

3

O PAVILHÃO DE 1926

3.1.

A arquitetura neocolonial brasileira

O neocolonial como proposta arquitetônica surgiu no Brasil na segunda década do século XX, quase em concomitância com outras nações latino-americanas⁴⁰. Como já observado, a influência americana foi decisiva para essa chegada: o *colonial style* dos Estados Unidos foi o primeiro produto arquitetônico americano gerado com base nas ideias historicistas europeias do século XIX. Sua particularidade, entretanto, esteve no fato de que, diferente dos "neo-estilos", que à altura do início do século XX já praticavam o pastiche (colagem de elementos arquitetônicos causando desvirtuamento das referências históricas), o neocolonial propunha a redescoberta e revalorização da arquitetura nacional, assim como no século passado ocorreu na França, com o revivalismo gótico de *Viollet-le-Duc*⁴¹, através da formulação de discurso e linguagem próprios que confeririam valor de autenticidade. Foi uma "*abertura para transcender os europeísmos arquitetônicos neoclássicos*"⁴², cortando vínculos à fim de promover uma afirmação nacionalista em sua arquitetura.

A relação das exposições universais com essa busca de nova representação de nacionalidade estava explícita no uso de temas cívicos para os seus eventos: a comemoração de independências. Desde 1872 (em Lima, Peru) a América passa a organizar, como nação-sede, suas próprias exposições. Em

⁴⁰ Especialmente Peru, México e Argentina. Ver AMARAL, 1994.

⁴¹ Ver PEVSNER, 1980.

⁴² AMARAL, 1994. p.16

1922, o Brasil entra nesse grupo organizando a única Exposição Internacional que já sediou, justamente comemorando o centenário da independência do país. O papel das exposições era afirmar, através dessas representações cívicas, a posição política e cultural da nação-sede no mundo.

Esta afirmação de nacionalidade associada à arquitetura foi um movimento importante. A exposição de 1889, na França, teve a Torre Eiffel construída para celebrar os 100 anos da revolução francesa, entre outros edifícios. Nos Estados Unidos, em 1893, comemorou-se na exposição de Chicago os quatrocentos anos do descobrimento da América. Esse tema estava em perfeita associação com o momento histórico: promovia-se novos descobrimentos, trazendo do passado uma arquitetura deixada de lado por gerações, e criava-se, dentro do conceito universal das exposições, uma representação fortalecida de nação, que certamente elevaria o patamar das civilizações latino-americanas no conjunto dos participantes. Para isso era preciso "inventar um passado"⁴³.

Somou-se a esse movimento, perpetrado pelas nações americanas, o advento da 1ª. guerra mundial, que fez sumir do mercado grande parte dos materiais de construção importados para edificar residências em estilo normando, *Luis XVI* e outros. Essas peças, pré-fabricadas (frutos diretos da produção industrial europeia, a mesma que proporcionou o surgimento das exposições), facilitaram de tal maneira a construção civil que muitas vezes a casa tornava-se uma colagem de estruturas e ornamentos. Essa facilidade foi definitiva para associar o estilo eclético ao pastiche, e a sua escassez foi também fundamental no momento em que se defendia a primazia da nação brasileira e de sua cultura frente aos estrangeirismos invasores.

O Nacionalismo do início de século XX converteu-se, dentro da arquitetura, em busca por identidade construtiva, elementos que falassem à Nação de modo a legitimá-la, e com isso legitimar um passado próprio. A definição de uma cultura, e por consequência uma arquitetura nacional, ocorreu na América Latina em duas frentes de pensamento, de acordo com Carlos Lemos:

"O nacionalismo arquitetônico tinha ante si duas hipóteses para revisar: ou adotava a influência decisiva da arquitetura e das artes dos povos encontrados

⁴³ "A invenção do passado", título do artigo de Aracy Amaral incluído como introdução em seu livro, AMARAL, 1994.

*antes dos navegantes ou aceitava a produção criada na colônia a partir da reinterpretação de modelos europeus levada a cabo pela produção local*⁴⁴.

De uma dessas duas hipóteses, sobrepostas ou não, sairia a vertente nacionalista. No caso do Brasil, apesar de considerada em parte a contribuição indígena (nos métodos construtivos), a sobreposição não existiu, e a arquitetura "branca", de influência portuguesa mas produzida na Colônia, foi o ponto de partida do pensamento do neocolonial.

Em um período onde os intelectuais brasileiros começavam a discutir a cultura e as artes sob o ponto de vista nacional, valorizando a própria produção, foi preciso definir de modo claro, especificamente na arquitetura, aonde se encontraria o valor "legítimo" da arte nacional. As viagens de estudo patrocinadas pelos promovedores do Neocolonial foram fundamentais para estabelecer um momento inicial de levantamento de dados. Registros *in loco* eram necessários para compilar uma gramática do novo estilo.

A valorização dessa arquitetura foi a base do estilo neocolonial, apesar de nunca ter sido pensado como um movimento em prol de um passado. Tradição, neste momento, não mais associava-se a um passado "velho", ultrapassado, mas à possibilidade de um futuro "novo", original e legítimo:

*"Tradicionalismo não quer dizer anacronismo, apego ao passado ou mera necrofilia. Quer dizer (...) ressurgimento da tradição, que é(...) o espírito de sua gênese, sua essência ritual e a alma das nacionalidades"*⁴⁵.

Para buscar essa tradição, fazia-se imprescindível voltar a atenção para essa essência, que estava ainda erigida nas cidades do interior do Brasil, especialmente em Minas Gerais e Salvador. O Neocolonial teve um papel importante ao procurar fazer, pela primeira vez (dentro do pensamento arquitetônico brasileiro), uma catalogação desse passado, levando vários jovens estudantes de arquitetura a partirem rumo a esse interior buscando referências. Tanto foi esse desejo de coletar dados e modelos que os elementos arquitetônicos e decorativos misturaram-se em épocas, e dessa pesquisa pioneira surgiram alguns equívocos compositivos que contribuíram bastante para o posterior esquecimento do Neocolonial, ou ainda para a acusação de "novo ecletismo". Da mesma maneira, alguns conceitos importantes foram desprezados ou radicalmente modificados, à fim de moldar o Neocolonial como um grande estilo brasileiro, à altura da Nação que o Brasil pretendia ser à época.

⁴⁴ LEMOS *apud* AMARAL, 1994, p.148

⁴⁵ SEVERO *apud* AMARAL, 1994. p.153

Por fim, o neocolonial relaciona-se com a busca de um caráter arquitetônico de representação, relacionado então com a definição de um espírito nacional, de "raça". Nesse mesmo momento, outros movimentos importantes aconteciam dentro do âmbito cultural, como a Semana de 22⁴⁶, que conclamava a ruptura com o passado e a adesão à vanguarda moderna. O passo reconhecido do neocolonial foi feito na direção da ruptura com um passado de mimese artística. Apontada a direção, coube aos arquitetos da época desvendar e teorizar uma nova arquitetura, pela primeira vez legitimada como parte de sua cultura.

3.2

Revisão bibliográfica

Sobre a arquitetura neocolonial muito foi escrito nas primeiras décadas do século XX, quando de sua formação como pensamento teórico no Brasil. Seus principais representantes, Ricardo Severo em São Paulo e José Marianno Filho no Rio de Janeiro, mantiveram sua produção teórica até a década de 1940, mas perderam gradualmente o valor de repercussão, sendo finalmente obliterados no final deste período. Após isso, e com a evidência absoluta da arquitetura moderna brasileira, o lugar do neocolonial passou a ser ao lado dos demais estilos ecléticos, considerado como mais um modelo de "colagens" de elementos formais, até a década de 1990 do século XX.

Os estudos sobre o Neocolonial como um período mais ou menos definido cronologicamente dentro da bibliografia arquitetônica da América Latina (e do Brasil, especificamente) só começaram a tomar interesse dos arquitetos nas últimas décadas do século XX. Neste momento a atenção voltou-se não somente para o ecletismo em suas diversas vertentes brasileiras como também para o neocolonial, posto em contraponto ou em semelhança ao mesmo ecletismo, de acordo com diferentes autores (Carlos Lemos e Aracy Amaral são alguns deles). Até então, era comum associar o período a um simples desdobramento do Ecletismo, sem pesar as possíveis influências que poderiam

⁴⁶ Apesar da arquitetura neocolonial estar representada na Semana de 22, com desenhos dos arquitetos estrangeiros Moya e Przyrembel, pouca importância foi dada a estes, assim como à arquitetura como um todo. Ver AMARAL, 1998.

supor um momento de transição ou um núcleo embrionário do pensamento que formaria, logo após, os ideais da arquitetura moderna brasileira, como a conhecemos hoje.

Sua recente produção bibliográfica foi caracterizada pela apresentação do Neocolonial como estilo moderno, e sua defesa como legítima arquitetura brasileira, baseado no pensamento que corria entre a elite intelectual da época, promovendo a valorização da cultura nacional e legitimando-a através das artes.

Em um segundo momento, a produção bibliográfica se difere por propor a avaliação crítica do neocolonial tendo como pano de fundo comparativo a arquitetura moderna, como proposta definitiva para uma arquitetura de representação brasileira. Nesse ponto, os autores pretenderam recontextualizar o neocolonial na historiografia nacional, restituindo seu lugar nas raízes da arquitetura de representação brasileira.

No livro "Arquitetura Neocolonial", publicado em 1994, Aracy Amaral observa, em seu texto introdutório, que junto à coleta dos elementos compositivos do nosso passado brasileiro o Neocolonial também precisava coletar aspectos de monumentalidade nesses elementos, de modo a justificar a valorização dada ao mesmo passado. Graças a essa dupla busca, a autora diz que muitos dos elementos legítimos foram desprezados em prol de outros que de fato não eram de época colonial, mas que concediam às construções, especialmente as residenciais, a monumentalidade cobiçada. Essa gramática arquitetônica subverteu-se, de acordo com Amaral, e transformou-se, de uma intenção compositiva (isto é, de uma compreensão espacial) em uma intenção decorativa, considerando muitas vezes o Neocolonial como estilo de fachadas. Em suas palavras, raros são os exemplos onde a preocupação compositiva esteve em concordância com a espacialidade colonial, original ou adaptada. Para Amaral, essa discrepância de intenção e forma caracterizou o Neocolonial no Brasil, transformando-o em uma "homenagem ao falso":

"Todos esses casos de substituições, restaurações ou reconstruções sempre tinham como objetivo engrandecer, monumentalizar e mudar a escala, e não somente responder às necessidades da técnica e da comodidade modernas"⁴⁷

Amaral também observa (ao contrário do que afirmava José Marianno Filho) que a construção de uma obra neocolonial era mais cara do que uma obra "racionalista", uma vez que mão-de-obra especializada e artesãos eram

⁴⁷ AMARAL, 1994, p.14/15

necessários. Economicamente, não era “racional” construir um edifício neocolonial, e impossível fabricá-lo em escala industrial. Essa limitação eventualmente levou o neocolonial a ser abandonado em projetos de grande escala e oficiais (do governo), para os quais havia sido designado na década de 1920 no Brasil, sobrando apenas as residências para a classe alta, que ainda compreendiam o “*status*” da casa como sinônimo de tradição.

“Esta também seria a razão pela qual os arquitetos adeptos desse estilo começariam a consultar as revistas de arquitetura norte-americanas, que difundiam amplamente o estilo do ócio, a cenografia do turismo e da fantasia, identificado com o neocolonial, igualmente vistos nas casas de artistas de cine”⁴⁸.

Outros autores presentes no livro de Amaral, mesmo tratando do neocolonial em outros países, nos dão pistas do entendimento do neocolonial após a arquitetura moderna. O arquiteto Ramón Gutierrez, nascido na Argentina, em seu texto “*El neocolonial en El Rio de La Plata*”⁴⁹, diz que “*o movimento do neocolonial tem a virtude de ser o primeiro que – pensado aqui (na América Latina)– requer uma teoria que o apoie*”. Para o autor, esse caráter original do neocolonial foi diluído em seu caráter historicista (ou tradicionalista, como chamado pelos modernistas), pois facilitava sua inserção nas vertentes acadêmicas do ecletismo:

“(...)sua falta de instrumentação de um sistema diferente de desenho o anexou, no plano projetual, às modalidades da “composição arquitetônica” acadêmica. Isso trouxe duas consequências fatais – ao nosso juízo – para o movimento: o reduziu a uma troca de repertório de formas e o introduziu nos métodos de desenho fragmentários do ecletismo. Se bem esse manejo de códigos conhecidos possibilitou uma rápida permeabilidade à proposta, o setor eclético do academicismo o adotou como uma variável mais “neocolonial” à suas múltiplas ofertas à medida do gosto do cliente. Este mesmo êxito e sua conseguinte banalização lhe tirou o caráter transgressor e a força ideológica que o impulsionava.”⁵⁰.

No mesmo livro, Aracy Amaral recolhe análises referentes a diversas nações latino-americanas para tentar entender a formação do neocolonial. Ao menos no Brasil, o neocolonial persistiu ecoando além do desprezo para com seus exemplos construídos, dado pelos arquitetos modernos. A persistência do caráter de nacionalidade manteve-se muito além da persistência formal do neocolonial.

⁴⁸ AMARAL, 1994. p.13

⁴⁹ Ibid. p.67

⁵⁰ Ibid. p.67.

Para Carlos Lemos, arquiteto e historiador paulista que trabalhou em algumas obras de Oscar Niemeyer, o neocolonial foi o “estilo que nunca existiu”⁵¹, pois seu vocabulário foi simultaneamente criado, reciclado e readaptado, anarquizando a composição original, não só por falta de vigilância e censura prévia, naturalmente impossível, mas também pela falta de uma convivência disciplinada com a antiga arquitetura erudita e pela óbvia necessidade de trabalhar com a nova tecnologia construtiva. Ligado fortemente ao legado modernista, Lemos reconhece no neocolonial o gérmen da intenção modernizadora na arquitetura, mas nos diz que a busca aleatória do repertório contribuiu para a incoerência formal do mesmo.

Em seu livro "*Arquiteturas no Brasil 1900-1990*", o arquiteto e historiador Hugo Segawa também afirma que o neocolonial foi uma mudança de formas mas não de princípios, isto é, não deixou de ser um estilo eclético, baseado nas mesmas premissas historicistas dentro do campo da arquitetura. Sua contribuição foi trazer para o debate da modernização arquitetônica a valorização da arte tradicional como manifestação de uma nacionalidade, também relacionando o período com as comemorações de Independência nas nações latino-americanas. Essas manifestações trouxeram para o debate a procura de um novo padrão de construção:

*"O discurso de seus defensores não é isento de uma vontade modernizadora no sentido de atualizar a arquitetura face às transformações da sociedade e da cultura material do início do século XX. Independente do referencial de "modernidade" que adotavam, o principal aporte da postura neocolonial foi a introdução do contraponto "regionalista"- a busca de uma arquitetura identificadora da nacionalidade - como fator de renovação"*⁵².

Yves Bruand, historiador da Arquitetura Brasileira, apesar de enquadrar o movimento Neocolonial dentro de um debate formalista que não era mais suficiente para arquitetura no início do século XX (especialmente com a influência tardia da Revolução Industrial), dá crédito a ele ao apontar seu aspecto psicológico: "(...)primeira manifestação de uma tomada de consciência, por parte dos brasileiros, das possibilidades do seu país e de sua originalidade"⁵³.

A retomada do neocolonial como parte formativa da historiografia da arquitetura brasileira apresenta o desejo de revalorização do período, de maneira comparativa e não pontual, "encaixando" a formação de seu

⁵¹ Título de seu artigo no livro de AMARAL, 1994.

⁵² SEGAWA, 2010, p.39

⁵³ BRUAND, 1981, p.52

pensamento teórico nas origens do pensamento moderno, através da temática do caráter brasileiro e da busca de referências na arquitetura "da raça".

O neocolonial, em sua volta ao passado, abriu caminho para o futuro. Sua herança não está em sua derrota compositiva, mas sim na persistência de um regionalismo disfarçado de nacionalismo, ou vice-versa. A influência europeia voltou a fazer-se presente na arquitetura brasileira, com o funcionalismo alemão e as ideias de Le Corbusier, mas o conceito de "gênio local" (que Lucio Costa atribui a Niemeyer) se mantém como elo de ligação entre um desejo de tradição e modernidade.

3.3

Principais representantes - Ricardo Severo

Durante a primeira década do século XX a construção civil na cidade de São Paulo viu acontecer dois picos inversos: um crescimento acelerado até a primeira metade e um declínio abrupto após o início da 1ª. Guerra Mundial. As importações de materiais foram cortadas em grande parte, assim como as exportações, e a economia brasileira sofreu grande impacto. É neste momento que surge a figura de Ricardo Severo.

Engenheiro formado em Portugal, Ricardo Severo da Fonseca Costa nasceu em Lisboa em 1869 mas seu auge profissional ocorreu no Brasil, em São Paulo. Apaixonado por arqueologia, esteve constantemente envolvido com pesquisas sobre a origem do povo lusitano. Da primeira vinda ao Brasil, casou-se com uma rica herdeira (da mesma família de Santos Dumont) e com isso fez riqueza. Gastou seu dote retornando à Portugal, onde dispôs-se a produzir uma revista chamada *Portugália*, voltada para o tema arqueológico. A ingerência de seus bens o fez voltar para São Paulo e buscar emprego junto a conhecidos. Em 1922, comandou a finalização da obra do pavilhão das Indústrias Portuguesas na Exposição do Centenário do Rio de Janeiro, mesmo estando a maior parte do tempo em São Paulo. Depois, empregou-se no famoso escritório de Ramos de Azevedo, que em 1928 (com a morte de Azevedo) passou a chamar-se Ramos de Azevedo - Severo & Vilares S.A. Sua presença dentro do grupo da elite paulistana era marcante e especialmente apreciada pela colônia portuguesa,

sendo convidado inúmeras vezes a proferir palestras em círculos importantes da cidade, que nessa época contava com população enormemente aumentada, graças ao sucesso da exportação do café.

A narrativa de Ricardo Severo sobre a história da arquitetura brasileira é ensaiada pela primeira vez na conferência “*A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo*”, proferida na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo em 1914. O ensaio é ampliado dois anos depois na conferência “*A Arte Tradicional no Brasil*” proferida no Grêmio Politécnico de São Paulo em 1916, publicada na íntegra um ano depois na *Revista do Brasil*. Os textos “*Arquitetura Velha*” (1916) e “*Da Arquitetura Colonial no Brasil: arqueologia e arte*” (1922) complementam sua obra, junto com sua entrevista dada em 1926 para o Inquérito “*Arquitetura Colonial*”.

A conferência “*A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo*” propagava uma arquitetura baseada na leitura dos elementos construtivos e decorativos do passado colonial português, através de fundamentos étnicos e mesológicos, isto é, de raça e relativos ao meio físico. Sua pretensão era incitar a nova geração de arquitetos em busca de uma “renascença brasileira”, apoiado pela elite paulistana, que via crescer fortunas assim como palacetes às custas do enriquecimento de estrangeiros, que começavam a dominar a cidade.

A valorização de uma arquitetura nacional traria coerência a uma cidade transformada pelos estilos estrangeiros:

“Não se cria por deliberado propósito um estilo novo; os estilos de arquitetura formaram-se lentamente, conformando-se insensivelmente às exigências dos materiais, do uso e do clima...Desgraçadamente em certas épocas os arquitetos desconhecem o transformismo da floração arquitetural, transportando bruscamente edifícios exóticos para climas que não lhes convinham, adaptando-os cruelmente, ao mesmo tempo, a usos para os quais nunca foram destinados...”⁵⁴.

O repertório arquitetônico de Severo era composto, em maioria, por elementos “originais” da metrópole portuguesa, uma vez formado em Portugal seu conhecimento em relação às artes. No Brasil, teceu comentários sobre alguns edifícios tradicionais e manifestou juízos de valor na imprensa paulista, valorizando a arquitetura do século XVIII em detrimento do que chamou (e o termo tornou-se comum entre os arquitetos) de “barroco jesuítico”, produzido nos

⁵⁴ SEVERO *apud* MELLO, 2007, p.138

século XVI e XVII, onde a influência portuguesa não estava totalmente consolidada, apesar de ser referência.

"(...) esse barroco original, que denominamos jesuítico, cuja feição estética nem sempre é agradável, caindo facilmente em uma mesquinhez de proporções e pobreza de formas que tiram todo o interesse artístico a algumas construções religiosas da época. Muitos destes templos são símiles, reduzidos e simplificados, de alguns templos da metrópole portuguesa"⁵⁵.

O barroco português, para Severo, foi o auge da arquitetura em seu país. Apropriação do barroco francês, demonstrava a capacidade "do povo português de nacionalizar qualquer estilo e de criar expressões artísticas que eram o retrato da força, coesão e originalidade da raça lusitana". Da mesma maneira, a sua apropriação colonial brasileira foi considerada, por Severo, o ponto máximo dessa arquitetura.

Propôs o estudo das obras do Mestre Valentim e do Aleijadinho, mas seus projetos mantiveram sempre características da arquitetura do norte de Portugal, especialmente em relação às volumetrias: ênfase na linha dos telhados, incluindo a presença de grandes pináculos nos vértices, ornamentação pesada e curvilínea concentrada nas aberturas, balaustradas desenhadas. Em sua famosa palestra, usou da obra de Debret, "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil" para confirmar a origem da arquitetura brasileira junto à origem ibérica, romana e árabe, afirmando a relação direta com a ex-metrópole, Portugal.

Sua primeira obra neocolonial foi a casa do banqueiro Numa de Oliveira, construída entre 1916 e 1917 na avenida Paulista.



Figura11- Casa Numa de Oliveira - à esquerda: fachada da Avenida Paulista. A direita: fachada posterior (esquina com Avenida Pamplona).

A presença dos elementos do colonial português é notada no desenho dos telhados com beirais largos e bicas chinesas (vértices ascendentes dos telhados). Por ser uma casa de esquina, Severo dá atenção às duas fachadas principais, deixando complexo o entendimento da volumetria da casa como um todo (contrariando a percepção volumétrica da arquitetura colonial, geometricamente simples).

⁵⁵ SEVERO, 1916. p.74.

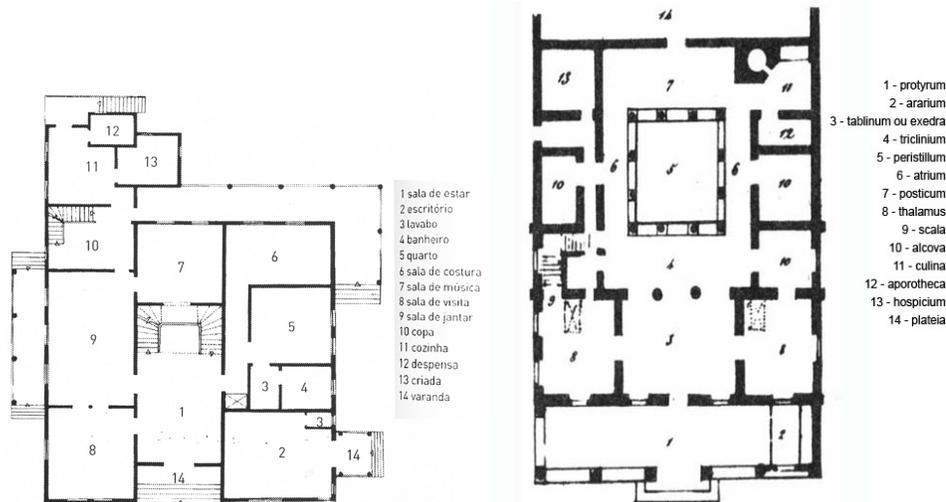


Figura12- À esquerda, planta do térreo da Casa Numa de Oliveira. À direita, a planta que Severo usou (de Debret) para exemplificar a relação entre a arquitetura romana, portuguesa e enfim brasileira.

A planta da casa refere-se ao desenho do pátio central da planta-exemplo de Debret. Entretanto Severo transforma o pátio em sala de estar, eliminando a proposta da circulação interna e criando um núcleo centralizador fechado. É exemplo de como a atenção inicial dada ao colonial dava-se somente no plano fachadístico, deixando de lado as referências espaciais da arquitetura rural e urbana de séculos passados.

Para ampliar suas análises em âmbito nacional, Severo patrocinou desde 1918 o pintor e desenhista José Wash Rodrigues, um artista em ascensão, e o aquarelista Norfini para empreender viagens pelo Brasil, retratando elementos da arquitetura tradicional brasileira. Seu intuito era compilar essas informações em um “Tratado da Arte Tradicional do Brasil”, que auxiliaria toda uma geração de arquitetos e artistas. O objetivo também era corrigir

“(...)os desvios de orientação, próprios dos primeiros ensaios, que emprestam aos motivos tradicionais uma significação diversa da sua própria natureza(...)cumprir desde já evitar que se perca a diretriz condutora do roteiro tradicional, dando aos elementos arquitetônicos uma aplicação diversa do seu fim original(...)”⁵⁶.

Para Severo, esses elementos compunham o "rosto" da arquitetura tradicional, numa alusão à concepção de fisionomia como expressão da raça. Seu método consistia na composição da obra arquitetônica usando destes

⁵⁶ SEVERO *apud* KESSEL, 2001, p.180

elementos, deixando em segundo plano a implantação ou a divisão espacial dos edifícios. Os elementos tradicionais eram os pontos chave da composição:

"Na arquitetura de uma casa são partes integrantes da sua armadura externa o telhado e os muros, como na cara os cabelos e o rosto, e são órgãos de expressões as janelas e as portas, como os olhos e a boca, dando a característica da sua fisionomia.(...) A natureza dos elementos que constituem uma fachada está, pois intimamente ligada à psicologia da sua arquitetura; e como esta traduz a alma do povo com o seu caráter dominante, para o conservar não deverão nunca ser combinados elementos que não se coadunem com a harmonia característica do conjunto. Para construir, portanto, arte tradicional são necessários elementos tradicionais, e, ainda mais, que o laço que os une seja a própria tradição"⁵⁷.

Dois de seus projetos exemplificam a aplicação dos elementos coloniais como meio principal de caracterização do estilo: a casa Lusa e a casa Praiana. As duas, pertencentes ao próprio Severo, serviram como exemplos de construção neocolonial em São Paulo, um certo tipo de propaganda que o arquiteto pretendeu conscientemente fazer. A casa Lusa foi concluída em 1924, e serviu-lhe de residência até sua morte, em 1940.



Figura13- Casa Lusa – fachada principal.

⁵⁷ SEVERO, 1916. p.55-56.

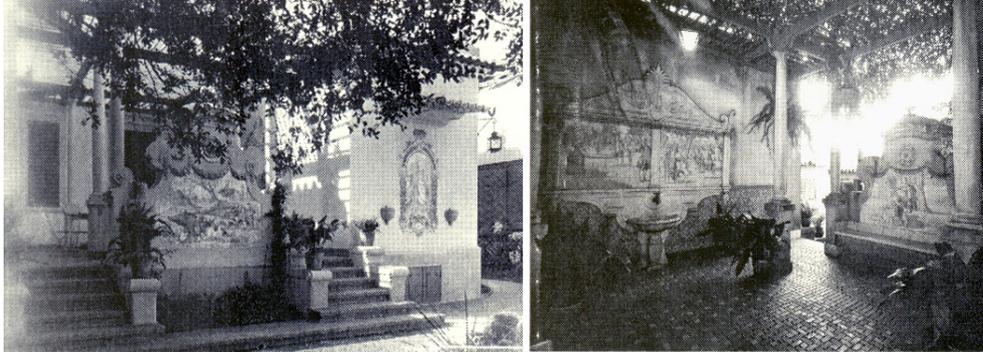


Figura14- Casa Lusa - parte da fachada lateral - entrada para o pátio interno/ pátio interno.

Um dos procedimentos que Severo utilizou neste projeto (e que se tornaria comum na prática do neocolonial) é o uso de peças genuínas do período colonial (o balcão da varanda na fachada e a pia de pedra do pátio interno), retiradas de antigas construções de São Paulo e Rio de Janeiro, para harmonizar o conjunto construído e "validar" o uso de outros elementos na arquitetura, ainda que não originais. Exemplo disso é o frontão da fachada, que, apesar de ser um elemento tradicional (de acordo com Severo), não delimitava acesso ou entrada principal: marcava apenas o quarto do casal.

A casa Praiana também era de propriedade de Severo, e serviu-lhe como casa de veraneio.



Figura15- Casa Praiana - fachada voltada para a praia.

O projeto era modesto e de menor proporção. Talvez por isso Severo tenha trabalhado mais na utilização dos elementos compositivos do que em outros trabalhos. A escala da casa permitia uma melhor associação com a volumetria do colonial. O telhado, principalmente, pôde manter uma boa relação volumétrica, "dominando" o corpo construído da mesma maneira que os grandes telhados coloniais assentavam-se sobre as construções da época. Outros elementos como as venezianas, os muxarabis e as gelosias caracterizavam o conjunto. Mantendo seu discurso evolucionista da arquitetura, Severo busca novamente nas origens da construção portuguesa (de influências romanas e árabes) o uso e a função desses elementos:

"A gelosia ou rótula [...] provém de países quentes e luminosos, como vedação contra os raios do sol; a sua ação é semelhante à da folhagem das árvores, por cuja enredada treliça se cõa a luz, cuja intensidade se acalma, produzindo ao mesmo tempo uma sombra fresca e um arejamento natural e perfeito. Pelo que tem de maliciosa a sua aplicação, justifica-se o seu sucesso velando os gineceus romanos e árabes, e os conventos de monjas"⁵⁸.



Figura16- Planta da Casa Lusa e Planta da Casa Praiana (pavimentos térreos).

As plantas das duas casas, entretanto, revelam o completo descaso de Severo para com a especialização do colonial. A ideia que ele

⁵⁸ SEVERO, 1916. p.61-62.

mesmo associou, da planta romana/portuguesa/brasileira, sumiu de seus projetos, revelando cômodos aglomerados sem uma conexão central, ou um espaço de distribuição da circulação. Em relação aos acessos, apenas na Casa Praiana a varanda ainda assume o espaço de entrada e distribuição.

Seu envolvimento com a arquitetura brasileira e com o movimento colonial foi consequência de seu prestígio social e de um desdobramento de seus interesses originais, que rezavam sobre a tradição construtiva portuguesa. Severo acabou se tornando (em alguma parte involuntariamente) o defensor da arquitetura tradicional do Brasil, fundamentada em raízes portuguesas. Por esta, entendia:

"Arte tradicional é a estilização das formas artísticas anteriores que integram em determinado tempo o meio local, o caráter moral de um povo, o cunho de sua civilização; é o produto duma evolução rítmica de ciclos sucessivos de arte e estilos; é uma expressão coletiva, estranha à vontade individual, do pleno domínio do sentimento, determinada em povos de tradição definida, nos quais o sentimento estético é estável como o sentimento da nacionalidade e a ideia de pátria"⁵⁹.

Os parâmetros raciais, mesológicos e históricos norteavam a arquitetura de Severo, e formavam uma narrativa evolucionista (e nacionalista) que vinha das origens portuguesas até o advento da república brasileira. Como em seu discurso racial, a ascendência lusitana era supervalorizada em detrimento da contribuição de índios, negros e outros povos imigrantes na construção do mundo colonial e de sua arquitetura. Da interação entre raça e meio nascia para Severo a tradição, que em suas palavras era *"o esqueleto moral da nacionalidade, a base real do regime orgânico que deve manter o equilíbrio dos seus componentes sociais, a liberdade dos indivíduos, a integridade da nação"*⁶⁰.

⁵⁹ SEVERO *apud* MELLO, 2007, p.136

⁶⁰ SEVERO, 1969. p.52

3.4

Principais representantes - José Marianno Filho

José Marianno Carneiro da Cunha Filho, filho de tradicional família pernambucana, foi defensor de uma arquitetura de identidade nacional, atuando no Rio de Janeiro da década de 1920. Esteve constantemente envolvido com arquitetos (apesar de formado em medicina) e chegou a ser diretor da Escola Nacional de Belas Artes, em 1926. Ajudou a fundar o Instituto Brasileiro dos Arquitetos (IBA) e depois a Sociedade Central dos Arquitetos (SCA), órgãos que formariam, posteriormente, o Instituto dos Arquitetos do Brasil, existente até os dias de hoje. Sua produção textual foi vasta e bastante difundida nos meios de comunicação cariocas e brasileiros. Foi membro da Comissão do Plano da Cidade (Rio de Janeiro, 1931-34) e consultor da revista *Architectura no Brasil*, um dos principais periódicos dedicados ao tema. Suas principais obras foram: *Estudos de Arte Brasileira* (1942), *Os Três Chafarizes de Mestre Valentim* (1943), *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional* (1943), *Debates sobre Estética e Urbanismo* (1943/44) e *Influências Muçulmanas na Arquitectura Tradicional Brasileira* (1943). Todas as obras compilavam palestras e artigos diversos que Marianno Filho havia publicado desde a década de 1920, de acordo com seus temas.

Dentro da arquitetura, Marianno Filho escreveu e publicou muito mais do que construiu. Sua proposta era, antes de tudo, realizar uma intensa pesquisa acerca das manifestações legítimas da cultura nacional, da raça, através da arquitetura que havia sido produzida no período colonial brasileiro. A fonte dessa arquitetura certamente estava atrelada à metrópole portuguesa, da mesma maneira que pensava Ricardo Severo, mas Marianno Filho destacava importância maior aos processos de adaptação que essa obra sofreu, ao entrar em contato com o meio tropical, com a mão-de-obra composta por negros e indígenas, e finalmente com a apropriação desse modo de construir em adequação aos materiais possíveis no Brasil.

Em seus textos, pregava uma “arquitetura da raça”, entendida como uma arquitetura culturalmente própria, com o termo raça designando conceito

semelhante ao de cultura, em sentido antropológico moderno⁶¹. A arquitetura deveria ser "*lógica, sincera e útil*", deveria harmonizar com a alma, engrandecer a pátria, "*evoluir dentro do espírito tradicional da raça*". Todas essas funções estavam relacionadas com a construção teórica do neocolonial mais do que com seu desenvolvimento formal ou espacial.

Em um de seus mais famosos manifestos em prol da nova arquitetura, o "*Decálogo do arquiteto brasileiro*"⁶², publicado na revista *Architectura no Brasil* em 1921, Marianno Filho propõe uma "cartilha" doutrinária para os arquitetos que desejassem filiar-se ao movimento neocolonial. Dos dez mandamentos destacados, somente um (o item V) fazia referência direta à questão construtiva, ou ao objeto da arquitetura em si:

V. *A verdadeira beleza de tua arquitetura está na proporção de suas massas, e na simplicidade de sua ornamentação.*

Da leitura do "decálogo" entendia-se claramente que sua proposta passava, antes de qualquer aspecto formal (ou de ordem prática), pela importância dada à formação teórica dos arquitetos e a compilação de dados técnicos que pudessem gerar uma arquitetura verídica em relação à cultura brasileira.

Em entrevista dada em 1926 ao jornalista Angyone Costa, "*Na intimidade de nossos artistas*", do periódico *O Jornal*, Marianno Filho apresenta, de maneira sucinta, sua história da arquitetura brasileira, assunto que até então não era estudado dentro da academia de Belas-Artes⁶³, apesar de desejo já manifestado por alguns professores e alunos. Na entrevista, destaca o estilo colonial como uma "*arquitetura de conquista, (que) é forte, dominadora e enérgica*"⁶⁴.

"As qualidades de resistência moral, de decisão e coragem, imprimem-se nas suas linhas vigorosas. Já então, a intervenção mais avisada dos elementos regionais colaboram na fisionomia da arquitetura nascente. As nossas madeiras opulentas fornecem o precioso lenho para as portas almofadadas, cravejadas de ferragens repuxadas a fogo, à moda peninsular. A pedra, o mais precioso dos elementos clássicos da arte de construir, começa a ser aproveitada. As paredes das casas nobres são feitas em pedra canjicada com argamassa de cal e areia, ou simplesmente de argila e pedra. Nos lugares onde escasseava a pedra, aparece o adobe preparado à moda mourisca. Os chão são revestidos de

⁶¹ LEMOS *apud* AMARAL, 1994, p.154

⁶² Ver ANEXO II

⁶³ Nas primeiras décadas do século XX o professor Araújo Vianna, que lecionava Estética na Academia de Belas Artes, começara a introduzir a necessidade de se estudar uma história colonial brasileira. Seus pensamentos influenciaram José Marianno Filho e uma geração de recém-estudantes de arquitetura, entre eles o então estudante de arquitetura Lucio Costa.

⁶⁴ COSTA *apud* VALLE, 2008. p.293

ladrilhos toscos de terracota, e os telhados cobertos de telhas de tipo romano (hoje chamadas coloniais), de fabrico nacional"⁶⁵.

Destaca-se também o caráter moral que Marianno Filho queria agregar ao estilo, associando a forma arquitetônica a um aspecto de raça. O neocolonial, chamado por ele de legítima arquitetura brasileira, associou-se desde o início a um aspecto ideológico, antes de formal. Este último dependeria da primeira fase do movimento, voltada para a coleta de informações e detalhes que trariam aos arquitetos o reconhecimento do estilo. À segunda fase, proposta por Marianno, caberia o aperfeiçoamento do movimento e seleção de vocabulário, respeitando a significação original dos elementos ornamentais e decorativos. Para ele, "*do estilo chamado colonial só nos interessam as formas e os detalhes típicos. A banalidade, os cachorros de louça, os azulejos estampados deverão ser banidos*"⁶⁶.

Para Marianno Filho o movimento neocolonial deveria começar com o intenso estudo das construções brasileiras do período colonial. Como diretor da ENBA, patrocinou viagens de jovens arquitetos às Minas Gerais, para documentar elementos compositivos da arquitetura colonial, iniciando assim a primeira fase do movimento.

*"O movimento ainda não está perfeitamente definido. Preliminarmente, seria de desejar que os arquitetos se procurassem documentar convenientemente, antes de realizar suas composições. Muitos ignoram a expressão, o sentido íntimo de certos detalhes. (...) Nós outros nos exercitamos numa língua morta, e procuramos insistentemente conhecer-lhe o vocabulário e a sintaxe de sua respectiva composição. Esse é o programa do movimento que denominarei neocolonial. (...) Os partidários da arquitetura tradicional brasileira não se preocupam com a sua beleza, nem pretendem comparar a sua arquitetura com a dos outros povos. (...) Eles querem retomar o fio do passado; ajustar a arquitetura antiga às necessidades prementes da hora atual. Numa palavra: eles querem a evolução da arquitetura brasileira"*⁶⁷.

Nessa viagem patrocinada, alguns arquitetos que se tornariam em seguida bastante atuantes e conhecidos em seu meio seguiram seus destinos: Lucio Costa foi para Diamantina; Nestor de Figueiredo para Ouro Preto; Nereu Sampaio para São João Del Rey e Congonhas do Campo.

⁶⁵ COSTA *apud* VALLE, 2008. p.293

⁶⁶ *Ibid.* p.298

⁶⁷ *Ibid.* p.296/297

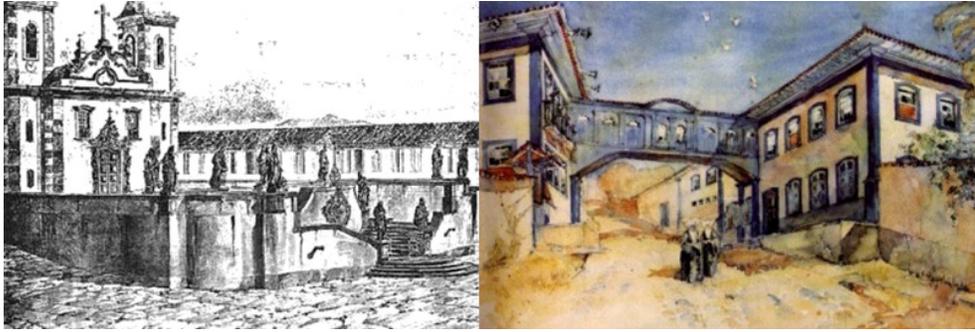


Figura17- À esquerda, desenho do santuário de Congonhas do Campo, feito por Nereu Sampaio, em viagem patrocinada por José Marianno Filho. À direita, desenho de passagem de colégio de freiras, em Diamantina, feito por Lucio Costa.

Até o final de sua vida, Marianno Filho defendeu a importância dessas viagens e do esforço de documentar as construções coloniais. Quando já era minoria frente aos novos arquitetos modernos, dizia que *"a suposta ojeriza de certos arquitetos por aquilo que eles chamam de Estilo Colonial não é, no fundo, mais do que a incapacidade artística oriunda da falta de documentação"*⁶⁸.

Como arguto observador da arquitetura de sua época, isto é, de finais do século XIX e início do século XX, Marianno Filho apontava nessas construções a falta da personalidade que definiria o caráter de uma arquitetura própria.

*"Os povos sem personalidade própria como o nosso, formados de retalhos humanos, mal desenhados etnicamente, não possuem consciência própria. Daí o mimetismo constante, o desejo de copiar o que os outros fazem. (...) Ponham-se os arquitetos brasileiros defronte das verdadeiras necessidades nacionais, como o fizeram os humildes mestres do Risco da época colonial. Dos novos processos de técnica surgirão fatalmente novas formas, tão nacionais, tão atuais, e brasileiras, quanto as que se levantaram durante o tempo em que o Brasil, esquecido e ignorado, construía em pedra e cal a própria alma da nacionalidade"*⁶⁹.

Para Marianno Filho, a consolidação da raça brasileira deveria acontecer concomitante ao processo de consolidação da arquitetura. A definição de brasilidade (na arquitetura) estava atrelada ao reconhecimento de nação como construção cultural. Em outro texto, intitulado *"Arquitetura Moderna"*, Marianno Filho retira o tema da arquitetura do campo do literário, da discussão teórica para a esfera da prática: a brasilidade do neocolonial é palpável e significa tradição:

"A diferença capital entre a "brasilidade" símbolo literário, e a "brasilidade" de pedra e cal, que se incorporou à tradição nacional, é que esta tem

⁶⁸ MARIANNO FILHO, 1943, p.51

⁶⁹ Do texto "Judaísmo Arquitetônico. MARIANNO FILHO, 1943, p.42

*iniludivelmente um sentido concreto e palpável. Em arquitetura, "brasilidade" significa tradição brasileira, o que vale dizer, correspondência íntima com os problemas mesológicos e sociais da própria nacionalidade. (...)A "brasilidade" da arquitetura tradicional está mais na nossa alma brasileira do que nela própria*⁷⁰.

Apesar de expor a "brasilidade de pedra e cal", Marianno Filho continua afirmando que era necessário primeiro encontrar essa fora da arquitetura, na "alma brasileira", para que então ela pudesse aparecer na forma construída.

O conceito de brasilidade no pensamento de Marianno Filho estava então diretamente ligado à formação de uma tradição construtiva na história da arquitetura brasileira.

*"Foi esse longo e incessante trabalho de adaptação ao meio, de ajustamento ao ambiente que lhe deu o caráter tradicional. De resto, o caráter tradicional não podia ser imposto por exigências literárias, ou solicitações estranhas à gênese do próprio fenômeno arquitetônico. Em arquitetura, o erro, o falso, a fantasia, o modismo passageiro, não se tornam tradicionais. O Brasil, quando se viu espoliado da expressão plástica arquitetônica que se lhe tornava clássica, enveredou pelos mais variados caminhos, seduzido pelas falsas razões dos apóstolos do novo credo. Todavia, nada se tornou tradicional.(...) É forçoso reconhecer que o inconfessável compromisso luso da arquitetura brasileira tradicional, (impropriamente chamada "colonial") é bem menor do que eles próprios supõem. Se aquela arquitetura fosse exclusivamente de influência lusa, ela se teria expressado à moda manuelina. Ora, não ocorreu durante o ciclo colonial um único episódio arquitetônico, no qual transpareça a mais remota influência da grande arte, pessoal, e inconfundível, e de que com tanto orgulho se ufana o velho Portugal. A arquitetura colonial brasileira, na sua expressão mais alta e expressiva, em que pese a opinião não fundamentada de Gilberto Freire, é essencialmente jesuítica. O barroquismo sacro se impregnou na alma popular. Foi ele que impôs o dogma de modo tão incisivo, que a sua influência dominou por completo o imenso território nacional."*⁷¹.

Dentro de sua história da arquitetura proposta, a arquitetura civil, e não a religiosa barroca ou jesuítica, era a principal referência projetual. A casa era a célula inicial de formação do jeito de morar brasileiro, "(...)o mais fiel espelho da nacionalidade, porque nela se refletem as qualidades, tendências e anseios de nossa própria alma"⁷². Contava com todos os elementos simples, de pureza formal, que eram caros ao neocolonial:

"A casa brasileira não poderá ser senão a nossa velha casa patriarcal, com o largo beiral de telhões de faiança, os alpendres floridos, as grandes salas quadrangulares, os velhos oratórios onde as nossas mães fizeram as suas súplicas, os grandes sofás de alvenaria sob a ramada das grandes mangueiras...Essa sim é a nossa casa, a casa brasileira.

Era da casa comum que se extrairia o modelo de concepção arquitetônica do neocolonial. Sua composição espacial deveria, no pensamento

⁷⁰ MARIANNO FILHO, 1943, p.21

⁷¹ Ibid, p.46-47

⁷² Ibid, p. 12

de Marianno Filho, ser o módulo original do estilo, de maneira a compreender suas proporções diretamente em relação ao meio construído, numa análise inicialmente mesológica. Só após deveria colher-se as referências de elementos, para entender a composição formal.

"Uma das coisas que mais me surpreendem na arquitetura tradicional brasileira é a unidade de sua concepção. As proporções, conservadas "a sentimento" pelos humildes mestres do risco, possuem módulos fixo e invariáveis. As dimensões dos vãos são sempre as mesmas, e as suas relações com os cheios escrupulosamente respeitadas(...)Devemos considerar em primeiro lugar a proporção sempre admirável da massa, e a estreita e perfeita relação, que com ela mantém os elementos de composição"⁷³.

Esse processo, para Marianno Filho, visava um segundo momento onde toda a pesquisa e estudo se transformaria em modo de pensar brasileiro, deixando aos arquitetos a tarefa de recomeçar a prática da arquitetura brasileira legítima, formando o caráter da nova sociedade.

O movimento que Marianno Filho chamou de neocolonial (Severo chamava de "arquitetura colonial", ou tradicional), buscava enfim o conhecimento e identificação da produção colonial brasileira para aplicação em novos programas, adaptados ao novo século e às novas demandas da arquitetura. Não era o estrangeirismo das construções do século XIX que o preocupava, assim como a arquitetura eclética do período, mas a desatenção total desses estilos ao clima e ao meio ambiente brasileiro de maneira geral. O que buscava estava além da gramática antiga do colonial: era a compreensão das soluções pertinentes aos problemas da terra, teoricamente "descobertos" no período colonial e depois sumariamente esquecidos pela história da arquitetura brasileira.

"Portanto, (...)retomar o fio do passado; compreender-lhe a grande nobreza; sentir a expressão dos pormenores absolutos para ambientá-los dentro da fisionomia tradicional, não é a fácil tarefa que a muitos se afigura. Nós podemos convir que o estilo colonial é, sob o ponto de vista profissional um estilo essencialmente plástico. Os elementos essenciais que lhe caracterizam a fisionomia, a arcada romana em arco pleno ou abatido, a ordem toscana predominante nas composições jesuíticas; os detalhes acentadamente pitorescos como os telhões de faiança decorada, os azulejos policromos, os sofás de alvenaria, os alpendres encantadores projetando-se graciosamente ao longo das fachadas; as telhas romanas voluptuosamente onduladas, o grande beiral protetor, tudo isso adquire nas mãos criadoras do artista moderno um sem número de formas imprevistas"⁷⁴.

Marianno Filho conseguiu, através de sua influência no meio, elevar o alcance de suas propostas do neocolonial até a esfera política. Durante a

⁷³ COSTA *apud* VALLE, 2008. pp.294

⁷⁴ **Architectura no Brasil.** ano 1, no.1, outubro 1921. p.45

década de 1920, diversos concursos públicos, tanto no Brasil como em outros países da América Latina, definiram o neocolonial como estilo obrigatório dos projetos, sempre com o apoio do Instituto dos Arquitetos. Especialmente na construção de escolas, que deveriam ser o primeiro lugar a ensinar às crianças o valor do passado, "*para que as nossas escolas expressem em suas linhas o sentimento arquitetônico da nacionalidade*"⁷⁵, os edifícios foram, com a ajuda de Marianno, quase em totalidade construídos seguindo os "mandamentos" neocoloniais⁷⁶. Exemplo máximo desse movimento foi a construção do Instituto de Educação, entre 1928 e 1930, louvada por Marianno Filho em seu texto "*Sobre o novo edifício da escola normal*", publicado inicialmente em 1930:

*"Com o edifício da Escola Normal o estilo arquitetônico brasileiro dá a sua grande batalha campal. As suas qualidades excelsas, a nobreza, a dignidade, a simplicidade acolhedora transparecem nas linhas arquitetônicas"*⁷⁷.



Figura18- Fachada principal do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Foto tirada entre 1932 e 1935. Projeto de Ângelo Brunhs (colega de Marianno Filho) e José Cortez. (acervo CPDOC/FGV).

⁷⁵ MARIANNO FILHO, 1943. p.48

⁷⁶ A escolha da arquitetura brasileira para a confecção de grupos escolares partiu de Heitor de Melo, no grupo Pedro II em Petrópolis. Minas, Bahia e Pernambuco acompanharam o movimento tradicionalista iniciado pelo malogrado patrício.

⁷⁷ MARIANNO FILHO, 1943. p.49.

Criou também, dentro do Instituto Brasileiro dos Arquitetos, vários concursos e prêmios destinados a fortalecer a presença e o estudo do neocolonial. Com suas influências dentro do governo, fez com que o estilo neocolonial também fosse uma exigência para os projetos do concurso para os pavilhões da Exposição da Filadélfia (1925) e de Sevilha (1929)⁷⁸. Em 1923 realizou um concurso para um “Solar Brasileiro”, cuja única exigência era a de que o projeto fosse realizado estritamente em estilo neocolonial. O primeiro lugar foi de Ângelo Brunhs e o segundo de Lucio Costa, mas nenhum deles chegou a ser construído.

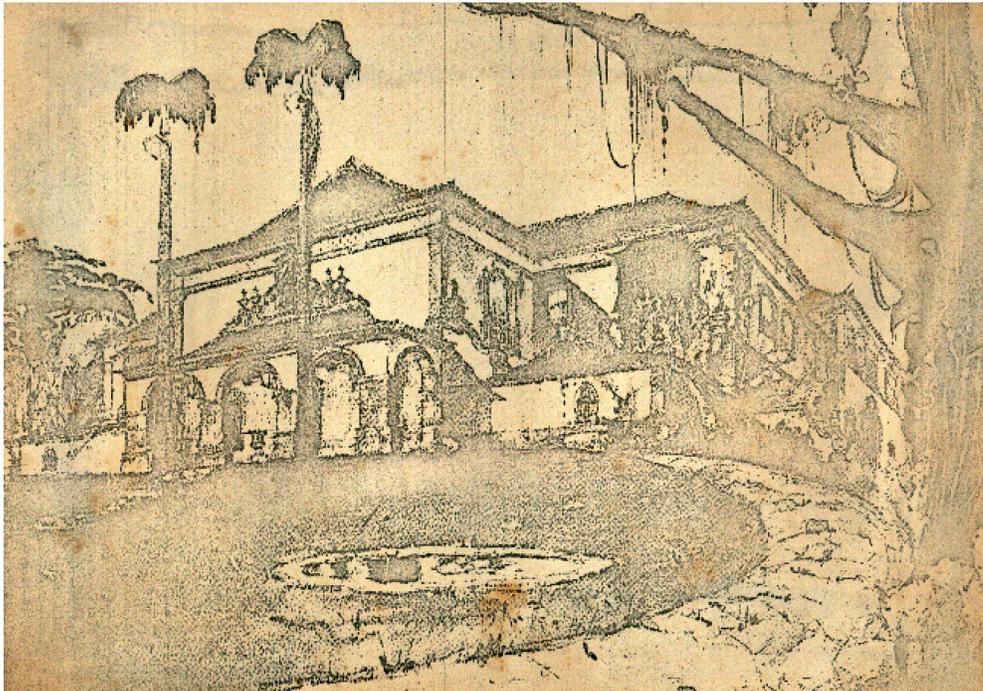


Figura19- Projeto de Lucio Costa para o "Solar Brasileiro"- 2o. lugar. Fonte: Arquivo Casa de Lucio Costa

Logo em seguida ao concurso construiu, numa colagem de elementos reconhecíveis nos projetos ganhadores, uma residência particular a qual deu o nome de Solar Monjope, permanecendo até a década de 1970 como uma das poucas obras representativas do Neocolonial ainda existente. O Solar Monjope foi, na visão de Marianno Filho, a obra-enciclopédica do pensamento neocolonial. A construção, bancada pelo próprio, foi feita para servir de modelo para os arquitetos. O próprio Marianno Filho coletou de diversas construções coloniais brasileiras, especialmente do nordeste, elementos construtivos e

⁷⁸ SANTOS, 1981, p.90

móveis que compuseram a casa, situada no bairro do Jardim Botânico no Rio de Janeiro.

Graças a essa posição de destaque e da influência política de Marianno, seus ambientes foram cenário da festa comemorativa de encerramento do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos em junho de 1930, levando arquitetos de diferentes nações a exaltar o valor simbólico do Solar como afirmação de uma arquitetura própria e orgulhosa de sua pátria, ou nação.

"O solar de sua construção, situado na Gávea, é realmente uma grande obra, obra suntuária, de arte e arqueologia. Os arquitetos patricios encontrarão nessa casa ótima documentação, podendo mesmo desprezar estudos mais demorados de pesquisas, no interior, por isso que tudo que há de bom, como documentação, ali se encontra.(...) Os detalhes são magníficos, azulejos autênticos, pias, móveis, enfim, tudo se combina harmoniosamente, tendo além do mais o ambiente adequado"⁷⁹.



Figura20- Fachada lateral - Solar Monjope (acesso lateral com escadaria e pórtico de acesso).

Suas características principais são: o telhado com largos beirais e pinhões nos vértices, as entradas laterais caracterizadas por escadas e pórticos de acesso, incluindo coberturas também feitas em telhas de barro. As janelas apresentam-se ora com balcões de madeira torneada, ora com grades (imitando senzalas) e ora com gelsias, numa referência direta à influência mourisca na

⁷⁹ COSTA *apud* VALLE, 2008, p.267

arquitetura brasileira, que Marianno gostava de destacar. Os azulejos de influência portuguesa também estão presentes, ainda que fossem herança direta do século XIX em Portugal. Estão nos bancos dos jardins e também nas fachadas da casa.

A movimentação das formas do telhado indica que Marianno Filho pretendia adaptar a leitura horizontal desse tipo de cobertura para as necessidades modernas da época: a divisão de ambientes deveria estar de acordo com seu tempo, e para isso a planta deveria estar dividida de maneira a melhor distribuir as áreas íntimas e sociais. A simetria desejada não deixava de permitir o destacamento de certos corpos construtivos da casa.



Figura21- Sola Monjope - fachada - simetria das massas construídas.

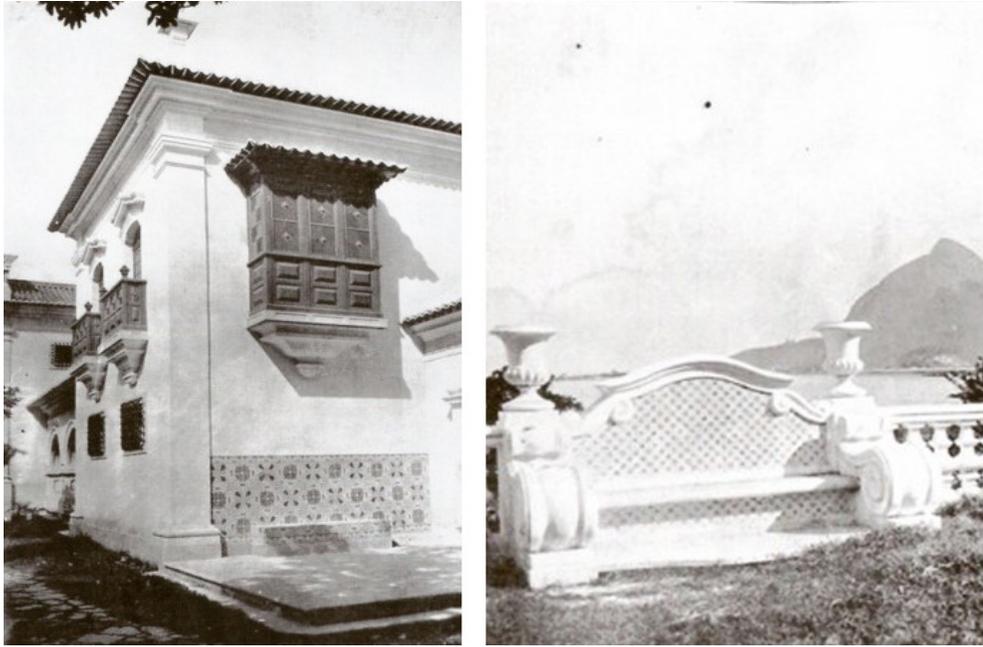


Figura22- Detalhes construtivos - janelas com balcões e gelosias/ azulejos decorados na fachada e no jardim.

A maior contribuição de Marianno Filho à historiografia foi seu posicionamento em prol da consolidação de uma história da arquitetura brasileira, cadeira que chegou a sugerir a criação na Escola de Belas Artes (mas que não logrou êxito). Apontou dentro da classe dos arquitetos a falta da obra escrita, e a necessidade de agir essa produção. Para ele, somente após essa fase inicial seria possível compreender a verdadeira herança colonial, tirando de cima todos os "badulaques" de função apenas decorativa. Nas palavras do conterrâneo, o poeta Manuel Bandeira:

"O meu amigo José Marianno anda agora com um trabalho danado para mostrar que nada disso é 'casa brasileira', que não basta azulejo e telha curva para fazer arquitetura brasileira, que os profiteurs da moda (porque hoje é moda ter seu 'bangalô colonial') sacrificaram inteiramente o espírito arquitetônico da renovação a exterioridades bonitinhas"⁸⁰.

Esse esforço documental, entretanto, transformou-se numa faca de dois gumes: se, por um lado, aumentou em larga escala o vocabulário usado pelos arquitetos e conseqüentemente o valor dado a determinadas obras coloniais do passado, por outro encaminhou, o neocolonial para o fachadismo, prática usada pelos arquitetos, uma vez que essa compilação de elementos esteve, na maioria das vezes, associada somente às observações externas e volumétricas.

⁸⁰ BANDEIRA, 1930, p.93.

Muitos equívocos foram causados a partir dessa ideia inicial, mas, por outro lado, pode-se afirmar que os arquitetos neocoloniais, especialmente Marianno Filho, participaram conceitualmente da formação da ideia de um órgão que se ocupasse da preservação do patrimônio construído brasileiro, que mais tarde seria projetado e fundamentado por Mario de Andrade, entre outros representantes da geração moderna brasileira.

Além disso, a presença de Marianno Filho na vida de Lucio Costa o torna importante no contexto da análise da obra do segundo. Marianno Filho e Lucio Costa foram contemporâneos. Primeiro como "patrocinador" (da viagem de estudos para Diamantina), depois como colega de profissão e aliado e, finalmente, como ferrenho opositor, Marianno não deixou de ter influência direta na formação do pensamento de Costa. Este, por outro lado, após seu envolvimento direto com o neocolonial, desprezou-o publicamente e em sua produção textual, mas não se despreendeu jamais da referência colonial, do valor da construção nativa, de caráter civil e local.

3.5

O concurso para o pavilhão

Em 1925, a convite do governo americano, o Ministério Brasileiro da Agricultura promoveu um concurso de anteprojetos para o pavilhão brasileiro na exposição da Filadélfia, que ocorreria em 1926, nos EUA. A Exposição tinha como tema a comemoração dos 150 anos da Independência Americana, e contava com a representação de diversas nações estrangeiras, embora apenas sete com pavilhões próprios.

Apesar de ter recebido e classificado alguns projetos, recebendo o primeiro lugar o arquiteto Lucio Costa, não houve verba disponível para a construção do pavilhão. A representação do Brasil fez-se através de estandes dentro de um pavilhão destinado aos países estrangeiros, projetados por arquitetos americanos. A própria Exposição tornou-se um fracasso de público e

de arrecadação de renda, e durou menos de seis meses, tempo curto para o tipo de evento.

Era primeira condição do programa do concurso o “*estilo colonial*”. Desde o início da década de 20, capitaneado por José Marianno Filho, mecenas e fervoroso defensor do estilo, o estilo deveria estar associado às grandes obras brasileiras. Especialmente neste caso, era posto à prova o Neocolonial como estilo monumental, visto que até então era comumente utilizado em construções residenciais. O concurso tinha como intenção comprovar essa possibilidade para os arquitetos brasileiros.

O Neocolonial já vinha sendo usado como opção estilística para os pavilhões nacionais desde o final do século XIX, inicialmente pelos Estados Unidos e depois por outros países latino-americanos (figura23).

A revista *Architectura no Brasil*, surgida em 1921 no Rio de Janeiro, foi, desde o início, veículo principal para divulgação dos projetos neocoloniais, como no caso dos pavilhões da Exposição Internacional de 1922⁸¹, sempre destacando os elementos marcantes do "estilo".

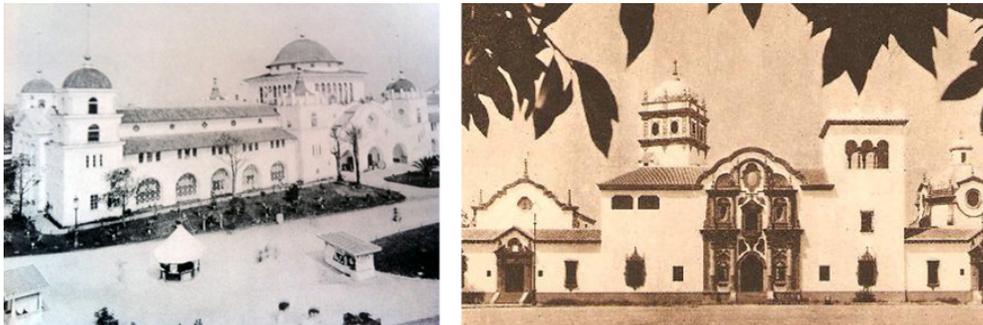


Figura23- Pavilhão da Califórnia na Exposição de Chicago em 1892 e Pavilhão da Argentina na Exposição de Sevilha em 1929, exemplos de arquitetura neocolonial em exposições.

Neste mesmo momento, em 1921, Lucio Costa, ainda estudante, trabalhou no escritório de Heitor de Mello, comandado então pelo arquiteto Archimedes Memória, e possivelmente trabalhou em projetos desse escritório para a Exposição de 1922, como o do pavilhão para as Grandes indústrias Brasileiras. O contato com as ideias de José Marianno Filho aconteceu nesse mesmo período, tanto que Costa participa, logo depois, de alguns concursos

⁸¹ Ocorrida entre 1922 e 1923 no Rio de Janeiro, contando com diversões pavilhões neocoloniais brasileiros.

cujo tema arquitetônico é o estilo neocolonial, promovidos pelo mesmo. Segundo Cavalcanti⁸², em 1922 havia sido decretado pelo Estado o neocolonial como estilo obrigatório dos edifícios representativos da Nação.

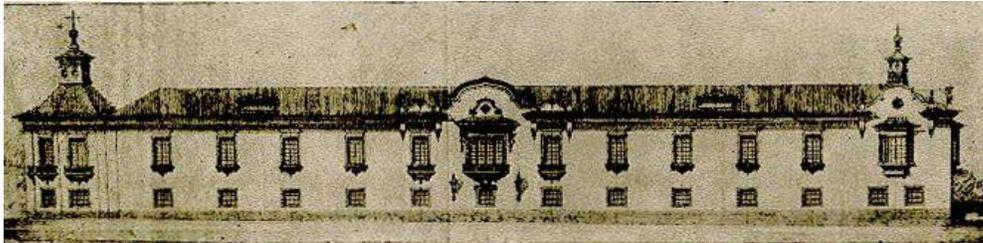


Figura24- Projeto de remodelação de edificação existente para transformação em Pavilhão das Grandes Indústrias - Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922 - Escritório Heitor de Mello.

Além disso, Marianno Filho estimulou viagens de pesquisa, onde jovens arquitetos estudariam *in loco* a arquitetura original da Colônia. Essa viagem levou Nereo Sampaio para Ouro Preto e Lucio Costa para Diamantina, em 1924. Não coincidentemente, foram respectivos 2o. e 1o. lugar no concurso do pavilhão de 1926, com projetos similares tanto em planta quanto em fachada.

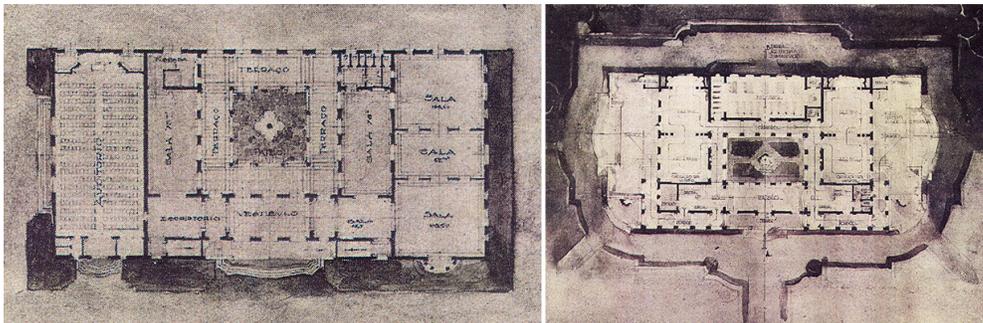


Figura25- Plantas baixas do pavimento principal dos projetos de Nereo Sampaio e Lucio Costa para o pavilhão do Brasil na Exposição da Filadélfia.

Depois desse período, de acordo com o arquiteto Otávio Leonídio Ribeiro⁸³, o foco da pesquisa de Costa sobre o neocolonial muda da relevância, dos materiais aplicados para os detalhes de uma arquitetura que só lhe foi revelada após a viagem: a arquitetura civil, feita sem recursos (diferente da arquitetura religiosa), mas com a inteligência, supostamente perdida, da

⁸² CAVALCANTI *apud* PESSOA, 2006. p.14 Segundo Cavalcanti, o governo “decretou norma que estabelecia ser o neocolonial o estilo nacional por excelência, de uso obrigatório para representar o país no exterior, determinação que perdurou de 1922 a 1938”.

⁸³ RIBEIRO, 2007

construção associada a uma função, independente de complexidades referentes a programas:

*"Uma composição que satisfaça a vista, e onde o espírito repouse. Sejam simples, sejamos sinceros. Evitemos a mentira. Evitemos o ridículo. Evitemos todo excesso de complicação na arquitetura de nossas casas"*⁸⁴.

No ano de 1928, apesar de já ter entrado em contato com as ideias modernas na Arquitetura, Costa ainda afirma que o projeto deveria trazer *"traço de parentesco quanto à origem, raça e tradições com a nação a ser representada"*⁸⁵, ainda que, no conjunto dos elementos utilizados (isto é, em sua *fisionomia*), o projeto devesse apresentar traços da *"nossa própria arquitetura tradicional"*⁸⁶. Como dito na avaliação feita do concurso do Pavilhão de 1926, sobre o projeto de Raphael Galvão e Edgar P. Vianna, o mérito do projeto era a *frásica* de sua fachada, isto é, sua boa composição de elementos brasileiros, criando fisionomia tradicional. Para Marianno Filho, *"chama-se frásica a arte de por em concordância a alma dos edifícios com as suas linhas arquiteturas"*⁸⁷.

Na embaixada da Argentina, a fisionomia evocou o colonial espanhol. No pavilhão brasileiro, o caráter deveria então ser nacional. Caráter e fisionomia se confundem, e ambos estão relacionados ao uso e função do edifício a ser construído. Nos dois casos acima citados, esses aspectos relacionavam-se também com a associação do valor de monumentalidade à arquitetura apresentada. No pensamento de Costa, esta associação de valores era a composição do caráter da construção, e este deveria ser reconhecido *a posteriori*. O estilo deveria ser aplicado *a priori*, e nada tinha a ver com a fisionomia. A parte compositiva não poderia ser, por si só, a representação do nacional. Era preciso infundir o caráter, uma identidade:

*"Uma arquitetura-'monumento nacional' deveria ser a expressão, deveria ser a representação de uma entidade (a nação ou a realidade nacional), a qual era concebida como algo dotado de unidade e coesão, ou seja, como entidade dotada de identidade"*⁸⁸.

Conhecer o colonial, à época, fazia parte do processo de modernização que pensava Mario de Andrade, passando pela valorização da cultura local em contraste a um saber universal, do artesanato em face de uma arte também universal. Reconhecer arte e arquitetura próprias era fundamental para construir

⁸⁴ COSTA *apud* RIBEIRO. p.37.

⁸⁵ RIBEIRO, 2007. p.37-38. Trata-se de depoimento de Lucio Costa em relação ao projeto para a Embaixada da Argentina.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ MARIANNO FILHO, 1943. p.22

⁸⁸ *Ibid.* p.50

base sólida, transmutando essa cultura e artesanato de modo a "cravar o erudito na terra", e de fazer dela nascer novo valor. Este deveria ser comum a todos, servindo como fator de união, e gerando uma compreensão particular do Brasil.

Na introdução de seu livro *Documentário Arquitetônico*, publicado inicialmente em 1945, José Wasth Rodrigues, um dos "discípulos" de Ricardo Severo defende a bandeira do Neocolonial, quando associa o regionalismo ao caráter brasileiro:

*"Não faço mais do que seguir um movimento que me parece universal. O regionalismo é a consequência do excesso de cosmopolitismo. O que, fatigados de tentativas, procuramos na arquitetura colonial é a arte que repousa o espírito, traça o caráter das coisas brasileiras, e falo mais, tanto ao sentimento como à sensibilidade. Não quero a arquitetura antiga na sua rigidez, mas uma arte moderna que aí procure um elemento de renovação"*⁸⁹ (grifo meu).

O projeto vencedor, de autoria de Lucio Costa, conquistou o júri por ter a melhor definição de planta baixa, considerando a necessidade primordial de uma boa circulação interna ao edifício, uma fachada com imponência e austeridade e principalmente pela atenção do arquiteto ao tratamento dos interiores (com atenção à decoração no mesmo estilo da construção), coisa que não foi vista em nenhum outro dos projetos concorrentes. Cada um dos participantes analisados no final do concurso (seis projetos foram escolhidos para análise na revista *Architectura no Brasil*, de 1926) receberam críticas que serviriam, de acordo com o júri, para "apurar" o talento dos arquitetos brasileiros em prol de uma definição de arquitetura nova de caráter nacional.

3.6

Projeto final do Pavilhão

O projeto de Lucio Costa foi o vencedor do concurso para o pavilhão, e a partir de sua análise pode-se identificar grande parte dos elementos que delimitaram a arquitetura Neocolonial. Nele, tanto a fachada quanto o desenho das plantas baixas são definidas por eixo simétrico, característica da linguagem clássica para destacar monumentalidade. O uso da simetria para este fim não fazia parte obrigatória da sintaxe neocolonial, mas era aconselhado em edifícios

⁸⁹ RODRIGUES *apud* SEGAWA, 2010. p.38

que possuíam função comemorativa, ou de representação nacional. Todos os projetos do concurso (ver anexo I) tinham os mesmos ambientes definidos em planta baixa, podendo-se concluir que era exigência contida no edital: biblioteca, sala de conferências e/ou auditório e salas de exposição. Os pátios centrais também eram frequentemente usados como foco interno de distribuição dos ambientes, tendo em seu centro comumente uma fonte feita em pedra, elemento da construção civil colonial.

A utilização do pátio central remete às influências ditas romanas na arquitetura colonial, apontadas por Debret e rememoradas por Severo e Marianno Filho. Para este era claro que a robustez da construção era herança "duradoura e profunda" da influência do tronco romano dentro da formação da arquitetura portuguesa:

*"As casas brasileiras - estou cansado de o afirmar desde 1921 - devem a placidez de sua fisionomia à impregnação do espírito romano, que se caracteriza pela proporção constante dos elementos de composição, e pela projeção geométrica retangular"*⁹⁰.

Severo aprofundou essa análise, baseando-se nas pranchas de Debret⁹¹ relacionadas com a construção brasileira, para compará-la com a conformação espacial da casa romana: Tanto na casa urbana quanto na casa rural, as influências apontadas por Severo estavam relacionadas com a composição das plantas baixas: o nome latino dos ambientes (da casa pompeiana) foram associados aos nomes portugueses da casa de fazenda, rural. O *peristillum*, porticado dos 4 lados, transforma-se no pátio central, e tinha função de organizar a circulação interna do projeto. A varanda, o *protyrum* romano, que Severo reconhece na arquitetura campesina portuguesa, e assim em diante.

O projeto do pavilhão, apesar de ser edificação de uso oficial e não doméstico, usou de algumas referências espaciais do exemplo de Debret (como a varanda e o pátio central), demonstrando como a preocupação com a composição espacial estava parcamente ligada à pesquisa de material colonial, contrária à pesquisa dos elementos compositivos de fachada.

⁹⁰ MARIANNO FILHO, 1943, p.124

⁹¹ Do livro "Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil", prancha 42.

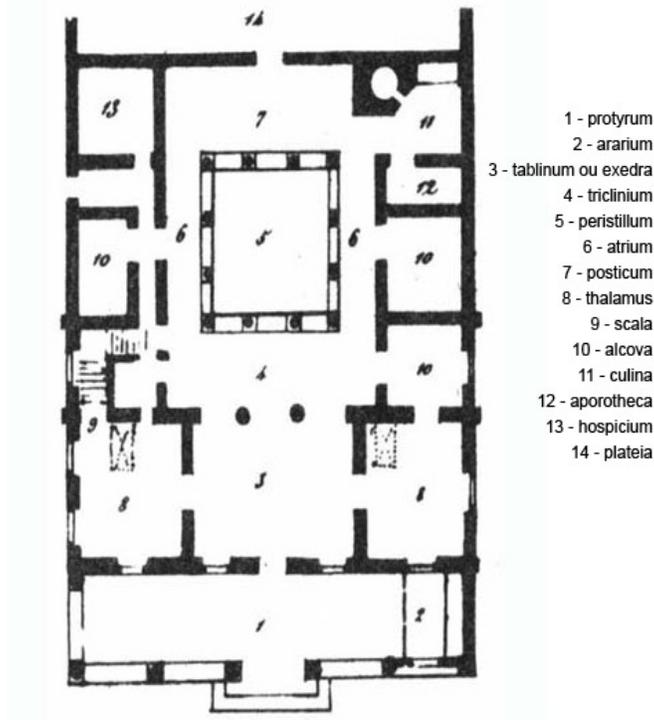


Figura26- Planta baixa da casa rural, associada aos espaços romanos, retirada de DEBRET, 1965, prancha 42.

As águas do telhado, escalonadas e multiplicadas à medida que "desciam" os pavimentos construídos, são exemplos simultâneos da possibilidade de uso dos elementos coloniais para simular aspectos monumentais e do uso de elementos residenciais coloniais, de aspecto plácido, para uma arquitetura mais sóbria e representativa. Esse aspecto plácido, simples e natural era, no pensamento de Costa, a essência do neocolonial. O dinamismo que se vê na conformação espacial dos telhados das casas de Severo e Marianno, que acontecia graças às disposições espaciais "modernas" dessas residências, nada tinha a buscar no passado colonial, mas transmutava-se em "modernidade" quando se relaciona com o intento de monumentalidade. À nova arquitetura era necessário transmitir o enaltecimento de uma Nação orgulhosa de seu recém descoberto e valorizado passado próprio. Os telhados também cumpriam o papel de "espalhar" o domínio de área do pavilhão, desdobrando-se em superfícies mas mantendo um ponto focal central, coroado por 4 pináculos. O uso dos pináculos (ou pinhões) nos vértices das águas e das pontas ascendentes, associado ao uso dos beirais largos, está contido dentro da gramática neocolonial, e dela Costa não questiona nenhum uso. Ao mesmo tempo em que projetava, para além da arquitetura, o "orgulho da raça", deveria

fazer uso desses elementos, assim como Severo propôs e como Marianno não foi capaz de destituir de valor.

Os pavimentos, assim como na dinâmica dos telhados, compõem diferentes ordens de grandeza. Divididos em 3 blocos horizontais, a fachada também apresenta 3 blocos verticais, demarcados pela forte simetria do projeto. No sentido vertical, o bloco central (de entrada) é o mais fechado aos olhos do público, além de ser o mais alto. Esse foi o artifício usado por Costa para demarcar uma verticalidade maciça, assim como remeter à ideia de torre trazida da arquitetura portuguesa, nas ideias de Severo. Para ambos os lados desses bloco, a construção se abranda em volume e em aberturas, trazendo de volta a mesma característica gentil das antigas sedes de fazenda.

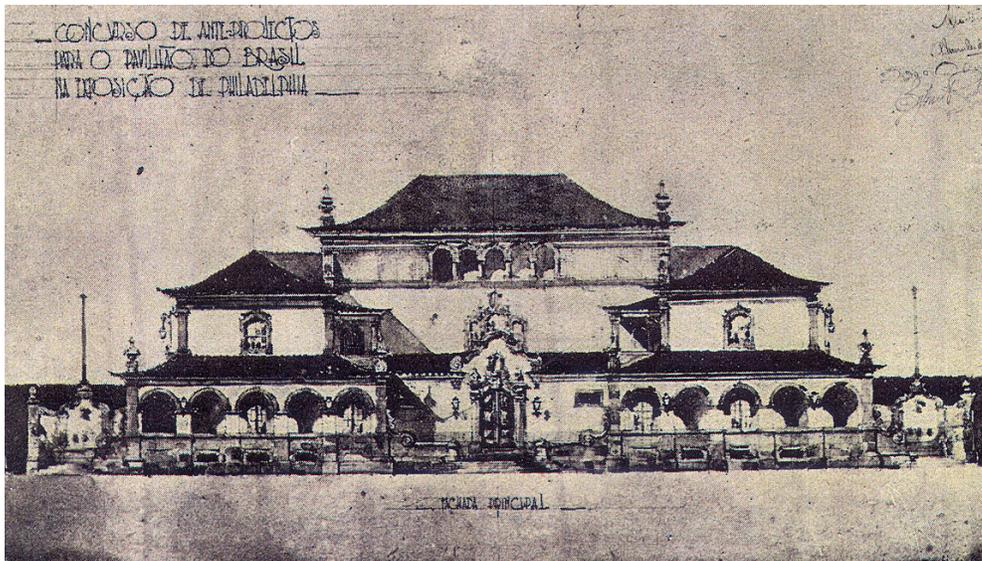


Figura27- Projeto de Lucio Costa - fachada principal.

Em linhas horizontais, o movimento ou dinamismo que Costa quis imprimir ao projeto - no intuito de monumentalizar o colonial - manteve-se na ordem decrescente. O primeiro pavimento contém maiores vãos que o segundo, e assim do segundo para o terceiro. A linha horizontal foi usada para dar robustez através de um progressivo "vedamento": a única arcada que vemos no último pavimento, composta por sequência de 5 arcos plenos, remete sobretudo aos claustros conventuais, enquanto o primeiro piso é rodeado por varandas em arcos largos e solícitos, de novo referenciando-se à arquitetura civil das casas rurais. As arcadas assinalavam ao mesmo tempo imponência e permissividade.

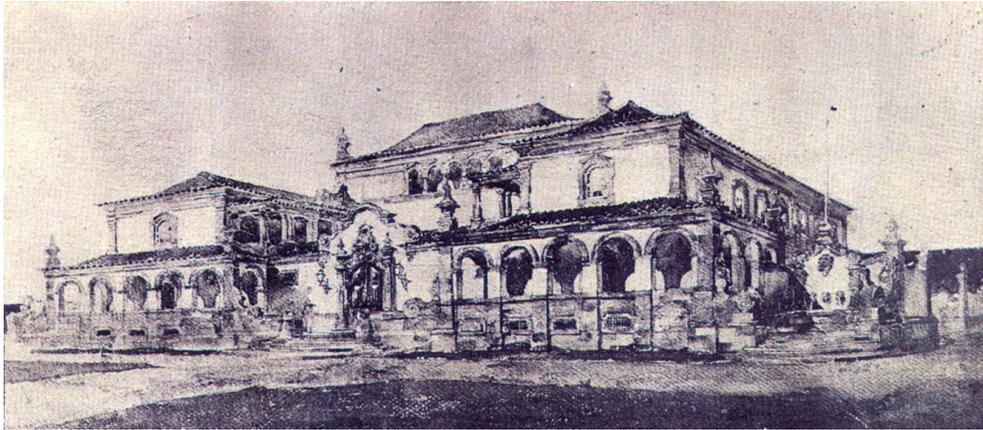


Figura28- Perspectiva da vista principal do pavilhão - projeto Lucio Costa.

A alternância entre cheios e vazios completava-se com a distribuição dos volumes no projeto. A proposta de Costa consegue avançar além do fachadismo, saindo do plano para o volume, do centro para as laterais, como desdobramentos de um corpo principal. As arcadas laterais do térreo criavam uma circulação interna/externa, e indicavam o desejo de permeabilidade na circulação dos visitantes.

A sobriedade da entrada principal, no eixo simétrico da fachada, contrastava com as arcadas laterais, abertas e acolhedoras. O ar conventual do volume central afastava o público na mesma medida em que as arcadas o acolhiam, como observou o júri:

“(...)A sua porta principal ladeada e encimada por grandes panos brancos parece vedar a vista indiscreta de quem passa; exprime um ar de recolhimento que não é compatível com um ambiente de pavilhão de Exposição. Só as deliciosas arcarias parecem convidar-nos a entrar”⁹².

A arquitetura civil trazia o ar "pacato" e gentil. A religiosa trazia o aspecto formal, ou austero, que dava ao projeto a dignidade necessária da representação nacional. Elementos-chave no vocabulário neocolonial, o frontão, proveniente da arquitetura religiosa, delimitava o eixo central da entrada, em todos os projetos do concurso do pavilhão (ver anexo I). No caso dos projetos de Raphael Galvão e Elisiário Bahiana, o corpo principal era definido em sua cobertura por um frontão, que remetia diretamente à arquitetura religiosa do século XVIII. No projeto de Costa, o frontão delimita a entrada mas não a

⁹² Observação do júri para o projeto vencedor de Lucio Costa. Revista *Architectura no Brasil*, v.5, no.28, 1926.

silhueta total do corpo principal, que possui, recuado, outro corpo retangular encimado com telhado, reafirmando a horizontalidade do projeto.

Costa utilizou de diversos elementos tradicionais, conhecidos por ele em sua viagem de estudos e através de Mariano Filho. Reconhece-se nas fachadas o uso de cornijas e cunhais de pedra, arcos plenos associados à arcos abatidos (os plenos na fachada e os abatidos nos ambientes internos e pátio central), painéis de azulejos nas fontes laterais e mastros de bandeira laterais.

Sobre a implantação, vê-se na planta baixa do primeiro piso a marcação do projeto sobre o terreno, supostamente destinado ao pavilhão, parecida com a delimitação de uma fortaleza colonial. Pelas plantas também nota-se que a fachada posterior não tem a mesma movimentação de planos ou aberturas (cheios/vazios) quanto a fachada principal, que ao final podemos definir como uma característica dos projetos da época, voltados constantemente a uma só fachada de destaque.

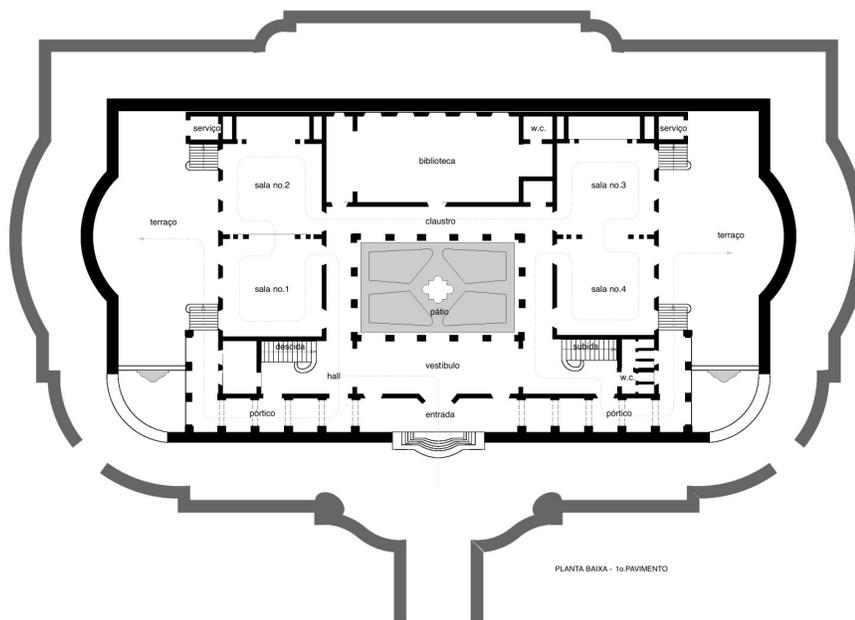


Figura29- Planta baixa - 1o. pavimento - Projeto de Lucio Costa.

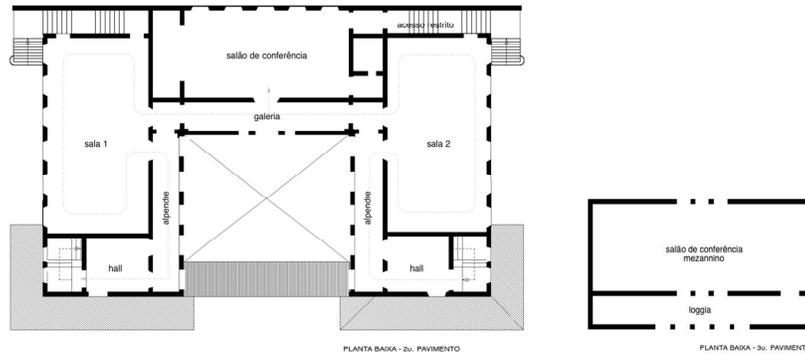


Figura30- Planta baixa - 2o. e 3o. pavimentos - projeto de Lucio Costa

Completamente contrário ao exterior robusto e plácido, o projeto de interiores do pavilhão, também desenvolvido por Lucio Costa⁹³, nada tem a ver com a singeleza das massas construídas. O interior é rebuscado, apesar de se pretender colonial por usar peças referentes ao mobiliário português. A atenção dada ao interior não era ponto alto do neocolonial, porém (como defendia Marianno), a arquitetura deveria representar seu povo, e isso era feito através de impressões visuais que não chegavam a alterar as percepções espaciais. Para Severo a arquitetura tradicional deveria ser feita de elementos tradicionais, e a planta deveria seguir sua direção à modernidade, isto é, abrangendo novos espaços dedicados a novos hábitos. Tanto Severo quanto Marianno afirmavam que não era o intuito do neocolonial fazer voltar a se viver no século XVII, e por isso não fazia sentido usar das mesmas disposições espaciais internas. Mas não dedicaram tempo (poucos levantamentos foram feitos) para estudar o sentido de tais disposições, independente do avanço da técnica construtiva. Como exemplo tem-se o pátio interno, que era usado para dar melhor circulação de ar aos aposentos, uma vez que as paredes externas deveriam manter-se sem grandes aberturas em prol da defesa da casa, dado não importante no século XX.

⁹³ Fato que foi analisado positivamente pelo júri do concurso. Costa foi o único que apresentou em suas pranchas algum detalhamento do interior do pavilhão.

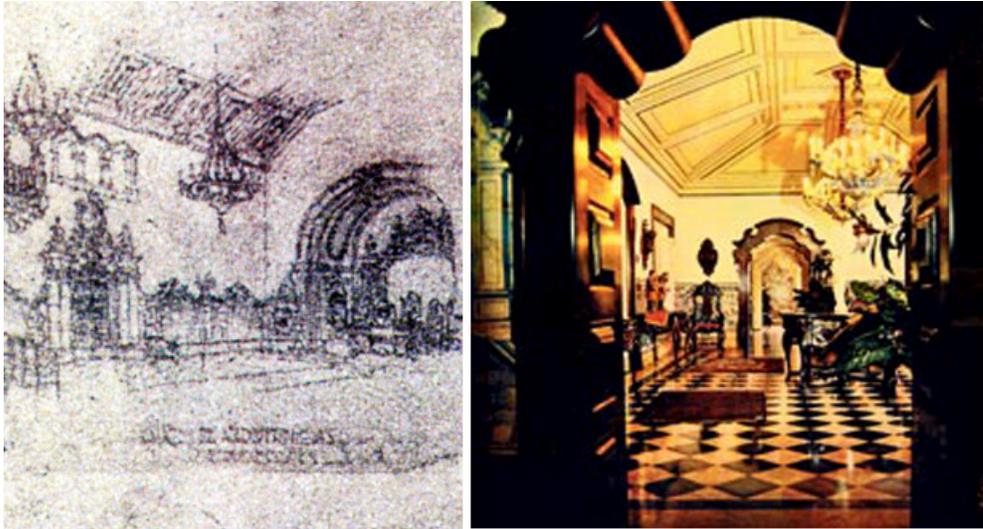


Figura31- À esquerda - detalhe do interior da sala de conferências, pavilhão de 1926 (projeto de Lucio Costa). À direita, foto do interior do Solar Monjope, projeto de Marianno Filho (com a ajuda de outros arquitetos, entre eles Lucio Costa).

As plantas baixas de Costa não se relacionam com sua fachada, aspecto que atacaria com fervor no momento seguinte de sua atuação profissional e teórica. Sua proposta, assim como a de outros arquitetos analisados, via na monumentalidade o desafio de propor o Neocolonial como partido de representação nacional. Gerado em uma arquitetura colonial, pesquisada e estudada em seus detalhes, era preciso “repaginar” a composição de seus elementos a fim de que um novo patamar fosse alcançado, isto é, de que nosso passado pudesse ser subitamente alçado, através dessa arquitetura re-pensada, a um novo patamar de refinamento e funcionalidade, junto ao grupo de nações que já havia desenvolvido as mesmas pesquisas em seu passado arquitetônico. Era importante usar a arquitetura para projetar-se dentro do grupo, construindo tradições em cima de um passado “agigantado”.

"Deveríamos, porém, ter tomado, e isso há muito tempo, uma diretriz, e iniciado a jornada aceitando como ponto de partida o passado que, seja ele qual for, bom ou mal existe, existirá sempre, e nunca poderá ser apagado. Para que tenhamos uma arquitetura logicamente nossa, é mister procurar descobrir o fio da meada, isto é, recorrer ao passado, ao Brasil-colônia. Todo esforço neste sentido deve ser recebido com aplausos"⁹⁴.

⁹⁴ COSTA *apud* RIBEIRO, 2007, p.33