

A ARQUITETURA NEOCOLONIAL DE RICARDO SEVERO E JOSÉ MARIANNO¹

Caion Meneguello Natal²

DOI: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Resumo

86 O artigo analisa as reflexões de Ricardo Severo e José Mariano, intelectuais que propuseram um estilo arquitetônico nacional entre final dos anos 1910 e começo da década seguinte. A estética defendida por esses intelectuais foi denominada neocolonial e visava restabelecer uma suposta tradição interrompida. A proposta consistia em fundar um estilo genuinamente brasileiro a partir da revitalização da arquitetura colonial portuguesa. O artigo busca mostrar como Severo e Marianno pensaram o artefato arquitetônico segundo uma concepção nacionalista.

Palavras-chave: Neocolonial. Tradição. Nação.

1. Este artigo baseia-se no primeiro capítulo da tese de doutorado do autor (NATAL, 2013), defendida no Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, em junho de 2013.

2. Historiador, mestre e doutor em história pela Universidade Estadual de Campinas, atualmente é pesquisador vinculado ao programa de pós-doutorado do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Email: caionnatal@hotmail.com

THE NEOCOLONIAL ARCHITECTURE OF RICARDO SEVERO AND JOSÉ MARIANNO

Abstract

The article analyzes the reflections of Ricardo Severo and José Marianno, intellectuals who proposed a national architectural style between the end of the 1910s and the beginning of the following decade. The aesthetics defended by these intellectuals was denominated neocolonial and aimed at restoring a supposed interrupted tradition. The proposal consisted in founding a genuinely Brazilian style from the revitalization of Portuguese colonial architecture. The article tries to show how Severo and Marianno thought the architectural artifact according to a nationalist conception.

Keywords: Neocolonial. Tradition. Nation.

LA ARQUITECTURA NEOCOLONIAL DE RICARDO SEVERO Y JOSÉ MARIANNO

Resumen

El artículo analiza las reflexiones de Ricardo Severo y José Marianno, intelectuales que propusieron un estilo arquitectónico nacional entre finales de los años 1910 y comienzos de la década siguiente. La estética defendida por esos intelectuales fue denominada neocolonial y pretendía restablecer una supuesta tradición interrumpida. La propuesta consistía en establecer un auténtico estilo brasileño mediante la revitalización de la arquitectura colonial portuguesa. El artículo busca mostrar cómo Severo y Marianno pensaron el artefacto arquitectónico según una concepción nacionalista.

Palabras-claves: Neocolonial. Tradición. Nación.

Apresentação

O presente artigo centra-se em parte dos textos produzidos pelo médico carioca José Marianno Filho e pelo engenheiro português Ricardo Severo, no período que vai de fins da década de 1910 até inícios da década de 1930, quando então se formava um domínio discursivo no qual a nação era questionada pelo prisma do saber arquitetônico. Em outros termos, a reflexão sobre arquitetura colaborava à definição da identidade nacional. Ricardo Severo, em São Paulo, e José Marianno, no Rio de Janeiro, foram dois dos principais formuladores e divulgadores desse discurso nacionalista durante as décadas de 1920 e 1930; ambos dedicaram boa parte de suas atividades intelectuais a resolver o que Marianno chamou de “o problema arquitetônico nacional”. Tal problema significava que a nação se encontrava em um período de crise identitária. A causa da crise teria sido a interrupção de uma tradição arquitetônica brasileira que vinha se desenvolvendo havia séculos. O bloqueio dessa tradição teria ocorrido por conta do crescimento descontrolado das grandes cidades a partir de meados do século XIX. O problema arquitetônico brasileiro residiria na falta de um caráter arquitetônico próprio. A proposta de Marianno e Severo visava retomar a suposta tradição perdida, de modo a promover uma espécie de renascença brasileira. Esses autores desejavam, enfim, superar a crise mediante a recriação de uma estética arquitetônica que recolocaria a nação em sua ordem

temporal autêntica.

A questão da tradição interrompida

José Marianno Carneiro da Cunha Filho (conhecido apenas como José Marianno) nasceu em 1881 num engenho próximo a Recife, o engenho Monjope, em Pernambuco. Muito jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro com a família, onde diplomou-se em medicina. Sem jamais ter exercido a profissão de médico, o intelectual pernambucano trabalhou no Jardim Botânico até princípios de 1920, quando se associou à Sociedade Brasileira de Belas Artes, instituição carioca fundada em 1919 que congregava artistas, arquitetos, jornalistas e literatos e realizava debates, conferências e exposições sobre assuntos relativos às artes plásticas no Brasil. A partir daí, dedicou-se a escrever artigos que ambicionavam definir uma arte brasileira ou, mais especificamente, uma arquitetura brasileira. Por mais de vinte anos, publicou artigos nos principais órgãos de imprensa do Rio de Janeiro – como os jornais O Dia, Diário da Noite e O Jornal, e as revistas *Architectura no Brasil* e *Ilustração Brasileira*. No começo da década de 1920, José Marianno Filho tornou-se presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes; ajudou a fundar o Instituto Brasileiro de Arquitetos (IBA) em janeiro de 1921; no mesmo ano, participou da fundação da Sociedade Central dos Arquitetos (SCA). Essas duas últimas associações contavam com arquitetos e engenheiros re-

conhecidos, como Cipriano Lemos, Gastão Bahiana (professor da Escola Nacional de Belas Artes) Morales de Los Rios (também professor da ENBA), Nerêo de Sampaio, Henrique de Vasconcellos, Nestor de Figueiredo, Archimedes Memória, Francisque Cuchet, Sylvio Rebecchi, entre outros. Em 1924, Marianno promoveu a fusão dessas duas entidades para formar o Instituto Central de Arquitetos (ICA) (KESSEL, 2008). Em agosto de 1921, contando com o apoio do Instituto Brasileiro de Arquitetos, promoveu o concurso da “Casa Brasileira”, que visava premiar o arquiteto que melhor projetasse uma residência em estilo tradicional. Para divulgar o evento, Marianno publicou na revista *Architectura no Brasil* a carta em que eram esclarecidos os termos do certame.

Tratando-se essencialmente da reconstituição de um estilo arquitetônico com a representação de todos os característicos tradicionais, desejo que os concorrentes ao referido certame estejam estritamente de acordo com as seguintes indicações:

Projeto de habitação doméstica para arrabalde, constando de rés do chão e um pavimento superior, em terreno de 20 metros de frente por 50 de fundo. Orçamento: cem contos de réis.

a) todos os motivos arquitetônicos, quer decorativos, quer construtivos, deverão ser inspirados exclusivamente em modelos preexistentes no Brasil, através da arquitetura característica da época colonial.

b) todos esses motivos terão igualmente um tratamento arquitetônico tradicional (colunas galbadas, arco abaido das arcadas, açoitamento dos telhados, largura dos vãos, etc).

- c) uso exclusivo da ordem toscana nas composições.
- d) mão de obra (aparelho) igualmente de acordo com as praxes tradicionais (enxilharia de granito, estuque chãos, etc)³ (Architectura no Brasil, vol.1, 1921, p.38).

Nas palavras de Marianno, tratava-se “essencialmente da reconstituição de um estilo arquitetônico com a representação de todos os característicos tradicionais.” A tarefa que Marianno impunha visava à retomada de um modelo “preexistente”, isto é, “da arquitetura característica da época colonial.” Todavia, o que significava a reconstituição do estilo colonial? Como era compreendida a arquitetura do passado? Quais eram, enfim, a arquitetura e a tradição que Marianno desejava?

A reconstituição no presente de um estilo característico do passado dizia respeito a uma estratégia discursiva adotada para remediar a crise em que se encontrava a nação. Entendia-se que a tradição arquitetônica nacional teria sido interrompida no começo do século XIX. O bloqueio da evolução arquitetônica nacional teria permitido a proliferação de estilos diversos nas grandes capitais, espelhando uma instabilidade identitária. A missão consistia justamente em “reconstituir”, ou seja, dar sequência a uma evolução que teria sido interrompida no século anterior e que seria vital à reconquista da identidade nacional.

3. O projeto vencedor do concurso foi de autoria de Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes (KESSEL, 2008).

A interrupção da tradição era vista, portanto, como causa direta da crise. No olhar sobre a arquitetura colonial transparecia o desejo de reconquistar um estado ordenado do tempo e do espaço, uma identidade estável e sólida e, também, sinalizava a insatisfação com o tempo presente.

A percepção de se viver em um presente indefinido ou de estar imerso em um lapso temporal, em uma espécie de limbo, é o que vai motivar a revalorização da arquitetura colonial como maneira de reverter uma situação de instabilidade e recolocar o presente em uma ordem histórica desejada. Porém, a revalorização da arquitetura colonial como estratégia para se reverter um quadro de crise identitária antecede os relatos de José Marianno, remontando às ideias propagadas pelo engenheiro português Ricardo Severo em conferência na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, no ano de 1914.

Nascido em Lisboa em 1869, Ricardo Severo ingressou na Academia Politécnica do Porto em 1884, formando-se engenheiro civil de obras públicas em 1890 e engenheiro civil de minas em 1891. De formação intelectual positivista e adepto do republicanismo, desde o início de sua carreira profissional, militou pela redescoberta da tradição lusitana. Além da engenharia, dedicou-se aos estudos arqueológicos, já que considerava a arqueologia o saber científico adequado àquela redescoberta. Engajado no movimento republicano português, participou da revolta

do Porto em 1891, exilando-se no Brasil no mesmo ano – radicou-se na cidade de São Paulo, onde conheceu o engenheiro Ramos de Azevedo, em cujo escritório trabalhou entre 1893 e 1895. Em 1893, Ricardo Severo se casou com Francisca Santos Dumont, irmã de Alberto Santos Dumont (conhecido como o “pai da aviação”) e filha de uma das mais ricas famílias de São Paulo, detentora de grande fortuna, advinda principalmente da economia cafeeira. Retornou a Portugal em 1895, onde permanece mais treze anos, para voltar ao Brasil definitivamente em 1908. A partir de então, se fixou na capital paulista e associou-se ao escritório Ramos de Azevedo, onde trabalhou até o fim de sua vida⁴.

Em julho 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo⁵, Severo apresentou “A Arte Tradicional no Brasil: a casa e o templo”, palestra que desvelará um arcabouço conceitual informado por uma experiência arqueológica e nacionalista e lançará as bases à pesquisa de uma tradição arquitetônica nacional. Embora não tratasse somente de arquitetura, Ricardo utilizou a arquitetura como fio condutor para reportar-se à arte de modo geral, e seu dis-

4. Em Portugal, Ricardo Severo colaborou e foi diretor da Revista de Ciências Naturais e Sociais (1890-1898), cujo objetivo era promover e divulgar estudos de ciências naturais. Em 1898, após o fim da revista, Severo fundou o periódico *Portugália*, fórum de divulgação de suas pesquisas arqueológicas e etnográficas realizadas por todo o território português (MELLO, 2007).

5. A Sociedade de Cultura Artística foi fundada em 1912 por Amadeu Amaral, Alfredo Pujol, Afonso Arinos, Graça Aranha, Olavo Bilac e Nestor Pestana, entre outros (GOMES JÚNIOR, 1998).

curso apontava para a sistematização do estudo sobre a tradição artística brasileira. Como desdobramento da conferência apresentada na Sociedade de Cultura Artística, o engenheiro lusitano pronunciou no Grêmio Politécnico de São Paulo, em 31 de março de 1916, uma segunda palestra sobre a arquitetura brasileira. Também denominada “Arte tradicional no Brasil”⁶, tal palestra foi publicada na Revista do Brasil, no ano seguinte. Sumariamente, a segunda conferência amplia e detalha a primeira (SEVERO, 1916; SEVERO, 1917).

De acordo com Severo, a nação portuguesa descendia de uma tradição que remontava às primícias da civilização mediterrânea. Os portugueses, sua arte, seus costumes, suas características morais e físicas provinham da mesma fonte de onde teriam surgido os povos da antiguidade, como gregos, romanos, mouros e celtas. O que determinava as formas artísticas era a perfeita adaptação ao meio em que esses fenômenos se davam. O autor justificava a contiguidade entre a antiga arquitetura romana, por exemplo, e as primeiras manifestações arquiteturais ibéricas na medida em que as considerava o resultado do mesmo ambiente. O território mediterrâneo, uma vez

6. A Revista do Brasil foi lançada em 1916 por uma sociedade anônima que formava o grupo de colaboradores do jornal O Estado de São Paulo. Este mensário se destacou pelo seu conteúdo fortemente nacionalista. Teve como colaboradores: Mário de Andrade, Alceu Amoroso Lima, Manuel Bandeira, Monteiro Lobato, Júlio de Mesquita, entre outros (GOMES JÚNIOR, 1998).

apresentando materiais e condições climáticas semelhantes em todo o seu domínio, exigiria para cada civilização respostas técnicas parecidas. Ainda que houvesse diferenças entre tais arquiteturas, estas só poderiam ser compreendidas como variações plásticas sobre princípios construtivos permanentes. Desde sua origem pré-grega, a arquitetura mediterrânea vinha evoluindo de modo a caracterizar um conjunto de povos dentro de um campo de variáveis limitado: se a forma de adaptação varia de povo para povo, o substrato histórico do qual os povos nascem é comum, portanto todos são frutos da mesma tradição.

No caso do Brasil, o engenheiro considerava o início da colonização como ponto de partida da formação nacional. Durante o período colonial, a arquitetura portuguesa teria se adaptado aos trópicos, gerando o estilo brasileiro, da mesma maneira que a arquitetura moura se adaptara antes ao território peninsular, gerando, por sua vez, a vertente lusitana. No começo do XVIII, situar-se-ia o ápice estético da arquitetura nacional, compreendida como filha legítima da tradição portuguesa, e, por conseguinte, uma ramificação da linhagem mediterrânea. Contudo, a tradição arquitetônica brasileira teria sido interrompida no início do século XIX, a partir da vinda da Missão Francesa ao Brasil e da fundação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1816, que instituiu o ensino e a arquitetura neoclássica, colaborando à divulgação das vogas ecléticas estrangeiras. Severo propugnava uma re-

nascença brasileira à maneira da renascença europeia, o ressurgimento daquela tradição iniciada no século XVI e interrompida no século XIX pela intervenção da Missão Francesa. Para o autor, o século XIX representava a idade das trevas da história do Brasil, pois o que vigorava nas cidades brasileiras eram ecletismos⁷ os mais bizarros, construções sem critérios fixos, estilizações aleatórias e confusas. O hiato que separava o presente do passado colonial teria sido marcado por modismos falsos, como o neogótico, o art nouveau, o neoclássico e outras variações que não refletiam uma arquitetura genuína. Os revivals do XIX seriam estilos impuros porque importados, falsos porque estrangeiros. Assim, a autêntica arquitetura, caldeada durante os três primeiros séculos da colônia, estava imersa no esquecimento e o seu renascimento faria corrigir a confusão estilística que abarrotava as grandes cidades brasileiras.

A segunda metade do século XIX é em geral para as artes a idade da moda e dos pastiches. O espírito imitativo da moda tem sido dos mais prejudiciais efeitos; os seus cambiantes instantâneos e desordenados em nada importam, quando afetam apenas a toilette da população, por serem efêmeros ou nulos sob o ponto de vista social; nas belas artes, porém, e particularmente na arquitetura, o seu efeito é verdadeiramente desas-

7. Vale ressaltar que utilizamos o termo "ecletismo," estritamente, segundo a perspectiva dos arquitetos analisados. Não se trata, portanto, de fazer aqui um julgamento de valor ou proceder à um questionamento teórico a respeito do termo.

troso, é o postigo, a mentira, vazados em formas de construção definitiva e duradoura (SEVERO, 1916, p.79).

José Marianno deve ter entrado em contato com as ideias de Ricardo Severo depois da publicação do artigo “Arte tradicional no Brasil”, em 1917 (KESSEL, 2008). Em linhas gerais, sua fala ecoa a noção de tradição interrompida lançada pelo engenheiro português, considerando o início da arquitetura brasileira no período colonial e sua interrupção no século XIX. Para Marianno, a partir da atuação jesuítica, no século XVIII, a arquitetura brasileira teria se emancipado de suas matrizes lusas, adquirindo feição própria. Nesse esquema, a história é feita por etapas ou épocas que se sucedem num contínuo linear e a passagem de uma época a outra se dá de modo sutil. Dessa forma, as mudanças são tão lentas e imperceptíveis que não se pode falar em transformação ou ruptura. O caminhar das tradições não comporta mudanças bruscas. Mariano também entendia que a ruptura desse vagaroso processo evolutivo teria ocorrido somente no começo do século XIX, pelo estabelecimento da Missão Francesa e a conseqüente emergência das vogas estrangeiras. Tem-se assim um período de amadurecimento da tradição, depois o momento do seu ápice estético e, logo em seguida, sua brutal obliteração (MARIANNO FILHO, 1943a).

As misturas de elementos estilísticos faziam das grandes cidades brasileiras palco de manifestações arquitetônicas falsas, confusas e estranhas à tradição local, o que indicava um presente de indefinição e desordem. A grande cidade em constante transformação espelhava o tempo drástico da mudança e da acefalia, um presente instável face a qual nenhuma identidade poderia sobreviver. Na visão dos intelectuais aqui abordados, o caos do presente e a invasão do ecletismo teriam relação com o fato de a nação ser jovem e sofrer com a falta de uma tradição consolidada. Considerando o Brasil uma nação recente, como resolver, então, o problema da tradição não consolidada? A resposta seria: adensando a percepção do tempo histórico pelo discurso de uma origem compartilhada e remota com as nações europeias. Não possuir raízes temporais profundas, antigas, seria a aporia maior de um povo, pois, a entidade povo somente se constituiria ao longo de um processo milenar. Como ser um povo, ou uma nação, se se carece de uma história antiga? Como ser autêntico se falta uma tradição autônoma? O discurso arquitetônico de Severo e Marianno procurava resolver essas questões vinculando a nacionalidade brasileira a matrizes europeias mais velhas, com tradições e identidades cristalizadas. Assim, todas as nações, do velho e do novo continente, partilhariam dos mesmos fundamentos e da mesma dignidade histórica. Por esse argumento, apesar de jovem, a nação brasileira participaria da história da civilização ocidental.

Bem sei que nestas nações de recente formação, à falta de passado próprio, se pretende tomar o ciclo presente como ponto e partida para a traça do futuro, de cuja diretriz se tenta arredar o tropeço de todos esses anacronismos arqueológicos a que tanto se apegam as civilizações dos velhos povos. É talvez uma ilusão americana; porque, qualquer povo é parcela da humanidade, ligado organicamente a esse passado desde as suas primeiras origens; e nunca poderá eliminar de si, por mais que faça o seu gênio de diferenciação, a herança indestrutível dessas primitivas civilizações, que o cercam e o abraçam por completo, como os tentáculos de um polvo imenso, cujo corpo se estende e se esconde pelos mais escuros antros do passado (SEVERO, 1917, p. 325).

O Brasil não careceria de história já que descenderia de povos antigos. Mesmo sendo um país recente, a herança lusitana garantiria à nação brasileira sua legitimidade. Nesse sentido, o estilo colonial exerce o papel de exemplo típico de arquitetura brasileira por testemunhar as origens da nacionalidade, o momento de adequação aos trópicos daquela tradição milenar. O prestígio do colonial decorre do fato desse estilo pertencer a uma temporalidade fundante, pois na origem, cada povo assume características que por todo devir irá determinar sua identidade. A proposta de renascimento basear-se-ia na reconquista de um espaço e de um tempo originais e permanentes. A origem, aqui, é o estado de pureza em que permanecem as obras autênticas não obstante as influências estrangeiras que podem, por vezes, desequilibrá-lo. As noções de

renascimento e origem são interfaces da ideia de tradição. A origem nega tudo aquilo que não pertence à nação, tudo que lhe é falso e estrangeiro, e afirma tudo que lhe é próprio ou autêntico, isto é, tradicional. Por isso a arquitetura do passado deveria nortear o renascimento da tradição no presente: porque ambos, passado e presente, seriam produtos de uma mesma origem, de um mesmo conjunto de fatores originais (fundamentais). A noção de renascimento assinala o desejo de re-integrar a nação ao seu tempo e espaço próprios; pressupõe a existência de uma esfera ordenada do tempo na qual repousariam os fundamentos e/ou os caracteres originais da nação.

A Renascença clássica evoluiu também, consoante o tempo e as civilizações que percorreu; cada país teve a sua renascença, diferente das outras, mas conservando a mesma filiação no renascimento greco-romano. As leis da tradição e da evolução acompanham todos os ciclos e os ritmos da Arte por toda a parte do mundo; esta é a pura verdade.

Aqui, a arquitetura teve um cunho estético e um caráter próprio enquanto foi tradicional, muito embora tenham sido humildes os seus princípios; deixou, porém, de ter essa particular expressão artística quando foi cópia de estilos ou de modelos estrangeiros. Readquirirá os foros de arte brasileira quando se reintegrar no seu meio local e tradicional, mesmo com modelos importados, e desde que estes provenham de uma civilização ou raça afim da nossa e se amoldem por completo às condições mesológicas nacionais (SEVERO, 1917, p.419).

A arquitetura típica é aquela que pertence a essa ordem temporal e originária na qual se realiza a identidade da nação. A essa arquitetura se atribui o qualificativo histórico porque ela é o resultado de uma tradição, esse mecanismo que garante a permanência e a solidez de caracteres identitários através dos tempos (POMIAN, 1990). O problema colocado por José Marianno e Ricardo Severo era a perda da tradição como perda da nacionalidade; a tarefa era fazer ressurgir a tradição arquitetônica brasileira como maneira de recolocar a nação nesse espaço ordenado que se supunha ser a história. No entanto, como levar a cabo a retomada da tradição? Quais seriam as novas formas arquitetônicas, aquelas que operariam a almejada renascença brasileira? Enfim, qual a relação dessas formas com a ordem temporal que se procurava instaurar?

Ordem e Forma

Segundo Ricardo Severo, a adaptação da tradição lusa ao ambiente tropical teria sido marcada pela simplificação dos modelos metropolitanos devido às limitações materiais e econômicas da empresa colonizadora. Essas mesmas dificuldades determinariam a concepção de um vocabulário arquitetural original: a rigidez do meio e os recursos reduzidos teriam forçado os colonizadores a desenvolver uma arquitetura *sui generis*. O sentido de adaptação consiste justamente em ver a arquitetura como manifestação estética em perfeito acordo com os meios

técnicos e materiais disponíveis e a paisagem circundante. Ao dialogar com Severo, José Marianno afirmava que os nossos antepassados:

Contra a ação direta do sol, fizeram paredes espessas de pedra cangicada, tijolo, taipa, ou adobe, de acordo com os recursos regionais. Calcularam os telhados com suave inclinação, para que sobre eles deslizassem as abundantes águas pluviais. Fizeram os longos beirais cobrir de sombra o espelho das paredes; protegeram o corpo da habitação com peças de anteparo à ação do sol, como alpendres, copiares, logias ou pórticos. Utilizaram-se por fim da árvore, como a sua mais preciosa aliada. Dispuseram balcões, janelas e miradores renadados em adufa, à moda do Islam. Procederam, assim nos grandes, como nos pequenos detalhes do sistema, como consumados arquitetos (MARIANNO FILHO, 1943a, p.63-64).

Por deparar-se com fatores climáticos mais ásperos, essa técnica ancestral resulta em formas distintas, que se amoldam ao novo meio, formas que, em contato com os fatores mesológicos tropicais, se metamorfoseiam. Assim, as paredes tornam-se mais espessas para combater o calor e se constituem conforme os recursos locais; suaviza-se a inclinação dos telhados para melhor escoar as águas das chuvas, mais frequentes e mais volumosas que na península Ibérica; longos beirais são construídos para proporcionar maior sombra e reduzir o calor; e, ainda para amenizar a ação do sol, instalam-se no corpo do edifício peças de contenção da luz solar, como alpendres,

copiáveis, logias, ou pórticos. As formas arquitetônicas nada mais são, portanto, do que respostas automáticas às determinações mesológicas. Nesse caso, aqueles elementos que provêm dos antigos povos árabes e latinos se adaptaram ao meio brasileiro, mais do que quaisquer outros, porque se originaram em meios parecidos com o ambiente tropical: todos são a resposta a climas quentes e úmidos.

Se em Portugal formara tradição o uso de pormenores de fundo muçumano, destinados a corrigir a aspereza do sol e a excessiva luminosidade ambiente, aqui eles eram solicitados com maior razão. O problema se apresentava entre nós como que exaltado pelas condições mesológicas da nação. As providências tiveram de ser, por isso mesmo, mais severas, de modo a atender às imperativas solicitações locais. De sorte que o uso das práticas orientais criadas para a defesa contra o sol, não só se tornou mais frequente, como se revestiu de certa brutalidade, em relação às expressões congêneres peninsulares. Enquanto que em Portugal e na Espanha, os atributos externos da arquitetura popular podem ser levados – pelo menos em grande parte – à guisa de faceirice, entre nós eles se justificam plenamente, em virtude da violenta ação dos raios solares (MARIANNO FILHO, 1943b, p.14-15).

O cenário natural brasileiro, quente, luminoso, exposto a chuvas copiosas, estava a exigir um gênero de arquitetura capaz de lutar contra esses fatores mesológicos. O colonizador português, velho amigo do sol, trouxe para a terra brasileira a experiência secular da raça, haurida no contato com as civilizações orientais, e instruída, so-

bretudo, na experiência mourisca. Assim, ao se defrontar com o problema arquitetônico brasileiro, não teve o colono português a mais leve hesitação (MARIANNO FILHO, 1943a, p.9-10).

Os “pormenores de fundo mulçumano” não apenas acomodaram-se às condições encontradas no Brasil, mas também se transformaram de acordo com essas mesmas condições. A consequência formal de passagem, dessa transmutação, poderia ser notada na brutalização dos elementos herdados: enquanto em Espanha e Portugal os elementos de combate ao calor, como as rótulas, os balcões e alpendres, foram utilizados “à guisa de faceirice”, ou seja, enquanto motivos apenas decorativos, no Brasil esses mesmos elementos adquiriram função estrutural, uma vez que o calor ali encontrado é muito mais rigoroso que no território peninsular. Essa transmutação que pontua a passagem do modelo reinol a uma forma propriamente brasileira pressupõe uma ideia de filiação e atesta, sobretudo, a utilidade e/ou funcionalidade dos elementos herdados. Pois a forma arquitetônica autêntica responde às necessidades elementares de habitação e dominação do território, não se submetendo a preocupações de cunho artístico. A essência da arquitetura não repousaria sobre ideais de beleza, mas numa estrutura ordenadora vital à existência de um povo, que transforma o território selvagem e caótico em espaço propício à vivência coletiva. Aqui, o conceito de artístico diz respeito ao aspecto externo e decorativo, que são tidos como carac-

teres supérfluos. A qualidade arquitetônica de um edifício é medida pelo seu espaço interno, sua estrutura. A arquitetura surgida no período colonial constituiria o núcleo puro da tradição construtiva brasileira por ser desprovida de ornamentação excessiva e se restringir aos elementos estruturais que operam a adaptação do homem ao meio. Além de não apresentar decoração excessiva, tal arquitetura comprovaria a conversão do ambiente caótico em espaço ordenado, do meio inóspito em interior protegido.

Acompanhando a nacionalidade através de todas as etapas do seu ciclo histórico, a arquitetura nacional não podia deixar de traduzir rigorosamente os diversos estados de alma da vida nacional. Os fatores originários, que intervieram na conformação inicial do padrão arquitetônico não eram, como muito bem explicou o meu eminente amigo Ricardo Severo, de caráter rigorosamente artístico, por isso que as condições precárias da nacionalidade em formação não haviam criado o ambiente propício ao seu desenvolvimento. Durante toda a fase colonial, a nação não pôde gozar da tranquilidade indispensável à elaboração de um estilo perfeito de arte, para cujo surto se tornam necessárias circunstâncias sociais, até então pouco apreciáveis. Sem embargo, equacionado o problema da arquitetura às próprias condições humanas, rapidamente se tornaram possíveis a adaptação e a evolução dos moldes reinóis às exigências peculiares do cenário mesológico. Assim, durante os três primeiros séculos de dominação lusitana, se fundaram, à revelia de qualquer intenção artística, e longe da influência acadêmica, as bases de um sistema de arquitetura capaz de expressar e traduzir com lealdade as necessidades da raça em formação. Não importa

indagar aqui – e o momento seria, por certo, inoportuno – se essa arquitetura ingênua e despreziosa se revestiu do esplendor artístico que os críticos ociosos desejariam encontrar nas linhas de sua fisionomia plástica. Isso nada tem que ver com o problema em si mesmo (MARIANNO FILHO, 1943a, p.58-59).

A concepção de arquitetura baseada no conceito de adaptação mesológica permitia fundamentar uma ideia de ordem a partir de uma ideia de forma: a forma encaminharia e reproduziria a ordem que, por sua vez, surgiria como condição determinante da forma. O vocabulário arquitetônico nacional se restringiria aos elementos necessários à conformação da arquitetura dentro de imperativos mesológicos. Como fatores constantes de uma equação, esses elementos seriam: o alpendre, a gelosia ou rótula, o muxarabi, o pátio interno com loggia, a telha arredondada (romana) e o azulejo. Tais elementos, herança das tradições moura e latina, existiriam em função de combater o calor e amenizar a luminosidade, facilitar a aeração e o escoamento das águas pluviais. Alpendres são peças acopladas às fachadas que servem para amenizar o calor da casa, pois impedem que a luz do sol entre diretamente em seu interior. Os alpendres seriam fundamentais à boa saúde da casa brasileira: funcionariam como uma espécie de antessala aberta que permitisse a extensão da residência em um espaço mais arejado. A gelosia e o muxarabi, que são balcões de madeira instalados em janelas e sacadas, respectivamente, atuam como cortinas que filtram a luz

solar reduzindo o calor no interior das residências. Assim também o azulejo (herança árabe), que impede que as paredes retenham calor; o pátio interno cercado por loggias (herança latina), que assegura total ventilação ao imóvel; e a telha arredondada (herança romana), conhecida como telha canal, que possibilita melhor escoamento das águas pluviais. A partir do agenciamento desses elementos ter-se-ia uma casa completamente aclimatada ao meio. A casa é vista como obra ecológica em perfeita harmonia com as forças naturais: é por meio dela que o ambiente selvagem se torna dócil e seguro; sua configuração dá-se de modo a converter o que antes era nocivo em engrenagem conveniente à vida humana (MARIANNO FILHO, 1943b).

Os elementos arquitetônicos são peças de uma estrutura permanente. O que importa é a função desempenhada por cada elemento. Por exemplo, o alpendre das antigas construções e a varanda ou sacada dos edifícios atuais seriam elementos análogos uma vez que executariam a mesma função, qual seja, a de proteger a edificação da ação do sol, arejar e ampliar o espaço interno. Podem variar os materiais dos quais é feito, podem variar os modos e/ou as formas como são combinados, mas a função dos elementos permanece sempre a mesma (MARIANNO FILHO, 1942). Cada época possuiria suas formas singulares, mas sempre enquadradas em estruturas imutáveis. Cada forma se classificaria dentro de uma tipologia fun-

cional e seria análoga às formas que cumpriram ou cumprirão a mesma função. O que é próprio da época são os materiais e o cabedal técnico disponível. No caso da arquitetura brasileira, em que pese as variações no que diz respeito a materiais utilizados e soluções especificamente regionais, consideram-se típicos todos os edifícios que se enquadram naquele grupo restrito de elementos construtivos. As variantes regionais não ferem, portanto, a unidade da arquitetura implantada em todo o território nacional.

Se na região do Nordeste o homem lança mão da estirpe e das folhas da carnaubeira, para com elas compor suas toscas habitações, é pelo fato de não existirem no quadro geográfico regional os elementos clássicos de construção. Inversamente, nas regiões onde o granito é facilmente explorável, o homem volta inconscientemente à experiência ancestral, e se utiliza do elemento estático preferencial. Para a solução do problema construtivo, procura o homem a substituição dos elementos comuns pelos que lhe oferece o quadro geográfico regional. A argila substitui a pedra, como o lenho substitui a argila, porque as possibilidades do sistema construtivo vivem eternamente limitadas pelas condições naturais do país. Resulta da observação desses fatos que a nacionalização das formas reinóis primitivas não foi obra de encomenda, senão natural e espontânea, encontrada pelo homem a braços com o problema regional da habitação (MARIANNO FILHO, 1943a, p.62-63).

A forma arquitetônica autêntica é o espaço purificado onde se dá o tempo da nação. A arquitetura tradicional

constituiria, então, a técnica de ordenação do tempo. O presente percebido pelos autores em tela oscilava entre duas temporalidades contrastantes: de um lado, uma temporalidade intrínseca à nação, portanto histórica, sempre-idêntica, estável; de outro, uma temporalidade exterior, isto é, acidental, artificial e instável. A autêntica arquitetura brasileira decorreria da temporalidade de dentro, enquanto as vogas internacionais seriam exteriores (estranhas) à história autóctone; as primeiras, por integrem o tempo histórico da nação, teriam o poder de durar através dos séculos, enquanto as últimas não passariam de modas efêmeras. De acordo com esse discurso, embora fossem produtos temporais, o art nouveau, o neoclássico, o neogótico, etc., sinalizavam a perturbação e o embotamento do presente. A reinserção do presente na ordem histórica dependia da recuperação daquele vocabulário formal nascido da antiga tradição mediterrânea. Tratava-se, pois, de reintegrar a nação ao seu tempo-espaço originário a partir da formulação de um estilo arquitetônico novo, baseado naquele conjunto de elementos tradicionais. Considerava-se a construção desse novo estilo uma campanha decisiva à recolocação do Brasil nessa temporalidade interior que se considerava ser a história. O estilo proposto será denominado neocolonial, tido como a cura da crise que acometia o presente uma vez que resgataria os elementos transmitidos pela tradição.

Arquitetura neocolonial

O termo neocolonial foi utilizado na maioria dos países da América Latina, no começo do século XX, para designar aqueles movimentos que pregavam o retorno de uma tradição arquitetônica nacional. Julgava-se que esta tradição teria se iniciado quando esses países ainda eram colônias de Espanha e Portugal. O neocolonial externava um desejo de renascimento da tradição que se supunha bloqueada pelas vogas cosmopolitas. Os movimentos neocoloniais, de modo genérico, propunham tal retomada pela criação de estilos arquitetônicos que referenciassem os elementos da arquitetura colonial. Os modelos neoclássicos e ecléticos eram as estéticas combatidas, consideradas como deturpadoras das expressões nacionais (AMARAL, 1994). Os estilos estrangeiros eram considerados falsos porque não responderiam às determinações mesológicas. O conceito mesológico servia de parâmetro para se decidir entre uma arquitetura legítima e outra falsa: enquanto a primeira espelharia o processo de formação de um povo, a segunda seria inadequada e falsa por ter surgido no estrangeiro e não pertencer à história pátria⁸.

8. Vale dizer que não se está defendendo a tese de que os estilos tidos como ecléticos não traziam em si intenções de representação histórica e/ou identitária. Trata-se, contudo, de demarcar um momento em que tais estilos começavam a ser percebidos como expressões espúrias em função de uma dada concepção de nacionalidade. Ademais, o significado negativo que pesou sobre o ecletismo foi reproduzido ad infinitum pela bibliografia especializada. Idealizadores da

De um lado, o frio, a necessidade do aconchego, do agasalho interior; a neve envolvente, o fantasma branco das estepes, e ao lado desses fatores inevitáveis, os grandes telhados acuminados, voltados para o céu como grandes alfanjes prontos a fender a avalanche terrível de gelo. De outro lado, a luminosidade estonteante dos trópicos, o céu azul, o ar transparente e doce, os mil reflexos de cor que ajeitam como uma poeira luminosa sobre todas as coisas, a vegetação pujante, as grandes árvores paradisíacas que nos estendem o pálio de sombra amiga; a necessidade de uma vida ao ar livre em contato com a natureza, a ânsia de respirar voluptuosamente, a grandes haustos como um sono modorrento, o perfume selvagem da natureza.

Entretanto, como explicar – senão pelo absurdo que se explica por si mesmo – um único tipo de arquitetura para esses dois cenários geográficos fundamentalmente dessemelhantes?

(...)

Dentro de uma casa flamenga, gótica ou russa, nós, outros neoportugueses, não nos sentimos dentro de nós mesmos. É como se fôramos hóspedes de país estrangeiro dentro da nossa própria terra (MARIANO FILHO, 1943a, p.5-6).

Os estilos importados da Europa só seriam legítimos se praticados em solo europeu; transplantados ao Brasil, perderiam sua razão de ser. Mais que isso: estariam desestabilizando a tradição por não se coadunarem aos determinantes do meio. O exótico é o corpo estranho responsável pela desordem, pelo desequilíbrio e descaracterização da nação. O modelo colonial, ao contrário, demarca as origens de uma tradição própria uma vez que existe em função dos fatores mesológicos apontados, daí ser a referência maior à ordem que se intencionava alcançar. O chalé suíço ou francês, por exemplo, funcionaria como residência campestre em lugares montanhosos e frios, mas, transplantado ao território brasileiro, perderia o sentido. Cada povo deveria possuir sua própria arquitetura, aquela originada de um processo histórico-mesológico singular, como condição de um mundo autêntico e de uma identidade. A simples transposição do paradigma arquitetônico de um país para o território de outro implicaria numa cópia falsa, inadequada ao viver local. A casa neocolonial, nesse sentido, seria mais apropriada às cidades brasileiras do que bangalôs, chalés, arranha-céus, etc. Enquanto as edificações estrangeiras não serviam para combater o calor, a chuva e os ventos dos trópicos, as casas neocoloniais, com suas paredes grossas, alpendres, rótulas e telhados de leve inclinação ofereciam um espaço de plena proteção e comodidade.

O movimento que ora se inicia, sob os mais auspiciosos aplausos da intelectualidade brasileira, visa antes de tudo repor o espírito arquitetônico do passado dentro do ambiente social do século em que vivemos.

O neo-colonial deve e pode exprimir novas formas dentro do espírito que ele representa. Eu tenho para mim que uma grande parte do desfavor público acerca do estilo colonial provem de grosseiros preconceitos fáceis de remover. Apresentar o neo-colonial com a roupagem do século XVII seria um anacronismo inexplicável. A língua vernácula do século XX não é a mesma que se falava ou escrevia no começo do século XVII. Entretanto, o idioma é absolutamente o mesmo. A língua evoluía no comércio ininterrupto das civilizações de todos os povos com os quais ela esteve em contato; o vocabulário clássico, já em si imenso, foi insensivelmente acrescido de expressões consentâneas com o viver de hoje. Mas o povo brasileiro que soube conservar o gênio da língua materna não possui a sua casa, ou melhor, o seu home, o seu interior, feito para os seus hábitos, construídos para as suas necessidades sociais ditadas pelas contingências inflexíveis do meio. A língua evoluiu; a arquitetura enquistou-se. Sob o ponto de vista cronológico, a casa brasileira sofreu um colapso de cem anos.

Portanto, meus caros confrades, retomar o fio do passado; compreender-lhe a grande nobreza; sentir a expressão dos pormenores absolutos para ambientá-lo dentro da fisionomia tradicional, não é a fácil tarefa que a muitos se afigura (ARCHITECTURA NO BRASIL, vol.1, 1921, p.45).

O estilo colonial constituía um paradigma a ser estudado e seguido em sua lógica construtiva, sendo assim jamais deveria ser copiado. A imagem de uma fisionomia arquitetônica aponta para um trabalho de caracterização de traços típicos por meio dos quais se poderia reconhecer uma identidade estável, não obstante as variações que essa identidade viesse a sofrer ao longo do tempo. Essa fisionomia também poderia ser chamada de estrutura ou sistema construtivo, pois é dentro dos limites dessa estrutura fisionômica, ou dessa fisionomia estrutural, que a arquitetura brasileira irá encontrar sua ordem formal, sua identidade. A adaptação dos sempre mesmos elementos às condições do presente age como um rearranjo do sistema construtivo em função das mudanças sociais operadas pela marcha da história. A noção de uma fisionomia arquitetônica brasileira não suprime as diferenças compositivas entre as arquiteturas do passado e do presente (a concepção de eras distintas pressupõe a correlata existência de arquiteturas também distintas), mas significa a vigência de características morfológicas ou estruturais constantes. Colonial e neocolonial seriam, portanto, qualificativos aplicados para referenciar épocas distintas, mas interligadas pelo espaço comum da história.

Em outubro de 1923, José Marianno promoveu o concurso do “Solar Brasileiro”. Desta vez estava em pauta a construção de um modelo de residência tradicional erudita. O projeto vencedor seria a futura residência do inte-

lectual pernambucano, a ser erguida em um extenso terreno às margens da lagoa Rodrigo de Freitas. Os jovens arquitetos Ângelo Bruhns e Lucio Costa classificaram-se em primeiro e segundo lugares respectivamente, porém, Marianno decidiu invalidar o concurso e encarregar-se ele mesmo de projetar o solar brasileiro. A planta e o desenho projetados por Marianno referenciavam a antiga sede do engenho Monjope⁹, propriedade de sua família no interior de Pernambuco onde ele passara a infância e parte da adolescência. O novo solar de Monjope foi construído à rua Jardim Botânico entre 1924 e 1928.

Gozou de grande popularidade e foi noticiado com frequência pela imprensa carioca. A casa solarenga constituiu-se de pedras, peças de cantaria e azulejos portugueses do século XVIII que Marianno recuperou de demolições ou de casas arruinadas do Nordeste, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A construção impressionava pelas dimensões descomunais, possuindo quatro torres, à maneira das antigas quintas lusitanas, e compondo-se de beirais, telhas romanas, mosaicos azulejados, alpendres, gelosias e muxarabis, pátio interno e externo, além de um frontão barroco que emoldurava a entrada principal¹⁰.

9. O engenho Monjope ficava em Igarassu (PE) e era um dos mais antigos do Brasil, remontando ao século XVI (BANDEIRA, 2008).

10. O solar foi comprado pela Rede Globo e demolido em 1973. Ocupava mais da metade do quarteirão entre as esquinas das ruas Jardim Botânico e General Tasso Fragoso (BANDEIRA, 2008).



Figura 1 | Solar Monjope. Rio de Janeiro, RJ, 1923. Residência de José Marianno.
Fonte: AMARAL, 1994.

Ricardo Severo também projetou uma série de obras dentro dos pressupostos neocoloniais. Engenheiro sócio do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, famosa empresa da construção civil de São Paulo, ele pôde praticar suas ideias projetando casas para a elite paulistana (MELLO, 2007). Em 1916, assinou seu primeiro projeto neocolonial, a residência do banqueiro Numa de Oliveira, construída na Avenida Paulista, esquina com a Alameda Campinas. Implantada no centro do terreno, o sobrado ostentava grandes painéis de azulejos nas fachadas, amplos beirais e telhas de porcelana decoradas; seu corpo era recortado e marcado por alpendres, sacadas e balcões com rótulas. Depois, projetou sua própria casa à Rua Taguá, em 1917. Conhecida como Casa Lusa, esse sobrado seguia os mesmos parâmetros estilísticos experimentados na

residência Numa de Oliveira, como o volume recortado, telhado de várias águas, painéis azulejados, rótulas e balcões. A presença desses elementos remeteria aos Solares portugueses do século XVI, XVII e XVIII. Severo assinou ainda os projetos dos hospitais Beneficência Portuguesa de Santos, São Paulo e Campinas, nos quais também adotou o vocabulário descrito acima¹¹.

Grande parte da historiografia considera o neocolonial uma moda de elite, uma proposta confusa e mal resolvida esteticamente. Para Aracy Amaral (1998) e Ricardo Marques de Azevedo (1994), o neocolonial não passou de uma voga indefinida, uma cópia confusa e dispersa de modelos arquiteturais do passado, em que se misturavam estilos de toda e qualquer época pretérita. Na opinião de Carlos Lemos (1994), ao neocolonial faltava rigor construtivo por ser o resultado do desconhecimento da arquitetura colonial em que se baseava. Yves Bruand (1981) afirma que a proposta de José Marianno se restringiu a uma pesquisa sobre o vocabulário decorativo antigo, ou seja, reduziu-se à composição de fachadas, ignorando o aspecto estrutural e as condições técnicas e construtivas de sua época. Para esses autores, em suma, o neocolonial não chegou a se constituir como estilo ou movimento, seja porque o conhecimento da arquitetura do passado

11. Esses hospitais foram construídos na década de 1920. Outros projetos residenciais importantes de Severo foram as residências de Julio de Mesquita (1916) e de Rui Nogueira (1939) (MELLO, 2007).

era incerto, insuficiente e sem rigor, seja por conta das “invenções” descontextualizadas ou anacrônicas com que era tecido.

Estilo cujas intenções, porém, se manifestaram na prática de maneira equivocada, uma vez que seu vigor não se guiou pela teoria para escolher modelos, elementos de composição e critérios de definição de padrões que resultariam em uma volumetria próxima ao antigo “caráter” dos edifícios. Faltavam os instrumentos adequados, ou seja, a verdadeira arquitetura colonial brasileira como um todo era muito mal conhecida (LEMOS, 1994, p.155).



Figura 2 | Casa de Numa de Oliveira. São Paulo, SP, anterior a 1918. Projetada por Ricardo Severo. Fonte: AMARAL, 1994.

A confusão estilística do neocolonial estaria mais bem expressa na obra de restauração da Faculdade de Direito de São Paulo, no Largo de São Francisco, projeto assinado por Ricardo Severo em 1932. Nessa obra, o arquiteto mandou demolir as taipas do antigo convento do século XVII, prédio que abrigava a dita faculdade, para erigir uma edificação totalmente diversa, a qual passou a ser reconhecida como exemplo de arquitetura neocolonial. Na visão desses autores, a arquitetura praticada pelo engenheiro luso sintetizava o neocolonial: modismo de elite que se limitava a selecionar elementos arquitetônicos provenientes de períodos distintos para misturá-los num mesmo partido, o que não chegava a produzir num estilo novo propriamente dito, mas em tipos genéricos, numa montagem de fragmentos heterogêneos (AMARAL, 1994). Nessa chave de leitura, o neocolonial apenas variava a composição decorativa das fachadas, não se preocupando em pesquisar um novo sistema construtivo (tudo o que Marianno não queria que fosse). O neocolonial teria fracassado, enfim, em sua tarefa de constituir-se como expressão original e autenticamente brasileira. Carlos Lemos classifica o neocolonial como um tipo de ecletismo, resultado das mesmas práticas construtivas vigentes no final do século XIX e começo do XX.

As ricas mansões, também “eruditamente”, se sujeitavam aos ditames inflexíveis dos estilos eleitos pelo pensamento vigente, mas não eram necessariamente projetadas a partir de uma teoria ou de um conjunto de

regras tendo-se em vista uma expressão própria ou um personalismo identificador – pois inúmeras delas foram simplesmente copiadas, numa verdadeira transposição, de modelos europeus integralmente reproduzidos aqui em novas avenidas. As casas, digamos populares, no sentido amplo da expressão, que vão desde aquelas da classe média até as proletárias, tinham os seus estilos confusamente determinados, sem policiamentos maiores, implicando sempre processos de recriação (LEMOS, 1989, p.102).

O presente artigo, no entanto, não se insere nessa linha de argumentação; antes, problematiza o neocolonial enquanto movimento que procurou tecer uma imagem para a nação. Assim, entende-se que o neocolonial não pretendeu imitar os modelos coloniais, mas buscou traduzi-los à luz de um novo código estético. Durante a década de 1920, muitos arquitetos se esforçaram por estabelecer um vocabulário neocolonial em suas obras, vale destacar: Archimedes Memória, Heitor de Mello, Raphael Galvão, Gastão Bahiana, Nestor Figueiredo, Lucio Costa, Ângelo Bruhns, Nerêo de Sampaio e Victor Dubugras¹², o que mostra que houve um trabalho de sistematização, ou ao menos uma tentativa de formulação de um estilo arquitetônico abastecido por um ideário nacionalista.

12. Ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940, várias foram as edificações que passaram a ser reconhecidas como neocoloniais. Destaque para escolas, hospitais, clubes e casas para a elite (KESSEL, 2008).

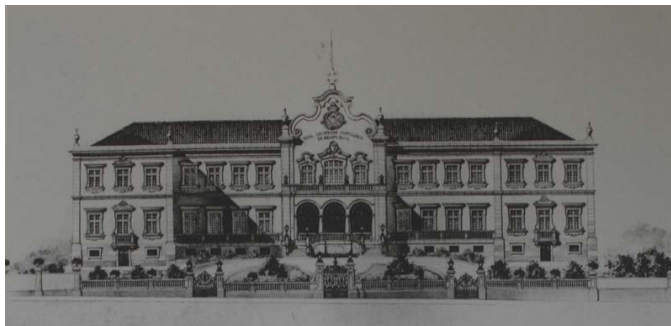


Figura 3 |Beneficência Portuguesa. Campinas, SP, 1926. Projeto de Ricardo Severo.
Fonte: AMARAL, 1994

Referências

AMARAL, Aracy (cord.). **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA.** São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

_____. **Artes Plásticas na semana de 22.** São Paulo: Editora 34, 1998.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. Las ideas de Ricardo Severo y la relación com el academicismo. In: AMARAL, Aracy (cord.). **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA.** São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

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

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira.** São Paulo: Livraria Nobel, 1987.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 1998.

KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial: entre o pastiche e a modernidade.** Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008.

LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria Burguesa: breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café.** São Paulo: Ed. Nobel, 1989.

_____. El estilo que nunca existió. In: AMARAL, Aracy (cord.). **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, EUA.** São Paulo: Memorial/Fundo de Cultura Econômica, 1994.

MARIANNO FILHO, José. **Acerca dos copiares do nordeste brasileiro.** Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1942.

_____. **À margem do problema arquitetônico nacional.** Rio de Janeiro: Mendes Junior, 1943a.

_____. **Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira.** Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943b.

MELLO, Joana. **Ricardo Severo:** da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira. São Paulo: Annablume; Fapes, 2007.

NATAL, Caion Meneguello. **Da casa de barro ao palácio de concreto:** a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil (1914-1951). Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2013.

POMIAN, Krzysztof. **L'ordre du temps.** Paris: Gallimard, 1990.

PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira:** questões de historiografia. Campinas: Pontes, 1998.

SEVERO, Ricardo. A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo. In: **Sociedade de Cultura Artística.** Conferências 1914-1915. São Paulo: Tipographia Levi, 1916.

_____. **A arte tradicional no Brasil.** Revista do Brasil. São Paulo, ano II, v. 4, janeiro-abril, 1917.

Periódico: **Architectura no Brasil,** vol.1, Rio de Janeiro, outubro de 1921.