UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

EMANOEL VICTOR PATRÍCIO DE LUCENA



ARQUITETURA NEOCOLONIAL

UMA ANÁLISE ARQUEOLÓGICA DO DISCURSO NOS CENÁRIOS PAULISTANO E CARIOCA

JOÃO PESSOA

2022

EMANOEL VICTOR PATRÍCIO DE LUCENA



ARQUITETURA NEOCOLONIAL

UMA ANÁLISE ARQUEOLÓGICA DO DISCURSO NOS CENÁRIOS PAULISTANO E CARIOCA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba (PPGAU-UFPB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.
Área de concentração: História da Arquitetura.

Orientação: Prof. Ivan Cavalcanti Filho, PhD.

JOÃO PESSOA

2022

L935a Lucena, Emanoel Victor Patrício de.
Arquitetura neocolonial : uma análise arqueológica do discurso nos cenários paulistano e carioca / Emanoel Victor Patrício de Lucena. - João Pessoa, 2022.
149 f. : il.

Orientação: Ivan Cavalcanti Filho.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CT.

1. Arquitetura neocolonial. 2. Análise do discurso. 3. Identidade nacional. I. Cavalcanti Filho, Ivan. II. Título.

UFPB/BC CDU 72(043)

ARQUITETURA NEOCOLONIAL: UMA ANÁLISE ARQUEOLÓGICA DO DISCURSO NOS CENÁRIOS PAULISTANO E CARIOCA

Por

Emanoel Victor Patrício de Lucena

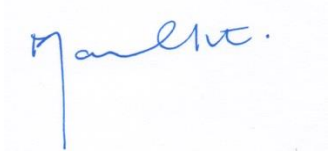
Trabalho de pesquisa aprovado em 25 de março de 2022



Prof. Dr. Ivan Cavalcanti Filho
(Presidente – PPGAU/UFPB)



Prof.ª Dr.ª Maria Berthilde Moura Filha
(Avaliadora Interna – PPGAU/UFPB)



Prof.ª Dr.ª Mariana Fialho Bonates
(Avaliadora Interna – PPGAU/UFPB)



Prof. Dr. Fernando Atique
(Avaliador Externo – UNIFESP)

João Pessoa-PB – 2022

Dedicatória

A todos que lutam por uma educação inclusiva, pública e de qualidade.

À Ciência Brasileira.

Agradecimentos

No momento de crise atual vivenciado pela Ciência Brasileira, marcado por constantes ataques negacionistas e ameaças de sucateamento, torna-se imprescindível começar esta seção agradecendo à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento da presente pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba, pela oportunidade concedida para o desenvolvimento deste trabalho, bem como pela compreensão do abalo causado por um estado de exceção na vida dos discentes, em virtude da Pandemia da Covid-19, permitindo que desenvolvêssemos a nossa pesquisa no nosso tempo;

Ao meu orientador, Professor Ivan Cavalcanti Filho, PhD, por ter me fornecido as bases para a pesquisa científica e me inspirado a seguir a carreira acadêmica;

Ao Professor Dr. Fernando Atique, por toda atenção e suporte em alguns 'tira-dúvidas' cruciais para a 'poda' do presente trabalho;

À Professora Dr.ª Helena Cunha de Uzeda, pela atenção e humildade com que recebeu meu e-mail solicitando uma cópia de sua tese, a qual serviu de importante suporte bibliográfico para esta pesquisa;

À Professora Dr.ª Nelci Tinem (*in memorian*) pelas críticas (por vezes duras, cirúrgicas) e por todo aporte teórico e metodológico, fundamentais para o atual estado desta dissertação;

Às Professoras Dr.as Berthilde Moura Filha e Mariana Bonates, pelas valiosas observações na etapa de qualificação;

Ao Laboratório de Pesquisa Projeto e Memória (LPPM), pelo acolhimento e suporte bibliográfico, sobretudo durante os anos da Grande Pandemia supracitada;

Aos descendentes de José Marianno Filho, seu tataraneto Marianno Carneiro da Cunha e seu bisneto José Marianno Carneiro da Cunha Filho, pela atenção no fornecimento de imagens do Solar Monjope.

A Maiko, pela paciência em meus estágios de desespero, correções, preciosas dicas de formatação, e referenciais teóricos;

A Bárbara, Sabrina e Bruno, aqueles amigos-irmãos, de balada, de barzinho, de viagens, de desabafo;

Por fim, e não menos importante, aos meus pais, que, antes de quaisquer professores, me formaram enquanto pessoa, tendo feito o possível (e o impossível também) durante uma vida para que eu chegasse até aqui.

*A pseudociência é mais **f**ácil de ser inventada que a ciência, p**or**que os confrontos perturb**a**dores com a realidade (...) são evitados mais facilmente. Os padrões de ar**g**um**en**tação, **o** que passa por evidên**ci**a, são muito menos rigorosos. Em parte por essas mesmas razões, é muito mais fácil apresentar a pseu**d**ociênci**a** ao público em geral do que a ciência.*

(Carl Sagan em *O mundo assombrado pelos demônios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 29)

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

(Chico Buarque)

Resumo

A presente pesquisa possui uma abordagem teórico-empírica, através da qual busca analisar o discurso em torno do fenômeno Neocolonial brasileiro, à luz teórica da arqueologia do discurso, segundo Michel Foucault. A justificativa deste trabalho está em contribuir para um entendimento mais acurado acerca dos conflitos e contradições por trás do discurso que levou à emergência do fenômeno no contexto brasileiro. Adotando como o recorte cronológico o intervalo compreendido entre 1900 e 1928, a pesquisa se fundamenta no afã modernizador e nacionalizante da Primeira República nos dois principais centros de efervescência cultural no início do século XX: as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro apresenta o contexto histórico que precedeu o discurso neocolonial no Brasil, o qual inclui o estudo da definição – e relações entre si – de conceitos-chave que contribuem para o entendimento do tema neocolonial na historiografia recente da arquitetura no Brasil. O segundo capítulo dedica-se à análise do discurso em torno do fenômeno neocolonial no contexto paulistano, e o terceiro aborda a repercussão desse discurso no contexto carioca, seguida de sua análise. O conteúdo apresentado nos três capítulos está embasado em pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e seleção de *corpus* textual, no qual foi aplicado o método de análise arqueológica do discurso, que busca prioritariamente evidenciar procedimentos internos e externos de controle e delimitação discursiva. O objetivo geral da dissertação é entender as relações estabelecidas entre o supracitado afã modernizador da República e o discurso em torno do fenômeno neocolonial brasileiro. Sob tal ótica, os resultados evidenciam que da Proclamação até os primeiros anos do século XX, o ideal nacionalista republicano, respondendo ao aludido afã, priorizava a formação de um país soberano, moderno e independente. Nessas circunstâncias, desenvolveu-se, no âmbito da arquitetura e do urbanismo, um espírito *antilusitanista*, onde toda referência ao passado colonial e imperial passaria a ser considerada sinônimo de atraso e subserviência. Assim, adotou-se o Ecletismo francês como baluarte dessa modernidade republicana. A arquitetura neocolonial no Brasil é, portanto, fruto de um arranjo discursivo que criticava esse ideal de modernidade em curso. O aludido arranjo se desenvolveu nos dois principais centros irradiadores de cultura no país – São Paulo e Rio de Janeiro – a partir dos quais emergiram figuras-chave para o discurso que embasou Neocolonial no contexto nacional. Na capital paulista destaca-se a atuação do engenheiro português Ricardo Severo, enquanto que no cenário carioca têm notoriedade os trabalhos de Araújo Viana, também engenheiro, e do médico pernambucano José Marianno Filho. Esses personagens contribuíram de forma contundente para a ressignificação da arquitetura colonial enquanto afirmação da nacionalidade brasileira, que teve como principal amparo institucional o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Palavras-Chave: Arquitetura neocolonial, análise do discurso, identidade nacional.

Abstract

The present research has a theoretical-empirical approach, through which it seeks to analyze the discourse around the Brazilian neocolonial phenomenon, in the theoretical light of the archaeology of discourse proposed by Michel Foucault. The justification of this work is based on contributing to a more accurate understanding of the conflicts and contradictions behind the discourse that led to the emergence of this aforementioned phenomenon in Brazilian context. Adopting the 1900 to 1928 time period as the chronological cut, the research is based on the modernizing and nationalizing zeal of the First Republic in two main centers of cultural effervescence at the beginning of the 20th century: the cities of São Paulo and Rio de Janeiro. In this sense, the work is structured in three chapters. The first presents the historical context that preceded the neocolonial discourse in Brazil, which includes the study of the definition - and relationships between them - of key concepts which have contributed for the understanding of the neocolonial issue in recent historiography of architecture in Brazil. The second chapter is dedicated to the discourse analysis about the neocolonial phenomenon in the contexto of São Paulo, and the third addresses the turnout of that discourse in the carioca context, followed by its analysis. The content presented in the three chapters is based on bibliographic research, documental research and selection of textual corpus, in which the method of archaeological discourse analysis is applied, which primarily seeks to highlight internal and external procedures of control and discursive delimitation. The general objective of the dissertation is to understand the relationships established between the aforementioned modernizing zeal of the Republic and the discourse around the Brazilian neocolonial phenomenon. From that perspective, the results show that from the Proclamation until the early years of the 20th century, the republican nationalist ideal, responding to the alluded effort, prioritized the formation of a sovereign, modern and independent country. Under those circumstances, an anti-Lusitanist spirit developed within the scope of architecture and urbanism, in which any reference to the colonial and imperial past would be considered synonymous with backwardness and subservience. Thus, French Eclecticism was adopted as a bulwark of that republican modernity. Neocolonial architecture in Brazil is, therefore, the result of a discursive arrangement that criticized that ideal of modernity in progress. The aforementioned arrangement was developed in the two main irradiating cultural centers in the country – São Paulo and Rio de Janeiro – from which key figures emerged for the discourse that supported the Neocolonial in national context. In the capital of São Paulo, the work of the Portuguese engineer Ricardo Severo stands out, while in the carioca scenario the work of Araújo Viana, also engineer, and that of José Marianno Filho, doctor from Pernambuco, are well-known. These characters have given a strong contribution to the resignification of colonial architecture as an affirmation of Brazilian nationality, whose main institutional support was the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

Keywords: *Neocolonial architecture, discourse analysis, national identity.*

Lista de ilustrações

	Capítulo 1	
Figura 1.01	*Las Meniñas*, Diego Velázquez (1656). Reprodução.	11
Figura 1.02	Matéria do *Jornal do Século* sobre a Reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro, publicada em 03 de Janeiro de 1903.	18
Figura 1.03	Divulgação de concurso de fachadas para a Avenida Central	19
Figura 1.04	Recorte da Planta da Cidade de São Paulo (1913) com indicação da Avenida da Independência – então denominada simplesmente de Avenida Projectada – em tracejado vermelho.	20
Figura 1.05	Projeto de residência assinado por Atílio Correia e Lima, publicado na revista *A Casa*.	25
Figura 1.06	Páginas do livro de Felisberto Ranzini. Reprodução.	32
Figura 1.07	Projetos em *Estylo Colonial* publicados na revista *A Casa*.	34
Figura 1.08	Projeto para taperinha da Praia Grande. Georg Przyrembel (1922) Coleção Família Przyrembel. Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini	35
	Capítulo 2	
Figura 2.01	Foto da casa de Ricardo Severo – Rua do Conde, Porto, Portugal.	42
Figura 2.02	Festa Desportiva realizada na Exposição de Higiene de 1909. À imagem da esquerda, ao fundo, nota-se o pavilhão de São Paulo,	45
Figura 2.03	**A -** Residência do banqueiro Numa de Oliveira. Reprodução.	46
	B - Residência à Rua Angélica. Reprodução.	46
Figura 2.04	Casarão na Avenida Angélica, 19??. Acervo Eros Procópio Santiago. Reprodução.	47
Figura 2.05	Charge ridicularizando o Monumento ao Descobrimento do Brasil, erguido no Rio de Janeiro durante os festejos dos 4º centenário do descobrimento do Brasil.	53
Figura 2.06	Elementos formais da arquitetura colonial apresentados por Severo (1914)	58
Figura 2.07	Casa de arrabalde, 1816 por Debret.	60
Figura 2.08	Residência Névio Barbosa – Rua da Condessa de São Joaquim, esquina com a Rua Bororó, São Paulo. Reprodução.	61
Figura 2.09	Croquis do Sobrado Mourisco (Séc. XVII) – Rua do Amparo, Olinda-PE.	62
Figura 2.10	Residência Névio Barbosa – Rua da Condessa de São Joaquim, esquina com a Rua Bororó, São Paulo (detalhe). Reprodução	62
Figura 2.11	Projeto do Brasão de autoria de W. Rodrigues e Guilherme de Almeida – Acervo Estadão. Reprodução.	65
Figura 2.12	**A** – Fachada do Instituto Pasteur, Avenida Paulista, 363.	66
	B – Instituto Pasteur em 1903.	66
Figura 2.13	Localização do Largo do Piques em fração do mapa paulistano de 1814. Acervo do Jornal *A Gazeta,* edição especial de 25/01/1954. Reprodução	70
Figura 2.14	Divulgação do projeto de Victor Dubugras para o Largo da Memória - Acervo Estadão. Reprodução.	72
Figura 2.15	Detalhe do painel azulejar - Acervo Karen Matsuy (2012). Reprodução	72
Figura 2.16	Mapa turístico dos monumentos do Caminho do Mar - Acervo Estadão. Reprodução.	73

Figura 2.17	**A** - Pouso de Paranapiacaba (aspecto geral e detalhe) - Acervo dos Municípios Brasileiros (19??).	74
	B - Rancho da Maioridade - Acervo dos Municípios Brasileiros (19??).	74
Figura 2.18	Construcción de una antigua vivienda en la Quebrada de Humahuaca.	75
	Capítulo 3	
Figura 3.01	Fachada do projeto de Victor Dubugras para a Casa de José Marianno Filho no Leblon (1912).	93
Figura 3.02	Palácio das Grandes Indústrias na Exposição Universal do Centenário da Independência (Reprodução). Rio de Janeiro (1923)	98
Figura 3.03	Projeto residencial de Raul Lino o sr. Rey Collaço. Estoril, Portugal.	100
Figura 3.04	Página da *Revista da Semana*, com anúncio dos projetos vencedores do Prêmio Heitor de Mello	101
Figura 3.05	Planta-baixa do projeto primeiro colocado do Prêmio Heitor de Mello, de autoria de Nerêo Sampaio e Gabriel Fernandes.	103
Figura 3.06	Projetos vencedores dos Prêmios Mestre Valentim e Araújo Viana	104
Figura 3.07	Anúncio do Prêmio Heitor de Mello para um solar brasileiro. Recorte do Jornal A Noite (1923).	105
Figura 3.08	Projeto de Angelo Bruhns para o Solar Brasileiro (reprodução).	107
Figura 3.09	Solar Monjope visto da Lagoa Rodrigo de Freitas	108
Figura 3.10	**A** - Porta da Capela do Solar Monjope. Acervo pessoal da Família Carneiro da Cunha (196?).	109
	B - Porta da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.	109
Figura 3.11	Arcaz e azulejos do Solar Monjope. Fotos de Juvenil de Souza (Reprodução)	111
Figura 3.12	Sala de jantar do Solar Monjope. Destaque para os lampadários. Foto de Ed Keffel (Reprodução).	112
Figura 3.13	**A –** Pátio do Solar Monjope.	113
	B - Detalhe da *loggia* superior do claustro do Convento de S. Francisco de Olinda - PE	113
Figura 3.14	Pia de sacristia em mármore de Lioz. Foto de Juvenil de Souza (Reprodução)	114
Figura 3.15	Azulejos portugueses oriundos do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu. Capela do Solar Monjope. Foto de Juvenil de Souza (Reprodução).	115
Figura 3.16	Perspectiva da Escola Normal tomada a partir de seu pátio central (Reprodução).	120
Figura 3.17	Casa Grande do Engenho Monjope, em Pernambuco (Reprodução). Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ).	121

Lista de tabelas

Esquema 2.01	Resumo dos procedimentos de controle, delimitação e validação do discurso segundo Foucault (1969/2008).	49
Esquema 3.01	Hierarquia do quadro social do IHGB	88

Sumário

Introdução			01
Capítulo 01		**Contribuições ao estudo da Arquitetura Neocolonial: uma [muito] breve arqueologia dos conceitos**	09
	1.1	Lugares-comuns	11
	1.2	Modernidade, modernização e nacionalismo	13
	1.3	Identidade nacional	16
	1.4	Tradição e "modernidade nativa": a identidade neocolonial	21
	1.5	Memória e Sentido Histórico	26
	1.6	Estilo e Pastiche	29
	1.7	Considerações sobre o Capítulo I	37
Capítulo 02		**O discurso neocolonial na capital Paulista**	38
	2.1	Ricardo Severo e a *Arte Tradicional no Brasil*	39
	2.2	A Formação discursiva da *Arte Tradicional no Brasil*	47
	2.3	A repercussão do discurso sobre *A Arte Tradicional* no contexto paulistano em obras escritas e construídas	60
	2.4	Considerações sobre o Capítulo 2	76
Capítulo 03		**Ecos da *Arte Tradicional* no Rio de Janeiro**	78
	3.1	Sobre Araújo Viana: status, lugar institucional e percurso profissional	79
	3.2	O discurso *Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em particular*	84
	3.3	Da medicina à arquitetura: sobre José Marianno Filho	89
	3.4	O Movimento Neocolonial e a tentativa de se construir um *estylo* arquitetônico brasileiro.	92
	3.5	O Solar Monjope e os desdobramentos do Neocolonial	107
Considerações finais			122
Referências			128

Introdução

> *A Arquitetura Jesuítica foi, não há dúvida, e nisso me encontro de inteiro acordo com José Mariano Filho, [grifo nosso] a expressão mais alta e erudita de arquitetura no Brasil colonial. Influenciou certamente a casa-grande.*
>
> (FREYRE, 1933/2006, p. 37)

A citação acima é extraída do livro *Casa-Grande e Senzala*, obra máxima do sociólogo recifense Gilberto Freyre, publicada pela primeira vez em 1933. Conhecido como um dos "mais importantes cientistas sociais do século XX" (SCIULO, 2021), Freyre também é reconhecido, nacional e internacionalmente, nos campos da história e da antropologia do povo brasileiro (*Ibidem,* n.p.). Mas quem é esse "José Mariano Filho", com quem o sociólogo entra em acordo no tocante ao protagonismo desempenhado pela "arquitetura jesuítica" e no desenho das casas-grandes do Brasil colônia?

Pode-se dizer, em linhas muito gerais, que Marianno Filho foi um médico pernambucano que ganhou notoriedade no cenário intelectual carioca na década de 1920, em razão de seus estudos relativos à arte e arquitetura coloniais. Pode-se adiantar também que, a partir desses estudos, o aludido médico tornou-se um dos principais arautos do objeto de pesquisa do presente trabalho – a arquitetura neocolonial. A partir dessas respostas ingressa-se naquilo que o filósofo francês Michel Foucault chama de *Arqueologia do Saber*. Isto porque, para o filósofo, nenhuma ideia surge do nada, motivo porque o autor de *Casa-Grande* cita o tal Mariano para reforçar e conferir crédito ao seu argumento, demonstrando que o saber que mobiliza aquele trecho foi validado anteriormente, haja vista que na década 1930, quando essa obra foi escrita, estudos relativos à arte colonial ainda eram escassos.

Isto posto, quando se propõe analisar "arqueologicamente" um dado saber, significa investigar as camadas que estão por baixo deste saber, aquilo que o sedimenta e o cristaliza, semelhantemente à tarefa de um arqueólogo em plena atividade de escavação, quando vai descobrindo novos dados acerca de um determinado sítio à medida que o escava. Esses dados contribuem, por exemplo, para a compreensão de como aquele sítio se modificou, para o entendimento do que ele é na atualidade, e para a detecção dos principais agentes que atuaram na sua formação.

Analogamente a tal processo se dá a análise “arqueológica” do discurso, ou seja, aquela baseada em Foucault, citado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019):

> É vasculhando as camadas constitutivas de um dado saber, de um dado acontecimento, de um dado fato, que podemos apreender o movimento de seu aparecimento, aproximarmo-nos do momento em que foi ganhando consistência, visibilidade e dizibilidade (*Ibidem*, p. 170).

Destarte, o saber que se propõe a “vasculhar as camadas” neste trabalho é o discurso em torno do “fenômeno neocolonial” no Brasil, construído a partir de dois centros irradiadores principais: as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro.

“Fenômeno” é uma palavra cuja etimologia remete ao termo grego *φαινόμενος* (phainómenos). Paula Campos (2007, p. 3) explica que esta palavra deriva de “*phaino*, um fazer brilhar, e de *phôs*, uma luz que faz aparecer, que torna visível”. Portanto, a autora esclarece: o sentido do *Phainómenos* “diz *[respeito a]* tudo aquilo que é passível de ser posto à luz, tudo aquilo que resplandece, iluminando-se”. Por esta acepção, o Dicionário Aurélio (2010) explica que o termo “fenômeno”, dentre outras significações, denota um “fato de natureza moral ou social” que “pode ser percebido pelos sentidos ou pela consciência” (*Ibidem*, n.p.). Nesses termos, o “fenômeno neocolonial” é entendido nesta dissertação como o conjunto de buscas por uma identidade arquitetônica que “resplandeceu” no contexto sociocultural de alguns países latino-americanos e caribenhos a partir de finais do século XIX – bem como em antigas províncias mexicanas anexadas aos Estados Unidos, tais como Califórnia, Novo México e Texas (AMARAL, 1994).

Esse conjunto de buscas supracitado, por si só, constrói discursos sobre os quais se ampara, e consiste numa reação nacionalista contra o vocabulário arquitetônico importado da Europa, até então inspirado, em boa parte, no modelo *beaux-arts* francês. Buscava-se, mediante essa reação, reforçar o caráter soberano dos “países do Novo Mundo”, celebrando sua independência civil e cultural por meio de um revivalismo ornamental do linguajar autóctone pré-colombiano, e/ou da arquitetura religiosa lusa ou hispânica da época colonial (AMARAL, 1994; LEMOS, 1994; SANTOS, 1981). Assim, dada a pluralidade de culturas da América Latina, Caribe e Estados Unidos, a Arquitetura Neocolonial se ramificou em diversos repertórios formais de afirmação nacionalista – ou seja, fora do senso comum ditado

pelo modelo *beaux-arts* – como, por exemplo, o *Neo-inca*, no Peru, o *Neotihauanaco*, na Bolívia, o *Spanish Colonial Revival* e o *Mission Style*, nos Estados Unidos, o *Estilo Euríndico*, na Argentina, entre outras classificações (GUTIERREZ-VIÑUALES, 2003a; 2003b; 2014).

De acordo com Roberto Segre (1991, p. 123-124), embora a "*[re]*apropriação do vocabulário colonial" suscite um questionamento "puramente estilístico e decorativo, *[ela]* representava uma posição de rejeição e questionamento do classicismo cosmopolita", o que abriu, por sua vez, "uma perspectiva de renovação a qual lhe permitiu vincular-se ao Movimento Moderno". Ora, ainda segundo este autor "em diversos países *[latino-americanos]* os protagonistas fundamentais da vanguarda arquitetônica *['racionalista']* aplicaram preceitos do neocolonial em suas primeiras obras (*Ibidem*, p. 124).[1]

Esse processo de reapropriação reflete aspectos de uma "invenção de tradição", termo proposto por Erick Hobsbawn e Terrenece Ranger (1997/2008, p. 9), na medida em que estabelece uma conexão com o passado arquitetônico como afirmação identitária de um povo. Também reflete tons de uma "invenção de objetos históricos", a qual, segundo o historiador brasileiro Arno Wheling (*apud* ALBUQUERQUE-JÚNIOR, 2019, p. 23) se dá a partir da (re)descoberta de um objeto pré-existente que "jazia ignorado e desprezado", vindo à tona por meio do discurso. No caso do Brasil, este objeto pré-existente seria a própria arquitetura colonial, relegada ao ostracismo nos primeiros anos da era republicana e posteriormente ressignificada enquanto expressão de identidade nacional.

A arquitetura neocolonial brasileira é, portanto, fruto dos primeiros estudos acerca da história e documentação da arquitetura nacional. Neste sentido, a presente pesquisa se debruça na análise desses primeiros estudos, que vão se desdobrar em duas campanhas em defesa do patrimônio colonial luso-brasileiro: a paulista e a carioca. A campanha paulista foi encabeçada pelo engenheiro português Ricardo Severo na década de 1910, e certamente influenciaria a campanha carioca, que teve

[1] É o caso de Lucio Costa, No Brasil; Carlos Obregon Santacicília e Frederico Mariscal, no México; Hector Velaverde, no Peru; Gustavo Wallis e Carlos Raúl Villanueva, na Venezuela; Mauricio Cravotto, no Uruguai e Eugenio Batista, em Cuba. (SEGRE, 1991, p. 124).

como expoentes Ernesto da Cunha de Araújo Viana (também engenheiro), e o já citado José Marianno Filho.

Diante do exposto, o objetivo geral desta dissertação é compreender de que maneira se deu a relação do fenômeno neocolonial brasileiro, expresso nas duas campanhas supracitadas, com o processo de conformação do ideário nacionalista republicano brasileiro que, sob a divisa *Ordem e Progresso*, se empenhava em construir uma consciência nacional, calcada em ideais de tradição, modernidade e identidade cultural (SEGAWA, 2010).

A justificativa do trabalho parte da problematização acerca dos dois discursos que predominam sobre o capítulo do Neocolonial na historiografia da arquitetura brasileira. O primeiro destes discursos, de viés "reducionista", reconhece a participação do Neocolonial na produção arquitetônica nacional, "reduzindo", contudo, essa participação a mais um modismo para compor o leque de expressões arquitetônicas ecléticas. Esse juízo "reducionista" foi propagado por Lucio Costa, quando de seu súbito engajamento no Movimento Moderno em 1930, que o levou a julgar o Neocolonial – de que foi adepto no início de sua atuação profissional – como um "pseudo-estilo", a ponto de considerar "[irrelevante] a querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus" (COSTA, 1962, p. 47, grifo nosso). Tal visão de Lucio Costa foi o paradigma decisivo para análise do Neocolonial sob a lente do ecletismo, cujo maior expoente na historiografia da arquitetura no Brasil é a obra *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, coletânea organizada por Annateresa Fabris (1987). Seguindo um ponto de vista evolucionista, a autora defende que "o neocolonial foi o último capítulo da voga eclética entre nós", antes do "novo encontro" da arquitetura brasileira com a modernidade (*Ibidem*, 1993, p. 141).

O segundo discurso, iniciado por Paulo Santos na década de 1950, propõe um revisionismo desse paradigma, entendendo o Neocolonial como uma transição entre "o 'verdadeiro' colonial, portador da tradição [nacional], e a nova arquitetura [moderna] brasileira" (*Ibidem, apud* PUPPI, 1998, p. 65). Essa noção de "transição entre o passado e o presente" foi absorvida por Yves Bruand em sua tese de doutorado, intitulada *L'Architecture Contemporaine au Brésil* (1971),[2] a qual, por sua vez, foi

[2] Tradução brasileira: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, publicada dez anos depois, em 1981.

aprofundada em artigo de Carlos Lemos, publicado na coletânea *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos,* organizada por Aracy Amaral (1994). O ponto que esses dois discursos em confronto têm em comum é a posição assessória na qual inserem o fenômeno neocolonial brasileiro em suas narrativas. Diante do exposto, a relevância do presente trabalho reside na contribuição para um entendimento mais acurado acerca dos conflitos e contradições por trás do discurso que levou à emergência do neocolonial no Brasil, haja vista que, de acordo com Foucault (*apud* ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019), "todo discurso nasce de lutas políticas e de embates de poder" (*Ibidem*, p. 151). Sob tais condições, vence a narrativa que tem mais força e influência.

Quanto ao recorte cronológico da pesquisa**,** o ano de 1900 marca seu início, com a comemoração dos 400 anos do Descobrimento do Brasil, expressa através da Exposição Industrial no Rio de Janeiro. Com viés nacionalista, o principal objetivo do certame era exaltar o progresso científico-tecnológico brasileiro na virada de século. No campo da arquitetura e do urbanismo, o evento expunha as tendências ecléticas, típicas do ideário "nacional-modernizador" da Primeira República. Esse início de século também marcaria o investimento na educação moral e cívica da República, veículo fundamental para a conformação de uma consciência nacional, fonte da qual o Neocolonial bebeu para se afirmar enquanto movimento cultural no Brasil. O ano de 1928 assinala o fim do recorte cronológico, com a conclusão do Solar Monjope, residência de José Marianno Filho, exemplar da arquitetura Neocolonial, construído para servir de cânone dessa linguagem arquitetônica para estudantes e arquitetos.

Para contemplar com propriedade o objetivo geral proposto, esta dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro apresenta o contexto histórico que precedeu o discurso do neocolonial no Brasil, o qual inclui o estudo da definição (e relações entre si) de conceitos-chave que contribuem para o seu entendimento. A pertinência de tal estudo se ampara na verificação do compartilhamento de alguns desses conceitos, caros à análise do movimento Neocolonial, a saber: *nacionalismo*, *estilo*, *identidade*, *modernidade* e *tradição*. A bibliografia relativa ao fenômeno neocolonial no Brasil absorve esses termos para fundamentar as tensões que concorreram para sua eclosão no contexto nacional, sem se deter, contudo, em uma análise mais profunda de seu sentido, cuja interpretação fica subentendida pelo leitor. Identificada tal lacuna, o estudo do tema torna-se mais claro quando se lança luz sobre

esses conceitos, investigando os sentidos que tomam para fundamentar o Neocolonial enquanto reação às mudanças socioculturais impostas pelo ideário republicano.

O segundo capítulo é dedicado à análise de discurso de Ricardo Severo, evidenciando os procedimentos de controle e delimitação discursiva que o engenheiro utiliza para ter sua ideia validada no contexto intelectual e institucional paulistano em que estava inserido. Já o terceiro e último capítulo foca na repercussão do discurso de Ricardo Severo no contexto carioca, a partir da atuação de Araújo Viana e de José Marianno Filho, com destaque especial, e final, para um exemplar arquitetônico de linguagem neocolonial, o solar Monjope, residência do médico pernambucano.

Para a construção do conteúdo apresentado nos três capítulos supramencionados, o trabalho se ancora em três procedimentos, basilares para seu bom termo: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa documental, e a seleção de *corpus* textual, onde foi aplicado o método de análise arqueológica do discurso.

A pesquisa bibliográfica foi realizada em dois momentos. O primeiro focou na compreensão de aspectos socioculturais e políticos do Brasil durante o recorte cronológico adotado na pesquisa – de 1900 a 1928. Neste sentido, recorreu-se a títulos de História do Brasil, como: *A invenção do Brasil moderno*, de Micael Herschmann e Carlos Alberto Messender Pereira (1994); e as coletâneas de artigo intituladas *História da vida privada no Brasil: da belle époque à era do rádio;* e *História do Brasil nação: a abertura para o mundo 1889-1930*, organizadas, respectivamente, por Nicolau Scevcenko (1998) e Lília Moritz Schwarcz (2012).

No segundo momento, a ênfase foi dada a títulos que fornecessem aportes para a conceituação e classificação do Neocolonial no Brasil e na América Latina. Destacaram-se, nesse contexto, a obra já mencionada de Aracy Amaral, *Arquitectura Neocolonial: América Latina, Caribe e Estados Unidos* (1994); *América Latina: fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*, de Roberto Segre (1991); a tese de Caion Menguello Natal (2013), *Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil*; e o livro *Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*, de Carlos Kessel (2008).

A pesquisa documental constituiu a etapa mais importante desta dissertação, consistindo na investigação de jornais e revistas onde o discurso do Neocolonial no

Brasil foi difundido. Esses documentos se traduziram como verdadeiras pistas, através das quais se tentou “rastrear o momento da invenção” do aludido saber (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2019, p. 26). De acordo com o referido autor, citando Jacques Derrida, “mesmo aquele documento ou vestígio do passado que possa ter chegado até nós por puro acaso foi produzido no seu tempo obedecendo a *[certas]* intencionalidades” (*Ibidem,* p. 29). Assim, este procedimento buscou rastrear a “invenção” do Neocolonial no Brasil, evidenciando as “intencionalidades” por trás dela. O processo se deu através da seleção de um *corpus* textual, a partir do qual, por meio da análise arqueológica do discurso, se destacaram os interesses que estavam na raiz do acontecimento. Para tanto, recorreu-se à consulta de acervos digitais, como a *Hemeroteca Digital Brasileira*, o *Acervo Estadão* e do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* e a *Biblioteca Digital da Unesp.*

A seleção desse *corpus* textual atendeu com cuidado ao recorte espacial adotado na pesquisa. Nesse sentido, dentre o material que compõe esse *corpus* supracitado, merecem destaque, nessa introdução, três artigos de Ricardo Severo, os quais embasam o exame acerca da manifestação inicial do discurso do Neocolonial em São Paulo. São eles: *A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo* (1914), publicado n’*O Estado de S. Paulo*; *Arquitetura Velha* (1916), impresso na revista de variedades *A Cigarra*; e *A arte tradicional no Brasil: da architectura* (1917), publicado no periódico paulista *Revista do Brasil*.

Para o entendimento da repercussão do Neocolonial no cenário carioca, outros três artigos merecem destaque. O primeiro, extraído da *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, intitulado *Das artes plásticas do Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em Particular* (1917), assinado pelo Dr. Araújo Vianna, pode-se dizer que representa, no contexto carioca, o equivalente ao discurso de Severo em São Paulo sobre a “arte tradicional” no Brasil. Os outros dois, de autoria de José Marianno Filho: um publicado na edição inaugural da Revista *Architectura no Brasil* (1921), alude ao concurso para criação de uma “arquitetura nacional”, e o outro, no jornal carioca *A Noite* datado de 4 de dezembro de 1922, denuncia o descaso com a arquitetura colonial do Rio de Janeiro, e lança as primeiras diretrizes de cunho preservacionista.

Uma vez definido esse *corpus* textual, foi utilizada a análise arqueológica do discurso (AAD), segundo Michel Foucault (1969/2008), como método para

processamento dos dados coletados. Entretanto cabe destacar que, de acordo com Veiga Neto (1995) citado por Pereira e Dinis (2015) Foucault evita, via de regra, falar de, ou propor explicitamente, qualquer tipo de método (*Ibidem*, p. 12). Esse "método", entendido em sua acepção como um conjunto de regras sistematizadas e lógicas para a condução de uma pesquisa (JAPIASSÚ e MARCONDES, 2001, p. 130), é uma ferramenta ligada a rigores racionalistas de explicação da realidade, oriundos da tradição filosófica moderna, práxis à qual Foucault se opõe. Contudo, se for considerada uma abrangência metodológica "indutiva", a qual se dá, ainda segundo Japiassú e Marcondes (2001, p. 130), a partir de "uma lei geral" estabelecida por meio da "observação e repetição de regularidades", é possível decodificar na obra de Foucault diferentes métodos de análise, dentre os quais interessa para essa dissertação o "método arqueológico", discutido em dois ensaios do filósofo francês: *A Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 1969/2008), e *A Ordem do Discurso (Idem,* 1970/1996).

Isto posto, de acordo com Leonardo Masaro (2018), a arqueologia de Michel Foucault é uma análise de viés estruturalista (*Ibidem*, p. 393) na medida em que permite entender a construção de saberes enquanto "práticas que obedecem a regras" (FOUCAULT, 1969/2008, p. 157) com validação institucional prévia. Isto significa que todo discurso, na proposta da arqueologia, não emerge do nada, mas de uma "estrutura" social pré-existente que cria possibilidades para sua enunciação. Essa estrutura, Foucault (169/2008) chamou de "episteme", entendida, segundo palavras do próprio filósofo, como "o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a (...) a ciências *[e]* eventualmente a sistemas formalizados (...)". Em outras palavras, "é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas" (*Ibidem,* p. 214).

Sob essa perspectiva, o objetivo específico deste trabalho é entender por meio da arqueologia, a maneira através da qual os discursos produzidos pelo "fenômeno neocolonial" foram ganhando consistência, visibilidade e "dizibilidade", ou seja, "autorização para serem ditos", proferidos e divulgados no Brasil, a ponto de respingar no prefácio de *Casa Grande e Senzala*, um dos mais importantes ensaios sócio antropológicos nacionais.

Capítulo 01

Contribuições ao estudo da Arquitetura Neocolonial: uma [muito] breve arqueologia dos conceitos

O Capítulo 1 mobiliza conceitos e abordagens relativos ao "fenômeno" Neocolonial. O objetivo é entender que papel desempenham e de que maneira esses conceitos se inter-relacionam dentro do discurso que embasa a expressão arquitetônica neocolonial brasileira.

Para tanto, o capítulo está estruturado em cinco seções. Na primeira, busca-se compreender em linhas gerais as relações estabelecidas entre o neocolonial e os conceitos de *modernidade, modernização e nacionalismo*. Na segunda, investiga-se a influência desses termos na conformação de uma *Identidade nacional*, cujo conceito é expandido na seção seguinte (1.2).

A terceira seção trata da definição da ideia de *tradição* e explora a relação que esta possui com o conceito de *modernidade* abordado na primeira seção, relação essa que constitui um dos pilares fundamentais do discurso do neocolonial.

A quarta seção procura entender de que maneira esses conceitos examinados nas três seções precedentes se correlacionam para a formação da ideia de uma memória nacional, e de que maneira essa memória atua na busca por um estilo arquitetônico, termo que será problematizado na última seção do capítulo.

1.1 – Lugares-comuns

> *En tesis, aqui se tuvo una resistencia que impuso la tradición arquitectonica como camino para alcanzar uma recomendable "identidad" cultural. Se trataba del rescate de uma arquitectura olvidada. (LEMOS, 1994, p. 147, grifo nosso).*

> *O neocolonial não é somente nacional e moderno: representa a vanguarda da arquitetura brasileira. (KESSEL, 2002, p. 122, grifo nosso).*

> *O movimento em prol da criação de um estilo arquitetônico brasileiro, já latente na Escola Nacional de Belas Artes (...) germinou em São Paulo a partir da atuação do arquiteto Ricardo Severo, na década de 1910, e ganhou força no Rio de Janeiro, nos anos 20. O novo estilo foi batizado de neocolonial por seu patrono, o médico José Marianno Filho. (CONDURU, 2009, grifo nosso).*

Figura 1.01

Las Meniñas. Diego Velázquez (1656). Reprodução.



Fonte: Cultura Genial[3]

Esses termos e expressões grifados nas citações acima – como "estilo", "identidade cultural" [em outros casos "identidade nacional"], "tradição arquitetônica", "nacional" (e suas derivações, como nacionalismo, nacionalidade), entre outros – são alguns dos conceitos-chave utilizados na historiografia para explicar o fenômeno neocolonial. Apesar de serem recorrentes na literatura relativa ao tema, não são restritos a ele. O dicionário lhes atribui uma definição, mas na prática discursiva essa definição *não* é fixa, variando segundo diversos fatores, como a época em que determinado discurso é proferido, o viés ideológico que lhe é aplicado, ou simplesmente de acordo com a subjetividade do autor do discurso.

O filósofo francês Michel Foucault permite compreender essa situação por meio da obra *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (FOUCAULT, 1966/2000). No primeiro capítulo do ensaio, o autor se debruça sobre a análise do quadro *Las Meniñas* (Figura 1.01), do pintor espanhol Diego Velázquez (1656),

[3] Disponível em https://www.culturagenial.com/quadro-as-meninas-velazquez/ Acesso em 16 de Janeiro de 2022

permitindo, por meio da alegoria que será descrita no parágrafo seguinte, observar a diferenciação entre o objeto, aquilo que é representado, e o signo que lhe é atribuído, isto é, os sentidos e as convenções que lhe são adjacentes.

Em linhas muitos gerais, Foucault faz inicialmente uma análise factual da pintura, ou seja, discorre unicamente sobre os elementos que estão sendo representados, como as crianças, o cachorro, o cavalete, os quadros ao fundo; enfim, todo o cenário passível de ser apreendido pela visão do contemplador da obra. Foucault denomina esse todo que compõe o cenário, de “lugar-comum” (FOUCAULT, 1966/2000, p. 6), ou seja, o ponto indiscutivelmente acessível à visão de todos os observadores que contemplam o quadro.

Entretanto, o filósofo chama a atenção que, nessa obra, Velásquez deixa um ponto inacessível à visão de quem a contempla. Este ponto é justamente o anverso da tela sobre o cavalete, situado no canto esquerdo da composição. Uma vez que o artista se faz representar na pintura, de frente à tela, encarando o observador com paleta e pincel na mão, é possível presumir, dada a sua posição, o que sua imagem está por produzir, contudo, não é possível ter certeza. Mas o que leva o observador do quadro a esta pressuposição? É justamente o “lugar-comum”. Ao observador, caberá sempre a posição de contemplador, uma vez que não pode entrar no quadro e encarar o anverso do cavalete para ter certeza. Por outro lado, o pintor consegue transmitir sua mensagem por meio da pintura, ao mesmo tempo em que deixa sobre ela a sua subjetividade, o lugar inacessível, dando liberdade ao ato de presumir, por parte de quem observa o quadro, o que está sendo pintado no anverso supracitado. Isto significa que não cabe ao observador tentar comprovar o que foi registrado naquele anverso, mas é possível, a partir do estudo do contexto da obra, e do conhecimento histórico, estabelecer recortes de abrangências daquilo está sendo representado. Isto se dá quando se lança luz sobre estes “lugares-comuns”.

De maneira análoga se comportam os “lugares-comuns” na escrita histórica. Os termos grifados na epígrafe desta seção são exemplos de lugares-comuns, ou seja, frases, palavras, ou combinação de palavras “que se torna desgastada pela repetição excessiva e perde a força original” (ESTADÃO, c2022, n.p.). Não compete a este trabalho, contudo, a ambiciosa tarefa de propor uma definição unificada a tais conceitos, porém, é possível definir os respectivos recortes de abrangência aplicados a esta pesquisa, como vai se proceder nas seções a seguir.

1.2 – Modernidade, modernização e nacionalismo

De acordo com Victor José Baptista Campos, citado por Farias (2011, p. 29) ocorre, na historiografia da arquitetura, certa dificuldade na conceituação do termo "moderno", bem como de suas derivações, tais como "modernidade e modernização". No tocante à modernidade, as autoras Abascal, Bruna e Alvim (2007) defendem que a elaboração de um conceito consistente desse termo no campo da arquitetura e do urbanismo é uma tarefa desafiadora para historiadores e críticos. Isto porque os termos se deparam com um discurso predominante que atribui a representatividade do movimento moderno unicamente ao racionalismo arquitetônico,[4] desconsiderando contextos 'modernos' específicos, como aquele que ocasionou o 'fenômeno Neocolonial', por exemplo.

Conforme se verá mais adiante, no caso brasileiro, esse fenômeno foi fruto de uma busca por aquilo que Herschman e Pereira (1994, p.29) definem como "modernidade nativa", a qual, em linhas gerais, pode ser entendida como a associação de valores 'tradicionais' à onda nacionalista modernizante, típica do discurso republicano pela *Ordem e Progresso*.

Isto posto, o sociólogo francês Alain Tourraine, citado por Macedo (2007, p. 12) define a modernidade como uma "antitradição", ou seja, uma inversão de convenções, costumes e crenças pré-estabelecidos. Essa noção converge para a definição do termo por Japiassú e Marcondes (2001, p. 132) no *Dicionário Básico de Filosofia*, onde se lê:

> Em um sentido geral, a modernidade se opõe ao classicismo, ao apego aos valores tradicionais, identificando-se com o nacionalismo, especialmente quanto ao espírito crítico, e com as ideias de progresso

[4] Segundo a Enciclopédia Itaú de Arte e Cultura Brasileira (2021) "O racionalismo arquitetônico corresponde a uma tendência introduzida na Europa, no início do século XX, que mantém forte compromisso com as conquistas da estética do cubismo (...) O léxico de matriz cubista e construtivista adotado pelos arquitetos traz o uso sistemático de formas elementares na composição arquitetônica de modo a obter simetria, equilíbrio e regularidade no conjunto projetado. A utilização de materiais novos, a estrutura aparente, as coberturas planas, o despojamento da ornamentação, as grandes superfícies envidraçadas e a preocupação com o espaço interno do edifício constituem outros pontos centrais da chamada arquitetura racionalista."

> e renovação, pregando a libertação do indivíduo do obscurantismo e da ignorância através da difusão da ciência e da cultura em geral.

Note-se nesta passagem a relação estabelecida entre modernidade e o componente nacionalismo. Isso porque, de acordo com Roesler (2008) essa oposição a valores tradicionais, evocada por essa 'modernidade' supramencionada, é intrínseca ao processo de "formação de nações", que, por sua vez, é consequência de uma nova estrutura social, como será visto com maiores detalhes mais adiante. A marca dessa nova estrutura é, segundo Kujawski (1997), a supressão de todo e qualquer "particularismo", seja de ordem regional, étnica, social, legal e/ou administrativa (*Ibidem,* p. 11), em nome de uma nova entidade política unificada, então denominada Estado Nacional. O historiador francês Jacques Le Goff (1990, p. 179), por sua vez, sinaliza que essa práxis é relativa à Europa Ocidental, impondo-se "no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes", na transição do século XIX para o XX, tendo posteriormente se tornado, conforme adiciona Giddens (1991, p. 11), "mais ou menos mundial em sua influência".

No âmbito desta pesquisa, por modernização entende-se aquilo que Le Goff (1990, pp. 192-272) considera como um "projeto de civilização", o qual se deu com a introdução daquela modernidade supramencionada, nos países em desenvolvimento ou, usando os termos empregados pelo autor, nos "países do Terceiro Mundo". O referido projeto pode ser entendido, em outras palavras, como mais uma fase do processo de 'ocidentalização' desses países, o qual se traduz pela assimilação de aspectos da cultura europeia ocidental (MACEDO, 2006), intimamente ligados aos progressos científicos da Revolução Industrial (LE GOF, 1990).

Diante do exposto, a modernização pressupõe uma ruptura com algo pretérito (a ser superado), ao mesmo tempo em que 'oblitera' conflitos do passado, para 'cosmetizar' uma realidade pré-existente, visando o 'progresso'. Nesse contexto, o Neocolonial, enquanto fenômeno cultural, deve ser entendido como o resultado de um questionamento de um determinado processo de *modernização* comum a todos os países da América Latina. No Brasil, a Proclamação da República representou o início desse novo projeto de civilização, traduzido na presente dissertação como "modernização republicana". Essa modernização consistia, em linhas gerais, no afã pela mudança de *status* de um país, predominantemente agrário, escravocrata, para

um país urbanizado, industrializado e “civilizado”, ou seja, em pé de igualdade com as nações do Hemisfério Norte (HERSCHMANN e PEREIRA, 1994).

O afã supramencionado foi encabeçado por uma nova elite intelectual em ascensão, constituída por estudiosos, comerciantes, industriais, artistas, políticos, bem como funcionários públicos, militares e profissionais liberais (SANTOS, 1981, p. 75). Essa nova elite, de acordo com Nicolau Scevcenko (1998, p. 27), reuniria esforços para atenuar as mazelas sociais adquiridas ao longo de anos de escravidão e colonialismo. Sobre tal contexto, Herschmann e Pereira (1994, p. 26) acrescentam que o Brasil assistiu àquele momento uma procura por inovações tanto no campo das ciências aplicadas como técnicas, as quais se tornaram ferramentas cruciais para o desenvolvimento daquele projeto de nação *imaginado* por essa elite.[5]

Por “imaginar”, Benedict Anderson (2008) entende o processo de “seleção e esquecimento”, frequentemente consciente, de determinados eventos da história de um lugar para a criação de uma ‘imagem’ ideal daquele mesmo lugar. Nessa ótica, selecionam-se marcos históricos que enaltecem a história local, ao mesmo tempo em que se esquece e/ou se reduz o peso daqueles marcos que pungem a mesma história. A título de ilustração, conforme apontado por Lilia Schwarcs (2008, p. 16-17), no caso do Brasil este “exercício de obliteração” pode ser verificado na letra do *Hino da Proclamação da República*, escrito em 1890, quando se entoa que “nós nem cremos que escravos outrora tenha havido em tão nobre País...”. Ora, a abolição havia sido promulgada apenas um ano antes da dita Proclamação, e já era tida como matéria de um passado longínquo. O fato ilustra bem o que a referida autora classifica como “amnésia coletiva,” sobre a qual se constrói a imagem dessa *Nação* fetichizada pela nova elite brasileira. Destarte, conforma-se o princípio nacional republicano, ou melhor, o nacionalismo republicano, entendido nesse período inicial da República como uma “força unificadora” do território (KUJAVSKI, 1997, p. 11), que estabelece a ideia de uma coletividade fraternal, independentemente das desigualdades e explorações vivenciadas pelas populações das diversas regiões do território brasileiro.

[5] A principal base teórica para lutar contra essas referidas mazelas sociais, e atingir aquele ideal de nação almejado por essa nova elite intelectual, baseava-se em correntes cientificistas calcadas, sobretudo, no darwinismo social, segundo a teoria do filósofo, biólogo e antropólogo inglês Herbert Spencer, e no positivismo francês. Cf. SCEVCENKO, 1998, p. 14.

A criação desse princípio nacional, mencionado no parágrafo anterior, passava pelo entaltecimento dos pontos em comum do vasto território – como a língua e a natureza – em detrimento dos particularismos regionais mencionados anteriormente. Tais “particularismos”, conforme defende Kujavski (1997), “levantavam barreiras intransponíveis entre as diversas comunidades do mesmo território” (*Ibidem*, p. 11), ou seja, entre as antigas províncias imperiais, no caso do Brasil. Uma forma que a República encontrou de transpassar essas barreiras foi a unificação “perpétua e indissolúvel”, promulgada pela Constituição de 1891, que elevou as ditas províncias à categoria de “Estados Unidos do Brasil” (BRASIL, 1891, n.p., grifo nosso).

Em resumo, tal unificação visava a construção de uma identidade, ou consciência nacional ‘moderna’, entendida neste trabalho como o arquétipo que a nação constrói de si própria, denotando a maneira como deseja ser percebida (POLLAK, 1992). Essa problemática vai ser discutida na seção que segue, acerca da identidade nacional.

1.3 – Identidade nacional

De acordo com Michael Pollak (1992, p. 204) no artigo *Memória e identidade social*, a “identidade” *[nacional]* se constitui a partir de três elementos “essenciais”. O primeiro consiste na “unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas”, o que, no âmbito de uma nação, pode ser traduzido como a expansão dos seus limites geográficos. Conforme aponta Anderson (2008, p. 33), na obra *Comunidades imaginadas*: r*eflexões sobre a origem do nacionalismo*: “mesmo a maior *[das nações]* possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existe outras nações”. Tal estabelecimento de limites é decisivo na conformação de uma identidade nacional, na medida em que a demarcação de espaços facilita a assimilação daquilo que Pollak (1992, p. 204) chama de “sentimento de pertencimento a um grupo”.

Isto posto, cabe aqui mencionar que o Brasil passou por vários movimentos emancipacionistas ao longo de sua história, dentre os quais o mais recente àqueles primeiros anos do século XX fora a Guerra dos Farrapos, ocorrida em 1845. Assim, já em 1890, apenas um ano após a Proclamação, o jornalista, professor, educador, crítico e historiador literário paraense, José Veríssimo (1906, p. LXI), na obra *A*

Educação Nacional, censurava o sistema geral de educação pública vigente no país, pela "pobreza" na formação de um "sentimento nacional" nos estudantes. Veríssimo (1906, p. LX) também aponta, já na introdução da referida obra, sua inquietação quanto à prevalência de um sentimento regional sobre o nacional, onde "[era] latente, em alguns estados ao menos, o espírito separatista". Impunha-se nesse caso, segundo palavras do próprio autor, "como mais urgente dever a criação da educação nacional" [grifo nosso], de maneira a fortalecer o espírito de união entre as unidades federativas nacionais. Assim, a educação moral, cívica e religiosa tomaria um papel central nas diretrizes pedagógicas das escolas primárias àquela época (BASTOS, 2002). Buscava-se assim, fortalecer o caráter nacional da Primeira República, formando novos cidadãos para o novo regime.

O segundo elemento constituinte da identidade nacional, segundo Pollak (1992, p. 204), refere-se à "continuidade" ao longo do tempo daquela unidade física citada no parágrafo anterior, que pode ser entendida, nas palavras de Benedict Anderson (2008, p. 34) como a "soberania" nacional, ou seja, "o poder perpétuo e absoluto de uma República[6]", de acordo com a definição clássica de Jean Bodin (BODIN, 1576, grifo nosso). Por fim, o terceiro elemento manifesta-se no "sentimento de coerência" através do qual "os diferentes elementos que formam um indivíduo" (no caso, a nação), "são efetivamente unificados", estabelecendo-se, portanto, a "ideia de um 'nós' coletivo", ou seja, aquela "coletividade fraternal", imposta pelo nacionalismo republicano (SCHWARCS, 2008, p.12). Nesse sentido, Pollak (1992, p. 204) ainda adiciona que, "a construção da identidade *[nacional]* é um fenômeno que se produz em referência (...) aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade *[e]* de credibilidade (...) dos outros." Destarte, quem ditava para o Brasil tais critérios durante aquele contexto de modernização republicana era a Europa, especialmente a França, "com seus circuitos literários, cafés, teatros e uma sociabilidade urbana almejada em outras sociedades" (SCHWARCS, 2012, p. 19). Impunha-se, portanto, mesmo que à força, novos hábitos e costumes a uma sociedade ainda bastante arraigada ao modo de vida da época imperial, tudo em nome daquela modernização pregada pela *Ordem* e pelo *Progresso* (SCEVCENKO, 1998, p. 27). Por esse viés, instaura- se uma política "anticolonialista" (SEGAWA, 2002, p. 29), através da qual quaisquer reminiscências do passado português, então considerado símbolo de atraso e subserviência,

[6] Tradução de: *La Souueraineté est la puissance absoluë & perpetuelle d'vne Republique.*

deveriam ser apagadas. Essa política teve expressivo rebatimento no âmbito da arquitetura e do urbanismo daquela época, quando se passou a condenar o legado arquitetônico e urbanístico tanto da Colônia como do Império.

Figura 1.02

Matéria do *Jornal do Século* sobre a Reforma de Pereira Passos no Rio de Janeiro, publicada em 03 de Janeiro de 1903.


O RIO QUER...

Pereira Passos manda demolir o Rio colonial

03/01 – Com a posse do prefeito Pereira Passos, ficou claro que o Rio de Janeiro deixará de ser uma cidade fétida e assolada pelas doenças. No lugar de *cortiços de europeus*, apelido nada lisonjeiro que a capital da República ganhou, a cidade renascerá como o mais grandioso exemplo da *belle époque tropical*. Em vez das imundas vielas coloniais e dos cortiços, onde se acumulam doenças, a prefeitura planeja ruas e avenidas largas, onde serão construídas edificações dignas da mais fina arquitetura européia. No lugar de terrenos, que só servem de depósito de lixo, praças arborizadas. Para tornar realidade o sonho de uma capital da República civilizada, a prefeitura já começa, literalmente, a botar abaixo todos os obstáculos. Os imóveis no caminho planejado para a obra já foram ou serão demolidos. Aos proprietários que anunhecerem com um aviso de desapropriação pendurado na porta principal de seu imóvel, só resta sair o mais rapidamente possível de casa, pois a prefeitura dá apenas alguns dias para que a mudança seja feita. Ao todo, 1.800 operários estão encarregados de demolir 640 imóveis. Pobres, os ocupadores dos cortiços só têm como opção de moradia juntar-se aos soldados vindos de Canudos, que se fixaram em barracos no Morro da Favela, antigo Morro da Providência.

Às ruas estreitas do Centro estão com os dias contados para dar lugar às avenidas

Proibido cuspir nos bondes

03/01 – Para que a cidade seja civilizada, o povo também precisa se civilizar. Por isso, Pereira Passos decretou uma série de novas leis que pretendem mudar os hábitos dos cariocas. Por determinação do prefeito, fica proibido cuspir dentro dos bondes e todas as repartições públicas terão de ter escarradeiras à disposição do público. Também não será mais possível rabiscar muros de boteiros nas ruas, vender loterias nos quiosques, mendigar e atirar pedrinhas no Carnaval. A prefeitura também promete fazer a sua parte, instalando mictórios públicos em pontos estratégicos da cidade, para que a população não faça suas necessidades nas calçadas.

Fonte: Acervo do Centro de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil (CPDoc.JBl.[7])

Na capital paulista, por exemplo, Fabris (1987, pp.282-283) destaca que, de 1885 até 1910 a cidade adquiria pouco a pouco uma "feição europeia" com a demolição de "quase todos os exemplos da arquitetura colonial, entre os quais as igrejas do Colégio, de Santa Ifigênia, de São Bento e a primitiva Sé". Entenda-se por essa "feição europeia" o padrão construtivo francês, tomado de empréstimo da reforma de Paris, encabeçada pelo Barão de Haussmann. Contudo, o reflexo mais significativo dessa "iconoclastia anticolonial" se deu na modernização do Rio de Janeiro ocorrida entre 1900 e 1906, durante a administração do prefeito Francisco Pereira Passos (Figura 1.02).

Capital da República, o Rio de Janeiro era a vitrine que expunha a modernização republicana a toda a nação, ditando as últimas tendências emprestadas da França, ou seja, o baluarte da modernidade à época (SALIBA, 2012). Por esse viés, ao longo da primeira década do século XX, a cidade sediou duas exposições nacionais: a Exposição comemorativa do IV Centenário do Descobrimento do Brasil, em 1900, e o Centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1908. Tais certames, de caráter nacionalista, pretendiam exaltar o progresso científico-tecnológico pátrio a partir da mostra de produtos da indústria brasileira, bem

[7] Disponível em: https://www.facebook.com/CPDoc.JB/ Acesso em 31/07/2021

Figura 1.03

Divulgação de concurso de fachadas para a Avenida Central


Renascença

CONCURSO DE FACHADAS

PARA A AVENIDA CENTRAL

AVENIDA CENTRAL

Fonte: RENASCENÇA, nº2, Abr. 1904, p. 66.

como da arquitetura com a qual se idealizava o cenário desse "Brasil Moderno" no início do século. Herschmann e Pereira (1994, p.27, grifo nosso) corroboram este acontecimento ao defenderem que:

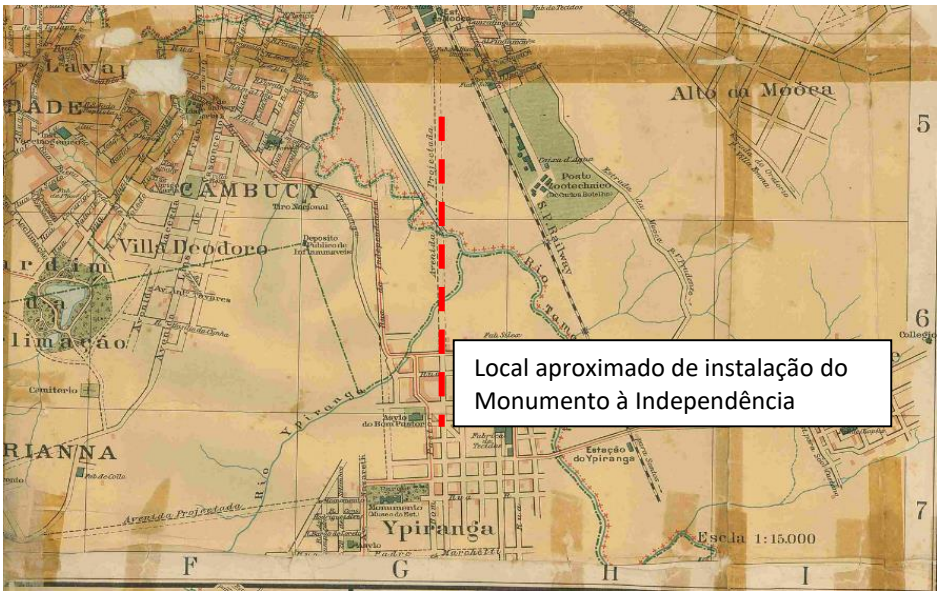
> A cidade, com sua organização físico-espacial, seus rituais de "progresso" – como no caso das exposições nacionais e internacionais – passa a ter um caráter pedagógico. Torna-se símbolo por excelência de um tempo de aprendizagem, de internalização de modelos. Assim, quando estes especialistas-cientistas se propunham a reformar, a organizar, mesmo que em nível superficial, a esperança que tinham era de que essa projeção externa, pública, citadina, pudesse atingir e orientar os indivíduos.

A abertura da Avenida Central em 1904, no Rio de Janeiro, ilustra bem essa "ambição pedagógica modernizante", quando a prefeitura carioca promove um concurso de fachadas para o local (Figura 1.03), a fim de "servir de guia ou de modelo ás [construções] que deviam ser feitas pelos proprietarios e compradores de terrenos daquella nova via publica" (RENASCENÇA, 1904, p.66). A cidade de São Paulo, por sua vez, seguindo o exemplo carioca, promoveria mais tarde, em 1917, um concurso para a construção de um monumento comemorativo à Independência do Brasil, situado no Bairro do Ipiranga. Esse certame por si só apressaria a abertura da Avenida da Independência,[8] já prevista em planta da capital paulista datada de 1913 (Figura 1.04), que comunicava o aludido bairro com o centro da cidade, seguindo os mesmos moldes 'modernizantes' da Avenida Central carioca.

[8] Atual Avenida Dom Pedro I.

Figura 1.04

Recorte da Planta da Cidade de São Paulo (1913) com indicação da Avenida da Independência – então denominada simplesmente de Avenida Projectada – em tracejado vermelho.



Fonte: Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano de São Paulo[9] (edição nossa)

Buscava-se, com tais concursos, conferir uma imagem “moderna” a essas cidades, inserindo-as dentro dos ‘parâmetros de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade internacionais’, por meio da construção de uma identidade nacional à francesa, que era o padrão que melhor refletia o anseio republicano de ser/parecer “moderno” naquele início de século. Nesse sentido, quaisquer expressões artísticas ou arquitetônicas que não remetessem aos tempos coloniais, eram consideradas ‘modernas’. Na cidade de São Paulo, por exemplo, o prêmio do concurso para o Monumento do Ipiranga (Figura 1.04) foi conferido a um artista italiano, Ettore Ximenes, unicamente devido à visibilidade internacional que o nome do artista poderia promover ao Brasil “por meio da circulação da imagem da obra, e de notícias sobre ela em revistas estrangeiras” (MONTEIRO, 2017, p. 28).

Ao contrário dessa perspectiva anticolonial, que visava o apagamento e esquecimento de quaisquer elementos do passado colonial português, a estética neocolonial, por sua vez, não negaria as influências portuguesas, mas sim buscaria

[9] Disponível em: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php Acesso em 01/12/2020.

referências morfológicas no mundo colonial português, para, assim, fazer releituras na nova realidade do Brasil independente do século XX. Diante do exposto, a arquitetura neocolonial deve ser entendida nesta dissertação como uma dessas expressões arquitetônicas "modernas", mas que vai questionar, a partir da segunda década do século XX, aquele ideal iconoclasta "anticolonialista", trazido pelo afã modernizador da República. Por essa ótica, o neocolonial contradiz o princípio da modernidade enquanto "antitradição" (TOURRAINE *apud* MACEDO, 2007), na medida em que busca, na própria tradição colonial, o sentido de uma "modernidade nativa" (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994), como vai ser visto na próxima seção.

1.4 - Tradição e modernidade: a identidade neocolonial

> *Com esse verdadeiro amor, que é a Tradição, se criam não só Artes, mas Nações. (...) Examinae todas as coisas – disse São Paulo em uma de suas celebres epistolas – e conservae o que é bom.*
>
> Ricardo Severo,1914

A palavra 'tradição' pode remeter a dois sentidos, um abstrato (ou figurativo) e outro literal, ambos indicando a ideia de movimento. Em sua acepção figurativa, conforme indica o *Dicionário básico de Filosofia*, a 'tradição' pode ser entendida como um "conjunto de costumes e valores de uma sociedade, grupo social ou escola de pensamento, que se mantêm vivos pela transmissão sucessiva através de seus membros". (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 185, grifo nosso). Por outro lado, considerando a raiz etimológica da palavra, ou seja, o verbo latino *tradere* (transmitir/trazer), a 'tradição', conforme demonstrado por Glare *apud* Oliveira (2017, p. 59), deixa de se restringir ao sentido apenas abstrato, e designa, literalmente, aquilo que foi transportado de um lugar para outro – inclusive pessoas, objetos, mercadorias, bens, etc. [10] Logo, quando se fala de 'tradição arquitetônica' pode-se entender, ora, o conjunto do saber-fazer construtivo transmitido entre gerações e enraizado num *locus* específico, ou, conforme atesta a etimologia da palavra, o 'transporte' desse saber de um lugar para outro. Em ambos os casos, de acordo com o filósofo alemão Theodor Adorno, citado por Pigafetta, Abondandolo e Trisciuoglio (2002, p. 24), "a palavra

[10] Tradução de: *1. The handing over, delivery (of goods, possessions, etc.).*

[tradição] sugere a imagem da proximidade física, do imediatismo, do fato de que uma mão deve receber a coisa da outra".[11]

O Neocolonial, enquanto fenômeno, pregava "o retorno de uma tradição arquitetônica nacional" (NATAL, 2019, p. 110). Nesses termos, entendia-se, de um lado, que a citada tradição residia na cultura construtiva pré-colonial dos povos autóctones da América; do outro, que tal tradição teria iniciado com a aclimatação da cultura construtiva 'trazida' à América pelos colonizadores ibéricos à época da colonização. O fato é que, quando o Neocolonial pregava o 'retorno' de uma tradição arquitetônica 'nacional', considerava-se que essas tradições haviam sido 'interrompidas' em função do processo de modernização vivenciado pelas nações latino-americanas a partir de finais do século XIX (LANZA; LAMOUNIER, 2015).

No Brasil, o Neocolonial, enquanto expressão arquitetônica, desenvolve-se de um desdobramento do processo de modernização republicana, o qual Herschmann e Pereira (1994, p.29) identificam como a "construção da modernidade nativa", rota a partir da qual aquele nacionalismo republicano passaria a reivindicar a "configuração (...) de uma *[nova]* 'identidade nacional'", não mais inspirada na França, mas "calcada sobre a afirmação da 'força nativa'".

O conceito dessa aludida modernidade converge para aquilo que Le Goff (1990, p. 185) teorizou como processo de "modernização tateante". Para explicar esse conceito, o referido autor toma como estudo de caso a colonização da África Subsaariana, identificando nesse processo, inicialmente, dois elementos de tensão: de um lado do ringue, o ideal moderno trazido pelos colonialistas europeus, que não se adaptou à realidade das nações africanas; do outro, o "atraso histórico" daquelas nações, a necessidade de acertar seus ponteiros com o mundo dito "civilizado", através do qual a tradição dessas nações era tida como entrave do "progresso". Le Goff (1990, p. 187) ainda explica que, devido à essa tensão, "tateia-se" para "encontrar no 'moderno' o que convém à África", estabelecendo "um equilíbrio, especificamente africano, entre tradição e modernização" *[grifo nosso]*.

[11] Tradução de: *La parola suggerisce l'immagine della vicinanza fisica, dell'immediatezza, il fatto che una mano deve ricevere la cosa dal'altra.*

Isto posto, a expressão arquitetônica neocolonial no Brasil, reflete aspectos de uma "modernização tateante", na medida em que "seleciona, cosmetiza e oblitera"[12] matizes do passado colonial para compor o seu repertório formal 'moderno'. Ou seja, conforme afirma Brandão (2013, p. 33,), "todo passado colonial do Brasil assim como sua arquitetura, estavam repletos de matizes, mas somente alguns deles seriam absorvidos" [grifo nosso]. Por tal perspectiva, houve uma *seleção* dos matizes que pudessem "ressaltar os aspectos positivos, heroicos, românticos, e afetivos" dessa arquitetura colonial, aproveitando-se da atmosfera nacionalista, inflada com a Proclamação da República. Afinal, não era pressuposto da expressão neocolonial recuperar, em pleno século XX, valores patriarcais do século XVI, refletidos na arquitetura em peças como: alcovas, camarinhas "para reclusão quase monástica de moças solteiras", gineceus[13] e senzala (FREYRE, 1933/2006, p. 43). Esta seleção, conforme corrobora Carlos Kessel (1999, p. 69), se dá em torno da recuperação "de elementos arquitetônicos, na qual ocorre a glorificação da cultura produzida pela aristocracia rural, apontada como expressão máxima da nacionalidade". A partir de então opera-se a *cosmetização* desses matizes *selecionados*, isto é, o processo de releitura e adaptação do repertório arquitetônico colonial para torná-los superficialmente atrativos à era industrial.

Esta prática 'seletiva' e 'cosmetizadora' da arquitetura colonial pode ser corroborada numa citação de Monteiro Lobato (LOBATO, 1917), em artigo publicado n'*O Estado de S.Paulo*, quando conclama artistas e arquitetos a 'coarem' "a arte colonial através dum temperamento profundamente estético e a arte colonial surgirá moderníssima, bela, fidalga e gentil". Curiosamente, essa mudança de paradigma estético, no contexto brasileiro, também pode ser verificada em citação de Lucio Costa publicada no jornal carioca *A Noite*, de março de 1924 (p. 01), onde se lê:

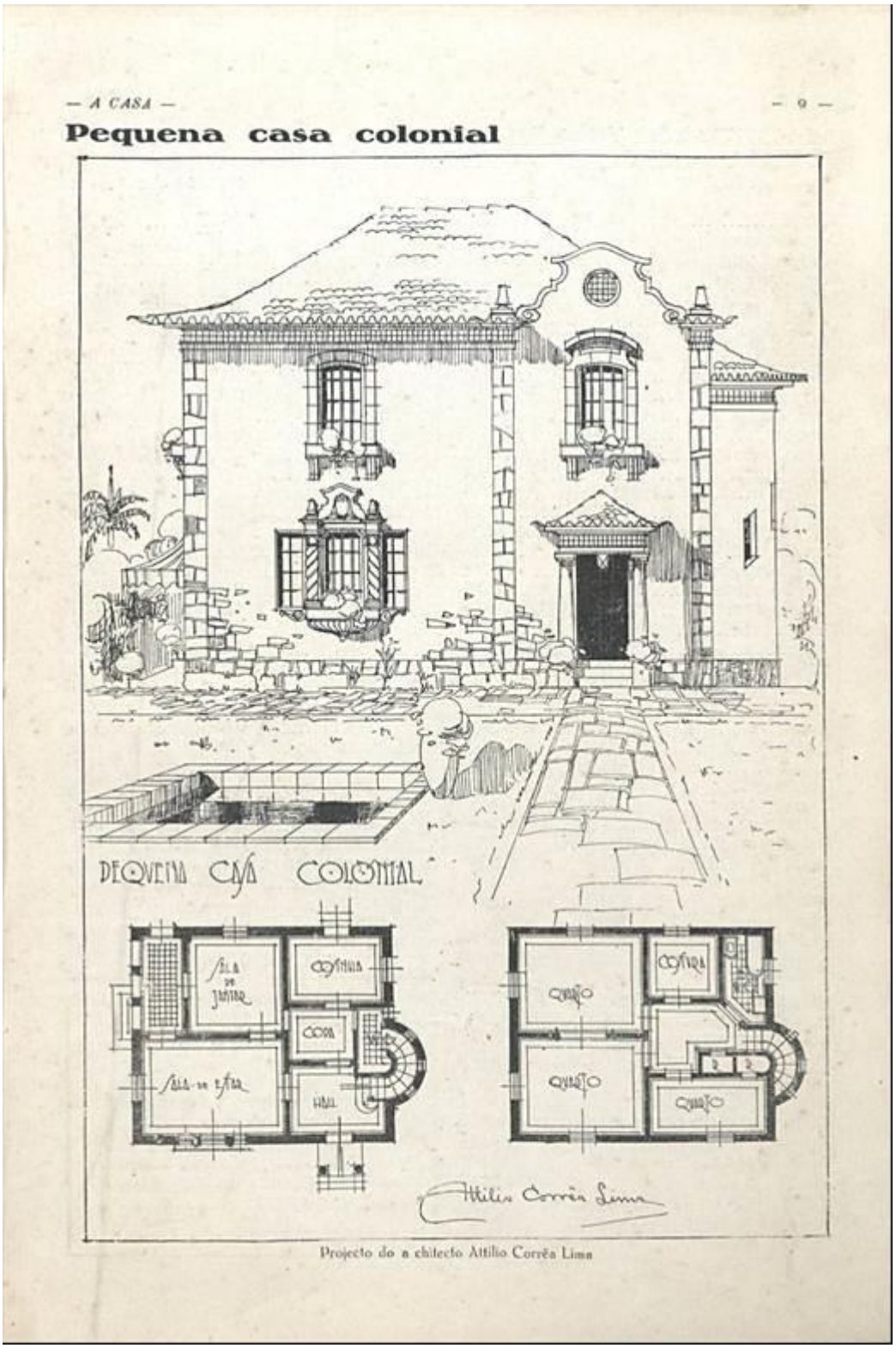
> O ideal em architectura domestica não é essa casa de aspecto eternamente novo, reluzente, lustrada, polida, que parece gritar-nos: "Cuidado, não me toquem! Cuidado com a tinta!" Não... longe disso. A verdadeira casa é aquella que se harmonisa com o ambiente onde situada está, que tem côr local; aquella que nos convida, que nos atrae, e parece dizer-nos: "Seja bemvindo!" *[grifo nosso].* (COSTA, 1924, p. 1)

[12] Ver definição de modernização na seção precedente.
[13] Parte da habitação reservada às mulheres.

Reflexos dessa *cosmetização* do repertório colonial, conforme indica Brandão (2013, p.34), são percebidos na reinvenção do revestimento externo das paredes, onde o reboco apresenta, algumas vezes, “textura corrugada numa tentativa de imitar o acabamento áspero e grosseiro do pau-a-pique e da taipa de pilão”, ou na aplicação de pedras dispostas irregularmente na base de paredes externas. Ocorre também a reutilização do beiral aparente, substituindo a platibanda, bem como de frontões curvilíneos, inspirados em igrejas barrocas ou chafarizes coloniais, demonstrando, assim, “a estética rústica a serviço do mercado imobiliário” (*Ibidem*, Figura 1.05).

Figura 1.05

Projeto de residência assinado por Atílio Correia e Lima, publicado na revista *A Casa*.



Fonte: A CASA, nº12, abr. 1925, p. 9.

Paralelamente a essa *seleção* e *cosmetização*, ocorre a *obliteração* escrupulosa dos matizes "inconvenientes" da história colonial, como, por exemplo, a miséria e a insalubridade das cidades, e o sistema escravocrata de produção, conforme ilustrado por Gilberto Freyre (1933/2006) na seguinte passagem de sua obra máxima, *Casa Grande e Senzala*:

> *[As casas coloniais]* representam esse imenso poderio feudal. "Feias e fortes". Paredes Grossas. Alicerces profundos. Óleo de baleia. Refere uma tradição nortista que um senhor de engenho mais ansioso de perpetuidade não se conteve: mandou matar dois escravos e enterrá-los nos alicerces da casa. O suor, às vezes o sangue dos negros foi o óleo que mais do que o de baleia ajudou a dar aos alicerces das casas-grandes sua consistência quase de fortaleza. (Ibidem, p.38)

A obliteração desses matizes ilustrados na citação acima se explica, em parte, porque a arquitetura neocolonial, buscando romantizar uma época pretérita, prioriza a 'memória' em detrimento da 'história', dois termos que estão longe de serem sinônimos, e que serão discutidos na próxima seção.

1.5. Memória e sentido histórico

De acordo com o historiador francês Pierre Nora (1984/1993, p. 9), enquanto a história consiste numa "operação intelectual e laicizante, *[que]* demanda análise e discurso crítico", a memória é um organismo que "está em permanente evolução", sempre aberto "à dialética da lembrança e do esquecimento", sendo, portanto, seletiva, "vulnerável a todos os usos e manipulações" [grifo nosso]. Nesse aspecto, pode-se dizer que aquele processo de 'seleção', 'cosmetização' e 'obliteração' de matizes do passado colonial verificado na seção anterior era uma espécie de manipulação do passado, com o intuito de "inventar" uma arquitetura que, embora utilizasse a época colonial como referência, não pretendia reviver a colônia. Assim, conforme assinala Helena de Uzeda (2006, p. 253), essa busca de uma formatação arquitetônica estética, que se contrapusesse a modelos cosmopolitas, insere-se no processo descrito pelo historiador britânico Eric Hobsbawn como "invenção de tradições", na medida em que "utiliza a história como legitimadora das ações e como cimento da coesão grupal".

Isto posto, de acordo com Roberto Segre (1991, p. 128), o interesse pelo resgate dessas "velhas tradições" partiu, via de regra, de uma aristocracia oligárquica regional "incomodada" com o "aluvião imigratório proveniente da Europa" para o Brasil a partir de finais do século XIX à procura de terra e/ou emprego assalariado (LANZA e LAMOUNIER, 2015), o que incidiria mais tarde no "surgimento de novos ricos de diferentes nacionalidades". Diante deste cenário multinacionalista que se instaura com o desenvolvimento da modernidade nos países latino-americanos, a arquitetura neocolonial evoca ou inventa "símbolos de tradição" (SÁ, 2005, p. 67) para uma classe burguesa local, oligárquica, em busca de afirmar suas raízes em meio àquela "avalanche humana" estrangeira (SEGRE, 1991, p. 129). Tal processo se dá porque, de acordo com William Faulkner, citado por Hannah Arendt (1968/1992, p. 37) no livro *Entre o passado e o futuro*, a modernidade atua como uma força que impele o indivíduo de volta ao passado, por meio da tradição. Em outras palavras, segundo Pigafetta, Abondandolo e Trisciuoglio (2002, p. 22) "a referência à tradição deve ser mais forte quanto maior a tendência à modernidade" *[tradução nossa].* [14] De forma ilustrada, o processo acontece no âmbito do neocolonial quando essa elite oligárquica local se vê sob a ameaça de ter sua identidade 'apagada' ou 'ofuscada' por uma onda eclética modernizante, apelando, portanto, às formas do passado, numa busca, segundo Scevcenko (1992), pelo popular e pelo tradicional. Ainda de acordo com este autor, aquela busca, no entanto, não era considerada "menos moderna",

> (...) muito ao contrário, [era] uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior (*Ibidem*, p. 237).

Na mesma direção, o escritor inglês Thomas Elliot reitera, em texto publicado em 1919, que a tradição deve guiar a modernidade. Para o autor, a tradição deve ser entendida não apenas como uma herança de tempos pretéritos, mas como um "sentido histórico" para onde deve seguir a produção artística no presente.[15] Em

---

[14] Tradução de: *È solo, infatti, coll'affermarsi delle strutture ideali e sociali forti della modernità (scienza, razionalismo, borghesia, Stati nazionali, secolarizzacione, ecc.) che la tradizione diviene controparte determinante da oporre alla rivoluzione degli antichi ideali. Insomma, il richiamo alla tradizione deviene tanto più forte quanto più è forte l'appertura verso la modernità.*

[15] *Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be* [just] *inherited, and if you want it you must to obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, (..) and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence (...) No poet, no artist of any art has his*

resumo, depreende-se que o sentido histórico evocado pela tradição não deve ser interpretado apenas como um caráter passadista de uma determinada peça artística, mas revelador da imortalidade ou atemporalidade, no presente, de valores geracionais de “cada nação e cada raça” (*Ibidem*, p.54). Essa passagem reflete o “Aforismo 27” do teórico inglês John Ruskin (1819-1900), publicado em sua obra máxima *As sete lâmpadas da arquitetura.* No capítulo dedicado à “Lâmpada da Memória”, Ruskin (1849/2018, p. 55) declara que os edifícios contemporâneos devem ser feitos históricos, ou seja, devem aludir às tradições de um povo, tornando-se “memoriais”, para que as gerações futuras sejam constantemente lembradas de sua identidade nacional.

Isto posto, dado o seu caráter passadista, isto é, de resgate de elementos arquitetônicos da época colonial no século XX, pode-se dizer que o neocolonial atribui à arquitetura um tipo de “sentido histórico”, na acepção de Elliot (1919). Porém, outras expressões arquitetônicas modernas, que também eram produzidas no Brasil em paralelo ao neocolonial naquele início de século XX, ensaiavam conferir, igualmente, “sentidos históricos” às suas obras. É o caso, por exemplo, da expressão neoclássica, e das demais expressões revivalistas (neogótico, neoárabe, neorromânico, etc), bem como da linha *Art Déco* inspirada em motivos dos povos autóctones latino-americanos ou do Egito (FARIAS, 2011). Assim, cabe questionar, portanto, o que distingue a identidade neocolonial dessas expressões supramencionadas.

A resposta para a questão é o discurso. É o discurso calcado, nas palavras de Ivan Gaskell (1992, p. 264) em “termos de nostalgia e patriotismo”, que induz “uma resposta emocional” por parte de determinado momento da história. O discurso neocolonial surge, portanto, como uma resposta emocional àquele espírito antilusitano imposto pela modernização republicana, a partir de campanha de cunho patriótico conduzida, não por acaso, pelo engenheiro português Ricardo Severo a partir de finais dos anos 1900, conforme se verá no próximo capítulo.

O discurso dessa campanha supramencionada basicamente estabelece que a identidade nacional vai além do sentimento de unidade física, de continuidade e de

---

complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to dead poets and artists. i mean this is a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. (ELIOT, 1919, p. 55).

coerência aludidos no início da seção anterior. A esses três conceitos, soma-se a 'diferenciação', ou seja, o discurso busca conectar o indivíduo à nação por meio da memória das características que 'diferenciam' essa nação das demais. Severo constrói um discurso por meio do qual tal diferenciação emerge da arquitetura produzida no Brasil por seus antepassados portugueses. Ele busca defender a ideia de que a memória presente em elementos arquitetônicos da tradição arquitetônica luso-brasileira ultrapassa gerações, e é capaz de levar consigo o próprio senso de identificação com um povo, no caso, o povo brasileiro. Para tanto, frente ao antilusitanismo vigente na República, ele propõe a conversão da arquitetura colonial brasileira em um "lugar de memória". Tal conceito, proposto por Nora (1984/2008), denota um objeto histórico que, por seu valor simbólico, escapa ao esquecimento que lhe foi legado. O processo se dá quando se atrela a este objeto uma imagem de heroísmo e orgulho nacional (ASSMANN, *apud* DOURADO, 2013). Sobre este aspecto, citando Michael Pollak (1992, p. 204), pode-se inferir que a 'memória arquitetônica' se torna "um elemento constituinte do sentimento de identidade *[de um povo...]"* na medida em que a última constitui "um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si" [grifo nosso]. Destarte, o discurso neocolonial atrela o indivíduo a processos etnográficos de identificação com as tradições locais (SOUZA, 2014; CANCLINI, 1997) reivindicando para si a qualidade de um "estilo", termo que vai ser discutido na seção a seguir.

1.6. Estilo e pastiche

De acordo com Quatremère de Quincy (1832, p. 502), no *Dictionnaire Historique d'Architecture*, a palavra 'estilo', em sua etimologia, remete ao vocábulo latino *stylus,* que designava, incorrendo em grandes simplificações, uma haste pontiaguda destinada a escrever sobre folhas revestidas de cera na Antiguidade. Tratava-se do ancestral do lápis, ou caneta atuais.[16] Por associação a essa ideia de escrita, o 'estilo' passou a designar o caráter, ou 'fisionomia' particulares, relativos a textos de determinado escritor, escola literária, país, época, etc. Assim, seguindo esta mesma associação, o autor conclui que o 'estilo' "no âmbito dos monumentos e das

[16] Curiosamente, a palavra equivalente a "caneta", em língua francesa, é *stylo*.

artes construtivas, indica aquilo que forma, de maneira inconfundível [grifo nosso], o traço característico do gosto local de cada civilização" (QUINCY, 1832).[17]

Essa noção proposta por Quatremère de Quincy (1832) reflete uma importante mudança de paradigma na teoria positivista da Arquitetura a partir do século XIX. Até então, por influência do Iluminismo, a qualidade de 'estilo' era conferida apenas a expressões oriundas do vocabulário clássico greco-romano (VIANA, 2017). Com o advento das ciências naturais e da arqueologia, impulsionados pela ideologia positivista, essa noção foi ampliada, sendo estendida para os chamados "estilos históricos", os quais passam a denotar uma gama de expressões que, de acordo com Viana (2017, p. 103) "não mais se restringem à hierarquia de gêneros clássica".

Assim, sob o guarda-chuva desses "estilos históricos" supracitados, é possível identificar os 'estilos', árabe, egípcio, gótico, etc. "cuja fisionomia particular de cada um não abre brecha para confusão ao primeiro aspecto".[18] (QUINCY, 1832, p. 502). Nessa conjuntura positivista, por um lado, a arquitetura neocolonial busca se constituir um estilo histórico que possa transmitir uma "fisionomia" da nação, ou o "gosto local" da civilização brasileira. Júlio Reis corrobora o exposto em artigo publicado na revista carioca *A Casa*, de maio de 1925, quando se pronuncia como segue:

> Do aperfeiçoamento do estylo colonial, hoje tão reproduzido em varias escalas, resultará, estamos certos, um outro, inteiramente moderno, onde terá lugar, seguindo as ideias de Theodoro Braga, a applicação de nossa flora, nos capiteis, frisos, architraves e cornijas; [...] Creado esse estylo, terá concorrido a arte das construcções para o aproveitamento das riquezas que em materiaes preciosos oferece-nos um sólo abençoado, onde á sombra de cordilheiras esmeraldinas, reverdecem florestas encantadas, brotam lymphas miraculosas, debelladoras dos males do corpo e reconfortadoras dos animos e fadigas do espirito. (REIS, 1925, p. 7).

Por outro lado, embora por vezes se promova enquanto *estylo*, o neocolonial também é entendido na literatura como um pastiche, ou seja, uma reprodução ou "empréstimo criativo" (DINIZ e TERRA, 2014) de elementos repertoriais empregados de construções diversas do período colonial, haja vista que esse *estylo colonial* nunca existiu de fato (BUZZAR, CORDIDO e JUNQUEIRA, 2016). Nesse sentido, à luz da

[17] Traduzido de: '*Style', dans les monuments de l'art de bâtir, indique ce qui forme le trait caracteristique du goût local de chaque pays, ce qui fait que personne ne sauroit s'y méprendre.*

[18] Traduzido de*: Ainsi, le 'style' arabe ou gothique, opposé em tout au 'style' de l'Égypt, a une physionomie qui ne permet à personne de le méconnoître au premier aspect.*

definição de Quatremère de Quincy (1832), o que existiu na realidade foram *estilos coloniais*, expressos em manifestações arquitetônicas diversas decorrentes da adaptação ao meio, e da cultura do colono que a construiu. Para ilustrar o exposto, o historiador de arte inglês John Bury, no livro *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial* (2006), cita pelo menos nove estilos que foram produzidos ao longo da época colonial no Brasil, entre outros, o maneirismo, o estilo jesuítico, o estilo chão, além do barroco e do neoclássico. Bury (2006, p. 207) sublinha que, em certa medida, ainda há muita subjetividade e imprecisão entre esses termos estilísticos, isto porque "características específicas de edifícios podem receber graus de avaliação distintos, segundo o crítico que as analisa".

Não obstante, o apelo ao *estylo* é fundamental no discurso do neocolonial para se contrapor à gama de expressões arquitetônicas típica do ecletismo. Note-se, por exemplo, o apelo que o principal mentor do Neocolonial no Rio de Janeiro, o médico pernambucano José Marianno Filho, fez em artigo publicado na revista *Illustração Brasileira* de 20 de março de 1922, intitulado *A Nossa Arquitetura:* "Nós queremos realizar um movimento architectonico inspirado no *estylo colonial* [grifo nosso], com os mesmos motivos originais, trabalhados com a mesma intenção da época". Atente-se também para o livro *Estylo Colonial Brasileiro* (Figura 1.06), de autoria de Felisberto Ranzini (1927).

Figura 1.06

Páginas do livro de Felisberto Ranzini. Reprodução.



Fonte: Leilão Arte Brasileira.[19]





Fonte: Levy Leiloeiro.[20]

Na citada obra, Ranzini traz uma coletânea de motivos ornamentais inspirados em construções diversas da arquitetura civil e religiosa coloniais espalhadas pelo Brasil, única do gênero no país (A CASA, 1928, p. 30). Apesar do termo *estylo colonial* figurar no título, os registros da obra basicamente consistem numa 'seleção cosmetizada' de elementos da gramática compositiva barroca e rococó. No entanto, o discurso neocolonial considera que tais estilemas, ao chegarem à colônia, foram reinterpretados e adaptados às condicionantes climáticas e materiais que o meio impunha, o que concorreu para o desenvolvimento do 'estilo colonial'. Essa ideia é confirmada em resenha sobre o supracitado livro de Ranzini, publicada na revista *A Casa* de agosto de 1928. Na resenha, intitulada *A Arte Colonial*, figura uma citação de Amadeu Saraiva, editor do livro em questão, onde ele defende que essa arte:

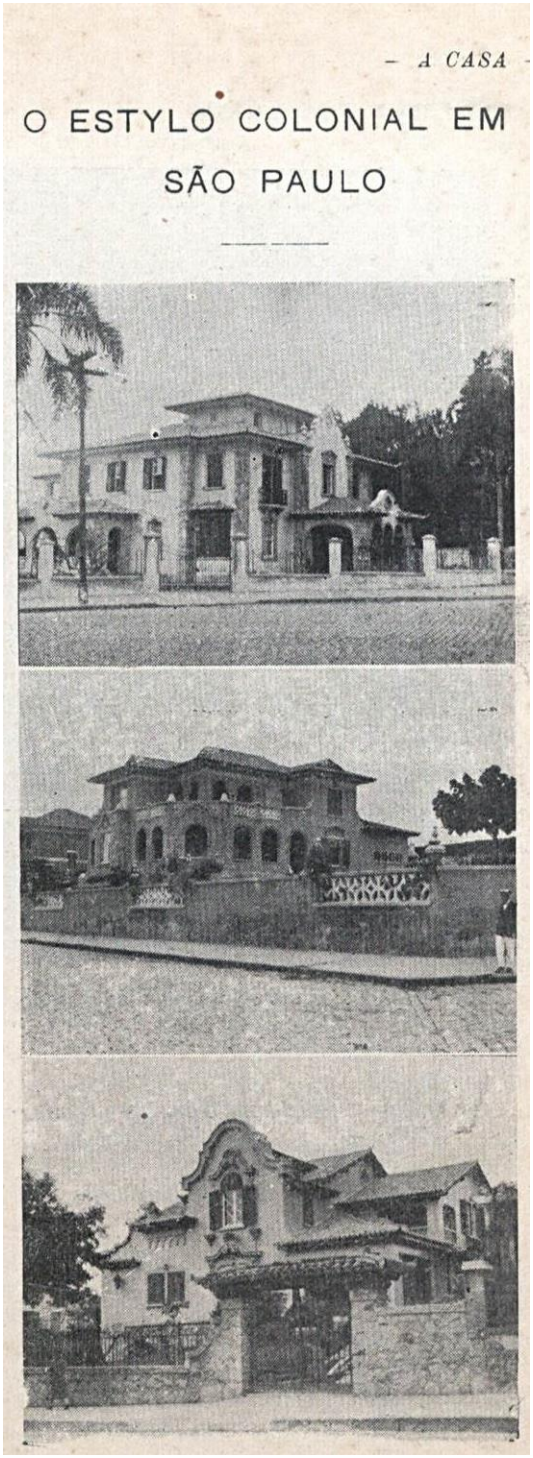
[19] Disponível em: https://www.leilaodeartebrasileira.com.br/peca.asp?ID=2976093 Acesso em 04/08/2021.
[20] Disponível em: https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?Id=215105 Acesso em 04/08/2021.

> (...) “interpretou, segundo o genio colonial, o Barrôco dominante; e não há negar que o fez com a mesma logica, com a mesma honestidade com que o Barrôco modificou o Renascimento e, este, o classico Greco-Romano...
>
> O ambiente simples da vida colonial, os costumes patriarchaes, a fé religiosa que se norteava por Roma e seus mandatários; de outro lado, as condições criadas pelo clima tropical com seu cortejo de sol causticante e luz intensa, pella mão de obra e aparelhamento singelos, pelos materiaes disponíveis – todas essas variáveis determinaram, de forma ineluctavel, a função-estylo que deveria reger o nosso scenario colonial.
>
> (SARAIVA, *apud* A CASA, 1928, p. 30, grifo nosso).

A obra de Ranzini, ao lado do livro *Documentário Arquitetônico*, assinado por José Wasth Rodrigues (1945), é o resultado de excursões às cidades coloniais, realizadas por volta dos anos 1910 e 1920 por artistas, arquitetos e estudantes, com o intento de desenvolver um material que pudesse catalogar o chamado *estylo* da colônia (REGIANI, 2019). Sobre esse momento, Carlos Lemos (1994, p. 155) relata que desenhistas competentes, dentre os quais Lucio Costa, foram enviados ao interior de Minas Gerais, bem como às cidades do Norte e Nordeste do Brasil, para registrar elementos de composição arquitetônica, presentes nas construções coloniais, com o objetivo de organizar uma “gramática” que nortearia as regras de um possível estilo “brasileiro”. O pastiche, nesse caso, tornar-se-ia inevitável, dada a liberdade criativa dos arquitetos e/ou estudantes de arquitetura na composição de seus projetos, o que impedia, ou dificultava a elaboração do almejado estilo arquitetônico nacional, dentro dos parâmetros da unidade característica, proposta por Quincy (1832), ou do resgate de elementos morfológicos seguindo a mesma intenção da época colonial, conforme defendido por Marianno Filho. Essa última ideia, em especial, era praticamente inviável naquele contexto de liberdade composicional promovido pela onda eclética na arquitetura, quando, por exemplo, a arquitetura civil neocolonial iria absorver frontões curvilíneos, que, à época colonial eram restritos às igrejas. Por tal razão, Lemos (1994, p. 155) classificaria o neocolonial como um “estilo que nunca existiu”, não só pela falta de uma vigilância ou censura prévias – o que seria “naturalmente impossível”, segundo palavras do autor – mas também devido à adaptação forçada dos elementos compositivos coloniais aos materiais e às técnicas construtivas modernas.

Figura 1.07

Projetos em *Estylo Colonial* publicados na revista *A Casa*.



Fonte: *A CASA*, nº 13 maio de 1925, p. 22.

Note-se, por exemplo, na Figura 1.07, três projetos em *estylo colonial* construídos em São Paulo, e publicados na revista *A Casa*, de maio de 1925, assinados por Luiz Pinheiro e Ad. Moraes. Sob a perspectiva de Quincy, em que medida esses projetos seguem um *estylo*, dada a pluralidade de formas com que são compostos A semelhança entre os três vem mais da volumetria adotada pelos seus respectivos partidos do que da sua gramática compositiva. O primeiro projeto, assinado por Luiz Pinheiro, e o terceiro, por Ad. Moraes, ainda compartilham entre si o frontão curvilíneo bastante recorrente em imóveis congêneres, porém o segundo, de autoria de Moraes, é o que mais destoa dos outros dois em termos compositivos. Entretanto, os três são agrupados sob 'guarda-chuva' do *estylo* colonial. Lemos (1994, p. 155) ainda cita como exemplo casos como a utilização recorrente desses frontões sinuosos sobre fachadas de bangalôs, ou arcos robustos sustentando delicados telhados de largos beirais, como é o caso do Projeto de Taperinha de Praia, assinado por Georg Przyrembel, e exposto na Semana de Arte Moderna de 1922 (Figura 1.08).

Figura 1.08

Projeto para taperinha da Praia Grande. Georg Przyrembel (1922).
Coleção Família Przyrembel. Reprodução Fotográfica de Romulo Fialdini



Fonte: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL[21]

Diante do exposto, a título de complementação, cabe citar o editorial d'*A Casa*, publicado sob número 59, e datado de março de 1929, corroborando a prática do pastiche', quando critica o fato de que esse suposto *estylo colonial*, "que hoje se vê por toda parte" não está sendo interpretado à maneira adequada, posto que os arquitetos apenas se aproveitam "insensivelmente" do repertório decorativo colonial, modificando-o "segundo as modernas exigências" (A CASA, 1929, p. 45). No entanto, conforme pontua Roberto Conduru (2009) citando Carlos Kessel, no texto intitulado *Entre histórias e mitos: uma revisão do Neocolonial*, esse pastiche não deve ser

[21] Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35400/projeto-para-taperinha-da-praia-grande-fevereiro Acesso e 12/08/2021.

considerado “um equívoco da prática acadêmica”, ou algo que diminua o valor do neocolonial enquanto expressão arquitetônica. Para esses autores, o pastiche neocolonial deve ser interpretado como um indicativo arquitetônico-cultural que merece ser problematizado historicamente ao lado da modernidade, junto da qual constitui um polo por onde se configurou não apenas mais uma efeméride eclética, mas um movimento artístico-cultural (KESSEL, 1999).

1.7. Considerações sobre o Capítulo 1

Em resumo, este primeiro capítulo mostrou que a construção da consciência nacional, típica dos primeiros anos da República ao adentrar o século XX, estava intimamente ligada ao reconhecimento do Brasil enquanto Estado soberano. Conforme foi demonstrado na primeira seção, os esforços dos republicanos se centraram, inicialmente, na produção e venda de uma nova *imagem* de Brasil, que deveria ser visto e entendido, a partir de então, como uma nação independente e ‘moderna’ (ANDERSON, 2008), configurando-se, dessa maneira, o ideal nacionalista brasileiro. Acompanhando tal raciocínio, a segunda seção mostrou que esse ideal propunha uma política ‘anticolonialista’, segundo a qual quaisquer reminiscências do passado português passariam a ser consideradas símbolos de atraso e subserviência, devendo, portanto, serem apagadas. Sob tal perspectiva, foram condenados o legado arquitetônico e urbanístico tanto da Colônia como do Império, em nome da construção de uma identidade nacional calcada em padrões estéticos franceses, os quais melhor refletiam os ideais de modernidade almejados pela República à época (SCHWARCS, 2012). O reflexo mais significativo desse ‘anticolonialismo’ no campo arquitetônico-urbanístico foi o Plano de Melhoramentos do Rio de Janeiro, modelo que seria exportado para outras capitais do país (SEGAWA, 2002). Considerando o exposto, a terceira e a quarta seções, mostraram que o neocolonial despontaria como um questionamento a essa política anticolonialista supramencionada, a partir de um apelo à ‘memória’ (NORA, 1984/1993; LE-GOFF, 1990)**,** termo entendido, no âmbito desta dissertação, como um revisionismo seletivo do passado colonial, de modo a desenvolver uma nova identidade nacional frente à modernização republicana (ASSMANN, *apud* DOURADO, 2013). Por esse viés, segundo o que foi tratado na quinta seção, o neocolonial aspiraria o desenvolvimento de um ‘estilo’ arquitetônico, meio através do qual buscaria afirmar, na arquitetura, uma marca ou ‘feição’ nacional

(QUINCY, 1832)**.** Para tanto, constrói-se um discurso que busca encontrar, na arquitetura colonial, elementos que diferenciem a nação brasileira das demais. Esse discurso se desenvolveria a partir do início da segunda década dos anos 1900, quando da consolidação de uma campanha arquitetônica de cunho patriótico em São Paulo, encabeçada pelo engenheiro português Ricardo Severo. Conforme vai ser visto no Capítulo 02, por meio da citada campanha, Severo vislumbrava não apenas salvaguardar o patrimônio colonial português no Brasil da onda antilcolonialista, mas também dar continuidade a um projeto patriótico pessoal de resgate, preservação e documentação da memória portuguesa no além-mar, construindo a ideia de que a verdadeira nacionalidade brasileira era “fundamentalmente portuguesa” (MELLO, 2012, p. 111).

Capítulo 02

O discurso neocolonial na capital paulista

O Capítulo 2 procura entender de que maneira o engenheiro português Ricardo Severo estruturou seu discurso para defender a arte luso-brasileira, frente àquele contexto antilusitano e anticolonial já aludido no capítulo anterior. Para atingir tal objetivo, este capítulo está estruturado em três seções, que são destacadas a seguir:

Na primeira seção, o engenheiro é apresentado. A intenção é entender quem foi Ricardo Severo, quais as razões que o levaram a emigrar de Portugal para o Brasil, e como, uma vez estabelecido no Brasil, o engenheiro começa a ganhar espaço no cenário intelectual paulistano. A seção também destaca a base teórica de Severo, a qual irá conformar a alma do seu discurso acerca da *Arte Tradicional no Brasil*.

A segunda seção centra os esforços na análise do discurso do engenheiro, feita sob a lente analítica de Michel Foucault (1969/70). Na dita seção são evidenciados e estudados os procedimentos de controle e validação do discurso de Ricardo Severo para em seguida, na seção seguinte, investigar a repercussão desse discurso no meio intelectual paulistano a partir de amostra de obras escritas e construídas entre 1914 e 1920.

2.1. Ricardo Severo e a *Arte Tradicional no Brasil*

Segundo Joana Mello (2012), Ricardo Severo nasceu em Lisboa, em 1869, e foi criado na cidade do Porto, vivenciando, ao longo de sua infância e adolescência, o período de arruinamento do império português, marcado por crises socioeconômicas, diplomáticas, e, principalmente, pela emancipação das colônias. Diante de tal quadro de desagregação nacional e social portuguesa, por volta da década de 1880, a oposição republicana constituiu um núcleo reacionário, com viés nacionalista, o qual Severo integrou quando de seu ingresso na Academia Politécnica do Porto, em 1884. Culpando a Coroa portuguesa pelo esfacelamento do Império, os republicanos militavam pela "regeneração da pátria decaída" (CATROGA; RAMOS *apud* MELLO, 2012, pp. 28-29). Essa manifestação patriótica instaurou um período de "construção da nação" portuguesa, que se fez por meio da recuperação e/ou supervalorização de tudo quanto fosse próprio à tradição lusitana, tanto dentro dos limites peninsulares do país, quanto nas colônias e ex-colônias no além-mar (*Ibidem*, pp. 28-29).

Esse contexto sociopolítico e cultural talvez justifique o interesse de Severo pelos estudos das ciências naturais, arqueologia e antropologia evolucionista do povo português, dos quais recolheria aspectos morfológicos para compor suas futuras construções tradicionalistas (LIRA, 2007). Logo após receber o diploma de engenheiro civil e de obras públicas pela Academia Politécnica, em 1890, fundou a *Revista de Ciências Naturais e Sociais,* onde divulgava suas pesquisas histórico arqueológicas direcionadas à exaltação da tradição portuguesa (PINHEIRO, 2011, p. 6). Não obstante, o acirramento da tensão entre as forças monárquicas e republicanas, que eclodiu com a Revolução de 1891, obrigou Severo a fechar sua revista, interrompendo as pesquisas no seu país, e a emigrar para o Brasil, na qualidade de exilado político. Assim, de acordo com artigo publicado pelo Serviço Especial do Jornal *O Estado de S. Paulo* (1969, n.p.), Severo desembarcou na capital paulista por volta de 1892, e logo ganhou projeção junto à elite intelectual paulistana após conhecer e firmar parceria com o dono do maior escritório de arquitetura da cidade – Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Um ano depois, em 1893, Severo desposou Francisca Dummont,

filha mais nova de um dos "reis do café"[22], Henrique Dummont, meio através do qual adquiriu direitos sobre uma das maiores fortunas paulistas à época (LEMOS, 1994, p. 151). Tal condição lhe permitiu regressar ao Porto em 1895, onde deu continuidade às suas pesquisas arqueológicas, fundando uma nova revista: a *Portvgália* em 1899 (SERVIÇO ESPECIAL, 1969, n.p.). Joana Mello (2012, p. 51), afirma que esse regresso à cidade do Porto foi concomitante com a eclosão da *Casa Portuguesa*, movimento arquitetônico revivalista, conduzido pelo arquiteto português Raul Lino.

De maneira análoga ao contexto brasileiro, Portugal também vivenciava, àquela época, um processo de insatisfação cultural com o 'cosmopolitismo' arquitetônico de matriz francesa, já mencionado no capítulo anterior. Tal insatisfação teve rebatimento na busca por uma 'unidade característica' da arquitetura daquele país. Assim, segundo Mascaro, Bortolucci e Lourenço (2011, p. 102), o movimento supracitado, surge "como um dos desdobramentos do debate sobre questões ligadas a origens, tradições *[e]* raízes culturais", reivindicadas pelos nacionalistas republicanos portugueses, naquele clima de 'regeneração da pátria e construção da nação'. Sob tal contexto, de acordo com Paulo Alexandre Pereira (2014, p. 345), Raul Lino dedicar-se-ia ao estudo do tema residencial sob a ótica do romantismo alemão e dos ideais do teórico inglês John Ruskin.[23] Seguindo a mesma linha, o arquiteto português buscou uma dialética entre a modernidade e a tradição arquitetônica no contexto português nos moldes do movimento inglês *Arts and Crafts*.

Assim, de acordo com Ana Barata (2018, p. 24), a partir de críticas à produção arquitetônica até então em curso em Portugal, Lino propunha uma renovação tradicionalista da arquitetura que, seguindo processo análogo a uma 'modernização tateante' no contexto lusitano, se fez por meio da 'seleção e cosmetização' do

[22] Título informal concedido, a partir do final do século XIX e início do século XX, aos maiores empresários rurais do ramo do café no Brasil.

[23] Em sua tese de doutorado, Pereira (2014, p. 84) menciona que com apenas onze anos, Raul Lino emigrou de Portugal para a Inglaterra em 1890, acompanhando o pai, que era negociante de materiais de construção. Uma vez na Inglaterra, de acordo com Lucília Santos Belchior (2010, p. 284), Lino ficou interno de um colégio católico situado pelos arredores de Windsor, onde, de acordo com esta autora, sofreu fortes influências britânicas na sua educação cívica e cultural, inclusive do movimento de renovação artística *Arts and Crafts,* liderado por John Ruskin e William Morris. Previamente influenciado pela estética desse movimento romântico, encorajado pelo negócio familiar voltado para o ramo dos materiais de construção, e influenciado pelo tio materno, arquiteto (PEREIRA, 2014, p. 84), Lino vai estudar arquitetura em Hannover, na Alemanha. Lá, foi aluno do arquiteto alemão Karl Albrecht Haupt, especialista em arquitetura medieval portuguesa, o qual desempenharia papel relevante na sua formação em arquitetura (BELCHIOR, 2010, p. 284).

repertório formal arquitetônico português do passado. Esse processo, entendido por Severo como ‘Renascença’, já fora sinalizado no prefácio do primeiro tomo da revista *Portvgália*, lançada em 1899, quando o engenheiro português assim se pronunciou:

> Propor-se-há o renascimento da verdadeira alma popular – inicia-se com patriotismo e esperança obra tradicionalista de reivindicação pela *[sociedade]*[24] portuguesa. (...)
>
> Abrir-se-ha um novo período de Renascença dentro da própria nacionalidade, que será também a renascença de um velho povo. (SEVERO, 1899, n.p. grifo do autor).

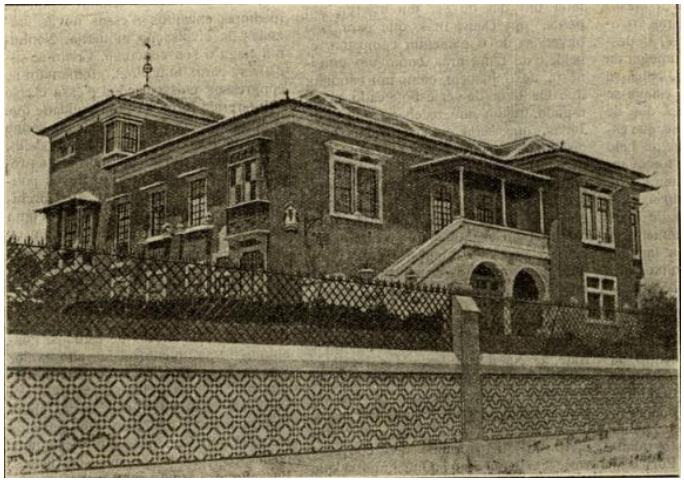
É sabido que a Renascença (com “R” maiúsculo), entende-se como o movimento artístico cultural europeu de revalorização e recuperação da tradição greco-romana, ocorrida na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Segundo o discurso renascentista, a Idade Média representou uma descontinuidade dessa tradição, que teve seu desenvolvimento interrompido pela invasão de povos bárbaros, e pela ascensão do cristianismo no continente, acontecimentos que impediram ou limitaram a boa “evolução” das ciências e das artes clássicas, então reduzidas a manifestações ‘pagãs’ (PANOFSKY, 1979, p. 65). Assim, os renascentistas, respaldados na filosofia humanista, rejeitariam a autoridade eclesiástica, num profundo respeito e reverência à tradição clássica, reivindicando a recuperação da ‘unidade característica’ europeia (QUINCY, 1832). Panofsky (1979, p. 22) ainda adiciona que os humanistas não apenas respeitavam a tradição, mas a viam como objeto de estudo e, caso necessário, de reintegração ao quotidiano. Nesses mesmos moldes, quando Severo sugeriu em seu discurso uma “Renascença na própria nacionalidade”, pressupôs uma nacionalidade corrompida ou obscurecida pelo turbilhão cosmopolita da modernidade, deixando nítida sua principal “veleidade intelectual” (PINHEIRO, 2011, p. 6) pela busca da unidade característica portuguesa. O movimento *Casa Portuguesa*, então, permitiu ao engenheiro expressar na arquitetura a sua maneira de reintegrar a tradição portuguesa nas construções modernas, quando, em 1902, sob influência dos ideais do citado movimento, projetou sua própria residência situada à Rua do Conde, na cidade do Porto (Figura 2.01).[25]

[24] No texto original, a palavra utilizada por severo é “grey”, sinônimo de “sociedade”, de acordo com o Dicionário Aurélio.

[25] De acordo com Mascaro, Bortolucci e Lourenço (2011, p. 102), no artigo Ricardo Severo, Raul Lino e os movimentos tradicionalistas “essa é a data de registro do processo de aprovação da obra junto à câmara municipal do porto”.

Figura 2.01

Foto da casa de Ricardo Severo – Rua do Conde, Porto, Portugal. Reprodução.



Fonte: REVISTA DE TURISMO, nº13, 5 Jan 1917, p. 104.

Rocha Peixoto, arqueólogo e colega de Severo, escreveu acerca dessa residência em artigo publicado na revista portuguesa *A Construcção Moderna* de 20 de agosto de 1904:

> O novo prédio que um engenheiro illustre edificou na travessa recatada e quasi erma que é a Rua do Conde veio a dilatar (...) o débil movimento promovido pela aspiração ainda indecisa da nacionalização do domicilio português (...) Um julgamento com asserto determina o prévio exame ao que já foi denominado a 'unidade caracteristica', ou seja o padrão que vivamente exprima e em si resuma o tipo ou tipos da casa portuguêsa.
>
> (ROCHA PEIXOTO, 1904a, p. 164, grifo nosso)

Note-se, a partir dos trechos grifados, a importância que o arqueólogo conferiu ao imóvel no que tange ao encontro da tão almejada 'unidade característica', ou estilo (QUINCY, 1832), da *Casa Portuguesa*, até então, segundo suas palavras, um movimento 'débil' e de 'aspiração indecisa'. Essa unidade característica supracitada é evocada no projeto da residência de Severo a partir de referências que o projeto faz a diversos elementos arquitetônicos tradicionais de várias regiões do país (PINHEIRO, 2011, p. 6), os quais são utilizados para reforçar o argumento de que a *Casa Portuguesa* é uma consequência direta das imposições do meio natural (MELO DE MATOS, 1904, p. 164). A título ilustrativo, esses elementos podem ser verificados em citação de matéria sobre o referido imóvel, publicada na *Revista de Turismo*, periódico quinzenal português, editado em Lisboa, em 05 de janeiro de 1917:

> A linda casa portuguêsa tem como os nossos leitores vêem pela gravura que publicamos, todas as características da antiga habitação portuguêsa: escada exterior alpendrada, janela n'um dos ângulos, n'outro, um nicho de santo a lanterna de suspensão para iluminar a escadaria exterior em noites escuras.
>
> As janelas ou balcões são abrigados por um alpendrado telhadinho ou sobre-ceu, havendo ainda n'uma das fachadas um balcão vedado por uma gelosia.
>
> Assim como os balcões ou varandas, como hoje pode dizer-se, também as janelas apresentam reminiscências da edificação antiga, com os seus geminados ou separadas pela verga de cantaria, com docel ou telhas de faiança, com peitoril relevado, com os cachorros lateraes para os vasos de flôres.
>
> A escada exterior, que já mencionamos começa no atrio em principio o lanço, com os SS ornamentais muito comuns ainda nos solares provincianos
>
> N'outro ponto das fachadas vê-se o relógio de sol, n'outro, quadros de azulejos, imitando o lindo azulejo mouriscado;
>
> (N.C., 1917, p. 104, grifo nosso)

A alusão a tais elementos é uma tentativa, ainda que forçada, de catalogar um vocabulário arquitetônico tipicamente português, conferindo à residência um caráter "etnológico e arqueográfico", capaz de expressar, nas palavras de Rocha Peixoto (1904a, p. 165; 1904b, p. 204), a "fisionomia" do povo lusitano, numa clara alusão à noção de estilo segundo Quatremère de Quincy (1832).

As raízes do Neocolonial no Brasil residem, portanto, nesse movimento nacionalista português, importado por Ricardo Severo quando de seu retorno à capital paulista em 1908, onde se estabeleceu definitivamente (MELLO, 2012, p. 28-29). Para tanto, o engenheiro se empenhou, primeiramente, em combater o antilusitanismo que prosperava naquele contexto republicano brasileiro da primeira década do século XX, defendendo a tese de que Portugal e Brasil eram unidos por um laço tradicional histórico e etnográfico (*Ibidem*). Assim, segundo artigo publicado pelo próprio Severo na *Revista da Faculdade de Direito,* de 01 de janeiro de 1938 (p. 26), logo após seu retorno ao Brasil em 1908, o engenheiro ministrou palestra com título *A Tradição,* no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IGHSP). Embora não se tenha notícia sobre o conteúdo da referida palestra, a semelhança de títulos leva a crer que se trata de esboço daquela conferência que viria a ser proferida pelo engenheiro no mesmo local três anos depois (1911). Intitulada *Culto à Tradição,* na citada conferência, Severo apontaria preocupação "com relação à destruição do passado colonial, como ameaça de desagregação do laço tradicional *[luso-brasileiro]*" (MELLO*,* 2012, p. 63).

Ainda de acordo com o artigo da *Revista da Faculdade de Direito*, em 1908 Severo apresentou comunicação intitulada *Da Arquitetura e Habitação nos Climas Quentes: Tipos Gerais e Regionais,* na seção de Engenharia Sanitária do IV Congresso Médico Latino Americano, sediado no Rio de Janeiro. Contudo, o certame supracitado aconteceu em 1909, entre os dias primeiro e oito de agosto, segundo anais do evento, publicados na Gazeta Médica da Bahia (1909, p. 01).

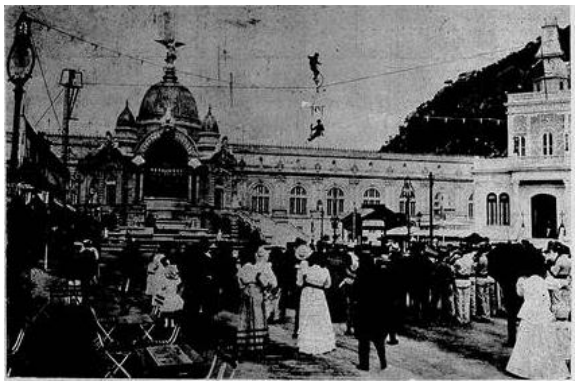
Destinados a médicos e especialistas, os congressos médicos latino-americanos, iniciados em 1901, no Chile, tinham por objetivo fortalecer e padronizar, no âmbito latino-americano, meios de enfrentamento a problemas sanitários. Simultaneamente a esses eventos ocorriam as exposições de higiene, onde eram expostas inovações tecnológicas, não apenas no campo da medicina, mas da arquitetura e, principalmente, do urbanismo sanitarista, que seguia, como de praxe no início do século XX, o padrão parisiense (FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, 2015). Portanto, não é de se espantar que, no Rio de Janeiro, essa exposição tenha ocorrido no mesmo espaço destinado à *Exposição do Centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas*, realizada no ano anterior. Nesse contexto, ainda é curioso notar que Severo tenha proferido comunicação sobre tipos regionais de arquitetura, num evento que expunha um projeto assinado por ele próprio e por Ramos de Azevedo – o Pavilhão de São Paulo – seguindo o repertório formal ‘cosmopolita’ (Figura 2.02).

Figura 2.02

Festa Desportiva realizada na Exposição de Higiene de 1909. À imagem da esquerda, ao fundo, nota-se o pavilhão de São Paulo, assinado por Severo e Ramos de Azevedo (1908). Reprodução.



Fonte: REVISTA CARETA, set. 1909, n. 66, n.p.



Fonte: REVISTA DA SEMANA, set. 1909, n. 487, n.p.

Para além dessas questões, é comum a historiografia relativa ao neocolonial no Brasil considerar que Severo só começou a ‘colocar a teoria em prática’ no Brasil a partir de 1916/17, com o projeto da residência do banqueiro Numa de Oliveira (Figura 2.03 A). Essa ideia, provavelmente lançada por Carlos Lemos (LEMOS, 1987, p.91;1994, p. 154), também é compartilhada por Joana Mello (2012, p. 64). No entanto, em capítulo relativo ao Neocolonial no bairro Jardim América, em São Paulo, Silvia Wolff (2001, p. 221) apresenta um projeto bastante anterior à residência de Numa de Oliveira, atribuído a Ricardo Severo. Trata-se de um sobrado, datado de 1910, situado à Avenida Angélica, na capital paulista (Figura 2.03 B).

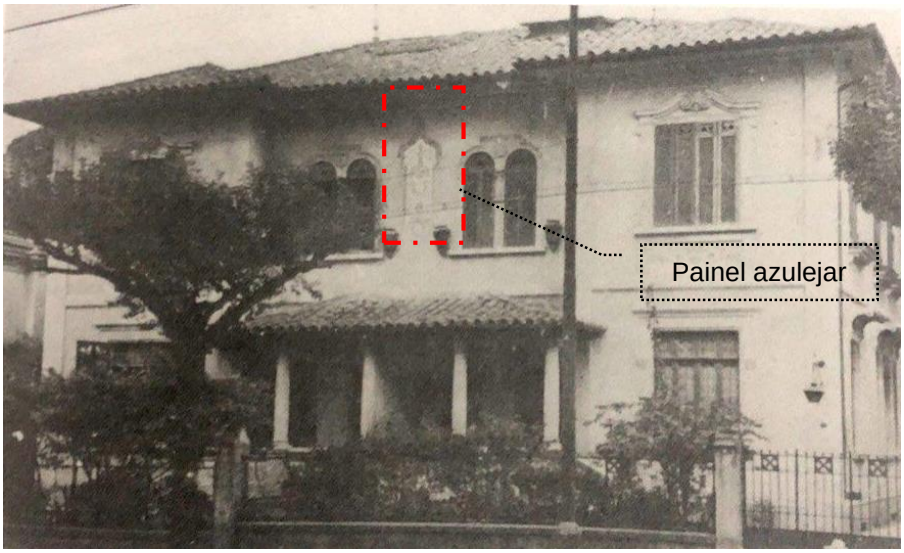
Figura 2.03

A - Residência do banqueiro Numa de Oliveira. Reprodução.



Fonte: MELLO, 2012, p. 204

B - Residência à Rua Angélica. Reprodução.



Fonte: WOLFF, 2001, p. 221. Edição nossa.

Nele, Severo já mobiliza sutilmente alguns elementos decorativos do repertório formal da *Casa Portuguesa*, citados anteriormente na matéria da Revista de Turismo. Dentre esses elementos estariam os "telhadinhos alpendrados" em telha capa-canal aparente, bem como o pequeno painel azulejar entre os arcos bipartidos do primeiro pavimento (Figura 2.03), o qual evoca o "nicho de santo", já citado na referida matéria da *Revista de Turismo* (N.C., 1917, p. 104). O padrão geral mais modesto do partido adotado por Severo para este sobrado contrastava com os suntuosos palacetes nas mais diversas expressões arquitetônicas internacionalizantes, que norteavam o gosto da elite paulistana, naquele que era um dos endereços mais nobres da cidade no início do século XX (Figura 2.04). Talvez esse mesmo contraste construtivo, associado às suas conferências a partir de 1908, tenha contribuído para os discursos de 1914 e 1916 sobre *A Arte Tradicional no Brasil* proferidos, respectivamente, na Sociedade de Cultura Artística e no Grêmio Politécnico de São Paulo.

Figura 2.04

Casarão na Avenida Angélica, 19??. Acervo Eros Procópio Santiago. Reprodução.



Fonte: Folha de São Paulo[26]

2.2. A formação discursiva da *Arte Tradicional no Brasil*

De acordo com Michel Foucault, na obra *A arqueologia do saber* (1969/2008, pp. 38;40;43;82) compreende-se como discurso – ou "formação discursiva" – um *corpus* de conhecimentos correlacionados entre si, os quais conformam determinados saberes, por meio da prescrição do que deve ou não ser dito. Por esta acepção, Ricardo Severo correlaciona, nos discursos de 1914 e 1916 (mencionados no final da seção anterior), conhecimentos de arte, arquitetura, tradição e nação, para constituir um saber que imputa a Portugal os fundamentos da nacionalidade brasileira. Em suma, Severo utiliza o legado artístico e arquitetônico português – em vias de desaparecimento no Brasil – para explicar como se deu a formação do Brasil enquanto

[26] Disponível em: https://agora.folha.uol.com.br/sao-paulo/2020/01/conheca-a-sao-paulo-retratada-em-eramos-seis.shtml Acesso em 01/09/2020.

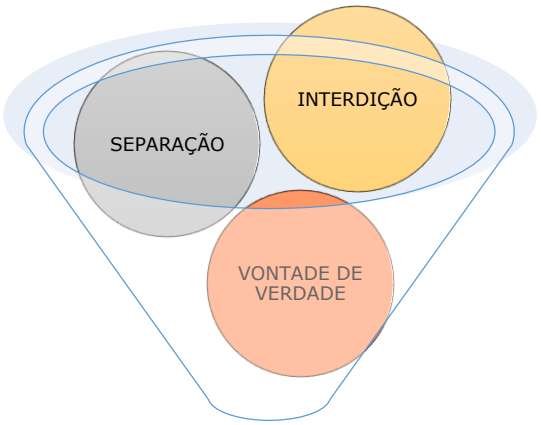
nação da época colonial àquele tempo presente, associando seus conhecimentos de história, arqueologia e ciências naturais para fundamentar e credibilizar sua tese frente àquele contexto antilusitano já mencionado no Capítulo 01 (MELLO, 2012, p. 95).

Isto posto, Michel Foucault (1969/2008, p. 43) também considera que todo discurso está submetido a “regras de formação”, que o condicionam em um determinado contexto. Essas regras são melhor exploradas pelo filósofo em sua obra seguinte, *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 1970/1996, p. 9), onde são denominadas como procedimentos de exclusão e validação. Para Foucault (*Ibidem*, p. 9) todo discurso se forma a partir de três “procedimentos de exclusão”, e são apoiados por três procedimentos de validação, os quais têm por finalidade regular e controlar, bem como credibilizar o tema do discurso. Estes procedimentos estão sistematizados no Esquema 2.01 na página seguinte:

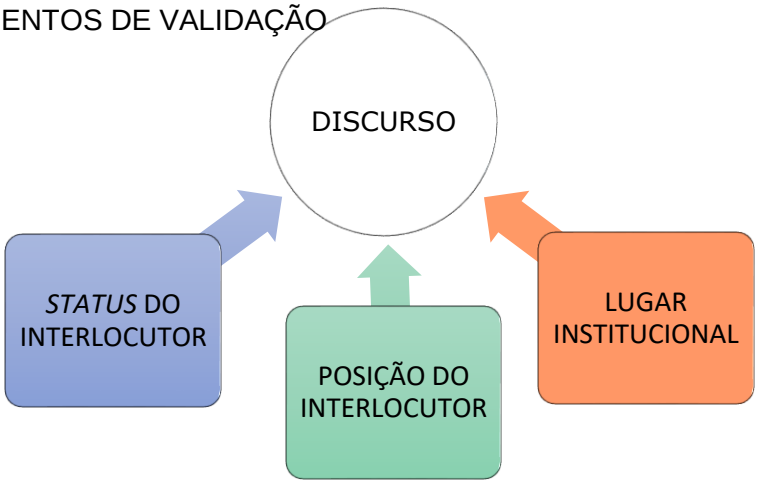
Esquema 2.01

Resumo dos procedimentos de controle, delimitação e validação do discurso segundo Foucault (1969/2008)

PROCEDIMENTOS DE CONTROLE E DELIMITAÇÃO DO DISCURSO
(procedimentos de exclusão)



PROCEDIMENTOS DE VALIDAÇÃO



Sistematização: Emanoel de Lucena, 2019

O primeiro, e o mais familiar desses procedimentos, é a interdição, ou, em outras palavras, aquilo que “não se pode falar” em qualquer ocasião (Cf. Esquema 2.01). Isto porque há tabus, regras de etiqueta ou “rituais da circunstância” que incidem diretamente sobre uma formação discursiva, “lapidando-a” para ajustá-la ao

momento (FOUCAULT, 1970/1996, p. 9). Não por acaso, Severo inicia o discurso de 1914 com uma justificativa, em tom de receio, antevendo que a pauta de sua conferência era algo diametralmente oposto às aspirações estéticas de boa parte da burguesia que o assistia naquele evento:

> Assáz enleiado me apresento perante vós, senhoras e senhores, para falar-vos de architectura (...) e o meu embaraço provém da natureza technica do assumpto, receioso, até perturbar-me pelo enfado que pode causar-vos uma lição que não versa manifestações de uma arte contemporanea, com seus effeitos deslumbrantes e suas opulentas ornamentações (...) e que não está dentro dos requintados moldes da moda actual (...)
>
> Tenho que invocar-vos esses tempos de outr'ora; e receio que não seja este o ambiente próprio em que perpassam echos de melodias musicaes e as seducções das modernissimas toilettes que enfeitam esta assembléa.
>
> (SEVERO, 1914, p. 3, grifo nosso)

Some-se a esta 'interdição discursiva' o acento romântico do engenheiro no emprego das palavras, por vezes exagerado, que, de acordo com Foucault, trata-se um processo de controle, seleção, organização e redistribuição do que é dito, de modo a esquivar a verdadeira materialidade do discurso. Em outras palavras, trata-se de uma 'maquiagem de discursiva', ou "logofilia", segundo as palavras do filósofo francês, que suaviza o peso das 'intenções ocultas' – o "não-dito" – do interlocutor:

> Ora, parece-me que (...) sob essa aparente logofilia, esconde-se uma espécie de temor. Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável: tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da língua.
>
> (FOUCAULT, 1970/1996, pp.8,50,52, grifo nosso)

O segundo procedimento de exclusão do discurso apontado por Foucault (1970/1996, p. 10) é a separação/rejeição (Cf. Esquema 2.01). Para entender tal procedimento, é interessante notar um paralelo com o ensaio do mesmo autor, a *História da Loucura na Idade* Clássica (1974). Na referida obra, Foucault estuda a noção de loucura do Renascimento até a Idade Moderna. Enquanto até o Renascimento a loucura era entendida apenas como o oposto da razão, sendo associada ao sobrenatural, inclusive ao divino premonitório, na era Moderna, com os avanços no campo da medicina, a loucura é patologizada. O 'louco' passa, então, à condição de excluído do convívio social, devendo ser, portanto, "tratado, reformado

[e] normalizado pelo saber médico" [grifo nosso]. Impõe-se, deste modo, uma racionalidade às custas da marginalização do seu antônimo: a loucura. A razão 'moderna', na medida em que dita "o que é normal", isola automaticamente "o que é insano" (SOUZA e FURLAN, 2018, p. 327). De maneira análoga a este processo, da mesma forma que a razão clássica separa o que é 'racional', por meio da exclusão automática do 'insano', Severo separa uma arte "civilizada" em detrimento de uma arte "primitiva", segundo suas próprias palavras. Isto se percebe pelo fato de que o engenheiro desconsiderava expressamente quaisquer manifestações artístico-arquitetônicas dos grupos indígenas pré-coloniais brasileiros, em prol da arte portuguesa. Nesse sentido, o engenheiro insinua a existência de uma arte 'normal', que deve ser preservada por sua superioridade, ao mesmo tempo em que sugere uma 'maneira neocolonialista' de apreender a história (BRANDÃO, 2013), quando retoma o discurso do colonizador, relegando a produção artística indígena à qualidade de "artes menores e decorativas", quando não "primitivas" (SEVERO, 1914, p. 3). Severo chega inclusive a considerá-las inadequadas ao próprio contexto brasileiro:

> Conforme era de se esperar pelo quadro social desses aborigenes, a architectura nada produziu além da simples cabana de madeira de formas mais rudimentares, que é typo universal em povos de egual estado de cultura. Para constituir typos architectonicos americanos, teriamos de ir buscar elementos ás ruinas das civilizações dos Azteques, Toiteques, Incas e outros povos da America Central, mas sahiriamos para muito longe de nosso quadro geographico e historico.
>
> Dentro do nosso programma, as manifestações artisticas que temos a accusar reduzem-se a aplicações decorativas, nas quaes muito há de aproveitavel e caracteristico, se bem que sua feição é extranha e exótica no meio da familia brasileira (...) são de inegável belleza, mas que estão para a familia brasileira, como os bronzes e os bibelots da China e da India Asiática.

Este ponto de vista 'neocolonizador' pode ser enquadrado na qualidade do terceiro procedimento de exclusão discursiva: a vontade de verdade (Cf. Esquema 2.01). Tal vontade consiste no discurso que, "profetizando o futuro, não somente anunciava o que ia se passar, mas contribuía para a sua realização" por causa do efeito de coerção que provoca (FOUCAULT, 1970/1996, p.15), conforme se verá mais adiante.

Essa vontade de verdade fica mais evidente quando Severo desconsidera as artes indígenas enquanto 'artes tradicionais'. Ao contrário, a 'arte tradicional no Brasil',

de acordo com a concepção do engenheiro, consiste unicamente na herança do colonizador luso, excluindo a produção artística indígena:

> Os fundamentos da arte tradicional brasileira não assentam pois nas artes elementares do primitivo indígena teremos de procurar mais perto da nossa edade e da nossa indole, após o estabelecimento dos povos que pelo século VI partiram do Occidente europeu para descoberta do resto do mundo (...) O aventureiro lusitano, mercador tambem, mas colonisador, foi-se fixando á terra descoberta e conquistada, adaptando-se no novo meio e ahi estabelecendo a tradição nacional (...)
>
> (SEVERO, 1914, p. 3, grifo nosso)

Tal interpretação se dá porque, segundo Joana Mello (2012, p. 92), Severo constrói um arranjo teórico em que considera a "predominância" de determinada raça – a "raça" portuguesa – "na constituição de uma nacionalidade", no caso, a nacionalidade brasileira. Nesse ponto do debate, entra em jogo outro aspecto evidenciado por Foucault acerca das práticas discursivas: a validade do discurso. Para que um discurso seja considerado 'válido', é necessário que ele respeite tres condições principais: o *status*, a posição e o lugar institucional do interlocutor (Cf. Esquema 2. 01).

A primeira destas condições, o *status* do interlocutor ou, nas palavras do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2007, p.190), o "*habitus* socialmente constituído" de quem profere um discurso (Cf. Esquema 2.01), "compreende critérios de competência e de saber" (Foucault 1969/2008, p. 56). No processo de análise discursiva é necessário investigar essa condição para que se possa indagar, conforme aponta Bourdieu (2007, p. 190), não como um indivíduo se transformou naquilo que é, mas de que maneira as diferentes categorias de indivíduos pertencentes a uma mesma época e sociedade deveriam ser de acordo com o *habitus* constituído naquela mesma sociedade. Assim, busca-se entender os processos que permitiram a esses indivíduos ocuparem este ou aquele lugar em um dado espaço da intelectualidade dominante, os quais influenciaram seus posicionamentos estéticos ou ideológicos.

Isto posto, sob o ponto de vista do *habitus* socialmente constituído naquele contexto paulista, Severo vende um *status* do um "europeu intelectualizado", e segundo as palavras de Joana Mello, exilado numa cidade "provavelmente muito provinciana para os parâmetros institucionais a que (...) estaria acostumado" (MELLO,

2012, p. 17). A sua erudição ultrapassa sua formação de engenheiro. Ele fala sob a toga de um “arqueólogo, antropólogo, cientista historiador, escritor, arquiteto, artista e construtor” (*Ibidem,* p. 50).

Por outro lado, sob um ponto de vista superficial, pode-se considerar polêmica, e corajosa, a atitude de Severo em defender a predominância portuguesa na constituição da nacionalidade brasileira, frente àquele contexto antilusitano instaurado pela República (Figura 2.05). De fato, segundo Foucault (1969/2008, p. 50), é preciso que haja “condições históricas” que permitam a enunciação de determinado tema.

Figura 2.05

Charge ridicularizando o Monumento ao Descobrimento do Brasil, erguido no Rio de Janeiro durante os festejos dos 4º Centenário do Descobrimento do Brasil.



O descobridor:
— Pois os manifestantes ainda não *descobriram* esta bacia de barbeiro que me está escamando.

Fonte: REVISTA DA SEMANA, mai. 1900, n.2.

Joana Mello (2012, p. 44) destaca, por exemplo que, após a Proclamação da República na capital paulista, os imigrantes “portugueses enriquecidos eram genericamente acusados de exploração, especulação e usurpação da riqueza nacional” ao passo que os portugueses mais pobres eram tachados de ‘burros’”. Logo, percebe-se que o clima se demonstrava bastante hostil aos lusitanos àquela época, principalmente entre as “oligarquias dirigentes, preocupadas com a infiltração de anarquistas, comunistas e delinquentes no país” (*Ibidem,* p. 44). No entanto, conforme sinaliza Pinto Junior (2011, p. 214) “a atuação do engenheiro português em 1914 na Cultura Artística não pode ser vista como um evento isolado ou

como uma pregação no deserto". Aquele arranjo teórico de Severo convergia para os ideais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para escrever uma história do Brasil enquanto "desdobramento, nos trópicos, de uma civilização branca e europeia" (GUIMARÃES, 1988, p. 8).

De acordo com Marilena Chauí (2001), a entidade do IHGB fora criada sob a tutela do Império em 1832 e por isso guardava alguns princípios coloniais conservadores, mesmo durante a República.[27] Helena Cunha de Uzeda (2006, p. 127), por sua vez, adiciona que:

> (...) o IHGB tinha por fim, conforme seus estatutos, 'coligir, metodizar, publicar ou arquivar os documentos para a história e geografia do império no Brasil' com o objetivo de construir uma identidade brasileira, consolidando a união nacional, que se mostrava ainda frágil no início do Império. Cabia ao IHGB fundamentar essa nacionalidade e difundir seus padrões, tarefa que teve no sistema educacional um instrumento fundamental.

Destarte, baseado nos estudos do médico naturalista alemão, Carl Friedercih Phillip von Martius, o instituto propunha "ao historiador brasileiro redigir uma história que incorporasse as três raças, dando predominância ao português, conquistador e senhor que assegurou o território e imprimiu suas marcas morais ao Brasil" (CHAUÍ, 2001, p. 31-32, grifo nosso). Sobre esse contexto, Uzeda (2006, p. 127) ainda defende que "o instituto assumiu uma importância considerável no desenvolvimento das artes no país *[grifo nosso]* tomando parte na elaboração do imaginário imperial e, posteriormente, realimentando o republicano".[28]

---

[27] Por ter sido criada sob tutela do Império, essa instituição, essa instituição foi taxada enquanto reduto de "inimigos da República" nos primeiros anos após a Proclamação, sofrendo com o sucateamento que lhe foi relegado pelos primeiros governos militares que depuseram o imperador. (GUIMARÃES, 2007, p. 23-26). Esse quadro de sucateamento só foi revertido com a queda do regime militar, em 1894, quando as oligarquias voltaram ao poder na figura do presidente Prudente José de Morais Barros, representante dos interesses velha guarda cafeicultora e agrícola (ARQUIVO NACIONAL, 2020). Tendo Morais sido eleito como presidente honorário do silogeu, chegando a comparecer à sessão magna de aniversário da referida corporação, em 15 de dezembro de 1894, o Instituto foi saindo aos poucos do isolamento que os republicanos mais radicais lhe submeteram (GUIMARÃES, 2007, p. 29). Em 1914 já havia reconquistado relativo prestígio junto ao governo federal, sobretudo após a posse do presidente Epitácio Pessoa, em 1919, que pertencia ao quadro de sócios efetivos da instituição desde 1901 (*Ibidem,* p.33).

[28] Por esta razão, a narrativa de Severo sobre a arte tradicional no Brasil, ao diminuir a participação de negros e indígenas - ao tempo em que enaltece a figura do povo português - na constituição da civilização brasileira, era bem recebida no seio daquela elite intelectual paulista por pautar, cientificamente – e utilizando-se do poder que seu *status* lhe conferia – as origens do povo brasileiro à Europa, inserindo-as numa "tradição de civilização e progresso", em sintonia com o ideário positivista da modernização republicana em curso (GUIMARÃES, 1988, p. 8).

Nesse ponto, assenta-se a segunda condição para validação do discurso: a ‘posição do interlocutor’ (Cf. Esquema 2. 01), que pode ser entendida como a “situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos” (FOUCAULT, 1969/2008, p. 58). Esta posição favorece a prevalência de uma ideia sobre outra, porque, segundo o Foucault, citado por Rabinow e Dreyfus (1995, p. 76), tal condição indica quem tem o direito de propor enunciados, bem como determina força desses enunciados dentro da hierarquia de poderes. No quadro de associados do IHGSP, Severo ocupou, inicialmente, a posição de sócio efetivo, o que “subentendia compromissos de assiduidade e de permanente participação nas atividades do grêmio” (GUIMARÃES, 2007, p. 52). A admissão do engenheiro na instituição se deu segundo os protocolos pré-estabelecidos, vinculando-se à apresentação de trabalho de autoria própria, cujo tema deveria versar sobre alguns dos seguintes campos de investigação: História, Geografia, Etnografia e Arqueologia. A palestra *Culto à Tradição*, citada anteriormente, foi, portanto, seu passaporte de entrada para o silogeu. O protocolo também exigia a apreciação das comissões permanentes, que deveriam avaliar o mérito do trabalho para, em seguida, lançar parecer acerca da conveniência de admissão do candidato (*Ibidem*). A referida palestra convergia para os ideais do instituto; portanto, nesse contexto, Severo atuaria enquanto sujeito ‘receptor e emissor’ de “proposições teóricas gerais” amarradas “às dinâmicas de poder e saber de seu tempo” (FOUCAULT, 1969/2008, p. 58; FISCHER, 2001, p.204). Assim, o engenheiro ‘recebe’ essas ‘diretrizes’ do Instituto Histórico e Geográfico e as ‘emite’, adequando-as a seu discurso nacionalista.

Aqui se estabelece a terceira condição sinalizada por Foucault (1969/2008 p. 57), para a validação de um discurso: o ‘lugar institucional’, isto é, o local “onde *[o discurso]* encontra sua origem legítima e seu ponto de aplicação” (Cf. Esquema 2. 01). Esta condição apoia a ‘vontade de verdade’ – o terceiro processo de exclusão discursiva – na medida em que essa vontade depende intrinsecamente de uma instituição que a valide, gerando um “poder de coerção” de indivíduos (FOUCAULT, 1970/1996, pp. 18). Isto posto, além do próprio IHGSP, Severo encontrou, inicialmente, seu lugar institucional na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, instituição criada em 1912 e “fortemente marcada pela necessidade de valorizar a cultura nacional” (MELLO, 2012, p. 59). Em seguida, Severo ganha espaço num importante veículo da imprensa paulista, o jornal *O Estado de S. Paulo*, onde publicou

sua conferência proferida na Cultura Artística sobre *A Arte Tradicional no Brasil*, em 1914. Foi a repercussão desta última que o levou a ser convidado, pelo Grêmio Politécnico de São Paulo – associação discente da Escola Politécnica – a palestrar mais uma vez sobre *A Arte Tradicional*, em março de 1916. Essa conferência, por sua vez, foi publicada em importante periódico mensal paulista de propaganda nacionalista: a *Revista do Brasil,* em janeiro de 1917. Na palestra, Severo se apresenta mais desinibido no tocante às suas críticas, o que sinaliza maior 'permeabilidade' do público às suas ideias, face ao "poder de coerção" (FOUCAULT, 1970/1996, p. 18), que lhe fora garantido pela palestra de 1914. Aquele 'acento romântico' mencionado no início desta seção, no entanto, permanece em suas palavras. Tal 'desinibição' é notável no exame negativo que o engenheiro faz acerca da perspectiva "humanista" de escrita da história colonial. Por perspectiva "humanista" depreende-se, do discurso de Severo (1917), como sendo a narrativa histórica que entendia o período colonial como uma violenta interrupção do desenvolvimento humano 'ideal' dos povos nativos. Segundo tal perspectiva "o meio social do Brasil-colonia terá de considerar-se como da peior especie para cultura de homens e desenvolvimento de um povo, e peior ainda para o desenvolvimento e progresso da Civilização" (SEVERO, 1917, p. 396). Severo considera essa composição histórica "falsa" e "moralista" e, ao mesmo tempo, ressignifica a colonização sob um ponto de vista que considera como "natural e tradicionalista", ao proferir:

> Em presença do novo mundo, o colono encontrou-se só, apenas com os recursos da sua imponente robustez physica e moral; e luctou *in natura* pela vida, batendo-se contra os elementos contrários do seu recente *habitat*, vencendo-os, escravisando-os, ou destruindo-os (...). O quadro do Brasil colonia transforma-se, pois, sob este ponto de vista. O antepassado colono, injustamente calumniado *in memorian*, é com plena justiça reintegrado no quadro verdadeiro de seu meio natural de existência, no cyclo histórico e politico do seu meio social; de tyramno, passa a victima, de martyr, a heroe nacional. (SEVERO, 1917, pp. 398.

Para Severo, o descobridor, o colono e o sertanista bandeirante engrandeceram a metrópole portuguesa, trazendo consigo a tradição de "um povo creador", que aqui se miscigenou constituindo uma raça de "firme adaptação ao meio". Dessa forma, terminaram por unir "*[num]* só idioma (...) todos <u>os habitantes deste país colonial</u>" (SEVERO, 1917, pp.398-399, grifo nosso). Ressalte-se por meio destas citações o 'ponto de vista neocolonizador' do engenheiro – ou sua "vontade de verdade"

(FOUCAULT, 1970/1996) – não apenas quando ele relativiza a violência contra a população nativa e escravizada – em prol de uma "tradição" que conecta estes indivíduos uns aos outros "sob o mesmo céu e o mesmo solo" – mas, sobretudo, quando adjetiva o Brasil enquanto "país colonial", noventa e quatro anos após a Independência e vinte e sete anos depois da Proclamação da República, ou seja, há mais de um século do fim do período colonial. Por esse viés, algumas páginas adiante em seu texto, Severo associa a própria emancipação da colônia à perda do "cunho nacional" na arte e arquitetura do Brasil. Evidencia-se, assim, os ensejos de seu projeto pessoal de "recuperação da grandeza do império português" (MELLO, 2012, p. 42), ilustrando seu argumento através do qual as raízes da nacionalidade brasileira remontam a Portugal. Segundo suas palavras:

> (...) á nobre revolta da independência, o violento ressurgimento do nativismo, pretendeu destruir todo quanto era tradição (...)
>
> Depois do advento da Republica persiste a desorientação artistica provocada pela diversidade dos elementos immigratorios (...) Uma mistura de formas exoticas surge pelo casario urbano dos novos bairros; a fachada procura estylos incompreensiveis e que chocam principalmente pela sua desconnexão com o quadro local e o seu destino; surgem as platibandas com cimalhões e filas de consólos (...) os frisos e requadraturas de estuque (...) Apparece também o *chalet* com lambrequins de madeira recortada e longos avarandados nas casas burguezas (...) Nas melhores ruas despontam variadas casas do cathalogo europeu, que são a surpresa do visitador erudito em viagens, com aberturas mouriscas, ogivaes ou redondas, sem a menor harmonia esthetica (...)
>
> Como quer que seja, perdeu-se completamente o fio tradicional nesse ecletico labyrinto de influencias extranhas, que se precipitam em carreira vertiginosa para acompanharem o desenvolvimento que tomam as principaes cidades do Brasil. (SEVERO, 1917, pp. 406, 414-416).

Para o engenheiro, a arquitetura tradicional deveria remeter ao clima de um lugar e às tradições de um povo, adequando-se às condições de higiene da vida 'moderna'. Já na conferência de 1914, Severo elenca alguns desses elementos "dignos de moderno aproveitamento". A partir de fotografias de casas coloniais de São Paulo, Severo (1914, p. 4) registra e justifica a aplicação dos ditos elementos, sempre destacando suas origens no além-mar, e adaptações sofridas no meio colonial brasileiro:

> Comecemos pelo telhado que é o coroamento de uma casa. Tem funcção de abrigo, satisfazendo ás condições naturaes do clima,

e tem expressão esthetica como parte integrante da harmonia do edifício (...).

Para um paiz de sol realisou este telhado a solução perfeita: com seu amplo beiral imita a copa das arvores frondosas, ensombrando as fachadas, geralmente de pouco pé direito, em uma atitude protetora e hospitaleira. Primeiramente empregaram os beiraes de telha simples; para os alongar, porém, começaram a inverter outras telhas, formando consolo pela parte inferior, dispondo em uma ou mais filas: constituiram assim uma cornija especial, que recorda os frisos e as archivoltas em estalactites dos edificios mosarabes da Peninsula Iberica *[Figura 2.06 A]*

(...) Um segundo typo é o beiral com armadura de madeira (...) e também a cachorrada de madeira de graciosos perfis curvos *[Figura 2.06 B]*

A “gelosia” ou “rotula”, chamada também de adufa em Portugal é sumariamente modelo que os romanos empregaram com a designação de “transenna”, em tudo semelhante as “addafas” arabes e aos “moucharabiehs” do Cairo (...) provém de paizes quentes e luminosos, como vêdo contra raios do sol *[Figura 2.06 C]*

Como parte da habitação brasileira, a par das “venezianas” e “persianas”, não pode haver nada mais pratico e logico; e como motivo ornamental, presta-se aos mais pittorescos effeitos empregado em anteparos em miradores, ou balcões salientes.

Figura 2.06

Elementos formais da arquitetura colonial apresentados por Severo (1914)

A **B** **C**

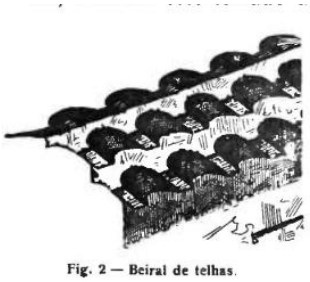


Fig. 2 — Beiral de telhas.



pertencem a
. Paulo e da
Novembro;
860-70.
fechadas, em
curvo (fig.
pela appli-
dos mesmos
as portas e

Fig. 9 — Beiral com cachorros de madeira (São Paulo).

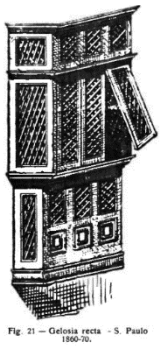


Fig. 21 — Gelosia recta - S. Paulo 1860-70.

D – Evolução de uma janela segundo Severo (1914)

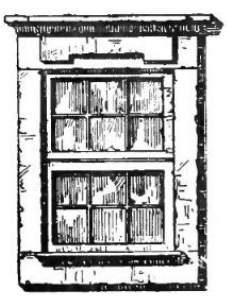


Fig. 12 — Janella de madeira.

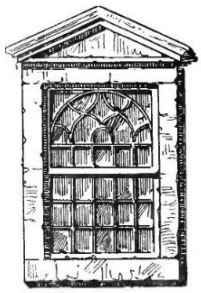


Fig. 16 — Janella com frontão.



Fig. 18 — Janella de Sorocaba

Fonte: SEVERO, 1916

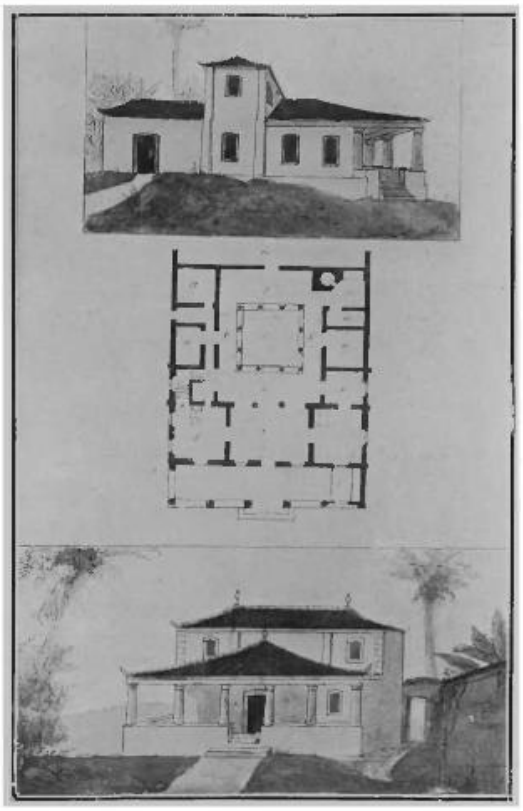
Continuando o seu elenco de repertórios formais tradicionalistas, Severo explica a evolução e aplicação das molduras de portas de janelas, elementos explorados na residência da Rua Angélica, de 1911 (Figura 2.03):

> Os quadros das portas e janellas compunham-se de quatro peças esquadriadas e espigadas de topo; mais tarde, uma pequena cornija composta de um filete e um caveto, cobre a padieira; depois separa-se como uma sobrancelha, e quebra-se em ângulo ou curva-se. Na curvatura e composição dessas cornijas, e na ornamentação dos quadros, vae-se acentuando o estylo barôco que se conserva em todos os melhores edifícios do século XIX *[Figura 10 D]*.
>
> (SEVERO, 1914, p. 4)

Valendo-se de um desenho de uma casa de arrabalde do Rio de Janeiro registrada pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret em 1816 na obra *Voyage pittoresque et historique ao Brésil* (Figura 2.07), Severo (1914) adiciona a utilização de pátios internos, comuns “na Europa e nos paizes do norte d’Africa”, como um modelo próprio ao clima brasileiro, pois “permite insolação e arejamento, não fallando dos recursos de ornamentação interna a que se prestam a estes atrios e varandas que podem transformar-se em verdadeiros jardins” (SEVERO, 1914, p. 4).

Figura 2.07

Casa de arrabalde, 1816 por Debret.



CASA DOS SUBURBIOS DO RIO DE JANEIRO — 1820 — Apud. Debret

Fonte: SEVERO, 1916.

2.3. A repercussão do discurso sobre *A Arte Tradicional* no contexto paulistano em obras escritas e construídas

> *É a voz das mortas gerações que falla por minha voz; a voz dos homens que primeiro desbravaram o terreno nacional, a dos que primeiro assentaram a pedra angular da nossa patria. Acorrei, filhos ingratos desta Terra: vinde ouvir a lamentação das ruinas.*
>
> *(Alceu Amoroso Lima, 1916)*

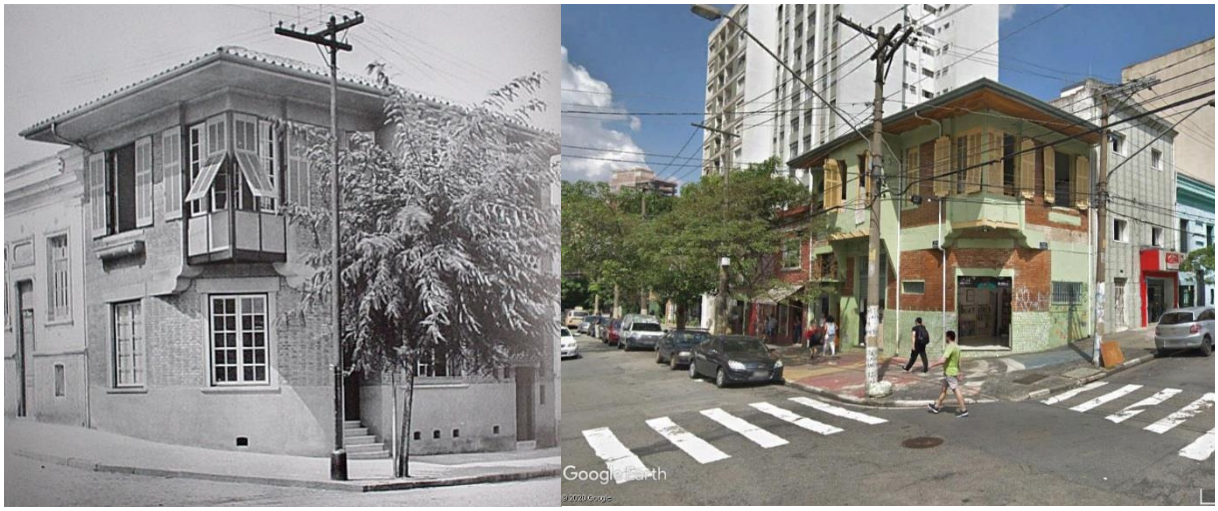
Severo também contribuiu para criação de 'lugares institucionais', onde suas ideias reverberam e ganham corpo, como o Centro Republicano Português, em 1908 e a Câmara Portuguesa de Comércio, Indústria e Arte, em 1912. Personalidades como os próprios fundadores da *Revista do Brasil*, Júlio de Mesquita (1862-1927) e o escritor Monteiro Lobato (1882-1948), e políticos, como o prefeito de São Paulo e posterior governador do estado, Washington Luís (1862-1957), e o presidente Epitácio Pessoa (1865-1942) começam a aderir à causa tradicionalista, ajudando a promovê-la, seja

por meio de artigos, seja por meio de obras construídas (MELLO, 2012; NATAL, 2013). O arquiteto franco-argentino radicado em São Paulo, Victor Dubugras, por exemplo, representou um dos mais fiéis adeptos da causa tradicionalista dentre essas personalidades.[29] Em 1914, ano em que Severo proferiu sua primeira conferência sobre *A arte tradicional no Brasil,* Dubugras elaborou seu primeiro projeto de linhas tradicionalistas: a residência do Dr. Névio Nogueira Barbosa (Figura 2.08):

Figura 2.08

Residência Névio Barbosa – Rua da Condessa de São Joaquim, esquina com a Rua Bororó, São Paulo. Reprodução.

A **B**



Fonte: REIS FILHO, 1997, p. 184 **Fonte:** Google Street View, 2018

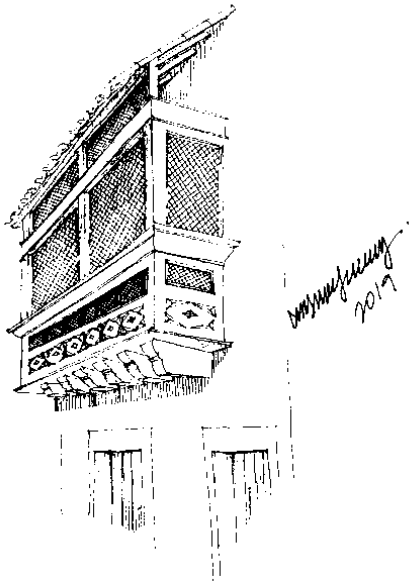
Nesse projeto, Dubugras não apenas explora vários elementos da arquitetura colonial citados por Severo no discurso de 1914 – como as janelas em verga reta, as rótulas e as venezianas – mas os 'estiliza' à sua maneira; ou melhor, 'estiliza', conforme entendimento de Quatremère de Quincy (1832), aplicando à obra o caráter ou fisionomia particulares do seu traço. Assim, o telhado bem como o beiral da edificação, chamam a atenção no conjunto por suas proporções exageradas. Este exagero se dá talvez para, por um lado, remeter 'ao coroamento que imita a copa das árvores frondosas', conforme descrito por Severo (1914), protegendo as fachadas que

[29] Conforme aponta Natal (2013, p. 70-71) Dubugras nasceu em 1868 em Sarthe, noroeste da França, tendo emigrado para Buenos Aires logo em seus primeiros anos de vida, onde viveu até 1891, quando se mudou para São Paulo. Nesta cidade, trabalhou para a Carteira Imobiliária da União, onde conheceu Ramos de Azevedo, que era o diretor da instituição, adquirindo rapidamente prestígio no meio acadêmico, intelectual e político paulistano. Por intermédio do próprio Azevedo, Dubugras conhece Ricardo Severo, com quem estabelece estreita relação, interessando-se pela ideia de imprimir a tradição luso-brasileira à arquitetura.

dão para a rua, da insolação nordeste e noroeste às quais estão voltadas. Por outro lado, o aludido beiral destaca explicitamente o imóvel no conjunto. Note-se que é a única residência do entorno a abolir a platibanda, que era, via de regra, exigida pelos códigos municipais, sendo conservada na referida edificação até os dias atuais, conforme comprova fotografia de abril de 2018 extraída do *Google Street View* (Figura 2.08B). Situada num terreno de esquina, a residência contraria a implantação pavilhonar, comumente estabelecida pelos novos códigos de postura municipais pós Proclamação da República.

Figura 2.09

Croquis do Sobrado Mourisco (Séc. XVII) – Rua do Amparo, Olinda-PE.



Autoria: Emanoel de Lucena, 2019

Figura 2.10

Residência Névio Barbosa – Rua da Condessa de São Joaquim, esquina com a Rua Bororó, São Paulo (detalhe). Reprodução.



Fonte: Google Street View, 2019.

O imóvel resgata a implantação geminada – típica do período colonial – ao adotar porão alto, como os imóveis dos lotes vizinhos, respeitando dessa forma a continuidade edificada da quadra. Também chama a atenção os cachorros superdimensionados que sustentam o mirador do primeiro pavimento. Nas construções residenciais coloniais, esses elementos eram empregados enfileirados em fachadas planas, sustentando balcões (Figura 2.09). A releitura ou 'estilização' de Dubugras os coloca na quina do edifício, retirando-lhes sua função original, de

estrutura, já que a sustentação do mirador se faz por meio de vigas de concreto armado em balanço (Figura 2.10). Por um lado, este aspecto da edificação ilustra a definição de *Arte Tradicional* de Severo (1917, pp. 423-424), expressa como segue:

> Arte tradicional é a estylização das formas artísticas anteriores, que integram em determinado tempo o meio local, o caracter moral dum povo, o cunho da
> sua civilisação; é o producto duma evolução rythmica de cyclos sucessivos de arte e estylos; é uma expressão collectiva, extranha à vontade individual, do pleno domínio do sentimento, determinada em povos de tradição definida, nos quaes o sentimento esthetico é estável como o sentimento da nacionalidade e a ideia da patria.

Por outro, o aspecto supramencionado remete à prática da 'seleção, cosmetização e obliteração' na escolha de elementos de uma arquitetura pretérita para compor o repertório tradicionalista. A obliteração, nesse caso, ocorre quando os elementos escolhidos perdem sua função original em nome de um valor simbólico adquirido por meio de um discurso.

Em 1915, Dubugras participou de uma excursão, patrocinada pelo então prefeito de São Paulo, Washington Luiz, com o objetivo de registrar remanescentes da arquitetura colonial, ou bandeirista no interior paulista (MELLO, 2012, p. 64). Essa visita foi mencionada no artigo de Ricardo Severo, intitulado *Architectura Velha,* publicado na Revista *A Cigarra*, em 31 de março de 1916, onde o engenheiro sai do âmbito pura e exclusivamente acadêmico para levar seu discurso às camadas mais populares. A revista, editada em São Paulo, de 1914 a 1930, tratava de variedades e era voltada para o público feminino. No artigo de apenas duas páginas, Severo expõe um panorama geral do seu trabalho enquanto "emissário" do movimento tradicionalista no Brasil, sempre o relacionando à sua missão de restabelecer os "direitos" do povo português na história do país. A substituição do título rotineiro *A arte tradicional*, verificado nas duas conferências anteriores, por *Arquitetura Velha*, denota, por um lado, a simplificação da linguagem para um público mais amplo, e por outro, o direcionamento para o tipo de arquitetura a ser associada ao caráter nacional – isto é a "arquitetura velha" dos antigos tempos coloniais, desenvolvida pelos portugueses, e não pelos indígenas. Essa arquitetura foi ilustrada no artigo em questão por meio de uma edificação bandeirante do século XVIII, situada no Sítio do Padre Inácio, na cidade de Cotia, em São Paulo. A "casa de Cotia" seria, segundo as palavras do engenheiro, "um exemplo de architectura tradicional com um caracter definido sob o

ponto de vista da origem lusitana da sua adaptação ao meio brasilico, no que diz respeito à forma, materiaes e estylo (grifo nosso). Um *estylo* que "só se tem no próprio continente americano ou nos povos do centro" (SEVERO, 1916, n.p.), quando o engenheiro remete claramente a noção de 'fisionomia relativa a um lugar específico', proposta por Quatremère de Quincy (1832).

Na edição de setembro de 1916 da *Revista do Brasil* – seis meses após a segunda conferência do engenheiro sobre *A Arte Tradicional* – o crítico literário e catedrático da Academia Brasileira de Letras, Alceu Amoroso Lima, publicou um artigo intitulado *Pelo Passado Nacional*. Nele, Lima inicia lamentando o descaso com o passado arquitetônico de Minas Gerais e São Paulo:

> É a voz das mortas gerações que falla por minha voz; a voz dos homens que primeiro desbravaram o terreno nacional, a dos que primeiro assentaram a pedra angular da nossa patria. Acorrei, filhos ingratos desta Terra: vinde ouvir a lamentação das ruinas (...)
>
> (LIMA, 1916, p. 1, grifo nosso)

Algumas linhas mais adiante, nota-se a reprodução de tintas do discurso de Severo (1914; 1916) quando o catedrático reporta a origem do Brasil a Portugal, enaltecendo a figura do bandeirante como portador do gérmen da nação brasileira. Porém, ao contrário do ponto de vista 'neocolonizador' do engenheiro, Lima traz o matiz local do 'patriotismo', através do qual o Brasil 'nasce' como uma pátria superior a Portugal:

> Villa Rica e o Tejuco, hoje Ouro Preto e Diamantina, incarnaram a epopeia bandeirante (...) Chegavam do Reino levas de homens avidos de ambição que , levados pelos paulistas intimoratos, iam desbravar as Selvas, rasgar estradas, fundar os lares da patria futura. E em chegando ao sertão do ouro, ou á margem dos rios diamantinos, não lhes pungia o coração a saudade da patria distante; a riqueza, tão fartamente offerta pela nova terra, só lhes punha nalma o desejo de uma outra patria, mais ardente, mais desafogada, mais acolhedora.
>
> (LIMA, 1916, pp. 1-2, grifo nosso)

Esta ressignificação da imagem do bandeirante enquanto herói nacional seria aclamada definitivamente em 1917, após o concurso para o brasão da cidade de São Paulo, promovido pelo prefeito Washington Luiz no ano anterior. Venceu a proposta do artista plástico paulista José Wasth Rodrigues em parceria com o poeta Guilherme de Almeida (Figura 2.11).

Figura 2.11

Projeto do Brasão de autoria de W. Rodrigues e Guilherme de Almeida – Acervo Estadão. Reprodução.



Fonte: O ESTADO DE S. PAULO, 11 de março de 1917, p.3.

Na divulgação do resultado, publicada *n'O Estado de S. Paulo* em 11 de março de 1917, a comissão julgadora deixa evidente o peso do critério que faz referência ao passado português bandeirista para a escolha do projeto selecionado:

> O auctor adoptou para a forma do escudo á portugueza (...)
>
> De todas as formas de escudo, é a das antigas cidades e villas de Portugal a mais singela e, adoptando-a, o artista não só favoreceu o conjunto, como indicou, de relance, a origem portugueza de São Paulo.(...) O auctor teve a feliz inspiração de adoptar o único emblema capaz de resumir de uma forma eloquente a historia de seu povo – o symbolo do Bandeirante, título de gloria dos filhos desta terra.
>
> (PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, 1917, p. 3)

Ecos do discurso de Severo também se refletem na reforma do Instituto Pasteur, ocorrida entre 1917 e 1918 (Figura 2.12 A). Fundado em 1903 por um grupo de médicos beneméritos como instituição particular e filantrópica, o instituto ocupou um prédio construído em 1895 a partir de projeto com forte influência *beaux-arts* (Figura 2.12 B) assinado pelo arquiteto italiano Carlos Milanese (TEIXEIRA, SANDOVAL e TAKAOKA, 2004). Em 1916, devido a dificuldades econômicas, foi doado ao governo do estado, tendo passado por reforma para adequações sanitárias (NOVA, 1919). De acordo com Teixeira, Sandoval e Takaoka (2004), poucas foram as intervenções internas, as quais constam apenas de algumas aberturas de portas internas. As

Figura 2.12

A – Fachada do Instituto Pasteur, Avenida Paulista, 363.



Fonte: Instituto Pasteur, 200?[30]

B – Instituto Pasteur em 1903.



Fonte: TEIXEIRA; SANDOVAL; TAKAOKA, 2004, p.759

maiores intervenções incidiram, de fato, sobre a fachada do imóvel, numa evidente adequação ao repertório tradicionalista, ao contrário do que consideram os autores supramencionados, de que o imóvel adquiriu feição eclética. É inegável a simplificação da opulência decorativa da fachada, que tem a platibanda substituída pelos beirais de telha aparente, adotando aberturas em arco abatido e janelas em guilhotina, semelhantes às elencadas por Severo no discurso de 1914.

O escritor Monteiro Lobato também irá reverberar ideias tradicionalistas em alguns de seus escritos. Em 1919, por meio da obra *Ideias de Jeca Tatu,* Lobato se propõe a "uma defesa intransigente da brasilidade (...) abarcando uma gama diversificada de temas, das artes plásticas à literatura, estética e mitologia" (CAMARGOS, 2008, p. 128). Na obra, três textos são dedicados a discutir arquitetura. Tratam-se de reproduções de artigos publicados n'*O Estado de S. Paulo,* entre janeiro e fevereiro de 1917. No primeiro deles, *A criação do estilo*, que discorre sobre estética urbana, Lobato dirige-se aos estudantes do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Segundo a ideia lançada pelo escritor no citado texto, a feição estética de uma cidade provém das mãos desses mestres formados em Liceus; no entanto o escritor queixa-

[30] Disponível em: https://ses.sp.bvs.br/instituto-pasteur/ Acesso em 07/09/2020.

se da falta de ‘individualidade’ dessas cidades, que passa pelo que considera como ausência de ‘fisionomia’. Essa fisionomia, no caso, evocando a ideia de Quatremère de Quincy (1832), está ligada à noção de estilo. Para Lobato (1919/2008, pp. 470-474) a ausência de estilo, por sua vez, está ligada à ausência de identidade – segundo a noção de Pollak (1992) – ou seja, daquele traço tradicional característico de um lugar, no qual reside a ‘essência da cultura nacional’ (CANCLINI, 1997, p.121). É o que se depreende do seguinte trecho:

> Estilo é a feição peculiar das coisas. Um modo de ser inconfundível. A fisionomia. A cara.
>
> Não ter cara é um mal tamanho que as cidades receosas de criá-la própria importam máscaras alheias para fingir que têm uma (...) Envergonhada de apresentar-se ao mundo como a natureza a fez, afivela no rosto máscaras exóticas na intenção de ‘parecer bem’ aos pataratas.

Desse modo, o autor aponta sua “vontade de verdade”, reproduzindo tintas do ‘ponto de vista neocolonizador’ de Severo (1917) quando evoca a predominância da ‘raça’ portuguesa na formação da nacionalidade brasileira:

> Nossas casas não denunciam o país.
>
> Mentem à terra, ao passado, à raça, à alma, ao coração. Mentem em cal, areia e gesso, e agora, para maior duração da mentira, começam a mentir em cimento armado (...) por mais que nos estilizemos à francesa, Tomé de Sousa e os quatrocentos degredados berram em nosso sangue; Fernão Dias geme; Tibiriçá pinoteia e Henrique Dias vê seu pigmentozinho de contribuição. [grifo nosso]
>
> (LOBATO, 1919/2008, p.486)

Para reforçar seu argumento, o autor elenca exemplos da cultura construtiva de diferentes lugares, como a Holanda, Japão e China, ressaltando rapidamente as peculiaridades de cada tipologia e suas relações com o meio. Segundo tal viés, o autor associa a ideia de ‘estilo’ à noção de “individualidade” e ‘raça’, culpando a pretensa ‘falta de estilo’ brasileira a uma suposta “incultura” local, incidente na formação dos mestres operários. Nesse sentido, Lobato elogia o discurso de Ricardo Severo proferido na Sociedade de Cultura Artística, o qual entende como uma atitude pedagógica no sentido de formar artistas capazes de “olhar em torno de si e a tirar da natureza circunjacente os assuntos das composições *[e]* o motivo dos ornatos” (LOBATO, 1919/2008, p.529).

No texto seguinte, intitulado *A Questão do Estilo*, o escritor se detém mais profundamente na problematização de um estilo arquitetônico próprio do Brasil, não se esquivando de criticar o gosto vigente ditado pela burguesia 'afrancesada', ainda que para isso mobilize ideias discriminatórias, como na seguinte passagem:

> O pedreiro preto que com seu sentimento pessoal colaborou na arte vinda da Metrópole *[à época colonial]* era branco por dentro; como o esnobe de hoje que copia a França é preto retinto na alma; porque o preto fazia obra de branco e estes brancos falsários fazem obra de pretos do Senegal, useiros em meter a cabeça numa cartola velha, enfiar a casaca, atochar os pés num botinão e virem para a rua crentes de que o público os confundirá com puros parisienses.
>
> (LOBATO, 1919/2008, p.578)

Conforme pontuado algumas linhas acima, de acordo com Foucault (1970/1996), um dos procedimentos de controle e delimitação do discurso consiste na "interdição", através da qual nem tudo pode ser dito em qualquer circunstância. Apesar do tom abertamente racista, estereotipado e xenófobo do escritor, um dos "lugares institucionais" que o validaram foi a Sociedade Eugênica de São Paulo, instituição criada em 1918 pelo médico brasileiro Renato Ferraz Kehl, com quem Lobato mantinha estreita amizade. Entendida como "uma iniciativa nacionalista e uma obra de regeneração nacional" (HABIB, 2007, p. 4), a criação dessa sociedade foi importante para respaldar, cientificamente – com base em estudos naturalistas e evolucionistas – a degeneração da nacionalidade brasileira, ideia, inclusive, acatada por Ricardo Severo. De acordo com Joana Mello (2012, p. 116) "a quase inexistente referência de Severo aos negros e a classificação dos indígenas como elementos (...) estranhos à 'família brasileira' revela bem como o engenheiro procurava dissimular a mestiçagem no Brasil".

Reproduzindo notas da teoria do evolucionismo social,[31] que embasava o pensamento científico à época (CHAVES, 2003), Lobato (1919/2008, pp. 583-599) continua seu discurso defendendo que "o presente é a evolução do passado (...) nosso estilo deve ser o decorrente natural do estilo com que os avós nos dotaram. Sempre vivo, sempre em função do meio" retomando e devolvendo "a linha do passado à luz da estesia moderna". Esta ideia é desenvolvida no terceiro artigo da série sobre a

[31] Teoria antropológica e econômica proposta pelo filósofo, antropólogo e biólogo inglês Herbert Spencer, segundo a qual as sociedades evoluem a partir de um estado primitivo, 'animalesco', 'irracional', para um estado 'civilizado', associado à cultura industrial europeia do século XIX. Cf. CHAVES, 2003, p. 30.

questão do estilo publicado nas *Ideias de Jeca Tatu*. Intitulado *Ainda o estilo,* Lobato considera, no referido texto, a falta de estilo relativa a um "desvio biológico" de povos "*in fieri,* como os sul-americanos", ou seja, povos que ele considera em 'vias de formação':

> Todos os povos atravessam períodos correspondentes na vida humana ao da infância, época em que os traços fisionômicos, indefinidos, vagos, denunciam mal a feição futura do adulto. Estamos nessa fase, por assim dizer, cósmica. O simples fato de pela imprensa debatermos esta velhíssima questão de estilo denota a nossa puerícia étnica.
>
> (LOBATO, 1919/2008, pp.684, 686)

Nesse sentido, o autor defende que "ou criamos de chofre o nosso estilo ou apelamos para a fonte histórica. Reverberando ideias do artigo sobre *A criação do estilo*, Lobato evoca a "incultura" dos profissionais da construção civil quando considera que falta talento "à maioria dos que aqui impam arquitetos" para criar o referido estilo. No caso, deve-se recorrer a um estilo histórico: "Que estilo deve ser este"? O escritor pergunta, e lança a resposta ecoando as ideias de Ricardo Severo, quando associa a ideia de nação à de tradição:

> Será o estilo que se revele mais afim com o sentimento do país, sua vida, seu passado, suas tradições. Serão, portanto, em nosso caso, os estilos que floresceram na Península Ibérica (...) só assim, partindo dessas fórmulas consagradas, numa evolução lenta, através de numerosas gerações, modificando-as e devolvendo-as, podereis ter arquitetura.
>
> (LOBATO, 1919/2008, pp.714, 724)

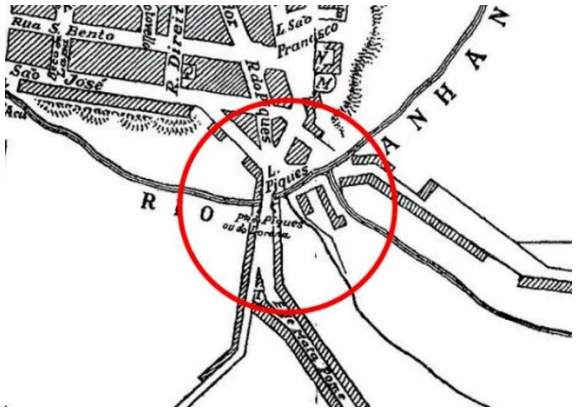
A aproximação da comemoração do Centenário da Independência passou a contribuir para impulsionar a voga das formas 'tradicionalistas' na construção civil paulistana, incentivada inclusive pelo poder público. Nas primeiras linhas de artigo publicado na Revista do Brasil, de janeiro de 1916, o engenheiro e urbanista Adolpho Pinto anunciava a contagem regressiva para aquele "fausto acontecimento" que havia de ser "festivamente *commemorado*" na capital paulista:

> Já vem perto, á distancia de apenas seis annos, o primeiro centenario da independencia do Brasil, proclamada junto ás portas da cidade de S. Paulo pelo príncipe D. Pedro, a 7 de Setembro de 1822. (*Ibidem*, 1916, p. 12).

No artigo, Pinto alerta para a importância de marcar esse evento por meio de um “symbolico monumento de arte que lhe perpetue a memoria e [de] obras de embelezamento e conforto reclamados pelo local”. Nesse contexto, em 1919 São Paulo recebe a primeira obra pública de vertente tradicionalista” (Natal 2013, p.72). Contribuiu para tal, a simpatia do então prefeito da cidade, Washington Luiz, pelas ideias de Ricardo Severo (KESSEL, 2002; PEREIRA, 2005). A obra em questão tratava-se da reurbanização do Largo da Memória, projeto elaborado por Victor Dubugras, em parceria com José Wasth Rodrigues, a pedido do próprio Washington Luís. Considerado um marco no desenvolvimento histórico e urbano de São Paulo, o Largo da Memória abriga o monumento mais antigo da cidade, o Obelisco do Piques.

Figura 2.13

Localização do Largo do Piques em fração do mapa paulistano de 1814. Acervo do Jornal *A Gazeta,* edição especial de 25/01/1954. Reprodução.



Fonte: São Paulo Antiga[32]

Erigido em 1814, este monumento demarcava um ponto estratégico de entrada e saída da cidade. “O viajante que entrasse na cidade (...) teria quatro opções: à direita ficava o Pouso do Bexiga, e à frente três ruas (Figura 2.13): a Ladeira de São Francisco, a Ladeira do Ouvidor e uma terceira que atualmente é conhecida como Ladeira Doutor Falcão” (TOLEDO, 1999, n.p.). O local, além de ser ponto de comércio escravista, era parada obrigatória de tropeiros que abasteciam seus cantis e davam de beber a seus cavalos no chafariz que ali existia, e que foi demolido em 1875, em razão da desvalorização daquele espaço no contexto paulistano, quando o papel de ‘porta de entrada’ da cidade seria paulatinamente transferido para as imediações da Estação da Luz a partir de 1867 (ACERVO ESTADÃO, 2015; WINTHER, DIAMANTE, *et al.*, 2010). No final do século XIX o logradouro foi cercado por grades de ferro, devido à normativa da administração pública para regular o uso do espaço (LIMA e

[32] Disponível em: https://www.saopauloantiga.com.br/o-largo-do-piques-e-o-obelisco/ Acesso em 09/09/2020

CARVALHO, 2011), permanecendo nesta condição até o final da segunda década do século XX, quando a prefeitura decidiu reabri-lo para fruição pública. No projeto de Dubugras, que teve desenho publicado n'*O Estado de S. Paulo* em 5 de outubro de 1919 (Figura 2.14), o logradouro foi equipado com uma nova fonte, em memória ao antigo chafariz demolido, e com uma colunata em meia lua, que cria uma moldura para o obelisco, reavendo sua visibilidade, bem como seu valor histórico no contexto da capital paulistana.

Figura 2.14

Divulgação do projeto de Victor Dubugras para o Largo da Memória – Acervo Estadão. Reprodução.



Fonte: O ESTADO DE S. PAULO, 5 out. 1919, p.4.

Coroada com frontão curvilíneo (Figura 2.15), a colunata ostenta um painel azulejar, assinado por Wasth Rodrigues e Guilherme de Almeida. A peça tem um papel mais pedagógico do que decorativo, ao exibir cena quotidiana daquele espaço no século XIX, quando ainda era um importante ponto nodal da cidade. Denota-se, portanto, a preocupação do poder público em reeducar a população com relação ao passado colonial, inventando uma realidade romanticamente idealizada de um local destinado no passado ao comércio de escravos. Note-se que, no painel, não há a menor referência a essa prática obscura da história do Brasil, o que remete ao processo de "interdição" discursiva, segundo Michel Foucault (1970/1996), isto é, o 'controle, a seleção, organização e a redistribuição do que é dito'. Por meio do dito

processo, ‘controla-se’ o que é historiado, mediante ‘seleção’ de um episódio no qual a figura do negro aparece ‘cosmetizada’ “como uma raça generosa e resignada”, ‘obliterando-se’ o sistema opressivo sob o qual fora submetida (BRANDÃO, 2013, p. 34). Nesse sentido, atente-se para o fato de que a imagem escolhida trata de uma cena onde todos os componentes convivem em harmonia. As mucamas figuradas não estão sendo comercializadas, mas apenas recuperando água no antigo chafariz, sob a fiscalização e vigilância de um soldado da extinta Guarda Nacional.

Figura 2.15

Detalhe do painel azulejar – Acervo Karen Matsuy (2012). Reprodução.



Fonte: TFG FAU-USP [33]

A partir da década de 1920, Washington Luiz assume o governo de São Paulo. Assim, ainda em parceria com Dubugras e Rodrigues, alavanca aquela que seria a maior encomenda do poder público aludindo aos princípios da *Arte Tradicional* como carro-chefe – o complexo arquitetônico construído ao longo da antiga Estrada da Maioridade (KESSEL, 2002), que recebeu este nome por ter sido aberta à época da subida de Dom Pedro II ao trono, em 1841 (TOLEDO, 2000). Esse eixo viário cruzava

[33]Disponível em https://tfg2006-2014.fau.usp.br/tr/122/a064.html Acesso em 21 ago. 2021.

a Serra do Mar e ligava o núcleo urbano de São Paulo (situado no alto da Serra), ao litoral santista, tendo sido durante muito tempo a principal rota de conexão do planalto paulistano com a costa atlântica. O Caminho do Mar, como ficou conhecido o citado eixo no alvorecer do século XX, passaria por algumas reformas de adaptação à "era automobilística" chegando a ser a primeira via da América do Sul pavimentada com concreto (*Ibidem*, p. 166). Por ocasião da comemoração do Centenário da Independência em 1922, Washington Luiz previu, então, a instalação de edifícios e monumentos comemorativos, construídos na linguagem tradicionalista, ao longo do aludido eixo (Figura 2.16).

Figura 2.16

Mapa turístico dos monumentos do Caminho do Mar. Acervo Estadão. Reprodução.



Fonte: O ESTADO DE S. PAULO, 20 de abril de 2004, p. V9.

Dentre esses monumentos mapeados na Figura 2.16, cumpre destacar o *Pouso de Paranapiacaba* e o *Rancho da Maioridade* (Figura 2.17). Note-se que, nos respectivos projetos, Dubugras reúne uma série de elementos arquitetônicos "coloniais" destacados por Severo em sua conferência de 1914, como os frontões curvilíneos, os telhados aparentes e os painéis de azulejos. Entretanto, apesar desses elementos serem comuns a outras construções do Brasil colônia, chama a atenção a sua composição na conformação do todo construído, que nada tem a ver, de fato, com as construções do período colonial brasileiro.

Figura 2.17

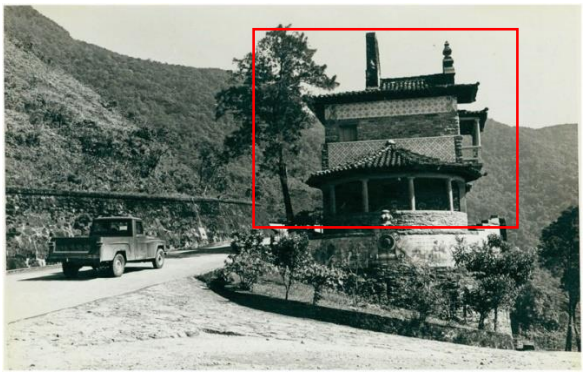
A - Pouso de Paranapiacaba (aspecto geral e detalhe) – Acervo dos Municípios Brasileiros (19??).





Fonte: Biblioteca do IBGE[34]. Edição nossa.

B - Rancho da Maioridade – Acervo dos Municípios Brasileiros (19??).





Fonte: Biblioteca do IBGE[35]. Edição nossa.

Tal discrepância, Maria Lucia Bressan Pinheiro (1998) pontua que se deveu ao pouco conhecimento que o arquiteto tinha sobre a arquitetura produzida durante o período colonial brasileiro (PINHEIRO, 1998, p. 24). Some-se a isto, o fato de sua formação profissional e intelectual ter sido na Argentina. Assim, compreende-se o aspecto rústico geral empregado por Dubugras nas duas edificações, o qual está expresso na construção em pedras aparentes de modulação irregular. De acordo com o arquiteto argentino Carlos Moreno (2013, p. 118), tal prática era típica de algumas construções coloniais rurais da Argentina – mais especificamente provenientes do Centro e da Zona Andina – que utilizavam a pedra bruta como matéria prima para a

[34] Disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=446264&view=detalhes Acesso em 16 dez. 2021.
[35] Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=446267&view=detalhes Acesso em 16 dez. 2021.

elevação das paredes (Figura 2.18). Isto posto, pode-se deduzir o tipo de ‘referência colonial’ que o arquiteto almejou imprimir a estes edifícios, marcando o olhar estrangeiro sobre uma arquitetura que se pretendia ‘brasileira’.

Figura 2.18

Construcción de una antigua vivienda en la Quebrada de Humahuaca.



Fonte: MORENO, 2013, p. 117

Também chama a atenção nesses projetos a presença de um elemento estranho à cultura arquitetônica luso-brasileira – a chaminé. De acordo com Joana Mello (2012, p. 188), a chaminé recuperava “a importância ornamental e simbólica, como marco exterior, do principal ponto de encontro da casa portuguesa (...): a cozinha”. A participação da aludida peça na composição geral desses edifícios é mais do que meramente decorativa, funcionando como um dos meios de comunicação da tese de Severo, segundo a qual os fundamentos da nacionalidade brasileira remetiam a Portugal. Sob tal argumento justificava-se, no discurso do Neocolonial paulista, não apenas a recuperação ou “renascença” do vocabulário colonial, mas também a atualização do respectivo vocabulário, por meio da introdução de elementos exógenos à cultura arquitetônica luso-brasileira.

Assim, essa liberdade compositiva criou um novo discurso que encontra seu ponto de validação no poder público, que o financia a tal ponto que a literatura recente, relativa ao neocolonial no Brasil, cita essas construções como expoentes da expressão tradicionalista. Tal interpretação, contudo, não se detém nas peculiaridades compositivas que as distinguem, por exemplo, de uma obra assinada por Ricardo Severo, susceptível de diferir de outras obras neocoloniais produzidas no contexto carioca, o qual vai ser tratado no próximo capítulo.

2.4. Considerações sobre o Capítulo 2

Este capítulo mostrou que, no caso paulista, o Neocolonial se apresenta como a reprodução, em solo brasileiro, de um movimento tradicionalista português, denominado *Casa Portuguesa*, importado por Ricardo Severo quando de seu retorno ao Brasil em 1908. Conforme foi demonstrado na seção 2.1, esse movimento estava ligado a um projeto nacionalista maior, iniciado em Portugal, pela recuperação e salvaguarda do patrimônio cultural português, com o intuito de enaltecer as glórias da nação portuguesa, que àquele momento atravessava um forte período de crises sócio-políticas. Nesse sentido, considerando seu passado ligado às causas nacionais portuguesas, Severo adere ao referido movimento. Isto posto, uma vez instalado em São Paulo e visando conter a destruição do patrimônio luso-brasileiro, que era incentivado pelo discurso antilusitano e anticolonial republicano, o engenheiro inicia a divulgação de um arranjo teórico que relaciona as origens da nação Brasileira àquela de Portugal (MELLO, 2012). A seção 2.2 procurou entender como o engenheiro português conseguiu dar cabo desse projeto no Brasil, tendo em vista aquele contexto antilusitano, e anticolonial supracitado. Para tanto, foi preciso analisar os procedimentos de validação discursiva, apontados por Michel Foucault (1969/2008; 1970/1996), que terminam por conferir o valor de "verdade" ao seu discurso. Dentre tais procedimentos, merece destaque o "lugar institucional", que pode ser entendido como o local que confere autorização, aplicabilidade, e legitimidade a determinado discurso (FOUCAULT, 1969/2008, p. 57). Considerando o exposto, constatou-se que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), desempenhou um papel fundamental na divulgação e validação do discurso de Severo no Brasil. Isto se deu porque os ideais de Severo convergiam com aqueles da instituição, que propunha uma ideia de Nação Brasileira, não oposta à antiga metrópole portuguesa, mas continuadora do legado português nos trópicos (GUIMARÃES, 1988, p. 6). Nessas condições, de acordo com Fernando Atique (2011, p. 11), o discurso do engenheiro não era entendido como neocolonizador ou menos nacionalista frente ao contexto republicano, uma vez que defendia a tese de que a essência de uma arte verdadeiramente brasileira só poderia ser encontrada com a recuperação do elo perdido com o mundo colonial. Assim, conforme ficou constatado na seção 2.3, o mesmo IGHB patrocinaria várias palestras do engenheiro, permitindo que repercutissem em importantes veículos de comunicação à época, como o Jornal *O*

Estado de S. Paulo e a *Revista do Brasil*. Foi a partir dessa repercussão escrita que a estética arquitetônica neocolonial se desenvolveu, sendo alavancada pelo poder público paulista, que subsidiou um concurso para o brasão da capital paulista, cujo projeto vencedor fazia referência à origem portuguesa da referida capital. Essa estética neocolonial ganharia visibilidade ao nível nacional quando da repercussão desse discurso no Rio de Janeiro, então capital federal, conforme vai ser visto no Capítulo 03. De acordo com Natal (2013, p. 74), os projetos precursores dessa expressão arquitetônica tradicionalista no contexto carioca foram assinados por Heitor de Mello ao final dos anos 1910. Com base em levantamento dos projetos do citado arquiteto realizado pela revista carioca *Architectura no Brasil*, são identificados sete projetos seguindo o *estylo colonial,* elaborados a partir de 1914, dentre os quais apenas dois não foram construídos.[36] Apesar dessa data – 1914 – sinalizar o possível contato de Mello com os ideais de Ricardo Severo, seus projetos de inspiração colonial não necessariamente indicam uma "conversão" à voga tradicionalista proposta pelo engenheiro português.[37] Para Carlos Kessel (2002, p. 119), o possível "marco carioca do movimento" foi o concurso para a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no "*estylo tradicional"* (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 38, grifo nosso). O sobredito concurso foi patrocinado pelo médico pernambucano José Marianno Filho, provavelmente, influenciado pelas ideias de Severo, bem como pela produção intelectual do engenheiro carioca Ernesto da Cunha de Araújo Viana sobre a arquitetura colonial brasileira, como vai ser visto no Capítulo 03.

[36] Mais precisamente, um total de 83 projetos. Cf. ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, pp. 23-30.

[37] Conforme pontua Carlos Kessel (2002, p. 119), o *estylo colonial* representava, dentro do portfólio de Heitor de Mello, "somente mais uma alternativa a enriquecer o repertório de soluções estéticas, sem grandes teorizações ou justificativas que caracterizassem qualquer filiação ao movimento capitaneado por Severo em São Paulo."

Capítulo 03

Ecos da *Arte Tradicional* no Rio de Janeiro

O **Capítulo 03** explora a repercussão e a análise do discurso da *Arte Tradicional* no contexto carioca, a partir de seus principais interlocutores: o engenheiro Araújo Viana e o médico pernambucano José Marianno Filho. Para tanto, o capítulo está disposto em cinco seções, descritas a seguir:

A primeira seção apresenta Araújo Viana, com foco no seu *status*, lugar institucional e breve percurso profissional, desdobrando-se na seção seguinte, que analisa o discurso do engenheiro acerca das artes plásticas no Brasil Colonial. Esse discurso, por sua vez, vai embasar a campanha de José Marianno Filho, que é estudada nas três seções seguintes:

A terceira seção apresenta uma breve biografia de Marianno Filho, de modo a entender o engajamento do referido médico na campanha pela arte tradicional. A quarta analisa o discurso que o médico promove no meio intelectual do Rio de Janeiro, o qual é denominado Movimento Neocolonial. A quinta e última seção procede a análise de uma edificação representativa do movimento – o Solar Monjope – e discute os desdobramentos da campanha pelo 'estylo neocolonial' para além do ambiente acadêmico.

3.1. Sobre Araújo Viana: *status*, lugar institucional e percurso profissional

De acordo com Ramon Brandão (2013, p. 68), assim como em São Paulo, a burguesia carioca do período de transição do século XIX para o século XX compunha-se essencialmente de dois grupos que disputavam entre si "visibilidade e representação junto ao poder". De um lado do ringue, figurava a ala dos emergentes, composta essencialmente de imigrantes estrangeiros enriquecidos ou de descendentes desses imigrantes. Do outro, uma ala tradicionalista, "cujo poder remontava aos tempos coloniais e também ao império" (*Ibidem*). O autor, no entanto, considera uma diferença fundamental na composição social da elite carioca com relação à paulistana: a ausência de um grupo expressivo de imigrantes de diferentes nacionalidades, como era o caso da capital paulista.

Além disso, Brandão considera que o "grande contingente de imigrantes portugueses e seus descendentes vivendo *[na cidade do Rio de Janeiro]* desde a época de Dom João VI" representava um "grupo que poderia ser simpático à proposta neocolonial". A este grupo pertencia Ernesto da Cunha de Araújo Viana, engenheiro civil formado pela Escola Politécnica (UZEDA, 2006, p. 126), e sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, uma das vozes basilares que contribuiria para o fomento do discurso sobre a arte tradicional no Rio de Janeiro.

Nascido em 1852 na capital fluminense, Araújo Viana provinha de uma família de ativa participação política durante a colônia e o império, conforme registra trecho extraído de seu discurso de posse no IHGB, realizado em 13 de maio de 1916:

> Enche-me de orgulho desculpável a preciosa coincidência de que dois nomes, caros para mim, pertencem à história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: diretamente o de Cândido José de Araújo Viana, marquês de Sapucaí, e indiretamente o de João Ignácio da Cunha, visconde de Alcântara, pelo fato de ter sido o fundador, o primeiro presidente e depois presidente honorário da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, da qual se derivou o Instituto Histórico. (VIANA, 1917, p. 672, grifo nosso).[38]

[38] Neste trecho, o engenheiro carioca refere-se aos seus dois avôs, o paterno e o materno respectivamente. Cândido José de Araújo Viana, foi ministro interno da justiça do Império, no período compreendido entre 14 de maio a 4 de junho de 1833, posteriormente condecorado com o título de Marquês de Sapucaí (CABRAL; BARCELOS, 2012, p. 171).

Esse tom autobiográfico, praxe dos discursos de posse no IHGB, serve para reforçar o seu *status* junto àquele lugar institucional, intimamente ligado à sua ascendência vinculada ao regime monárquico,[39] uma vez que, segundo Lucia Guimarães (2007) sendo o instituto um reduto tradicionalista das oligarquias nacionais, era comum que o ingresso de novatos fosse visto com certa cautela por sócios veteranos mais conservadores (*Ibidem*, p. 25-45). Note-se que Viana não apenas discorre sobre sua genealogia oligárquica, mas também confere destaque à participação de seus familiares na fundação do referido silogeu, de modo a enfatizar o seu mérito de associado.

Também deve-se somar a este lugar institucional as diferentes atividades desempenhadas pelo engenheiro ao longo de seu percurso profissional, que contribuiriam para o alicerce de seu *status* intelectual. A sua participação na fundação da *Revista dos Construtores* foi decisiva nesse sentido. De acordo com Souza (2019, p. 34), o referido periódico tinha tiragens mensais, sendo editado de 1886 a 1895. Possuindo uma abordagem técnica, voltada para divulgação de novidades científicas no campo da construção civil, a revista pôde contar com o patrocínio do imperador Pedro II, durante os seus primeiros anos de circulação (*Ibidem*, p.35), o que contribuiu para ser bem recepcionada pela a imprensa carioca da época. Sob tal contexto, residia o *status* de Viana no seio da elite intelectual carioca. Ampliava-se assim, de acordo com Jean-François Sirinelli, citado por Souza (2019, p. 45) as "redes de sociabilidade" do engenheiro, a ponto de ter seu nome sugerido pelo Conselho Escolar da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) – o principal centro formador de arquitetos do Brasil – para integrar o corpo docente da referida instituição a partir de 1897, quando viria a assumir a disciplina de Teoria e História da Arquitetura (*Ibidem*, p. 65).

Convém lembrar que essa escola também era, à época, o principal núcleo de ensino e divulgação do método *beaux-arts* francês ao nível nacional. Entretanto, de acordo com Helena Cunha de Uzeda (2006, p. 127), a partir de seu ingresso na ENBA, Araújo Viana adotou um plano de ensino não apenas restrito a este método francês,

[39] Souza (2018, p. 36), também destaca que, embora Viana demonstrasse admiração "à figura do Imperador e de outros membros da monarquia" ele nunca explicitou ser monarquista em seus textos, valendo-se de sua posição apenas para conseguir prestígio e *status* junto à elite carioca.

mas extensivo ao estudo da produção artística brasileira do período colonial,[40] demonstrando, dessa forma, uma ruptura de paradigma significativa no ensino das Belas Artes no país. Esse plano de ensino não ficou apenas restrito à Academia, sendo também divulgado na imprensa carioca,[41] em veículos reconhecidamente ligados à causa nacionalista republicana, como o jornal *A Notícia*, e as revistas ilustradas *Kosmos* e *Renascença*, o que demonstra, segundo Carlos Kessel (2008, p. 67-97), a aceitação paulatina de ideais tradicionalistas já na transição de século "em plena *belle époque* carioca" (*Ibidem*), e não apenas em 1914, conforme apregoa grande parte literatura atual referente ao Neocolonial no Brasil.

Diante desse contexto, tome-se como exemplo o artigo publicado no jornal *A Notícia*, lançado em janeiro de 1904, onde Viana (1904a, p. 3) chama a atenção para o "interesse histórico" das "velhas casas do Rio de Janeiro", meses antes do 'bota-abaixo anticolonialista' de Pereira Passos para a reforma da Avenida Central – apresentada no Capítulo 1. No referido texto, Araújo Viana explora o caráter tectônico – isto é, o potencial expressivo e funcional – das casas coloniais.

Carlos Kessel (2008, p. 71) menciona outro artigo publicado n'*A Notícia*, datado de julho de 1906. Ao analisar o artigo, nota-se que Viana retoma aquele olhar sobre o 'caráter tectônico' da arquitetura colonial para historiar o desenvolvimento de técnicas construtivas com barro, num contexto de construção civil marcado pela constante busca de inovações materiais e tecnológicas. Nesse processo, Viana (1906) chama a atenção para o papel dos padres jesuítas na introdução e desenvolvimento da técnica da taipa de pilão na colônia, o qual considera "o primeiro processo constructivo de muitas egrejas" (*Ibidem,* p. 3) que mais tarde viriam a ser construídas em alvenaria de

[40] É o que se verifica a partir de trecho da Ata da Sessão do Conselho Escolar da ENBA, realizada em 16 de novembro de 1905, onde são apresentados os pontos da referida disciplina de ministrada por Viana, dentre os quais destacam-se:
"18 – as Construcções na America de epocha anterior á conquista européa (...) 24 – A architectura no Brazil desde os tempos coloniaes (...) 25 – Estudo especial da edificação particular na cidade do Rio de Janeiro (...)"
(BRANDÃO, 2013, p. 27).
De acordo com Helena Uzeda (2006, p. 128), na Ata de 1913 há o acréscimo do ponto "Os Estilos Coloniais do Rio de Janeiro", o que demonstra, segundo a autora, uma antiga preocupação do engenheiro com a valorização do passado arquitetônico luso-brasileiro.

[41] O Jornal *A Notícia*, de 10 de agosto de 1898 (p.3) já noticiava excursão organizada por Viana para os "alumnos do curso de architectura da escola nacional de belas artes" à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, com o fim de se realizar um "estudo pratico do estylo barroco".

adobes. O engenheiro ressalta o valor artístico dessas construções, muitas das quais desaparecidas, argumentando que:

> (...)“quem negar que possuimos artes plasticas no Brasil, e consequentemente a possibilidade de se fazer historia, ignora por completo os esforços daqueles que implantaram a nossa civilisação, através de tantas dificuldades materiaes” (*Ibidem*, p. 3, grifo nosso).

Entretanto, apesar desse tom de lamento, chama a atenção nos escritos de Viana sua admiração pelo prefeito Pereira Passos, a quem considera um homem de “coragem para emprehender e levar effeito (...) melhoramentos reclamados pela hygiene e viação da cidade” (VIANA, 1905c, p. 251). Em artigo publicado n*’A Notícia* de 25 de janeiro 1906, por exemplo, enquanto ele lastimava a demolição de uma antiga residência colonial situada na R ua Evaristo Veiga, o engenheiro esquivava-se sob o pretexto do “patriotismo do governo da República” em nome do “progresso da cidade” (VIANA, 1906, p. 3).

Apesar da aparente contradição, de acordo com Kessel (2008, p. 73), há de se considerar o período em que o texto foi escrito, quando boa parte da intelectualidade carioca aderia sem muitas divergências à reforma urbana de Pereira Passos. Além do mais, ao contrário do que Ricardo Severo faz em São Paulo, o discurso de Araújo Viana não se volta para a defesa em prol do desenvolvimento de uma tipologia, ou *estilo* arquitetônico nacionais. Para o engenheiro carioca, essa ideia chegava a ser um “disparate”, já que, segundo seu ponto de vista, a ausência de uma unidade formalística arquitetônica era a própria consequência dos progressos científicos e industriais do século XIX, comum às nações ditas “civilizadas”, as quais “(...) deveriam se ocupar mais da resolução dos grandes problemas hygienicos e os da illuminação” do que no desenvolvimento de um estilo (VIANA, 1916/1920, p. 98).[42] Isto se confirma no seguinte trecho, extraído de conferência proferida na Biblioteca Nacional a 26 de dezembro de 1914:

> O século passado expirou sem legado de architectura exclusiva. Será considerado para os architectos a época de transição entregue ao estudo das obras de todos os tempos e de todos os paizes (...) Esse cosmopolitismo se observou onde habita o homem civilizado,

[42] Para o engenheiro, tal qual para Quatremère de Quincy ” (1832), por “estilo” deveria se entender “os contornos construtivos particulares, os ornamentos típicos exigidos pela construção, que os povos imprimiram às obras, segundo os tempos, o clima e as raças” bem como “seu grau de cultura, capacidades físicas, políticas e morais.” (VIANA, 1900/1984, p. 192).

> desde a cidade mais septentrional da Scandinavia, em toda America, não esquecendo os Estados Unidos com suas edificações gigantescas, até as possessões européas dos outros continentes (...) O seculo passado, sem unidade nas letras, em religião, em philosophia e em política, jamais poderia tel-a na arquitetura (...). No estado da nossa civilização, e com a humanidade culta disseminada em diferentes climas, uma architetura possuindo unidade ou uniformidade de systemas e estylos, restaurados ou novos, seria disparate. (VIANA, 1916/1920, p. 98-99).[43]

Portanto, depreende-se, a partir da produção discursiva de Araújo Viana, não uma prescrição acerca de qual caminho a arquitetura nacional deveria seguir – conforme defendia Ricardo Severo em São Paulo – mas, conforme pontua Kessel (2008, p. 75) apenas uma revalorização crítica da arte e da arquitetura coloniais, ofuscadas pelo afã modernizante da República.[44]

Para além dessas questões, percebe-se que Viana tinha conhecimento do 'fenômeno neocolonial' em curso na América Latina. Essa afirmativa ganha consistência quando se toma conhecimento do prestígio que o IHGB já gozava àquela altura do século XX, quando José Maria Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco, assumiu a direção da instituição em 1908.

De acordo com Lucia Maria Paschoal Guimarães (2007), naquela ocasião Paranhos Júnior exercia o cargo de Ministro das Relações Exteriores desde 1902, e empenhou-se no fortalecimento do protagonismo brasileiro frente às nações latino-americanas, bem como intensificou o intercâmbio do IHGB "com instituições científicas do Novo Mundo" (*Ibidem*, p. 30). Nesse contexto, ao ocupar uma cadeira de sócio efetivo no referido instituto, Viana fazia eco à política educacional pan-americana que o Barão do Rio Branco começava a construir. Assim, conforme afirma

---

[43] Nesse trecho, Viana deixa evidente a influência do discurso do engenheiro Filinto Santoro, realizado em 1909 na elaboração de um parecer acerca da construção de um palácio municipal em Belém do Pará:
"O seculo atual, possante e inovador nas sciencias, nas letras e nas demais artes, não conseguiu ainda ter uma nova architectura. A maior parte dos grandiosos edificios construidos, longe de ter uma physionomia propria, como nos seculos passados, ou são copias de antigos monumentos, ou composições laboriosas, de elementos heterogeneos, amalgamados com maior ou menor habilidade. Certo é que o espirito moderno foge ás velhas fórmas; e os architectos, mesmo os mais geniaes, esforçam-se para dotar da nossa época de um novo estylo architectural que melhor responda ás aspirações hodiernas. (...) Num paiz novo *[no caso, o Brasil]*, que *sente* a cada hora a influencia variável das idéas de além-mar, a imposição de um estylo único seria improcedente."
(SANTORO, 1909, p. III, grifo nosso).

[44] Em curso ministrado em 1915 no IHGB, a ser tratado mais adiante neste capítulo, o máximo que Viana defende é uma reconstituição a nível pictórico da cidade do Rio de Janeiro, para fins unicamente pedagógicos (*Ibidem*, 1915/1916, p.538), de maneira a mostrar as transformações vivenciadas pela cidade, da colônia à república.

Helena Uzeda (2006), o engenheiro carioca apenas abria os olhos dos alunos da ENBA “para uma nova possibilidade estética, localizada fora dos arquétipos acadêmicos” (*Ibidem*, p. 128), desempenhando um papel considerável na formação dos futuros arquitetos egressos da referida escola. Essa nova possibilidade estética, a autora complementa, seria divulgada para um público mais amplo num curso dividido em cinco lições, intitulado *Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e na cidade do Rio de Janeiro em Particular*, ministrado no IHGB em 1915 (SOUZA, 2019, p. 97). De acordo com Kessel (2008, p. 96), esse curso, a ser analisado na seção a seguir, tratava, em linhas gerais, da reunião sistematizada de crônicas e artigos publicados nos periódicos *A Notícia* e *Renascença* (já citados), bem como da palestra de 1914, ministrada na Biblioteca Nacional.

3.2. O discurso *Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e na cidade do Rio de Janeiro em Particular*

3.2.1 - Antecedentes

Conforme assinalado por Lucia Guimarães (2005, p. 151), apesar do prestígio e visibilidade que o Barão do Rio Branco trouxe ao IHGB a partir de 1908, até o princípio da década de 1910 a atuação do instituto restringia-se a um pequeno grupo de pioneiros e militantes da causa nacional, classe que Eric Hobsbawn classifica como uma “minoria ativa” [tradução nossa][45], da qual faziam parte Araújo Viana e Ricardo Severo, por exemplo. Até então este grupo estava muito aquém de “configurar um programa nacionalista com sustentação de massa” (*Ibidem*).

Diante desse quadro, Guimarães (2005) destaca que o historiador e diplomata pernambucano Manuel de Oliveira Lima pronunciou, em 23 de abril de 1913, a conferência intitulada *O actual papel do Instituto Histórico*, onde sugeriu a reunião de um “Congresso histórico brasileiro, em que fossem representados todos os institutos históricos estaduaes” (*Ibidem,* 1913, p. 489, grifo nosso), de maneira a garantir a participação de pesquisadores de todo o Brasil. Esta era a convocação do que viria a se desdobrar no ano seguinte com o *Primeiro Congresso de História Nacional*, realizado no dia 7 de setembro de 1914 (GUIMARÃES, 2005).

[45] Traduzido de *minorité agissante*, termo utilizado por Hobsbawn, citado por Guimarães (2005, p. 151).

O referido evento foi a primeira iniciativa do IHGB de ampla divulgação, e em escala nacional, voltada para constituição de uma "formação discursiva" (FOUCAULT, 1969/2008) da história pátria,[46] sistematizando e conferindo unidade e coerência a saberes que priorizassem a memória portuguesa na construção da identidade brasileira (LIMA, 1913, p. 489). Em suma, tratava-se de uma continuação das investidas do Instituto contra o apagamento da história colonial e imperial, encabeçado pelos republicanos mais radicais, os quais, nas palavras de Joaquim Nabuco, citado por Lucia Guimarães (2007, p. 79), pretendiam "fazer a tábula rasa no passado, relegando ao esquecimento três séculos de história". Por essa razão, o primeiro congresso adotava como recorte temporal o período compreendido entre 1500 – considerando a chegada dos portugueses à América como o marco inicial – até 1871, quando do início dos primeiros estudos acerca de uma identidade nacional, encabeçado por um grupo de letrados conhecido como "Geração de 70" (MOTA, 2013, p. 1).

3.2.2 - Análise

É nesse contexto de revisão crítica do passado colonial que, em 1915, ano seguinte à realização do referido congresso, Araújo Viana foi convidado a ministrar um curso sobre as artes plásticas no Brasil de 1500 a 1890 (VIANA, 1915/1916, p. 583). De acordo com Souza (2019, p. 103), o curso tratava-se de uma resposta à obra *A Missão Artística de 1816,* escrita pelo engenheiro paulista e professor da Escola Politécnica, Afonso Taunay (IHGB, 2015). Nessa obra, Taunay considerava que a tradição portuguesa, aclimatada à colônia, seria "deficiente", e que a noção de arte só foi introduzida no Brasil no século XIX pelos artistas franceses da referida missão, os quais despertaram as artes plásticas brasileiras de uma "modorra[47] duas vezes secular" (TAUNAY, 1911, p. 5-7).[48]

---

[46] Cf. definição de "formação discursiva" segundo Michel Foucault (1969/2008) no Capítulo 2.

[47] Segundo 5ª Edição do Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2010), este termo corresponde ao sinônimo de " 01 - prostração mórbida, ou sonolência, ou preguiça; 02 – insensibilidade, apatia".

[48] Afonso Taunay era bisneto do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay, membro da Missão Artística Francesa de 1816. Sua obra, portanto, pauta-se a partir da documentação de seu bisavô, a quem confere protagonismo no desenvolvimento das Belas Artes no Brasil, juntamente com outros membros franceses da referida missão, como Jean-Baptiste Debret, Joachim Lebreton e Auguste-Marie Taunay, irmão de Nicolas Taunay (SOUZA, 2019, p. 102).

A obra de Taunay chegou, inclusive, a ser publicada pelo próprio IHGB em sua revista, na edição do primeiro semestre de 1911, mesmo ano em que esse engenheiro e professor foi eleito sócio correspondente da corporação, e mesmo ano em que Ricardo Severo proferia, no IHGSP, sua palestra intitulada *Culto à Tradição*. Isto se deu porque tanto a obra de Taunay, como essa conferência de Severo, respondia a aspectos da memória nacional, forjados no seio do mesmo IHGB à época de sua fundação, os quais deveriam privilegiar, nas palavras de Guimarães (2007, p. 154) "a herança europeia nos elementos definidores da identidade do Império". Além do mais, deve-se considerar a relação de "profunda amizade" de Taunay com o então diretor perpétuo do Instituto, Max Fleiüss, o que também facilitou, de acordo com Karina Anhezini (2003, p. 57), não apenas o aceite de sua publicação pela agremiação, como sua filiação no órgão enquanto sócio correspondente.

Entretanto, naquele ano de 1915, a narrativa do curso ministrado por Viana dialogava melhor tanto com os ideais da formação discursiva para a construção de uma história pátria – discutidos no *Primeiro Congresso de História Nacional* – quanto com a política de "boa vizinhança republicana" estabelecida pelo Barão do Rio Branco, a qual visava recuperar e reforçar laços de amizade, não só com as repúblicas da América, mas também com a Europa, especialmente com a antiga metrópole portuguesa (GUIMARÃES,2007, p. 30).[49]

Em resumo, sob a ótica da análise arqueológica do discurso, essa práxis do IHGB consiste no mecanismo de controle e delimitação do que é proferido, conhecido por "separação". Conforme já foi dito no Capítulo 2, tal processo é entendido como uma seleção de aspectos que contribuem para a consolidação de uma determinada "vontade de verdade" (FOUCAULT, 1970/1996), que, nesse caso específico, seria a vontade de constituir um saber que projetasse uma imagem histórica do Brasil como um desdobramento da nação portuguesa nos trópicos (GUIMARÃES, 1988).

[49] Manuel de Oliveira Lima (1913) menciona, em sua conferência já citada, a importância de se manter contato "mais íntimo" com associações estrangeiras congêneres ao IHGB, tanto da Europa como do Novo mundo, cultivando "relações proveitosas para ambos os lados, com institutos empenhados em approximar culturas diversas" (*Ibidem*, p. 492). O historiador pernambucano também lembra da importância acerca do material que essas nações poderiam contribuir para construção da história colonial do Brasil, como os arquivos históricos públicos portugueses e holandeses, por exemplo, os quais "encerram a verdadeira historia econômica e social do Brasil colonial" (*Ibidem*, p. 486).

Respondendo ao ideal do IHGB, o discurso de Viana conferia, portanto, protagonismo à tradição portuguesa na formação da arte brasileira, o que demonstra influência da conferência de Severo, realizada em 20 de julho de 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Essa influência do discurso de Severo fica evidente no trecho a seguir:

> O nosso programma refere-se especialmente ás Artes plasticas do Brazil Portuguez e do Brasil independente. Foi a civilização da metrópole a vencedora, continuada e cultivada até hoje, embora não tenham faltado attentados contra as tradições da nossa vernaculidade portuguesa (VIANA, 1915/1916, p. 511, grifo nosso).

Não é possível afirmar se Viana considerava o discurso de Taunay (1911) como um desses atentados. Entretanto, em determinado ponto do texto, o engenheiro carioca critica uma certa "audácia forasteira" que, de maneira 'incompetente' e 'leviana' relega obras de arte coloniais ao patamar de "velharias insuportáveis", afirmando que o Brasil nunca teve "Arte nacional" (VIANA, 1915/1916, p. 537-538). Considerando o contexto responsivo dessa conferência à obra de Taunay (1911), e o fato deste último ser associado correspondente do instituto paulista, os comentários ácidos que Viana emite levantam a suspeita de que fossem, sim, indiretas à linha de pensamento do colega paulista, correspondente do IHGSP, o qual atribui o despertar artístico da colônia exclusivamente à Missão Francesa. Tal suspeita ganha força quando o engenheiro carioca defende, mais adiante em seu texto, que até antes da chegada da referida missão – e consequentemente, da instituição do ensino das Belas Artes na colônia – em todo o Brasil, já se cultivava arquitetura, escultura e pintura de qualidade, tendo inclusive "as mais artísticas egrejas concluídas" (VIANA, 1915/1916, p. 545). Nesses termos, o engenheiro buscava combater a ideia central da obra de Taunay (1911), segundo a qual a colônia brasileira seria uma região abandonada, "ignorada do mundo culto *[e]* inteiramente sequestrada do convívio mundial" (*Ibidem*, p. 6). Essa conferência também abriu as portas para a filiação de Viana como sócio efetivo do IHGB (SOUZA, 2019, p. 109).

De acordo com Lucia Guimarães (2007, p. 52), no quadro hierárquico do instituto essa posição era concedida a membros que possuíssem domicílio no Distrito Federal, subentendendo compromissos de assiduidade "e permanente participação nas atividades do grêmio" (*Ibidem*). Deve-se considerar também que de acordo com Foucault, conforme foi visto no capítulo anterior, a "posição" do interlocutor também

se enquadra como um dos procedimentos de controle e delimitação discursiva, favorecendo a prevalência de uma ideia sobre a outra (FOUCAULT *apud* RABINOW e DREYFUS, 1995, p. 76). Dentro da hierarquia social do IHGB, enquanto sócio efetivo, Araújo Viana ocuparia uma posição acima daquela de Taunay, que era correspondente (Cf. Esquema 3.01). Segundo Lucia Guimarães (2007, p. 52), a classe de sócios correspondentes, ao contrário dos efetivos, não tinha compromissos de assiduidade e participação permanente com as atividades do instituto. Destarte, depreende-se que Taunay não participava das discussões centrais que regiam os novos ideais do IHGB frente ao contexto republicano.

Esquema 3.01

Hierarquia do quadro social do IHGB



Fonte: GUIMARÃES, 2007, p. 52

Esta posição privilegiada de Araújo Viana favorecia seu *status* intelectual, tanto dentro do IHGB, como da ENBA, fato que, de acordo com Uzeda (2006), pode ser comprovado através da presença significativa do corpo docente e discente da última instituição no curso ministrado no instituto, o qual contava com assistência de Batista da Costa, diretor da referida escola (*Ibidem*, p. 129). O apoio desse diretor, Uzeda afirma, foi fundamental para a difusão da arte tradicional naquele meio acadêmico estruturado diretamente sobre os compêndios franceses da *École de Beaux Arts* (*Ibidem*).

Assim, de acordo com Kessel (2008, p. 97), através desse curso, Viana encerra sua trajetória intelectual até seu falecimento, em 1920, ano em que tem início uma nova camada na arqueologia do discurso do Neocolonial, marcada pela atuação do

médico pernambucano José Marianno Filho. Conforme vai ser visto na seção que segue, com base nos escritos de Araújo Viana, Marianno Filho tornou-se o capitão da versão carioca do movimento encabeçado por Ricardo Severo em São Paulo.

3.3. Da medicina à arquitetura: sobre José Marianno Filho

Pernambucano, filho de um ex-deputado geral do Império, que não aderiu à causa republicana até que esta triunfasse (LOPES, c2020, p. 1), José Marianno Carneiro da Cunha Filho fazia parte da ala burguesa oligárquica tradicional brasileira, ligado a uma abastada família proprietária de terras de engenho desde os tempos coloniais. Chegou no Rio de Janeiro, então capital federal,[50] aos doze anos de idade, em 1893, junto com a mãe e o irmão mais novo (ATIQUE, 2019, p. 100), onde se formou em Medicina, ofício que nunca chegou a exercer de fato.[51]

Segundo Carlos Kessel (2008, p. 107) Marianno inclinou-se para o estudo das artes e da arquitetura do período colonial brasileiro, começando a publicar textos relativos ao tema na imprensa carioca, de acordo com Fernando Atique (2019, p. 102), a partir de 1920. Tal empreitada contribuiu para a projeção de seu nome no seio da elite intelectual carioca, conferindo-lhe o *status* de crítico de arte, "de um momento para outro", conforme reporta Luiz Edmundo (1958, p. 830) no seguinte trecho:

> Num movimento ativo e regular, pelas colunas dos jornais, Mariano Filho, perseverantemente (...) proclamava a ausência de padrões apreciáveis na construção das casas brasileiras, denegrindo os modelos arquitetônicos que eram aqui construídos, louvando, prestigiando, a ideia de um retôrno ao passado, às velhas habitações

[50]De acordo com Julio Bandeira (2008, p.35) os três emigraram de Pernambuco para o Rio a fim de acompanhar de perto o processo do patriarca da família – o deputado e membro da Assembleia Constituinte, José Marianno– que havia sido levado em cárcere à Fortaleza da Ilha de São José das Cobras, por se opor à ascensão do general Floriano Peixoto à presidência da República. Fernando Atique (2019, p. 100) sinaliza em seu texto uma outra versão, apontada por Pedro Marques, acerca da chegada da família Carneiro da Cunha ao Rio de Janeiro: "Marques informa que a matricarca da família faleceu antes de 1899, o que abalou a família. Tal perda, somada à ascensão política *[em Pernambuco]* de um de seus oponentes, Francisco de Assis Rosa e Silva, levou José Mariano (pai) a migrar para o Rio de Janeiro." Em sua tese de doutorado, por meio da transcrição de reportagem publicada no jornal carioca *Correio da Manhã* de 10 de dezembro de 1955, Pedro Marques (2007, p. 180) cita o ano de 1897 como sendo o da chegada definitiva dos Carneiro da Cunha ao Rio de Janeiro. A partir destes fatos, supõe-se que em 1893 a mãe, Dona Olegária, pode ter ido juntamente com os filhos até o Rio de Janeiro, retornando a Pernambuco logo após a liberdade do marido, que migrou novamente com os filhos para o Rio após o falecimento da esposa, em 1897.

[51] De acordo com o jornalista e cronista Luiz Edmundo (1958, p. 827), de quem Cunha Filho foi amigo muito próximo, durante sua juventude, em especial no período universitário, Marianno era mais assíduo em reuniões boêmias realizadas em cafeterias e bares do Rio de Janeiro, onde se reuniam frequentemente membros de vanguarda literária, do que às aulas na Escola Nacional de Medicina.

> do tempo da colônia, que eram, por êle, apontadas como verdadeiras obras-primas de confôrto, beleza e até de arte...

Esse *status* também lhe outorgou participar ativamente da fundação de importantes 'lugares institucionais' para a classe intelectual de arquitetos da capital fluminense, como a Sociedade Central de Arquitetos (SCA) em 1920, e o Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) no ano seguinte (ATIQUE, 2016, p. 219).

Sua participação na fundação desses lugares institucionais supramencionados lhe conferiu autoridade a ponto de ser solicitado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes em 1921, conforme assinala Carlos Kessel (2008), para relatar um parecer à prefeitura acerca da construção de um restaurante envidraçado num terraço do Parque do Passeio Público do Rio de Janeiro (*Ibidem*, p. 109). No parecer, Marianno destacava, dentre outras diretrizes, a importância de se construir o edifício em "architectura tradicional" (MARIANNO FILHO *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 33). Embora no citado documento o médico ainda não entrasse em detalhes acerca do entendimento do perfil dessa arquitetura por ele recomendada, o apelo à arquitetura "tradicional" já denuncia possível contato com os ideais d*'A Arte Tradicional no Brasil*, lançados por Ricardo Severo em 1914, no contexto paulista.

Essa hipótese ganha consistência quando, o então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, considerando as alegações do referido documento, dirigiu uma carta ao IBA, solicitando o juízo daquela entidade acerca do projeto do restaurante em questão, para que a prefeitura pudesse deliberar a respeito (KESSEL, 2008, p. 109). No processo, o presidente do IBA àquela ocasião, o arquiteto Gastão Bahiana, concorda com a inadequação do projeto reclamada pela SCA e lança um concurso entre seus sócios para o projeto do referido imóvel. Isto posto, de um total de oito projetos apresentados para o certame, cinco já tinham inspiração colonial (não por acaso, os dois primeiros colocados), obedecendo à diretriz "tradicionalista" do parecer de José Marianno, conforme se verifica na divulgação dos vencedores pela revista *Architectura no Brasil* a seguir:

> 1º Premio – Architectos Nerêo Sampaio e Gabriel Fernandes. Inspirado na velha Architectura de Valentim[52]. Compõe-se o projecto de uma entrada central em rotunda deixando livre o eixo da escada

[52] Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813). Considerado um dos principais artistas do período colonial no Brasil, tendo atuado como arquiteto, urbanista e entalhador. Em 1943, "José Marianno abordará sobre os chafarizes de Mestre Valentim, *[na obra* Os três Chafarizes do Mestre Valentim*],* construídos no século XVIII, mas demolidos no século XIX *[no Rio de Janeiro]"* (MINGORANCE, 2011, p. 17).

> com a pequena fonte do *"sou util inda brincando"*, e de cada lado duas alas terminando em pavilhões onde se acham installados o "restaurante" e o "grill-room".
> 2º Premio – Architecto Bruhns e J. Camargo. Architectura colonial brasileira. Um pavilhão central terminando em dois pylões, com arcadas dando acesso ao "restaurante" e ao "salão" (...)
> Além desses, apresentaram-se os seguintes concorrentes:
> Architecto Raphael Galvão. Architectura puramente colonial, de accordo com os motivos architectonicos do tradicional parque carioca (...)
> Architecto Mario fertin e Edgar P. Vianna. Architectura colonial. Dois pavilhões ligados por uma pérgola, aproveitando os gradis e balaustradas existentes.
> Architecto Augusto Vasconcellos. Adoptou o mesmo partido precedente (...)
> (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 34, grifo nosso)

Essa preferência pela estética colonial, representada pelos projetos vencedores no certame, demonstra o peso da opinião que tinha o médico pernambucano junto à classe de arquitetos cariocas, sendo inclusive considerado pela própria revista *Architectura no Brasil*,[53] como um "apreciado crítico de arte" (*Ibidem,* 1921, p. 169).

Animado com o resultado do concurso, e com vistas a ampliar o alcance e visibilidade da "architectura tradicional" no contexto carioca, o médico pernambucano envia uma carta ao já citado presidente do IBA, Gastão Bahiana, responsabilizando-se por premiar três projetos de uma "habitação doméstica para arrabalde" inspiradas diretamente no "estylo tradicional atravez das construcções architectônicas sacras e civis praticadas no Brasil durante o período colonial" (MARIANNO FILHO, *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 38, grifo nosso). Nessa mesma carta, o médico pernambucano defende o prêmio sob a justificativa de "incrementar os necessários estudos preliminares para a creação de um typo de architectura nacional" (*Ibidem).* Sua proposta foi logo acatada pelo IBA, que criou o prêmio anual Heitor de Mello, através do qual José Marianno patrocinava os três melhores projetos segundo o crivo do Instituto. O prêmio pode ser considerado o ponto de partida para aquilo que viria a ser reconhecido como Movimento Neocolonial, a ser tratado na seção a seguir.

[53]Órgão oficial do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA), da Sociedade Central de Arquitetos (SCA) e da associação de construtores civis do Rio de Janeiro, dirigido pelo engenheiro civil M. Moura Brasil do Amaral (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921). Configurou-se como o primeiro periódico brasileiro voltado à publicação de temas relativos à arquitetura (SIOLARI e PORTUGAL, 2016, p. 6), sendo editado de 1921 a 1926, em 29 números.

3.4. O Movimento Neocolonial e a tentativa de construir um *estylo* arquitetônico brasileiro

O patrocínio de José Marianno para essas instituições recém-fundadas, a SCA e o IBA, era importante na medida em que contribuía para a divulgação das citadas entidades, ampliando seu quadro de sócios, num período em que a classe de arquitetos, de acordo com Carlos Kessel (2008, p. 111), lutava pela regulamentação da profissão de arquiteto.[54] Assim, reconhecendo sua importância no rol de associados, a revista *Architectura no Brasil,* ofereceu ao médico pernambucano um almoço de agradecimento pelo patrocínio do Prêmio Heitor de Mello. A matéria destaca as discussões entre os arquitetos das referidas agremiações e Marianno Filho, sobre "problemas estheticos" da capital federal, ocasião em que o arquiteto Henrique de Vasconcellos, levanta um brinde ao médico em honra de sua luta "sem preocupações de interesse" pela retomada de uma "architectura tradicional (...) que constitue o ideal de sua Patria, a suprema aspiração de sua raça e de seu tempo" (VASCONCELLOS *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 44, grifo nosso).

Nesses termos, seguindo um caminho diferente de Araújo Viana, a iniciativa do *Prêmio Heitor de Mello* implementava, conforme Natal (2013), a primeira ação pública, no contexto carioca, "que problematizava a instituição de uma arquitetura oficial para o país" (*Ibidem*, p. 91). Tal ação surge dentro dos mesmos parâmetros da *Campanha pela Arte Tradicional no Brasil*, conduzida por Ricardo Severo em São Paulo. A versão carioca dessa campanha seria denominada, a partir de 1921, de 'Movimento Neocolonial', conforme palavras do próprio médico pernambucano:

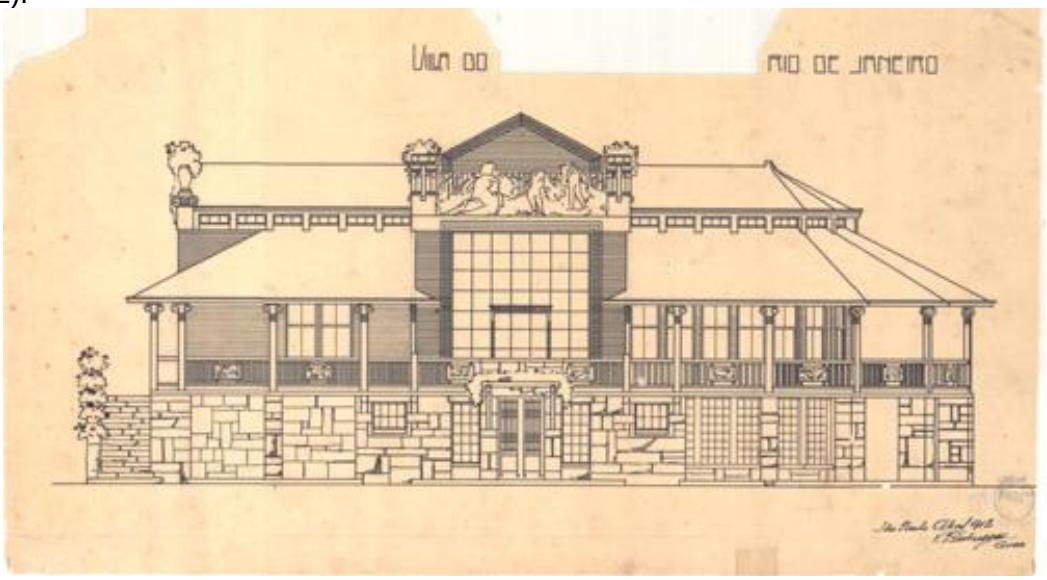
> O movimento que ora se inicia, sob os mais aupicosos applausos da intelectualidade brasileira, visa antes de tudo por o espirito architectonico do passado dentro do ambiente social do século em que vivemos. O néo-colonial deve, e pode exprimir novas formas, dentro do espirito que elle representa. (MARIANNO FILHO, *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 45).

[54] Carlos Kessel (2008, p.111) adiciona que tanto a Sociedade Central, quanto o Instituto Brasileiro de Arquitetos, foram fundados a partir de um desdobramento dos projetos de melhoramentos e embelezamento urbanos da cidade do Rio de Janeiro a partir da década de 1920. Segundo este autor, a então Capital Federal, sob a liderança do prefeito Carlos Sampaio, iniciou um projeto ambicioso de obras públicas para comemoração do Centenário da Independência, a ocorrer em 1922. Diante deste cenário altamente atraente para profissionais da construção civil, a SCA e o IBA, lutavam pela regulamentação da profissão de arquiteto, bem como pela distinção de atividades específicas do ofício, de modo a garantir um lugar em um ambiente de trabalho que era, tradicionalmente, disputado entre engenheiros, construtores e mestres-de-obras.

A influência de Severo no discurso do médico pernambucano fica evidente na premissa que Marianno Filho aponta em seu discurso, segundo a qual a ‘evolução’ de uma determinada ‘tradição’ construtiva foi ‘interrompida’ no Brasil a partir do século XIX. Esta mesma premissa, conforme visto no capítulo anterior, já havia sido apontada pelo engenheiro português na conferência de 1914. De acordo com Natal (2017, p. 97) estima-se, que Marianno tenha entrado em contato com esta conferência em 1917, ano em que Severo publicou uma edição expandida na *Revista do Brasil*. Contudo, é possível que o médico pernambucano também tenha tido contato com esses ideais por intermédio de Victor Dubugras, que havia projetado para o médico uma residência no Leblon em 1912 (Figura 3.01). A presente pesquisa não encontrou, contudo, correspondência entre os dois, posterior à aludida data; entretanto, é significativa a encomenda desse projeto a um discípulo de Severo que, dois anos depois, em 1914, lançaria seu primeiro projeto de linhas tradicionalistas.

Figura 3.01

Fachada do projeto de Victor Dubugras para a Casa de José Marianno Filho no Leblon (1912).



Fonte: Acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo.

Em artigo publicado *n’O Jornal* de 18 de abril de 1921, Marianno Filho (1921) reconhece o protagonismo de Severo, bem como de Dubugras, na promoção de um “movimento incontestavelmente iniciado em São Paulo em prol da architectura tradicional” (*Ibidem,* p.1 grifo nosso). Noutro parágrafo, o médico ainda discorre

brevemente sobre a repercussão desse discurso no Rio de Janeiro, citando nomes importantes da plêiade carioca de arquitetura, como o já citado Heitor de Mello que:

> (...) apesar da feição de sua cultura essencialmente franceza, acabou adoptando os motivos da architectura tradicional, com os quaes pude compor pequenas joias que hão de figurar como marcos incontrastaveis da evolução architectonica no Brasil.
>
> Aliás, antes de Heitor de Mello, ou contemporaneamente com ele, outros artistas como Saldanha da Gama, Riedlinger, Archimedes Memoria, Armando Telles, Francisco dos Santos, e tantos outros ensaiaram com exito a architectura tradicional entre nós.

Apesar da influência do discurso do engenheiro português naquele do médico pernambucano, ambos mobilizavam distintas 'vontades de verdade' (FOUCAULT, 1969/2008), com relação ao tipo de arquitetura 'tradicional' idealizada por cada um.

O discurso de Severo, como foi visto no Capitulo 2, intentava restaurar a influência da metrópole lusa na produção arquitetônica brasileira segundo uma dialética "neocolonizadora". Isto implicava numa defesa em prol da arquitetura erudita portuguesa como fonte de inspiração para a nova arquitetura brasileira, a tal ponto de, segundo José Maria da Silva Neves (1960), [55] citado por Pinheiro (1998, p. 24), suas concepções arquitetônicas não possuírem "a ingenuidade dos antigos mestres de obra da colônia". Apesar de seguirem um padrão decorativo mais modesto em relação aos palacetes ecléticos *beaux-arts* (ver Figuras 2.03 A e B no Capítulo 02, e compará-las com a Figura 3.03), seus projetos eram mais próximos de um "barroco português modernizado" do que de uma arquitetura colonial brasileira de fato (NEVES, *apud* PINHEIRO, 1998, p. 25).

O discurso de Marianno Filho, por sua vez, defendia que toda fonte de inspiração para a arquitetura neocolonial deveria ser inspirada "exclusivamente em modelos preexistentes no Brasil" (MARIANNO FILHO, *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 38), em especial a arquitetura jesuítica. Esse apelo ao "estilo jesuítico", já estava explícito na carta enviada ao presidente do IBA, Gastão Bahiana, onde o médico propunha a criação do Prêmio Heitor de Mello (Cf. *Ibidem*). Fica patente, desse modo, parte do processo de seleção, cosmetização e obliteração do repertório colonial adotado pelo médico pernambucano para guiar a arquitetura representativa do Movimento Neocolonial segundo suas aspirações. No dito processo,

[55] Engenheiro-arquiteto, formado em 1922 na Escola Politécnica.

segundo suas palavras, colhidas em carta endereçada a Henrique de Vasconcellos e publicada na revista *Architectura no Brasil* (1921), os principais elementos que deveriam caracterizar essa arquitetura eram arcadas romanas, em arco pleno ou abatido, e a ordem toscana, "predominantes nas composições jesuíticas" (MARIANNO FILHO, *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 45).Esse era o primeiro passo que o médico pernambucano dava para a construção de um "estilo" arquitetônico (segundo a definição de Quatremère de Quincy, 1832), essencialmente brasileiro.

Não obstante, a busca por esse estilo encontra amplos paralelos com o movimento nacionalista de valorização da arquitetura vernácula lusitana, *Casa Portuguesa,* já mencionado no Capítulo 2. Isto porque ecos desse movimento português o qual, cabe lembrar, resgatava preceitos tradicionalistas românticos calcados nos ideais discursivos do teórico inglês John Ruskin (PEREIRA, 2014, p. 345), já ressonavam no Brasil àquele início da década de 1920, não apenas por intermédio de Ricardo Severo, mas também, segundo Maria Lucia Bressan Pinheiro (2018b), graças à divulgação do periódico luso-brasileiro *Atlântida: mensário artístico, literário e social para Portugal e Brazil*,[56] . O citado periódico chancelou, em 1918, a edição do livro *A nossa casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção de casas simples*, assinado pelo arquiteto português Raul Lino, proa do supracitado movimento nacionalista português (*Ibidem*, p.36), que já trabalhava como ilustrador do referido periódico.

Não é possível afirmar, contudo, de acordo com Maria Clara Amado Martins (2018, p. 137), que José Marianno tenha tido, em algum momento, contato direto com a obra de Lino, apesar de, segundo Pinheiro (2018a), o livro *A Nossa Casa* ter alcançado tamanha popularidade no Brasil que era comum encontrá-lo, inclusive, em bibliotecas particulares de pessoas leigas (*Ibidem*, p. 107). Entretanto, conforme assinala Pinheiro (2018b, p. 43), é notória a repercussão do discurso de John Ruskin em artigo assinado pelo médico, publicado na revista *Illustração Brasileira* de 20 de março de 1922, especialmente no seguinte trecho:

> Que mysterio é esse que paira sobre as velhas casas e nos obriga inconscientemente a evocar o esplendor da nobreza antiga? É

[56] Publicação mensal, dirigida pelo jornalista carioca João do Rio, no Brasil, e pelo poeta, pedagogo e publicista português João de Barros, em Portugal. Editada de 1915 a 1920 sob patrocínio do Ministérios das Relações Exteriores do Brasil e dos Extrangeiros e Fomento de Portugal, voltava-se para o intercâmbio artístico, político e cultural entre os dois países.

> o espirito do passado; e é a esse espirito que eu chamo de “caracter” da architectura colonial. (MARIANNO FILHO, 1922, n.p.).

A influência de Ruskin chega a ser reconhecida nominalmente por Marianno Filho ao longo do texto, ao descrever “o caracter” do estylo colonial brasileiro”, afirmando que “Ruskin, o gothico, o teria canonizado sob a luz serena das sete lampadas eternas da architectura” (MARIANNO FILHO, 1922, n.p.). No mesmo ensaio, o médico ainda denuncia contato com os ideais d’*A Nossa Casa*, quando menciona que, a despeito da “miséria de roupagem ornamental”, os casarões coloniais possuem uma “fisionomia acolhedora e franca” (*Ibidem*, n.p.). Essa ‘miséria ornamental’, associada a ‘acolhimento e franqueza’ estaria diretamente ligada ao princípio norteador da obra de Lino, explícito em seu subtítulo, ou seja, “*a construção de casas simples”* [grifo nosso]. Tal simplicidade, citada por Lino no título de sua obra, estaria intrinsecamente ligada ao conceito do pitoresco arquitetônico.

O aludido conceito já é mencionado na carta que o médico pernambucano endereçou a Henrique de Vasconcellos (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921), sendo traduzido, segundo suas palavras, em telhões de faiança decorada, azulejos policromados, sofás de alvenaria, telhas romanas e alpendres. Cabe aqui mencionar que, de acordo com Patrícia Santos Pedrosa (2010), o alpendre é um elemento arquitetônico bastante recorrente nos projetos de Raul Lino, bem como amplamente defendido pelo arquiteto português n’*A Nossa Casa* (*Ibidem*, p. 69) para reforçar o aspecto “pitoresco” de uma obra.

Diante do exposto o pitoresco arquitetônico pode ser entendido, de acordo com o urbanista americano Andrew Jakcson Downing (1815-1852), discípulo de Ruskin nos Estados Unidos (NATIONAL GALLERY OF ART, c2021, n.p.), como a manifestação da beleza por meio de aspectos de “rusticidade, violência ou dificuldade” (DOWNING, 1851, p. 28, tradução nossa). [57] Assim, segundo Ana Carolina Gleria (2013, p. 48) “tudo o que transmite a ideia de força por meio da forma adquire o pitoresco nela”.

Essa noção de força e violência chega a ser evocada pelo médico pernambucano em 1923, quando publica na revista *Architectura no Brasil* “Os Dez

[57] Traduzido de: *The Picturesque is seen in ideas of beauty manifested with something of rudeness, violence or difficulty.*

Mandamentos do *Estylo* Neo-colonial". No aludido decálogo, a força constitui o segundo mandamento e é entendida, nas palavras de José Marianno, como a adaptação da arquitetura ao "cenário ciclópico (...) exuberante e violento" (MARIANNO-FILHO, 1923, p. 161, grifo nosso) da natureza tropical brasileira, o qual exige formas "serenas e fortes" (*Ibidem,* grifo nosso). Nesse sentido, depreende-se que tal ideia de força é indissociável do nono mandamento proposto por Marianno Filho (1923), aquele do "caráter" da edificação, que deve ser compreendido como a "estática da massa arquitetônica" (*Ibidem*).

Em resumo, é possível entender que através desses dois mandamentos em questão – a força e o caráter – a edificação neocolonial deveria transmitir ares de resistência e resiliência, de maneira a respeitar o ideal de um prédio secular, que se perpetua no tempo. Nesse ponto, evidencia-se mais uma vez a influência do pensamento de John Ruskin sobre o discurso de José Marianno, no tocante à durabilidade da arquitetura. Afinal, de acordo com o teórico inglês, as casas de moradia devem ser "construídas para durar" (RUSKIN, 1849/2018, p. 61), conservando as marcas que o tempo lhes imprime, ainda que adquiram, com o passar dos anos, ares de ruína ou "rudez". Nesse sentido, de acordo com o estudioso inglês, "é preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado" (*Ibidem*, p. 63). A breve citação que segue, extraída d'*A Lâmpada da Memória*, converge para o sétimo mandamento do decálogo de José Marianno (1923), o qual destaca que:

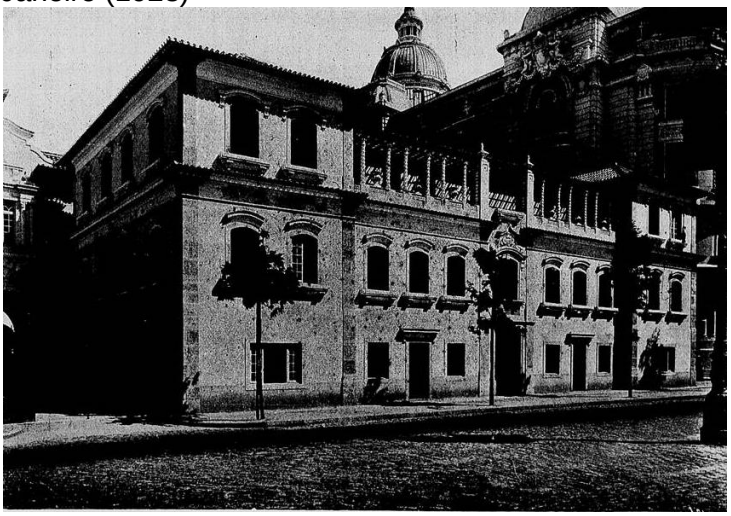
> (...) a nobreza (...) não precisa reverstir-se de aparatosa riqueza para atingir o efeito artístico almejado. Uma casa nobre pode não ser rica, no sentido material da palavra. Mas será sempre uma obra de arte, enquanto que uma casa que é rica, apenas rica, não é uma obra de arte, mas de mau gosto (MARIANNO-FILHO, 1923, p. 161).

Esses dez mandamentos podem ser considerados como o segundo passo na trajetória intelectual do médico pernambucano rumo à criação de uma unidade formal arquitetônica brasileira. Com eles, o médico reforça a importância de se construir segundo os preceitos arquitetônicos dos jesuítas, a quem atribui o "espírito clássico", seu terceiro mandamento. Nele também é reforçada a recomendação pelo o emprego da ordem toscana, como a "única que convém às composições do estylo neo-colonial" (*Ibidem*).

Não por acaso, o referido decálogo foi divulgado dois meses após a Exposição Universal comemorativa do Centenário da Independência, ocorrida no Rio de Janeiro de setembro de 1922 a julho de 1923, certamente para corrigir a insatisfação de Marianno com o aspecto pomposo e 'ecleticisante' de alguns pavilhões brasileiros. É sabido que a exposição tinha o intuito de ser uma "vitrine do progresso" do Brasil independente (MOTTA, 2016), destinando-se a apresentar inovações nacionais e internacionais no campo do comércio e da indústria (*Ibidem*), as quais eram expostas em pavilhões comemorativos, representando cada nação participante do evento.

Figura 3.02

Palácio das Grandes Indústrias na Exposição Universal do Centenário da Independência (Reprodução). Rio de Janeiro (1923)



Fonte: *ARCHITECTURA NO BRASIL*, N° 24, 1923, p.151

Esses pavilhões foram confeccionados segundo uma variedade de expressões arquitetônicas. Carlos Kessel (2008) sinaliza que possivelmente José Marianno contribuiu para adoção do neocolonial em alguns pavilhões brasileiros (*Ibidem*, p.121). Contudo, o médico demonstraria sua insatisfação com esses mesmos pavilhões já em dezembro de 1922, em artigo publicado no jornal carioca *A Noite*, ao criticar veementemente a reforma realizada sobre alguns edifícios coloniais para sediar o Pavilhão das Grandes Indústrias, assinada pelos arquitetos Archimedes Memória, professor da ENBA, e Francisque Cuchet (Figura 3.02). Esses edifícios compreendiam o antigo Arsenal de Guerra, o Forte do Calabouço e o Quartel do Trem, edificações do século XVIII que foram unificadas, conformando um único e ambicioso projeto de 9400 metros quadrados de área (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921).

Pode-se dizer que essa reforma feria o sétimo mandamento do decálogo de Marianno Filho – "a nobreza" – por ser contra o aspecto pitoresco, priorizando a riqueza e ostentação ornamentais de modo a tornar aquele complexo arquitetônico dos tempos coloniais mais atraente ao olhar estrangeiro visitante. Esta atitude do médico, por sua

vez, refletia o Aforismo 31 d'A *Lâmpada da Memória,* segundo o qual "a assim chamada restauração é a pior forma de destruição" (RUSKIN, 1849/2018, p. 79). Afinal, a reforma desses edifícios era vendida, em matéria promocional da Exposição, publicada na *Architectura no Brasil* de dezembro de 1921, como um projeto de "restauração", obedecendo ao "estylo colonial da época de sua construção" (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 96-97), ideia combatida por Marianno Filho. Entretanto, essa mesma ideia configurava uma "vontade de verdade" (FOUCAULT, 1970/1996), com mais força sobre os ideais do médico pernambucano, por ser validada pelo poder público na figura de Carlos Sampaio, engenheiro, prefeito do Distrito Federal e superintendente geral das obras da Exposição do Centenário (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 94).

Segundo as palavras do médico no artigo d'*A Noite*, mencionado anteriormente, após a morte de Araújo Viana, "o estylo tradicional da architectura pátria ficou sem defensores dentro da Escola de Bellas Artes" (MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, p. 1), quadro diante do qual, muitos professores, incluindo Archimedes Memória, passaram a tentar criar um "estylo novo" baseado na fauna e flora brasileiras, porém com pouca relação à tradição construtiva lusitana aclimatada à colônia. Esta foi a razão porque os edifícios que deram lugar ao Pavilhão das Indústrias foram transformados, nas palavras de Marianno, numa "bambochata architectonica", que misturava *bay-windows* inglesas com "rejas do renascimento hespanhol" e "bicharocos de gesso" (*Ibidem*). Mais tarde, em 1926, em dois textos publicados no mesmo jornal *A Noite*, Marianno Filho escreveria que o neocolonial praticado na construção desse pavilhão "tem o soutaque francez e o ranço mexicano" (MARIANNO-FILHO, 1926, p. 1) "na ânsia de embelezar um estilo cuja beleza está apenas na sua simplicidade" (*Ibidem*, *apud* KESSEL, 2008, p.127).

Essa "simplicidade", convém lembrar, deveria realçar o aspecto "pitoresco" da obra, sendo reforçada nos mandamentos IV e V do decálogo, a saber, a "cor" e a "sobriedade", respectivamente, de modo a tocar pontos em comum, conforme aponta Ruth Verde Zein (2018), com a arquitetura dita "chã", valorizada por Raul Lino *n'A Nossa Casa* através da sutileza no emprego de elementos decorativos exteriores, e na pintura por caiação (*Ibidem*, p.39). Tal tipo de pintura deveria seguir uma paleta de cores branca, amarelo camurça e/ou róseo (MARIANNO-FILHO, 1923, p. 161).

Aspectos dessa simplicidade já foram antecipadas nos projetos vencedores do *Prêmio Heitor de Mello*, primeiro concurso organizado pelo IBA em 1921 (Figura 3.03).

Figura 3.03

Projeto residencial de Raul Lino para o Sr. Rey Collaço. Estoril, Portugal.



Fonte: *A CONSTRUCÇÃO MODERNA*, N° 28, 1901

É impossível não perceber semelhança geral desses projetos com o vocabulário de muitos projetos residenciais, assinados por Raul Lino, publicados no periódico português *A Construcção moderna*. Compare-se, por exemplo, o projeto da *Casa de estylização portuguesa do Sr. Rey Collaço*, assinado por Lino, em 1901 (Figura 3.03), com os três projetos vencedores do prêmio oferecido por Cunha Filho, projeto especialmente assinado por Nerêo Sampaio e Gabriel Fernandes (fachada situada na parte superior da Figura 3.04).

O ar “pitoresco” desses projetos reside na assimetria geral do conjunto, enfatizada pelo jogo de telhados aparentes em quatro águas, que servem para comunicar, externamente, a hierarquia dos espaços internos. Essa característica reflete a importância atribuída por Raul Lino à prática de projetar “de dentro para fora”, conforme enunciado em seu livro *A Nossa Casa*, citado logo abaixo por Pinheiro (2018b, p. 102).

> “Nunca se comece por pensar no aspecto exterior duma casa (a não ser dum modo muito vago) antes de ser bem estudada a sua planta. O caráter essencial das fachadas duma casa reside nas suas proporções gerais, e estas só podem ser determinadas depois de haver uma planta definitiva”.

Nesse sentido, observe-se, as perspectivas dos projetos (Figura 3.04).

Figura 3.04

Página da *Revista da Semana*, com anúncio dos projetos vencedores do Prêmio Heitor de Mello



Fonte: REVISTA DA SEMANA, 1922, n.p.

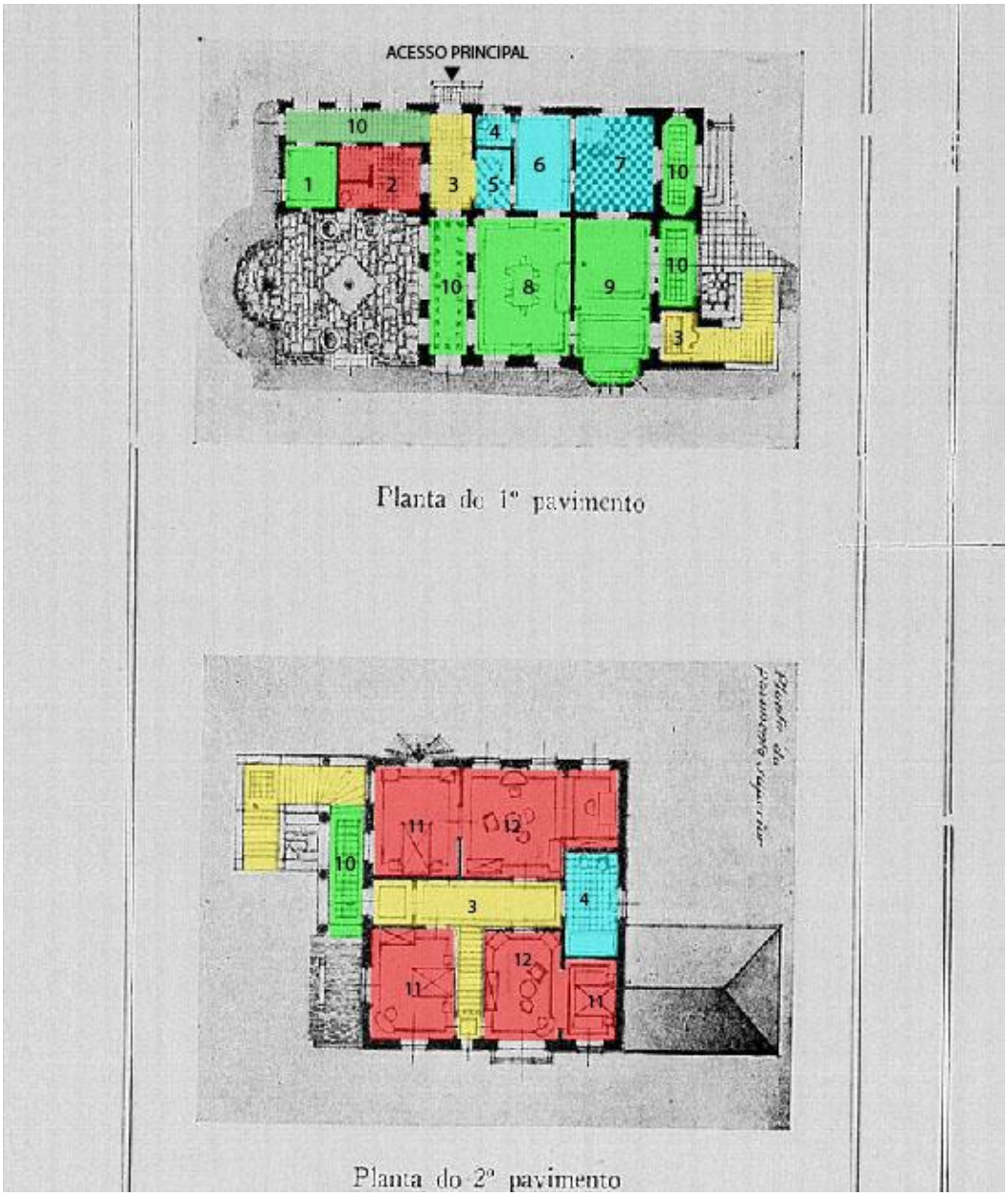
Quando percebidas do exterior,, dada a ausência de simetria do conjunto edificado, as residências transmitem a ideia de algo que foi sendo construído aos poucos, com sucessivos anexos adicionados ao longo dos anos, num ato de "cosmetização" das antigas residências campesinas patriarcais, que iam crescendo aleatoriamente à medida em que aumentava o grupo familiar.

As plantas-baixas, entretanto, denunciam a modernidade em curso naquele início de século XX (Figura 3.05), por meio da rígida setorização espacial, a qual reflete, segundo Pinheiro (1998), a cultura do período, que priorizava a especialização de cada ambiente, evitando-se, a todo custo, integrações entre espaços (*Ibidem*, 1998, p.24). Nesse aspecto, note-se a planta-baixa do projeto primeiro colocado (Figura 3.05); nela, à exceção da dependência de empregados, situada no térreo – que se conecta ao bloco de serviços por meio de um pequeno *hall* à entrada do imóvel – todos os demais dormitórios são situados no pavimento superior. São esses cômodos que perfilam o corpo principal da edificação, e é em torno desse corpo que todas as demais peças menores se organizam, como as escadas externas, a dependência de empregados (já mencionada), e o escritório.

Atente-se também para a profusa distribuição de alpendres e varandas em torno do corpo principal da edificação (Figura 3.05), o que demonstra possível contato prévio desses profissionais com as recomendações de Raul Lino n'*A Nossa Casa*.

Figura 3.05

Planta-baixa do projeto primeiro colocado do Prêmio Heitor de Mello, de autoria de Nerêo Sampaio e Gabriel Fernandes.



Legenda

1 - Escritório
2-Dependência de empregados
3 - Hall
4 - Lavatório
5 - Despensa
6 – Copa
7 - Cozinha
8 - Jantar
9- Salão
10 – Varanda/alpendre
11 - Dormitório
12 - Toucador

Setor Íntimo | Circulação | Setor social | Serviço/banho

Fonte: ARCHITECTURA NO BRASIL, n.5, 1922, p. 169 (edição nossa).

Para Lino, citado por Pedrosa (2010), este espaço funciona como um elemento “de domesticação”, ou seja, “conciliador”, entre ações agrestes do exterior” (*Ibidem*, p. 69), e o interior do lar, o que converge para os ideais do Movimento Neocolonial, que pregava a adaptação da arquitetura ao ambiente hostil, ou seja, “violento” dos trópicos. Cabe destacar também que alpendres e varandas naquele contexto não mais possuíam, segundo Carlos Lemos (1989), o *status* de “área de estar por excelência da família brasileira”, conforme possuíam no período colonial (*Ibidem*, p. 66). De acordo com o autor, no século XX, o ambiente com tal função passa a ser a copa/cozinha, projetada em grandes dimensões. Note-se nas plantas do projeto vencedor do concurso que a cozinha também tem o acesso ao exterior intermediado pelo alpendre (Figura 3.05), o que sugere a relevância daquele cômodo no seio familiar, que reivindica para si o mesmo “instante de domesticação” que a entrada principal da casa (PEDROSA, 2010, p. 70).

Figura 3.06

Projetos vencedores dos Prêmios Mestre Valentim e Araújo Viana



Fonte: ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, N°31, 1923, n.p.

De acordo com Carlos Kessel (2008), até 1923 esse concurso se desdobraria em outros quatro patrocinados pelo médico pernambucano através do IBA. Só em 1922 foram três prêmios que o médico financiou: o primeiro foi o “Prêmio Mestre Valentim”, para o “portão de uma casa nobre”, ocasião em que conheceu Lucio Costa – então jovem estudante de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (ATIQUE, 2019, p. 106) – tendo logrado o segundo lugar do certame (Figura 3.06).

Este concurso foi seguido do “Prêmio Araújo Viana”, para o projeto de um “sofá de alvenaria”, o qual Costa obteve o primeiro lugar, e, em seguida, do “Prêmio Aleijadinho”, relativo a uma “composição decorativa em gesso”, cujo vencedor não foi identificado (KESSEL, 2008, p. 174).

Entretanto, diante do seu quadro de insatisfação com os resultados da Exposição Universal, Marianno dá mais um passo rumo à idealização de seu “estilo neocolonial” em setembro de 1923, concomitante à publicação de seu decálogo. Tratava-se de mais uma edição do *Prêmio Heitor de Mello*, dessa vez para o projeto de um “solar brasileiro”.

Figura 3.07

Anúncio do Prêmio Heitor de Mello para um solar brasileiro. Recorte do Jornal A Noite (1923).



PARA QUE REVIVA O NOSSO ESTYLO DE ARCHITECTURA COLONIAL

Mais um concurso a premio, instituido pelo Dr. José Mariano Filho

O Dr. José Marianno Filho, presidente da Sociedade Brasileira de Bellas Artes, endereçou ao Sr. professor Gastão Bahiana, presidente do Instituto Brasileiro de Architectos, a seguinte carta:

"Sr. Dr. Gastão Bahiana, presidente do Instituto Brasileiro de Architectos. — De accordo com o programma que me traci e, sobretudo, animado com o brilhante exito obtido nos certamens anteriores por mim instituidos, sob o patrocinio do Instituto Brasileiro de Architectos, tenho a honra de communicar a V. S. ter deliberado provocar mais um concurso de architectura, versando, como os anteriores, sobre o nosso estylo tradicional (colonial).

Tratando-se desta vez de uma construcção de grandes proporções, que só deve ser tratada com grande largueza de concepção, não julguei prudente antecipar um orçamento, que poderia estorvar a acção dos architectos.

Queira, pois, V. S. abrir a concorrencia, de maneira que os trabalhos possam ser julgados no mez de Janeiro do anno proximo, em dia fixado por V. S.

A concorrencia deve ser aberta nas seguintes bases:

"Premio Heitor de Mello" — Concurso de projecto de solar brasileiro, em dous pavimentos, para centro de amplo parque.

Todos os motivos e detalhes deverão ser directamente inspirados na architectura tradicional, sacra ou civil. Pateo interior (impluviam) com cem metros quadrados, no minimo, envolvido ou não de "loggia".

Plena liberdade quanto ao desenvolvimento da planta.

Projecto classificado em 1º logar, 2:000$; projecto classificado em 2º logar, 1:000$; projecto classificado em 3º logar, 500$000.

Com os protestos de alta estima e consideração, sou de V. S. att. ag. — (Ass.) José Marianno Filho."

Fonte: A NOITE, 1923, p. 2

Publicado na edição d’*A Noite* de 06 de setembro de 1923 (Figura 3.07), o concurso permitia “plena liberdade quanto ao desenvolvimento da planta” (MARIANNO FILHO, *apud* A NOITE, 1923), desde que possuindo dois pavimentos e um “pateo interior (...) com cem metros quadrados” (*Ibidem*, p. 2). Esse projeto, foi o embrião da residência que o próprio Marianno mandaria construir para si às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, que seria por ele batizada de Solar Monjope, em homenagem à casa grande do antigo Engenho Monjope, em Pernambuco, propriedade da família Carneiro da Cunha (KESSEL, 2008, p. 131).

Considerando o perfil tradicionalista do médico, a escolha desse termo “solar” para batizar a sua residência particular não aparece por mero acaso. Essa seleção de palavras extrapola o sentido apenas honorífico ao Monjope, incidindo em questões de afirmação política. Isto porque, de acordo com Helder Carita (2017, p. 246), entende-se por “solar”, um “lugar ou casa,

onde uma família nobre, na idade Média radicava sua origem". Daí a etimologia do termo "solar", proveniente do latim *solum* que significava solo ou terra. No Brasil, essa tipologia arquitetônica foi consolidada no final do século XVIII e princípios do século XIX, num processo de modernização de sobrados e habitações senhoriais urbanos "que se aproximavam da importância e opulência das casas-grandes" do campo. (VERISSIMO; BITTAR, *apud* LEMOS e DANGELO, 2014, p. 67). No período republicano brasileiro, esse termo foi substituído por "palacete", uma vez que os solares remetiam a uma sociedade patriarcal, rural, que se opunha aos ideais modernizantes da recém proclamada República. Assim, conforme pontua Carita (2017, p. 256):

> (...) o palacete corresponde à manifestação de uma nova consciência do indivíduo, não só mais participativa na vida social e política, como também mais consciente da sua individualidade [grifo nosso], dos seus aspectos psicológicos e da sua história pessoal, assumindo-se como elemento potencialmente transformador da sociedade.

Essa individualidade era representada, na arquitetura, por meio da voga eclética, motivo por que vários solares cariocas foram "apalacetados" após a Proclamação, conforme denuncia Araújo Viana na série *Os solares de outros tempos*, composta de dois artigos, publicados em setembro e novembro de 1905 na revista *Renascença.* Esse "apalacetamento" se dava, portanto, de acordo com Carita (2017) por meio da adoção de platibanda decorada com motivos "circunstanciais, da ordem, da moda e do gosto efêmero" (*Ibidem*, p. 256).

Conforme já foi visto na seção anterior, Marianno Filho era opositor declarado a esta mentalidade arquitetônica que variava conforme o gosto do cliente, prezando por uma unidade formalística que deveria ser concretizada através do "estylo neo-colonial". O Solar Monjope, a ser analisado na seção a seguir, aparece, portanto, como um baluarte desse estilo e do ideal de um "Brasil tradicional".

3.5. ○ Solar Monjope e os desdobramentos do Neocolonial

Figura 3.08

Projeto de Angelo Bruhns para o Solar Brasileiro (reprodução).



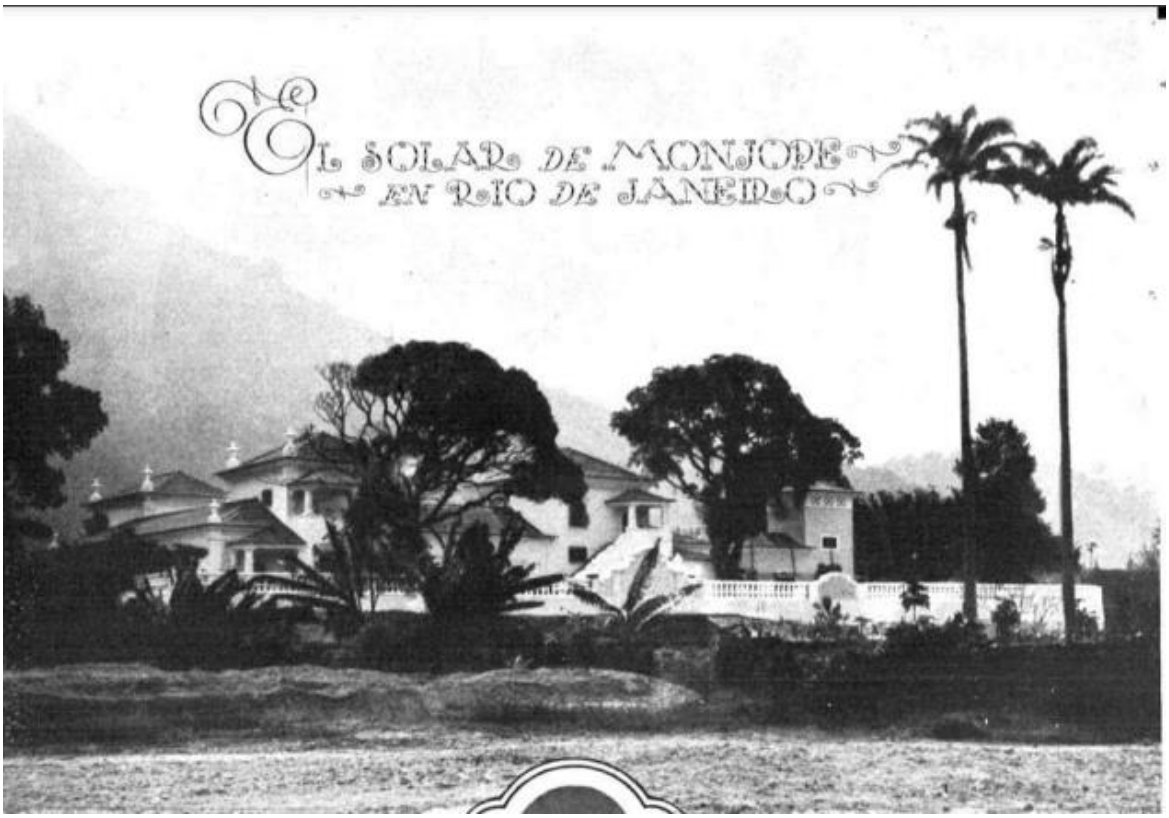
Fonte: ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, N°43, 1924, n.p.

Apesar do provável favorecimento de José Marianno a Lucio Costa, registrado por Fenando Atique (2019) a partir de carta que o médico enviou ao então estudante de arquitetura, em 6 de setembro de 1923 (COSTA, *apud Ibidem*, p.105), quem logrou o primeiro lugar no concurso para o solar brasileiro foi arquiteto Angelo Bruhns (Figura 3.08).

Contudo, conforme pontua Carlos Kessel (2008), a construção final seguiu um partido diferente (Figura 3.09), pautado nas ideias do proprietário, que mesclou soluções dos três classificados, aí incluindo Lucio Costa como segundo colocado (*Ibidem*, p. 131).[58]

Figura 3.09

Solar Monjope visto da Lagoa Rodrigo de Freitas



Fonte: CARAS Y CARETAS, N°1462, 1926, p. 54

Contribuiu também para composição do solar o levantamento de repertório arquitetônico e decorativo colonial, realizado através de excursões que o médico pernambucano patrocinou em 1924 a cidades mineiras, como Ouro Preto, Congonhas e Diamantina (RODRIGUES, 2019, p. 37), auxiliado pela Sociedade Brasileira de Belas Artes, da qual era presidente, com o objetivo de organizar, posteriormente, um dicionário arquitetônico do seu "estylo neo-colonial" (BERNARDI, 2014, p. 14). Uma das principais referências que o Solar faz a esse repertório coletado se traduz na porta de sua capela (Figura 3.10 A), bastante semelhante aos portais esculpidos por

[58] De acordo com Chico Mendes, Chico Veríssimo e William Bittar (2015), a partir das plantas do imóvel existentes no Arquivo Geral de Edificações do Rio de Janeiro, José Marianno Filho contratou o engenheiro Mário Perry "para execução das plantas e respectiva responsabilidade técnica" (*Ibidem,* p. 82).

Aleijadinho, especialmente aquele da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (Figura 3.10 B).

Figura 3.10

A - Porta da Capela do Solar Monjope. Acervo pessoal da Família Carneiro da Cunha (196?).



B - Porta da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG.



Fonte: Wikimedia Commons[59]

Há também a possibilidade de Marianno ter obtido referências em projeto de um solar português, adquirido numa exposição de arte portuguesa, instalada na Escola de Belas Artes, em 1920, conforme anúncio publicado n'*O Jornal*, datado de 20 de outubro de daquele ano:

> EXPOSIÇÃO DE ARTE PORTUGUEZA
>
> Na grande exposição de arte portugueza, instalada na Escola de Bellas Artes, foram adquiridos mais os seguintes trabalhos:
> (...) "Janella da Casa do Côro – Convento de Christo em Thomar", de José Pereira pelo sr. José Marianno Filho.Este collecionador também adquiriu um projecto de solar portuguez, trabalho do architecto Santos. (O JORNAL, 1920, p. 3).

[59] Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg Acesso em 24 Dez 2021.

Vale destacar que a aquisição desses bens, mencionados na citação acima, apenas reflete uma prática comum do quotidiano do médico pernambucano – o colecionismo. Desde que se casou com Violeta Siciliano, filha de um multiempresário italiano radicado em São Paulo, Marianno Filho ampliou sua fortuna ao entrar para o rol de acionistas da empresa do sogro (ATIQUE, 2019, p. 101), fato que lhe permitiu abrir mão da medicina e dedicar-se confortável e integralmente aos estudos e à pesquisa sobre história, arte, arquitetura, bem como ao já citado colecionismo. Nesse sentido, Júlio Bandeira (2008) afirma que era comum o médico arrematar pias de sacristia, mobiliários antigos, retábulos (*Ibidem*, p. 20), entre outros objetos oriundos da época colonial para compor sua coleção. Sob tais condições, o Solar Monjope pôde ser considerado, além de um manifesto em prol do tão almejado “estylo neocolonial” de Marianno, como uma “vitrine” de seu enorme acervo.

Isto posto, devido a essa última faceta que o solar assume, de acordo com Fernando Atique (2019), o edifício curiosamente se atrela ao entendimento acerca de políticas preservacionistas do início do século XX no Brasil, antes mesmo do Decreto que organizou o Serviço do Patrimônio Histórico na década de 1930 (*Ibidem*, p. 107). Afinal, segundo Manuela Hargreaves (2014), muito além de refletir aspectos da personalidade do colecionador, a coleção também retrata o ideal de mundo daquele que coleciona, podendo também constituir uma tentativa de “correção” da realidade pré-existente (*Ibidem*, p. 2). Assim, é possível depreender, a partir do discurso de Marianno Filho, concretizado no Solar Monjope, que o ideal arquitetônico por ele almejado extrapola a dimensão puramente contemplativa, ou de marca individual.O Solar Monjope representa a reunião de esforços para mudar o paradigma industrializante vigente no campo da construção civil, propondo uma revalorização de técnicas construtivas e decorativas tradicionais, segundo o mesmo espírito do movimento inglês *Arts and Crafts*, que também se desenvolveu a partir dos escritos de John Ruskin (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

Os sinais do *Arts and Crafts* no Movimento Neocolonial são evidentes já no primeiro mandamento do decálogo, que dita que “todo elemento deve ser representado *em matéria* na sua estrutura natural, sem simulação nem embuste”. Nesses termos, segundo Pinheiro (2011), o Solar Monjope, aproveita elementos arquitetônicos como arcadas, colunas, óculos e azulejos, muitos dos quais autênticos, provenientes de edifícios coloniais demolidos, numa espécie de esforço em constituir

um cânone neocolonial (*Ibidem*, p. 145). A matéria do colunista Ibrahim Sued, publicada na revista carioca *Manchete* de 15 de abril de 1967, corrobora o mandamento supracitado no seguinte trecho:

> Entre as peças mais ricas (do solar) sobressai-se o arcaz existente na sacristia da capelinha da mansão, originário da Bahia. Os painéis de azulejo, foram, por sua vez, trazidos do convento de Paraguaçu, no Recôncavo Baiano, hoje em ruínas *[Cf. Figura 3.11]*. A mesa que se encontra no vestíbulo do solar é considerada o exemplar mais valioso de todo o mobiliário, ainda existente, no Brasil antigo, não sendo conhecidas nenhuma peça similar. Da mesma maneira, os lampadários seiscentistas, iguais aos do Mosteiro de São Bento, do Rio, são peças de grande beleza e de incalculável valor *[Figura 3.12]*. Também se destaca, pela sua imponente e grave beleza, a grande mesa de jacarandá esculpido (*Ibidem,* 1967, p.71).

A madeira de jacarandá também é usada nos portais da residência, bem como mármores de Carrara no piso (Figura 3.11), conforme relata José Alberto Gueiros em outra reportagem acerca do solar publicada na revista *O Cruzeiro*, também carioca, datada de 16 de junho de 1962 (p. 42). Cabe ainda mencionar o chafariz que marca o centro do pátio do solar, recuperado, segundo Mendes, Veríssimo e Bittar (2015) de antigo convento franciscano (*Ibidem*, p. 83).

Figura 3.11

Arcaz e azulejos do Solar Monjope. Fotos de Juvenil de Souza (Reprodução)



Fonte: MANCHETE, N°782, 1967, P. 70.

Figura 3.12

Sala de jantar do Solar Monjope. Destaque para os lampadários. Foto de Ed Keffel (Reprodução).



Um mundo de objetos e obras de arte na casa dos Marianno

Conde Siciliano, aristocrata da Itália.

O espírito do Solar continuou bem vivo em José Marianno Netto, que hoje o habita com sua esposa, Sylvia Gustavo Furtado Marianno (filha de Soriano Furtado e Amália Coutinho, sobrinha do grande tribuno acreano pernambucano, Jerônimo Coutinho), e seus filhos José Marianno (continuador da dinastia) e Cláudia, a linda morgadinha da herdade. Em um dos torreões, reclusa na sua dor, desde a morte do marido — igual a uma personagem de Pirandello —, vive Dona Violeta, Rainha-Mãe daquele palácio.

O parque amplo, cheio de árvores standar, isola a mansão do olhar curioso dos transeuntes. E motiva histórias fantásticas sôbre a casa. Falam em almas do outro mundo, caminhando, à meia-noite, nos seus imensos salões de mármore preto-e-branco. Dizem que o Solar é mal-assombrado. Talvez porque José Marianno Neto e sua esposa, Sylvia, não abram a mansão para grandes festas espetaculares, preferindo reunir, vez por outra, pequenos grupos de amigos íntimos, que almoçam ou jantam em um trecho da grande mesa de 24 lugares da Ala Leste. Êle não gosta de publicidade, e só à muito custo consentiu na realização desta reportagem, onde, por isso, não aparece.

O Solar de Monjope está bem vivo e intacto nos seus tesouros artísticos. José Marianno Netto continua adquirindo peças coloniais autênticas. Mas afirma que já é muito difícil encontrar, em leilões ou antiquários, algo digno de atenção. Enquanto isto, sua pinacoteca melhora cada dia. Entre outras raridades colecionadas ao tempo do seu pai, tem um Post, um Echout, um Carlo Dolci e um Visconti admirável. Há três anos descobriu uma Ceia de Cristo, de prata, do século XVII, e um retrato-de-corpo de prata, bramindo, com motivos de anjos, pesando mais de vinte quilos. Do Solar de Monjope, nunca sai, até hoje, qualquer peça, para ser vendida, trocada ou mesmo restaurada.

O nosso fotógrafo, Ed Keffel, levou três semanas, como um poeta sentindo o Solar, para dar uma simples idéia geral da sua beleza, nesta reportagem. Mas há, por exemplo, uma nave (grande escrivaninha, que ninguém pode ter) impossível de fotografar-se. E outras misérias.

Engenheiros e colecionadores de vista parte do Brasil procuram vi-

Fonte: O CRUZEIRO, N°36, 1962, n. p.

O colecionismo praticado por Marianno ainda reflete tintas do discurso de Ricardo Severo, publicado na *Revista do Brasil* em janeiro de 1917, no tocante ao aproveitamento de elementos e soluções arquitetônicas do período colonial. Nesse discurso, Pinheiro (2011, p. 148) destaca a recomendação que o engenheiro português faz do claustro do convento franciscano de Olinda, como fonte de inspiração à arquitetura residencial (Cf. SEVERO, 1917, p. 405). De fato, o pátio do Solar Monjope (Figura 3.13 A), embora não seja uma cópia, reproduz a mesma ideia das galerias superiores do claustro do citado cenóbio (Figura 3.13 B), ao adotar colunetas de ordem toscana que suportam diretamente as cargas dos frechais e demais caibraduras do telhado.

Figura 3.13

A – Pátio do Solar Monjope.



Fonte: CARAS Y CARETAS, N°1462, 1926, p. 55

B - Detalhe da galeria superior do claustro do convento franciscano de Olinda - PE



Fonte: Wikimapia[60] (Edição nossa)

Diante do exposto, muito além de querer transformar o Solar Monjope numa espécie de depósito de despojos do passado, conforme sugere Julio Bandeira (2008, p. 57), Marianno Filho busca conferir um sentido a cada uma dessas peças recolhidas, respeitando o sexto mandamento de seu decálogo – a "categoria". Para isso ele cria o Solar Monjope como um "lugar de memória" (NORA, 1984/2008), conceito já discutido no Capítulo 1, onde esses elementos por ele resgatados de demolições podem recuperar "a mesma categoria que lhes era atribuída no período colonial" (MARIANNO-FILHO, 1923, p. 161), escapando, assim, do esquecimento que lhes fora

[60] Disponível em http://wikimapia.org/849304/Convento-de-S%C3%A3o-Francisco#/photo/1478094 Acesso em 23 Dez. 2021.

legado. Confirma-se, assim, a atitude preservacionista do médico, mencionada por Atique (2019, p. 107), frente ao quadro de demolições do passado colonial que, àquela altura da década de 1920, assolava o Brasil em nome do “progresso”, especialmente o Distrito Federal, que acabava de sofrer o arrasamento do complexo jesuíta, situado no Morro do Castelo, para sediar a polêmica Exposição do Centenário.

A destruição do morro foi severamente combatida pelo médico, em entrevista concedida ao jornal *A Noite* de 4 dezembro de 1922, quando ele teceu duras críticas ao prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, por levar a cabo o referido ‘bota-abaixo’, sem ao menos esperar o levantamento da documentação de todos os pormenores arquitetônicos do complexo jesuíta supracitado, o qual, segundo suas palavras, vinha sendo conduzido pela Sociedade Central de Belas Artes (MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, n.p.). Nessa mesma entrevista, o médico também critica o “saqueamento” de edifícios religiosos, ao qual imputa a principal responsabilidade às ordens e irmandades religiosas que “sem o menor escrupulo se despojam de suas alfaias, pratas, mobiliários, imagens, vendendo-as sacrilegamente aos emissários que percorrem o país em tenebrosas caravanas de rapinagem” (*Ibidem*). Esse foi o caso do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu, na Bahia, que ele denuncia na entrevista, e de onde ele próprio chegou a arrematar algumas peças que estavam sendo vendidas em exposição realizada na ENBA, uma pia de sacristia (Figura 3.14) e painéis de azulejo (Figura 3.15).

Figura 3.14

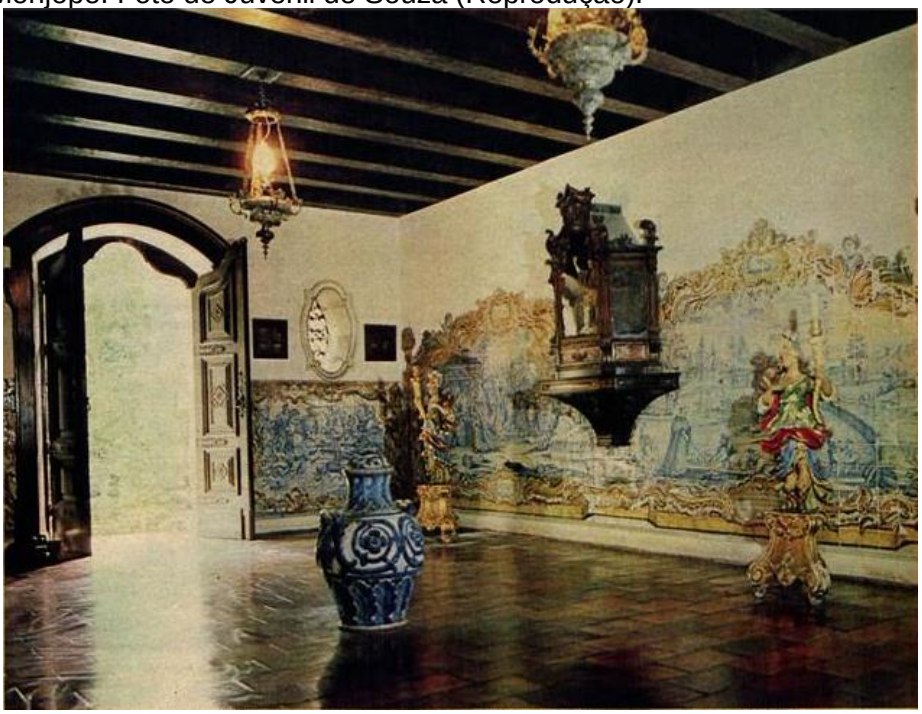
Pia de sacristia em mármore de Lioz. Foto de Juvenil de Souza (Reprodução)



Fonte: MANCHETE, N°782, 1967, P. 71.

Figura 3.15

Azulejos portugueses provenientes do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu. Capela do Solar Monjope. Foto de Juvenil de Souza (Reprodução).



Fonte: MANCHETE, N°782, 1967, P. 71.

Nesse sentido, o Solar Monjope deve ser entendido não apenas como uma vitrine, mas também como um museu relicário da arte e arquitetura colonial brasileira que sofria com a destruição, descaracterização e com o tráfico de peças para o exterior, num período em que o Brasil ainda não dispunha de um órgão competente para fiscalização do patrimônio local. A revista *Illustração Brasileira*, por exemplo, chegou a denunciar, em artigo datado de 15 de novembro de 1922, que "por lamentável descaso dos governantes" *[grifo nosso]* um elevado número de antiguidades artísticas nacionais já havia, até aquela data, "passado as nossas fronteiras para enriquecer museus officiaes de diversos paizes do mundo" (*Ibidem*, n.p).

Diante deste quadro e na impossibilidade de o poder público "expropriar" esses bens, Marianno chama a atenção para a defesa desse patrimônio, a qual deveria ser praticada segundo as três diretrizes a seguir:

> a) Creação de uma inspectoria de Monumentos Publicos de Arte, para o estudo e defesa do patrimônio artístico nacional;
> b) Creação, por lei, do titulo de "Monumento Publico de Arte", visando edifícios, monumentos públicos e civis, pormenores architectonicos, etc;
> c) Tributação alfandegaria para exportação de prata em obra, ouro, joias, alfaias, mobiliários antigos, azuleijos, etc, com o intuito de impedir-lhe

> o exodo para o extrangeiro. (MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, n.p.).

As duas primeiras diretrizes esboçavam os primeiros passos para o tombamento no Brasil, isto é, o reconhecimento de um bem enquanto patrimônio cultural a ser protegido pela administração federal, estadual e/ou municipal (IPHAN, c2014).

Pinheiro (2011) classifica essa atitude de Marianno como “esquizofrênica”, na medida em que ditava que obras de arte e elementos arquitetônicos “não deveriam sair das fronteiras do país, mas poderiam ser retirados de seus edifícios de origem para serem incorporados a residências particulares” (*Ibidem*, p.253), aí incluindo o Solar Monjope. Entretanto, apesar de colecionador, Marianno Filho não era a favor do simples despojo de edifícios coloniais apenas para compor sua coleção, ou decorar o seu solar, conforme insinuado por Pinheiro (2011). Ao contrário, o médico se considerava um “salvador” dessas artes, e defendia a preservação integral de objetos artísticos e arquitetônicos coloniais brasileiros, conforme expresso no seguinte trecho retirado da supracitada entrevista que concedeu ao jornal *A Noite*:

> (...) a designação de “Monumento Publico de Arte” asseguraria ao edifício ou monumento, desde então, sua absoluta intangibilidade *[grifo nosso]* isso sem alterar de nenhuma maneira o regimen natural de sucessão, ou o direito de propriedade (MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, n.p., grifo nosso).

Aquelas mesmas diretrizes citadas pelo médico nessa entrevista constam nas considerações finais do inquérito sobre arquitetura colonial, organizado pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1926. Embora a matéria não tenha assinatura, pontos específicos nela, como a insistência em promover concursos de edificações dentro do linguajar tradicional, e o de impedir a exportação de produtos artísticos coloniais, levam a supor que este texto seja obra do próprio Marianno Filho. A principal contribuição dessa matéria pode ser a recomendação de levar o conhecimento acerca da arquitetura tradicional para a escolas primárias. Reforça-se, nestes termos, as suspeitas de que essa mesma matéria tenha sido elaborada por José Marianno, haja vista que àquela altura o médico pernambucano ocupava uma “posição” (FOUCAULT, 1969/2008) de privilégio no campo político. Conforme pontua Atique (2019) o organizador do referido inquérito, Fernando de Azevedo, era, além de redator do jornal supracitado, diretor geral de instrução pública do Distrito Federal, além de amigo íntimo do médico pernambucano (*Ibidem,* p.113).

Essa posição junto às elites políticas dirigentes o levou a ser nomeado diretor da ENBA no mesmo ano da publicação desse inquérito, em 1926. De acordo com Pinheiro (2011), José Marianno substituiu o professor João Batista da Costa, que havia falecido, sendo indicado ao cargo pelo então ministro da justiça, Augusto Viana do Castelo, sob a incumbência de promover uma reforma no currículo da Escola (*Ibidem*, p. 174). Sua nomeação se deu, provavelmente, em razão da simpatia que o então presidente da República, Washington Luís, nutria pela *Arte Tradicional*, conforme visto no Capítulo 2, chegando a financiar em São Paulo, enquanto governador daquele estado, as primeiras obras públicas brasileiras de caráter tradicionalista.

Nessas circunstâncias, abriram-se para Marianno as portas para a difusão do seu "estylo neo-colonial" junto ao principal reduto formador de arquitetos do país: a Escola Nacional de Belas Artes. Entretanto, esse lugar institucional não validaria o seu discurso. Afinal, sua nomeação foi contestada pela maioria do corpo docente da instituição junto ao governo, sob a alegação de que faltava ao médico pernambucano o requisito fundamental para o exercício da diretoria na ENBA: desempenhar atividade docente na instituição. É o que se depreende de declaração publicada na ata da primeira reunião da Congregação da ENBA presidida pelo médico, em 10 de setembro de 1926, no seguinte trecho:

> Comparecemos à reunião da Congregação hoje, em cumprimento ao dever de professores, de accordo com o nosso regimento interno. Confirmamos, entretanto, a nossa confrontação ao Govêrno, por professores dessa Escola, considerando illegal a presença, na Directoria, de pessôa a quem falta o único mais insophismável requisito legal de pertencer ao magistério. Neste sentido, esperamos que seja dada solução ao caso, de acordo com a promessa do Sr. Ministro da Justiça (ENBA, 1926a, p. 93).

Assinavam esta declaração os professores Flexa Ribeiro, Paulo Pederneiras e Gastão Bahiana. Chama a atenção a assinatura deste último, o presidente do IBA, que havia deliberado anteriormente em favor de Marianno ao menos duas vezes: a primeira, com relação à exigência de se construir em "architectura tradicional" um restaurante envidraçado no Rio de Janeiro; e a segunda, com a aprovação do *Prêmio Heitor de Mello* para o projeto de residência inspirada diretamente no "estylo tradicional" (MARIANNO FILHO *apud* ARCHITECTURA NO BRASIL, 1921, p. 33). Não surpreende, portanto, a nota em tom de justificativa, publicada acerca da referida

contestação pelo corpo docente da Escola, na revista *Architectura no Brasil*, onde Bahiana era redator chefe (KESSEL, 2008, p. 159).

> Qualquer que seja entretanto a decisão do governo, fica fóra de questão a questão da personalidade do Dr. José Marianno, que já teve a occasião de verificar o grande apreço que gosa nos meios artisticos, devido á sua patriotica actuação na defesa do nosso patrimônio e arte" (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1926, p. 188).

Essa nota é significativa para análise do discurso, pois reproduz espectros de um dos procedimentos de controle e delimitação discursiva, vistos no Capítulo 2, que é a "interdição" (FOUCAULT, 1970/1996). Afinal, fica notória a intenção de barrar a nomeação de Marianno, em razão de uma disputa interna pelo poder que respeitasse a autonomia da instituição. Nesse sentido, a nomeação de Marianno, feria o Art.140 do decreto federal n° 11.749 de 1915, que tratava dos regulamentos internos da ENBA, o qual era bem claro no tocante à nomeação da mesa diretora:

> Art. 140 - O diretor é de livre nomeação do Governo dentre os professores cathedráticos e temporários, effectivos ou jubilados da escola (...) (BRASIL, 1915, p. 388, grifo nosso).

Além do mais, conforme Pinheiro (2011) destaca, estava em jogo àquela época uma reforma administrativa que incluía uma reivindicação do corpo docente pelo aumento de seus vencimentos. Logo, era ainda mais interessante nomear um professor, mais alinhado a tais reivindicações, do que alguém indicado pelo governo (*Ibidem,* p. 174). Considerando que, de acordo com Foucault (1970/1996), nem tudo pode ser dito em qualquer circunstância (*Ibidem,* pp.8;50;52), a interdição, nesse caso, consiste em suavizar o peso das intenções dos docentes frente ao governo, mantendo a harmonia entre as partes em conflito, haja vista que Marianno ainda constituía uma importante ponte entre a Escola e as elites políticas dirigentes.

Contudo, o desfavor de Gastão Bahiana para com a gestão do médico ficou mais incisivo em reunião de congregação posterior, de 10 de setembro de 1926, quando vetou a reforma empreendida por José Marianno, que tentou inserir mais oitenta lições no currículo dos estudantes, entre elas a História da Arte Brasileira. Com essa reforma, Marianno tentava corrigir aquilo que chamou de "estylo novo", já citado neste capítulo e denunciado em entrevista publicada n'*A Noite* em 1922, o qual, de acordo com sua análise, seria obra de professores da ENBA, ingênua e livremente inspirada na fauna e flora nacionais, porém sem nenhuma ligação com "a tradição".

(MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, p.1). Convém recordar que o médico pernambucano se queixava nessa entrevista de que o ensino acerca da arte nacional na ENBA havia morrido junto com Araújo Viana, e que se fazia necessário, segundo suas palavras, resgatar esse ensino "para o progresso da arte nacional" (MARIANNO FILHO *apud* ENBA, 1926b, p. 128). No entanto, o parecer de Bahiana, publicado na Ata da Congregação da ENBA em 3 de novembro de 1926, considerava que:

> A Arte Brasileira (a não ser que se queira entrar em minucias inuteis) não comporta um estudo em 80 lições: algumas aulas entre as 160 de História da Arte e as 160 de Historia e theoria da architectura, serão de certo, sufficientes para compor o historico da vida artistica nacional (BAHIANA, *apud* ENBA, 1926b, p. 128, grifo nosso).

A atitude de Gastão Bahiana pode ser entendida, portanto, como uma retaliação às críticas de José Marianno, as quais, o próprio médico assumia na supracitada entrevista, concorriam para ele "nada conseguir, além de meia dúzia de inimizades" (MARIANNO FILHO *apud* A NOITE, 1922, p. 1). Nesse contexto, lançava-se uma pá de cal sobre a investida de Marianno Filho na introdução do discurso do Neocolonial no ensino da Escola de Belas Artes. Conforme aponta Carlos Kessel (2008, p.159), até sua demissão, em maio de 1927, a gestão do médico apenas dotou a instituição de mais dois prêmios com fins de levantamento de elementos arquitetônicos de edificações coloniais para compor os arquivos de arquitetura brasileira da ENBA (ARCHITECTURA NO BRASIL, 1926, p. 188).

Após sua demissão, o médico voltou sua atenção para finalização do Solar Monjope e, graças ao prestígio que ainda gozava junto à Diretoria Geral de Instrução Pública, conseguiu inserir a edificação no circuito de "excursões instrutivas", organizado pela Associação Brasileira de Educação (ABE), às respectivas professoras primárias associadas, conforme atesta nota publicada no jornal carioca *Correio da Manhã*, de 22 de junho de 1928:

> A A.B.E proporcionará às professoras excursões typos nas quaes, guiadas por mestres dos mais competentes, poderão *in situ* discutir themas de observação a serem apresentados aos alumnos em excursões posteriores.
>
> A primeira será feita no Pão de Assucar.
>
> A segunda, por um entendimento havido com a Secção de Ensino Artistico, será feita no Solar Monjope (...) onde o dr. José Marianno Filho fará uma prelecção sobre a architectura brasileira do século XVIII (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO, 1928, p. 10, grifo nosso).

Segundo Atique (2019), estima-se que essas visitações contribuíram para a proliferação do discurso arquitetônico nacionalista para fora do ciclo apenas acadêmico, atingindo estudantes primários que recebiam ensinamentos em nome da "estética tradicional" que, de acordo com o médico pernambucano, deveria dominar a paisagem das cidades brasileiras (*Ibidem*, p. 114). Essa iniciativa se desdobrou em 1928, também por intermédio de Fernando de Azevedo, na imposição do Neocolonial para construção de escolas primárias e secundárias, discurso que se concretizou com o projeto da Escola Normal do Rio de Janeiro (Figura 3.16), assinado pelos arquitetos Cortez e Bruhns, este último, conforme visto anteriormente, já havia vencido o primeiro lugar no concurso para o projeto do Solar Monjope.

Figura 3.16

Perspectiva da Escola Normal tomada a partir de seu pátio central (Reprodução).



Fonte: O CRUZEIRO, N°0004, 1928, p. 31

Diante do exposto, de acordo com Mariana Ramos Boghosian Al-Assal (2009), a construção da Escola Normal reflete os esforços do médico pernambucano em fazer o Movimento Neocolonial alçar um novo patamar. Isto porque, uma vez destacada a importância sócio cultural do movimento na salvaguarda do patrimônio arquitetônico e artístico nacional, o estilo proposto por Marianno não deveria ficar restrito à mera composição de uma paisagem urbana "mais aprazível" por meio do aspecto "eminentemente pitoresco" de residências (*Ibidem*, p. 249). Conforme expresso em artigo publicado n'*O Jornal* de 25 de novembro de 1928, Marianno defende que a arquitetura neocolonial deveria também empreender uma iniciativa de cunho nacionalizante na educação primária, sob o argumento de que o ambiente escolar familiarizaria o alunado "desde sua mais tenra idade com a arte que lhe cumpre

defender mais tarde” (MARIANNO FILHO, 1928, p. 1). Percebe-se nesse trecho de seu discurso, um tom saudosista, quase autobiográfico, considerando parte de sua infância vivida em Pernambuco, até os doze anos, nas propriedades do antigo Engenho Monjope (Figura 3.17), onde nasceu, e posteriormente no Rio de Janeiro, durante as constantes visitas que fazia ao seu pai, preso no cárcere da Fortaleza de São José, construção do século XVII, situada na ilha das Cobras (BANDEIRA, 2008, p. 36); ou ainda durante sua formação em medicina no Colégio dos Jesuítas, situado no Morro do Castelo, demolido entre 1922 e 1923. Tais motivos, segundo Julio Bandeira (2008, p.36), teriam sido essenciais para despertar em Marianno o seu apreço pelo mundo colonial.

Figura 3.17

Casa Grande do Engenho Monjope, em Pernambuco (Reprodução). Arquivo Central do IPHAN - Seção Rio de Janeiro (ACI-RJ).



Fonte: Rede de Arquivos Iphan[61]

[61] Disponível em http://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/handle/123456789/30849?discover?rpp=10&etal=0&query=monjope Acesso em 25/12/2021.

Considerações finais

O presente trabalho demonstra que as campanhas carioca e paulistana em torno do fenômeno neocolonial brasileiro se desenvolveram segundo distintos contextos sócio-culturais, pautados no ideário nacionalista republicano, onde tradição, modernidade e identidade figuravam como premissas basilares.

A partir do exposto, sob a ótica da análise arqueológica do discurso, cumpre apresentar alguns resultados que concorreram para o alcance dos objetivos desta dissertação. O primeiro deles é o papel "conciliador" que a Biblioteca Nacional e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), num contexto de um Brasil "afrancesado" inventado pela modernização republicana, desempenharam para tornar o ambiente menos hostil aos lusitanos, a tal ponto que um engenheiro português radicado na capital paulista, Ricardo Severo, inconformado com o descaso para com o patrimônio colonial, pudesse iniciar uma campanha em favor da preservação desse mesmo patrimônio. Como Foucault (1969/2008) demonstrou, é preciso que haja "condições históricas" que permitam a enunciação de determinado tema (*Ibidem,* p. 50). Assim, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criou essas condições. Não por acaso, o trabalho mostrou, que as primeiras palestras da campanha encabeçada por Severo foram ministradas nas instalações da sede paulista do referido instituto, em 1908 e posteriormente em 1911.

É desse caldeirão que o discurso do Neocolonial brasileiro emerge no cenário paulistano, ganhando consistência com a conferência de 1914 sobre *A Arte Tradicional no Brasil*, proferida pelo engenheiro português na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Nesse contexto, o Jornal *O Estado de S. Paulo* não apenas reverberou a voz de Ricardo Severo, publicando sua palestra, como também contribuiu decisivamente para a disseminação de seu discurso junto à classe intelectual de arquitetos paulistanos. Cabe destacar que esse jornal, além de ser um importante representante das elites agrárias (LEAL, SAUL e BASTOS, c2009), era dirigido por Júlio Mesquita, colega de Prudente de Morais (*Ibidem*, n.p.), presidente de honra do IHGB, o que fatalmente favoreceu para que, pouco a pouco, a campanha de Ricardo Severo fosse ganhando notoriedade, sobretudo quando personalidades de fora do meio intelectual da arquitetura, começam a advogar em favor da *Arte Tradicional*. É o caso do escritor Monteiro Lobato, que discorre sobre a *Arte*

Tradicional em pelo menos três artigos publicados n'O *Estado* (conforme evidenciado no Capítulo 02). O próprio Júlio de Mesquita, irá fundar a *Revista do Brasil*, órgão nacionalista onde Severo publicou em 1917 a segunda edição da conferência de 1914. O prefeito Washington Luís, por sua vez, irá promover em São Paulo as primeiras obras públicas de caráter tradicionalista, assinadas por Victor Dubugras e José Wasth Rodrigues.

O segundo resultado a ser apresentado com base na arqueologia do discurso é o entendimento do Neocolonial enquanto concretização, na arquitetura, da "vontade de verdade" (FOUCAULT, 1969/2008), condição central para a escrita da História Nacional, segundo os preceitos do IHGB. O instituto, segundo Marilena Chauí (2001), propunha uma narrativa historiográfica que "incorporasse as três raças" conferindo "predominância ao português, conquistador" (*Ibidem*, p. 31-32, grifo nosso). Isto porque a exaltação do povo português, considerando o contexto de formação do nacionalismo republicano, se coadunava com o ideal modernizante que se espelhava na Europa. Assim, a França, que predominou no discurso mais radical dos primeiros anos da República, cede lugar a Portugal.

Nesses termos, são reforçadas as narrativas que exaltam os "laços coloniais" e muda-se o paradigma do "Portugal explorador" para aquele de "nação irmã", o que converge, segundo Guimarães (1998), para a escrita de uma História do Brasil enquanto "desdobramento, nos trópicos, de uma civilização branca e europeia", portanto, "moderna" (*Ibidem*, p. 8). Assim, a arquitetura neocolonial pode ser entendida como reflexo deste processo de recuperação dos laços de amizade com a antiga metrópole, o que fica mais claro no Capítulo 03, quando é apresentada a atuação de José Maria Paranhos Júnior, o Barão do Rio Branco, que assumiu a direção do IHGB em 1908. Segundo Maria Lucia Paschoal Guimarães (2007), enquanto Ministro das Relações Exteriores, Paranhos Júnior chegou a planejar um congresso internacional de História, integrando especialistas brasileiros e portugueses, plano que foi interrompido com o regicídio do monarca português, em fevereiro de 1908 (*Ibidem,* p. 31).

Contudo, a ideia do Barão em fomentar a diplomacia com Portugal por meio de atividade cultural do gênero germinaria, postumamente, em 1914, através do *Primeiro Congresso de História Nacional*. O certame, conforme foi visto no capítulo

supramencionado, foi a primeira iniciativa do IHGB em escala nacional, voltada para a constituição de uma "formação discursiva" (FOUCAULT, 1969/2008) da história pátria, sistematizando e conferindo unidade e coerência a saberes que priorizassem a memória portuguesa na construção da identidade brasileira (LIMA, 1913, p. 489). Essa constatação se constitui o terceiro resultado deste trabalho, já que, a partir dela, se esclarece o porquê do ano de 1914 ter sido decisivo para a divulgação da conferência de Ricardo Severo n*'O Estado de S. Paulo,* e consequente marco inicial do discurso sobre o neocolonial no Brasil. Àquela época o terreno esse discurso germinar já vinha sendo arado.

É nesse contexto de valorização da herança lusa que a figura do engenheiro Araújo Viana entra na arqueologia do fenômeno Neocolonial brasileiro, especialmente no cenário carioca. Ao contrário de Ricardo Severo, Araújo Viana não chegou a sugerir uma "renascença" da arquitetura colonial. Cabe lembrar que o engenheiro, conforme pontuado por Uzeda (2006), apesar de seu interesse pelo registro e documentação dessa arquitetura, nunca se posicionou contra sua demolição; ao contrário, tecia elogios à reforma urbana de Pereira Passos (*Ibidem*, p. 255). Inclusive, era declaradamente a favor do ecletismo. Nesses termos, em artigo publicado na *Revista dos Constructores*, de julho de 1889, Viana defendia a ideia segundo a qual o estilo deveria se coadunar com a finalidade do edifício:

> O estylo do Novo Louvre em Pariz é uma imitação do Renascimento, mas por isto mesmo, convém perfeitamente a este palácio que encerra as mais bellas creações das bellas artes. O estylo da nova Opera, também em Pariz, é ainda o renascimento, mas o Renascimento rico, sumptuoso e brilhante: não è certamente a architectura conveniente para um edifício onde tudo deve ser festa, illusão, magnificência? (VIANA, 1889, p. 92).

Depreende-se, portanto, que o discurso de Viana em torno da arquitetura colonial tinha unicamente o objetivo de reconhecer sua importância histórica, cuja onda republicana tentava apagar. Isto posto, considerando os esforços do IHGB para a preservação da memória portuguesa na narrativa histórica do Brasil, e o *status* que o engenheiro gozava junto à intelectualidade de arquitetura no meio carioca, seu discurso também teria mais tarde um considerável peso na formação do debate preservacionista brasileiro.

Não obstante, ficou a cargo do médico pernambucano José Marianno Filho, na década de 1920, a campanha pela “renascença” da arquitetura colonial no contexto carioca, a qual batizou de “Movimento Neocolonial”. A campanha tinha o objetivo explícito, e específico, de construir um “estilo” arquitetônico nacional, ou seja, uma unidade artística característica e inconfundível da cultura de um povo ou de uma nação (QUINCY, 1832, p. 502), conforme foi visto no Capítulo 01. Graças ao seu *status* e posição de prestígio junto à elite política dirigente, logrou ser nomeado diretor da ENBA em 1926. Sua nomeação se deu, provavelmente, devido à simpatia que o então presidente da República, Washington Luís, nutria pela *Arte Tradicional*. Conforme visto no Capítulo 2, o presidente veio a financiar, quando governador de São Paulo, as primeiras obras públicas brasileiras de caráter tradicionalista na capital paulista.

Sua nomeação, conforme demonstra o Capítulo 3, pode ter sido a oportunidade que Marianno teve para difundir seu “estylo” junto àquela instituição que era o principal reduto formador de arquitetos do país. Sua empreitada, contudo, não obteve êxito. A principal razão para tal foi uma disputa interna entre o governo central e os docentes, quando estes não aceitaram a nomeação de um médico para o cargo, por considerarem uma decisão do Estado na autonomia da instituição, já que a decisão contrariava o decreto federal que definia a atividade docente como critério básico para ocupação da mesa diretora.

Há também de se considerar – e este é o quarto resultado que esta dissertação apresenta – o histórico da ENBA que, a partir do decreto nº 7.247, de 19 de abril de 1879, foi reformada segundo princípios liberais, o que garantia a plena liberdade no ensino que ali era ministrado.[62] Isso significava que o rigor neoclássico, sobre o qual a instituição foi fundada, deu lugar a um “academismo eclético”, nas palavras de Ricardo Pereira (2013, n.p.), isto é, a incorporação de um repertório não apenas calcado nos cânones da antiguidade clássica, mas também das novas vanguardas europeias, como o *Art Nouveau* e o Romantismo. Nesse sentido, considerando a autonomia institucional conquistada pela Escola até aqueles primeiros anos do século XX, é possível concluir que a reforma proposta por Marianno poderia ser vista pelos

[62] Art. 1º E' completamente livre o ensino primario e secundario no municipio da Côrte e o superior em todo o Imperio, salvo a inspecção necessaria para garantir as condições de moralidade e hygiene (BRASIL, 1879).

docentes como doutrinadora ou retrógrada, na medida em que substituía o rigor neoclássico, dos tempos do Império, por outro rigor, agora obedecendo a uma gramática compositiva de linhas neocoloniais.[63] Assim, levando-se em conta o contexto de constantes novidades no campo da engenharia e arquitetura trazidos pela era republicana, a reforma de Marianno poderia também ser encarada pelos docentes como interferência na livre formação dos estudantes, bem como na sua futura atuação no mercado. Destarte, é compreensível, conforme foi visto no Capítulo 03, o veto de Gastão Bahiana às oitenta lições dedicadas exclusivamente à Arte Brasileira que Marianno propunha serem adicionadas no currículo dos estudantes.

Além dos quatro resultados apresentados nos parágrafos acima, a presente dissertação traz duas expressivas contribuições, não apenas a estudos da Arquitetura Neocolonial no Brasil, mas também a pesquisas na área de Teoria e História da arquitetura e do urbanismo. A primeira, e mais evidente, é a interdisciplinaridade dos campos da Filosofia e da Teoria da Arquitetura, obtida a partir da arqueologia do discurso. As ferramentas de análise articuladas nesta dissertação não se restringem – nem é intenção que se restrinjam – ao estudo do Neocolonial, mas podem ser aplicadas a quaisquer outros fenômenos da História da Arquitetura que se tencione sejam aprofundados.

A segunda diz respeito ao papel desempenhado pelo IHGB. Por meio da arqueologia foi possível levantar, não apenas a relevância dessa instituição para a validação e promoção do Neocolonial no Brasil, tema pouco explorado na historiografia da arquitetura brasileira, mas também as contribuições de personalidades, como Ricardo Severo, Araújo Viana e José Marianno Filho. No rol de personalidades pertinentes, cabe mencionar também o Barão do Rio Branco, que, enquanto diplomata, teve um papel determinante no desenvolvimento de uma política de reaproximação com o mundo português, papel este essencial para validação do discurso do Neocolonial brasileiro, num contexto marcado pelo antilusitanismo.

Considerando esses resultados obtidos, os quais são reiterados de forma conclusiva, e geral, nesta seção, o presente trabalho sinaliza, como possível desdobramento, uma investigação ao nível mais estrutural acerca da prevalência de

[63] Para mais informações acerca da autonomia institucional da Escola Nacional de Belas Artes, cf. UZEDA, 2006.

“vontades de verdade” na narrativa sobre o Neocolonial na História da Arquitetura Brasileira. Conforme Carlos Puppi mostrou na obra *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*, a referida história foi escrita segundo um processo evolutivo onde a arquitetura moderna representa o ápice dessa evolução. A hipótese que esta dissertação aventa, mas que, devido à exiguidade de tempo, e ao próprio objetivo a que se propõe, não logrou desenvolver, é que esta “narrativa evolucionista” da história da arquitetura brasileira se deve à instauração do Estado Novo em 1937, o regime político ditatorial de Getúlio Vargas.

Como o próprio nome indica, o Estado “novo”, buscava instaurar uma “nova” República, que rompesse com a força das oligarquias no poder executivo. Como se pôde observar no trabalho, a ascensão dessas oligarquias foi crucial para que o discurso em torno do Neocolonial pudesse ser validado através do IHGB, um dos principais redutos da ala intelectual desse grupo oligárquico. O Estado Novo, no entanto, irá tirar o protagonismo dessa instituição em favor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937 pelo presidente Vargas. De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca (*apud* MIGUEL e CORREIA, 2009) “durante o Estado Novo, o Sphan funcionou efetivamente como um espaço privilegiado, dentro do Estado, para a concretização de um projeto modernista” (*Ibidem*, p. 5).

Nesses termos, seria o caso de ser colocada a lupa sobre o Neocolonial e buscar entender a sua participação nessa “cadeia evolutiva”, de modo a compreender de que maneira diferentes autores contemporâneos trataram o tema, e a partir de quais narrativas ideológicas se guiaram. Para tanto, será necessário lançar mão de outra ferramenta metodológica proposta por Foucault: a genealogia. De acordo com as palavras do referido filósofo, “enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade” (FOUCAULT, 1979/1998, p. 172). Em suma, a arqueologia investiga a discursividade restrita a um recorte espacial e temporal restrito e preciso. A genealogia vai além, e investiga a repercussão desses saberes na escrita da história, questionando-os, colocando luz sobre saberes marginalizados, e contribuindo para uma melhor compreensão da linha de raciocínio de determinado autor.

Referências

A CASA. Arte Colonial. _____, n° 52, anno VI, Rio de Janeiro, Agosto 1928.

_____. A Arte Moderna. _____, anno VII, n°59, Rio de Janeiro, Março 1929.

A NOITE. Esfarela-se o nosso patrimonio artístico: as preocupações do modernismo destruindo impiedosamente bellezas e tradições. **A Noite**, Rio de Janeiro, anno XII, n. 3955, 4 dez. 1922. 1.

ABASCAL, E. S.; BRUNA, G. C.; ALVIM, A. B. Modernização e modernidade: algumas considerações sobre as influências na arquitetura e no urbanismo de São Paulo no início do século XX. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 085.05, Vitruvius, 08 Jun 2007. Disponivel em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.085/240>. Acesso em: 12 jul. 2020.

AL-ASSAL, M. R. B. **Arquitetura, identidade nacional e projetos políticos na ditadura varguista: as escolas práticas de agricultura do estado de São Paulo**. FAU-USP (dissertação). São Paulo. 2009.

ALBUQUERQUE-JÚNIOR, D. M. D. **História:** a arte de inventar o passado. Curitiba: Appris, 2019.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARCHITECTURA NO BRASIL. **Architectura no Brasil**, Rio de Janeiro, anno 1, n. 1, p. 33, Outubro 1921.

_____. O renascimento da architectura no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário. **Architectura no Brasil**, Rio de Janeiro, anno I, Vol I, n. 3, Dezembro 1921. 93-.

_____. Notas e Notícias. **Architectura no Brasil**, Rio de Janeiro, n. 29, Jun/Jul 1926.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968/1992.

ARQUIVO NACIONAL. Dibrarq. **Ministério da Justiça e Segurança Pública**, 2020. Disponivel em: <http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/barros-prudente-jose-de-morais-e-1841-1902>. Acesso em: 11 out. 2021.

ATIQUE, F. Urdiduras Continentais no debate acerca do Mission Style. Notas sobre o Pan-Americanismo na Arquitetura Neocolonial. **Revista Eeletrônica da ANPLHAC**, (10), São Paulo, 25 dez. 2011. 174-212. Disponivel em: <https://anphlac.emnuvens.com.br/anphlac/article/view/1293>. Acesso em: 01 set. 2021.

_____. De casa manifesto a espaço de desafetos: os impactos culturais, políticos e urbanos verificados na trajetória do Solar Monjope (Rio, anos 20-anos70). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, n.57, p. 215-234, 2016. Disponivel em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862016000100215#B32>. Acesso em: 07 nov. 2020.

_____. **Arquitetura Evanescente**. São Paulo: Edusp, 2019.

BANDEIRA, J. **Solar Monjope**. Rio de Janeiro: Reler, 2008.

BARATA, A. As edições de A nossa casa: Apontamentos sobre o bom gôsto na construção das casas simples: uma análise comparativa. In: ANDRÉ, P. **Celebrando A Nossa Casa (1918-2018) de Raul Lino:** antologia de ensaios. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2018. p. 6-26.

BASTOS, M. H. C. Amada Patria Idolatrada: um estudo da obra "Porque me Ufano do Meu País" de Affonso Celso (1900). **Educar**, n. 20. Curitiba., p. 245-260, 2002. Disponivel em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-40602002000200018&script=sci_abstract&tlng=p>. Acesso em: 27 out. 2019.

BERNARDI, T. C. **Arquitetura Neocolonial e "as sábias lições" de José Marianno**. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (monografia). Nova Iguaçu. 2014.

BODIN, J. **Les Six Livres de la République**. Paris: Jacques Du Puys, Libraire Iuré, à la Samaritaine, 1576.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANDÃO, R. **Arquitetura neocolonial:** arquitetura da felicidade. Juiz de Fora: Funalfa, 2013.

BRASIL. Decreto nº 7.247, de 19 de abril de 1879. **Reforma o ensino primario e secundario no municipio da Côrte e o superior em todo o Imperio.**, Rio de Janeiro, 1879.

_____. Constituição (1891). **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**, Rio de Janeiro, 1891. Disponivel em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>. Acesso em: 31 jul. 2021.

_____. Decreto nº 11.749, de 13 de Outubro de 1915. **Reorganiza a Escola Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, 1915. 372-377.

BURRY, J. **Arquitetura e Arte no Brasil Colonial**. Brasília: IPHAN/MONUMENTA, 2006.

BUZZAR, M. A.; CORDIDO, M. T. R. L. D. B.; JUNQUEIRA, M. C. Modernidade e arquitetura neocolonial: o caso da Escola Prática de Agricultura do município de Pirassununga. **IV Enanparq: Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, Porto Alegre, jul. 2016. Disponivel em: <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s12-01-buzzar-m-cordido-m-junqueira-m.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2021.

CAMARGOS, M. A coragem de sermos nós mesmos. In: LOBATO, M. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Globo, 1919/2008. Kindle.

CAMPOS, P. Phainómenon e logos na apropriação de fenomenologia de Heidegger: uma leitura do § 7 de ser e tempo. **Revista do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Juíz de Fora**, Juiz de Fora, V.10, n.02, , p. 2-11, dez. 2007.

CANCLINI, N. Narrar o multiculturalismo. In: _____ **Consumidores e cidadãos:** conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

CARITA, H. Paço, solar, sobrado, palácio e palacete: nomenclaturas da casa senhorial da Idade Média ao século XIX. **IV Colóquio Internacional - A Casa Senhorial:** anatomia dos interiores. (Anais), Pelotas, 7-9 Jun 2017. Disponivel em: <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/carita.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2019.

CHAUÍ, M. **Brasil:** mito fundador e sociedade autoritária. 1. ed. Rio de Janeiro: Repositório da Escola de Serviço Social da UFRJ, 2001. Disponivel em: <http://www.unirio.br/cchs/ess/Members/debora.holanda/teorias-do-brasil-2019-01/unidade-3/marilena-chaui-brasil-mito-fundador-e-sociedade-autoria.doc/view. >. Acesso em: 29 ago. 2020.

CHAVES, E. Nina Rodrigues: sua interpretação do evolucionismo social e da psicologia das massas nos primórdios da psicologia social brasileira. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 8, n.2, p. 29-37, 2003.

CONDURU, R. Entre histórias e mitos: uma revisão do neocolonial. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 08, n. 093.01, Vitruvius, set. 2009. Disponivel em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.093/3025>. Acesso em: 05 ago. 2021.

COSTA, L. A alma dos nossos lares: porque é erronea a orientação da architectura no Rio. **A Noite**, Rio de Janeiro, ANNO XIV, n. 4422, mar. 1924.

_____. Muita construção, alguma arquitetura e um milagre.. **Revista-Catálogo do III Congresso Interamericano da Indústria da Construção**, Rio de Janeiro, 1962.

DICIONÁRIO AURÉLIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Fe-nô-me-no. In: FERREIRA, A. B. D. H. **Míni Aurélio**. 5ª. ed. [S.l.]: Positivo Soluções Didáticas Ltda., 2010.

DINIZ, D.; TERRA, A. **Plágio:** palavras escondidas. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

DOURADO, F. Memória cultural: o vínculo entre passado, presente e futuro. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, 2013. Disponivel em: <http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural >. Acesso em: 01 ago. 2021.

ENBA. Acta da sessão da Congregação da Escola Nacional de Bellas Artes effectuada em 10 de setembro de 1926. **Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes: Pasta 6158 - Atas Sessões da Congregação EBA 1924/1931**, 1926a. Disponivel em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=museudjoaovi&pagfis=18715>. Acesso em: 26 dez. 2021.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arts and Crafts. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2021. ISSN 978-85-7979-060-7. Disponivel em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4986/arts-and-crafts>. Acesso em: 22 dez. 2021.

_____. Arquitetura Racionalista. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponivel em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4272/arquitetura-racionalista.>. Acesso em: 10 ago. 2021.

ESTADÃO. Manual de redação. **Estadão**, São Paulo, c2022. Disponivel em: <https://www.estadao.com.br/manualredacao/esclareca/lugarcomum>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FABRIS, A. Arquitetura eclética: o cenário da modernização. **Anais do Museu Paulista**, 1993. Disponivel em: <https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1. Acesso em: 4 jun. 2020.>. Acesso em: 4 jun. 2020.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1966/2000.

_____. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969/2008.

_____. **A ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1970/1996.

_____. **Microfísica do poder**. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979/1998.

FREYRE, G. **Casa Grande e Senzala**. 51. ed. São Paulo: Global Editora, 1933/2006.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Medalha da Exposição Internacional de Higiene do Rio de Janeiro. **Museu da Vida**, Rio de Janeiro, 03 fev. 2015. Disponivel em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/index.php/museologico/objeto-em-foco/objeto-em-foco-medalha-de-exposicao>. Acesso em: ago. 2020.

GASKELL, I. História das Imagens. In: BURKE, P. **A escrita da história:** novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992.

GAZETA MÉDICA DA BAHIA. Quarto Congresso Médico Latino Americano. **Gazeta Média da Bahia: Publicação mensal**, v. XLI, n. 2, ago. 1909. Disponivel em: <http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/issue/archive?issuesPage=12#issues>. Acesso em: 15 ago. 2020.

GIDDENS, A. **As consequencias da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GLERIA, A. C. As mudanças na casa rural do oeste paulista no século XIX: a presença do pitoresco. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 20, n.26, 2013. Disponivel em: <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/6642-Texto%20do%20artigo-25194-1-10-20140205.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2020.

GUEIROS, J. A. O Solar de Monjope. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, n. 36, 16 jun. 1962. 38-45.

GUIMARÃES, L. M. P. Primeiro Congresso de História Nacional: breve balanço da atividade historiográfica no Brasil. **Tempo**, Rio de Janeiro, nº 18, pp. 147-170, 2005.

_____. **Da Escola Palatina ao Silogeu:** Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1889-1938). Rio de Janeiro: Museu da República, 2007.

GUIMARÃES, M.L.S. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988..

GUTIERREZ-VIÑUALES, R. A arquitetura neo-pré-hispânica. Manifestação de identidade nacional e americana - 187. **Arquitextos**, São Paulo, ano 4, n. 041.04, out. 2003a. Disponivel em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.041/647/pt>. Acesso em: 28 dez. 2021.

_____. O neo pré-hispanismo na arquitetura. Auge e decadência de um estilo decorativo. **Arquitextos**, São Paulo, ano 04, n. 041.05, out. 2003b. Disponivel em:<.>. Acesso em: 28 dez. 2021.

_____. Arquitectura de raíces híspanas: entre los "estilos californianos" y el neocolonial (1880-1940). In: SORROCHE CUERVA, M. Á. **Baja California:** Herencia, memoria e

identidad patrimonial. Granada: Universidad de Granada - Editorial Atrio, 2014. p. 281-307. Disponivel em: <https://www.researchgate.net/publication/301821207_Arquitectura_de_raices_hispanas_entre_los_estilos_californianos_y_el_neocolonial_1880-1940>. Acesso em: 28 dez. 2021.

HABIB, P. Saneamento, eugenia e literatura: os caminhos cruzados de Renato Kehl e Monteiro Lobato (1914-1926). **ANPUH - XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, São Leopoldo, 13 out. 2007. Disponivel em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210412_156d47b6171e9a5e966d70ae2f48227b.pdf>. Acesso em: 13 out. 2020.

HARGREAVES, M. **Colecionismo e colecionadores: um olhar sobre a história da arte na segunda metade do século XX**. Fundação Cupertino de Miranda (Apresentação proferida no âmbito da Conferência sobre). [S.l.]. 2014.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. **A invenção do Brasil Moderno:** medicina, edicação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997/2008.

IHGB. Afonso d'Esgragnolle Taunay. **Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, 2015. Disponivel em: <https://ihgb.org.br/perfil/userprofile/adetaunay.html>. Acesso em: 16 out. 2021.

IPHAN. Bens Tombados. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, c2014. Disponivel em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126#:~:text=Em%20%C3%A2mbito%20federal%2C%20o%20tombamento,uso%20at%C3%A9%20os%20nossos%20dias.>. Acesso em: 23 dez. 2021.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KESSEL, C. Estilo, discurso e poder: a arquitetura neocolonial no Brasil. **História Social**, Campinas, n. 06, p. 65-94, 1999.

_____. Vanguarda Efêmera: arquitetura neocolonial na semana de arte moderna de 1922. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, 2002. 110-128.

_____. **Arquitetura neocolonial no Brasil:** entre o pastiche e a modernidade. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.

KUJAWSKI, G. D. M. **Cadernos Liberais:** Patriotismo e Nacionalismo. São Paulo: Massao Ohno Editor, v. 3, 1997.

LANZA, A. L.; LAMOUNIER, M. L. A América Latina como destino de imigrantes: Brasil e Argentina (1870-1930). **Brazilian Journal of Latin American Studies**, p. 90-107, 2015. Disponivel em: <https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2015.102283 >. Acesso em: 22 jul. 2020.

LEAL, C. E.; SAUL, V.; BASTOS, A. F. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro**, 2009c. Disponivel em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/estado-de-sao-paulo-o>. Acesso em: 04 jan. 2022.

LE-GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEMOS, C. El estilo que nunca existió. In: AMARAL, A. **Arquitectura Neocolonial:** América Latina, Caribe, Estados Unidos. São Paulo: Fondo de Cultura Economica, 1994.

LIMA, S. F. D.; CARVALHO, V. C. D. O corpo na cidade: gênero, cultura material e imagem pública. **Estud. hist. (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 233-263, dez. 2011. Disponivel em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862011000200001&Ing=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 set. 2020.

LOBATO, M. A criação do estylo. **O Estado de S. Paulo**, ANNO XLIII, n. 13891, jan. 1917.

_____. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Globo, 1919/2008. Kindle.

LOPES, R. H. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **FGV CPDOC**, c2020. Disponivel em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/CUNHA,%20Jos%C3%A9%20Mariano%20Carneiro%20da.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.

MACEDO, H. A. M. D. Oriente, ocidente e ocidentalização: discutindo conceitos. **Revista da Faculdade do Seridó**, v. 1, n. 0, Jan/Jun 2006. Disponivel em: <https://web.archive.org/web/20141020204544/http://www.faculdadedoserido.com.br/revista/v1_n0/helder_alexandre_medeiros_de_macedo.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2021.

_____. **A modernidade para além da utopia tecnológica**. Dissertação. Universidade do Minho. 2007.

MARIANNO-FILHO, J. Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial aos jovens architectos. **Architectura no Brasil**, Rio de Janeiro, anno 2, n.24, Setembro 1923.

_____. Balburdia architectônica no Rio de Janeiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, anno XVI, n. 5137, 11 mar. 1926. 1.

_____. O Novo edifício da Escola Normal. **O Jornal**, Rio de Janeiro, anno X, Nº 3068, 25 nov. 1928.

_____. **Debates sobre estetica e urbanismo**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1943.

MARTINS, M. C. A. Raul Lino: um pensar arquitetônico que se irmana ao Brasil na poética da Casa. In: ANDRÉ, P. **Celebrando A Nossa Casa (1918-2018) de Raul Lino:** Antologia de Ensaios. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2018. p. 129-139.

MASARO, L. Reconciliação com a História: Foucault do Estruturalismo ao Pós-estruturalismo. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v.6, n.1, jul. 2018. 379-400.

MELLO, J. **Da arqueologia portuguesa à arquitectura brasileira**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. Disponivel em: <http://hdl.handle.net/10316.2/38590>. Acesso em: 07 ago. 2021.

MELO DE MATOS. Casa Portuguesa. **A Construcção Moderna**, ANNO V, nº146, out. 1904.

MIGUEL, Nadya Maria Deps; CORREIA, Maria Rosa dos Santos. Os intelectuais do IPHAN e do IBGE na Era Vargas. **Quinto encontro de estudos multidisciplinares em cultura**.

Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil, 2009. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19141.pdf Acesso em 19 fev. 2022.

MIRANDA, G. Brasil tem vergonha das origens portuguesas, diz autor de livro sobre estranhamento entre países. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 dez. 2021. Disponivel em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/brasil-tem-vergonha-das-origens-portuguesas-diz-autor-de-livro-sobre-estranhamento-entre-paises.shtml>. Acesso em: 01 jan. 2022.

MONTEIRO, M. **São Paulo na disputa pelo passado:**. o Monumento À Independência de Ettore Ximenes. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). FAUUSP. São Paulo. 454 p. 2017.

MORENO, C. Arquitectura vernacula argentina. In: VIÑUALES, G. M. **Arquitectura vernácula iberoamericana**. Sevilla: Redavi, 2013. p. 116-127.

MOTA, M. A. R. **A geração de 1870 e a invenção simbólica do Brasil**. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. Natal - RN: [s.n.]. 2013.

MOTTA, M. Atlas Histórico do Brasil. **FG- CPDOC**, 2016. Disponivel em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso em: 19 dez. 2021.

N.C. Casa Portugueza: a casa do engenheiro Ricardo Severo na Rua do Conde - Porto. **Revista de Turismo**, Lisboa, anno I, n. 13, p. 104, jan. 1917.

NATAL, C. M. **Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil**. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2013.

_____. A arquitetura neocolonial de Ricardo Severo e José Marianno. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v.26, n. 38, 2019.

NORA, P. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, (10) São Paulo, p. 7-28, 1984/1993.

_____. **Les lieux de Mémoire**. Montevideo: Ediciones Trilce, 1984/2008.

NOVA, J. J. Instituto Pasteur. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano XLV, n. 14.696, 27 mar. 1919. p. 5.

O JORNAL. Exposição de Arte Portugueza. In: _____ **A decoração externa da Escola de Bellas Artes**. Rio de Janeiro, anno II, n. 00490: [s.n.], 1920. p. 3.

OLIVEIRA, A. Repensando o sentido da tradição. **Littera Online: revista de Estudos Linguísticos e Literários**, Universidade Federal do Maranhão: Programa de Pós Graduação em Letras, V. 08, n. 13, 2017, 2017. Disponivel em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera>. Acesso em: 21 jul. 2020.

PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEDROSA, P. S. **Habitar em Portugal nos anos 1960: ruptura e antecedentes - um caminho pelo interior do discurso**. Tese de Doutoramento. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. 2010.

PEREIRA, P. A. A. B. M. A arquitetura doméstica de Raul Lino (1900-1918): expressão meridional do Arts and Crafts, ou síntese local de um movimentoico universal do último terço de oitocentos. In: MENDONÇA, I.; CARITA, H.; MALTA, M. **A Casa Senhorial em Lisboa e no Rio de Janeiro:** anatomia dos interiores. Lisboa- Rio de Janeiro: FCT, 2014. p. 343-362. Disponivel em: <file:///D:/Downloads/tema2-pereira.pdf>. Acesso em: 31 out. 2021.

PEREIRA, R. A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores - uma gradual transição para o moderno. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan/jun 2013. Disponivel em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ensino_enba_rp.htm>. Acesso em: 10 jan. 2022.

PEREIRA, R. S.; DINIS, N. F. Itinerários da pesquisa pós estruturalista em educação. **Itineraius reflectionis: revista eletrônica da pós graduação em educação - UFG**, Jataí, v. 11, n. 2, 2015.

PIGAFETTA, G.; ABONDANDOLO, I.; TRISCIUOGLIO, M. **Architettura tradizionalista:** architetti, opere, teorie. Milano: Jaca Book, 2002.

PINHEIRO, M. L. B. Ricardo Severo e o 'Estilo Tradicional Brasileiro'. **Revista d'Art**, São Paulo, n.3, p. 22-28, dez. 1998.

_____. **Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil**. Rio de Janeiro: Edusp, 2011.

_____. Ricardo Severo e o Neocolonial: Tradição e Modernidade no debate cultural dos anos 1920 no Brasil. **Intellèctus**, Rio de Janeiro, v. 10, Nº1, 2011. Disponivel em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5860416>. Acesso em: 11 ago. 2021.

_____. John Ruskin e as Sete Lâmpadas da Arquitetura: algumas repercussões no Brasil. In: RUSKIN, J. **A Lâmpada da Memória (1849)**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018b.

PINTO JUNIOR, R. A. Da arte como civilização e outras lições da renascença brasileira: Ricardo severo e a arte tradicional no Brasil (1914). **Hist.R.**, Goiânia, v. 16, n.1, p. 221-229, jan-jun 2011. Disponivel em: <file:///C:/Users/55839/Downloads/Dialnet-DaArteComoCivilizacaoEOutrasLicoesDaRenascencaBras-3743149.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2020.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO. As armas da cidade. **O Estado de S. paulo**, ANNO XLIII, n. 13.954, São Paulo, 16 fev. 1917.

PUPPI, M. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998.

QUINCY, A. Q. D. Style. In: _____ **Dictionnaire historique d'architecture:** comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques. Paris: Librairie d'Adrien Le Clere et Cie. Tome 2, 1832.

RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

REGIANI, L. R. **Diamantina e o percurso da arquitetura moderna**. Tese. Usp. São Paulo. 2019.

REIS, J. Construcções Modernas. **A Casa**, Rio de Janeiro, nº13, p. 7, Maio 1925.

RODRIGUES, R. J. C. **Ante o vandalismo dos homens e o estrago do tempo: experimentos, preparações e invenções nas práticas de preservação do**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 2019.

ROESLER, C. E. N. **Nacionalismo, tradição e modernidade**. Dissertação (mestrado em ciência política). USP. São Paulo. 2008.

RUSKIN, J. **A lâmpada da memória**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 1849/2018.

SÁ, M. **Ornamento e modernismo:** a construção de imagens na arquitetura. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SALIBA, E. Cultura. In: SCHWARCS, L. **História do Brasil Nação:** 1808-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, v. 3, 2012.

SANTOS, P. F. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SCEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. as Letras, 1992.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____(ORG). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998. p. 7-48.

SCHWARCS, L. Imaginar é difícil (porém necessário). In: ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-18.

_____. As marcas do período. In: _____(ORG.) **História do Brasil Nação**. 1808-2010. Rio de Janeiro: Objetiva, v. 3, 2012.

SCIULO, M. M. Gilberto Freyre: 5 pontos para entender a importância do sociólogo. **Revista Galileu**, 2021. Disponivel em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/07/gilberto-freyre-5-pontos-para-entender-importancia-do-sociologo.html#:~:text=Autor%20de%20%E2%80%9CCasa%2DGrande%20%26,cientistas%20sociais%20do%20s%C3%A9culo%2020&text=O%20intelectual%20> . Acesso em: 28 dez. 2021.

SEGAWA, H. Do anticolonial ao neocolonial: a busca de alguma modernidade 1880-1926. In: _____ **Arquiteturas no Brasil:** 1900-1990. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 29-40.

SEGRE, R. **América Latina:** fim de milênio. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

SEVERO, R. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 26 jul. 1914.

_____. Ricardo. Arquitetura velha. **A Cigarra**. São Paulo, n. 39, 1916.

_____. A Arte Tradicional no Brasil (com illustrações). **Revista do Brasil**, São Paulo, v. IV, p. 394-424, abr. 1917.

_____. A casa da Faculdade de Direito de São Paulo: 1643-1937. **Revista da Faculdade de Direito**, n. 34(1), São Paulo, p. 11-27, 1937. Disponivel em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/65872>. Acesso em: ago. 2020.

SILVA, A. P. D. O. E. **Páginas da história:** notícias da II Conferência Nacional de Educação da ABE. Belo Horizonte, 4 a 11 de. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2004. Disponivel em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/historia_da_educacao/paginas_da_historia_noticias_da_ii_conferencia_nacional_de_educacao_da_abe_belo_horizonte_4_a_11_de_novembro_de_1928.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2022.

SIOLARI, M.; PORTUGAL, J. G. A Revista Architectura no Brasil, o Neocolonial e a Exposição do Centenário de Independência. **IV Enanparq**, Porto Alegre, 2016. Disponivel em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2032/S32-06-SIOLARI,%20M;%20PORTUGAL,%20J.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2021.

SOUZA, L. L. D. **Engenharia, Arquitetura e História: as "sábias lições" de Ernesto da Cunha de Araújo Viana (1852-1920)**. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Estadual do Rio de Janeiro. São Gonçalo, p. 141. 2019.

SOUZA, M. A memória como matéria prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. **Revista Graphos**, UFPB/PPGL, Vol. 16, n° 1, 2014. Disponivel em: <https://www.periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/download/20337/11264/0>. Acesso em: 01 nov. 2019.

SOUZA, P. F.; FURLAN, R. A questão do sujeito em Foucault. **Psicologia Usp**, n. 3, p. 325-335, 2018.

TAUNAY, A. D. A Missão Artística de 1816. **Revista do Instituto Histórico e Geographico Brazileiro**, Rio de Janeiro, Tomo LXXIV, Parte 1, 1911. pp. 5-201.

TEIXEIRA, L. A.; SANDOVAL, M. R. C.; TAKAOKA, N. Y. Instituto Pasteur de São Paulo: cem anos de combate à raiva. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 11, p. 751-756, set-dez 2004. Disponivel em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/4RzZzBjLDjY5sLYKHpyVn7p/?lang=pt>. Acesso em: 29 ago. 2020.

TOLEDO, B. L. D. Do litoral ao planalto: a conquista da Serra do Mar. **Pós: Revista do Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP**, São Paulo, n. 8, 19 dez. 2000. 150-167. Disponivel em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/137331/133053>. Acesso em: 15 jan. 2020.

UZEDA, H. C. D. **Ensino acadêmico e modernidade:** o curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes: 1890-1930. Tese (doutorado em História e Crítica da Arte): Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VERÍSSIMO, J. **A Educação Nacional**. 2. ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1906.

VIANA, A. D. O. **Gotfried Semper e o Ornamento em Arquitetura**. Tese. USP. São Paulo. 2017.

VIANA, E. C. D. A. Estilos. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Brasília - Rio de Janeiro, Julho - Setembro 1900/1984. 192-195.

_____. As Parcas de Chaves Pinheiro. **Renascença**, Rio de Janeiro, anno II, n. 22, p. 251-252, dezembro 1905c.

_____. Casa de adobes. **A Notícia**, Rio de janeiro, anno XIII, n.171, p. 3, 25 julho 1906.

_____. Das artes plasticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. **Revista do Instituto Historico e Geographico Brazileiro**, Rio de Janeiro, Tomo LXXVIII, Parte II, 1915/1916.

_____. A architectura e a arte ornamental: phases de seu desenvolvimento no Brasil. **Annaes da Bibliotheca Nacional**, Rio de Janeiro, v. XXXVIII, 1916/1920. pp. 97-112.

VIANA, E. D. C. D. A. Monumentos. **Revista dos Construtores**, Rio de Janeiro: anno III, nº 7 , jul. 1889. 90-93.

WOLFF, S. **Jardim América:** O primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura. 1. ed. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

ZEIN, R. V. Relendo Raul Lino: das Exposições Universais a uma casinha pequenina. In: ANDRÉ, P. **Celebrando A Nossa Casa (1918-2018) de Raul Lino:** Antologia de Ensaios. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, 2018. p. 27-43.