos notadamente modernistas e fundada em 1960 fala uma linguagem bastante adversa da linguagem de Recife e Porto Alegre.

Por fim, foi necessário explicar sobre a identidade arquitetônica das cidades para que finalmente eu pudesse situar o leitor na questão chave: as edificações privadas. Pois, se tomarmos por uma metáfora que as cidades são textos visuais arquitetônicos, suas edificações seriam as palavras que compõe tal texto. Por outro lado, diferentemente da cidade que é uma construção coletiva, e como já mencionado, - só mantiveram uma linguagem uniforme por causa do controle das instituições coloniais -, as edificações privadas são individuais. E assim sendo, estiveram e estão sujeitas não apenas a ação das mudanças históricas, como também a

mudança do gosto pessoal dos seus proprietários. É como se a tal unidade estética anteriormente citada, funcionasse como base, mas que coubesse aos donos suas “customizações” arquitetônicas á gosto.

Figura 2 – Porto Alegre à esquerda e Recife à direita



Fonte: Rafael Santana (2017)

#### 4.2 Recife: Um pedacinho do Brasil espelho da Europa

Do ponto de vista histórico, as primeiras referências ao que futuramente viria a ser a cidade do Recife estão presentes no Foral de Olinda. Este documento que regulamentava a concessão da capitania de Pernambuco por parte da coroa lusitana a Duarte Coelho fazia menção às áreas geográficas dos “arrecifes de navios”:

A ribeira do mar até o arrecife dos navios, com suas praias, até o varadouro da galeota, subindo pelo rio Beberibe arriba, até onde faz um esteiro que está detrás da roça de Brás Pires, conjunta com outra de Rodrigo Álvares, tudo isto será para serviço da Vila e povo dela, até cinquenta braças do largo, do rio para dentro, para desembarcar e embarcar todo o serviço da Vila e povo dela, e daí para riba tudo que puder ser, demais dos mangues, pela várzea e pelo rio arriba é da serventia do Concelho (KOURYH, 2012, p.35).

Segundo a autora, a intenção de Duarte Coelho era fazer de Pernambuco um “outro Portugal” (KOURYH, 2012, p.37). Interessante que ao transcorrer desta pesquisa, constata-se

que tal característica de - parecer com, ou se inspirar em – definiu os rumos da história da arquitetura do Recife até, pelo menos, meados do século XIX – quiçá até hoje. Começamos, portanto, versando sobre alguns períodos da história da arte e suas derivas na arquitetura brasileira e recifense (PONTUAL; PEREIRA; FILHO; ALECRIM, 2012).

Durante o período colonial, como já era de se esperar, a arquitetura, tanto oficial como civil, seguiam os ditames da arquitetura lusitana. Porém, com aspectos mais simples e menos ornamentado apresentando um caráter mais funcional (Figura 3). Por outro lado, “[...] *a produção e o uso, da arquitetura e dos núcleos urbanos coloniais baseavam-se no trabalho escravo*” e por isso mesmo, “[...] *o seu nível tecnológico era dos mais precários*” (REIS FILHO, 2000, p.21).

Para Carvalho (2002), o aspecto mais funcional também se deu pela condição de colônia a que o Brasil estava sujeita, já que aqui era um local destinado, à priori, a extração do Pau-brasil e a posteriori, a produção de açúcar. Ou seja, por não haver interesse por arte de Portugal de povoar, de fato, a colônia, mas sim explorá-la.

Reis Filho (2000), considera também que “[...] *durante o período colonial a arquitetura residencial urbana estava baseada em um tipo de lote com características bastante definidas*”. Para que as nossas vilas e cidades garantissem “*uma aparência portuguesa, uma padronização sistematizada “era fixada nas Cartas Régias ou em posturas municipais*” (REIS FILHO, 2000, p.22-24).

Figura 3 – Rua da Cruz em 1852, litografia de Emil Bauch



Fonte: Coleção IAHP

Com aspectos urbanísticos “*medievais – renascentistas*” (REIS FILHO, 2000, p.32), a arquitetura colonial assumiu aspectos importados para a edificação de um mundo “lusobrasileiro” (idem, 2000, p.22-24), onde,

[...] aproveitando antigas tradições urbanísticas de Portugal, nossas vilas e cidades apresentavam ruas de aspectos uniformes, com residências construídas sobre o alinhamento das vias públicas e paredes laterais sobre os limites dos terrenos (FILHO, 2000, p.22-24).

Talvez pela condição de colônia, a importação de estilos estéticos como imitação da metrópole europeia, sempre foi prática bastante recorrente na história das expressões estéticas do Brasil, sobretudo antes da Semana de Arte Moderna de 1922 – onde ao menos houve uma tentativa de romper com o domínio cultural europeu – ou das curvas de Oscar Niemeyer – que levou ao mundo a imagem do modernismo brasileiro. No entanto, diferentemente do Recife de Vauthier e do Conde da Boa Vista – que retomarei mais afrente – se voltarmos ao ciclo do ouro, perceberemos que no caso do nosso barroco tardio, houve uma fusão do estilo lusitano com a identidade local, aspectos que tornaram o barroco brasileiro bastante particular no âmbito da história da arte.<sup>5</sup>

Por outro lado, evitando os determinismos, vale ressaltar que nem tudo que foi edificado no Brasil durante o período colonial foi mera cópia. Em *Análise do Design Brasileiro*, Dijon Moraes (2005) afirma que Lúcio Costa (1902-1998), um grande estudioso da arquitetura colonial e do barroco brasileiro, chegou à conclusão de que “[...] *as marcantes características do estilo barroco, como a cenografia monumental, a unidade formal, e o forte sentimento lírico, tinham absorvido muitas particularidades brasileiras durante seu percurso de amadurecimento local*” (MORAES, 2005, p.46).

Ora, não cabe a esta pesquisa, concebida pelo olhar de um *designer*, avaliar ou discutir sobre identidade arquitetônica, fazendo críticas ou defesa de um estilo, atribuindo-lhe *status* de ser ou não original. Muito menos julgar se a importação de estilos arquitetônicos do colonizador foi boa ou ruim para o desenvolvimento de uma arquitetura genuinamente brasileira.

---

<sup>5</sup> Denomina-se estilo colonial as manifestações arquitetônicas que vão desde o período do “descobrimento” até a proclamação da independência do Brasil. Ou seja, levando em consideração o tempo histórico, o termo engloba manifestações características dos estilos renascentista, maneirista, barroco, rococó e neoclássico.

Como pesquisador, permito-me apenas ressaltar que o barroco brasileiro carrega significados e características muito particulares da cultura local, mas sobretudo evocam, por intermédio dos símbolos, o retorno no tempo e o sentimento histórico narrativo. Retorno no tempo pois hoje não construímos mais igrejas com a mesma estética, ou seja, só é possível vivenciar um interior barroco ao visitarmos estes espaços, que, por conseguinte, nos transportam a outra atmosfera de tempo e espaço. É o visual quem desperta no inconsciente uma noção de memória, que no caso do barroco, é coletiva. E neste coletivismo, é onde eu acredito que reside o sentimento narrativo, tendo em vista os mitos (representados visualmente pelos símbolos) que “fundamentam a nossa existência”. Por exemplo: As volutas douradas aludem ao feminino, à natureza (o Brasil é “gigante pela própria natureza” nosso hino remete as nossas riquezas naturais como as águas e o ouro), o ambiente é cristão, escuro, típicos do barroco português que remetem ao controle do colonizador, e ao sair do ambiente o observador se depara com um prédio aos moldes de Mies Van der Rohe – que mesmo sem saber de história da arte ou arquitetura, – o visitante sentirá que tal caixa de vidro tem menos idade que a igreja barroca.

Figura 4 – Nave central da capela dourada, Recife



Fonte: Rafael Santana (2017)

Compreende-se por esta história hipotética que o observador, mesmo que leigo em termos de história da arte, compreendeu que houve, há muito tempo, uma fusão da cultura do colonizador (os mitos e a estética) com a natureza da colônia (a matéria prima: o ouro e como

veremos adiante algumas representações da cultura afro-brasileira). Mas este sentimento se dá a nível inconsciente, por isso nos parece tão distante da realidade imediata.

Adiante, o barroco brasileiro (Figura 4) também é “caracterizado por muitos aspectos tipicamente nacionais”, como utilização da pedra sabão e da madeira de jacarandá, “matérias-primas” típicas do Brasil. E no caso do Jacarandá, espécie típica da mata atlântica. Além destes aspectos relacionados a técnica, “[...] *sublinha-se as peculiaridades socioculturais implicadas neste estilo, como o fato de os casarões e as igrejas dos senhores brancos terem sido construídos por escravos negros*” (MORAES, 2005, p.46 - 47).

Sobre esta questão do barroco brasileiro, existe uma reflexão interessante e que dialoga com os objetivos desta pesquisa no que diz respeito aos aspectos do imaginário coletivo na representação de símbolos míticos. Ora, se a Arquitetura e o Design comunicam sobre um determinado recorte de tempo e espaço, eles também comunicam sobre o repertório visual de quem os concebe, e conseqüentemente transcrevem aos futuros observadores uma história contada pelos elementos visuais escolhidos. Os escravos, por exemplo, “[...] *construíam igrejas barrocas, nelas inserindo, porém, elementos relacionados aos seus ritos, dramas e tensões, como por exemplo a forte saudade da África, chamada no idioma africano de Banzo*” (MORAES, 2005, p.46 - 47).

Como não considerar que o ambiente de uma igreja barroca (ou outros ambientes de dimensão histórica) não cause sentimentos emotivos em observadores mais sensíveis? Tanto os objetos de design como espaços arquitetônicos carregam em si mensagens que estão muito além do que se vê. Pois, a exemplo da arquitetura franciscana luso-brasileira,

[...] dentre as imagens que compõe o acervo franciscanos nordestino sobressaem [...] quer sob a forma contida e hierática do Maneirismo, dramaticamente expandida, do barroco, ou refinada, do rococó, todas essas imagens são de grande efeito doutrinário, quer pela força que emanam na representação do sofrimento, da pureza, do exemplo de vida virtuosa, de pobreza e, muitas vezes de martírio, uma santificação promovida pela Igreja Católica, através da Contra Reforma, como um caminho pelo qual o fiel poderia estabelecer um elo com o Divino (FERREIRA-ALVES, 2008, p.26).

Não é necessário ao observador conhecer a dimensão histórica (ao que se refere à violência com que os nativos e escravos eram tratados pela coroa) do Brasil colônia para sentir a energia de um ambiente como a Capela Dourada, situada no centro de Recife. O ambiente,

por si só, com seus jardins, estátuas, afrescos, mobiliário comunicam algo de histórico. O ouro que remete a riqueza material daquele período também faz relação com pensamento da quantidade de nativos (no caso de Pernambuco, os índios Caetés) que morreram violentamente para que geograficamente aquela igreja –do colonizador –estivesse construída naquele local do jeito que é hoje.

Aqui, usou-se o barroco brasileiro como exemplo para o ponto em que esta pesquisa deseja abordar: a história contada pelos objetos e as temporalidades por eles evocadas. Agora, retomando as considerações sobre a tradição brasileira na importação de estilos arquitetônicos, prosseguirei minha discussão dando um –salto– cronológico de mais ou menos cem anos, mas precisamente iremos sair de um Brasil setecentista –voltado à economia mineradora – até o início do século XIX, exatamente no período de transição do estilo colonial, de aspectos barrocos, para o colonial de aspectos rococó-neoclássico.

A partir de 1808 com a vinda da família real para o Brasil, e sobretudo em 1817, com a chegada da missão artística francesa, a cidade do Rio de Janeiro sofreu um processo de europeização cujo objetivo era claro: adequar a cidade carioca aos padrões da corte lusitana, “moderna e civilizada” (REIS FILHO, 2000, p.116-117). O estilo império, propaganda oficial do período napoleônico, fez da França uma referência para o estilo neoclássico (JONNES, 2014) e (JANSON, 2010), pois,

Durante suas campanhas militares, Napoleão Bonaparte aproveitou as oportunidades oferecidas pela ocupação da Itália e do Egito para saquear antiguidades valiosas que mais tarde foram instaladas no Louvre, em Paris. Essa entrada de objetos raros exóticos resultou no estilo império na França. Charlie Percier (1764-1838) e Pierre Fontaine (1762-1853) projetaram e renovaram conjuntos de quartos para Napoleão e para a Imperatriz Josefina no Castelo da Malmaison, e o estilo se espalhou para as roupas, os penteados, as louças, os tecidos e o mobiliário. (JONNES, 2014, P.275)

Portanto, a tendência vinda da França, introduzida oficialmente em território Brasileiro no Rio de Janeiro, não tardou até se espalhar para as outras capitais. Com a requalificação urbana (abertura de avenidas, construção de parques e praças) pouco a pouco o neoclássico passou a fazer parte da fisionomia dos prédios públicos e privados. A abertura dos portos, proporcionou a burguesia urbana o acesso aos produtos industriais vindos da Inglaterra e as referências de moda, filosofia e música importados da França (REIS FILHO, 2000; CARVALHO, 2002; FLORES, 2006; MENEZES, 2015).

No início do século XIX, existia um desejo da elite local em fazer de Recife uma cidade nos padrões europeus, importando desde o modelo urbanístico – já mencionado – até mesmo a música, o estilo arquitetônico, gestos e costumes. Segundo Carvalho (2002),

[...] toda a simbologia representativa da sociedade francesa irá ser adotada pela nossa classe social mais abastada. Teríamos aqui um caso de dominância de um universo simbólico específico, o francês, representante da cultura francesa, sobre o nosso, brasileiro. Das classes altas, o *modus vivendi* francês se expandirá para toda a nossa sociedade, como modelo. Mesmo que as camadas menos afortunadas não dispusessem de recursos econômicos, tentavam se apropriar desta simbologia através de exemplares mais simplificados e mais baratos (CARVALHO, 2002, p.13).

No âmbito da história da arquitetura, existe a tendência de se afirmar que a introdução do estilo neoclássico no Brasil se deu em decorrência da fuga da família real das tropas napoleônicas em 1807. Porém, existe na própria historiografia arquitetônica, no caso de Recife, o registro de que a influência francesa – já se dava/ou também se deu – pelos jovens pernambucanos, filhos das famílias ricas e que eram educados na França. Ao retornarem à Recife traziam consigo o *modus vivendi* absorvido dos franceses. Sobre esse fato, porém, de maneira mais abrangente, Carvalho afirma que:

[...] com o passar das décadas do período imperial e com a constante afluência de estudiosos brasileiros à França, assim como também das constantes publicidades da modernidade que eram feitas aqui no Brasil daquela cultura, para a classe mais abastada o distante passou a ser exótico, porém muito mais conhecido do que os aspectos mais familiares, locais. Como exemplo temos o intelectual brasileiro do século XIX que lia clássicos franceses na língua original, tinha sua casa paramentada à francesa e vestia-se como tal, identificando-se muito mais com a cultura francesa do que com a sua, a brasileira, de colonização lusitana, independentemente da distância física que separava as duas nações. Não teremos mais aqui o brasileiro que irá querer parecer francês e sim o brasileiro afrancesado. A “máscara francesa” utilizada voluntariamente pelo brasileiro, passará a fazer parte da sua cultura (CARVALHO, 2002, p.13).

Contraditoriamente, falando de Recife, por mais que a cidade e seus cidadãos mais nobres vestissem uma roupa urbana europeia, os recifenses mais humildes e os escravos sobreviviam com mazelas sociais muito graves se comparadas à sociedade francesa da época. O mais contraditório é que tal burguesia *civilizada à francesa*, mantinha uma postura paradoxal no que se refere a questão da escravidão, por exemplo,

[...] nos saraus das pessoas nobres se falava francês, servia sucos de frutos da época em taças de cristal e as danças que embalavam os flertes proibidos entre jovens damas e senhores eram as mesmas encontradas em qualquer salão da Europa. A alta sociedade recifense estava sempre com a cabeça voltada para a Europa, mas com o corpo preso as relações culturais do Brasil. Desta forma era normal para o alto escalão ir estudar na França ou Portugal onde se adquiria conhecimento teórico sobre diversas ações, e, ao retornar ao Brasil, manter certas tendências conservadoras (PONTUAL; PEREIRA; FILHO; ALECRIM, 2012, p.73).

Se já havia no hábito cultural da elite recifense o desejo de se espelhar na cultura francesa, com a chegada da missão artística francesa, este hábito não só se efetivou como também se oficializou. Pois, a introdução do academicismo, efetivado com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes em 1816, fez com que os artistas brasileiros produzissem de acordo com as normas e regras do academicismo francês (CARVALHO, 2002; FAUSTO 2015).

De acordo com Carvalho (2002), a residência burguesa recifense do século XIX tinha padrões estéticos expressos, sobretudo em mobiliário, notadamente franceses. Isso se deveu em grande parte a abertura dos portos. Logo, em meados de 1808,

[...] importávamos artigos de luxo, jóias, móveis, medicina, pinturas, licores finos, vidros e porcelanas delicadas, especialidades comestíveis e livros, os famosos e temidos livros de Rousseau, Voltaire, Raynal e a própria Enciclopédia, que era utilizada até pela administração (SODRE, 1976, p. 44, apud. CARVALHO, 2002, p. 59).

Analisando com um olhar crítico contemporâneo, tal quadro despertaria um sentimento de não representatividade, pois se um observador que contempla uma obra de arte do período em questão, irá se deparar com uma obra que representa mais um Brasil – europeizado – do que um Brasil, de fato, tal como ele era. A exemplo disso, poderíamos citar o quadro da independência do Brasil. A cena retratada nele, nos remete mais as obras de um – neoclássico europeu – do que um neoclássico brasileiro. Seja pelas roupas dos personagens, pelo gestual (que também costumou ser imitado dos franceses como veremos mais a frente), seja pela própria métrica da organização do quadro.

Mais uma vez isso evidencia que os objetos são mensageiros silenciosos. Pois diante de uma manifestação gráfica, os símbolos ali evocados contam uma história. Na sala dos afrescos do Sobrado Villa Ritinha, é possível que observador ao olhar para cima perceba que aquelas pessoas que estão ali retratadas possivelmente eram pessoas da alta sociedade. Ainda mais se observamos, com um olhar de designer, as composições visuais; em meio a jardins, paisagens bucólicas e trajes de cor clara – signos de distinção social no período imperial.

Segundo a historiografia da moda, no primeiro quarto do século XIX, ainda estava muito em voga para as mulheres da alta sociedade o traje império (referência ao código vestimenta do período napoleônico), que para as mulheres, implicava o uso de vestidos leves (estilo camisola) na maior parte dos casos, confeccionados em musselina (Figura 5) (LAVIER, 2006; BRAGA, 2009; Köhler, 2001; Boucher, 2012). Se o uso de roupas claras, desde muito

antes do século XIX já era signo de pertencimento a nobreza – pois a manutenção da roupa clara só era possível para aqueles que não labutavam – é inimaginável o peso de tal signo de distinção social em período onde a maior parcela da população trabalhava em lavouras ou no borralho dos centros urbanos como Recife, ainda com estradas de barro.

Figura 5 – Detalhe de um afresco Villa Ritinha.<sup>6</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Um aspecto interessante do modo de vestir desta época, é que aconteceu um quadro bem semelhante ao do barroco brasileiro, no que se refere a cultura africana. Em *História da Moda no Brasil*, Gilda Chataignier afirma que em meados do período Imperial,

O tecido mais utilizado para ocasiões festivas era fino e quase transparente, possivelmente musselina ou seda pura. Branco e rosa-claro eram as cores dos vestidos semelhantes a camisolinhas, tons da moda francesa, que vestia a família real e sua corte quando aqui chegaram. É interessante observar que nas gravuras desta época que o modelo da moda podia receber interferências da cultura africana, por meio de lenços deliciosamente enrolados sobre o busto, ou também da realeza, pelas aplicações de joias ou aviamentos ricos contornando os decotes e pequenos punhos das mangas (CHATAIGNIER, 2010, p.77).

Em linhas gerais o neoclássico representou a ascensão da burguesia sobre a nobreza do antigo regime. Que influenciada pelos teóricos da razão, como Rousseau, procurou racionalizar a estética da vida se contrapondo aos devaneios e sentimentalismo rococó. Este, que por sua vez, tinha seu uso associado os nobres cortesãos do antigo regime. Para se sair bem em seu empreendimento, a burguesia foi buscar na arte da antiguidade clássica que, diga-se de passagem, tem um forte teor político, subsídios visuais para sua propaganda filosófica –

<sup>6</sup> A alegoria neoclássica fazia parte do imaginário imperial, por isso os vestidos tinham inspiração nas togas greco-romanas inspiraram a moda dos vestidos “camisola”.

política, simétrica, objetiva e clara. Sobre o neogrego, uma das tendências neoclassicistas, Pevsner afirma:

[...] o pano de fundo ideológico neogrego estrito é o humanismo liberal das classes cultas do início do século XIX, o espírito de Goethe, isto é, o espírito que criou os primeiros museus públicos e galerias de arte e os primeiros teatros nacionais, e que é responsável pela reorganização e ampliação da educação (PEVSNER, 2015, p. 394-395).

Vale salientar que tanto no período imperial quanto na república, existiu um forte teor positivista, desde a cristalização dos seus mitos heroicos em torno das guerras e da proclamação da independência, até no slogan *Ordem e Progresso*. Sabe-se que tais referências políticas, morais e culturais eram influências da França. Porém, antes mesmo da proclamação da república, *as poses* em que Napoleão fora pintado eram copiadas pelos aristocratas brasileiros, incluindo o imperador D. Pedro II como aponta Carvalho:

Vemos influência da cultura francesa também nas poses sociais e nos retratos [...]. Os gestos, a forma de se expressar, os assuntos das rodas sociais, a silhueta feminina, todos tinham como referência o povo “civilizado” francês. Como exemplo, o óleo de um tal artista chamado Menezes, sem grande expressão, datado de 1855, onde vemos a “*posição napoleônica da mão, atitude aliás muito rara em D. Pedro II*” (DREYFUSS, 1947, p. 404, *apud.* CARVALHO, 2002, p.59).

Giulio Carlo Argan (1992) de maneira bem sucinta, resume e justifica como a cultura francesa – revolucionária, burguesa e positivista –, afetou o mundo das artes no âmbito de promover a uniformização da linguagem estética nas manifestações artísticas

Com a cultura da francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com o império napoleônico (ARGAN, 1992, p.14).

Em contrapartida, no mundo europeu, alguns arquitetos como Ledoux (1736-1806) recusaram-se aceitar o neoclassicismo, pois o viam como mera cópia da arquitetura clássica. As críticas em torno do neoclássico foram baseadas na crença não só da falta de originalidade como também no paradoxo academicista de renegar as manifestações de cunho autoral, tendo em vista que a gloriosa arte greco-romana deveria servir de linguagem universal das belas artes. A contradição maior estava sem dúvida, no fato de que o universo revolucionário (a quem o neoclássico servia de linguagem) que foi responsável por findar os autoritarismos do antigo regime, estivesse assumindo uma postura tirana em relação a linguagem artística. Em *O Panorama da Arquitetura Ocidental*, Pevsner coloca que,

Ledoux recusou-se a aceitar tanto Palladio quanto os gregos. Ele e seus companheiros quiseram repensar o problema e voltar a sentir o caráter de cada novo projeto. Estavam certos quando afirmavam que em arquitetura não é possível um estilo saudável enquanto for uma simples imitação de um estilo passado (PEVSNER, 2015, p.384-385).

Tinha-se, portanto, de dois estilos que divergiam do neoclássico: o romântico e o eclético. Um que primava pelo subjetivo em oposição ao objetivo classicista; e o segundo que ao misturar elementos estéticos de estilos passados entrava em embate com o purismo clássico das tendências ora neogregas, ora neorromanas (JANSON, 2010; JONNES, 2014; PEVSNER, 2015).

Em torno do Neoclássico e do Romântico, Giulio Carlo Argan (1992) afirma que o “clássico”, estava “ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanística dos séculos XV e XVI” e o romântico, por sua vez tinha ligação com “arte cristã da Idade Média e mais precisamente o Românico e o Gótico”. Contudo do ponto de vista simbólico, Worringer (1881-1965) teorizou sobre uma distinção por “áreas geográficas: clássico seria o mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva; romântico, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil” (ARGAN, 1992, p.11).

O fato é que nem mesmo a renascença, tão admirada pelos academicistas se limitou apenas a copiar, e, sobre isso, Pevsner afirma que, “os paladinos do século XVIII e os neogregos do começo do século XIX” fizeram cópias frequentemente. Inclusive Goethe “[...] no momento mais clássico de seu *Efigênia*, ainda assim manteve-se essencialmente original” (PEVSNER, 2015, p.384-385). Por outro lado, tanto o estilo eclético quanto o romântico representaram o descontentamento das mentes criativas do século XIX com os desfechos tanto da Revolução francesa quanto da Revolução Industrial. A primeira, que não mudou efetivamente as estruturas de dominação social, apenas dando a falsa impressão de que o povo detinha o poder. E a segunda, que por sua vez, alterou ao transformar os meios de produção (inclusive concentrando sua posse a uma elite industrial) provocando um surto demográfico não planejado, poluição visual e ambiental oriundas dos dejetos das fábricas e das residências urbanas e consequentemente uma pauperização da classe operária.

Como já mencionado, tanto o ecletismo quanto o romantismo representaram um descontentamento com a Europa revolucionária e pós-revolucionária. Adiante faltou mencionar o que diferia tais estilos um do outro. Se o Romantismo, com o revivalismo dos estilos medievais evocava um teor bucólico pré-revolucionário, do homem puro, selvagem que

vivia na natureza virgem, sem lutas de classe e cidades poluídas. O Ecletismo buscava resgatar tudo que houve de mais belo no passado, recombinao elementos e concebendo-os com novos materiais e técnicas, talvez por isso, frequentemente o eclético tenha sido associado ao moderno na época. Também é muito comum que nos livros de História do Design, o ecletismo venha associado aos aspectos citadinos da Era Vitoriana (1837- 1901) no contexto de transição da primeira (1760-1860) para segunda revolução industrial (1850-1860), precedendo o *art nouveau*, embora suas primeiras manifestações arquitetônicas remontem ainda ao século XVIII (PEVSNER, 2015; JONNES, 2014; FORTY, 2013; HOBBSAWN, 2013; JANSON, 2010; CARDOSO, 2008).

Adiante, sobre contexto em que o Ecletismo foi mais efervescente, ou seja, durante a Era Vitoriana, Pevsner afirma que:

Para as coisas do espírito é que faltou vigor e coragem ao período vitoriano. Aqueles dotados de sensibilidade visual viram tanta beleza destruída à sua volta pelo crescimento súbito, expansivo e incontrolado das cidades e fábricas, que se divorciaram de seu século e voltaram-se para um passado mais inspirador (PEVSNER, 2015, P.388-38).

Marcos Guimarães (2015) menciona a existência de uma “lacuna” na história da arquitetura no Brasil referente ao século XIX, basicamente ao que abrange o período de transição entre os estilos denominados “colonial” (de 1500 até o neoclássico) e “eclético”. Segundo ele, em artigo para o 4º seminário ibero-americano,

[...] identifica-se uma lacuna situada em torno do segundo quartel do século XIX, que corresponde ao momento de transição de tendências estilísticas entre as arquiteturas ditas ‘colonial’ e ‘eclética’. Tal lacuna Oitocentista incide, de forma ainda mais abrangente, na arquitetura civil corrente. Isto é devido, em parte, às dificuldades apresentadas pela escassez de edificações remanescentes e pela limitação das fontes disponíveis. Por um lado, houve pouca preservação da arquitetura civil devido a demolições e a numerosas reformas ao longo do tempo (GUIMARÃES, 2015, sp).

Neste período, turbulento devido as revoluções que eclodiram contra o governo imperial e pelas transformações no âmbito urbanístico e tecnológico, as capitais, como Recife e Porto Alegre, estavam passando por intenso processo de modernização, onde os projetos urbanos de caráter cênico objetivavam a reforma a paisagem urbana. No caso de Recife, de 1838 a 1844, por exemplo, durante administração de Francisco do Rego Barros (Conde da Boa Vista),

[...] entre outras iniciativas urbanas, o arquiteto Louis Vauthier foi trazido da França e elaborou o projeto do tetro de Santa Isabel; como também engenheiros, artesãos – como o marceneiro Béranger –, operários alemães, pintores. Foi levantada a ponte pênsil sobre o rio Capibaribe, na altura de Caxangá, a primeira do país do gênero,

além de plano de urbanização, obras de saneamento, calçamento de ruas [...] as casas foram numeradas e mercadas com algarismos pintados de branco sobre placas de azul escuro... (CAVALCANTI, 2010, p. 101-102).

Para Reis Filho (2000), a proclamação da independência, a priori “não implicou, de modo geral, em mudanças na arquitetura”. Contudo, pode-se “identificar transformações de importância, correspondentes, durante muito tempo, à difusão da arquitetura neoclássica” a posteriori do ecletismo. Ou seja, como já se esperava, após a independência o neoclássico se manteve como arquitetura oficial (REIS FILHO, 2000, p. 136)

Se tínhamos no Brasil, um neoclassicismo (ao modo francês) que representou a tentativa de civilizar o urbanismo brasileiro afim de adequá-lo as necessidades da Família Real, por conseguinte, da corte portuguesa, ou seja, bastante ligado ao Período Imperial. O ecletismo, por sua vez, terá no Brasil conotações – modernas e tecnológicas – no contexto da industrialização do sul e sudeste, do crescimento populacional das capitais litorâneas, da implantação das vias férreas, da abolição da escravatura, das imigrações – ou seja, do Brasil República. Embora tenha suas primeiras manifestações ainda no período Imperial, seu cenário de efervescência está mais ligado ao contexto republicano (FAUSTO, 2015; REIS FILHO, 2000).

A segunda metade do século é marcada pelo fim do trabalho escravo e pelo início da imigração, da instalação de ferrovias e de indústrias. Os agentes sociais dessas transformações, membros das camadas sociais urbanas em ascensão, atuavam sob influência do positivismo e do ecletismo arquitetônico. Essas camadas iriam construir e utilizar uma arquitetura mais atualizada e tecnicamente elaborada, sem auxílio do trabalho escravo (REIS FILHO, 2000, p.145).

Neste capítulo vimos como os estilos estéticos advindos da Europa foram incorporados a configuração visual das nossas cidades. Também vimos que desde o período colonial este processo não acontecia de maneira casual, mas sim institucionalizada com as regras estatais para as construções citadinas. Vimos este quadro se tornar ainda mais expresso com a vinda da família lusitana, e com junto com ela, a missão artística francesa. Com a adoção do neoclássico como estilo oficial do império e com a abertura dos portos, vimos também que as elites brasileiras não só passaram a consumir a estética neoclássica como também almejar o modo de vida francês pós-revolucionário. As cidades como Recife e Porto Alegre, capitais portuárias, foram palco desta transição estética de aspectos também políticos e filosóficos. O sobrado Villa Ritinha é portanto, um artefato documental deste período da história do Brasil.

## 5. HEROÍSMO E MELANCOLIA

*Falar sobre história, é evocar temporalidades que não serão revividas. Se forem de guerras, o sentimento evocado é de alívio. Mas se forem de paz, o sentimento evocado, é de saudade. E esta, quase sempre vem junto com a melancolia.*<sup>7</sup>

### 5.1 O rococó francês e o seu tempo

O capítulo anterior contém um apanhado de informações sobre a arquitetura europeia, mais notadamente francesa e portuguesa, e suas derivas no Brasil e na cidade do Recife. Iniciando no estilo Colonial com fortes traços maneiristas e renascentistas até a implementação do neoclassicismo e dos padrões urbanísticos. Portanto, antes que o leitor se questione sobre o motivo de estarmos voltando ao período anterior ao neoclassicismo e ter um capítulo dedicado somente a ele, adiantarei que apesar do neoclássico estar em vigência no ano de construção do Sobrado Villa Ritinha, ele será mais utilizado nos exteriores das residências, estando seus interiores ainda ligados aos interiores rococós.

Sobre a característica deste período de transição que abarca desde a pré-revolução até a pós-revolução, embora não se possa afirmar se o critério de tal nomenclatura esteja associado aos fatos históricos, Pevsner (2015) ao descrever uma construção do arquiteto Robert Adam (1728-1792) (Figura 6), atribui ao mesmo, aspectos de um “rococó-neoclássico” (Figura 7) (p.391). Bazin (2010) ao descrever as construções parisienses de meados de 1750, mais ou menos, afirma que era muito comum neste período que as construções fossem concebidas externamente em um estilo e internamente de outro:

Ademais o planejamento das novas residências citadinas passou a ser mais flexível [...]. As fachadas tornaram-se menos severas, com muitas janelas e os diferentes andares claramente marcados. Suas formas adquiriram maior elegância – embora não se renunciasse a um classicismo externo, que contrastava com o estilo rococó do interior. Na própria arquitetura foram raros os exemplos de puro rococó. (BAZIN, 2010, p.182)

---

<sup>7</sup> Rafael Santana

Sobre esta característica, pode-se afirmar sem receio, que ela está coerente com o Sobrado Villa Ritinha, construído por volta de 1830, quase oitenta anos depois das construções descritas por Pevsner e Bazin. Apesar das aplicações oriundas do período do *Art Nouveau* e de outros aspectos estéticos que conferiram a construção o título de celetista pelo arquiteto que fez um breve levantamento sobre a história da casa, é perceptível na fachada claramente o estilo neoclássico.

Figura 6 – Um interior rococó-neoclássico<sup>8</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Como foi visto no capítulo anterior, sempre houve a tendência no Brasil de importar os estilos advindos da Europa. É por esta razão que o estudo do rococó presente em Villa Ritinha será estudado a partir da Europa. Tal partido também foi tomado pela falta de material sobre o rococó brasileiro em relação as residências urbanas, pois o tema no Brasil foi bastante estudado no âmbito das igrejas, sobretudo franciscanas.

O rococó, como manifestação estética e filosófica no mundo da história da arte, foi por muito tempo e ainda hoje é considerado por alguns, um movimento vazio e superficial. Veremos o motivo de tais considerações ao longo deste capítulo. Por outro lado, adiantarei que muito teve a ver com a Revolução Francesa e onda de valores morais que as manifestações

<sup>8</sup> Projeto de Robert Adam. Biblioteca, 1767-1769. Kenwood, Londres (p.818).

artísticas tiveram que assumir e transmitir após 1789. De maneira metafórica, os artefatos vestidos de rococó foram tão perseguidos quanto seus antigos donos decapitados durante o massacre de setembro. Também adiantarei que assim como o atual dono da Villa Ritinha, Klaus Meyer, outros amantes da arte do passado tentaram voltar ao clima do rococó durante o século XIX motivados pela frustração oriunda do mundo burguês industrial.

Figura 7 – Fachada do Petit Trianon <sup>9</sup>



Fonte: Jason (2010)

Começarei minhas explanações em torno do rococó justamente por seu próprio martírio, pois segundo Baur, os mal-entendidos que girara em torno do rococó até hoje iniciaram-se enquanto o mesmo ainda estava vigente, pois “[...] *dizia-se morta uma época que não tinha ainda morrido. As pessoas distanciavam-se de alguma coisa em que elas próprias estavam envolvidas, rejeitavam um espírito de época ao qual ainda pertenciam*” (BAUR, 2008, p.6). Embora não fique claro nas palavras de Baur, pode-se deduzir que a causa desta negação tenha raízes na Revolução Francesa. Até mesmo o próprio termo nomeador do estilo ganha cunho assumidamente depreciativo no período pós-revolucionário.

O termo “rococó” só apareceu depois da revolução, por volta de 1790, “[...] *a partir de uma estilização da palavra ‘rocaille’, já aí tinha uma conotação depreciativa*” (BAUR, 2008,

---

<sup>9</sup> Projeto de Ange-Jacques Gabriel. Versalhes 1762-1768 (p.826).

p.6). Por outro lado, a palavra rococó refere-se, “[...] *aos seixos, conchas e pedrinhas irregulares que decoravam os grottos de jardins italianos que se tornaram os principais motivos da decoração*” sobretudo de interiores franceses desde o período regencial até a revolução francesa (JANSON, 2010, p.773).

Comumente o rococó é estudado de maneira reducionista como parte final do período barroco marcado pela leveza oriunda da troca dos tons escuros e do excessivo dourado pelos tons pastel e detalhes delicados. Também é tido como a arte dos anos finais do antigo regime. Porém a salvo das aparentes<sup>10</sup> superficialidades, o rococó inicialmente representou em um primeiro momento, a mudança do gosto pessoal do Rei Sol (Luiz XIV) para aspectos mais aristocráticos das cortes de Luiz XV e Luiz XVI. Para Bazin,

[...] o século XVII fora régio; o XVIII seria aristocrático. Com a morte de Luiz XIV dissolveu-se a corte de Versalhes, e Luiz XV, ainda criança foi levado para Tulherias. Houve uma apressada fuga da corte onde, durante os últimos anos de Luiz XIV, a melancolia gerada por uma série de fracassos políticos e pela austeridade de Madame de Maintenon causaram um sentimento geral de depressão (2010, p.179).

Vala salientar também que, como toda virada de século, um clima de incerteza e medo de uma nova era balança o alicerce do imaginário coletivo. Os exemplos históricos são diversos, inclusive os de nosso tempo, como por exemplo, a suspeita de que o mundo fosse acabar nos anos 2000 (virada do milênio) e recentemente em 2012 (calendário Maia). Situação semelhante acompanhou o rococó no período em questão, onde “os medos apocalípticos e as crises de identidade, as visões de morte e as dúvidas sobre a realidade”, segundo Baur, “ligavam a própria era ao ‘fim da época do barroco’” e

[...] de fato existem certas semelhanças na forma como estes medos eram reprimidos mais do que ultrapassados. Mitos e lendas, festas e fantasias, teatro e música eram usados para criar mundos de sonho e reinos intermédios que permitiam esquecer tudo isso [...] (BAUR, 2008, p.7).

Até aqui, a luz das considerações dos autores citados, fizemos a retenção de duas palavras que se mostraram reveladores ao longo da pesquisa, foram elas a *melancolia* e *onirismo*. Estas, ou se não, seus conceitos, estarão presentes na maioria dos textos que abordam o tema rococó. A título de discussão, para dialogar mais diretamente com a minha pesquisa, dividi o rococó em duas fases; a primeira de postura mais fugaz aos problemas sociais valorizando um onirismo e uma volta à natureza, e outra fase de aspectos mais trágicos, como prelúdio da Revolução. A respeito disso, segundo Norbert Elias,

---

<sup>10</sup> Obtusamente, alguns estudiosos consideram o rococó um estilo superficial e de pouco engajamento histórico.

A mudança do estilo barroco para o rococó, do estilo Luiz XIV para o da Regência, é uma mudança na conformação das próprias classes sociais. O corte profundo operado entre as formas do século XVIII e as do XIX é a expressão de ascensão de uma nova classe social ao poder, a burguesia industrial. No lugar do gosto e estilo de corte, aparecem o gosto e estilo burguês capitalista” (ELIAS, 2005, p.11).

Pode-se inferir que nesta primeira fase (do período regencial até a morte de Luiz XV), o rococó irá celebrar a liberdade de gosto proporcionada pelo período regencial em relação aos rigorosos anos do reinado de Luiz XIV, por isso Elias trata como “conformação” das classes sociais coma a nova situação da França. Pois o rei Sol levou consigo uma pequena parte da tirania sobre o gosto exclusivamente régio. Uma passagem que ilustra bem esta fase é citada por Vincent (2007). Segundo ele nos anos do “bem-amado”, como Luiz XV fora chamado,

Em Notre Dame de Paris, o bispo de Langres, Monsehor de La Luzerne, não hesitou em somar-se ao sentimento geral: “De todos os períodos da monarquia”, ele disse, “o reinado de Luís XV foi aquele em que mais se foi feliz por ser francês” (VINCENT, 2007, p.69).

Na segunda fase (durante o reinado de Luiz XVI até sua decapitação durante a revolução francesa), a aristocracia acompanhará não só o protagonismo da burguesia como o fim dos seus privilégios sociais. Neste aspecto, o rococó trará consigo a melancolia e a perda da alegria de viver ocasionada pela inevitabilidade do fim, renunciado pelo processo revolucionário. Sobre isso, Umberto Eco afirma:

[...] poderíamos dizer que no século XVIII a persistência da Beleza barroca encontra razão no gosto aristocrático pelo abandono a alegria de viver, enquanto severo rigor neoclássico devota-se ao culto da razão, da disciplina e da calculabilidade típicas da burguesia ascendente (ECO, 2013, p.239).

Não será mérito desta pesquisa explorar o rococó no âmbito destas fases, as mesmas serão brevemente fundamentadas no capítulo seguinte, sobre os mitos relacionados ao rococó. Neste capítulo o proposto é explanar sobre o contexto do rococó e suas derivas simbólicas no sobrado Villa Ritinha.

Por isso, retomando o que vinha sendo explanado, o ponto em comum as duas fases do rococó será notadamente seu desejo de fuga da realidade presente. Neste ponto, o que irá diferenciar os retornos desejados pelo rococó do retorno almejado pelo neoclássico será na abordagem. Os artistas do rococó queriam uma volta a natureza primitiva, mítica, onírica, poética, enquanto que o neoclássico, uma natureza antropocêntrica, política, objetiva e racional. Por isso, Janson considera que os artifícios do rococó

[...] criam reinos encantados que funcionam como distrações da vida cotidiana. Sob

alguns aspectos o rococó francês demonstra uma evolução no gosto dos aristocratas [...], privilegiam motivos naturais estilizados e uma arte mais “doméstica” – mais privada do que pública – para a decoração das suas casas... (JANSON, 2010, p.773)

Se comparado ao gosto mais “robusto do período barroco”, esteticamente o rococó expressava sua “alegre frivolidade” na “[...] predileção por cores e decorações delicadas” (Gombrich, 2012, p. 455). Por meio dos seus arabescos e curvas em dourado que contrastavam com o branco e outros tons, sempre claros ou “tons pastel”, o rococó foi se difundindo da arquitetura e da pintura para o mobiliário, vestuário e artefatos menores (Figura 8). Segundo Bazin,

[...] a decoração arquitetônica em mármore policromado e bronze dourado cedeu lugar a painéis pintados e orlados de ouro [...]. Por volta de 1720 essa decoração passou a adquirir formas sinuosas e a encontrar lugar para a rocalha. Decoradores como Oppenordt, Nicolas Pineau e, mais tarde Meissonier levaram esse estilo sensual a prevalecer sobre o estilo mais nobre de Le Pautre. O segundo Claude Audran (1658-1734) conferiu aos grotteschi – reintroduzidos por Bérain e conhecidos agora como arabescos – um toque de fantasia e graça (BAZIN, 2010, p.181).

Figura 8 – Um interior rococó de 1735 <sup>11</sup>



Fonte: Jason (2010)

Segundo Eva Gesine Baur, outra característica do rococó é o uso dos bastões de pastel como obtenção de pigmento. Isso dava aos quadros aspecto de fluidez, pois além de proporcionar bons *esfumatos* e contornos desmarcados, “[...] o pastel nunca é sombrio, nunca

---

<sup>11</sup> Projeto de Nicolas Pineau. Hotel de Varengeville, Boulevard Saint-Germain, Paris (p.784).

*é descomprometido. Não conhece o absoluto nem o repentino. Foi esta a razão pela qual o pastel viveu seu auge durante o rococó*” (BAUR,2008 p.18). Teremos, portanto, nas imagens do rococó,

[...] todas as atitudes e os humores despertados pela vida de corte, como a pose e os gestos calculados, exigidos para ser valorizado nessa sociedade, a gravidade heroica e pomposa ou a leveza graciosa, tudo isso era incorporado desde então à natureza campestre, na forma de paisagem. Nas mãos dos pintores de corte, a natureza torna-se uma espécie de cenário nostálgico da vida cortesã, uma paisagem clássica de início, depois barroca e, finalmente rococó, em conformidade com o desenvolvimento da própria sociedade de corte (ELIAS, 2005, p.12).

No Brasil (Figura 9), o rococó se manifestará nos anos finais do Ciclo do Ouro (mais ou menos meados 1760), logo após o exuberante e pomposo barroco brasileiro. Caracterizado por uma “talha, mais leve e delicada”, o rococó brasileiro no Estado de Pernambuco “[...] denuncia o esgotamento do ciclo do ouro e a inserção numa arte que busca sua expressão na requintada decoração dos palacetes cortesãos europeus da época” (CARVALHO, 1989, p. 62-64, apud. FERREIRA-ALVES, 2005, p.26). Podemos deduzir com a situação descrita acima, que assim como na França, onde o rococó representou uma maior leveza em relação ao barroco robusto do Rei Sol, no Brasil a leveza do rococó representou uma redução no uso do dourado (relacionada ao fim do ciclo do ouro), mas também um leve afastamento do carregado e escuro barroco português.

Figura 9 – Capela de São Roque, Olinda



Fonte: Rafael Santana (2017)

Em um trabalho muito rico sobre *Os conventos e igrejas franciscanas do nordeste brasileiro no período colonial*, publicado no livro *Os Franciscanos no Mundo Português* (do terceiro seminário luso-brasileiro e organizado pela Natália Marinho Ferreira-Alves), a pesquisadora Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho dividiu seu trabalho em cinco

categorias ou ciclos das construções franciscanas. O rococó, segundo ela, corresponde ao quarto ciclo decorativo, onde:

[...] na decoração em talha se caracteriza por um traçado precioso e requintado, utilizando-se de volutas em movimentos de curvas, contra-curvas, de conchoides retorcidos e esgarçados (as chamadas *rocailles*), de estilizações fitomorfas e florais (palmas e plumas) e de elementos considerados ‘exóticos’, tais como chineses, indianismos e africanismos. O que mostra uma arte que se apropria de outros valores artísticos que não só os da cultura ocidental e que enfatizava os refinamentos e as sensações óticas de superfície, realçadas através do douramento do relevo sobre um fundo claro (CARVALHO, 1989, p. 62-64, apud. FERREIRA-ALVES, 2005, p.26).

Do ponto de vista iconográfico, são encontrados símbolos sacros em combinação com ornamentos profanos, e “[...] a maioria das decorações em talha dos templos franciscanos nordestinos de meados do século XVIII às duas primeiras décadas do século XIX utilizou o rococó, mas não em sua “pureza”, como de resto em toda a arte colonial do período” (CARVALHO, 1989, p. 62-64, apud. FERREIRA-ALVES, 2005, p.26).

Cabe afirmar também, que será perceptível outro ponto em comum entre o rococó franciscano e o rococó de Villa Ritinha, é que de fato o estilo não foi utilizado livre de outras referências além do rococó, pois, as construções do período em questão,

[...] conviveram com elementos ornamentais barrocos e neoclássicos, como mostram os retábulos da igreja de Nossa Senhora das Neves e da Capela de São Roque, em Olinda, o retábulo mor da igreja de Santo Antônio, no Recife e o retábulo principal da igreja de Santo Antônio, em Igarassu, os exemplares significativos do período” (CARVALHO, 1989, p. 62-64, apud. FERREIRA-ALVES, 2005, p.26).

Após explicar no capítulo um sobre os artefatos como contadores de história e a importância do Design e da Arquitetura como atuantes no processo de memória coletiva, e no capítulo dois, sobre a tradição histórica na importação de estilos utilizando o neoclássico como exemplo e explorando seus significados e contexto, e no início deste capítulo sobre o rococó, seu contexto e significados no Brasil colonial, irei explicar no próximo tópico sobre os símbolos do rococó presentes no sobrado Villa Ritinha pela ótica da Teoria do Imaginário.

## 5.2. Villa Ritinha entre o Heroísmo e a Melancolia

Com o material fotográfico coletado na primeira visita técnica, foi perceptível a predominância de signos que remetem a natureza nas variadas tendências estéticas encontradas na casa, dentre elas o rococó (nas duas salas do andar térreo incluindo a de espelhos), neoclássico (na fachada, no andar de cima e no jardim), *Art Nouveau* (nas aplicações

da fachada, nos afrescos do corredor que levam até o jardim e nos azulejos), e com menos força, o Vitoriano (em pequenos detalhes e em peças de azulejo). O espaço é tão rico em temporalidades estéticas, que deixo minhas considerações em aberto, pois sei que um outro observador poderá perceber mais algumas referências que eu deixei passar.

A casa em si já havia sido descrita pelos jornais como uma construção *eclética*, mas por outro lado, comecei a refletir sobre até que ponto poderíamos considerá-la como tal. Então imaginei três possibilidades: 1. A casa poderia ser *eclética* pelo recorte de tempo, ou seja, se no ano de construção estaríamos no período do ecletismo (que no Brasil está relacionado com a modernização tecnológica das capitais, com a implantação de ferrovias, etc.); 2. A casa já fora concebida como *eclética* durante a construção; 3. Se a casa foi se tornando *eclética* pela sua própria trajetória de vida, ou seja, nas tentativas de modernização e adequação aos padrões estéticos ao longo dos anos.

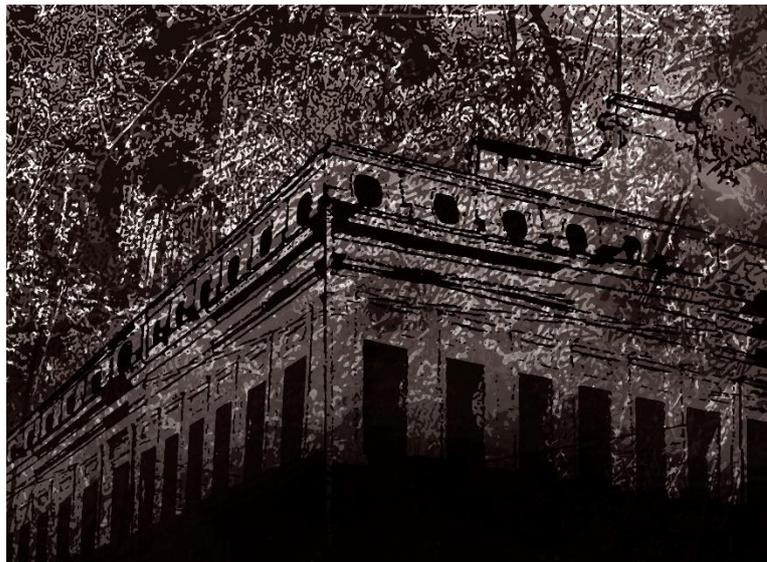
Mas, na ocasião da entrevista, o atual dono da Casa, o *art-designer* alemão Klaus Meyer, afirmou que considerava à luz de sua experiência, que o sobrado tinha aspectos primordialmente rococós. Cruzando o sentimento de Klaus, com o ano de construção do sobrado 1835, a história do Recife e as influências estéticas vigentes na ocasião da chegada da família real no Rio de Janeiro, e na corrida burguesa rumo ao afrancesamento do Brasil Imperial, cheguei à conclusão de que o partido a ser seguido não era nenhum dos citados no parágrafo anterior. A pesquisa deveria iniciar pela construção da casa, esta que esteticamente fora construída com interiores rococós e fachada neoclássica. Fatos estes que me levaram ao conhecimento do termo rococó-neoclássico em Pevsner (2015), muito descrito esteticamente nas bibliografias de história da arte e da arquitetura, mas pouco utilizado em nomenclatura.

O sobrado de número 35, que está localizado na Rua da Soledade, bairro da Boa Vista, foi construído em 1835 e pertencera inicialmente a uma família da nobreza portuguesa. O dono da casa era um Barão, senhor de engenho e produtor de açúcar. Neste período, a casa tinha aspectos do neoclássico na fachada e rococó no interior, quanto ao entorno, tudo indica que ainda tinha aspectos pouco urbanizados (Figura 10). O conjunto arquitetônico era composto pelo grande palacete (hoje dividido em cinco sobrados) (Figura 11), uma capela, um jardim e as jaulas dos cães e dos leões. Um achado no livro de Reis Filho nos permite compreender, dedutivamente, o significado de uma edificação como Palacete Villa Ritinha naquela época, sobretudo no que se refere ao estilo em que fora construído:

[...] no início do século, com o processo de independência política, os padrões barrocos, que haviam prevalecido durante o período colonial, são substituídos pelo neoclássico, que se torna arquitetura oficial do Primeiro e do Segundo Império, mantendo-se em uso até a proclamação da República (REIS FILHO, 2000, p.11).

Ao se desvincular da estética barroca colonial, sobretudo se tomarmos como referência o ano em que foi construído, 1835 (antes mesmo do Teatro de Santa Isabel), o palacete em si já é capaz de nos dizer, quase duzentos anos depois que sua concepção visual – para o Recife do primeiro quartel do século XIX –, já estava por dentro do padrão estético vigente. Resumidamente, para o Recife desta época, a Villa Ritinha, estava à frente do seu tempo. Sobre este ponto, poderemos constatar, que será muito marcante na vida do casarão até meados do século XX, como será explicado mais adiante, como no caso do elevador belga *Art Nouveau*.

Figura 10 – Fachada original do palacete Villa Ritinha<sup>12</sup>



Fonte: Rafael Santana (2017)

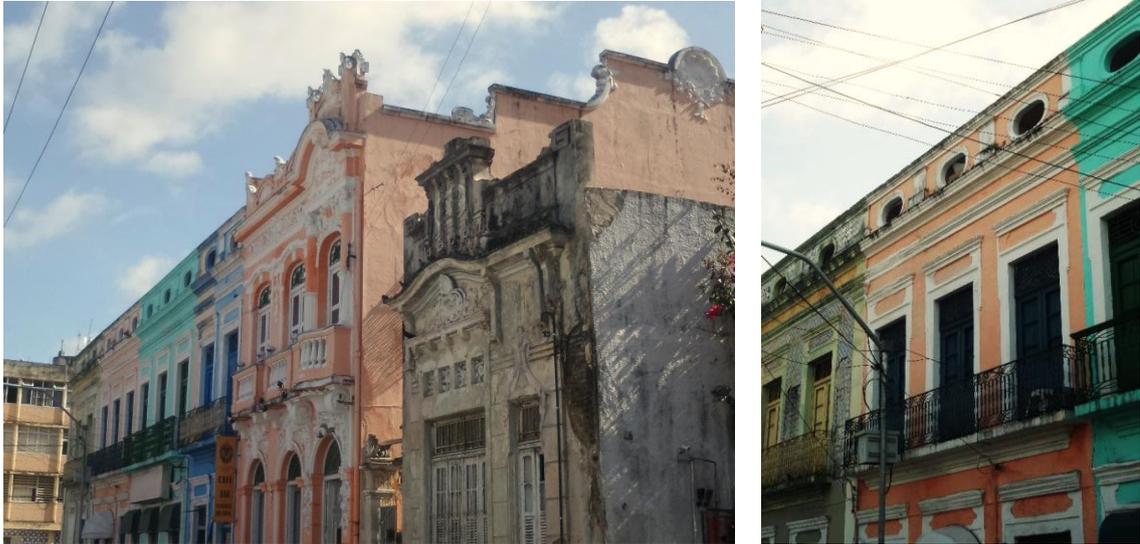
O Barão neste período, também sediava reuniões maçônicas no palacete Villa Ritinha, onde os grafismos, o piso quadriculado e a escadaria em quatro patamares evidenciam isso. O que não é um tanto novidade, tendo em vista que a maçonaria esteve muito presente na vida nobre pernambucana, basta lembrarmos das revoluções de cunho liberal que aconteceram em Pernambuco nos períodos de 1817 a 1848. Sobre este fato, uma importante consideração feita por Cavalcanti em *Pernambuco, uma História Política*, coloca que:

Além da atuação dos seus líderes, Domingos José Martins, Domingos Teutônio Jorge e João Ribeiro, o movimento espalhou-se entre os membros da maçonaria e alcançou a população. Neste caso, as tendências dos maçons portugueses e

<sup>12</sup> Simulação digital elaborada pelo autor utilizando a técnica de fotomontagem.

brasileiros praticamente convergiram. Porque os maçons portugueses acentuavam a linha constitucional e liberal. E os brasileiros ressaltavam o rumo federalista e republicano (2010, p.93).

Figura 11 – Rua da Soledade<sup>13</sup>



Fonte: Rafael Santana (2017)

Essa passagem foi selecionada pela relação que será construída adiante no que versa sobre o regime heroico do neoclássico que irá conviver com o a melancolia do rococó. Pois sendo o fundador da Villa Ritinha, um maçom português (os símbolos maçons na casa evidenciam isso), torna-se ainda mais compreensível a convivência entre os dois estilos no casarão. Por mais que o sentimento aristocrático e onírico através das rocalhas, florais e arabescos saltem aos olhos, colunatas notadamente clássicas, o piso, os grafismos maçons, iluminam nossa percepção para um *toque* burguês capitalista. Por mais que o foco deste pesquisador tenha recaído sobre o regime noturno da imagem, não foi totalmente excluída a presença do regime diurno no ambiente do Sobrado.

Segundo Reis Filho (2000, p.35), as edificações particulares urbanas “[...] *dos começos do século XIX avançavam sobre os limites laterais e sobre o alinhamento das ruas, como as casas coloniais. A essas assemelhavam-se pela simplicidade dos esquemas*”. Ou seja, poucos anos antes ou até mesmo durante o período de construção da Villa Ritinha, os sobrados ainda seguiam os padrões construtivos estipulados pelas câmaras (como foi mencionado no capítulo anterior).

<sup>13</sup> Na direita a fachada atual do antigo palacete e os quatro sobrados que compunham a construção original. A esquerda, aspectos da fachada original de 1835 (aparentemente não modificadas).

Um achado no livro *Quadro da Arquitetura no Brasil*, sobre a edificação do Teatro de Santa Isabel (inaugurado em 1850, quinze anos depois da construção da Villa Ritinha) (Figura 12), serve de base para que dedutivamente (levando em consideração o poder aquisitivo do Barão fundador), possamos compreender o que significa, na paisagem de Recife, um Palacete como o da Villa Ritinha:

[...] nossos principais centros urbanos, a par de um ou outro edifício público, eventualmente uma residência com tratamento diferenciado, como seriam o Teatro de Santa Isabel e a chácara da família Uchoa, no Recife, revelavam, tímidas modificações de fachada, as mesmas casas formando linhas contínuas sobre as vias públicas, de tal modo harmonizadas com suas antecessoras, que não chegavam a quebrar a monotonia, que era um de seus traços marcantes (REIS FILHO, 2000, p.35-36).

Figura 12 – Teatro de Santa Isabel, Recife. <sup>14</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Ao que tudo indica, na época em que a edificação foi construída, não existia em Pernambuco mão de obra qualificada para a decoração de interiores aos moldes do rococó, bem como não havia o material necessário para o trabalho. Portanto, tanto o artista como as tintas e outros materiais precisaram ser importados da Europa. Em alguns afrescos é possível identificar a assinatura de Pires, um pintor bastante conhecido na cidade de Lisboa naquela época. Sobre esse processo de importação de materiais, a luz da contribuição de Reis Filho (2000), podemos deduzir que foi facilitada pela vinda da família real portuguesa, pois,

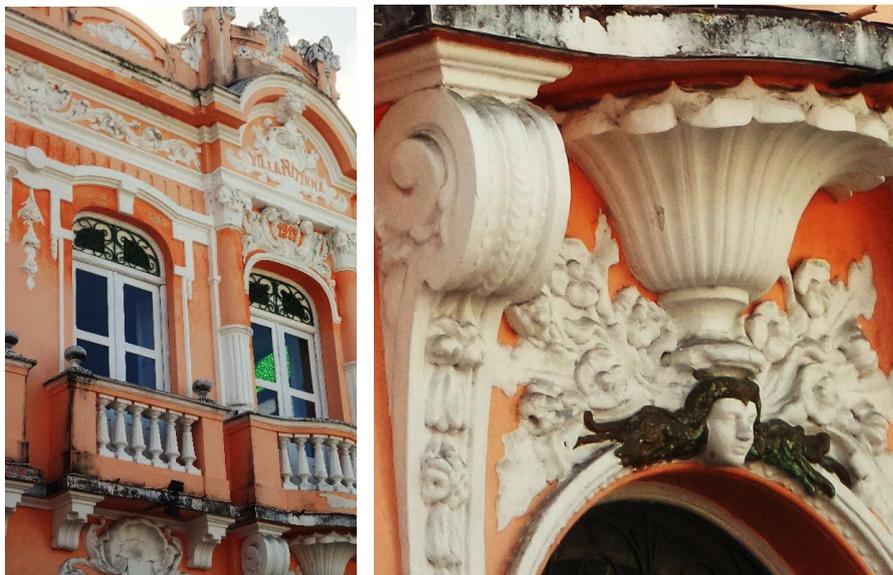
[...] a integração do país no mercado mundial, conseguida com a abertura dos portos, iria possibilitar a importação de equipamentos que que contribuiriam para a alteração

<sup>14</sup> De 1850, uma deriva do neoclássico no Brasil.

da aparência das construções dos centros maiores do litoral, respeitado, porém, o primitivismo das técnicas tradicionais. A presença dos equipamentos importados insinuava-se nas construções pelo uso de platibandas, que substituíram os velhos beirais, por condutores ou calhas, ou pelo uso de vidros simples ou coloridos - sobretudo nas bandeiras das portas e janelas- em lugar das velhas urupemas e gelosias (REIS FILHO, 2000, p.37).

De acordo com o Diário de Pernambuco (2016), Ritinha era o nome da Baronesa, esposa do proprietário, este que decidiu batizar o sobrado com o nome da esposa na intenção de homenageá-la. Nas últimas décadas do século XIX, a Villa Ritinha se tornou um hotel de luxo, pois nesta época, a Boa Vista era um bairro muito bem frequentado e era por onde circulava o maior número de turistas. Passada esta fase, o casarão se transformou em pensão de luxo.

Figura 13 – Aplicações *Art Nouveau*<sup>15</sup>



Fonte: Rafael Santana (2017)

Em 1913 a casa sofreu, ao que tudo indica as primeiras modificações, pois foram aplicados os relevos do *Art Nouveau* em sua fachada (Figura 13). Pode-se deduzir também que os afrescos que constam no corredor que levam até o jardim e alguns azulejos também tenham sido concebidos neste período. Seis anos depois, em 1919, a prefeitura pediu para que as famílias nobres que habitavam o bairro da Boa Vista se mudassem daquele logradouro para que o bairro se transformasse em centro comercial. Sobre esse fato, pode-se dizer que tal

<sup>15</sup> Atual fachada da Villa Ritinha As aplicações de ornamentos pré-concebidos era muito comum no século XIX e representavam a tentativa dos proprietários de modernizar a aparência dos seus imóveis.

processo ocorreu no Recife de maneira lenta desde meados do século XIX, pois segundo Menezes (2015), em *Mobilidade Urbana em Recife e seus Arredores*, afirma que:

[...] ao se examinar os vários mapas da cidade do Recife produzidos no século 19, com vista às dimensões da cidade, verificamos, à luz da economia urbana, que tal feito pode refletir a presença dos estrangeiros, com suas famílias, ingressados no campo do comércio que, de certa maneira, modificaram os antigos hábitos e costumes da gente local. [...] dando início a um processo de ruptura no equilíbrio antes existente e relacionado com a escala da cidade no que diz respeito ao circular naquilo que infere às dimensões das ruas, distancias e lugares habitados (2015, p.111).

Esse processo de mudança e reorganização urbana, começou desde a abolição da escravatura (de fato, nos fins do século XIX) (Figura 14 e 15), inicialmente com os grupos alforriados migrando para as periferias dos centros urbanos, posteriormente com a chegada dos imigrantes europeus destinados a trabalhar nas fábricas e nas lavouras. Rumo ao contexto da proclamação da República, no pensamento das elites brasileiras também pairavam novidades:

Assim, é possível reconhecer que as tendências da arquitetura brasileira da segunda metade do século XIX encontravam apoio em duas correntes, da maior importância no pensamento brasileiro da época: de um lado o positivismo, procurando estimular o desenvolvimento e o amadurecimento tecnológico no país, criando condições de receptividade para todos os aspectos da tecnologia da era industrial e, de outro, o ecletismo, propondo uma conciliação que facilitava essa transformação, assimilando as inovações aos padrões anteriores (REIS FILHO, 2000, p.185).

Figura 14 – Um casarão aristocrático, Recife <sup>16</sup>



Fonte: Mendes (2010).

<sup>16</sup> De 1878. KRAUSS, L. Casa do Barão do Livramento (na atual Avenida Conde da Boa Vista). Atualmente remodelada. (p.113).

Diante deste contexto, que se deu de maneira gradativa, segundo Mendes “[...] a sociedade de Pernambuco, em destaque a do Recife, detinha privilégios e era, em parte, dela a iniciativa de transferir novas tecnologias na área de transporte, saúde pública e outras novidades da Europa” (MENDES, 2015, p. 110). Dentre estas novidades advindas, como sempre da Europa, estava o Ecletismo, que segundo Reis Filho (2000), além de trazer os ares da modernidade, conferiu as casas de famílias abastadas fachadas excessivamente ornamentadas. Para Reis Filho:

Na segunda metade do século, com a instalação das estradas de ferro e o desenvolvimento das cidades, ocorreu uma crescente influência do Ecletismo - estilo que aproveitava as formas arquitetônicas de todas as épocas e de todos os países - que passou a predominar a partir da proclamação da República (REIS FILHO, 2000, p.11).

Figura 15 – Avenida Rio Branco, Recife<sup>17</sup>



**Fonte:** Fonte: Mendes (2010).

“[...] As novidades relacionadas com o bem-estar da gente da cidade, vistas a luz de uma maior relação com a natureza que a todos envolvia com seus benefícios, deram origem à criação de jardins botânicos e passeios públicos” (MENDES,2015, p.106). O projeto do Parque Treze de Maio, por exemplo, data de 1860, mas só fora inaugurado no final da década de 1930. Também cabe constatar que na “[...] Recife do século XIX assistimos o aparecimento daquele

---

<sup>17</sup> Fotografia do início do século XX. (p.134)

*ônibus puxado por animais, com rodas de madeira, e paralelamente o bonde de burros, correndo sobre trilhos”* (MENDES,2015, p.111). As aplicações em relevo que passaram a integrar a fachada da Villa Ritinha, correspondem a tentativa de adequá-la aos novos tempos, pois,

[...] a arquitetura da segunda metade do século XIX correspondeu, em geral, a um aperfeiçoamento técnico dos edifícios e a um esforço para a incorporação dos benefícios mais recentes da sociedade industrial. No plano formal, o ecletismo foi a solução utilizada para o atendimento desses objetivos arquitetônicos (REIS FILHO, 2000, p.154).

Em meados da década de 1920, o Palacete ganhou modificações de natureza tecnológicas. Foi a primeira residência particular a ter instalada uma rede de energia elétrica e a quinta edificação a ter energia elétrica. Posteriormente foi trazido da Bélgica um elevador com características *Art Nouveau*, este que deu a casa a notoriedade por ser a primeira edificação particular em Pernambuco a dispor de um elevador. Pode-se deduzir que este período corresponde aquele em que a casa serviu inicialmente de hotel de luxo e posteriormente pensão de luxo.

Desde 1919, quando o bairro da Boa Vista deixou um perfil residencial em prol da implementação dos comércios (Figura16), o casarão, portanto passou a servir de pensão para um público menos abastado até definitivamente ser transformado em ponto comercial. Também é possível deduzir que é neste período em que o palacete é dividido em cinco sobrados e assumindo sua configuração atual. A partir de então o palacete começa seu processo de declínio.

Figura 16 – Recife do início do século XX <sup>18</sup>



Fonte: Cavalcante (2014) <sup>19</sup>

Em meados da década de 1970, a casa se tornou um prostíbulo conhecido pelo número – *o sobrado 35 da Soledade*, quando definitivamente foi fechado em 1982 na ocasião da morte da dona do prostíbulo. Desde então a casa ficou fechada até a aquisição por parte de Klaus Meyer.

Klaus, o atual proprietário da casa, está fazendo um minucioso trabalho de reconstrução do tempo. Ele busca meios de trazer de volta à casa, todos os aspectos estéticos originais de seu período áureo. Como quem tenta recontar a história da casa por meios dos objetos (portas, papel de parede, azulejo, cadeiras, etc.) (Figuras 17 e 18). Certamente nós que trabalhamos com a memória, sabemos que o artefato ainda que restaurado ou reconstruído, nunca será o artefato original, pois ainda que:

[...] hoje restaurado, ele tenha alguma semelhança com sua feição original não anula as transformações sofridas. Mudar de volta é, mesmo assim, mudar. Aliás, este o dilema mais profundo no campo da conservação-restauração: a plena consciência de que o passado não se recupera (CARDOSO, 2013, p. 52).

<sup>18</sup> Fragmentos de capas litográficas da Revista de Pernambuco, 1925. (p.81)

<sup>19</sup> Do livro *Ilustrações e artes gráficas: periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco*.

Figura 17 – Relógio com mais de 180 anos<sup>20</sup>

**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Por outro lado, também devemos ter consciência de que não poder recuperar o passado tal como ele foi, não nos impede de tentar compreendê-lo por meios dos objetos, e assim recuperar – uma parte significativa – do que foi perdido e revisitá-lo por meio da pesquisa. Assim como os mexicanos acreditam que um ente querido desencarnado, só morre de fato, se ele nunca for lembrado pelos vivos, da mesma maneira é o nosso passado. Ele só estará definitivamente perdido, se não o estudarmos e não dermos visibilidade a ele.

Durante a conversa que tive com Klaus (de onde veio boa parte das informações sobre a história da casa), ele relatou que além das fotos antigas que ele resgatou, que mostra o interior da casa em meados dos anos de 1920, ele ainda teve a ajuda da bisneta do antigo proprietário. Foi a bisneta do antigo proprietário que indicou onde estavam alguns afrescos e como era aparência da casa no período em que ela morou lá. Rafael Cardoso em *Design Para um Mundo Complexo* (2013), traz uma contribuição que dialoga de maneira pontual com essa importância da *memória da bisneta* na reconstrução visual empreendida por Klaus:

---

<sup>20</sup> Embora não tenha pertencido ao palacete, foi trazido da Europa para compor o acervo da Villa Ritinha.

[...] os artefatos são constantemente arregimentados com o propósito explícito de atizar a memória ou de preservar uma recordação: diários, agendas e bilhetinhos; *souvenirs* de viagem; brindes e prendas distribuídos em festas e eventos; cartões comerciais e de visita, santinhos e filipetas; relíquias de família. Há todo um vasto universo de objetos pertencentes as categorias de “mementos” e “memorabilia”, que acabam passando das gavetas, armários e estantes de cada um para brechós, sebos e antiquários, e daí para arquivos, museus e bibliotecas, que são grandes repositórios das fontes documentais das quais é extraída nossa história (CARDOSO, 2013, p. 76).

Utilizando dos meios possíveis, importando desde cópias do papel de parede e do piso originais, até adquirindo objetos originais, como relógios e cadeiras, assim como o elevador *Art Nouveau*, Klaus vai construindo da maneira concisa e original (a medida do possível) quase duzentos anos de história. É neste contexto que a minha pesquisa encontra seu laboratório na vida real, pois tudo que Klaus está tentando fazer é reconstruir através dos objetos um passado ao qual não poderemos voltar. É contar por meio dos *designs* de uma época mais um capítulo da nossa história enquanto sociedade. Sociedade esta, que parece não ter *evoluído*, mas que viveu e vive um processo cíclico de retorno ao passado, como afirma Cardoso:

Na verdade, a relação é cíclica: a novidade de hoje, representando o amanhã a carga acumulada do passado, os tesouros de passado remoto servindo de ponto de partida para a ruptura radical com o presente. O mais difícil é permanecer imóvel. Às vezes é preciso mudar muito para continuar sendo o mesmo! (2013, p. 85).

Figura 18 – Cadeira Thonet<sup>21</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

---

<sup>21</sup> Uma das cadeiras Thonet que compõe a sala de espelhos em Villa Ritinha.

Ao longo das páginas seguintes, buscarei compreender como essa relação de *ciclicidade* presente nos símbolos do rococó e do neoclássico, ora penderão para uma sensação heroica de *controle do tempo* rumo a *vitória* sobre a morte, ora penderão para a melancolia diante da *impossibilidade* de voltar plenamente ao passado e a *perda da alegria de viver* diante da *impossibilidade* de impedir um futuro que não se pode controlar (morte). No caso do rococó, podemos considerar que a constelação de símbolos orgânicos está relacionada a uma *melancolia diante da decrepitude e da morte*. Portanto, são “[...] *atitudes que vão enraizar-se na “mística agrária pré-histórica. Sementes e frutos são uma única e mesma coisa na vida... os frutos caem, os germes levedam: é a imagem da vida viva que rege o universo”* (DURAND, 2002, p.296-297).

Os dois estilos propõem um retorno ao passado, embora com objetivos e relações diferentes: o neoclássico a um passado genuinamente humano racional; e o rococó a um passado natural, anterior a existência da razão e da ciência. Os símbolos do neoclássico comunicam uma volta ao passado heroico para a edificação de um futuro glorioso. Há aqui uma relação de controle do tempo. Por outro lado, essa angústia diante do tempo trabalhada pelo rococó por meio de um bucolismo pré-científico, podemos dizer que:

O simbolismo vegetal contamina toda a meditação sobre a duração e o envelhecimento, como testemunham os poetas de todos os tempos e de todos os países, de Horácio a Lamartine a Laforgue, cantores do retorno “em que a natureza expira”, e da renovação primaveril, como testemunha também de todo o animismo pré-científico que muitas vezes não passa de um “vegetalismo”, como Bachelard também mostrou (DURAND, 2002, p.296).

Os símbolos rococós promovem o retorno a um passado que não volta, consciente de um futuro que é incerto, restando apenas o presente como esperança. Por isso a valorização da frivolidade das coisas da vida, pois elas são as únicas certezas que possuímos. Os símbolos neoclássicos são edificantes, verticais, triunfantes (apontam para uma direção), os do rococó são curvos, horizontais e encaracolados (apontam para dentro).

Cabe colocar que os expostos das próximas páginas não devem ser tidos como uma verdade absoluta, mas sim como uma verdade pela ótica de quem as escreveu. Tanto o rococó quanto o neoclássico, assim como qualquer outro estilo, é fruto de uma filosofia estreitamente ligada ao espírito do tempo, é uma criação da *psique* humana. E sendo assim apresentam suas contradições, como afirma Eco:

[...] à variada Beleza rococó não se opõe um único, mas muitos classicismos, respondendo a exigências diversas, por vezes contraditórias entre si. [...] a beleza do neoclassicismo é uma reação vivificante ao gosto do ancien régime, mas também

uma busca por regras certas e, portanto, rígidas vinculantes (ECO, 2013, p. 239).

Isso evidenciará, portanto, que inclusive o rococó em sua relação com o tempo ora penderá pela busca da harmonia e conciliação de opostos para um progresso ou, ora pela harmonia baseada no aconchego e na intimidade. Como afirma Durand (2002, p.328), “[...] *todo o símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo sua parte de trevas e a sua parte de luz*”.

### 4.3. O Heroísmo

Antes de iniciarmos a análise, é de bom tom um pequeno parêntese para evitar uma compreensão contraditória do que vem sendo discutido. Já foi mencionado que os dois estilos buscam referências no passado, isso não é de se negar. Por outro lado, o neoclássico buscou encabeçar um conceito de progresso muito expressivo, o que de certa maneira o afasta de uma relação poética com o passado. Em outras palavras, o neoclássico volta ao passado com intuito de avançar no tempo, ele busca suprir a necessidade humana de controlar o tempo. Trata-se do homem iluminista que constrói o futuro a luz do cientificismo e da filosofia.

Para um leitor com tendências cartesianas e limitado por um pensamento demasiado objetivo, pode parecer muito distante da realidade a relação entre o neoclássico e o rococó. Porém, basta uma breve leitura dos símbolos dos dois estilos para que percebamos o quão latente está o mito da Revolução Francesa nas manifestações artísticas do período pré e pós Revolução. Até mesmo os fatos históricos corroboram para este entendimento. Podemos interpretar a afirmação de Gombrich (2012, p.480) de que o sucesso do estilo neoclássico na França foi assegurado “[...] *depois da Revolução Francesa*”, tendo uma ligação direta com o imaginário coletivo. A medida que ao evocar os ideais políticos da democracia grega e da república romana, o embate filosófico contra o absolutismo deu vazão ao imaginário revolucionário. A *psique* não se contentou apenas em mudar o sistema de governo, ela precisou externar para o mundo visual os novos tempos de liberdade, igualdade e fraternidade. Por isso a Revolução Francesa se tornou um mito, por que suas referências tanto históricas (luta de classes) quanto estéticas (símbolos clássicos) quanto mitológicas (dualismo, a guerra, o progresso) configuram um quadro completo para um estudo antropológico.

Assim como as Artes, a Arquitetura e a Moda obedeceram a nova cartilha sociocultural daqueles tempos, o Design, não ficaria atrás. Digo *ficaria*, pelo fato de que naquela época, o Design ainda caminhava a passos lentos, pois a Revolução Francesa acontece dentro do período da primeira Revolução Industrial e a concepção do profissional de Design – mais próxima do que consideramos hoje, ou melhor, aquele que *projeta* – só venha a ser firmar com “F” maiúsculo em meados da segunda Revolução Industrial e a introdução massiva das indústrias. Isso porque as *artes menores* como alguns historiadores como Bazin chama os objetos utilitários dos séculos XVII e XVIII, que não eram feitos em escala industrial, embora não mereçam ser desconsiderados da História do Design. Mas sobre esse espírito do tempo do qual o Design não escaparia, Gombrich afirma:

[...] a antiga e despreocupada tradição dos construtores e decoradores barrocos e rococós foi identificada com o passado que acabara de ser varrido; fora o estilo dos palácios da realeza e da aristocracia, ao passo que os homens da Revolução gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida. Quando Napoleão, posando como o paladino das ideias da Revolução, subiu ao poder na Europa, o estilo "neoclássico" de arquitetura tornou-se o estilo do Império (2012, p.480).

Por isso, retomando o que foi dito alguns parágrafos acima, junto com o último casal real da França, morria também o passado rococó. A melancolia, a vida cortesã, as rocalhas, os brocados, cítera, as perucas empoadas, os tons pastel, os florais tudo foi temporariamente *guilhotinado*. Os símbolos curvos, orgânicos e femininos dão lugar aos símbolos rígidos, verticais e masculinos. Pois,

“O racional”, escreve Minkowki, “compraz-se no abstrato”, no imóvel, no sólido e rígido; o movente e o intuitivo escapam-lhe; pensa mais do que sente e apreende de maneira imediata; é frio, tal como o mundo abstrato; discerne e separa, e por isso os objetos, com os seus contornos nítidos, ocupam na sua visão do mundo um lugar privilegiado. Assim chega à precisão da forma da forma... (MINKOWKI, apud. DURAND, 2002, p. 185).

Uma colunata neogrega estilo Coríntio (Figura 19), típica do período neoclássico encontra-se aos fundos da casa que dá para o jardim. Essa colunata faz alusão à verticalidade, ao poder, ao masculino. As colunatas assim como os obeliscos são formas fálicas que aludem a força e o poder masculino. A relação do Neoclássico com a natureza é de controle. A natureza que no rococó é horizontal, encaracolada, feminina como o centro da vida, no neoclássico assume um papel secundário a medida que a verticalidade, a retidão, e o antropocentrismo modificam-a. Os símbolos neoclássicos aludem ao triunfanfe, à lógica da guerra (espada) em que um sai vitorioso. O perdedor é o que cai, o vencedor é o forte e virtuoso que triunfa. Por isso veremos ornamentos fálicos, verticais, imponentes. Simétricos pela objetividade do pensamento racional. O pensamento em relação ao tempo é de progresso, o passado é glorioso,

o presente é guerrilheiro e de trabalho enquanto o futuro triunfante é praticamente dado como certo. Se para os viventes do rococó exisita uma relação de resignação e melancolia para com o tempo, no neoclássico o progresso dá aos homens a ilusão de controlar este tempo e a natureza como um todo.

Para a complexa simbologia maçônica, as três colunas clássicas (Dórica, Jônica e Coríntia) possuem significados distintos. Segundo Dyer em *O Simbolismo na Maçonaria* (2006), sobre as três ordens, “[...] podemos acompanhar o gradual progresso da ciência. Nas Colunas Dóricas percebemos o emblema da Força; nas Jônicas, o sinal da forma e da figura; e nas Coríntias, a insígnia da sabedoria e dos talentos reunidos” (DYER, 2006, p.91). Por outro lado, o autor afirma que,

O simbolismo da preleção do Primeiro Grau se Concentra em ter o Mestre da Loja e os Vigilantes como representando a Sabedoria, a Força e a Beleza e com os três Grão-Mestres originais e os seus Símbolos de Arquitetura. Foi somente depois de 1813 que as três Ordens jônica, dórica e coríntia foram associadas, respectivamente, com a Sabedoria, a Força e a Beleza e alocadas ao Mestre da Loja e aos dois Vigilantes. Em 1790, quando as novas cadeiras para o Grão-Mestre e os Grandes Vigilantes foram encomendadas pela antiga Grande Loja dos Modernos para celebrar a subida de George, Príncipe de Gales, ao Grão-Mestrado, elas foram adornadas com as três Ordens (DYER,2006 p. 83-84).

Figura 19 – Capitel neogrego, Villa Ritinha<sup>22</sup>



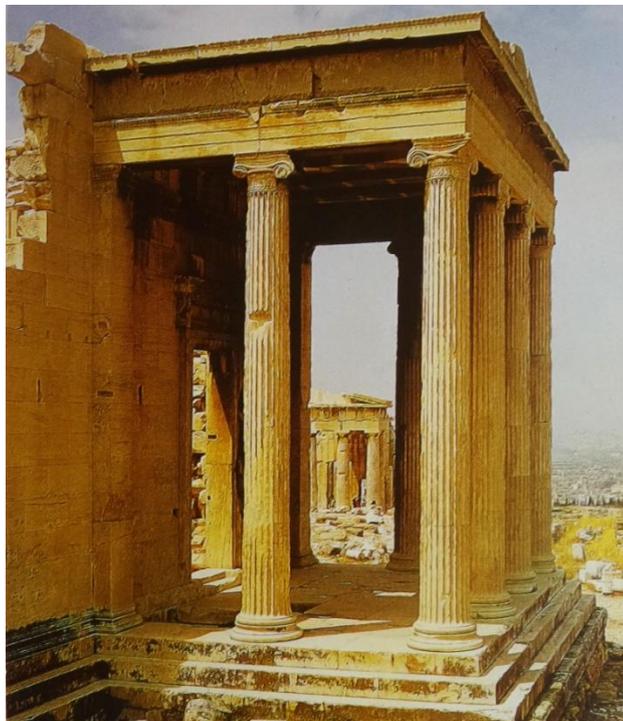
Fonte: Rafael Santana (2017)

<sup>22</sup> Capitel do tipo coríntio, além dele, há os tipos dórico e o jônico.

Apesar da influência maçônica na Revolução Francesa e outras revoluções liberais, cabe salientar aqui, que a até mesmo Luiz XVI e Maria Antonieta assim como George de Gales (citado acima) eram simpatizantes da Maçonaria. Na biografia de Luiz XVI, Bernard Vincent afirma que em um artigo publicado em 1933, Albert Mathiez *O grande historiador da revolução* dizia que:

Luiz XVI e seus irmãos, e a própria Maria Antonieta, usavam o maço na Loja dos Três Irmãos do Oriente de Versalhes”. [...] Mathiez, por sua vez, minimiza o papel subterrâneo e subversivo às vezes atribuído a essas lojas, que a seus olhos eram apenas salões, e não clubes: “estava-se entre as pessoas da sociedade. Professava-se a ordem estabelecida”. O sucesso mundano das lojas em questão não pode ser negado; ele foi até confirmado por Maria Antonieta, que disse sobre os franco-maçons esta eloquente sentença: “Todo mundo é”! (VINCENT, 2007, p.111).

Figura 20 – Um templo jônico<sup>23</sup>



Fonte: Gombrich (2012).

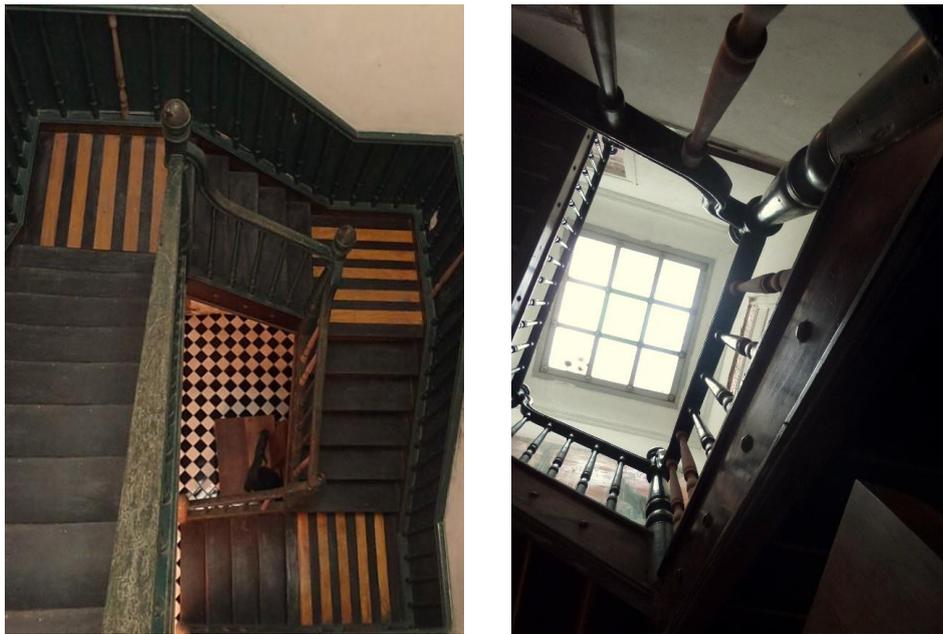
Interessante observar que em relação a coluna Jônica (Figura 20), Couto em *Dicionário Secreto da Maçonaria* (2009), afirma ser *elegante e feminina* (p.199). Se levarmos em consideração que a coluna em questão é aquela que possui dois caracóis nas extremidades dos seus capitéis, só reforça as considerações da Teoria do Imaginário em torno dos símbolos cíclicos relacionados a natureza feminina. Sobre a coluna Jônica, Couto afirma:

<sup>23</sup> O Erecteion, Acrópole. Atenas c. 420-405 a.C. (p.100)

[...] coluna de procedência assíria, mais tarde alterada e adotada pelos gregos. Sua origem vem de Íon, chefe de uma tribo assíria que foi enviada para a Ásia para construir três Templos dedicados a Ártemis, Apolo e Dionísio. É conhecida por ser uma coluna elegante e feminina, tem uma altura que equivale a nove vezes o seu diâmetro [...]. Possui um total de 24 estrias separadas por filetes côncavos suaves, além de representar a Sabedoria e ser consagrada ao Venerável Mestre (2009, p.199).

Na escada da Villa Ritinha (Figura 21), encontramos duas referências a Maçonaria, a primeira seria a organização da escada em quatro patamares fazendo alusão aos quatro níveis hierárquicos dentro da Maçonaria, e a segunda seria o pavimento mosaico (piso xadrex) que comunicam a ideia dualista entre o bem e o mal. Interessante observar que esta lógica do preto e branco aludem a ideia das trevas e da luz, das virtudes e dos vícios, do bem e do mal. No regime diurno não existe a mediação como no regime noturno isso reflete bastante o pensamento iluminista no que versa sobre racionalidade e a exatidão.

Figura 21 – Escadaria, Villa Ritinha.



Fonte: Rafael Santana (2017)

Segundo Couto (2009, p.74), “[...] os maçons encaram os degraus como elementos que fazem parte da decoração de uma Loja”, eles simbolizam a força, o trabalho e a ciência e que possuem um *simbolismo esotérico*. Ele afirma também que *existem* “[...] autores maçons que encaram os degraus como símbolos do comportamento maçom” estes seriam, para os três primeiros degraus, lealdade, coragem e paciência.

Por outro lado, para Dyer (2006), dentre os números ímpares, o número três *domina a Maçonaria Simbólica* e que “[...] em vários momentos existem, por exemplo, três Batidas, Passos, Luzes, Pilares ou Colunas, Bastões, Degraus de uma escada (Fé, Esperança e Caridade), principais Oficiais e Grão-Mestres de outras épocas, bem como os três Graus” (p. 60). Também vamos encontrar na obra de Dyer outra referência ao caracol na Maçonaria, além da citada anteriormente sobre a coluna Jônica. Sendo assim, afirma o autor:

[...] o desenvolvimento do número de degraus na Escada de Caracol vem, provavelmente, de uma fonte judaica, possivelmente a Cabala. Como já mencionei, está claro que a quantidade de degraus não foi sempre "quinze", e que este é o total dos grupos de "três", "cinco" e "sete", associados aos três Graus (DYER, 2006, p.64).

Cabe mencionar aqui que tanto a escada como a coluna, dentro do regime diurno, são símbolos ascensionais. No caso da coluna, configura o “[...] *desejo da verticalidade e da sua realização até o ponto mais alto*” e isso “[...] *implica a crença na sua realização*” e “[...] *a imaginação continua o impulso postural do corpo*” (DURAND, 2002, p.130-131). A queda representa a derrota, por isso os símbolos ascensionais estão relacionados com ato de se erguer, levantar, ficar ereto e triunfar. Por outro lado, em relação a escada veremos esse conceito de ascensão elevado a um nível mais transcendental – na Maçonaria os degraus representam os graus que o indivíduo precisa passar para tornar-se cada vez mais virtuoso, é como se em cada nível o indivíduo estivesse passado até outro estágio de purificação – sobre a escada, afirma Durand,

[...] a escada e a escada de mão figuram plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro”. A ascensão é, assim, a “viagem em si, a “viagem imaginária mais real de todas” com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste (ELÍADE, *apud*. DURAND, 2002, p.128).

Em relação ao pavimento de mosaico já mencionado, tanto Dyer como Couto confirmaram minhas hipóteses fundamentadas pela Teoria do Imaginário. Segundo Couto, o mosaico é “*um dos ornamentos do centro da Loja*”, podendo ocupar toda ela ou ser um tablado de “*1,20 por 3,00 m de extensão*”. Sendo “*composto por ladrilhos brancos e pretos, alternados*”, ele reflete, entre outras coisas, a “*polaridade positiva e negativa da natureza*” (Couto, 2009, p.322). Para Dyer, o pavimento mosaico simboliza “[...] *entre outras coisas, a mais secreta doutrina sobre a constituição da matéria, e nos ensina que a vida é feita de claro e de escuro, de bem e de mal*” (DYER, 2006, p.75). Considerados símbolos diaréticos, a luz e a escuridão ilustram a polêmica antítese característica do regime diurno,

A ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas. Bachelard analisou bem este “complexo Atlas”, complexo polêmico, esquema do esforço verticalizante

do sursum, que é acompanhado por um sentimento de contemplação monárquico e que diminui o mundo para melhor exaltar o gigantesco e a ambição das fantasias ascensionais (DURAND, 2002, p.158-159).

Ou seja, o triunfo do herói só é possível pela derrota do vencido. Para que o herói saia iluminado, o vencido tem que estar nas trevas. Diante disso, ou o indivíduo maçônico escolhe o bem e se torna iluminado (virtuoso), ou escolhe o mal e tem sua existência entregue as trevas. Logo,

[...] a luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e a ascensão para se espezinhar o adversário vencido. Já se começa a desenhar em filigrana, sob símbolos ascensionais ou espetaculares, a figura heroica do lutador erguido contra as trevas ou contra o abismo (DURAND, 2002, p.159).

No mito da Revolução Francesa, os indivíduos virtuosos são os heróis revolucionários motivados pelos ideais racionais de liberdade, igualdade e fraternidade, e todos aqueles que escolheram apoiá-los. Entretanto, na aristocracia cortesã, os indivíduos *desvirtuosos* cujos valores estão calcados na frivolidade das paixões passageiras, no narcisismo e nas superficialidades da vida sem um ofício. Ou seja, os Revolucionários configuram os heróis que libertaram a França das trevas do absolutismo. Eles iluminaram o caminho da nação em direção ao progresso liberal apagando de uma vez por todas o passado despótico dos Bourbons.

Também é conhecida do mundo ocidental a participação ativa da maçonaria na política do século XVIII, o que se percebe em Pernambuco (em Villa Ritinha e no ciclo das revoluções na história do Estado) é mais uma deriva do que se viu em Europa. Como podemos observar na seguinte consideração de Hobsbawm:

Em sua forma mais geral, a ideologia de 1789 era maçônica, expressa em tão sublime inocência na Flauta Mágica de Mozart (1791), uma das primeiras grandes obras de arte propagandísticas de uma época em que as mais altas realizações artísticas pertenceram tantas vezes à propaganda. Mais especificamente, as exigências do burguês foram delineadas na famosa Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789 (2013, p. 106).

A Figura 22 é um pormenor de um afresco localizado no corredor da casa. A imagem passou por tratamento digital para melhor visualização para análise. O símbolo é composto pelo maço, pelo cinzel e pelo esquadro em segundo plano; e um rosto (não identificado) no primeiro plano. Sobre o martelo, Dyer afirma se tratar do *hiram*, nome dado ao “*Maço, Malhete ou Malho usado pelo Mestre da Loja como um Símbolo de autoridade e para manter a ordem na Loja*” (2006, p.178).

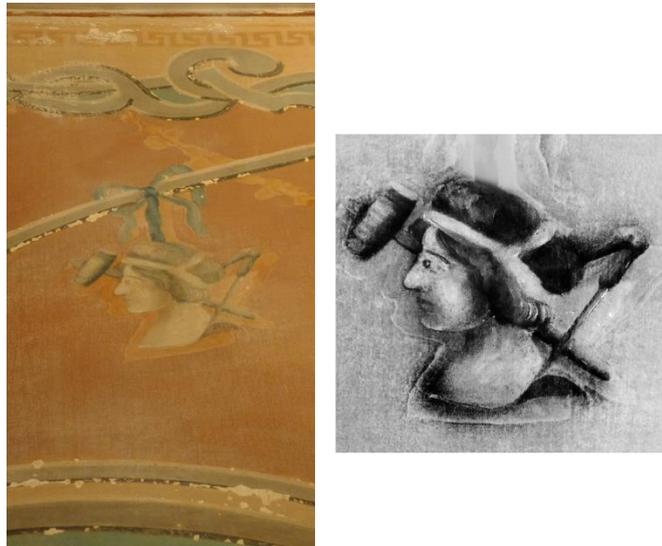
Sobre o esquadro, que no senso comum, se tratando de maçonaria já é conhecido por representar a retidão de caráter, Dyer remonta a geometria pitagórica para uma explicação mais detalhada:

[...] os pitagóricos professavam um grande respeito por aquilo que o Dissector chama de os "quatro princípios da Maçonaria": Um ponto, uma linha, uma superfície e um sólido; e, particularmente, sustentavam que um esquadro era um emblema muito próprio da essência divina. Diziam eles que os deuses, que são os autores de tudo aquilo que existe na Sabedoria, na Força e na Beleza, não estão inapropriadamente representados pela imagem de um esquadro (2006, p.45).

Couto (2009) afirma que o cinzel ou escopo *é o símbolo de trabalho*. E o conjunto dele mais o maço e o esquadro representam o aperfeiçoamento da obra (p.99). Por outro lado, Dyer (2006) vai além revelando o caráter didático da valorização moral do trabalho e da disciplina por trás da simbologia do cinzel. Para o autor,

O Cinzel nos demonstra as vantagens da disciplina e da educação. A mente, tal como um diamante em seu estado original é bruto, mas sob os efeitos da aplicação do Cinzel em seu exterior logo expõe as belezas latentes do diamante, também a educação descerra as Virtudes latentes da mente, adiantando-a para abranger o grande campo da matéria e do espaço, exibindo o ápice do conhecimento humano, do nosso dever a Deus e ao Homem (DYER, 2006, p.180).

Figura 22 – Símbolo maçônico<sup>24</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

---

<sup>24</sup> Pormenor de um afresco em Villa Ritinha (imagem tratada digitalmente).

Se permitirmos fazer as devidas relações entre a Maçonaria e os valores morais burgueses difundidos pela Revolução Francesa, perceberemos o heroísmo que existe por trás da valorização do trabalho – que por muito tempo foi considerado vergonhoso – frente ao ócio aristocrático. Antes da Revolução Francesa, o berço definia o caráter de um indivíduo, após a Revolução é o trabalho quem irá dignificar o indivíduo. Logicamente que por trás destes valores morais havia os ares da nova forma de acumulo de riqueza, pois o mundo mercantilista (que já estava praticamente morto antes da revolução), estava dando lugar ao mundo capitalista burguês. Se por um lado a Revolução proporcionou a uma parcela das classes mais baixas a possibilidade de ascensão social (embora que difícil), ela trouxe à tona outra forma de exclusão. Pois quem não trabalhasse e conseqüentemente não adquirisse poder de compra, não poderia *ter*, e sendo assim não poderia *ser*. Ou seja, se a moral do Antigo Regime valorizava os privilégios divinos da linhagem para definição do *ser*, a moral capitalista – não menos falha – pregava o *ter para ser*. E o resultado disto sentimos até hoje, pois quem não vende sua força de trabalho ou não pode pagar, não é nada além de uma pessoa sem valor social. Sobre essa mudança de valores, Elias em *A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, afirma:

[...] ganhar dinheiro com um trabalho profissional, principalmente com um trabalho no comércio, algo que antes era considerado pouco honroso, tornava-se, aos poucos, digno e, com o passar do tempo, a relação se inverteu. Passou a ser considerado desonroso não trabalhar. Mesmo aqueles que já eram muito ricos trataram de aumentar sua renda com algum ofício. Assim, o trabalho para ganhar a vida, antes tão desprezado, começou sua ascensão a uma posição social de alto valor, em estreita relação com um *ethos* igualmente austero no que se refere a dinheiro e amor, que agora se chamava “moral”. No lugar da honra, surgiu a propriedade. No lugar do amor galante, a moral burguesa da virtude (2009, p.38-39).

Retomando ao estudo do símbolo, em uma entrevista particular, um advogado maçônico disse que o rosto ao que tudo indica poderia se tratar de uma homenagem a um venerável mestre da comunidade. Pois, segundo o mesmo, já havia visto em alguns lugares a fígura do mestre ser retratada junto aos símbolos da maçonaria como forma de homenagem. Por outro lado, no livro de Dyer, há uma passagem que abre uma possibilidade a ser considerada ao afirma que “[...] *os hebreus expressam o leste como "à frente", o oeste como "atrás", o Norte "à esquerda" e o Sul "à direita", em conformidade à posição de um homem que tem o rosto voltado ao Sol nascente*” (DYER, 2006, p.159). Considerado como símbolo espetacular, para Durand:

[...] o isomorfismo do sol uraniano e da visão suscita sempre intenções intelectuais, senão morais: a visão indutora de clarividência e sobretudo de retidão moral. Em óptica o raio luminoso é direto e direito em toda a acepção destes termos. A nitidez, a instantaneidade, a retidão da luz, são como a soberana retidão moral. A intuição

poética encontra este isomorfismo quando, invocando “Meio-Dia”, o justo”, escreve com nitidez: “...admirável justiça, da luz de armas sem piedade...” (2002, p.153).

O rosto retratado neste símbolo como está pintado na parede da casa, aparenta como se estivesse olhando para a porta de entrada. A Villa Ritinha, por sua vez, tem sua frente nascente. Portanto, se considerarmos todos os aspectos heroicos por trás, tanto da filosofia e consequentemente dos símbolos maçônicos, bem como todo o contexto histórico que envolve a Maçonaria, incluindo seus mitos – muito influenciados pela cultura da Antiguidade, sobretudo a hebreia, como mostra o livro de Dyer – tal afirmação pode ser aplicada à leitura deste símbolo de maneira bastante coerente. Fica muito explícita a relação da Maçonaria com o regime diurno da imagem à medida que o culto ao sol (mesmo que oriental) dialoga diretamente com as luzes da razão iluminista de linguagem heroica e neoclássica.

#### 5.4 A Melancolia

Como vimos anteriormente, o imaginário por trás dos símbolos diurnos do neoclássico, estavam os valores burgueses capitalistas cujo a propriedade, o poder e a tradição eram os principais pilares. Através das antíteses e polaridades (bem e mal) a cura para crise humana em relação a passagem do tempo, era direcionada ao “[...] *sobre-humano da transcendência e da pureza das essências*” (edificação moral) (DURAND, 2002, p. 194). Diferentemente deste quadro, veremos adiante que o rococó se utilizou de outra linguagem, outros valores e outras referências no trato das angústias relacionadas ao Cronos. E será na “[...] *segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes*” que o rococó fará brotar o seu sistema mito-simbólico. Segundo Durand, sobre o regime noturno:

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras de constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno (DURAND, 2002, p. 194).

O processo que desencadeou a Revolução Francesa, como sabemos, teve raízes muito antes da tomada da Bastilha. Em verdade, podemos dizer que é fruto de toda o histórico de dominação iniciado com a formação dos Estados nacionais ainda na Idade Média, mais precisamente, segundo Robsbawm (2013), foi a *reação feudal* que “[...] *realmente forneceu a*

*centelha que fez explodir o barril de pólvora da França*” (p.102). Assim como as transformações da natureza que não acontecem abruptamente sem demonstrar sinais, um acontecimento com a dimensão da Revolução também não eclodiu sem dar indícios. Desta maneira, de algum modo, a tal *perda da alegria de viver* por parte da aristocracia – consumidora da estética do rococó – esteve relacionada com a dramática passagem histórica da Revolução Francesa. Lauterbach (2010), ao abordar as interpretações de Charles Baudelaire sobre o Mito de Citera, retratado pelo artista Watteau, afirma:

Charles Baudelaire (1821-1867), autor das Flores do Mal (1857), via nas “princesas descontraídas e elegantes” nas “paisagens de fantasia” de Watteau aparições aparentadas, familiarizadas com a intensidade e os abismos da moderna psique humana. O remoinho das figuras, “que andam à deriva, resplandecendo subitamente, como borboletas com asas vistosas” (Baudelaire) parecia uma dança por cima do barril de pólvora, um indicador que traduzia uma crise do seu tempo. As composições instáveis, flutuantes, que pintava no início do século XVIII, foram geralmente interpretadas como um prenúncio precoce da insurreição social e política, sete décadas mais tarde, como presságios hipersensíveis da queda do *Ancien Régime* pela Revolução Francesa (1789) (2010, p. 9-12).

Na biografia de Luiz XVI, perceberemos que tal sentimento de presságio trágico durante o período rococó, chegou a ser sentido até mesmo pelo próprio antecessor do último rei. Segundo Bernard Vincent (2007), pouco antes de morrer Luiz XV,

[...] sem ilusões quanto aos tempos difíceis à espera da França, não chegou a dizer, como se alegou “*après moi le déluge*”. Ele se contentou em afirmar: “Tudo isso durará tanto quanto eu” – máxima que, apesar de menos cínica revelava o um pessimismo radical e não augurava nada de bom para aquele que reinaria depois dele (2007, p.66).

Ao longo das páginas seguintes, traçarei paralelos entre os símbolos do rococó percebidos em Villa Ritinha, os mitos relacionados ao imaginário rococó e os traços melancólicos da vida dos personagens históricos que viveram neste período (Luiz XV, Madame de Pompadour, Luiz XVI e Maria Antonieta). Para minhas análises sobre o espírito do tempo também recorrerei ao artista Watteau, aquele que com tamanha maestria nos deixou um exímio recorte do cotidiano melancólico – e sensivelmente belo – da vida cortesã dessa época. Segundo Janson (2010, p.773), “[...] *em resposta à procura do mercado de arte e de mecenas cada vez mais enamorados da ideia de um ‘homem simples’*”, é que os artistas como Watteau, “[...] *viraram-se para os para pastorais e para temas de amor e perda, entrevistas românticas e meditações poéticas, que apenas pode existir numa natureza idealizada*”. Por isso me arrisco a afirmar que Watteau, em termos atuais, foi um grande *designer* da imagem, um grande diretor de arte do século XVIII, pois ele conseguiu metaforizar,

O desejo, o despertar do sentimento, alegria, luto, saudade, pudor; delicadeza ou fogo no olhar, faces coradas, o sorriso alegre – os sentimentos e as paixões estão desenvolvidos de formas diversas de acordo com temperamento e o caráter. Watteau representa variações acerca do tema do amor, nas quais todos os observadores se podem reconhecer de uma forma ou de outra (LAUTERBACH, 2010, P.72).

Por outro lado, considero um tanto arbitrário considerar que a relação do rococó com a passagem do tempo seja de *dominação e controle*. Talvez seja mais adequada pela conjuntura do contexto – final do Antigo Regime – que a relação seja tratada como *conformação* diante do inevitável. A escolha da aristocracia de mergulhar em um mundo onírico e nostálgico, não significa que a mesma não era consciente do destino trágico. Para Durand, “[...] *uma regeneração periódica do tempo*”, “[...] *pressupõe, sob uma forma mais ou menos explícita, uma criação nova... uma repetição do ano cosmogênico*”, ou seja, a abolição do destino enquanto fatalidade cega (DURAND, 2002, p.284, *apud* ELIADE).

Um dos ambientes mais significativos da Villa Ritinha pela beleza e pomposidade é a sala de espelhos. Embora em escala reduzida, a concepção do ambiente é muito semelhante a sala de espelhos do Palácio de Versalhes. Nela encontram-se afrescos com alegorias gregas, frisos, papel de parede inglês e detalhes em relevo. Nos afrescos estão retratadas personalidades da história como Camões, Vasco da Gama e Mozart. Interessante perceber que do ponto de vista cromático, a paleta de cores do espaço é bastante rococó, com dourados e tons pastel. As alegorias gregas, em sua maioria carregam o lado rococó representado pelas figuras femininas em ambiente bucólicos, ao mesmo tempo que em trajes gregos remontam ao masculino (a política, a simetria, a ordem, a racionalidade do Clássico). Diferentemente do regime diurno que encontra na antítese uma maneira de organizar suas estruturas simbólicas, no regime noturno da imagem,

[...] a simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo [...] toda síntese como toda dialética é ambígua (DURAND, 2002, p.284).

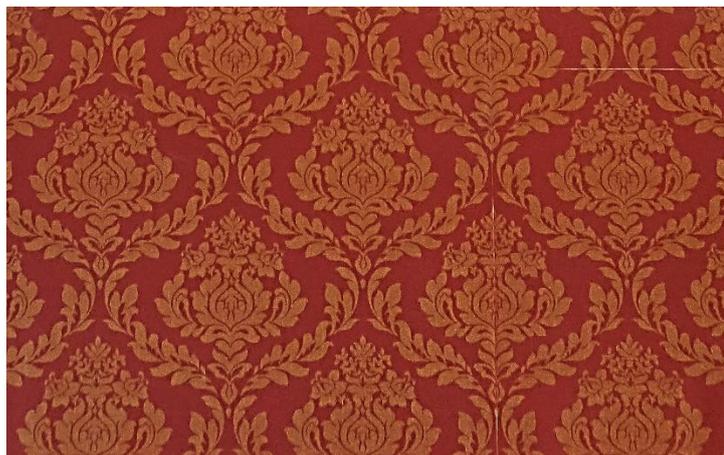
Por isso, através do mito da Revolução Francesa e seus desdobramentos, analisado por uma ótica estética, teremos uma relação do neoclássico em oposição ao rococó, metaforicamente relacionada a uma racionalidade masculina x emotividade feminina. Mais adiante veremos como os símbolos cíclicos são representações dos ciclos da natureza, como o ciclo agro lunar – que ao ser relacionado às colheitas – motivará os rituais sacrificiais, que nada mais é que o medo dos seres humanos de interromper o ciclo e, conseqüentemente, a segurança diante da passagem do tempo. Segundo Durand (2002, p.299), “[...] *o drama agrolunar serve de suporte arquetípico a uma dialética que já não é de separação, que*

*também não é inversão dos valores, mas que, por ordenação numa narrativa ou numa perspectiva imaginária, faz servir situações nefastas e valores negativos para o progresso dos valores positivos”.*

Também veremos como a tendência em *harmonizar os contrários* se expressará nas oposições entre o rococó e o neoclássico no que versa sobre a androginia e os papéis sociais. Teremos no imaginário rococó, expresso pela vestimenta, semelhanças entre o vestuário masculino e feminino que dialoga com o aspecto noturno sistema mito-simbólico do rococó. Pois, na “[...] *repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários, e é o mesmo esquema mítico que subentende o otimismo romântico e o ritual lunar das divindades andróginas*” (DURAND, 2002, p. 294)

Na Figura 23, um fragmento da cópia do papel de parede original da Villa Ritinha, onde podemos observar um motivo vegetal. Nele vemos fileiras de pequenas folhas formando uma espécie de cordão que se movimenta de maneira irregular, onde os movimentos ondulares ora parecem seguir um padrão (ora se afastando, ora se aproximando) da figura central (uma espécie de lótus formada por folhas e pétalas). Segundo Pitta (2005), “[...] *o tecido, a corrente e a trama*” são objetos “[...] *representativos do tempo e do destino*” (p.35).

Figura 23 – Detalhe do papel de parede<sup>25</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

---

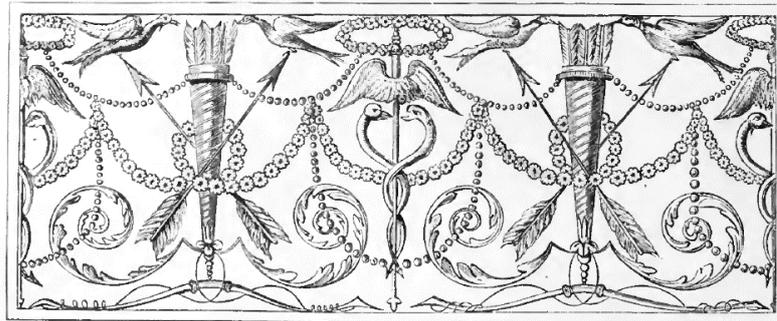
<sup>25</sup> Cópia importada do original. Sala de espelhos, Villa Ritinha.

Observa-se também que no centro da composição, existe uma figura que remete a uma rosa não desabrochada. Os cordões de folhas mencionados anteriormente parecem formar um cálice que por sua vez tem formato semelhante ao da ampulheta – movimentos semelhantes aos ornamentos do período de Luiz XVI (Figura 24). A taça (cálice) é considerada um símbolo da intimidade, a *moradia e a taça* que segundo Pitta:

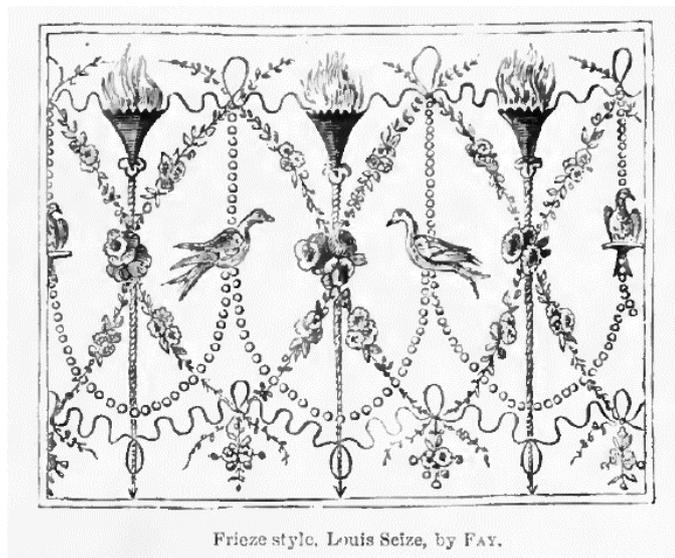
[...] são continentes, donde decorre o isomorfismo (significado próximo) entre a caverna, a casa antropomorfa (aquela descrita por Bachelard) cujo sótão é a cabeça e, o porão, as raízes ou pés). Espontaneamente a criança reconhece nas janelas os olhos da casa e imagina as entranhas no porão e nos corredores. E essa casa tem cantos onde a intimidade se concentra: o canto (do quarto, do jardim...), onde gosta de se esconder na infância (PITTA, 2005, p.32).

Assim como no papel de parede de Villa Ritinha, o arranjo ornamental de Luiz XVI também é composto por fios (isomorfismo das correntes e das tramas). A imagem ainda mostra duas serpentes que juntas formam um cálice. “*O simbolismo ofidiano (da serpente)*”, “[...] *em sua relação com o tempo cíclico*”, segundo Pitta (2005), passa por três dimensões:

[...] da transformação temporal, à medida que periodicamente muda de pele abandonando a antiga; a da representação do ciclo por meio do “ouroboros” (a serpente mordendo o próprio rabo); e os aspecto fálico que o torna “mestres das águas e da fecundidade” (PITTA, 2005, p.35).

Figura 24 – Ornamentos Luís XVI <sup>26</sup>

Frieze Ornament, Louis Seize, by FAY.



Frieze style, Louis Seize, by FAY.

**Fonte:** Rafael Santana (2017)

O regime noturno possui duas estruturas: a mística e a sintética. Na mística é onde encontraremos os símbolos da intimidade como a taça, onde, neste sistema do Imaginário, “[...] *diante da angústia existencial e da morte, vai, pois, negar suas existências e vai criar um mundo em harmonia baseado no aconchego e na intimidade (de si e das coisas)*”. Na estrutura sintética, por sua vez, “[...] *o tempo se torna positivo: trata-se de movimento cíclico do destino e da tendência ascendente do progresso do tempo*” (PITTA, 2005, p.33). Podemos considerar, portanto, no sistema simbólico do rococó, indícios das duas estruturas do regime noturno do Imaginário. Segundo Durand (2002), estas duas categorias de símbolos “[...] *que se enlaçam ao tempo para o vencer vão ter como caráter comum o serem mais ou menos*

---

<sup>26</sup> Ornamentos para um friso de Fay (p.453-455).

“*histórias*”, “*narrativas*”, *cuja principal realidade é subjetiva e que se costuma chamar ‘mitos’*” (p.282). Veremos ao final deste capítulo como estes símbolos, em combinação com os símbolos do regime diurno da imagem, irão compor a constelação simbólica do mito da Revolução Francesa.

Além do isomorfismo com a caverna e a moradia, a ampulheta é também, sem dúvidas um dos melhores arquétipos da ciclicidade do tempo. Pois quando acaba o pó, cuja a queda marca quantitativamente o tempo transcorrido, se muda o lado da ampulheta para que – o mesmo pó – marque o mesmo intervalo numérico de tempo só que em uma nova temporalidade, assim como Rafael Cardoso (2008) afirma que o passado não volta tal como ele foi. No caso do Design, talvez isso seja ainda mais notável, sobretudo, se tomarmos como exemplo o próprio papel da parede – o espécime fotografado é uma cópia do original importado da Inglaterra pelo atual dono da Villa Ritinha. Ainda que tenha sido impresso no mesmo local do original, com as mesmas máquinas e com as mesmas tintas, ainda assim ele não será o original. Mesmo que esteticamente possamos reconstruir espaços e imagens do passado, as mesmas serão *apenas* representações deste passado. Por isso o sentimento de melancolia por trás dos artefatos do rococó e seus símbolos cíclicos, e viver em ciclo, como um espiral implica em voltar diversas vezes ao mesmo lugar, a origem, sem de fato chegar até ela. A origem do espiral representa o presente que só é vivido uma única vez, este pode ser recordado, reconstruído, mas jamais revivido.

Na Figura 25, acima do lustre, há aplicações em relevo com motivos florais. Interessante observar que os relevos estão organizados em dois círculos concêntricos, que se assemelham ao círculo do zodíaco. É como se os dois círculos pudessem girar em sentidos opostos, como se um representasse o tempo que prossegue e o outro, o tempo que volta. Sobre isso, Gilbert Durand, nos lembra: “[...] *o calendário tem uma estrutura periódica, quer dizer, circular*”. Até mesmo a “[...] *palavra annus é parente próxima da palavra annulus*” e pelo ano, o tempo toma uma figura espacial circular (GUSDORF, *apud*. DURAND, 2002, p.283).

Figura 25 – Teto da sala de espelhos <sup>27</sup>

**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Também é perceptível uma semelhança entre o relevo decorativo com a configuração do arquétipo de um relógio. Para Durand, “[...] *o relógio – é uma projeção espacial do tempo, uma dominação determinista e tranquilizadora das caprichosas fatalidades do devir*” (BERGSON, *apud.* DURAND, 2002, p.284).

É fato que nenhum de nós detêm o controle sobre os acontecimentos da vida, basta lembrar da contribuição de Nietzsche exposta na introdução deste trabalho. O tempo não existe, vivemos um presente (que mal pode ser percebido pela rapidez com que ele passa) e projetamos um ideal de futuro (que é ilusório) com base em nosso passado (que não existe mais, existiu um dia, mas que está representado e registrado pelos artefatos históricos). Segundo Durand, as evocações destes símbolos cíclicos implicam no desejo da sensação de segurança – necessária a *psique* humana – diante do não controle do tempo. Para ele, uma predefinição dos acontecimentos de um período tempo, os rituais do ano por exemplo, servem para sanar a angústia frente ao desconhecido do futuro,

---

<sup>27</sup> Aplicação em relevo, teto da sala de espelhos, Villa Ritinha.

[...] como escreve Eliade numa importante obra consagrada ao *Mito do eterno retorno*: “O homem não faz do que repetir o ato da criação. O seu calendário religioso comemora no espaço de um ano todas as fases cosmogônicas que tiveram lugar *ag origine*. Num capítulo intitulado “A regeneração do tempo”, o historiador das religiões debruça-se sobre o problema da repetição “anual” dos ritos e da instituição, de tal modo universal que se torna arquetípica, do ano (ELIADE, apud. DURAND, 2002, p. 283).

Na Figura 25, também observamos pequenas unidades vegetais organizadas de maneira regular, em volta do círculo, que também podem aludir as estações do ano, ao ciclo lunar e ao ciclo vegetal, ao início, meio e recomeço. A árvore, por sua vez, é um símbolo interessante pois “[...] *além das suas características cíclicas (floração, frutificação), a árvore permite passar do devaneio cíclico para o devaneio progressista*” sugerindo o devir, ou seja, a progressão no tempo (PITTA, 2005, p.36).

Figura 26 – Teto da sala de exposições

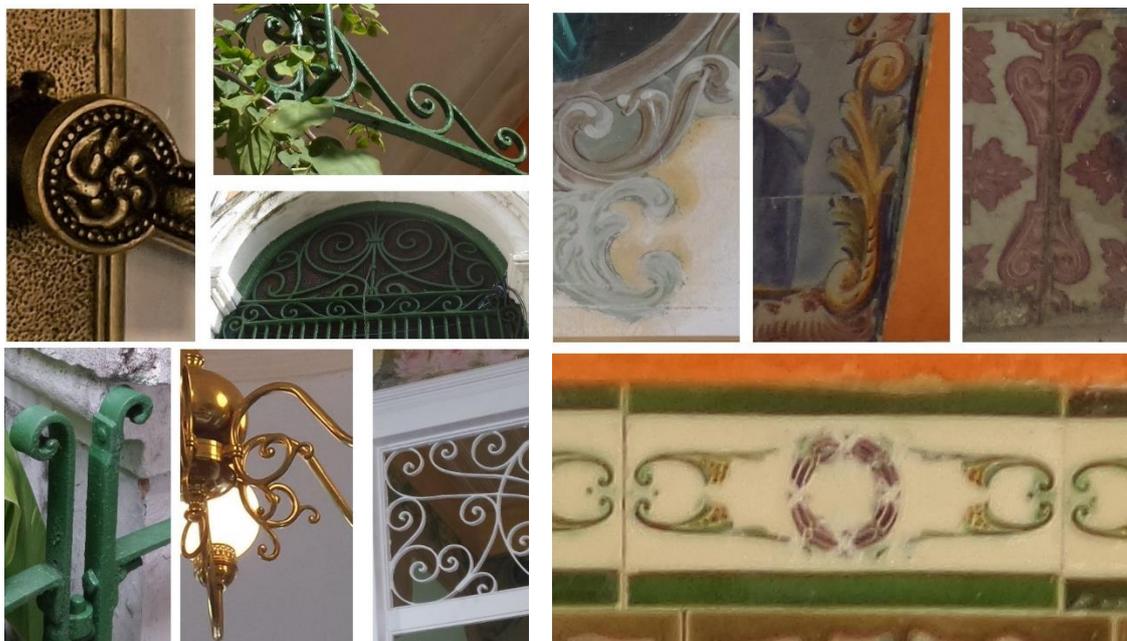


**Fonte:** Rafael Santana (2017)

A Figura 26, outro detalhe do teto, repete a relação dos círculos concêntricos que parecem se movimentarem sem sentidos opostos, a diferença é que este relevo é composto por pequenas rocalhas que juntas formam o círculo (o que vimos anteriormente era composto por vegetais). Outro círculo com detalhes orgânicos é o que se encontra próximo as frutas (ao centro), ele é composto por dois fios encaracolados sobrepostos em sentido contrário, quase como um trançado de cabelos encaracolados. Nota-se que no rococó, tanto as folhas como os frutos são utilizados nas decorações estão ligados ao isomorfismo do ciclo lunar. E com efeito, segundo Durand:

[...] o ciclo vegetal, que se fecha da semente à semente, ou da flor á flor, pode ser, tal como o ciclo lunar, segmentado em rigorosas fases temporais. Há mesmo sempre no enterramento da semente ao tempo morto das lunações, à “lua negra”. O isomorfismo das duas séries cíclicas é tão forte que não só o ciclo do astro é reproduzido pelo vegetal, como também pelo produto vegetal, como Bacherlard sublinha a propósito do vinho (DURAND, 2002, p.296).

Figura 27 – Recorrência das formas cíclicas<sup>28</sup>



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Assim como a semente que guarda uma árvore que dará frutos que guardarão outras sementes no futuro (simbologia da guliverização – o poder do pequeno), o ciclo lunar é marcado pela infinidade do seu sistema que nunca termina e sempre se repete. Até a inter-relação entre estes símbolos é cíclica, pois o ciclo vegetal se relaciona com o ciclo lunar que se relaciona com ciclo mensal, que se relaciona com o ciclo das estações climáticas que se relaciona com ciclo anual, que se relaciona com ciclo lunar (lembrando que é o ciclo lunar que define a data do carnaval e da páscoa, os primeiros ritos do ciclo anual). Segundo Pitta, a Lua:

[...] pela regularidade de suas fases, serve de base em grande número de culturas para a organização do tempo; ela tem uma ligação estreita também com a vegetação, já que simultaneamente correspondem às estações. Neste contexto vai ser encontrada a figura do andrógino (que tem os dois sexos): “a maioria das divindades da lua ou da vegetação possuem dupla sexualidade”, o que equivale à mesma valorização das duas fases do ciclo (2005, p.34-35).

<sup>28</sup> Amostragem das formas cíclicas e encaracoladas encontradas nos demais artefatos do sobrado

Este aspecto sobre androginia também é percebido na virada do século como uma consequência da Revolução Francesa na moda masculina. Em toda a história do vestuário nunca houve tamanha semelhança entre as roupas de *homens* e *mulheres* como no período do barroco e do rococó. A linha tênue do código vestimentar que separava ambos era que elas usavam as saias com *pannier* (cumpria a função de armação, como a crinolina) e eles os *cullotes* (espécie de calção). No entanto ambos usavam os tons pastel, os florais, perucas, maquiagem e salto alto. Após a Revolução Francesa e a negação de tudo que remetesse a vida cortesã, o homem galante, vestido em pastel, amante da poesia e dos passeios no campo dará lugar ao homem político, vestido em preto, azul e cinza, racional e trabalhador urbano (BOUCHER,2012; BRAGA,2009; LAVER, 2006; KÖHLER,2001).

Figura 28 – Rocalha Villa Ritinha<sup>29</sup>



Fonte: Rafael Santana (2017)

Daniel Roche em *Cultura das Aparências*, afirma que no século XVIII havia uma *nova sensibilidade* em relação a roupa e os contrastes entre os gêneros diminuiram “[...] *sem, contudo, desaparecerem*” (ROCHE, 2007, p.403). Por outro lado, o processo de desligamento masculino em relação a moda – iniciado com a Revolução Francesa – se concluirá na Era Vitoriana – grande difusor histórico da cartilha e do modo de vida burguês industrial – ao finalmente definir moda como *coisa de mulher*. E desde então, a roupa passa a evidenciar que

<sup>29</sup> Detalhe da fachada lateral norte do sobrado, Villa Ritinha.

homens e mulheres pertencem a *espécies diferentes* (LAVER, 2009, p.184). Sobre a moda do século XIX, Roche afirma:

[...] para uma sociedade em que os valores da economia e do lucro eram boa publicidade. A mulher era vitrina do homem; ao fabricar uma aparência exageradamente feminina, ela proclamava sua segunda posição na ordem social e familiar. O Objetivo das novas normas indumentárias era forçar os corpos a serem o que não eram e as almas – que esse dualismo conveniente seja perdoado – a confirmarem os valores sociais da doação, dos fantasmas hereditários, dos deveres sublimados por meio das aparências respeitadas e respeitáveis. [...] O novo consumo não padronizou as aparências, mas modificou profundamente o seu significado e a relação entre os sexos e os grupos sociais, criando novas desigualdades e novas hierarquias (2007, p. 73-74).

Figura 29 – Voluta (isomorfismo do caracol) <sup>30</sup>



Fonte: Rafael Santana (2017)

Retomando nossa análise dos relevos decorativos, na Figura 26, as frutas no centro da composição, os cajus chamam bastante atenção. Inicialmente pelos aspectos regionais, mas também pela subjetividade conceitual (pois trata-se de um *pseudo* fruto) que podemos associar a tendência das alegorias e as máscaras tão comuns nas obras e no imaginário do rococó. Interessante notar também, que o formato da castanha também faz alusão ao caracol. Nas extremidades da decoração também encontramos os arabescos em movimentos orgânicos espiralados com textura vegetal.

<sup>30</sup> Detalhe da fachada lateral norte do sobrado, Villa Ritinha.

Nas Figuras 28 e 30, temos uma rocalha, ornamento que dá nome ao estilo rococó. A rocalha formada por ondulações nos remete ao caracol – que no barroco encontrava alusão nas volutas (Figura 29). “*O caracol é um símbolo lunar privilegiado: não só é uma concha, ou seja, apresenta o aspecto aquático da feminilidade e, talvez, possui o aspecto feminino da sexualidade, como também concha espiralada, quase esférica*” (DURAND, 2002, p.313). As ondulações do corpo e do cabelo feminino, formas associadas a natureza (a mãe natureza). Que remonta ao mito da Vênus, deusa do amor e seu simbólico nascimento de uma concha. Sobre a espiral, Pitta afirma:

[...] a espiral: simbolismo frequentemente ligado à permanência e ao movimento. Representação importante para as culturas cuja mitologia se baseia no equilíbrio dos contrários. O caracol participa do mesmo significado, pois carrega uma espiral, ao qual se somam o aspecto aquático (da concha) e o feminino (2005, p.35).

Figura 30 – Rocalha, detalhe do relógio, Villa Ritinha



**Fonte:** Rafael Santana (2017)

Lembrando também que seu nascimento está relacionado a espuma das ondas do mar (que também aludem a ciclicidade das águas que *vão e voltam*). Cronos (tempo) ao cortar e arremessar ao mar os testículos de seu pai Urano, fez nascer das ondas Afrodite. A concha também remete a intimidade, a pérola que guarda dentro de si, como algo precioso fruto de um trabalho demorado de transformação dos dejetos marinhos. Em *Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand* (2005), Danielle Perin Rocha Pitta, faz uma afirmação bem coerente com o que foi contado anteriormente:

Seguindo uma lógica própria, os símbolos se reagrupam em torno de núcleos organizadores. As constelações de imagens são estruturadas por isomorfismo (que se apresenta sob a mesma forma) dos símbolos convergentes. Por exemplo: as ondas do mar vão se ligar às ondas dos cabelos, que por sua vez se ligam à feminilidade, imagens todas convergindo em torno da passagem do tempo que passa e não volta (PITTA, 2005, p.21).

Essa condição de um *quase* voltar mas não voltar, alimenta o sentimento de melancolia, pois a angústia da *vontade* de voltar e não poder, é ter que se contentar apenas por um *quase voltar*. Isso remonta ao oroborus, onde é possível chegar próximo a origem mas nunca tocá-la, ou seja, também é em parte o que fundamenta a existência humana. A angústia de não saber sua real origem, pois até mesmo o mito do Deus criador ocidental, onipresente, onipotente e onisciente é parte do que fundamenta a nossa existência. Ainda que o ciclo semanal cristalice a reconstrução da nossa origem e da origem do mundo, nós nunca poderemos voltar até este ponto da história. Esse tal *quase voltar*, também nos leva a entender que assim como água de um rio que não volta exatamente da mesma forma, nossas diacrônicas temporalidades culturais nunca poderão ser revividas.

## 6. OS ARTEFATOS ALÉM DO TEMPO

*No filme da história do mundo,  
os objetos são os únicos sobreviventes.  
Pessoas como um rei e uma rainha deixam de existir,  
mas seus objetos são imortais.<sup>31</sup>*

Até aqui, este trabalho se deteve a analisar os símbolos do rococó e do neoclássico correlacionando-os com os fatos históricos da história geral – coletiva. A Villa Ritinha foi lida, até então, como um documento histórico que materializa esteticamente o contexto sociopolítico de um Brasil imperial com forte influência da cultura e história europeia (que talvez neste ponto da história do mundo os limites de uma história puramente europeia em relação ao resto do mundo, tornem-se muito tênues). Neste capítulo, versarei sobre os aspectos da vida pessoal de personagens do rococó correlacionados com os mitos do rococó e com o contexto da história coletiva. Veremos, portanto, como no espírito do tempo as tensões do contexto sociopolítico se misturam com as tensões das vidas pessoais e a história privada se mistura com a história coletiva. Os mitos e os símbolos presentes nos artefatos compõe a constelação da memória coletiva. No caso dos mitos, veremos como personagens a exemplo de Maria Antonieta, tornaram-se mitos, e como suas vidas – na intimidade – eram tão conturbadas como o contexto pré-revolucionário que o rococó representou por intermédio dos seus símbolos. Os artefatos – tanto os pessoais, no caso da rainha, como os “coletivos” no caso de uma construção de Robert Adam, incluindo a Villa Ritinha, trantam-se dos símbolos que compõe o acervo que o imaginário rococó deixou para a humanidade.

A melancolia por traz do saudosismo histórico evidencia o que Nietzsche dissera – que o nosso passado não existe mais, o que temos dele é uma representação. E os nossos retornos são novas representações baseadas em representações já existentes. Até mesmo no ato de voltar, já estamos voltado a uma imagem representativa do que possivelmente fora nosso passado. Durante o século XIX, dentro da desgastada sociedade industrial, houve uma tentativa por parte de um pequeno grupo de indivíduos, de um retorno aos anos do rococó, mas veremos também o quanto a descoberta da ilha de cítera do mundo real frustrou os

---

<sup>31</sup> Rafael Santana

saudosistas. Neste último capítulo, discorreremos sobre como os mitos contidos simbolicamente nos objetos fundamentam a nossa existência de uma maneira capaz de cristalizar uma temporalidade histórica. Ou melhor, construir uma memória coletiva – imaginário – em torno do tempo. Como bem coloca Cardoso,

há controvérsias quanto às memórias, especialmente quando elas são coletivas e não individuais. Não é de surpreender, portanto, que as pessoas recorram aos objetos como suportes de memória. Os artefatos servem tanto do ponto de partida para as lembranças como para encerrar litígios (2013, p.75).

Figura 31 – Um objeto rococó<sup>32</sup>



Fonte: Jason (2010).

Os artefatos possuem um poder de evocação – de lembranças, sentimentos, temporalidades – muito latente (Figura 31). Sabe-se, por exemplo, que poucos objetos que pertenceram a Maria Antonieta existem atualmente (Figura 32 e 33), o ódio a rainha – na época da Revolução – fora tão grande que a maioria dos seus pertences foram destruídos pelos revolucionários. Por outro lado, os poucos que permaneceram tornaram-se símbolos para o

<sup>32</sup> Perfumador de pout-pourri, 1758.Fábrica real de porcelana de Sèvres, França. (p.785)

mito da rainha decapitada, ora *frívola*, ora *atormetada*. Por exemplo, Fraser (2005), faz um breve apanhado – pois só cita indivíduos relativamente ligados a nobreza mundial – do culto à *última rainha* da França, alguns até muitos anos depois da sua morte:

Muitas cabeças coroadas de tendência romântica tiveram com a lembrança da rainha infeliz. Ludovico da Baviera transformou Linderhof, seu local predileto, numa réplica do Trianon. A Imperatriz Eugênia [...] dedicou-se a recuperar alguns dos pertences de Maria Antonieta [...]. No entanto, do ponto de vista histórico, o apego mais cativante de todos foi o de Alexandra, a última czarina da Rússia. Tinha o retrato de Maria Antonieta em sua escrivaninha no Palácio de inverno. Havia uma tapeçaria Gobelin da Rainha com os filhos, feita segundo o retrato de família de Madame Vigée Le Brun, presenteada pelo presidente da França, no canto da czarina da sala de visitas do Palácio Alexander, em Tsarskoie Selo (FRASER, 2005, p.495).

Figura 32 – Corpete pertencente a Maria Antonieta<sup>33</sup>



Fonte: Weber (2006).

Assim como Antonieta, a Ilha do Amor também se tornou outro símbolo mítico do rococó, por exemplo, o grupo da *Rue du Doyenné* (1834-1837), fora segundo Norbert Elias (2005, p.42-43), um “[...] grupo de jovens artistas e escritores, românticos e conservadores, que procurava uma contra-imagem, um sonho, para compensar a rotina cinzenta e sóbria da sociedade burguesa”. Segundo o autor, eles encontraram a tão desejada fuga da realidade na “França pré-revolucionária do século XVIII”, pois “[...] sonhavam com a alegria, com a beleza

<sup>33</sup> “Este corpete verde-maçã é uma das poucas peças de roupa de Maria Antonieta que sobreviveram à Revolução Francesa” WEBER (2006) (s.p).

*dos trajes que as pessoas então vestiam, com a graça e a elegância de suas festas”* que logo passaram a copiar. Foi nesta época,

[...] que Nerval e seus amigos redescobriram Watteau e, sobretudo, sua peregrinação à ilha de Citera, [...] viam no pintor um representante do paraíso que havia perdido, um exemplo da época suntuosa da Regência de Luiz XV, em que casais de amantes se vestiam com roupas tão caras e coloridas, como se podia ver na tela de Watteau, e a vida se resumia a viagens de amor e bailes elegantes (ELIAS, 2005, p.42-43).

Figura 33 – Bolsa de jogo da rainha<sup>34</sup>



**Fonte:** Fraser (2007)

No entanto, Nerval ao visitar Citera, “[...] lá encontrou uma ilha árida e odiosa que então sob domínio britânico, chamava-se *cérigo*. O que tinha diante de si eram rochas nuas e, como sinal da crueldade humana, uma forca de três braços” dos quais, um deles pendia um corpo. Fora a primeira vez que Nerval havia visto um enforcado (ELIAS, 2005, p.45), como consequências desta experiência – publicada e divulgada –, modificou-se de alguma maneira no imaginário artístico, a abordagem sobre o mito da ilha do amor. Por exemplo, o poema *Cerigo* de Victor Hugo, o ciclo *Fêtes galantes* de Verlaine e *Voyage à l’isle de Cythère* (1844) de Baudelaire. Na passagem a seguir, sobre *Voyage à l’isle de Cythère*, veremos como a abordagem do mito modificou-se:

<sup>34</sup> Bolsa de jogo em veludo bordado de Maria Antonieta (p.343).

O sofrimento de Baudelaire como relação a sua própria sexualidade encontra uma expressão simbólica na narração do contraste entre a beleza idealizada e o infortúnio da real ilha do amor. Com forte desprezo, debocha daqueles que acreditaram que houvesse algo de maravilhoso nessa ilha:

“Qual é esta ilha triste e sombria? É Citera.

Ela é mesmo um país famoso nas canções,

Eldorado banal de nossas ilusões.

Mas olhai-a afinal, pois é uma pobre terra” (ELIAS, 2005, p.49).

No entanto a frustração não ocorreu por culpa do mito construído pelas obras de Watteau, pois como foi dito, na época o onirismo em torno da *Ilha do Amor* não era cego a realidade do tempo, era uma alternativa a esta realidade tensa pré-revolucionária. No entanto, os saudosistas do século XIX, viam nos quadros de Watteau uma representação do passado no qual eles acreditavam ter sido exatamente como o pintado. Pois,

[...] o que se vê no quadro é, mais uma vez e principalmente, a representação da galante alegria festiva, a expressão da elegância desaparecida, da fortuna inexprimível e nostálgica. Mais uma vez, os espectadores veem o quadro de Watteau de maneira seletiva. Seu crepúsculo fantástico permite a quem o contempla projetar nessa sua atmosfera, suas necessidades emocionais. Era como se essa tela, assim como as de Boucher, Fragonard ou as de outros pintores galantes do rococó, fosse uma representação confiável da realidade, e como se procurassem, promovendo suas próprias festas galantes, trazer novamente à vida a realidade do Antigo Regime, que supunham ver na tela de Watteau (ELIAS, 2005, p.54).

Essa é a grande problemática em torno da representação do passado, a limitação quanto ao espírito do tempo. Ver um quadro do Séc XVIII sem estar no século XVIII, implica em ler este quadro com o olhar do século XXI, embora não anule a veracidade da obra, na condição de uma representação ela é apenas uma parte do passado que está sendo evocada ali. Portanto, reafirmado as palavras de Pitta (2005, p.21), são as imagens “[...] *convergindo em torno da passagem do tempo que passa e não volta*” pois, “*Mais do que a simples ação de recuperar uma vivência, a memória é um processo de reconstituição do passado pelo confronto com o presente e pela comparação com outras experiências paralelas*” (CARDOSO, 2013, p.75).

Porém o que Norbert Elias acredita é que “[...] *nessa fase do desenvolvimento da sociedade anunciava a passagem para uma nova mentalidade, uma mudança na estrutura da personalidade social, era a transformação do cânone social da produção cultural*” (p.47). Se no século XVIII, a poesia e a beleza rococó estavam associadas a uma fuga da realidade, no século XIX, *o contraste terrível entre a realidade e ideal, o feio, o falso e o mal do mundo* (p.48) tornam-se matéria para as produções literárias e artísticas. Nesse contexto é que,

[...] o confronto entre o ideal da ilha do amor, materializado através do quadro de Watteau percebido dessa maneira, e a feia realidade da ilha real – adquire seu sentido paradigmático. Esse sentido não reside no fato de as pessoas se depararem com os

lados indesejados do mundo natural e humano. Decerto sempre foi assim. (ELIAS, 2005, p.47).

O que ocorreu nesta passagem da nossa história cultural, é que o espírito do tempo em que o grupo *Rue du Doyenné* existiu os “[...] *produtos culturais que representavam abertamente a disputa, o conflito e todos os múltiplos e recalcados aspectos da realidade humana, [...] com frequência associados a um pronunciado tom pessimista*” (ELIAS, 2005, p.47). Pois,

[...] a descrição de Nerval da viagem em que descobre que a maravilhosa ilha do amor era; na verdade, uma ilha vazia e algo medonha chamada Cérego foi, certamente, o indício metafórico de uma ampla mudança na atmosfera de todo um grupo. Um sintoma do crescimento de uma geração cujos sonhos de juventude não encontraram realização na realidade social (ELIAS, 2005, p.54)

Podemos dizer que os artefatos e os mitos evocados por eles serão sempre os mesmos, no entanto nossa relação com estes mitos poderá não ser a mesma. No entanto isso não retira do mito nem do artefato a veracidade de sua mensagem. Os mitos do rococó não foram *mentira*, eles evidenciam uma passagem histórica em que o onirismo era uma forma de linguagem para o contexto histórico da época. Se no século XIX, a linguagem criativa do imaginário se utilizava do escuro, do pesado, do desesperador em resposta a imagem do progresso capitalista industrial, no século anterior o rococó se utilizou da delicadeza, do claro e do frívolo para – fugir, sem no entanto negar – a realidade. Pois ainda que se veja a alegria festiva,

[...] não podemos deixar de observar que, na atmosfera não muito fácil de se apreender de Citera, não faltam sinais de tristeza. [...] Os irmãos Goncourt deram o tom. Em um ensaio com o significativo título “*La philosophie de Watteau*”, falam de uma suave melancolia que pode ser encontrada em Citera (ELIAS, 2005, p.55).

É quase como uma metáfora sobre a resignação humana diante da passagem do tempo, como se a temperança diante do tempo fosse capaz de formar dentro de nós uma pérola que seria o dom de não se abalar diante da morte. A melhor maneira de não nos desgastarmos diante de uma situação que já está definida é aceitar que nada podemos fazer e sendo assim viver o momento presente. Foi essa mensagem que os artistas do rococó fizeram com maestria e poesia, a nobreza que via diante de si o fim do absolutismo. Com a revolução prestes a eclodir a única saída era esquecer o futuro iminente da morte e aproveitar aqueles últimos momentos como se fosses os últimos. Ou seja viver o presente que ainda estava ao alcance. Por outro lado, há uma relação de segurança também, a medida que a ciclicidade da natureza oferece, de certa maneira, a certeza de que a vida não se encerra com o fim. Pois todos os dias acabam e recomeçam, todas águas passam pelo processo de cair, evaporar, chover.

Mas até mesmo a forma arquetípica do ano, mais precisamente no que versa sobre as estações climáticas evocam, pela regeneração do tempo, um sentimento de esperança para a humanidade – lembrando-nos da nossa capacidade de resiliência *herdada*, por assim dizer, da própria natureza de somos criação, pois,

[...] a subdivisão quaternária das estações do ano em estações astronômicas e agrícolas toma, na representação um aspecto realista [...] qualquer personificação das estações, que seja musical, literária ou iconográfica, está sempre cheia de uma significação dramática, há sempre uma estação do despojamento e da morte que vem carregar o ciclo com um adagio de cores sombrias (DURAND, p.297).

Arrisco-me a dar um exemplo que dialoga com minha dedução sobre o sentimento de resiliência evocado pelo arquétipo anual. Portanto, na primavera tem-se a celebração da vida, é o nascer. No verão há a primeira relação desarmônica diante do tempo climático, as temperaturas altas ao lado das chuvas fortes. No outono a natureza parece resignar-se diante do futuro sombrio que seria o inverno, as folhas caem para que a árvore se prepare para receber o inverno. É possível de se constatar no imaginário do outono uma dimensão reflexiva, pois, é como se diante da vida, finalmente o ser pudesse encontrar a paz diante das circunstâncias, as folhas que caem (são sacrificadas) para que a árvore reinicie seu ciclo. O outono serve de metáfora para o indivíduo que chega a um determinado estágio da vida onde o medo da velhice não mais o abala, o indivíduo passa a se relacionar harmonicamente com o tempo sabendo que a morte é tão parte da vida quanto o nascer. O ser encontra a paz na resignação de que nada pode ser feito para mudar um futuro natural que não depende de nós. O inverno, por sua vez, carrega o peso de ser a estação mais inóspita, ou seja, representa a morte.

O *famoso*<sup>35</sup> inverno de 1788-1789 – responsável, em parte, pela penúria camponesa poucos anos antes da Revolução Francesa – é um ótimo exemplo de quando a representação toma um aspecto realista. Na biografia de Luiz XVI, no capítulo que se intitula *Como um Tufão* – tratando de como os problemas da França explodiram de uma só vez diante do rei – Vincent afirma:

É verdade, no entanto, que a situação econômica é das piores – que falta trigo, que o povo tem fome, que o verão chuvoso de 1788 sucede um inverno glacial, com temperaturas abaixo de vinte graus negativos que paralisam os moinhos, congelam os grandes rios, esburacam as estradas, retardam a atividade industrial e comercial (2005, p.159).

---

<sup>35</sup> O inverno de 1788-1789 tornou-se conhecido não só por sua relação com a Revolução Francesa, mas também por ser considerado um dos mais rigorosos da história da Europa.

O *schème* rítmico relacionado ao mito do progresso (ritmo da natureza – as estações do ano), segundo Pitta (2005, p.36) “[...] *ensina que a morte é necessária para que haja renascimento*”. Por outro lado, diferentemente do exemplo que foi dado (do inverno representando a morte), nas considerações de Pitta, será o fogo o representante da morte. Segundo a autora “[...] *o fogo, proporcionando a morte total, é o elemento mais propício ao renascimento (renascer das próprias cinzas)*”.

O rito sacrificial – presente nos mitos de praticamente todas as culturas – irão evidenciar o medo humano diante da possível quebra do ciclo temporal, tendo, portanto, uma relação de barganha para com as divindades – quem irá garantir a manutenção do ciclo temporal. O sacrifício é motivado pela crença de que o renascimento só é possível se houver a morte. Para Durand: “ no poder sacramental de dominar o tempo por uma troca vicariante e propiciatória que reside a essência do sacrifício. A substituição sacrificial permite, pela repetição a troca do passado pelo futuro, a domesticação de Cronos (2002, p.311).

Perceberemos muito claramente que no mito da Revolução Francesa essa relação de *troca do passado pelo futuro* – no ato *sacrificial* da decapitação dos inimigos e posteriormente a destruição (sacrifício) dos seus artefatos – configuram de certo modo o desejo de *matar* o passado absolutista em prol do *nascer* de uma sociedade liberal. Segundo Pitta,

[...] para que o ciclo não seja interrompido, os homens acreditam que devem se sacrificar. Este sacrifício pode ser o do próprio homem, o de um animal que tome o seu lugar, ou de objetos quando o sacrifício é simbólico. O Sangue do homem fertiliza a terra e assegura o reinício do ciclo (2005, p.35).

Uma passagem, bastante interessante de quando a representação toma aspectos realistas está registrada em um testemunho do momento póstumo a decapitação de Luiz XVI,

Um assessor do carrasco, chamado Gros [...], apodera-se então da cabeça sanguinolenta de Luiz XVI e a estende para a multidão reunida. Alguns gritos, “Viva a nação! Viva a república! Viva a liberdade!”, algumas salvas de artilharia, ao longe algumas danças. Mas o sangue do rei esguichou sobre a multidão, e cenas inimagináveis acontecem então: as pessoas se empurram para comprar do guillotinar alguns cabelos avermelhados do monarca; no cadafalso, os carrascos mergulham seus dedos no sangue derramado e lambuzam o rosto uns com os outros; embaixo, na multidão, oficiais molham a ponta dos seus sabres nas manchas de sangue, enquanto mulheres embebem seus lenços. [...] No auge do furor mimético, o homem de braços maculados um revolucionário da cidade de Brest, solta então este grito: - Republicanos, o sangue de um rei traz sorte! (VINCENT, 2007, p.16)

É perceptível no relato o quanto o sangue do sacrificado assume caráter místico. A vida do rei foi oferecida a liberdade (*Viva a liberdade!*) – Observemos que o *algoz* precisava morrer para que a república pudesse nascer – a liberdade, portanto, representa a “divindade” que

merece ser cultuada para a manutenção da sociedade igualitária. O sacrifício foi concebido em nome da liberdade. A tenção caótica que caracteriza o início do mito é solucionada no dramático desfecho. Desta maneira, observa-se que:

Os rituais sacrificiais ligam-se assim ao grande sonho alquímico do domínio. A dupla negação integra-se num ritual e numa narrativa, e o negativo torna-se pela sua própria função suporte concreto do positivo. Como o tinha notado tão profundamente Maistre, a filosofia do sacrifício é a filosofia do domínio do tempo e do esclarecimento da história (DURAND, 2002, p.311).

No – heroico e trágico – mito da Revolução Francesa, vamos encontrar aspectos tanto característicos do regime diurno como do regime noturno da imagem. Se no regime noturno vimos que há no sacrifício uma ideia – morte para o renascimento, nos mitos do regime noturno veremos que no ritual do troféu uma recuperação de uma potência perdida. Por exemplo,

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais recorrente. [...] enfim, o poderio reconquistado vem orientar essas imagens mais viris: realeza celeste ou terrestre do rei jurista, padre, ou guerreiro ou ainda cabeças e chifres fálicos, símbolos cujo papel mágico esclarece os processos formadores dos signos e das palavras (DURAND, 2002, p.145).

Se voltarmos ao relato da decapitação de Luiz XVI, veremos que além dos aspectos místicos em torno do sangue, a cabeça e seus desdobramentos (como os fios de cabelo ensanguentados) assumiram um caráter de totem (isomorfismo do troféu). Também é perceptível no ato do guilhotinador – de tomar *a cabeça sanguinolenta de Luiz XVI* e a estender para a multidão – aspectos ostentatórios. A decapitação do casal real, representa a recuperação do domínio da nação francesa (potência) pelos revolucionários, esta que estava sob o domínio da monarquia desde a idade média. Portanto,

Há na utilização do talismã ou do totem uma masculinização da potência, uma captação das forças naturais que pode ser detectada através de um trajeto que vai do estádio da ostentação e da agressividade viril até a utilização da palavra mágica e do verbo racional. A palavra mágica e depois a linguagem profana são o ponto de chegada de um longo processo de magia vicariante, de que a prática ritual do troféu de cabeças ou do talismã de chifres é a manifestação primitiva. A conquista e o arranchamento do troféu é a primeira manifestação cultural da abstração (DURAND, 2002, p.144-145).

Também é pertinente considerar que há um lado girardiano no mito da Revolução Francesa, sobretudo no que diz respeito ao *bode expiatório*. Para Girard, “[...] *todos os mitos [...] têm suas raízes em atos de violência reais cometidos contra vítimas reais*”. “*Esses atos*

*de violência são atos de violência sacrificial e coletiva contra vítimas inocentes; a ordem cultural ou nasce delas, ou é por elas renovada*” (GIRARD, apud. GOLSAN, 2014, p.15). De acordo com a teoria mimética, os mitos apresentam um *contagioso processo de desordem* que termina com a morte ou com a expulsão de uma vítima. “*O mito, assim, teria sua origem numa desordem mimética prévia, miticamente elaborado numa narrativa que, segundo Girard, sempre gravitaria em torno do mecanismo do bode expiatório*” (GIRARD, apud. GOLSAN, 2014, p.16).

Até aqui já é possível correlacionar tais considerações girardianas com o drama histórico da revolução, primeiramente por que se sabe que Luiz XVI não foi o responsável interino por todas as mazelas que assolaram o sistema administrativo francês e nem de longe foi um monarca totalmente despótico, como podemos perceber tanto nas biografias de Maria Antonieta como em sua própria biografia:

Luiz XVI [...] tendo muito a aprender, seria um monarca trabalhador – o contrário de um diletante ou de um “rei preguiçoso”. [...] por temperamento e por cálculo, ele seria um rei reservado. [...] Sua afeição pelo povo e sua fé em Deus seriam seus únicos guias, e o trabalho seu único aliado. [...] exigia-se economia: o rei começou – a moral acima de tudo – por dar o exemplo reduzindo o estilo de vida da sua própria casa e o fausto da corte. Foram assim cortados: os gastos de alimentação e de vestimenta, o departamento (muito dispendioso) de divertimentos reais [...] a “*petit écurie*” (o contingente de cavalos passando de seis mil para mil e oitocentos) [...] Não tardou para que Luiz XVI fosse acusado de sovínice (VINCENT, 2007, p.73).

Não que Luiz XVI tenha sido um completo inocente diante dos problemas do seu reino, no entanto, sabemos que muito do que motivou o ódio popular direcionado a ele e sobretudo a Maria Antonieta, foi fruto de mentiras e histórias aumentadas pelos periódicos burgueses da época. De fato, o clima de tenção existia e a revolução era iminente, por outro lado muitas vidas poderiam ter sido poupadas. Segundo Antonia Fraser (2007), autora de uma das biografias de Maria Antonieta afirma que “[...] *evidentemente há uma profunda ânsia primitiva de culpar algum indivíduo quando as coisas vão mal, que melhor bode expiatório se poderia descobrir numa monarquia em crise do que uma princesa estrangeira?*” (FRASER, 2007. p.504).

Portanto veremos no desfecho da Revolução uma rainha transformada em bode expiatório para purificação da política francesa. O nome bode expiatório remonta a antiga civilização judaica, em levítico, *um bode fora apresentado vivo diante do senhor para fazer expiação com ele* e depois *enviá-lo ao deserto para expiar os pecados*, mas segundo Fraser:

Mas haviam muitos procedimentos semelhantes em outras sociedades, alguns envolvendo mulheres, crianças ou pessoas deficientes, quase todos terminando em

morte ritual desagradável dos “bodes expiatórios”, apedrejados ou lançados de algum penhasco, e como resultado disso a comunidade seria purgada dos pecados ou de pragas ou doenças (FRASER, 2007, p.504).

Ao contrário do que muitos pensam sobre os *infinitos prazeres* da vida cortesã. Analisando as biografias de Luiz XVI, Maria Antonieta, Luiz XV e Madame de Pompadour – personagens míticos do período rococó – é possível que percebamos que suas vidas eram acompanhadas por uma sutil melancolia. Não é de se negar que o cenário de tais vidas fora marcado pelo luxo e requinte, no entanto, a visão que temos destes personagens – reais – representa apenas uma parte da vida deles, algumas até certo ponto bastante deturpadas. A bem verdade é que a visão que temos destes personagens, os derrotados mesmo que nobres, é fruto da história que fora contada e reproduzida pelos vitoriosos burgueses revolucionários. Nos parágrafos seguintes, vamos analisar brevemente um pouco da vida destes personagens e posteriormente como a utopia evocada pelo sistema mito-simbólico do rococó – utilizado como uma alternativa onírica ao contexto pré-revolucionário – eternizou, com os mitos da *Ilha de Citera* e das *fête galantes*, uma imagem da vida cortesã. Segundo Elias (2005, p.19) “*Em vez do santuário real, a imagem da ilha de Citera aparece como símbolo de um fictício santuário do amor, alvo de peregrinação para jovens casais, tornando-se o símbolo de uma imagem do desejo, uma utopia secular.*”

Obviamente seria possível colocar aqui os principais acontecimentos das vidas de tais personagens, minha breve análise seguirá uma lógica diacrônica com alguns acontecimentos selecionados que ilustram uma parte significativa do que caracterizou a vida destas personas durante suas existências.

Primeiramente, analisando o conturbado relacionamento de Luiz XV e sua amante, a Madame de Pompadour, perceberemos inicialmente que não se tratou de um mero acaso. O que se percebe na biografia de Pompadour é que, embora não se deva desconsiderar seus méritos, ela fora preparada para se tornar quem ela se tornou. Segundo Algrant (2005):

Dotada de inteligência, encanto e beleza, Jeanne-Antoinette Poisson foi criada para ser a mais fina flor da elite financeira de Paris. Com seus talentos lapidados e seu apetite estimulado, foi exibida por seus mentores para atrair as graças de algum homem poderoso – talvez, se assim lhe estivesse fadado, o próprio rei. Quando isso de fato aconteceu, ela fez uma transição suave para a posição a qual fora preparada. Em sua esteira, seus mentores e associados foram impedidos para o poder (2005, p.329).

Podemos dizer que o romance de Luiz XV e Pompadour, historicamente falando ocupou um lugar secundário na vida de ambos. Na verdade, a vida do casal foi marcada pelas

intrigas palacianas de caráter político, afetivo (em função do adultério) e religioso – à medida que Pompadour aumentava sua influência na corte, muitas cobranças de cunho moral passaram a ser feitas por parte do clero – que alguns anos depois a obrigou a uma *conversão*, neste período os encontros entre ela e o rei se tornaram difíceis, à medida que sociedade cortesã os vigiava como percebemos na seguinte afirmação: “*A marquesa jura por tudo o que há de mais sagrado que não existe nada físico entre ela e o rei*” (ALGRANT, 2005, p.157).

Aos poucos a influência política a afastou de seu amante. Antes de sua fase mais crítica, ela teria declarado por volta de 1749: “*Excetuada a felicidade de estar com o rei, que certamente me consola de tudo, o resto não passa de uma trama de maldades e lugares-comuns, em suma, todas as misérias de que os pobres seres humanos são capazes*” (ALGRANT, 2005, p.116). Sete anos depois, seu descontentamento com a vida cortesã estava ainda mais evidente, em meados de 1756, ela afirma: “[...] *é verdade que, se eu houvesse cedido a minha predileção por paz e sossego, há muito teria deixado este lugar, onde se vive na escravidão*” (ALGRANT, 2005, p.215).

Luiz XV, por sua vez, “[...] *não conseguia escapar à dominação psicológica da mulher que lhe proporcionara um cadre de vie agradável, e de cuja ajuda e apoio dependia; mas era capaz de fugir e, de fato, fugia dela em suas escapadas sexuais e nas maquinações do secret du roi*” (ALGRANT, 2005, p.330). Pompadour, aceitava as escapadas do rei com pensamento de que o espaço que lhe cabia estava no âmbito afetivo: “*É o coração dele que eu quero! Todas essas mocinhas sem instrução jamais o tirarão de mim*” (2005, p.171). Mas o rei também era “[...] *um homem melancólico, de espírito mesquinho e temperamento instável. [...] à medida que foi ficando mais e mais dependente das escapadas sexuais com juvenzinhos, tornou-se ainda mais furtivo e retraído, arcando sombriamente com o peso de sua culpa*” (2005, p.329-330).

Como primeira ministra, Pompadour “[...] *via seu papel como o de uma secretária confidencial do rei e se sentia perfeitamente qualificada para desempenhá-lo*”, o rei por sua vez *a considerava infalivelmente confiável, útil e discreta*. E, sendo um homem preguiçoso – diferentemente do seu sucesso, Luiz XVI – ‘ficava satisfeito com a avidez dela de assumir a tarefa demorada e trabalhosa de se comunicar com seus generais e ministros. A marquesa também assumiu este papel administrativo, pela convicção de que, com isso, manteria seu lugar em Versalhes (ALGRANT, 2005, p.330).

Mas se tem uma passagem que resume bem a vida cortesã da Madame de Pompadour foi feita pelo Duque de Croÿ na ocasião da morte de sua filha Alexandrine. Segundo Algrant (2005), a perda foi agravada pelo nascimento de uma filha de Luiz XV com uma outra mulher, o que teria sido *um momento amargo para a marquesa*. Mas, sobre o exposto pelo Duque de Croÿ, segue:

“Vi-a pela primeira vez desde a morte da sua filha, um golpe terrível, como o qual eu imaginara que ela estaria arrasada. No entanto como o excesso de tristeza prejudicaria sua aparência e talvez até enfraquecesse sua posição na corte, não a encontrei mudada nem abatida e, por um dos milagres do tipo do que são frequentes na corte, encontrei-a não menos elegante, nem tampuco assumindo um ar mais sério. No entanto, ela fora profundamente abalada, era provável que estivesse tão infeliz por dentro quanto parecia feliz por fora.” O talento dramático de Madame de Pompadour continuava à altura das exigências. [...] Croÿ inquietou-se ao encontrar o rei sorumbático e distante. Parecia mais cauteloso e indeciso do que nunca, mergulhado na letargia. (ALGRANT, 2005, p.189)

Notadamente, percebermos nas *fêtes galantes* de Watteau uma vocação ao mundo dos sonhos que caracterizava uma vazão do imaginário aristocrático diante da relativa rigidez da vida cortesã. Eram pessoas como a Marquesa de Pompadour que consumiam as obras dos artistas rococós é coerente. Portanto considerar que a projeção do ideal de felicidade plena evocada nas imagens alegres e fugazes das *fêtes galantes*. Onde, em clima onírico, os amores eram possíveis, onde o tempo é eterno e a vida toma aspectos genuinamente belos. Sedo assim,

As *fêtes galantes* de Watteau podem evocar jardins e festas vagamente reais, como eram realizadas por exemplo em casa da Duchesse Du Maine em Sceaux. As festas fictícias das pastorais literárias, encenadas nos teatros de Paris, apresentam o ambiente das *fêtes galantes* de Watteau. Dentro da simplicidade da vida pastoral, o amor e a paixão são possíveis; contudo na vida na nobreza ou da burguesia, a paixão, expressa abertamente, não existe (BAUR, 2008. p.61-64).

Se nas vidas de Pompadour e Luiz XV percebemos os altos e baixos relacionados aos problemas políticos, as intrigas e as traições que por sua vez trouxeram a vida de ambos os aspectos melancólicos. As vidas de Luiz XVI e Maria Antonieta serão marcadas pelo tormento das cobranças sociais e das tensões pré-revolucionárias. Se é fato que todos eles gozaram de uma vida pomposa e requintada ao mesmo tempo angustiada pelas mazelas da vida cortesã, estes últimos em especial terão suas vidas marcadas pela fatalidade diante do destino.

Segundo Vincent (2007), “[...] *os quatro anos que se passaram entre o casamento de Luiz Augusto e sua ascensão ao trono foram sem dúvida os mais agradáveis de sua vida*” (p.63). Pois tanto ele e Maria Antonieta eram jovens e o rei, Luiz XV, “[...] *apesar de seus 64 anos, parecia em boa saúde; por isso o delfim e a delfina pensavam ter diante de si anos de tranquilidade e despreocupação*” (p.66). No entanto, ainda é de se notar que a indiferença do

delfim em relação a consumação do casamento já promovia entre o futuro casal real as primeiras tenções da vida conjugal. Sobre este período, uma passagem da biografia de Maria Antonieta versa sobre a vida da rainha ainda nos primeiros anos de casada:

Afinal, o grande palácio era o paraíso dos bichos de estimação [...] Tais prazeres com certeza poderiam aliviar a infelicidade central da vida de Maria Antonieta. Quando a condessa de Noailles contou, no verão de 1772 que a delfina tinha “momentos de tristeza” devido ao “comportamento incompreensível do marido para com ela, acrescentou que não duravam muito (FRASER, 2005, p.124-125).

Por outro lado, assim como a Marquesa de Pompadour, Maria Antonieta e Luiz XVI mantinham uma aparência de casal unido e relativamente feliz. Pois, “[...] *durante todo esse parêntese de quatro anos*”, eles “*souberam passar, apesar de seus problemas íntimos [...], a imagem de um casal relativamente unido, que era visto de vez em quando passeando juntos nos bosques*” (VINCENT, 2007, p. 65). Interessante observar que um dos aspectos das obras do rococó é essa composição de imagens alegres, mas com um ar de tristeza, exatamente como vimos os símbolos dos esquemas sintéticos.

[...] sua arte era uma evasão poética para um mundo encantado, que ele criou por intermédio da *commedia dell'arte* italiana e da *Comédie-française* e de paisagens dos grandes jardins de outono. Sua obra está impregnada de profunda melancolia e de uma espécie de sensibilidade angustiada (BAZIN, 2010, p.190).

Perto da morte de Luiz XV, assim como o delfim, Maria Antonieta “tomava minuto a minuto, para além da intensidade das circunstâncias, plena consciência do que os esperava. É nesse contexto que teria dito: “*Meu Deus! Proteja-nos, reinaremos jovens demais*”. Ao se tornar rei, em 10 de maio de 1774, com a seguinte frase: “[...] *que fardo! E não me ensinaram nada! Parece que o universo cairá sobre mim!* ”, Luiz XVI assume a monarquia francesa. Segundo Vincent, “*Ela tinha dezenove anos, ele ainda não tinha vinte, mas ambos sabiam que sua juventude acabara*” (VINCENT, 2007, p.68-69).

A França que Luiz Augusto assumiu já estava afundada de problemas que com o passar do tempo, só se intensificaram. O primeiro problema sem dúvidas foi a questão da não consumação do ato conjugal, o rei era um homem tímido e possuía claramente problemas relacionados a intimidade. Dedicava-se a caça e ao concerto de fechaduras e relógios. Interessante que Maria Antonieta, ao descrever sua delicada situação, recorreu a uma metáfora mitológica. Ela firmou que: “[...] *sua presença seria tão incongruente ali*” – na oficina onde o marido se dedicava aos seus hobbies – quanto a de *Vênus na forja de Vulcano*. Segundo Weber (2008), Antonieta “[...] *encontrou na literatura clássica um ponto de referência adequado para sua própria vida: Vênus, a graciosa deusa do amor, e Vulcano, o deformado*

*deus ferreiro, estavam entre os casais mais improváveis – e mais infelizes – da mitologia”*. (p.67). Por outro lado, “*Luiz XVI, de caráter fraco e indeciso, mas nunca malévolo, também alimentou uma sensação de culpa diante da esposa*” no que se refere ao desempenho sexual (FRASER, 2005, p.502).

O reinado dos últimos reis da França foi marcado por muitas dificuldades. Os problemas políticos, a perda dos bebês, o atraso na chegada de um herdeiro, a morte da quarta filha – Madame Sophie –, as mentiras que inventada pelos periódicos, os escândalos como o caso do colar de diamantes – que representou a desmoralização da rainha. Em meados de 1785, Luiz XVI teria confidenciado a Necker: “[...] *já faz vários anos [...] que não tenho nenhum instante de felicidade*” (VINCENT, 2007, p. 155). Em relação às calúnias que circulavam, uma das mais notáveis gira em torno das bebedeiras e das orgias alcóolicas a que a rainha tinha autoria atribuída, no entanto, segundo Fraser (2005, p.281), é “[...] *justo ressaltar que a rainha, não tomava bebidas alcóolicas se pudesse evitar, somente água mineral de Ville d’Avray*”.

Em 1786, “*Maria Antonieta continuava a sentir-se angustiada com a absolvição do cardeal*” (caso do colar de diamantes). “*Esse escândalo que “irrompeu exatamente no momento em que o povo francês estava recebendo novas informações sobre o deplorável estado da economia nacional e sobre a chocante extensão dos gastos da rainha com roupas”* (WEBER, 2008, p. 187). Tal conjuntura fez que a rainha fosse vaiada em plena ópera de Paris, com o título de *madame déficit* – bilhete espetado, em 1787 na academia imperial, numa moldura vazia destinada ao retrato da rainha (FRASER, 2005. p.275). “*Antes, o verso de Gluck “Cantemos, louvemos a nossa rainha” fora interrompido pelo entusiasmo popular; agora, era a terrível invocação de Athalie de Racine – “Condenai esta cruel rainha...” – que recebia mais aplausos*” (FRASER, 2005. p.283).

Também por volta de 1787, “[...] *o rei ia diariamente aos aposentos da rainha e chorava. Em agosto, Luiz XVI exibia todos os sinais de uma forte depressão, causada, em suas próprias palavras, pelo fracasso de sua política recente*” (FRASER, 2005, p.280-281). O Conde Mercy, por exemplo,

Descreveu com bastante vivacidade o triste estado moral do rei, que levava à verdadeira degeneração física. Ele caçava “em excesso”, como se numa fuga, enquanto antes caçava por diversão, e depois entregava-se a “refeições imoderadas”. O pior de tudo eram os “lapsos ocasionais da razão e uma certa falta súbita de consideração que é muito dolorosa para aqueles que tem de suportá-la” (HARDMAN, *apud*. FRASER, 2005, p.281).

Em relação à vida conjugal, depois dos três filhos até a Revolução, “[...] *eles não terão apenas camas ou quartos separados em suas vidas; logo apenas se cruzarão: ele atarefando-se durante o dia (em conselhos, em seu ateliê ou na caça)*” e ela “[...] *começando a viver somente tarde da noite, à hora em que seu marido cai no sono*”. E no fim, “[...] *uma certa ternura terminará por instalar-se entre eles, um entendimento afetuoso lentamente forjado pelas provações passadas e vindouras, que adquirirá toda a sua força, depois de Verennes, quando do trágico e comum desfecho de suas vidas*” (VINCENT, 2007, p. 63).

Diante do que foi exposto, analisando pela ótica da – representação que assume aspectos da realidade – e vice-versa, encontraremos na obra Watteau uma verdadeira constelação de significados que evocam o espírito do tempo em que o rococó esteve vigente. Vale salientar que Watteau tem seu período de atividade contemporâneo período regencial, ou seja meados de 1715, antes do reinado de Luiz XV. Sobre Peregrinação a Citera,

O quadro que Watteau pensou entregar para cumprir as exigências de admissão da Academia vinha à Luz, portanto, na transição de poder do velho rei para o do jovem regente, do grave barroco para o gracioso, nervoso e ao mesmo tempo frívolo rococó. O que se pode dizer com certeza é que esses primeiros anos da Regência [...] foram uma época de ruidosos prazeres para a sociedade parisiense, época de muitas festas (ELIAS, 2005, p. 31-32).

Os problemas de convivência na corte como vimos, enfrentados pelos personagens analisados, não fora novidade do século XVIII, mas sim de muito antes, podemos dizer que desde a formação dos estados nacionais como um desdobramento dos feudos. Uma interpretação da obra de Watteau que dialoga com os conflitos amorosos entre Luiz XV e Pompadour é a que:

Watteau criou um sentido de nostalgia, com a indicação de anseios e paixões não cumpridas, não só pelas figuras e pela suavidade dos seus gestos, e hesitações, como também pelo simpático paralelo formado pela paisagem e pelas esculturas que nelas se encontram (JANSON, 2010, p.777).

Boucher, um dos principais retratistas da Madame de Pompadour, “[...] *firmou sua reputação sobre as composições imaginativas, paisagens pastorais e cenas do cotidiano burguês*”. Portanto se Watteau foi quem “[...] *elevou o amor humano à esfera da mitologia*”, Boucher será aquele que elevou “[...] *o erotismo ao reino do divino, revelando as fantasias que enriquecem os quotidianos*”. Sendo assim, “[...] *as visões de Boucher dos sonhos e desejos humanos espelham a sumptuosidade e a exuberância das vidas dos patronos da realeza e aristocracia francesas, que tinham grande apetência por este tipo de obras*” (JANSON, 2010, p.781).

O mito da peregrinação a Cítera (Figura 34) é uma evocação amorosa. A ilha que foi considerada o “[...] país do amor, era um dos cenários que a mitologia grega atribuía ao nascimento de Afrodite (Vênus), que se ergueu da espuma do mar”. Portanto, Watteau deu vazão a um cenário encantador, se bem que um tanto melancólico em que os amantes podem desfrutar das paixões humanas e do prazer da natureza com liberdade e privacidade (JANSON, 2010, p. 776). A “*Île enchantée*” - a ilha encantada Watteau trata-se de “[...] uma possibilidade de projecção de um sonho de libertação temporal e de despreocupação” perante a realidade (BAUR, 2008, p.7). A cartela de tons delicados, “[...] verdes pálidos, azuis, rosas e rosas-pálidos – sugerem a natureza meiga da relação dos amantes” (JANSON, 2010, p.777).

Figura 34 – Peregrinação a Cítera, 1717 <sup>36</sup>



Fonte: Lauterbach (2010).

No que versa sobre o regime noturno e a estrutura sintética, veremos que “*Cítera não é um local de partida ou de chegada, mas uma utopia, um lugar imaginário onde o amor*

---

<sup>36</sup> Jean-Antoine Watteau. Óleo sobre tela, 1,3 x 1,9m. Museu do Louvre, Paris. (p.776)

*reina*”, sendo assim, não existe início e nem fim. As imagens da Ilha de Watteau “[...] *não reproduzem um enredo continuado, mas sim diversos estados e etapas da evolução do amor*” (mito do progresso). “*O artista representa paixões e exagera a realidade através de uma plausibilidade suprema*” – representação que assume aspectos da realidade. “*Na sua pintura, pega no conflito eminentemente teatral e poético inerente a representação simultânea do momentâneo e do duradouro*” – o presente, o instante eterno (LAUTERBACH, 2010, p. 58).

Até aqui temos como retenção que os símbolos do imaginário rococó – encontrados em Villa Ritinha, são de natureza mística e sintética e sua relação harmônica com tempo será construída com mais frequência pelos símbolos cíclicos, por outro lado não é totalmente ausente a presença dos símbolos da intimidade – seus arquétipos estão ligados ao caracol, ao vegetal, ao feminino. Seus mitos remontam a Ilha de Cítera, que representou um devaneio coletivo aristocrático para as tensões da pré-Revolução Francesa. Esta, que pela perspectiva da mimética girardiana também pode ser lida como um mito.

O complexo contexto pré-revolucionário que motivou, pelo descontentamento com o presente, a vazão para um mundo onírico cristalizado pelo mito da Ilha do Amor. Tomou ao longo da história uma dimensão utópica e secular. O drama histórico da Revolução Francesa, do qual os fatos históricos, e os símbolos do rococó *versus* reoclássico ajudaram a transformar em mito – a representação que assume aspectos da realidade. Fez que com os mitos e os personagens ficassem armazenados no imaginário coletivo.

O mito de Maria Antonieta e Luiz XVI gira em torno de dois aspectos: a vida e a morte. Ou seja, aquilo que não está no nosso controle, como a natureza. A figura da rainha feminina, infantil, frívola, aludem ao onírico, aos nossos sonhos quanto jovens vigorosos, quando a vida nos é um *mar de rosas* diante do mundo hostil (que em relação a juventude, este hostil representa o futuro, o medo do futuro). Daí a melancolia diante da passagem do tempo, que não pode ser pausada ou retardada, pois a natureza não pode ser domada. Também há um aspecto repressivo, uma punição para aqueles que agem com a emoção, com o corpo. A perda da *cabeça* na guilhotina representa isso. A rainha que não *usava da razão* e sim das emoções frívolas, das paixões, do embelezamento do corpo como forma de viver. A guilhotina representa a realidade, a política que está no cotidiano nos lembrando que – não devemos viver em um mundo de sonhos – a lógica da sociedade capitalista é o trabalho, o sonho é para aqueles que são ociosos. Ao passo que contraditoriamente o mundo dos sonhos também é

criado na cabeça, assim como a razão, a guilhotina também representa a morte em sua plenitude.

Há também uma relação de melancolia em torno da ideia do indivíduo que é abastado, que por consequência disso, *possuir tudo sem fazer esforço* o leva ao sentimento de – perda de sentido de viver. Tal quadro faz oposição também em relação aos valores da burguesia revolucionária que define o esforço do trabalho como sinônimo de edificação moral e material.

Essa ideia de – ter tudo sem fazer esforço – faz ligação com a natureza, pois o essencial á vida humana está na simplicidade. Viver sempre foi fácil, nós seres humanos que criamos as dificuldades à medida que criamos hierarquias baseadas no materialismo. O personagem Maria Antonieta, em seus anos finais no Petit Trianon vivia desta maneira, vivendo do que a natureza oferecia. Por outro lado, a natureza também carrega o ar melancólico pelas impermanências, nada mais cíclico que a natureza que se transforma o tempo inteiro sem que para tais transformações haja um fim definitivo do estado anterior.

Maria Antonieta representa uma classe social que deteve o poder durante muitos anos, que nos anos finais de seus privilégios se via descontente com a vida, agravado pelo clima de tensão pré-revolucionária. A corte francesa sabia que seus privilégios estavam perto de acabar. É como se isso fosse a metáfora para a morte, a perda de privilégios iminente sem que nada pudesse ser feito, tornara o presente daqueles cortesãos muito trágico. Pois em meio as festas palacianas, os camponeses se organizavam, e tensão subia (como anos que se passam e a morte que se aproxima), e diante do inevitável, se apegavam ao passado, a natureza. Daí a melancolia.

A revolução francesa traz consigo os aspectos do heroico, da guerra, dos vencedores. Talvez a maior contradição seja que apesar de todo esforço de se desmancharem os tronos em prol do popular, a França passou a ser governada por um Imperador. O neoclássico representou isso em sua plenitude, ao evocar Roma (e seu ideal de democracia), havia um paralelo com a ideia de democracia que a França estava vivendo. Assim como na Roma antiga, onde a democracia era seletiva, a França imperial também foi. Novamente diante dos acontecimentos presentes os símbolos da humanidade tendem a ir ao passado. No entanto, diferentemente do rococó com usa melancolia e relação com a natureza, o neoclássico é imponente, antropocêntrico alheio a natureza. É heroico. Seu regime é o diurno.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

### “O CONTEMPORÂNEO PASSADO VOLTÍVOLO”

*O tempo não existe. A natureza é infinita. Nós, “ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”. E a vida, é uma eterna obra de ~~design x arte~~ amor.<sup>37</sup>*

Esta pesquisa não acabou, talvez ela seja tão eterna quanto a vida dos nossos objetos. Por outro lado, nesta etapa introdutória – do ponto de vista do universo que ainda pode e que eu espero que seja explorado – termina com a seguinte constatação: os artefatos incorporam em si o espírito do seu tempo, portanto, podemos considerar que as formas fenomênicas dos objetos são formas fenomênicas do sujeito.

Vimos que desde o passado colonial, o Brasil importava os estilos estéticos da Europa. Ao investigarmos sobre as primeiras manifestações deste hábito até sua institucionalização no âmbito do Brasil Império, percebemos que não só a estética era importada como também suas evocações filosóficas e seus símbolos mitológicos. Ou seja, o artefato está inserido em uma complexa trama onde sociedade, estética, tecnologia e ciência se cruzam ao formarem o *espírito do tempo*. À luz destas constatações iniciais, foi possível perceber que ao evocar os espíritos dos seus tempos, os artefatos se comunicam entre si. Aqui vimos o dilema estético que caracterizou a relação entre o rococó e o neoclássico em Villa Ritinha, esta considerada apenas uma, entre tantas outras derivas do imaginário coletivo em torno do rococó e do neoclássico. Podemos considerar os artefatos de Villa Ritinha a ponta do *iceberg* que nos levou até as *personas* mitificadas pela história da arte. Foi graças a estes objetos que chegamos ao cerne do espírito do tempo do rococó.

Tais artefatos, na condição de criações humanas – da *psique*, sendo mais exato – são extensões do nosso inconsciente. Os indivíduos que pensaram e viveram em determinado contexto sociopolítico de tempo e espaço, passaram para as gerações seguintes uma constelação de símbolos, que evocam mitos, e que evocam sentimentos. Sentimentos estes, que não são necessariamente individuais, mas que configuram uma memória social. O mito

---

<sup>37</sup> Rafael Santana

na qualidade de *representação que assume aspectos da realidade*, é o que fundamenta nossa existência.

Tal existência, como parte integrante da natureza – que é cíclica – assume aspectos cíclicos também. E é exatamente por isso que nossos sistemas estéticos míticos sempre vão e voltam de maneiras diferentes, assim como a água de um rio que volta ao curso eternamente, mas nunca da mesma forma, trata-se da *mesma água sem ser a mesma água*. O eterno retorno como vimos, é inevitável, por outro lado, os significados mudam. Este retorno pode ser saudosista, mas também progressista.

Devemos concordar que é relativamente fácil – tecnicamente e esteticamente falando – evocar o passado, por exemplo, os filmes de época fazem isso muito bem. Decorar uma casa com a estética de qualquer período desejado não só é possível como factível. Vestir-se como nas obras pintadas na Idade Média, até certo ponto é completamente executável. No entanto, o espírito do tempo em si pode ser revisitado, mas jamais revivido. Sabemos que o tempo não volta. Daí a reflexão: como pensar no Design de hoje levando em consideração em *como* ele poderá ser revisitado amanhã? Ou por que visitar o Design de ontem para uma melhor vivência das pessoas no presente?

Tais questionamentos não puderam ser respondidos por esta pesquisa, pois seria desnecessário um trabalho de natureza ainda mais complexa. Primeiramente, porque a resposta não deve ser única e muito menos definitiva (o primeiro exercício é aceitar que qualquer verdade pode mudar). Por outro lado, para a primeira pergunta é interessante que tomemos consciência da dimensão conceitual que há por trás de um artefato, pois se através dele é possível visitar documentalmente numa dada época, ainda que na condição de representação desta época, a permanência deste artefato prova sua capacidade de resistir aos desgastes físicos da passagem do tempo.

Os artefatos são imortais, e sendo assim, eles merecem uma minuciosa reflexão sobre tal poder. E nós, os criadores destes artefatos, devemos ter em mente o peso de nossa responsabilidade. Pois nós e os usuários, um dia deixaremos de existir, mas as nossas criações serão até certo modo eternas. Basta que o leitor se lembre de que todos os criadores e usuários citados nesta pesquisa, responsáveis pelos mitos e símbolos cristalizados em torno do espírito do século XVIII, não estão mais entre nós. No entanto, os artefatos criados e utilizados por eles em vida, permaneceram – fisicamente – em nosso presente e – inconscientemente – em nosso imaginário cultural. E assim permanecerão por toda a eternidade.

Portanto, a cada projeto executado, devemos levar em consideração também o seguinte pré-requisito para um bom design: como gostaríamos que o design que estamos concebendo hoje seja lembrado amanhã? É de bom senso que esta resposta, ao ser respondida, esteja fundamentada na ética e na responsabilidade social.

## REFERÊNCIAS

- ALGRANT, Christine Pevitt. **Madame de Pompadour: Senhora da França**. Tradução: Vera Ribeiro –Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUR, Eva Gesine. **Rococó**. Tradução Rita Miranda. Köln: Taschen, 2008.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Tradução: Álvaro Cabral; revisão Hildegard Feist. – 2ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blücher, 2011.
- BOUCHER, François. **History du costume em Occident**. Tradução: André Telles. Atualização por: S.H, Aufrère, Renée Davaray-Piékkolek, Pascale Gorguet Ballasteros, Florence Müller, Françoise Tétart-Vittu. Ed. Apliada por: Yvonne Deslandres. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BRAGA, João. **História da moda uma narrativa**. Editora Anhembi Morumbi. São Paulo, 2009.
- BÜRDECK, Bernhard E. **Design: História, Teoria e Prática do design de produtos**. Tradução Freddy Van Camp. – São Paulo: Editora Blucher, 2010.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CARDOSO, Rafael. **O Design brasileiro antes do design: aspectos a história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.
- CARVALHO, Gisele Melo de. **Interiores Residenciais Recifenses: A Cultura Francesa na Casa Burguesa do Recife no Século XIX**. Dissertação – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002. Arquivo digital. Disponível em: <  
<http://www.repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7699>>
- CAVALCANTE, Sebastião Antunes. **Ilustrações e Artes Gráficas: periódicos da biblioteca pública do estado de Pernambuco (1875-1939)**. Sebastião Antunes Cavalcante, Silvio Romero Botelho Barreto Campello. São Paulo: Blucher, 2014.
- CAVALCANTI, Luiz Otávio. **Pernambuco, uma história política**. – Recife: Editora Nossa Livraria, 2010.

CHATAIGNIER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. – São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

COUTO, Sérgio Pereira. **Dicionário secreto da Maçonaria**. – São Paulo : Universo dos Livros, 2009.

DIARIODEPERNAMBUCO. **Casarão de 1840 vai dar lugar a café-bar e galeria de arte**. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2016/02/29/interna\\_vidaurbana,629674/casarao-de-1840-vai-dar-lugar-a-cafe-bar-e-galeria-de-arte.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2016/02/29/interna_vidaurbana,629674/casarao-de-1840-vai-dar-lugar-a-cafe-bar-e-galeria-de-arte.shtml)>. Acesso em: 9 nov. 2017.

DONDIS, Dondis A. **Sitaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2007.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DYER, Colin F.W. **O simbolismo na maçonaria**. Tradução Sérgio Cernea. São Paulo: Madras, 2006.

ECO, Umberto. **História da Beleza**. Tradução Eliana Aguiar. 3ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Tradução Antonio Carlos Santos e André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. Colaboração de Sérgio Fausto. 3ª Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (organizadora). **Os Franciscanos no Mundo Português. Artistas e Obras. I**. – Porto: CEPES, 2008.

FLORES, Moacyr. **História do Rio Grande do Sul**. 8ª Ed.– Porto Alegre: Ediplat, 2006.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação**. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: Design e sociedade desde 1750**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Tradução Maria Beatriz de Medina. – 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOLSAN, Richard J. **René Girard, mito e teoria mimética: Um introdução aos pensamento giardiano**. Tradução Routledge Inc – São Paulo: É Realizações editora, 2014.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUIMARÃES, Marcos V. T. **Transformações na Arquitetura Corrente Brasileira do Século XIX: Uma revisão bibliográfica**. In: 4º Seminário Ibero-Americano Arquitetura e Documentação. 2015. Belo Horizonte. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47141993000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141993000100009)>

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Tradução Waldéa Barcellos. –São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HESKETT, John. **Desenho industrial**. Tradução Fábio Fernandes. 2.ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

HESKETT, John. **Design**. Revisão técnica Pedro Fiori Fernandes; Tradução Márcia Leme. São Paulo: Ática, 2008.

HOBBSAWN, Eric. **A era das revoluções – 1789-1848**. 32ª ed; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos impérios – 1875-1914**. 17ª ed; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

JANSON, H.W. **A nova história da arte: A tradição ocidental**- tradução Marta Daniel dias. 9ª edição. Portugal: Calouste Gulbenkian, 2010.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**: ilustrado com exemplos de diversos estilos de ornamento. Tradução de Alyne Azuma Rosenberg. São Paulo: Editora Senac São Paulo: 2010.

JONNES, Denna. **Tudo sobre arquitetura**. Tradução de André Fiker [et al.]; Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. Atualizado por Emma von Shihart. Tradução: Jeferson Luiz Camargo; Revisão: Silvana Vieira. 2ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOURYH, Jussara Rocha. **História do Recife**. – Recife: Bagaço Design, 2012.

LAUTERBACH, Iris. **Watteau 1684 – 1721**. Tradução Astrid Paiva Boléo. Köln: Taschen, 2010.

LAVER, James. **A roupa e a moda uma história concisa**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

LEMO, Carlos A.C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas; tradução Maria Luiza Machado.- São Paulo: Companhia das letras, 2009.

- LÖBACK, Bernd. **Design Industrial: Bases para a Configuração dos Produtos Industriais.** – São Paulo: Editora Blucher, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** Petrópolis: Vozes, 1988.
- MARCONDES, Danilo. **Iniciação a história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein.** 13ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MEGGS, Philip B. **Historia do design grafico.** Título original: A history of graphic design 4. ed. norte-americana. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MENDES, Valerie, HAYE, Amy. **A moda do século XX.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MENEZES, Luiz Mota Menezes. **Mobilidade Urbana no Recife e Seus Arredores.** – Recife: Cepe, 2015.
- Moraes, Dijon De. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem.** – São Paulo: Blucher, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim Falava Zaratustra,** São Paulo: Escala, 2013.
- PEVSNER, Nikolaus. **Panorama da arquitetura ocidental.** Tradução José Teixeira Coelho Netto e Silvana Garcia. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.
- PONTUAL, Virgínia Pitta; PEREIRA, Juliana Melo; FILHO, Dirceu Cadena de Melo; ALECRIM, Laura Nobre. **Um Verniz de Civilização: A Sociedade Recifense Vista Por Vauthier.** URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, São Paulo, v. 4, n. 4 (2012): **Dossiê Eruditos e a Cidade.** Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/download/.../2964>
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil.** 9ª Ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII).** São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2007.
- VINCENT, Bernard. **Luiz XVI;** tradução Julia da Rosa Simões. – Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.
- WEBER, Caroline. **Rainha da Moda: Como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução.** Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais de História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente.** Tradução: João Azenha Araújo – 4ª ed. – São Paulo: Martins fontes, 2015.