

Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil

Maria Lucia Bressan Pinheiro ¹

Resumo.

Em 1914, em meio a um grande surto de remodelações urbanas e arquitetônicas nas principais cidades do Brasil, o erudito engenheiro português Ricardo Severo concluiu sua palestra “A Arte Tradicional Brasileira” exortando os “jovens arquitetos nacionais” a iniciar “uma nova era de Renascença Brasileira...” (1916, p. 82). Em 1917, esse mesmo engenheiro ensaiou uma primeira abordagem histórico-tipológica da arquitetura brasileira, em que, a par de enfatizar sua filiação à arquitetura portuguesa, indicava características a serem aproveitadas na produção arquitetônica contemporânea. Estavam lançadas assim as bases para o movimento que logo ficaria conhecido como Neocolonial, e que se mostraria capaz de promover significativa mobilização simbólica, extravasando os estreitos círculos acadêmicos e alcançando grande popularidade em meios bastante diversificados. Embora o alcance e significado da tendência costumem ser menosprezados na historiografia da arquitetura brasileira, pesquisas atuais permitem situá-lo entre os movimentos pioneiros de matizes nacionalistas que mais ampla difusão alcançou entre nós – e isso, tratando-se de uma proposta ancorada na arquitetura, que exige para sua concretização o comprometimento efetivo de recursos vultosos, não é pouca coisa.

Em São Paulo, as propostas de Ricardo Severo foram explicitamente elogiadas por Mário de Andrade em suas primeiras crônicas da década de 1920, o que certamente explica a presença do Neocolonial na Seção de Arquitetura da Semana de Arte Moderna de 1922. No Rio de Janeiro, a figura de proa do movimento é o médico pernambucano e diletante das artes José Mariano Filho, patrocinador de pesquisas sobre arquitetura brasileira e concursos de projetos neocoloniais, em que teve destacada participação o arquiteto Lucio Costa. Este texto pretende explorar a repercussão das idéias de Severo em tais círculos intelectuais, evidenciando seu papel na própria gênese do modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Neocolonial; Nacionalismo; Identidade; Modernismo.

Abstract.

In 1914, amid a great surge of urban and architectural transformations in Brazilian most important cities, the Portuguese engineer Ricardo Severo concluded his speech “The Traditional Art of Brazil” exhorting “the young national architects” to initiate “a new age of Brazilian renaissance...” (1916, p. 82). In 1917, the same engineer outlined a historical-typological approach of Brazilian architecture, in which, besides emphasizing its affiliation to Portuguese architecture, he named some characteristics that could be utilized in contemporary architectural production. Thus were launched the basis for the movement which was soon to be known as “Neocolonial style”, which was to prove itself capable of significant symbolic mobilization, extending beyond the narrow academic circles and becoming very popular in quite varied milieux. Although the scope and significance of the tendency have been undervalued in the historiography of Brazilian architecture, current research works have shown it to be one of the most widely accepted nationally-oriented pioneer movements. And that, concerning an architecturally-based proposition, which demands the actual investment of significant resources, is not quite a small feat.

Ricardo Severo’s ideas were explicitly praised by Mario de Andrade – who was to become one of the most important Modernist intellectuals of the first half of the 20th century - in the early 1920’s, which explains the presence of the Neocolonial style in the architectural section of the Semana de 1922, the famous event that marked the introduction of modernist art and ideas in the city of São Paulo. In Rio de Janeiro, the movement’s leader was the physician and art dilettante José Mariano Filho, who sponsored studies about Brazilian architecture and contests directed to Neocolonial designs, in which the then architecture student Lucio Costa stood out. The present article intends to explore the repercussion of Severo’s ideas in such intellectual circles, evincing its important role in the genesis of Brazilian modernism.

Key-words: neocolonial architecture; nationalism; identity; modernism.

Num colóquio voltado à discussão da circulação de idéias no mundo ibérico, a reflexão sobre a emergência, no Brasil, da tendência arquitetônica conhecida por

Neocolonial – originada das proposições de um intelectual português – parece bastante relevante.

De fato, a avaliação superficial e negativa que prevalece, em relação ao Neocolonial - considerado uma manifestação anacrônica, uma simples variante efêmera do ecletismo romântico, ou mesmo um modismo passageiro, sem maiores conseqüências – não se sustenta à luz de estudos mais aprofundados, que apontam seus nítidos contornos nacionalistas, profundamente imbricados no debate cultural do período.

O próprio caráter tradicionalista da tendência - sempre associado a uma volta ao passado, se não mesmo a um rechaço do futuro -, carece de reavaliação, se pensarmos que, como aponta Adorno,

“...[à tradição] se associa uma idéia de movimento do saber que, lentamente, se sedimenta e se estratifica nos usos, nas crenças, nas obras construídas. Neste sentido, tradição significa um lento movimento à frente, em direção ao futuro, e certamente não uma imobilidade de coisa morta”².

Em linhas gerais, a abordagem aqui proposta considera que Nacionalismo e Tradicionalismo são noções que emergiram do embate entre classicismo e romantismo, a partir do final do século XVIII, no contexto da “Dupla revolução” (HOBSBAWM) – do qual começa a delinear-se a noção de Modernismo, ao longo do século XIX.

No que diz respeito à arquitetura, pode-se dizer que - incorrendo em grandes simplificações - o ideário romântico é identificado nas manifestações arquitetônicas genuinamente coletivas, enraizadas num *locus* específico; materialização de uma existência conjunta, na qual é pertinente o conceito de ‘tradição’, ainda conforme Adorno:

A tradição deriva de *tradere*, transmitir. O que se entende é o nexo entre as gerações, o passar em herança de um membro ao outro; inclusive também a tradição artesanal. A palavra sugere a imagem da vizinhança física, da imediateza, o fato de que uma mão deve receber alguma coisa da outra.

Assim, um dos traços característicos do romantismo na arquitetura é sua busca pelas manifestações arquitetônicas consideradas intrinsecamente adequadas às condições físicas e sociais específicas de um determinado país ou região, em oposição

ao universalismo classicista até então hegemônico. Daí o apreço tipicamente oitocentista pelo folclore e pela arquitetura vernácula, assim como pelas expressões arquitetônicas regionais, das quais é emblemático o chalé alpino. Assume relevância, neste contexto, a afinidade entre ‘tradição’ e ‘experiência’ - alguma coisa “que não se pode transmitir pela mensagem codificada da palavra, dos livros, das fórmulas”³.

Nesse sentido, é importante levar em conta que o Tradicionalismo, por sua vez, afigura-se como contraponto inevitável do Modernismo, como afirma Pigafetta (2002, p. 15):

Curiosamente, o retorno à idéia de tradição, o querer assumi-la explicitamente como horizonte de reflexão, é traço relativamente recente na nossa cultura. É somente, de fato, com a afirmação das estruturas ideais e sociais características da modernidade (ciência, racionalismo, burguesia, estados nacionais, secularização, etc.) que a tradição se torna contrapartida determinante a opor-se à revolução dos antigos ideais. Em resumo, o chamado à tradição torna-se tanto mais forte quanto mais forte é a abertura à modernidade. Nesse sentido, a Revolução Francesa é vista como o ápice de um processo de derrubada dos modos tradicionais da existência e condenada pela pretensão de fundar, *ex novo*, sobre a razão os valores civis, culturais e políticos.

É nesse quadro, portanto, que se vai abordar a figura de Ricardo Severo – que se autodefiniu um “revolucionário tradicionalista” – e sua campanha em prol da arquitetura tradicional brasileira. E foi, de fato, num ambiente de franco desamor para com a cultura brasileira em geral (PINHEIRO, 2005), que, em 20/7/1914, Severo proferiu, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a conferência intitulada *A Arte Tradicional no Brasil*, na qual exortava os “jovens arquitetos nacionais” a iniciar “uma nova era de Renascença Brasileira...” (1916, p. 82).

Para entender a boa acolhida de suas idéias em terras brasileiras, analisaremos alguns aspectos da trajetória biográfica de Severo e sua inserção no ambiente cultural paulista da década de 1920, à luz do quadro delineado inicialmente.

Nascido em Lisboa, em 1869, Ricardo Severo da Fonseca Costa formou-se Engenheiro Civil de Obras Públicas em 1890 e Engenheiro Civil de Minas em 1891, pela Academia Politécnica do Porto. Cedo demonstrou pendores intelectuais: com apenas dezessete anos, publicou o trabalho “Notícia Arqueológica sobre o Monte da Cidade”, na *Revista de Guimarães*.

Como um típico intelectual do século XIX, interessado nas recém-individualizadas ciências humanas (história, arqueologia, etnografia etc.) e na construção da história nacional, Severo logo se engajou em uma instituição voltada ao estudo das “antiguidades nacionais” muito ao gosto da cultura oitocentista: a Sociedade Carlos Ribeiro, criada em 1887 com o objetivo de “promover e divulgar os estudos de ciências naturais em Portugal, sobretudo aqueles desenvolvidos por pesquisadores nacionais”. A sociedade, da qual seu amigo Antonio Augusto da Rocha Peixoto era vice-presidente, publicava a *Revista de Ciências Naturais e Sociais*, de cuja direção participou Severo, entre 1890 e 1895, e na qual publicou dezesseis artigos (Mello, 2007, pp. 32- 35).

A par de sua intensa atividade de pesquisa, Severo trabalhava como engenheiro dos Caminhos de Ferro de Portugal (Gonçalves, 1977, p. 25). Mas, insatisfações financeiras e políticas levaram-no a emigrar para o Brasil, aqui desembarcando em fins de 1891 – ano da mal-sucedida revolta republicana portuense de 31 de janeiro, aliás um dos motivos de sua vinda.

Estabelecendo-se em São Paulo por volta de 1892, Severo logo se inseriu nas elites brasileiras, desposando Francisca, filha de Henrique Santos Dumont – um dos mais ricos fazendeiros de café paulistas do período, e pai do aviador Santos Dumont. Em 1897, tendo recebido adiantadamente mil contos de réis de herança de seu sogro – quantia vultosa para a época –, Severo resolveu retornar a Portugal, instalando-se no Porto, onde passou a dedicar-se à publicação da revista *Portugália*, especializada em assuntos históricos, etnográficos e arqueológicos relativos à península ibérica.

A linha filosófica impressa por Severo à revista *Portugália* “prendia-se à tese da existência da ‘Raça’ portuguesa, com características definidas, antes da invasão da Península Ibérica pelas legiões romanas, contrapondo-se à tese de Alexandre Herculano, tradicionalmente aceita, de que as características étnicas do povo português só haviam se consolidado após o domínio romano” (Gonçalves, 1977, p. 43).

Esta segunda estadia de Severo em Portugal – que durou cerca de dez anos, de 1897 a 1907 –, coincidiu com um período de grande agitação política, em que predominava um descontentamento geral em relação à monarquia e fortalecia-se o movimento republicano, que, radicalizando-se a partir de 1908, logrou obter a implantação da república em 1910. Clima propício ao surgimento de um sentimento de exaltação nacionalista, que certamente estimulou o movimento de valorização das habitações tradicionais portuguesas que viria a ser conhecido por “Casa Portuguesa”, no

qual estiveram envolvidos estudiosos de várias áreas. Entre eles, destacava-se o historiador Rocha Peixoto, amigo próximo de Ricardo Severo desde os tempos da Sociedade Carlos Ribeiro, “[...] que realiza um inquérito sistemático, complementado por um levantamento fotográfico, onde se tentam definir as várias facetas do ‘viver português’, com destaque para a caracterização da habitação, segundo as regiões do país” (Rodolfo, 2002, p. 30).

O movimento da “Casa Portuguesa” logo se centraria na figura do arquiteto português Raul Lino (1879-1974), que, após um período de estudos no estrangeiro, retornou definitivamente a Portugal em 1897 – incidentalmente, o mesmo ano do retorno de Severo à terra natal.

De formação inglesa, Lino concluiu seus estudos na Alemanha, onde frequentou a *Handwerker und Kunstgewerbeschule* de Hannover, entre 1893 e 1897. Lá trabalhou também com Albert Haupt, grande estudioso do Renascimento em Portugal (Rio Carvalho, 1986, p. 174). A marcante repercussão das tendências arquitetônicas inglesas originadas do *Arts & Crafts*⁴, naquele país, assinalada por Pevsner (1981, p. 144), é patente no livro *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples*, que Lino escreveu em 1918 e que alcançou grande popularidade no Brasil na década de 1920 [FIGURA 1]. Nos projetos aí apresentados, transparece a busca de um ambiente doméstico de cunho tradicional intimista e acolhedor, alheio às convenções programáticas e plenamente identificado com seus moradores, privilegiando a funcionalidade das plantas, a singeleza das soluções formais e o uso dos materiais locais.



Figura 1 – Casa projetada por Raul Lino em Cascais. Foto da autora.

É nesse contexto de exaltação da cultura portuguesa, com forte ênfase arquitetônica, que Ricardo Severo retornou à sua terra natal.

Bem de acordo com os debates do período, Severo construiu uma casa para habitação própria no Porto, em 1904, com abundantes referências “em jeito de colagem” a elementos arquitetônicos provenientes das diversas regiões do país: “uma mistura de linguagens de que resulta uma volumosa construção, bizarra, mas cheia de citações familiares e estereotipadamente nacionais” (Ribeiro, 1994, p. 91) [FIGURA 2].

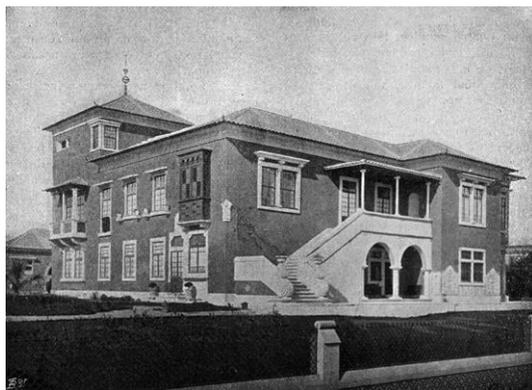


Figura 2 - Casa de Ricardo Severo no Porto. *Serões*, p. 320.

De acordo com seu amigo Rocha Peixoto, com o propósito de construir uma “casa estreitamente inspirada n’um dos modelos comuns e nacionalizados de cidade ou de aldeia portuguesas...” Severo selecionou “do norte ao sul, mais recentes ou mais remotos, os elementos com que erigir harmonicamente, ponderadamente, a vivenda onde o ‘sentimento nacional’ não exclui o luxo de seus cômodos, admirável e magnífico”. Como resultado, a residência “constitui um verdadeiro Museu de pormenores e de motivos que resume épocas, estilos e influências através da capacidade e do sentimento nacionais” (em Ribeiro, 1994, p. 92).

Na residência portuense de Ricardo Severo adverte-se uma tendência filológica de recuperação de um vocabulário arquitetônico tradicional, que é utilizado numa edificação projetada de acordo com os cânones ecléticos então hegemônicos. Tal atitude está bem de acordo com os interesses arqueológicos e etnográficos do engenheiro, a que pôde dedicar-se amplamente em suas atividades à frente da revista *Portugália*.

Ao retornar ao Brasil em 1907, Ricardo Severo deu continuidade a suas veleidades intelectuais sempre voltadas à exaltação das raízes portuguesas (e, por extensão, das brasileiras), o que, por sua vez, também caía muito bem numa sociedade conservadora arrastada por um turbilhão de cosmopolitismo. De fato, a cidade de São

Paulo passava naquele momento por uma fase de grande dinâmica urbana, impulsionada inicialmente pela riqueza do café e, logo depois, pelo surto de industrialização fomentado pela substituição de importações que foi uma das consequências, no Brasil, da Primeira Guerra Mundial.

Foi neste ambiente que, em 1914, Severo proferiu a conferência “A Arte Tradicional no Brasil”, o marco inaugural do movimento neocolonial⁵. Já se evidencia desde logo que, longe de ser fortuita, a boa acolhida de suas idéias tradicionalistas está, ao contrário, precisamente ligada ao contexto de modernização econômica e crescimento urbano, que alçou São Paulo a uma posição preeminente no cenário nacional.

É certo que já houvera surtos de manifestações nativistas anteriores, principalmente na literatura – de que é emblemático o romance *O Guarani*, de José de Alencar, de 1857. Mais tarde, já na República, também a pintura e a escultura se engajaram na temática nacional, sempre vinculadas à representação do indígena. Mas tais propostas não se mostraram capazes de promover significativa mobilização simbólica, a extravasar os estreitos círculos acadêmicos.

Tal feito foi alcançado pelo Neocolonial. De fato, embora seu alcance e significado tenham sido por muito tempo menosprezados, o estágio atual das pesquisas permite colocá-lo entre os movimentos pioneiros de matizes nacionalistas que mais ampla difusão alcançou entre nós – e isso, tratando-se de uma proposta ancorada na arquitetura, que exige o comprometimento efetivo de recursos significativos para sua concretização, não é pouca coisa.

Severo iniciou sua conferência inaugural ressaltando a modéstia do patrimônio arquitetônico brasileiro e dizendo-se envergonhado por falar de “coisas esquecidas, de uma arte morta, cuja mortalha não tem a majestade das ruínas monumentais, não é um manto de epopeias, mas, singelamente, a humilde estamena de uma geração que modestamente viveu sobre a terra em que hoje também vivemos, aqui sepultada pelos tempos passados na mais rasa e humilde das sepulturas”,

Pedia assim à plateia, “de toda sua justa admiração por tudo quanto é grandiosamente bom e belo, algum pouco de piedoso amor para o que foi, por simples e humilde, igualmente belo e bom”. O tom é de desculpas por tratar de assuntos de tão pequena importância diante “dos efeitos deslumbrantes e as opulentas ornamentações de qualquer arte contemporânea”.

Severo logo explicitou seu entendimento da arte como fenômeno coletivo, que vai bastante além das “obras-primas dos artistas geniais que floresceram nas grandes épocas da humanidade”, sendo a arquitetura “de todas as artes a que tem em mais alto grau esse caráter eminentemente social”.

Tal ênfase no coletivo tem raízes difusamente românticas, assim como sua visão etnográfica da arquitetura:

A arte que exprime esta história evolutiva de um organismo social, e nos conserva o cunho indelével de sua ascendência, o caráter dominante de seu ser moral, essa é sua ARTE TRADICIONAL. Não se manifesta por vezes nas grandiosas produções que constituem os monumentos de sua história – em que influências estrangeiras se acentuam ou predominam –; tem formas mais rudimentares de expressão e demonstra-se nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefatos, da mais singela e rude fatura, se vazam os mais puros elementos das obras primas de uma nação.

Este é o tema da conferência: a ARTE TRADICIONAL, que “é no fundo etnográfica; liga-se intimamente ao modo de ser dos povos desde suas origens, a seus primitivos usos e costumes”.

Em sua opinião, as semelhanças climáticas entre Portugal e o Brasil permitiram que as formas tradicionais portuguesas, decantadas de diversas correntes migratórias ao longo de séculos, “aqui se estabelecessem com naturalidade, enraizando-se e proliferando, e sobretudo conservando, como na velha metrópole, a mesma virtude dominante de resistência à invasão destruidora de influências estrangeiras”.

Considerando, assim, a arquitetura como resultante de uma simbiose entre o meio natural e o homem, gerando soluções arquitetônicas várias, de acordo com o ambiente, Severo reafirmou sua conclusão anterior: “É, portanto, ao *período histórico da colonização portuguesa* que temos de ir procurar as origens da arte tradicional no Brasil” (grifo nosso).

Tendo por objetivo primeiro a valorização de suas matrizes portuguesas, Severo apresentou uma espécie de pré-inventário de elementos construtivos tradicionais da arquitetura brasileira: telhados, beirais, janelas, portas, rótulas etc., identificados nas imagens que exibiu [FIGURA 3]. Não obstante ser característico do ecletismo arquitetônico vigente, tal procedimento era inédito até então, tornando-se referência para os primeiros estudos sobre o assunto.

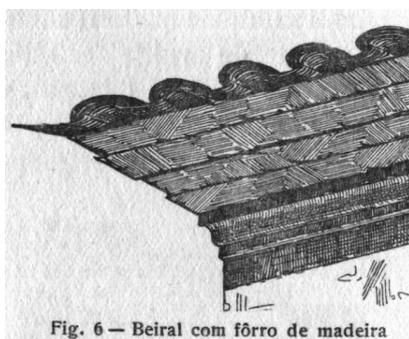


Fig. 6 – Beiral com fôrro de madeira

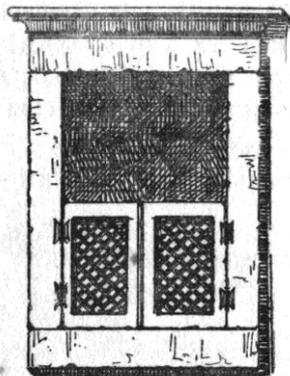


Fig. 11 – Janella de madeira com rotula

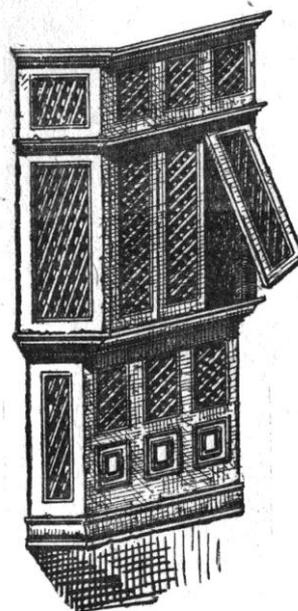


Fig. 21 – Gelosia recta - S. Paulo
1860-70.

Figura 3 – Elementos construtivos da arquitetura brasileira apresentados por Severo (1916).

Durante a conferência, é patente a necessidade de justificar seu interesse pela arquitetura colonial brasileira, em advertências como:

[...] não deveis chamar bárbara a essa arte, porque tem uma expressão de extrema modéstia; mas deveis guardar a impressão do caráter dominante que ela denuncia, pela continuidade lógica de suas formas, e pela sua permanência em todo o país, resistindo a todas as influências cosmopolitas de importação até meados do século XIX.

Pela mesma razão, e de acordo com seus interesses etnográficos, Severo procurava ressaltar a importância da arquitetura residencial anônima que compunha o tecido urbano das cidades, em detrimento dos edifícios excepcionais⁶:

Alguns reclamam que, para compor a arquitetura monumental de uma cidade moderna, são necessários os moldes clássicos consagrados das obras-primas da humanidade, aplicando cada arquiteto o estilo a que seu talento pode dar mais intensa expressão artística; essa deveria ser a fonte da inspiração – a arte é universal e não nacional. Mesmo quando seja justa esta maneira de ver, há que ponderar que o caráter de uma cidade não lhe é dado por seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos. Ligam esses locais as ruas e avenidas, marginadas por casas de variado destino; e são estas que dão a característica arquitetônica da cidade; com efeito, o monumento é uma exceção, a casa é a nota normal da vida

quotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica de sua ascendência e de sua história.

Nessa conferência, Severo não se furtou a criticar as características neogóticas - tão em voga no período - da recém-iniciada catedral de São Paulo⁷:

E curioso é que, existindo nos outros países, mais cultos, essa orientação nacionalista que visa à perfeita cristalização da nacionalidade, o que deles se importa hoje de último estilo ou escola, em belas-artes ou belas-letras, tem esse fundo original tradicionalista. *Melhor fora pois reproduzir a própria tradição do que a alheia*, e pelo mesmo motivo, de que é conveniência política e de interesse patriótico a unificação de todos os caracteres que constituem a alma nacional (grifo nosso).

Insistindo na ideia de que, “copiar por copiar”, é melhor copiar o que é nosso, Severo finalizou sua conferência procurando afastar qualquer laivo de anacronismo de sua parte:

Não procurem ver, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de “saudosismo” romântico e retrógrado. Com efeito, *para criar uma arte que seja nossa e de nosso tempo*, cumprirá, *qualquer que seja a orientação*, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração, *para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro*. Ficará bem explícito que não se intima ao artista de hoje a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para o passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e a glória das artes nacionais (grifo nosso).

A Segunda Conferência “A Arte Tradicional no Brasil”

Em 1917, evidenciando o sucesso de sua conferência de 1914, Ricardo Severo foi convidado a proferir palestra ao Grêmio Politécnico de São Paulo – a associação discente da Escola Politécnica, instituição em que o estudo da arquitetura brasileira dos primeiros séculos encontraria certa ressonância. Tendo sido publicada na prestigiosa *Revista do Brasil*⁸, a conferência alcançou grande e longa repercussão.

Embora ostente o mesmo título da conferência inaugural de 1914, o tema recebeu nesta oportunidade tratamento mais abrangente e, ao mesmo tempo, erudito e didático. É interessante constatar que, agora, em vez de desculpar-se pelo tema escolhido, como fizera em 1914, Severo principiou manifestando-se resolutamente contra o

[...] sentimento de indiferença, que por vezes se manifesta em alguns publicistas do Brasil, pelas tradições que se ligam à formação da nacionalidade, levados pelos motivos expressos: de que foi de lamentável pequenez o povo criador, a raça decadente e inerte em seu conservantismo, a história um martirologio de opressão e revoltas, a civilização tacaña e de arte nula.

A par de evidenciar certa hostilidade do meio em relação a Portugal, depreende-se das palavras com que inicia sua preleção uma maior permeabilidade da audiência às suas idéias, que prescindiam de justificativas, numa flagrante mudança em relação à primeira conferência.

Afirmando inicialmente que, para fazer história da arte, teria de “ensaiar uma monografia arqueológica”, apressou-se a explicar que

A arqueologia não é apenas o estudo da antiguidade, analisada como uma ossatura morta, ou dissecada como um cadáver em laboratório de anatomia. Não se prende às coisas do passado, como petrificações imobilizadas na rocha sedimentar que é seu eterno jazigo. Estuda manifestações da vida da humanidade, fases de civilização; analisa as criações do homem como integrações da coletividade, em determinado meio e tempo.

Severo reiterou seu entendimento da “obra de arte como cristalização de uma tradição, na qual o artista representa apenas um fator de expressão, acidental e temporário”.

A matriz romântica de suas ideias fica patente também na crítica que dirigiu àqueles que, como Oliveira Martins, privilegiavam “um critério racionalista, afastado do método de investigação direta – da análise etnográfica e arqueológica”, devotando-se “a um tipo de *homem ideal*, o qual, de verdade, não existe em nenhures; pelo contrário, os naturalistas e tradicionalistas reportam-se ao *homem real*, com todas as suas características especiais, produto do meio presente, gerado pelo passado, donde provêm todos os elementos criadores de sua individualidade física e de seu caráter moral”.

Tais ideias são retomadas sob uma roupagem mais científica:

Não se mede uma civilização pela grandeza de seus monumentos; nessa avaliação intervém a arqueologia, para a qual ciência as mais rústicas ruínas têm um valor máximo e o mais modesto edifício tem uma brilhante significação, pela natureza dos seus materiais, técnica construtiva, caráter arquitetônico, época, estilo ou escola, seu destino e tradição.

Sublinhemos, aqui, a menção – inusitada para a época – à “natureza dos materiais” e à “técnica construtiva”, introduzindo um componente de materialidade absolutamente alheio à cultura artística do período, entre nós. Igualmente incomum é sua ênfase no método de “investigação direta”, próprio da análise etnográfica e arqueológica, em oposição à pesquisa documental, privilegiada pelos historiadores.

Ressaltando que o caráter pitoresco da arquitetura só pode ser obtido pela “perfeita coesão entre a obra do homem e da natureza, essa harmonia que constitui o caráter regional da arquitetura de uma aldeia ou vila”, expôs o método arqueológico proposto:

Não há pois elementos arqueológicos desprezíveis, quando se pretende reconstituir uma arte ou civilização; há unicamente dificuldades inúmeras a vencer, para coleção (*sic*) dos documentos, sua classificação e interpretação, análise arqueológica e etnográfica, restabelecimento das formas tradicionais, seus modelos e proporções, e finalmente para a criação estética de expressões novas consoante a diferenciação do velho e novo meio, isto é... fazer arte tradicional.

Como se vê, Severo mesclava elementos de uma metodologia empírico-científica de trabalho com uma iniciativa propositiva: a produção contemporânea de uma arquitetura de base tradicional, noção lançada já em 1914. Diante da ausência de estudos sistemáticos sobre arquitetura brasileira, propunha-se a apresentar um “grosseiro esquisso” capaz de “orientar o estudo das artes no Brasil segundo o critério etnográfico-arqueológico”.

Apresentando suas premissas de trabalho, Severo anunciou sua intenção de “demarcar os afloramentos desse filão tradicional [português], para ver se, em troca do

ouro e das pedras preciosas que daqui levou a metrópole, topamos cristalizações da tradição, diamantinos reflexos da arte, essências espirituais da alma nacional, isto é, da alma brasileira”. Utilizando uma periodização balizada pelo estatuto político da nação – Brasil-Colônia, Brasil-Monarquia e Brasil-República –, que seria largamente utilizada mais tarde nos estudos sobre a história da arquitetura brasileira [FIGURA 4], ensaiou uma primeira abordagem histórico-tipológica da arquitetura religiosa brasileira, em que, a par de evidenciar sua filiação à arquitetura portuguesa, indicava características a serem aproveitadas na produção arquitetônica contemporânea - uma operação típica do que Mignot denomina ecletismo sintático⁹, que tornou-se imediatamente uma diretriz da tendência neocolonial.

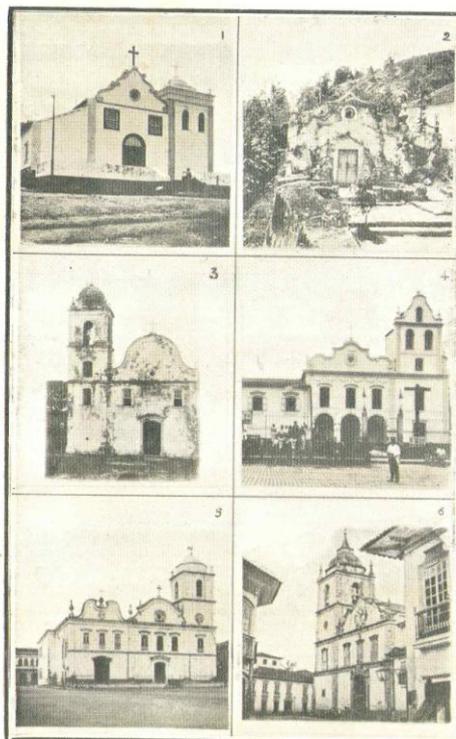


Figura 4 - O primeiro tipo de igrejas brasileiras identificado por Severo em 1917.

Em finais da década de 1910, Severo começou a por tais ideias em prática em seus primeiros projetos residenciais brasileiros, como a casa do banqueiro Numa de Oliveira, na avenida Paulista, por volta de 1917 [FIGURA 5]. Para si próprio, projetou uma casa de praia no Guarujá, e uma segunda “casa portuguesa” - que ficou conhecida por “Casa Lusa” -, à rua Taguá, na Liberdade. Naturalmente, em sua própria residência, Severo seguiu à risca sua máxima de que “para construir arte tradicional são necessários elementos tradicionais” (1916, pp. 55-56). Assim, o forro da sala de jantar de sua residência proveio do Convento de Santa Teresa; na sala de visitas havia um altar

retirado da demolição da Igreja do Carmo, em São Paulo; o balcão da fachada pertencia a uma casa da Rua do Carmo; e uma grande pia de pedra, no terraço, fora trazida de uma “casa de pastos” (restaurante popular) do Rio de Janeiro (Gonçalves, 1977, p. 67).



Figura 5. Fachada da Residência Numa de Oliveira. Acervo Benedito Lima de Toledo.

Além do emprego direto de despojos de edificações coloniais, Severo preocupou-se também em munir-se dos conhecimentos necessários para construir à maneira tradicional brasileira – tal como fizera em sua casa portuense. Encomendou assim ao pintor paulista recém retornado da França, José Wasth Rodrigues, um levantamento sistemático da arquitetura colonial brasileira¹⁰, que mais tarde viria a tornar-se o livro *Documentário Arquitetônico*, publicado em fascículos pela Livraria Martins na década de 1940 [FIGURA 6].

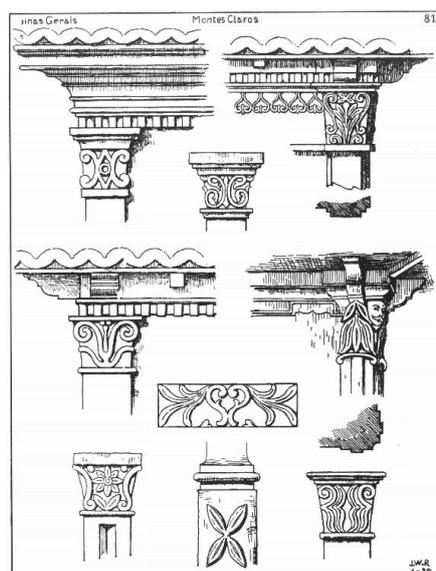


Figura 6. Uma das pranchas do *Documentário Arquitetônico*.

Desenvolveu assim sua versão própria do neocolonial – ou “estilo tradicional brasileiro”, como preferia –, tomando como referência básica a arquitetura portuguesa do século XVIII, com suas profusas volutas e pináculos de granito, seus telhados movimentados de telhas capa-e-canal arrematados por “rabos-de andorinha”, a utilização extensiva de azulejos decorativos, telhões de faiança portuguesa e outros detalhes análogos. Tudo numa edificação de programa convencional, e de planta e volumetria movimentadas.

Preconizava tal *modus operandi* em todos os seus pronunciamentos, como se vê na entrevista que concedeu ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1926:

Tradicionalismo não quer dizer anacronismo, passadismo, ou mesmo necrofilismo. Quer dizer singelamente o ressurgimento da “tradição” que é [...] o espírito de sua gênese, sua essência vital, é a alma das nacionalidades; e quer dizer também o engrandecimento, a exaltação do povo básico de todas as nações, desse alicerce profundo das democracias, soterrado por aluviões de tiranias e civilizações que se dizem superiores e uniformes.

Nessa oportunidade, reiterou inequivocamente o caráter de sua “campanha tradicionalista, erradamente alcunhada de retrógrada e anacrônica”:

Por nenhum princípio se pretende estabelecer, sob pretexto de um determinado estilo colonial, neo-colonial ou nacional, um molde de arcaica rigidez no qual tem de vazar-se a natural expansibilidade da arte moderna; *pretende-se tão somente marcar na composição das cidades e na arquitetura das casas públicas e privadas, um ou outro caráter que fixe indelevelmente a tradição nacional* (grifo nosso).

Mário de Andrade e “A Arte Religiosa no Brasil”

As ideias de Ricardo Severo, manifestas nas duas conferências analisadas, impressionaram fortemente um jovem escritor então em princípio de carreira: Mário de Andrade, autor de uma série de artigos sob o título “A Arte Religiosa no Brasil”, publicados em 1920 na *Revista do Brasil*, que parece claramente motivada por elas¹¹. De fato, nesses escritos, Mário parece movido por uma vontade de retomar e complementar os temas abordados pelo engenheiro português, ampliando e disseminando assim os conhecimentos alcançados. É fácil compreender seu entusiasmo: por mais sumárias que fossem as análises empreendidas por Severo - quase meras

descrições -, discorrer sobre a arquitetura colonial brasileira, identificando motivos ornamentais recorrentes ou soluções de planta inovadoras, era algo inédito até então.

Reportando-se explicitamente ao roteiro tipológico apresentado pelo engenheiro português em 1917, Mário ensaiou uma abordagem regional do tema, identificando três centros principais de irradiação da arquitetura religiosa brasileira: Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, e suas respectivas figuras de proa: Chagas, o Cabra; Mestre Valentim e o Aleijadinho.

Suas considerações sobre a arquitetura baiana são claramente calcadas em Severo e nas fotografias e fontes por ele utilizadas. As igrejas comentadas são as mesmas; Mário, porém, mostrava-se empenhado em individualizar os principais artistas de cada região – ao contrário da ênfase de Severo no caráter anônimo e coletivo das igrejas brasileiras, e sua filiação genética à arquitetura portuguesa.

Nos artigos sobre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, regiões que visitara pessoalmente¹², as análises de Mário de Andrade assumem um caráter bem menos convencional, denotando uma familiaridade própria de quem efetivamente conhecia as igrejas cariocas “pessoalmente”, por assim dizer. Também serviu-se de fontes diversificadas, não utilizadas por Severo, como Laudelino Freire, Afonso de Taunay e Eduardo Prado.

No artigo sobre o Rio de Janeiro, Mário de Andrade sentiu-se suficientemente à vontade para “fazer uma pequena retificação” a Ricardo Severo quanto à mencionada precedência cronológica, e conseqüente inspiração estilística, da Basílica da Estrela em relação à igreja carioca da Candelária, aventada pelo engenheiro português (1917, p. 410)¹³. Mas tal reparo em nada afetou a autoridade de Severo a seus olhos, pois, no último artigo da série – sobre a arquitetura religiosa em Minas Gerais –, Mário chegou a transcrever alguns dos trechos da conferência de 1917, como:

Os grandes monumentos podem ser construídos nos estilos que se universalizaram mais ou menos pela sua beleza. Não modifica a feição duma cidade brasileira que lhe seja a catedral de estilo gótico. A justificativa da nossa estaria nas próprias palavras do Sr. Ricardo Severo, apóstolo do estilo neocolonial, quando diz: “o caráter duma cidade não lhe é dado pelos seus monumentos, colocados em pontos dominantes, grandes praças ou lugares históricos...” (KRONBAUER, 1993, p. 94).¹⁴

De uma forma geral, pode-se dizer que, se Severo estava empenhado em demonstrar as raízes portuguesas da arquitetura brasileira, Mário – diretamente inspirado por suas palavras – caminhava em direção oposta, buscando indícios de originalidade artística nas edificações nativas.

Também criticando a adoção do estilo neogótico na construção de novas igrejas, Mário concluiu a série de artigos de forma bastante auspiciosa quanto ao futuro arquitetônico do país:

“Deixai-me esperar por um melhor futuro! O tradicionalismo agita-se em nossa terra. Esta boa cidade de São Paulo já possui artistas que procuram descobrir nas páginas de pedra das igrejas centenárias o credo dum novo estilo” (PINHEIRO, 2005, p. 107).

Mário de Andrade na Ilustração Brasileira

Um indício da já mencionada proeminência de São Paulo no cenário nacional dos anos 1920 é a inclusão de uma seção regular sobre “o movimento artístico e literário da gente paulista” na revista carioca de cultura *Ilustração Brasileira*. Intitulada “De São Paulo”, essa seção foi confiada ao próprio Mário de Andrade - que acabara de estrear na mídia impressa, por assim dizer, com a série de artigos “Arte Religiosa no Brasil”. Na primeira crônica de sua tribuna carioca¹⁵, Mário de Andrade já manifestou seu entusiasmo pela nova tendência neocolonial:

São Paulo, mais uma vez e em outro terreno, vai glorificar-se, reatando uma tradição artística que o Aleijadinho de Vila Rica, o gênio inculto do portal de S. Francisco de Assis, em Ouro Preto, e da escadaria de Congonhas encetou e que nenhum ousara continuar. E Brecheret, cujas forças artísticas rapidamente se maturam ao calor de empecilhos e rivalidades, não só renova o passado em que a Bahia deu Chagas, o Rio Mestre Valentim e Minas João [sic] Francisco Lisboa, como realiza o ideal moderno de escultura, templo onde pontificam Bourdelle, Lembruck, Carl Millés e Mestrovic (PINHEIRO, 2005, p. 53).

A referência aos grandes mestres coloniais denota os estudos e viagens que Mário empreendera em 1919, e de que resultaram os artigos sobre arquitetura religiosa que acabamos de citar. E a menção à “renovação do passado” e à “realização do ideal moderno” em Brecheret prenuncia a presença do neocolonial na Semana de Arte

Moderna, que teria lugar em fevereiro de 1922, com o objetivo de promover a atualização artística brasileira a partir de uma ótica nacionalista.

O mesmo tom permeia todo o artigo de fevereiro de 1921 – exatamente um ano antes da realização da Semana de Arte Moderna, portanto – em que, após elogiar “o glorioso estilo neocolonial, que um grupo de arquitetos nacionais e portugueses, com o sr. Ricardo Severo à frente, procura lançar”, Mário concluiu explicitando seu entusiasmo pela tendência Neocolonial: “São Paulo será a fonte dum estilo brasileiro. Estou convencido de que não, mas creio firme e gostosamente que sim” (PINHEIRO, 2005, p. 107).

Registre-se que esta parece ser a primeira vez em que é empregado o termo “Neocolonial” em referência à campanha tradicionalista encetada por Ricardo Severo.

Um ano depois, este entusiasmo persistia e deve ter contaminado outros modernistas, pois o Neocolonial se fez presente na seção de arquitetura da Semana de Arte Moderna através de um projeto elaborado pelo arquiteto polonês Georg Przyrembel [FIGURA 7], que viera ao Brasil para acompanhar as obras de construção do novo mosteiro de São Bento. Também faziam parte da exígua mostra alguns desenhos de inspiração *art déco* realizados por outro estrangeiro, o espanhol Antônio Garcia Moya¹⁶. Tais trabalhos passaram incólumes pela celeuma desencadeada pelo evento – que, de resto, teve repercussão muito reduzida fora de São Paulo.



Figura 7 – *Taperinha na Praia Grande*, projeto neocolonial de Przyrembel exposto na Semana de 22.

Se a Seção de Arquitetura da Semana de Arte Moderna passou largamente desapercibida, o mesmo não pode ser dito das idéias de Severo, que marcaram presença nos festejos de comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922. Em São Paulo, o Neocolonial foi empregado nas obras oficiais comemorativas do

Centenário da Independência - a reurbanização da Ladeira da Memória e os monumentos do Caminho do Mar –projetadas pelo prestigiado arquiteto francês e professor da Escola Politécnica de São Paulo Victor Dubugras. No Rio de Janeiro, a efeméride foi comemorada com uma grande exposição internacional – a Exposição do Centenário de 1922 -, na qual o Neocolonial foi o estilo oficial dos pavilhões nacionais, por iniciativa do prefeito Carlos Sampaio [FIGURA 8].



Figura 8 – Aspectos da Exposição de 1922.

O “estilo colonial brasileiro”, a ser obrigatoriamente empregado no evento, foi definido como

“um estilo inspirado na arquitetura típica da época colonial do Brasil, escolhendo-se para esse fim as melhores características dessa arte, modernizando-a porém, o que quer dizer que sobre um esqueleto de distribuição moderna e de hodiernas condições higiênicas se deitará uma roupagem desse estilo arquitetônico” (PINHEIRO, 2005, p. 57).

O Neocolonial no Rio de Janeiro

A popularização do Neocolonial numa cidade cosmopolita como o Rio de Janeiro, fortemente impulsionada pela Exposição de 1922, ocorreu numa fase em que a tendência ainda não contava com um repertório de formas e princípios canônicos extraídos da arquitetura colonial brasileira a que pudesse recorrer, para adquirir foros de autenticidade. Este fato, aliado ao próprio caráter efêmero e festivo da Exposição e à grande popularidade alcançada pelo seu Pavilhão Mexicano – projetado em estilo neocolonial de matriz hispânica [FIGURA 9]-, contribuiu para enfatizar o apelo decorativista e fantasioso das primeiras manifestações neocoloniais no Rio de Janeiro, a que logo vieram mesclar-se as características do Neocolonial latino-americano¹⁷.



Figura 9 – Pavilhão Mexicano da Exposição de 1922.

A despeito de tais características – ou até por causa delas -, a Exposição de 1922 ensejou grande disseminação do estilo neocolonial, e, por extensão, das idéias de Ricardo Severo. Surge em cena, assim, o nome de José Mariano Filho, o epígono do Neocolonial carioca, e um dos principais responsáveis pela popularidade que o movimento veio a alcançar nas décadas de 1920 e 1930.

Figura polêmica do panorama cultural carioca, José Mariano Carneiro da Cunha Filho (1881-1946) era pernambucano, descendente da família Carneiro da Cunha, “uma estirpe antiga e ilustre, doirada de fidalguia e de ilustre prosápia” (Emerenciano, 1953, p. 9). Seu pai, José Mariano (1850-1912), era bacharel em direito, tendo alcançado grande projeção na política e na imprensa. Um de seus irmãos era o já mencionado poeta Olegário Mariano (1889-1958), membro da Academia Brasileira de Letras que chegara a aproximar-se do modernismo.

Embora fosse médico, não parece ter se dedicado a essa profissão, sendo entretanto extremamente ativo junto aos artistas e arquitetos do Rio de Janeiro, a quem prestigiou através de inúmeras iniciativas. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA) e chegou a ser nomeado Diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1926, onde procurou instituir uma cadeira de História da Arte Brasileira, sem sucesso.

Segundo suas próprias palavras, o início de sua campanha pela arquitetura tradicional no Rio de Janeiro deu-se por volta de 1920, sob influência de Ricardo Severo:

[...] comecei a trabalhar tenazmente pelas ideias que Ricardo Severo divulgara. Consegui interessar no movimento os mais formosos espíritos da moderna geração de arquitetos brasileiros, e em menos

de dez anos logramos reconstituir, embora com imperfeições, o velho estilo arquitetônico brasileiro (em COSTA, 1927, p. 295).

Nesta altura dos acontecimentos – meados da década de 1920 – é certo que poderíamos incluir neste grupo de “formosos espíritos da moderna geração de arquitetos brasileiros” o nome de Lúcio Costa, a quem José Mariano Filho se referiu na mesma oportunidade como “brilhante arquiteto”. Com efeito, em que pesem seus temperamentos opostos, escritos e projetos da década de 1920 apontam para um Lúcio Costa muito mais próximo de Mariano Filho do que do *establishment* arquitetônico próximo à ENBA, onde estudara.

Os contatos de Mariano Filho com este grupo de arquitetos devem remontar aos concursos de arquitetura por ele promovidos na primeira metade da década de 1920, motivados por sua constatação da evidente falta de modelos fidedignos a subsidiar a produção neocolonial. Realizou, assim, vários concursos voltados a projetos residenciais e de equipamentos para jardim em estilo neocolonial, aos quais Lúcio Costa costumava concorrer, obtendo boas colocações, embora não chegasse a alcançar o primeiro prêmio em nenhum.

Tais concursos subsidiaram o projeto da residência que José Mariano Filho construiu para si, o “Solar Monjope”, em privilegiada localização, às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas [FIGURA 10]. Mariano Filho cercou-se dos maiores cuidados para a realização de tal obra, que deveria constituir o modelo perfeito de arquitetura residencial brasileira, fonte canônica de inspiração para os adeptos do Neocolonial.

São escassos os registros fotográficos do Solar Monjope, demolido na década de 1970. De acordo com a iconografia disponível, Mariano Filho parece ter seguido à risca as sugestões de Ricardo Severo em sua conferência de 1917, sobre o aproveitamento de elementos e soluções arquitetônicas da arquitetura religiosa na arquitetura residencial: foram empregados no Solar, com grande liberdade, detalhes construtivos e ornamentais característicos da arquitetura religiosa, como arcadas, colunas, óculos, azulejos etc. – alguns deles autênticos, isto é, retirados de edifícios coloniais.



Figura 10 – Solar Monjope.

Assim como Severo, José Mariano Filho era também um grande colecionador de obras de arte e objetos antigos, entre os quais contavam-se os valiosos despojos do convento franciscano de Santo Antônio do Paraguaçu, como o lavabo da sacristia, painéis de azulejos, lampadários e alfaias.

A par da promoção de concursos de arquitetura neocolonial, outra iniciativa de Mariano Filho para suprir a carência de estudos e de repertório sobre a arquitetura tradicional brasileira foi a concessão de bolsas de viagem a jovens arquitetos ou estudantes de arquitetura às cidades mineiras do ciclo do ouro. Assim, em 1924, com patrocínio da SBBA, de que era presidente, José Mariano enviou os então estudantes Nestor de Figueiredo, Nereu Sampaio e Lúcio Costa a Ouro Preto, Congonhas do Campo e Diamantina, respectivamente.

A iniciativa de José Mariano Filho na SBBA é análoga ao patrocínio de Ricardo Severo para a realização de viagens de documentação da arquitetura colonial ao pintor José Wasth Rodrigues, como mencionado, e às excursões às cidades mineiras empreendidas por Alexandre Albuquerque, com seus alunos do curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. Não se pode deixar de sublinhar ainda que – por uma diferença de poucos dias –, os estudantes cariocas deixaram de cruzar em terras mineiras com Mário de Andrade e seus amigos modernistas, na famosa “viagem de descoberta do Brasil”, que empreenderam no final de abril daquele mesmo ano, em companhia de Blaise Cendrars (CALIL, 2006).

De certa forma, portanto, pode-se dizer que a carreira profissional de Lúcio Costa iniciou-se sob a égide do movimento neocolonial no Rio de Janeiro – o que vale dizer, de José Mariano Filho, sua figura de proa. Aliás, como estagiário dos arquitetos

Memória e Cuchet, Lúcio participou da elaboração do projeto neocolonial do Pavilhão das Indústrias da Exposição de 1922 (SANTOS, 1960, pp. 10-11). Por outro lado, seus primeiros projetos, realizados ainda enquanto estudante, apresentam influências medievalizantes inglesas – inclusive do movimento *Arts & Crafts*, como a residência do pintor e professor da ENBA Rodolfo Chambelland, seu primeiro projeto efetivamente construído. A este, seguiram-se o projeto para residência do Sr. Arnaldo Guinle, em Teresópolis, e o chamado Castelinho de Itaipava, ambos em parceria com seu colega Fernando Valentim. Tais influências inglesas podem remontar ao período em que Lúcio morou na Inglaterra (1910-1914), não se podendo entretanto descartar a ampla circulação daquele ideário através das obras do arquiteto português Raul Lino, que alcançaram grande popularidade entre nós, como já mencionado.

Afinidades com Lino transparecem de vários depoimentos de Lúcio Costa daqueles anos, como, por exemplo, a entrevista sobre o projeto com que concorrera ao ‘Prêmio Heitor de Mello’ promovido por José Mariano em 1923, obtendo o 2º. lugar [FIGURA 11]. Nesta entrevista - publicada no jornal *A Noite* em 19/03/1924 e sugestivamente intitulada “A alma dos nossos lares” - Lúcio condenava o ideal de perfeição doméstica então vigente, em que imperava o apreço pelo “novinho”, “pintadinho”, “bonitinho”, afirmando:

O ideal em arquitetura doméstica não é essa casa de aspecto eternamente novo, reluzente, lustrada, polida, que parece gritar-nos: ‘Cuidado, não me toquem! Cuidado com a tinta!’ Não... longe disso. A verdadeira casa é aquela que se harmoniza com o ambiente onde situada está, que tem cor local; aquela que nos convida, que nos atrai, e parece dizer-nos: Seja bem-vindo! (PINHEIRO, 2005, p. 136)



Figura 11 – Projeto neocolonial de Lúcio Costa. *A Noite* em 19/03/1924.

Nessa oportunidade, Lúcio manifestou-se discretamente favorável ao neocolonial, em palavras próximas às de Ricardo Severo:

Não vou ao extremo de achar que já devíamos ter uma arquitetura nacional. (...) 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 mau 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 nesse sentido deve ser recebido com aplausos. (PINHEIRO, 2005, p. 136)

Em seus escritos ao longo da década de 1920, percebe-se que Lúcio Costa compartilhava a visão de Ricardo Severo sobre o caráter coletivo da arquitetura, enquanto manifestação cultural. Assim é que, no artigo “O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional”, de 1929, Lucio chegou a investir contra o excessivo decorativismo que atribuía ao maior - e único - ícone então reconhecido da arquitetura colonial brasileira, para exaltar aquilo que considerava essencial na arquitetura colonial brasileira - o “verdadeiro espírito de nossa gente”:

A nossa arquitetura é *robusta, forte, maciça*, e tudo o que ele [Aleijadinho] fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas *calmas, tranqüilas*, e tudo o que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é *estável, severo, simples, nada pernóstico*. Nele tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. (1962, pp. 15-16)

No que diz respeito à arquitetura, após estes primeiros projetos de inspiração inglesa, os trabalhos posteriores de Lúcio são todos no estilo neocolonial hispânico tão disseminado no Rio de Janeiro desde a Exposição de 1922, como a Residência Raul Pedrosa à Rua Rumânia, projetada por volta de 1926 [FIGURA 12]; ou as duas residências Daudt de Oliveira, no Cosme Velho (c. 1928). Na mesma linguagem projetou também o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia (1925) e o projeto vencedor do concurso para a Embaixada Argentina no Rio de Janeiro (1928).

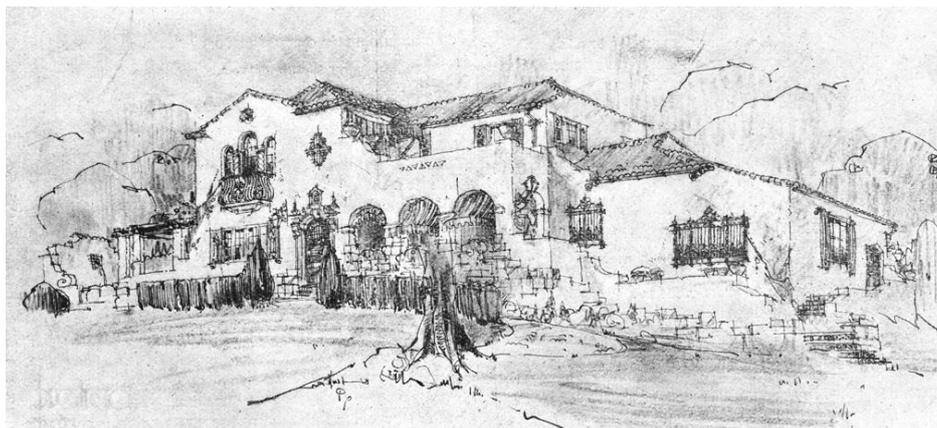


Figura 12 –Casa à Rua Rumânia, de Lúcio Costa.

É difícil explicar a ausência de projetos na matriz nacional do Neocolonial nesta relação, tendo em vista que Lúcio era um dos poucos arquitetos que conhecera *in loco* a arquitetura colonial brasileira, durante a viagem de estudos que fizera a Diamantina. É plausível supor que o contato – direto, porém breve - com os verdadeiros exemplares coloniais não fora suficiente para garantir ao arquiteto o conhecimento efetivo do assunto e domínio da respectiva linguagem – tornando-se, nesse sentido, um fator inibidor para a eleição do estilo em sua prática profissional.

Seja como for, este é um assunto que está a merecer aprofundamento – aliás como tantos outros relacionados à campanha empreendida em prol do “estilo tradicional brasileiro”, expressão que Ricardo Severo preferia utilizar, em vez de “Neocolonial”. O presente trabalho procurou demonstrar a grande repercussão de tais idéias no debate cultural brasileiro dos anos 1920, evidenciando seu papel na formação de personagens que se tornariam emblemáticos do Modernismo brasileiro, como Mário de Andrade e Lúcio Costa.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, A. (org.). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo, Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo, BOVESPA/BM&F, 1992.
- ANDRADE, Mário. *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho*. Brasília, SPHAN-Fundação Pró-Memória, 1981.
- CALIL, C. A. Sob o signo do Aleijadinho – Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico. In: VVAA. *Patrimônio: Atualizando o Debate*. São Paulo, 9^a. SR/IPHAN, 2006.
- COSTA, J. Angyone. *A inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro, Pimenta de Mello, 1927.
- COSTA, Lúcio. *A Alma dos Nossos Lares. A Noite*. Rio de Janeiro, 19/03/24.
- _____. *Considerações sobre o nosso gosto e estilo. A Noite*. Rio de Janeiro, 18/06/24
- _____. *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre, CEUA, 1962.

- CUMMING, E. & KAPLAN, W. *The Arts and Crafts Movement*. London, Thames & Hudson, 1991.
- EMERENCIANO, Severino Jordão. *José Mariano, ou O Elogio da Tribuna*. Recife, Secretaria do Interior e da Justiça/Arquivo Público Estadual, 1953.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. *Arquitetura Colonial – I-IX*. São Paulo, série de artigos publicados entre 13 e 30/04/1926.
- GONÇALVES, A. M. C. Rossi. *A obra de Ricardo Severo*. TGI FAUUSP, 1977.
- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- HOBSBAWM, E. *Era das Revoluções: 1789-1848*. Lisboa, Presença, 1982.
- KESSEL, C. *Entre o Pastiche e a Modernidade: Arquitetura Neocolonial no Brasil*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado UFRJ, 2002.
- KRONBAUER, C. (org.). *A arte religiosa no Brasil. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920*. São Paulo, Experimento/Giordano, 1993.
- LINO, Raul. *A Nossa Casa – Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples*. Lisboa, Ottosgrafica, 1923.
- Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Anuario do Brasil, 1923.
- MARIANO FILHO, José. *À Margem do Problema Arquitetônico Nacional*. Rio de Janeiro, s.c.p., 1943.
- MELLO, J. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo, Annablume/FAPESP, 2007.
- MIGNOT, C. *Architecture of the 19th Century in Europe*. New York, Rizzoli, 1984.
- PEIXOTO, A. A. da Rocha. A Casa Portuguesa. *Serões*, 1905, I, 2^a. série, 1, pp. 106-110, 209-214, 318-322.
- PEVSNER, N. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- PIGAFETTA, G. ABBONDANDOLO, I. TRISCIUGLIO, M. *Architettura Tradizionalista – architetti, opere, teorie*. Milano, Jaca Book, 2002.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Enigmas de Lúcio Costa. In: NOBRE, Ana Luísa [et al.]. *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo, Cosac & Naify, pp. 299-304.
- _____. Ricardo Severo e o ‘Estilo Tradicional Brasileiro’. In: LEMOS, Fernando e MOREIRA LEITE, Rui (org.). *Missão Portuguesa - Rotas Entrecruzadas*. São Paulo, Editora da UNESP, 2003.
- _____. Mário de Andrade e o Neocolonial. *Desígnio*. São Paulo: Annablume, no. 4, set. 2005.
- _____. O neocolonial e o edifício da Faculdade de Direito de São Paulo. *Actas do 3^o. ENCORE*. Lisboa, LNEC, Vol. 1, 2003, pp. 165-173.
- _____. *O Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo, Tese de Livre-Docência FAUUSP, 2005.
- _____. William Morris e a SPAB. In: *Rotunda* no. 3, 2004, pp. 22-32. (www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda03.pdf)
- _____. John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura – repercussões no Brasil. In: RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. São Paulo: Ateliê, 2008.
- RAMALHO, Maria Lucia Bressan Pinheiro. *Da Beaux-Arts ao Bungalow - uma amostragem da arquitetura eclética no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Mestrado FAUUSP, 1989.
- RIBEIRO, I. *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitetura*. Porto, FAUP, 1994.
- RIO-CARVALHO, M. *História da Arte em Portugal. Do Romantismo ao Fim do Século*. Lisboa, Alfa, v. 11, 1986.
- RODOLFO, J. S. *Luís Cristino da Silva e a Arquitetura Moderna em Portugal*. Lisboa, Dom Quixote, 2002.
- RODRIGUES, José Wash. *Documentário Arquitetônico*. São Paulo, EDUSP, 1979.
- SANTOS, Paulo. *Presença de Lúcio Costa na Arquitetura Contemporânea do Brasil*. Rio de Janeiro, mimeo, 1960.
- SEVERO, Ricardo. A Arte Tradicional no Brasil. In: Sociedade de Cultura Artística. *Conferencias 1914-1915*. São Paulo, Typographia Levi, 1916.

A Arte Tradicional no Brasil. *Revista do Brasil* ano II, vol. 4, jan-abr de 1917, pp. 394-424.

SILVA, M. A. *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa*. Mestrado PUC-RJ, 1991.

XAVIER, Alberto (org.) *Lúcio Costa: Obra escrita*. Brasília, UnB, 1966, mimeo.

¹ - Prof^a Dr^a Departamento de História da Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

² As citações de Adorno foram extraídas de Pigafetta, Abbondandolo e Trisciunglio, 2002, pp. 11-26.

³ Segundo Adorno, “...experiência e tradição se espelham uma na outra, ocultando, a primeira, o caráter pessoal da memória que, na segunda, assume vestes coletivas. Deste modo, para o tradicionalista, resulta positivamente esfumado o limite entre o caráter individual e coletivo do próprio saber”.

⁴ Inspirando-se no passado, o movimento *Arts & Crafts* busca uma íntima afinidade entre a moradia, seus habitantes e o meio ambiente, privilegiando relações de empatia e de informalidade. Seu principal expoente é o designer inglês William Morris, seguidor das ideias do crítico inglês John Ruskin. Ver a respeito *William Morris e a SPAB* (PINHEIRO, 2004).

⁵ A conferência foi publicada na íntegra pela Sociedade de Cultura Artística em 1916, na obra *Conferências 1914-1915*, pp. 37-82, de onde foram extraídas as citações.

⁶ Revelava-se, assim, leitor atento de John Ruskin, para quem a “verdadeira arquitetura doméstica [...] dá origem a todas as outras” (2008, p. 59).

⁷ A pedra fundamental da nova catedral de São Paulo foi colocada em 6/7/1913.

⁸ Proferida no dia 31 de março, a conferência foi publicada na *Revista do Brasil* ano II, vol. 4, jan.-abr. 1917, pp. 394-424, de onde foram extraídas as citações.

⁹ No ecletismo sintático, “o arquiteto recorre à experiência arquitetônica do passado para combinar, de uma maneira nova, soluções e motivos de diferentes períodos” (Mignot, 1984, p. 100; Ramalho, 1989, p. 43).

¹⁰ Tal atitude de Severo parece ter repercutido na Escola Politécnica, onde o professor Alexandre Albuquerque (1880-1940) passou a realizar “excursões técnicas” com seus alunos, levando-os a cidades como Itanhaém, Ouro Preto, Tiradentes e Congonhas do Campo (PINHEIRO, 2005, p. 66). Nessas viagens, realizadas entre 1921 e 1925, os alunos eram incentivados a fazer desenhos e levantamentos *in loco* de edifícios coloniais.

¹¹ A série de artigos publicados na *Revista do Brasil* foi reproduzida em Kronbauer, 1993.

¹² Ao contrário do engenheiro português – que não parece ter ido muito além de Santos e Guarujá, com ocasionais viagens ao Rio de Janeiro –, Mário está entre os primeiros artistas e intelectuais do período a conhecer *in loco* antigas cidades brasileiras; sua primeira viagem a Minas Gerais foi realizada nas férias de junho de 1919, quando foi visitar Alphonsus de Guimarães (Kronbauer, 1993, p. 11).

¹³ Mário considerava que “a estrutura das duas responde a um tipo comum no Renascimento; ou então a Basílica da Estrela é que se espelhará no templo nosso, porquanto a Candelária iniciava suas obras no dia 6 de junho de 1775, ao passo que o templo d’além-mar começou a construir-se quatro anos mais tarde” (KRONBAUER, 1993, p. 72).

¹⁴ Trata-se, portanto, exatamente daquele trecho em que é evidente a influência da “Lâmpada da Memória” – uma das *Sete Lâmpadas da Arquitetura* de John Ruskin –, como vimos.

¹⁵ As crônicas “De São Paulo” foram publicadas na citada revista de novembro de 1920 a maio de 1921 (PINHEIRO, 2005).

¹⁶ Ver Amaral, 1992, p. 155.

¹⁷ De fato, o Pavilhão Mexicano da Exposição de 1922, projetado pelo arquiteto Carlos Obregón Santacília no estilo que ficaria rapidamente conhecido por *Mission Style* ou “Renascença Espanhola”, foi um dos pavilhões que maior popularidade alcançou, juntamente com o Pavilhão das Indústrias de Portugal, que foi reconstruído no Parque Eduardo VII, em Lisboa.