



## As Cores da Cidade na América Portuguesa: um estudo iconográfico

Prof. Dr. Nelson Pôrto Ribeiro

Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo

### Introdução

Sempre que possível a arquitetura do passado tirou partido dos materiais de construção chamados de materiais nobres; a textura e a coloração desses materiais eram incorporados ao aspecto final da construção. Os romanos foram se não os primeiros, ao menos os mais hábeis em conceberem revestimentos de acabamento com o uso de pedras nobres: mármore, pórfiros egípcios e alabastros e a tirarem partido da composição possível de elementos distintos, aplicavam essas pedras em mosaicos, em placas e até mesmo em apuradíssimas placas curvas. Evidentemente uma arquitetura desse tipo era fruto não apenas de um alto desenvolvimento das técnicas e da sociedade em geral, como também das possibilidades materiais que as condições locais possibilitavam. Antes do advento da Revolução Industrial e do transporte a vapor a possibilidade da importação de materiais de construção era bastante limitada – com a exceção evidentemente de materiais manuseáveis como pigmentos ou de materiais para obras especialmente importantes para a administração local.

A cidade tinha assim, uma coloração, um aspecto cromático, fortemente regional. Regiões muito pobres na variação de seus materiais construtivos e muito extensas, tal como o norte da África, por exemplo, apesar de diferenças na forma arquitetônica determinadas por aspectos e costumes culturais distintos, apresentavam uma arquitetura de cores e texturas muito similares; enquanto regiões menos extensas, mas mais ricas em diversidade de material pétreo, embora mais próximas nas formas arquitetônicas – tais como as produzidas pelo Renascimento italiano no século XV – não deixavam de refletir uma variação significativa no tratamento final de suas superfícies, tal como o proporcionado pelos mármore verde da região de Florença e os calcários vermelhos (rossos) de Verona.

### A Cidade na América Portuguesa

A cidade na América portuguesa não foi exceção, ficou bastante sujeita a restrições proporcionadas por um desenvolvimento limitado tanto da sociedade em geral como das suas técnicas em particular (não tanto da mão de obra, mas da inexistência de uma indústria) e pela 'pobreza' material no campo construtivo que o litoral brasileiro apresentava, ao menos 'pobreza' no material geológico disponível à época, pois a costa brasileira caracteriza-se por apresentar predominantemente um material de natureza gnáissico não muito fácil de ser trabalhado artisticamente enquanto cantaria, e que era utilizado, portanto, com parcimônia em locais específicos da construção; como cunhais, vergas e ombreiras, assim como de uma forma irrestrita enquanto pedra de mão na execução de alvenarias a serem revestidas posteriormente. A pedra vai aparecer enquanto revestimento predominantemente das superfícies de fachada, apenas em determinadas situações: em algumas regiões nas quais se apresentou a existência de uma pedra branda boa para os trabalhos de cantaria, mas que, em geral, são pedras de coloração

pobre e uniforme, como os calcários e grés (arenitos) do nordeste ou a pedra sabão de Minas; e em situações muito especiais, tal como na fachada e no interior da igreja dos jesuítas de Salvador em que o lioz veio todo de Portugal.

A maior parte, portanto, da nossa arquitetura, civil, religiosa ou militar, foi constituída de alvenarias posteriormente revestidas com argamassas, sejam alvenarias de pedra de mão, sejam paredes de terra.

É sabido que os portugueses na América só extraíam a cal dos mananciais conchíferos (sambaiquis etc...), tarefa muito mais fácil do que a extração a partir de uma jazida de calcário. Ainda no final do século XIX o engenheiro André Rebouças nos informa que este material em determinadas regiões ainda era predominantemente extraído de fontes biogênicas como os recifes, por exemplo, que bordejam o litoral nordestino<sup>1</sup>. Decorre daí o fato de que as cidades do litoral se caracterizaram por construções em alvenarias de cal e pedra que receberam revestimentos argamassados e caiados com emprego da cal extraída de conchas; enquanto nas vilas do interior – onde a cal se fazia rara devido à necessidade de um transporte dispendioso a base de lombo de burro – as técnicas construtivas predominantes eram aquelas variantes da arquitetura de terra e onde o acabamento, muitas vezes se fazia com argamassas terrosas que na maior parte das vezes não recebiam nenhum tratamento final do tipo caiação<sup>2</sup>. Nestas vilas, as paredes caiadas dos muros dos prédios mais importantes misturavam-se com as tonalidades ocre das construções populares<sup>3</sup>.

O predomínio de uma arquitetura revestida de argamassa e caiada, por força das características deste material, naturalmente levou a uma cidade onde a cor branca tendia a predominar com a presença de alguns poucos tons terrosos. Tons terrosos provenientes das argamassas de revestimento a base de argila, mas também dos únicos pigmentos possíveis de serem usados com segurança com a cal. A respeito dos pigmentos naturais disponíveis à época para obtenção da cor, Aguiar & Henriques nos informam que eram basicamente de três tipos:

(I) *terras*, geralmente terras minerais compostas por diferentes tipos de óxidos, sulfitos e carbonatos (etc.), já corroídos na natureza, logo mais resistentes e estáveis quimicamente; (II) *pigmentos metálicos* e (III) *pigmentos orgânicos*, ambos bastante menos resistentes que as terras, já que são (digamos assim) 'corroídos' pela cal e mais facilmente afetados pela exposição solar e aos agentes atmosféricos<sup>4</sup>.

Os pigmentos metálicos e os orgânicos que possuíam um espectro cromático mais variado do que os terrosos, não se adaptavam, portanto, ao meio alcalino da cal e eram utilizados apenas em tintas que tinham como veículo distintos tipos de cola – as têmperas – ou então o óleo de linhaça – base da tinta a óleo. As primeiras tinham a vantagem de terem um bom custo, mas a desvantagem de serem solúveis em água e, portanto, inadequadas para o exterior das edificações; já as segundas eram de ótima resistência às intempéries, mas de custo elevado, pois precisavam ser importadas o que fazia com o que seu uso fosse restrito à proteção de madeiras e ferragens, onde a sua participação era indispensável. Dessa forma sobrava como única alternativa viável para as paredes externas revestidas de argamassa, as caiações, as quais por sua vez aceitavam apenas um espectro muito reduzido de cores.

A iconografia existente da cidade na América portuguesa não deixa dúvidas quanto ao seu aspecto colorístico, ela era predominantemente monocromática, ou pelo menos variando entre uma gama extremamente reduzida de cores: do branco ao ocre – entendendo o ocre como uma variedade de terras finas que podem apresentar tonalidades distintas e pardacentas tanto tirantes a amarelo como ao roxo. Evidentemente não temos a pretensão aqui de ensaiar examinar este conjunto tão vasto de

<sup>1</sup> REBOUÇAS André. *Guia para os alunos da 1ª cadeira do 1º ano de engenharia civil*. Rio de Janeiro : Typographia Nacional, 1885. p. 12.

<sup>2</sup> RIBEIRO, Nelson Pôrto. Técnicas construtivas tradicionais das alvenarias no Brasil. In: BRAGA, Márcia (Org.). *Conservação e restauro: Arquitetura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003.

<sup>3</sup> A este respeito ver a obra fartamente ilustrada de REIS FILHO, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2000. (Em especial imagens das vilas de São Paulo, Vila Boa de Goiás e Vila do Bom Jesus de Cuiabá).

<sup>4</sup> AGUIAR, J & HENRIQUES, F. O problema da cor na conservação e reabilitação do patrimônio urbano. 2º ENCORE Encontro sobre *Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Lisboa, LNEC, 27 de junho a 1 de julho de 1994. p. 257.

representações e tão mal estudado ainda para os propósitos deste artigo. Vamos nos limitar a fazer uma breve incursão na iconografia existente sobre a cidade do Rio de Janeiro, a mais importante cidade portuguesa na América a partir da segunda metade do século XVIII e que manteve esta importância como capital do império e da república, pelo menos até o final da segunda metade do século XX.

## A Capital da América Portuguesa

Na vasta documentação iconográfica desta cidade existente a partir do século XVI e proveniente não apenas de portugueses, mas também de estrangeiros, em especial franceses, a maior parte diz respeito a mapas cartográficos e *prospectos* com objetivos militares, nem sempre servindo aos nossos propósitos.

Uma conhecida pintura de Leandro Joaquim datada do final do século XVIII mostra com detalhes um Largo do Paço onde as fachadas da Igreja do Carmo e a da Ordem Terceira, aos fundos, tal como a muralha do cais e o chafariz de Valentim, em primeiro plano, aparecem totalmente revestidos de cantaria. A respeito de tais obras, nota-se em especial a de engenharia portuária, que impressionava bastante e que recebeu o epíteto de “*a noble stone quay*” por um viajante inglês que lá esteve no final do século XVIII e que observou que este *granito* de revestimento, por possuir uma grande quantidade de mica, afetava injuriosamente a vista quando havia incidência dos raios solares<sup>5</sup>. Com exceção destas construções de caráter religioso e de engenharia portuária, todas as demais construções desta importante parte da cidade são em alvenarias revestidas com argamassas e caiadas de branco, com os indefectíveis elementos em cantaria – cunhais, vergas etc... – incluindo entre estas construções o Palácio do Vice-Rei e o Convento das carmelitas. Observe-se a peculiaridade da cúpula azul da torre do Carmo, efeito obtido muito provavelmente com a utilização do anil, planta da família dos índigos e que propiciava um pigmento orgânico algumas vezes utilizado adicionado à cal, apesar de uma usual descoloração rápida, outras, ao óleo de linhaça aplicado em esquadrias. Na pintura seguinte, observamos uma das extremidades da cidade à época, a Praia da Glória, onde o casario aparece tão imaculadamente branco quanto a igreja da Virgem, quebrado apenas pelo vermelho vivo das coberturas em telha cerâmica<sup>6</sup>.

A série de aquarelas de Thomas Ender talvez seja, sob o ponto de vista documental, o mais importante conjunto iconográfico desta cidade. Artista experiente, Ender acompanhava a missão de naturalistas austríacos que vieram com a arquiduquesa Leopoldina e se supunha, para os propósitos científicos da época, que seus desenhos fossem suficientemente objetivos e realistas. Apesar de ter chegado em 1817, a cidade que Ender retrata ainda é a cidade do século XVIII, a qual só vai sofrer modificações importantes na sua aparência, implementadas pela corte residente, a partir da segunda década do XIX, como consequência da chegada da Missão Francesa. Esta cidade, em suas vistas de conjunto, aparece sempre imaculadamente branca, seja nas construções religiosas nas militares ou nas residências palacianas. Em algumas vistas de ruas<sup>7</sup>, onde é possível vislumbrar-se detalhes, verificamos que a cor estava presente em elementos específicos da arquitetura; portas, ombreiras, balcões, gelosias, todos estes elementos em madeira onde o tratamento usual dado, a base de óleo de linhaça<sup>8</sup>, permitia a adição de pigmentos minerais e orgânicos; o vermelho dos óxidos de ferro, o azul do anil, os verdes minerais etc... As aquarelas de Debret também dessa época confirmam a variedade cromática presente apenas nestes elementos localizados<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> BARROW, Sir John. *A voyage to Cochinchina, in the years 1792 and 1793*: (...) London : T. Cadell and W. Davies, 1806. p. 79.

<sup>6</sup> As pinturas referidas encontram-se publicadas em: FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890*. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000. Volume II. p. 14-15.

<sup>7</sup> As aquarelas de Ender tomadas como referência para este trabalho encontram-se publicadas em: *Viagem ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Petrópolis: Kapa Editorial, 2000. Volume 2. p. 287, 369, 376, 383, 390, 393, 405, 420 e 422.

<sup>8</sup> Cf. Aguiar & Henriques. *Op. cit.* p. 257.

<sup>9</sup> Cf. se observa em: Julio Bandeira et al. *A missão francesa*. Rio de Janeiro : Sextante, 2003. p. 145.

## A Cidade Imperial

A principal alteração cromática advinda com o neoclassicismo foi o uso mais efetivo da coloração amarela, oriunda das terras finas acrescentadas à cal, coloração embora já conhecida, até então muito pouco explorada – com exceção evidentemente das cores terrosas próprias de uma arquitetura de terra não caiada.

Parece que o processo usual de *classicização* de uma antiga construção ‘colonial’ envolvia algumas fases que incluíam necessariamente a transformação de vergas retas de portas e janelas em arcos plenos aparentes; os antigos telhados com largos beirais que eram encurtados e passavam a serem ocultos por platibandas acima das cimbalhas ou por frontões triangulares; e as alvenarias, que eram caiadas com o uso de pigmentos ocres amarelados.

Tanto a documentação iconográfica existente, assim como a documentação escrita – usual no século XIX na forma de manuais, parece corroborar o fato de que também a cidade neoclássica era monocromática, abandonando, contudo, o branco colonial pelas tonalidades amarelas. Este fato é observável desde os primórdios do neoclassicismo como no Projeto da Praça do Comércio de Grandjean<sup>10</sup>, onde a tonalidade amarelada pardacenta era obtida através de uma utilização cuidadosa de um arenito conhecido como Ipanema e trazido de longe, a lombo de burro, provavelmente da região de São Paulo, onde existem jazidas; como nas construções posteriores da fase imperial do neoclassicismo, como o monumental Hospício D. Pedro II. É possível que em algumas pinturas do final do século, de caráter mais romântico, o aspecto colorístico das fachadas esteja fortemente alterado pelos efeitos luminotécnicos da luz solar, contudo, mesmo essas representações nos informam de que a diversidade cromática não encontrava campo nesta cidade.

Representações de conjunto ao longo do século XIX corroboram estas afirmações. O Rio de Janeiro continuava uma cidade essencialmente branca. O branco era presente principalmente nas casas e casebres da população menos favorecida. Regiões de caráter mais popular como a Lapa e o Valongo, por exemplo, mantiveram as características coloniais de suas construções – entre elas a coloração branca – até o final do século ou mesmo além. Regiões de urbanização mais recente e de cunho mais aristocrático, como Botafogo e Cosme Velho, pareciam ter como coloração predominante as tonalidades do amarelo.

Contudo, surpreende que a cidade a esta época ainda não apresentasse diversidade cromática mais ampla tal como a proporcionada pela utilização das tintas a óleo e dos novos pigmentos que iam sendo produzidos industrialmente em Europa, e é possível que isto se devesse ao fato de que ainda a essa época este veículo de tinta não fosse muito em conta. César de Rainville, engenheiro de formação feita na Alemanha e que trabalhou em importantes instituições governamentais do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, escreveu um manual de construção impresso em 1880 – o famoso *Vinhola brasileiro* – segundo ele especialmente *adaptado às condições brasileiras*, e no qual ele sequer cita o uso da tinta a óleo como solução de tratamento para as fachadas das construções; todas as suas fórmulas destinadas a esse fim envolvem apenas as tintas a base de cal às quais, segundo ele, deve-se “*juntar um pouco de ocre amarello ou roxo, conforme a côr que se deseja*”<sup>11</sup>. Ou seja, um espectro de cores ainda limitado às terras finas.

## Os Primórdios da Cidade Republicana

A iconografia da cidade parece revelar no início do século XX<sup>12</sup> um tratamento cromático nas fachadas das construções radicalmente distinto do monocromatismo que vinha sendo regra até então – o branco colonial e o amarelo neoclássico. Muito provavelmente devido às importações de Europa de

<sup>10</sup> Bandeira et al. *Op.cit.* p. 193.

<sup>11</sup> *O Vinhola brasileiro: novo manual practico do engenheiro, architecto, pedreiro, carpinteiro, marceneiro e serralheiro.* Rio de Janeiro: Eduardo & Henrique Laemmert, 1880. p. 424.

<sup>12</sup> A este respeito ver: *A cor.* Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: RIOARTE, 1990. p. 10; 50.

materiais de construção, tanto de pigmentos industrializados com maior estabilidade em meios de pH extremo, como também pela própria possibilidade de adoção do óleo de linhaça enquanto veículo.

Por exemplo, em 1903 publica-se no Rio de Janeiro um manual intitulado *Novo tratado usual da pintura de edifícios e decoração*, de autoria de Paul Fleury. O autor é francês e muito provavelmente escreveu para o público francês. A edição traduzida, contudo, é conjunta, e o propósito nela parece muito claro: o de introduzir na capital brasileira e demais cidades as práticas sofisticadas e já consolidadas em Europa de decoração arquitetônica, em especial as de pinturas decorativas e de estuques, e uma prática, diga-se de passagem, destinada a ser adotada em larga escala. Agora não se trata apenas da residência rural ou citadina da aristocracia agrária que tem por hábito trazer da Europa desde cristais, tapeçarias, até papel de parede. Trata-se é da casa da pequena burguesia republicana que saindo do anonimato da arquitetura monocromática, adere à individualidade permitida pela variada ornamentação de estucados e dos coloridos parietais. A respeito das pinturas a base de cal, Fleury observa: “Este gênero de pintura foi muito mais usado do que é na actualidade. (...) É todavia uma pintura grosseira e desagradável que só dá tons rudimentares e monótonos, porque encerra um princípio caustico que destrói muitas cores e admite apenas as misturas mais restrictas”<sup>13</sup>. Para a pintura externa das residências, considera como veículo ideal apenas o óleo de linhaça; “são as sementes chamadas de Riga, vindas da Rússia, que dão o melhor óleo” afirma ele<sup>14</sup>.

Aos procedimentos de pintura tradicionais acrescentam-se as técnicas das argamassas pigmentadas – tendo por base o cimento portland importado – e que pretendem criar na fachada do prédio eclético a ilusão de que ele foi todo construído com pedra de cantaria. Para tanto, essas argamassas são aplicadas repetindo conformações da arte da estereotomia das pedras.

Com as grandes remodelações que a cidade sofre com a abertura da Avenida Central e adjacências, durante a administração Pereira Passos, esta diversidade cromática nos tratamentos das superfícies de fachadas é incrementada com a utilização de pedras ornamentais de revestimento, na maior parte importadas da Itália – como os Carraras e Rossos Verona utilizados nos prédios do Teatro Municipal e da Caixa de Amortização. Prática acrescida ao hábito também novo e em maior escala – presente também em construções de menor importância – de se utilizarem as pedras da região, o granito gnaisse que até então, na forma de cantaria, participava apenas de forma tímida nas fachadas compondo elementos estruturais como vergas, cunhais e embasamentos, e que agora é explorado com novas técnicas de corte que permitem a sua aplicação na obra em placas, apenas como revestimento, na maior parte das vezes simulando um rusticado agressivo oriundo da arquitetura do maneirismo italiano onde compunha invariavelmente a alvenaria externa do primeiro piso dos palácios.

A última fase do ecletismo artístico explora possibilidades nas texturas e cromatismo das fachadas prediais que até então não estavam disponíveis por restrições distintas; fosse limitações técnicas, fosse restrições econômicas. Sabe-se que a ânsia de transformar a capital da república em uma cidade com ares europeus derrubou as barreiras alfandegárias permitindo-se a importação de toda a sorte de material de construção para as obras da Avenida Central, desde sofisticadas maquinarias de elevadores fabricados na América do Norte até tijolos e telhas fabricados em Marseille<sup>15</sup>.

## Conclusão

A documentação iconográfica responsável pelas conclusões em que chegamos, infelizmente pelas normas limitadas de publicação de imagens dos Anais deste Colóquio não poderá acompanhar esta comunicação. Contudo, toda esta documentação foi recentemente impressa no país e acreditamos que os interessados não terão dificuldade em localizá-la com as referências que fornecemos, em qualquer boa biblioteca da área.

<sup>13</sup> FLEURY, Paul. *Novo tratado usual da pintura de edifícios e decoração*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1903. p. 10.

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 52.

<sup>15</sup> A este respeito ver a documentação da Comissão Construtora da Avenida Central no Arquivo Nacional, em especial a caixa 01.



Por último cabe realçar que esta pesquisa insere-se no âmbito de uma pesquisa maior sobre *Técnicas construtivas históricas*, ainda em curso e que para a sua concretização está recebendo apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, entidade governamental brasileira promotora do desenvolvimento científico e tecnológico, assim como da FACITEC, órgão de fomento à pesquisa da Prefeitura Municipal de Vitória (ES).