

DA ARTE COMO CIVILIZAÇÃO E OUTRAS LIÇÕES DA *RENASCENÇA BRASILEIRA*: RICARDO SEVERO E A *ARTE TRADICIONAL NO BRASIL* (1914)

Rafael Alves Pinto Júnior*
rafaeljuniorcefet@gmail.com

RESUMO: Este texto tem como objetivo analisar a atuação do engenheiro português Ricardo Severo (1869-1940) a partir de sua conferência sobre a *Arte Tradicional no Brasil*, realizada na Sociedade de Cultura Artística em 1914 em São Paulo: catalisando o movimento neocolonial no Brasil. A influência intelectual de Severo indubitavelmente foi maior que sua ação profissional, desencadeando um intenso debate em torno da questão da nacionalidade e do papel da obra de arte – notadamente a arquitetura – como um elemento civilizatório e identitário.

PALAVRAS-CHAVE: arquitetura neocolonial, identidade cultural, civilização.

Tenho que invocar-vos esses tempos de outr'ora; e receio que não seja este o ambiente próprio em que perpassa o echo de melodias musicais e a sedução das moderníssimas toilettes que enfeitam essa assemblea. Tenho que antepor ao vosso espírito de hoje o espírito do passado, e pedir-vos de toda a vossa justa admiração por tudo quanto é grandiosamente bom e bello, algum pouco de piedoso amor para o que foi, por simples e humilde, igualmente bello e bom. Ricardo Severo.
(SEVERO, 1916, p.38).

20 de Julho de 1914. A mais fina flor da intelectualidade e da alta sociedade paulistana reuniu-se para mais um evento de brilho. Desde 1912 - no ápice do primeiro período de industrialização em São Paulo - um grupo

* Doutor em História pela UFG. Professor do IFG/Jataí.

bastante diverso de intelectuais e amantes das artes e das letras aglutinou-se na Sociedade de Cultura Artística para uma causa comum: o desenvolvimento cultural da capital paulista. Personalidades como Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), Graça Aranha (1868-1931), Alcides Castilho Maia (1878-1944), Amadeu Amaral Penteado (1875-1929), Alberto de Oliveira (1857-1937), Plínio Barreto (1882-1958), Coelho Neto (1864-1934) e Alfredo Gustavo Pujol (1865-1930), dentre vários outros, avalizaram a empreitada.

Além de conferências e palestras sobre arte, teatro e literatura, a Cultura Artística promovia saraus, concertos e até mesmo óperas, onde eram *habitués* personalidades como Antonietta Rudge (1885-1974), Guiomar Novais (1894-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1986), Bidú Sayão (1902-1999) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Afirmando-se como “lugar de cultura”, a Cultura Artística distinguia-se de outras sociedades culturais da época como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), por exemplo. Este, desde sua fundação em 1894 esforçava-se para se afirmar como um “lugar de memória”, formador de identidades (MARIANI, 1993, p. 33), principalmente pela divulgação da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* logo criada pelo grupo em 1895, demarcando um território próprio e distinto da capital federal¹.

Das cinco conferências realizadas pela Cultura Artística em 1914² a de junho se notabilizou: abria espaço para a discussão além da literatura ao mesmo tempo em que desencadeava uma preocupação com o nacionalismo na produção artística. Para uma platéia entusiasmada, o engenheiro português Severo (1869-1940) discorreu sobre os fundamentos étnicos e históricos referente ao estabelecimento do que deveria ser uma arte *tradicional* no Brasil.

Por força da repressão monárquica à Revolta do Porto em 1891, Severo havia sido forçado a abandonar Portugal, escolhendo o Brasil como destino. Pelos rumos dos acontecimentos de sua vida profissional e pessoal a escolha pareceu um golpe de sorte e em 1892 já residia em São Paulo. Para Joana Mello (2007, p. 25-71) Severo era imigrante de um mundo em ruínas. As três décadas finais do século XIX significaram uma reorganização das forças políticas e econômicas entre os estados imperialistas na Europa (HOBBSBAWM, 1992). Neste cenário, a posição de Portugal – um país essencialmente agrário e pouco industrializado – era bastante frágil: externamente, enfrentava fortes pressões comerciais inglesas frente ao domínio colonial na África; internamente, as sucessivas crises econômicas e os desgastes da política desastrosa da própria monarquia de Carlos I (1863-1908) agravados pelo empobrecimento da população foram variáveis responsáveis por um quadro de matizes bastante sombrios (CATROGA, 1991).

Quer seja como instrumento de messianismo social ou como forjadora de um modelo de sociedade para seu presente, tanto para Ricardo Severo quanto para muitos intelectuais de sua época como Francisco Sarmiento (1833-1899) e Alberto Sampaio (1841-1908) a República era o único meio para que Portugal recuperasse o prestígio do passado. Importava então, voltar para as origens da nação e do povo, para suas tradições, para a partir delas projetar um futuro radiante, promissor e moderno (MELLO, 2007, p. 29). Esta posição fundamentava-se na convicção da existência de um vetor evolutivo da história direcionado ao progresso e à modernidade. Visão evolucionista que era um denominador comum às várias correntes do movimento republicano português, um historicismo – herdeiro da tradição iluminista – que entendeu o tempo numa perspectiva cumulativa, linear e irreversível³, fazendo da perfectibilidade humana e da ideia de progresso os seus verdadeiros suportes (CATROGA, 1991, p. 195).

Como expressão destas convicções, Severo participou ativamente na criação da Sociedade Carlos Ribeiro (1887-1898) e da *Revista de Ciências Naturais e Sociais* (1890-1898), concebida para ser o principal veículo de divulgação e aprofundamento da pesquisa científica em Portugal. Dedicada a investigar as origens do povo português, esta prática arqueológica teve, de acordo com Mello (2007, p. 34), um significado político explícito:

A tentativa destes homens de ciência de desvendar as origens do povo e da nacionalidade portuguesa coaduna-se com o movimento de reafirmação de grandeza do Império, independência da nação, de sua antiguidade e precedência na história das civilizações.

Convicções e posicionamentos teóricos que vieram em sua bagagem para o Brasil e que ajudam a entender sua atuação no meio intelectual de São Paulo. Para um estrangeiro recém-chegado à cidade, Severo demonstrou uma capacidade de adaptação e imediato envolvimento notável. Prosperou rapidamente através dos mais diversificados empreendimentos, como o comércio, o mercado financeiro e principalmente o imobiliário e a construção civil. Em 1892 participou do escritório de Ramos de Azevedo (1851-1928), o maior nome da construção civil de São Paulo da época. Em setembro de 1893 casou-se com Francisca Santos Dumont, angariando com isso, além do evidente acesso a uma das maiores fortunas de São Paulo, imediata inserção social junto à elite paulista. Sem esquecer a colônia de imigrantes, direta ou indiretamente, participou da criação de diversas sociedades ou agremiações da colônia portuguesa no Brasil como o Centro Republicano Português

(1908) e a Câmara Portuguesa de Comércio, Indústria e Arte (1912). Por estas ações e por sua ativa influência junto aos imigrantes das mais variadas classes sociais, foi rapidamente alçado à posição de “defensor” ou “patriarca” da identidade cultural lusitana além-mar.

A atuação do engenheiro português em 1914 na Cultura Artística não pode ser vista como um evento isolado ou como uma pregação no deserto. Ao contrário, estava inserida num contexto de discussões que gravitavam em torno da questão da nacionalidade, aparecendo com destaque tanto em jornais como *O Estado de São Paulo* ou revistas como a *Revista do Brasil*, quanto em instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e o Liceu de Artes e Ofícios. Desde 1911 Severo havia se filiado ao IHGSP onde proferiu uma série de palestras. A primeira, intitulada *Culto à Tradição* teve considerável repercussão, gerando acirradas polêmicas na imprensa da capital⁴. Classificou a atuação da instituição como obra de concentração nacionalista, de resistência defensiva contra o cosmopolitismo destruidor das unidades cristalinas que representam no mundo humano as nações⁵. Mesmo não tratando especificamente de arquitetura Severo sinalizava a seus pares a preocupação com a preservação do patrimônio e como elemento responsável pela “origem” da cultura nacional. No mesmo ano proferiu outra, intitulada *Origens da Nacionalidade Portuguesa* onde recuperou para os intelectuais brasileiros parte de seus esforços relativos à arqueologia portuguesa e divulgadas na revista *Portugália*⁶. Com estas ações ele deixava claro sua pretensão de contribuir, através do resgate e memória, para a conservação das tradições brasileiras, inseparáveis que eram para ele, das de Portugal.

Em 1914, ao retomar a questão da nacionalidade no Brasil na conferência na Cultura Artística, ele partia do entendimento de que o país era demasiadamente jovem e portanto, não possuía uma origem capaz de ser identificada pela arqueologia. Para ele os indígenas não foram capazes de produzir uma arte que pudesse ser classificada como *tradicional*. Sendo que *tradicional* deveria ser entendido como:

as manifestações sociais expressas no mesmo idioma falado, na própria linguagem das artes, na identidade dos mitos, religiões, usos e costumes, que constituem dentro de um organismo social a sua TRADIÇÃO, o sangue vivificador que é impulsionado do coração, situado no mais íntimo do núcleo ancestral, levando até as zonas periféricas mais distantes a pura nobreza original, o carácter homogêneo da sua estirpe étnica.

A arte que exprime essa história evolutiva de um organismo social, e

nos conserva o cunho indelével de sua ascendência, o caráter dominante do seu ser moral, essa é a sua ARTE TRADICIONAL (SEVERO, 1916, p. 42-43).

Como não era possível encontrar uma origem da ‘civilização’ brasileira entre os nativos, restava investigar o descobrimento, “após o estabelecimento dos povos que pelo século XVI partiram do Ocidente Europeu, para a descoberta do resto do mundo” (SEVERO, 1916, p. 46-47). Se existisse no Brasil alguma arte capaz de preencher os pré-requisitos de ‘tradicional’, ela deveria ser procurada no período histórico da colonização portuguesa, principalmente as do meado do século XVII. A arquitetura, entendida como a mais social das artes, e cuja característica estrutural de ‘formação’ não era possível esconder, poderia fornecer os dados capazes de demonstrar o nascimento, o desenvolvimento e o progresso de um *Zeitgeist*⁷ brasileiro.

Para Severo, o ambiente de ecletismo arquitetônico e artístico característico da segunda metade do século XIX era o que poderia estar mais distante de uma arte capaz de expressar o que de bom e correto na civilização. Se por um lado o panorama eclético era cosmopolita, por outro lado revelava uma face desnacionalizador. Ao seu juízo, a arquitetura de sua época tanto no Brasil quanto na Europa, havia perdido completamente seu caráter tradicional e não era mais possível encontrar nenhuma forma ou tipo característico capaz de exprimir uma feição do caráter nacional, “da resplandescente natureza do paiz, da sua tradição ethnica ou historica (SEVERO, p. 52).

Se o objetivo era encontrar a manifestação edênica da arte e da arquitetura nacional, esta só poderia estar inscrita nas manifestações vernaculares, uma vez que as manifestações eruditas estariam por sua vez, contaminadas por estrangeirismos e elementos híbridos, mesmo as européias. Para ele, a humildades destes princípios, ao invés de ser uma mácula, deveria enaltecer os sentidos patrióticos. Importava voltar-se então para a casa anônima dos colonos, para o espaço de morar das famílias ancestrais nos primeiros séculos da colonização lusitana⁸. A conferencia seguiu discorrendo sobre os elementos que caracterizavam esta arquitetura, o tipo de cobertura, os beirais, as janelas, a distribuição da planta e a relação da estrutura com o clima dominante no Brasil. Soluções vernaculares eram dignas de um moderno aproveitamento: além de corretas climaticamente e verdadeiras estruturalmente, seriam capazes de devolver à produção artística e arquitetônica nacional o seu caráter original.

A esse entendimento, o engenheiro português estabeleceu um novo critério: fazendo historia da arte como se fizesse arqueologia, demarcou

a trajetória da formação do Brasil a partir da arquitetura colonial. Este critério – que foi uma surpresa para a platéia presente na Cultura Artística em 1914 – não era absolutamente isolado: entendido como um movimento cultural em oposição ao ecletismo europeu vigente no final do século XIX, estas preocupações nacionalistas que formavam a raiz do movimento neocolonial representou um período de resgate das tradições autóctones, de certa maneira nostálgica, ocorrendo simultaneamente em toda a América Latina e na América do Norte⁹, como lembra Amaral (1994). Uma reação que pretendia ser, ao mesmo tempo, tradicional e moderna, que se desdobrou em duas vertentes: o neocolonial hispano-americano, ou estilo das “missões”, característico da América do Norte, México e Argentina; e o neocolonial brasileiro, simplesmente chamado de neocolonial a partir de 1914.

Nos Estados Unidos, o neocolonial – *Mission Revival, Spanish Revival* ou *Spanish Colonial Revival*¹⁰ – recebeu a influência e o impulso de dois intelectuais de alcance nacional: a escritora Helen H. Jackson (1830-1885) e o jornalista Fletcher Lemmis (1859-1928). O romance *Ramona*, publicado em 1884 foi um estrondoso sucesso, romantizando a vida rural das áreas colonizadas pelos espanhóis (Califórnia, Texas, Arizona e Novo México). Lemmis atuou fortemente em defesa da causa indígena e em prol da restauração e conservação dos edifícios das missões espanholas no Texas e no Novo México. Em parte como resultado da obra tanto da escritora quanto do jornalista, o interesse pela arquitetura colonial não ficou restrita à conservação dos edifícios existentes: novas construções apareceram inspiradas no passado hispânico. Nascia o estilo “missões”. Já em 1880, importantes edifícios públicos foram consagrados a ele como o campus da Universidade de Stanford em Palo Alto e o Pavilhão da Califórnia na Exposição Internacional de Chicago em 1893. A partir daí seu sucesso foi exponencial, seguindo aplicado a uma infinidade de programas e tipologias¹¹.

Mas para que os princípios das ideias de Severo pudessem ser transmitidos e (re)produzidos, fazia-se necessário uma investigação metódica das antigas construções coloniais cuja origem é a exortação do próprio Severo – “examinai todas as coisas e aproveitai o que é bom” – e que ele mesmo encarregou-se de materializar, encomendando a alguns profissionais o registro em desenhos a bico-de-pena, fotografias e aquarelas, de detalhes construtivos e ornamentais que pudessem se constituir também em material didático e balizar os projetos dos que pretendessem seguir o seu apelo em prol do que chamava de “arte tradicional”. Um manual, enfim, cujos elementos arquitetônicos estariam colocados em estado de dicionário. O próprio

Severo não ficou limitado apenas a propagandear a estética neocolonial brasileira: construiu para si¹² e para diversos simpatizantes¹³ edificações no novo estilo.

A posição de Severo revelava uma preocupação característica de sua época: ao lado da obsessão em (re)descobrir e estudar o passado, estava a convicção de se produzir uma arquitetura nacional e que não representasse uma retomada ingênua do que já havia sido realizado. Para Severo (1916, p. 81), era melhor produzir a própria tradição que a alheia:

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 do nosso tempo, cumprirá qualquer que seja a orientação, que não se pesquem 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. Ficar bem explícito que não se intima ao artista de hoje a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para os mitos do 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.

Como lembra Curtis (2008), no início do século XX, os mais diversos intelectuais e artistas – filiados às mais diversas correntes estéticas, do ecletismo ao modernismo – reconheceram aquele momento como motor de profundas transformações nos mais diversos campos da sociedade em que viviam e que buscavam responder. As dúvidas não eram poucas nem pequenas: como, afinal, conciliar o passado e o presente, o novo e o antigo? O natural e o construído, a utilidade e a estética? Qual o conteúdo da arquitetura, dos espaços urbanos e dos edifícios, frente às transformações desencadeadas pela industrialização? Qual estética deveria corresponder às novas necessidades criadas no espaço privado da habitação? O nacionalismo, característico do neocolonial, representou sem dúvida, uma resposta a essas perguntas.

Se para o movimento neocolonial a habitação representava uma tipologia privilegiada por sintetizar a “civilização” de seus habitantes, vale a pena destacar quais seriam os elementos responsáveis por esta afirmação estilística e que foram tão abundantemente celebrados e publicados? O que a distinguia e a conceituava como “brasileira”?

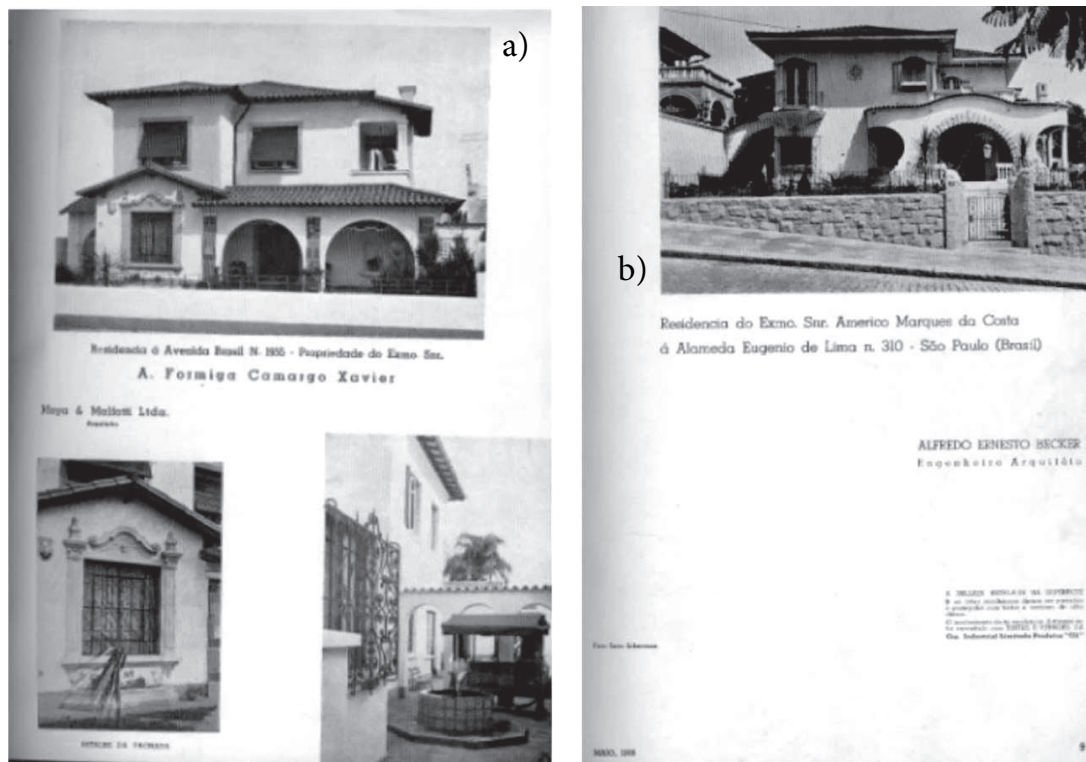


Figura 1: a) Residência Sr. A. Formiga C. Xavier. Revista *Acrópole*, set. 1942, p. 178.
 b) Residência Américo M. da Costa. Revista *Acrópole*, maio 1939, p. 9.
 Fonte: Biblioteca FAU/ USP.

Resumidamente, seus elementos eram: o uso de telhas de barro, tipo capa e bica em telhados de várias águas; beirais grandes e recortados, em estuque ou com cachorros decorativos; separação entre a sala de visitas e a sala de jantar guarnecida de piso de *petit parquet* ou ladrilho; sacadas ou pequenos balcões no pavimento superior e aplicações de elementos decorativos de inspiração colonial executados em concreto nas partes externas. Internamente, predominavam os ambientes de inspiração decorativa fortemente eclética, tanto mais carregados quanto maiores eram as posses dos proprietários conforme podemos facilmente identificar nas páginas das revistas, como a *Acrópole* do final de 1930 ao início de 1940.

Estas imagens veiculavam, além dos elementos decorativos, novos parâmetros de circulação e articulação do espaço doméstico. Mostravam uma independência entre as três zonas básicas da moradia: as áreas destinadas ao estar e às visitas, as áreas íntimas e as áreas de serviço e apoio deveriam estar dispostas e distintas. Isso introduziu a figura do *hall* ou *vestíbulo* como elemento articulador das circulações dentro da casa¹⁴, separando funções e trânsitos distintos. Neste conjunto, os ambientes que sofreram as alterações mais drásticas foram as salas e as cozinhas. Os programa de necessidades destes espaços apresentou facetas interessantes e de grande importância

sociológica, além, evidentemente de arquitetônica, refletindo o fato de que as cidades tomavam novas fisionomias e novas dimensões através de seus recentes bairros residenciais (LEMOS, 1985).



Figura 2: a) Interiores - *Revista Acrópole*, maio 1939, p. 15, abr. 1940 p. 22; b) Residência – Projeto Francisco Beck. *Revista Acrópole*, ago. 1939, p. 13.

Fonte: Biblioteca FAU/ USP.

As salas voltaram-se mais para o íntimo da família, com menos formalidade. A cozinha tradicional¹⁵, com fogão a lenha, espaço restrito aos escravos e depois aos empregados domésticos – onde se faziam os doces, as quitandas e os quitutes de festa – permaneceu até meados do século XX, como um apêndice da casa; mais voltada para o quintal do que para o interior da residência. Em relação a este apêndice da casa, Lemos (1985), sustenta a opinião de que a “edícula”¹⁶ é uma invenção brasileira, ou pelo menos paulista, nascida junto com o advento do automóvel particular. Tais espaços foram amplamente explorados pelos periódicos femininos desde os primeiros anos do século XX, tanto e de tal forma que foram responsáveis por apagar a imagem da cozinha patriarcal brasileira, conforme Maluf e Mott salientam ao colocar que:

Embora algumas donas de casa já tivessem fogão a gás, sinal de bom gosto e prestígio da família, este permanecia encostado, enquanto no uso diário acendia-se o fogão a lenha ou a carvão, chamado de “econômico”, para o preparo das refeições mais elaboradas, e a espiriteira para fazer comidas rápidas e para esquentar água. A cozinha higienizada, veiculada pelas revistas desde as primeiras décadas do século, com ladrilho, paineleiro repleto de panelas de alumínio reluzentes, fogão elétrico ou a gás, mesa, pia com água encanada, boa iluminação comandada

por uma cozinheira branca, com avental impecável, bem vestida e de sapatos de salto alto, elaborando pratos tão complicados e sofisticados, como o Foi Gras à Brasileira, ou a Sopa Teológica, acabou por apagar das nossas memórias suas antigas configurações e funções (MALUF, Marina; MOTT, M. Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, 2006, p. 412).

A ação de Severo tanto nas conferências no IHGSP e na Cultura Artística, quanto sua atuação particular enquanto profissional da construção civil teve enormes desdobramentos. Um alcance muito maior do que qualquer membro da Sociedade Carlos Ribeiro poderia ter imaginado. Conforme observamos anteriormente, o engenheiro português não estava semeando em terra infértil e sua colheita foi colhida com fecundidade e abundância, que se colhe cento por um: *Ex fructum fecit centuplum* (VIEIRA, 2003, p. 32).

À avaliação de Carlos Lemos, Severo não passou de “um engenheiro com ideias” (1985, p. 156): dono de um método de trabalho dependente de auxiliares para colocarem na prancheta, traduzindo em desenhos exequíveis o que ele idealizava, incapaz de ter uma diretriz estilística coerente o que o levava a produzir algumas estilizações do “mais puro barroco lusitano das casas solarengas do norte de Portugal” (idem, p. 156). Entretanto, avaliar a produção de Severo como profissional é uma coisa, outra coisa é analisar os desdobramentos e consequência de sua influência intelectual. Esta última parece ter sido bem mais ampla que a primeira, tanto e de tal forma que angariou rapidamente adeptos apaixonados. Em São Paulo, seu discurso nacionalista desencadeou uma busca por temas históricos do passado local, tais como os bandeirantes, os caipiras e relatos de viajantes, conforme podemos ver na obra de Wash Rodrigues¹⁷ e nos painéis do Caminho do Mar¹⁸. Sob a lente do nacionalismo, a azulejaria apareceu como um dos elementos mais destacados. Impulsionado por artigos como os veiculados no *O Estado de São Paulo*¹⁹, o neocolonial encontrou ampla acolhida no meio intelectual. Personalidades como Wash Rodrigues (1891-1957)²⁰, Ribeiro Couto (1898-1963), Archimedes Memória (1893-1960) e Heitor de Melo (1875-1920) dentre outros, logo se tornaram partidários inflamados. No próprio jornal Wash Rodrigues demonstrou uma preocupação pioneira em relação à preservação do patrimônio histórico, arquitetônico e artístico e as descaracterizações que este estava submetido. Para ele, somente a criação de uma instituição voltada à preservação do patrimônio poderia reverter tal quadro²¹.

Depois de lançado em São Paulo, o movimento não demorou a chegar ao Rio de Janeiro, encontrando uma terra fértil na figura do médico e historiador da arte José Mariano Filho (1881-1946), um de seus mais ardorosos

defensores. José Mariano estava convicto de que o neocolonial não deveria limitar-se apenas à retomada das formas da arquitetura vernacular civil do século XVII, pois necessitava ser a expressão de formas “novas” que fossem fiéis, ao mesmo tempo ao passado e ao presente, além de serem responsáveis pela tradução do que fosse nacional. Para ele, a construção de uma identidade nacional passava necessariamente à definição de uma arquitetura que correspondesse ao país e que, ao constituir-se num modelo, pudesse criar daí em diante um padrão civilizatório. Idéias que tiveram grande aceitação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Em maio de 1934, o próprio grêmio da ENBA colocou em circulação uma revista própria, a *Revista de Arquitetura da ENBA*²². Criada por Levi Autran e Paulo Motta e dirigida pelo arquiteto Sebastião de Almeida, a revista surgiu logo após a conturbada passagem de Lúcio Costa à frente da instituição²³. Apesar de contar com colaboradores ligados estreitamente ao modernismo, como Álvaro Vital Brasil e Reidy, por exemplo, a temática da revista era essencialmente um arauto da produção carioca ligada ao movimento neocolonial. Projetos de estéticas das “missiones” de referências hispânicas ou de cunho mais eclético também apareciam²⁴, deixando evidente duas coisas: primeiro, as nuances do neocolonial praticado no Rio de Janeiro pelos profissionais formados pela ENBA; segundo, o esforço da instituição em se manter sintonizada com uma produção internacional que o neocolonial obviamente representava.

Com Mariano Filho, esta procura pelo novo constituiu-se num cânone: elaborando normas e procedimentos de controle que se constituíram numa verdadeira doutrina²⁵, encontrando grande repercussão entre o campo acadêmico e uma oportunidade ímpar de afirmação na Exposição Internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro em 1922.

A atuação de Mariano Filho à frente da campanha neocolonial foi intensa. Na condição de presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, patrocinou viagens de arquitetos às cidades mineiras em busca das ‘verdadeiras’ origens da civilização brasileira (Lúcio Costa partiu para Diamantina; Nestor de Figueiredo para Ouro Preto; e Nereu Sampaio para São João Del-Rey e Congonhas do Campo). Além disso, sua influência no governo fez com que o neocolonial virasse uma espécie de pauta obrigatória nos concursos e construções oficiais, como mostra, entre outros, os projetos dos pavilhões do Brasil na Exposição da Filadélfia, 1925, e na Exposição de Sevilha, 1928, diretamente inspirados na arquitetura tradicional brasileira.

Como Mariano Filho, Lúcio Costa foi um entusiasta do neocolonial:

ainda estudante e entre 1921 e 1924 concebeu alguns projetos afinados com o estilo, entre eles o *Pavilhão das Grandes Indústrias* da Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro; o plano de Portão, Banco e Solar Brasileiro, realizado para o concurso do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB); e a *Residência Raul Pedrosa* em parceria com Fernando Valentim. O francês Victor Dubugras (1868-1933) foi outro nome consagrado do movimento neocolonial, responsável pela reurbanização do largo da Memória, em 1919 – primeira obra pública do arquiteto em estilo tradicional –, e por diversos monumentos projetados para o Caminho do Mar, em 1922, ambos em São Paulo, considerados obras-primas da arquitetura neocolonial no Brasil. Dubugras viu no neocolonial uma oportunidade de renovação exatamente quando o *art nouveau* estava se esgotando. Para ele, o neocolonial seria a “arquitetura tradicional brasileira” e significou a resolução de um problema profissional, que não rompia com sua produção pregressa e abria novas possibilidades para novos clientes.

Dentre os arquitetos mais solicitados, seguindo a trilha de Mariano Filho, destacamos os arquitetos Edgar Viana (1890-1955) e Adolfo Morales de Los Rios (1887-1973). Colegas e amigos foram sócios de instituições renomadas como o Instituto Politécnico, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Club de Engenharia do Rio de Janeiro. Viana era um defensor do neocolonial brasileiro, deixando-se levar por uma inspiração “marajoara”, autenticamente nacional. Adolfo de Los Rios estava convicto de que a vertente hispano-americana do neocolonial era a tradução da “verdade arquitetônica” de seu tempo.

Neste contexto, outro intelectual fortemente influenciado pelos valores da obra de arte enquanto elementos à construção de uma identidade nacional formuladas por Severo foi Mario de Andrade (1893-1945). Tanto seus primeiros escritos dedicados à arquitetura – publicados em 1920 na *Revista do Brasil*²⁶ – quanto às viagens que empreendeu – primeiramente em junho de 1919, retornando depois em 1924 acompanhado do escritor francês Blaise Cendrars e um séquito de amigos modernistas - para ver *in loco* as cidades coloniais, parecem terem sido motivadas pela “Renascença Brasileira”.

Tanto para Severo quanto para os mais diversos artistas e intelectuais envolvidos com a questão da nacionalidade na primeira década do século XX, o neocolonial em qualquer uma de suas vertentes, representou um sucesso nos edifícios públicos, representou um sucesso ainda maior na arquitetura residencial²⁷. A casa representava um tema síntese em busca da identidade nacional, exercitado em centenas de projetos por diversos profissionais²⁸. O estilo popularizou-se no espaço da habitação, trazendo consigo a ideia de modernidade, o que

sugere uma contradição. Para Carlos Lemos, o questionamento acerca de modernidade implícita nas propostas de Ricardo Severo, terminaram por legitimar uma revivescência, levando a pensar que:

A modernidade estaria na libertação do jugo vignolesco em favor de uma prática improvisativa em que, por acaso, os elementos vocabulares eram os tradicionais, não os do Brasil, mas aqueles de uma semântica portuguesa barroca, ou então aqueles simplesmente inventados. O que interessava era a sintaxe absolutamente nova, era o novo meio de expressão imaginado aqui e, portanto, “nacional” (SEVERO, 1985, p.163).

À medida que esta arquitetura neocolonial ia se difundindo²⁹, seus mandamentos foram se amaneirando. Lemos (1985) chega a identificar a existência de um “neocolonial simplificado”, como uma invenção paulistana que ia se popularizando, principalmente com a adoção do “sobradinho” como sinônimo do bem morar³⁰. Bem morar que também tinha opositores³¹, dentre eles o arquiteto e professor da Politécnica de São Paulo Christiano das Neves (1889 - 1982), que considerava o neocolonial uma inspiração “pobre”. O próprio jornal *Estado de São Paulo* que tanto apoio havia dado a Ricardo Severo em 1914, veiculou opiniões desfavoráveis ao movimento neocolonial, ainda em 1926 (NEVES, *O Estado de São Paulo*. 13 abr a 29 abr de 1926), com uma série de artigos questionando a validade do estilo empregado nesta abundante produção de cunho nacionalista.

Mesmo sendo um triunfo, principalmente nas edificações residenciais, o neocolonial parecia estar fadado a um dilema no tocante ao papel desempenhado pela estrutura de concreto armado, mascarada pelo torvelinho de elementos decorativos necessários para conferir à edificação uma ambiência condizente com os princípios do neocolonial. A questão do ornamento na arquitetura é notadamente um ponto importante de ruptura inaugural do modernismo, na sua condenação e expurgo, como elemento partícipe da composição arquitetônica. Essa nova maneira de encarar não somente o papel da estrutura, mas também dos ornamentos como elementos responsáveis pela comunicação estética do espaço construído, somente aconteceria com a realização do edifício do Ministério da Educação em 1936, que pareceu ser a raiz da especificidade da arquitetura modernista brasileira.

Tanto as posições contrárias ao neocolonial quanto as questões teóricas em torno do tema ficaram excluídas das páginas das revistas. Como podemos nas mais diversas publicações – como por exemplo na *Architectura*, *Acró-*

pole e nas *Construções Residenciaes* – o prestígio do neocolonial parece incontestado até pelo menos meados da década de 1940.

A influência do neocolonial ainda é objeto de estudos e na historiografia da arquitetura brasileira seu papel tem sido revisto (PUPPI, 1998). Ao modelo teórico modernista de Lúcio Costa, o papel do neocolonial parece claro, ou seja, o de insurgir-se contra o ecletismo dos falsos estilos europeus, colocando-se num quadro de inexorabilidade da arquitetura moderna. Entretanto, no cenário da produção arquitetônica dos anos anteriores a 1930, o neocolonial foi a expressão da arquitetura moderna, amplamente divulgada nas páginas das revistas. Expressão que para Bruand, apesar da óbvia contradição em responder formalmente ao ecletismo com outra forma de historicismo formal, resultou num movimento positivo:

Enfim, a arquitetura neocolonial foi símbolo de uma tomada de consciência nacional, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras. Por conseguinte, por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada (2005, p.58).

Ao fim e ao cabo, a *Arte Tradicional no Brasil* colocou em ação uma imensa engrenagem intelectual que teve como produto comum a questão da construção e afirmação de uma nacionalidade. Ainda que alguns intelectuais estivessem interessados – no Brasil quanto em Portugal – na afirmação do universo cultural brasileiro como tributário do português e pelo interesse em cultivar esta tradição histórica (SERPA, 2001, p. 89). Como intelectual participante deste panorama, Severo teve uma participação considerável ao antecipar, em grande parte, as discussões que seriam ampliadas em 1922. Esse seria um ponto comum entre ele e os modernistas. Em ambos, a arte não reduzia-se à *politesse*. Era, ao contrário, uma das condições da existência de uma civilização, sendo necessariamente um processo capaz de estabelecer uma ordem. E, naquele momento, importava encontrar ou construir uma correspondente ao Brasil, principiando “uma nova era de RENASCENÇA BRASILEIRA”. Aos interessados, ele ofereceu uma lição inicial (SEVERO, p. 82).

OF ART AS A CIVILIZATION AND OTHER LESSONS FROM THE *BRAZILIAN RENASCENCE*: RICARDO SEVERO AND THE *TRADITIONAL ART IN BRAZIL* (1914)

ABSTRACT: The goal of this text is to analyze the work of the Portuguese engineer Ricardo Severo (1869-1940) using his conference about the *Traditional Art in Brazil* which promoted the neocolonial architecture movement in Brazil. He gave this speech in *Sociedade de Cultura Artística* in 1914 in São Paulo. Severo's intellectual influence was greater than his professional action. It unleashed an intense debate about the nationality issues and the role of the art work - mainly architecture - as an element of identity and that is able to create the idea of civilization.

KEYWORDS: neocolonial architecture, cultural identity, civilization.

NOTAS

- 1 Para o IHGSP, “ a história de São Paulo é a própria história do Brasil (RIHGSP, 1895, p. 1). Lilia Schwarcz (1993, p. 126) deixa claro o sentido desta provocação, uma oposição ao projeto totalizante do estabelecimento carioca que se autodenominou Instituto Brasileiro, pressupondo um consenso insustentável. Para a autora, tratava-se de ir buscar no passado fatos e vultos da história do estado que fossem representativos para constituir uma historiografia marcadamente paulista, mas que desse conta do país como um todo (idem, p. 123-4).
- 2 Antonio Piccarolo fez uma conferencia sobre o *Romantismo no Brasil*, Ricardo Severo sobre a *Arte Tradicional no Brasil*, Plinio Barreto sobre *Gregório de Matos*, Adalgiso Pereira sobre a Língua Portuguesa (*O meigo idioma*) e Alberto Seabra sobre a vida e a obra de *Tobias Barreto*.
- 3 Segundo Fernando Catroga, desta maneira, o passado era filtrado pelos interesses do presente, a história vista como antecâmara da revolução, e a República como a ‘definitiva’ revolução, ou seja, como a única e a última formula capaz de cumprir a essência do homem (1991, p. 197).
- 4 Polêmicas como as protagonizadas por Monteiro Lobato e Christiano das Neves e veiculadas no *Estado de São Paulo* em 1917 e 1918.
- 5 Academia Paulista de Letras, *Homenagem a Ricardo Severo: Centenário do seu Nascimento 1869-1969*. São Paulo, SN, 1969, p 52.
- 6 *Portugalia : materiaes para o estudo do povo portuguez*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1899-1908.
- 7 “Espírito de uma época determinada, característica genérica de um período específico”(HOUAISS, 2001, p. 2905)
- 8 Modo de morar que para ele só tinha um paralelo na história: os primitivos tempos do cristianismo, que uma aureola divina faz resplandecer entre as mais brilhantes épocas da história universal (SEVERO, op. cit. p. 54).

- 9 No México, Peru, Colômbia, Venezuela e nos países da América Central nota-se a retomada - utópica e, de certo modo, nostálgica - de motivos decorativos, elementos ornamentais e estilos presentes na tradição e cultura dos povos autóctones (incas, maias, astecas etc.), numa tentativa de substituir o vocabulário eclético importado da Europa no século XIX.
- 10 Conforme denominação utilizada por Newcomb (1990).
- 11 Esse sucesso somente foi interrompido com a Grande Depressão de 1929 e a Segunda Guerra Mundial. Após 1945, com a retomada do mercado imobiliário, o modernismo se impôs como estilo e o das “missões” passou a representar uma estética obsoleta, associada ao ecletismo do final do século XIX.
- 12 Casa do arquiteto, Guarujá, SP, 1922.
- 13 Dentre elas, a residência Numa de Oliveira – Av. Paulista, São Paulo – 1922, considerada a primeira residência executada sob o neocolonial brasileiro.
- 14 De acordo com Carlos Lemos, este padrão de circulação marcou a produção arquitetônica nas cidades nas primeiras décadas do século XX, em basicamente dois grupos: aquele que mantinha vivos os velhos critérios de circulação da casa colonial e aquele outro que se distinguiu socialmente, adotando a circulação “francesa”, baseada no isolamento de cada uma das zonas da habitação. O primeiro grupo ficou mais atrelado à classe média baixa conservadora, ao proletariado. O segundo, à classe média ascendente e aos ricos. Esse planejamento elitista avesso às circulações superpostas, onde certas dependências são de passagem obrigatória, vingou nos hábitos da alta sociedade que, aos poucos, foi influenciando o planejamento de grande parte das casas da classe média. Essa, no entanto, não chegou a abdicar muitas vezes da velha varanda, passagem forçada a quem quisesse ir à cozinha, ao quintal, ao banheiro e até a dormitórios (1985, p.174-175).
- 15 Enquanto a refeição se fazia na sala de jantar, o seu preparo ficava em separado: ali era realizado um trabalho cansativo, demorado e sujo, seja pela preparação dos pratos, seja pela limpeza das panelas [...] basta tomar como exemplo o consumo de aves. Antes da popularização da geladeira, mesmo nas cidades e nas casas mais ricas, sobrevivia o costume ancestral de manter galinheiros, onde eram criados frangos, patos e perus. Antes de ser abatidas, as aves eram examinadas para se diagnosticarem possíveis doenças e passavam por uma quarentena de cerca de três dias, tempo suficiente para que eliminassem das entranhas “[...] qualquer porcaria que houvessem comido sabe-se lá onde e se livrassem de “canos e bicheiras”. Para se transformarem em alimento tinham que ser mortas (em algumas receitas, como Frango ao molho Pardo, era necessário colher-lhes o sangue fresco, em pleno abate), depenadas em água quente, chamuscadas, abertas para a extração das vísceras, lavadas, picadas, temperadas, moqueadas e,

- finalmente, cozidas ou assadas no próprio fogão ou em fornos a lenha (MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 413).
- 16 Construção destinada ao serviço doméstico, separada do corpo da casa e geralmente no fundo do quintal.
 - 17 Nascido em 1891, nesta época era um pintor recém-chegado de uma temporada europeia, e dedicava-se à ilustração, trabalhando na obra de Monteiro Lobato. Em 1920 foi convidado por Dubugras para executar os painéis de azulejos que estão no Largo da Memória na capital paulista, e em 1922 para trabalhar nos monumentos que margeiam o Caminho do Mar no caminho para Santos. A composição das obras do Caminho do Mar aproveita a horizontalidade do suporte de Dubugras e possui um caráter quase cinematográfico, através de seu rigor histórico e documental. Sua produção influenciará a obra nacionalista de Antônio Paim, Portinari e se estende certamente até a obra ceramística de Djanira.
 - 18 As obras do Caminho do Mar foram encomendadas a Victor Dubugras (1868-1933) por Washington Luiz (1870-1975) para as comemorações do Centenário da Independência em 1922, de onde se destacavam vários pontos, como o Pouso de Paranapiacaba, o Cruzeiro Quinhentista, principalmente o Rancho da Maioridade .
 - 19 *ARQUITETURA COLONIAL – I-IX. O Estado de São Paulo*, São Paulo, edições publicadas nos dias 13-17, 21, 29 e 30 de abril de 1926,
 - 20 Retornando ao Brasil em 1918 depois de uma temporada de estudos em Paris, o pintor, patrocinado por Severo dedicou-se integralmente a pesquisar e a registrar em desenhos a pica-de-pena um grande repertório de elementos de construções coloniais, que mais tarde seriam reunidos no célebre *Documentário Arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil* (1945). O objetivo do material é evidente: constituir-se num “livro de modelos” a inspirar os profissionais interessados na produção neocolonial. Entretanto, sua publicação tardia frustrou este objetivo, que parece ter sido parcialmente cumprido pelo álbum *Estilo colonial brasileiro: composições arquitetônicas de motivos originais*, publicado em 1927 pelo arquiteto Felisberto Ranzini (1881-1976).
 - 21 ... a fundação de uma Sociedade ou Comissão de Arquitetos com plenos poderes junto aos governos e às Cúrias para embargar as demolições e impedir que as restaurações sejam feitas com o sacrifício da “fisionomia característica” do edifício. Em minhas viagens tive ocasião de ver, com espanto, templos góticos e bizantinos exatamente onde se levantavam, havia pouco, antigas igrejas coloniais (RODRIGUES, Wash. O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 abr. 1926, p. 4).

- 22 Órgão oficial da Escola Nacional do Brasil, a revista seguiu regular e mensal, até seu fim em março de 1978.
- 23 Demitido em 18 de setembro de 1931.
- 24 Como, por exemplo, o Projeto de residência. Barata e Fonseca. *Revista de Arquitetura da ENBA*, n. 11 p.10-12, mai. 1935.
- 25 Em 1924 José Mariano publicou *Os Dez Mandamentos do Estilo Neocolonial*. In: *Architectura no Brasil*, Rio de Janeiro, 1924, p. 161.
- 26 Na *Revista do Brasil*, Mário de Andrade publicou os seguintes artigos dedicados à arquitetura e ao patrimônio colonial: *Arte religiosa no Brasil- Triunfo Eucarístico de 1733* (n.49, janeiro de 1920); *Arte religiosa no Brasil- Arte Cristã* (n.50, fevereiro de 1920); *A arte religiosa no Rio* (n.52, abril de 1920); *Arte religiosa no Brasil- Em Minas Gerais* (n.54, julho de 1920). As viagens renderam também os artigos *Alphonsus*, (18/07/1919) e *Triumpho Eucharístico*-Trecho duma conferência, publicados em *A Cigarra* (Ano 6, n.123, 01/11/1919). A esse respeito ver: KRONBAUER (1993).
- 27 Mesmo sendo um triunfo, principalmente nas edificações residenciais, o neocolonial parecia estar fadado a um dilema no tocante ao papel desempenhado pela estrutura de concreto armado, mascarada pelo torvelinho de elementos decorativos, necessários para conferir à edificação uma ambiência condizente com seus princípios. A questão do ornamento na arquitetura é notadamente um ponto importante de ruptura inaugural do modernismo, na sua condenação e expurgo como elemento partícipe da composição arquitetônica.
- 28 Os profissionais que mais se destacaram, indubitavelmente foram Victor Dubugras (1868-1933) e Ramos de Azevedo (1851-1928).
- 29 Devido ao prestígio de residências como as de Ricardo Severo - casa do banqueiro Numa de Oliveira (1918), casa praiana (Guarujá - 1921), Casa de José Moreira (1926) e da Casa Ruy Nogueira (1939); de Victor Dubugras - Casa de Arnaldo Guinle e as numerosas obras do escritório de Ramos de Azevedo em São Paulo.
- 30 Enquanto antes da guerra eram considerados moradia de exceção e, geralmente de grande área construída, agora eram extremamente comuns nos novos bairros. Antes, nos estilos variados próprios do ecletismo, com a predominância do “estilo francês” [...] Agora o tijolo à vista, solução tão apreciada por Ramos de Azevedo em suas residências, aliava-se ao neocolonial simplificado, dando nascimento a um típico “estilo” identificado por alguns recursos decorativos tirados daqui e dali dentre exemplares neocoloniais “eruditos” (LEMOS, 1985, p. 175-176).
- 31 Monteiro Lobato, por exemplo, destilava impiedoso veneno contra os edifícios ecléticos da Paulicéia de seu tempo. Em o *Curioso caso de materialização*, em *Idéias de Jeca Tatu* (1919), o escritor paulista dialoga com o escritor português Camilo Castelo Branco a respeito do Trianon, localizado no *belvedere* na Avenida Paulista:

“Batizar uma casa de pasto, cá na América, com o nome dum antigo castelo francês, sabe-me a disparate” sugere Castelo Branco; Lobato responde que: “É a elegância, mestre, é o requinte! A cultura refinou-nos. A civilização cresce em Vila Mariana como mamona. Nossas casas não denunciam o país [...]. Dentro de um salão Luis XV somos uma mentira com rabo de fora [...]. Nosso mobiliário dedilha a gama inteira de estilos exóticos, dos rococós luisescos, às japonesices de bambu laqueado. O interior de nossas casas é um perfeito prato de frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luis XV ou XVI, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, pendões da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês [...]; por fora, a mesma ausência de individualidade. Acentos gregos, curveteiros lombricoidais do *Art Nouveau*, capitéis coríntios, frisões de todas as renascenças, arcos romanos e árabes, barrocos, rocalhos – o cançã inteiro das formas exóticas (LOBATO, 1946, p. 25-26).

REFERÊNCIAS

- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CATROGA, Fernando. O Republicanismo em Portugal. Coimbra: Faculdade de Letras, 1991.
- HOBBSAWM, Eric. A Era dos Impérios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KRONBAUER, Claudete (org.). *A Arte Religiosa no Brasil*. Crônicas publicadas na Revista do Brasil em 1920. São Paulo: Experimento; Giordano, 1993.
- LEMOS, Carlos A. C. Alvenaria Burguesa. São Paulo: Nobel, 1985.
- LOBATO, José Bento Monteiro. Curioso caso de materialização e Estética oficial. In: *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946, p. 25-26).
- MELO, Joana. Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume, 2007.
- NEVES, Cristiano das. Architectura Colonial. *O Estado de São Paulo*. 13 abr a 29 abr de 1926
- PUPPI, Marcelo. *Por Uma História não moderna da Arquitetura Brasileira*. Campinas: Pontes, 1998.
- RAMOS, Maria Bernadete; SERPA, Élio; PAULO, Heloisa (Orgs.). O beijo através do Atlântico: o lugar do Brasil no Panlusitanismo. Chapecó: Argos, 2001.
- SCHWARZC, Lilia Moritz. Os Institutos Históricos e Geográficos: “guardiões da história oficial”. In: *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVERO, Ricardo. In: Sociedade de Cultura Artística. [s.l.:s.n.], 1916, p. 46-47.
- SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. Conferencias 1914-1915. São Paulo,