

ernizado" também foi usado em giosos que não se destinavam ao o a Santa Casa de São Paulo, de colégios como o das Cónegas de Max Hehl⁴⁸), isso naturalmente ventos erguidos junto às igrejas perfeitamente lógico do ponto de

io, é muito menos justificável a medievais para edifícios públicos e res. É curioso observar que em eles foram bastante utilizados na as e prisões; de fato, é principal- existir gosto duvidoso pelo pito- ra romântica⁴⁹. Existem, contudo, o começo do século, Victor Dubu- novamente mencionada ao estu- au e o neocolonial) passou por ue foi de 1891 (data de sua insta- até 1902: nesse período, ele foi ionário encarregado de construir, o — Botucatu, São Manoel, São 1, São João do Curralinho, Araras, ; escolas e prisões, onde empregou quanto o neogótico⁵⁰. Também as para os plantadores de café, nsão Uchôa⁵¹ em São Paulo, com aplicados sobre o arco-pleno da valaustradas (Fig. 11)⁵² lembrava a, dando um toque *sui generis* a sua arquitetura, já se ligava ao

medieval pode ser sentida prin- os anos do século XIX, mas pro- várias décadas e são abundantes âneos. Existe em Itaipava (Estado m castelo (com torreão de canto, or torres e vigias, com seteiras, o por ameias e mata-cães) que fez , Lúcio Costa e Fernando Valen- unde medalha de prata do salão tes de 1924, juntamente com uma ndo com madeiramento aparente olis pelos mesmos arquitetos⁵³. A ício Costa e seu bom gosto, já eiras obras, permitiram que ele indiscutível qualidade, implanta- tanhosa. Contudo, o anacronismo

n.º 25, jan. de 1909, p. 12 (desenho da

arquitetura de fachada é o quartel de infan- primeira obra de Heitor de Mello (em estilo

zição do Estudo do «Art Nouveau» no Brasil, ?).

na Escola de Belas-Artes do Rio em 1902 e . Depois, tornou-se propriedade das Cónegas ruída há algum tempo.

era muito eclética, misturando entrelaçados culo XIII, arcos entrelaçados, *soufflets mou- icrimal de uma cornija que impede a água lamboyant*, e gárgulas à Viollet-le-Duc. set.-out. de 1924, pp. 416-417.

pitoresco era um perigo temível; que em Lúcio Costa, não passou de um pecado de sua juventude do qual logo se desvencilhou, mas muitos outros, que não pos- suíam o mesmo talento nem o mesmo discernimento, caíram na armadilha, a começar por Moraes de los Rios (autor da nova Escola de Belas-Artes) que não deixou passar a oportunidade de construir em estilo persa na Avenida Rio Branco⁵⁴. O aspecto carnavalesco que assumiram entre 1900 e 1920 as grandes avenidas do Rio e, pouco mais tarde, as de São Paulo, foi con- seqüência desse gosto mórbido pela fantasia e dessa preocupação superficial com uma erudição mal com- preendida. O mal estava tão profundamente enraizado, que nem mesmo um movimento como o *art nouveau* conseguiu escapar dessa mentalidade.

3. O "ART NOUVEAU"

À primeira vista, pode parecer estranho classifi- car entre os estilos históricos um movimento que acima de tudo foi uma pesquisa basicamente inovadora e livre⁵⁵, uma tentativa de encontrar um estilo que real- mente pertencesse à sua época, e que, conseqüente- mente, foi uma ruptura com o passado, uma reação contra o ecletismo então predominante. É certo que nele pode-se encontrar motivos decorativos (abundância da flora naturalista, linhas que ondulam como chamas) que também pertencem ao repertório da arte gótica, ou traços em comum com o barroco (amor pela curva, pelo movimento, pela profusão de ornamentos); mas o parentesco de temas ou tendências é totalmente super- ficial e mais aparente do que real; não se trata jamais de reminiscências, mas sim de uma interpertação funda- mentalmente nova, sem qualquer vínculo profundo com o que foi realizado anteriormente. Mas o que é verda- deiro para a Europa, berço do *art nouveau*, nem sempre é válido quando se muda de hemisfério e se focaliza o movimento dentro de seu contexto brasileiro. No Velho Continente, o *art nouveau* foi uma tentativa de reno- vação e de síntese das artes — arquitetura, artes plás- ticas e, principalmente, das artes decorativas; que em- bora efêmero e tendo durado no máximo uma dezena de anos, tinha raízes profundas na realidade à qual estava vinculada e correspondia a condições peculiares de sua época, tentando solucionar (soluções estas às vezes contraditórias) o aviltamento que ocorria em de- terminados setores da arte, devido ao advento da era industrial. No Brasil, pelo contrário, desapareceu total- mente o equilíbrio entre o aspecto técnico e o aspecto formal do *art nouveau*: a indústria local era pratica- mente inexistente e tudo, ou quase tudo, era importado da Europa; os problemas fundamentais que deram origem às novas pesquisas não podiam ser sentidos de modo acentuado e o *art nouveau* era visto como a última moda em matéria de decoração, que era de bom tom imitar, na medida em que fazia furor nos países tradi- cionalmente de grande prestígio econômico e cultural. Assim, trata-se mais uma vez de uma mentalidade

54. *Architectura no Brasil*, n.º 1, out. de 1921, p. 5.

55. Como indicam claramente seus vários nomes: *art nouveau*, *modern style*, *Jugendstil*, *liberty*.

muito semelhante àquela que tornou possível o sucesso do ecletismo: era novamente uma arte exótica, importada por europeus e apreciada enquanto tal por uma aristocracia rural e uma grande burguesia que vivia com os olhos fixos na Europa.

Nessas condições, é fácil compreender por que o *art nouveau* desenvolveu-se principalmente em São Paulo, local onde vieram a conjugar-se uma série de fatores favoráveis. A riquíssima clientela dos plantadores de café, cujas freqüentes viagens e leitura de revistas gerais ou especializadas⁵⁶ mantinham-na em íntimo contato com a Europa, encontrou aí arquitetos, artistas e artesãos⁵⁷ emigrados diretamente dos países onde esse estilo alcançou grande força. Além do mais, tratava-se indiscutivelmente da cidade brasileira mais capacitada a apreender e partilhar o entusiasmo que se tinha apoderado da Europa no começo do século XX, e a fé no futuro da qual o *art nouveau* era uma manifestação: embora a industrialização em São Paulo fosse mais uma promessa do que uma realidade concreta, o desenvolvimento de uma importante rede ferroviária contribuiu para a transformação da mentalidade, ao mesmo tempo em que o crescimento rápido da cidade justificava o entusiasmo e as esperanças da população.

Mas o *art nouveau* não foi um fenômeno simples, fácil de ser definido. Principalmente no campo da arquitetura, o termo não está isento de equívocos, não escapa a uma certa ambigüidade já mencionada⁵⁸; freqüentemente engloba sob certos traços comuns tendências variadas e por vezes contraditórias. De fato, existiram vários tipos de arquitetura *modern style*, que correspondiam aos centros regionais marcados pela atividade de uma ou mais personalidades particularmente fortes. Essa situação não podia deixar de se repetir em São Paulo, cidade onde o *art nouveau* foi obra de arquitetos vindos de lugares distintos.

A influência da *Sezession* vienense é perceptível em Karl Ekman, embora pareça ter sido principalmente livresca⁵⁹: nascido em 1866, na Suécia, estudou na Escandinávia, indo depois para a América, onde trabalhou para diversas firmas em New York e na Argentina, antes de se estabelecer por conta própria no Brasil. Depois de uma rápida estadia no Rio de Janeiro, fixou-se em São Paulo, onde construiu uma série de edifícios importantes: a Escola Álvares Penteado, o Teatro São José, a Maternidade São Paulo e várias residências, das quais se destacam as da família Álvares Penteado (Vila Penteado e Vila Antonieta)⁶⁰. Quase todos, hoje, desapareceram ou foram de uma

ou outra forma mutilados⁶¹. Os exteriores eram sóbrios e o desenho das fachadas era fruto de um projeto geométrico típico da escola austríaca de Otto Wagner: paredes lisas vazadas por estreitas janelas retangulares, dispostas próximas umas às outras, a fim de equilibrar por sua acentuada verticalidade⁶² a horizontalidade do volume do edifício, predominância da linha reta, valorizando o emprego de arcos e curvas em pontos estratégicos, decoração floral ou linear limitada a alguns motivos bem delicados, mas dispostos de modo a destacar sua importância. Podia-se encontrar essa mesma influência austríaca em certas obras de Max Hehl, mas já não era tão pura: com efeito, o gótico modernizado de seu Colégio de Santo Agostinho não passava de uma miscelânea de algumas características *Sezession* somadas a um conjunto onde predominavam formas e ornamentação góticas.

Contudo, a arquitetura de Ekman não se resumia nesse aspecto externo *Sezession*, geralmente adotado. Pelo contrário, foi no tratamento dos interiores de suas



Fig. 8. Karl EKMAN. Casa Álvares Penteado, 1902. Estado atual, esmagada pelos prédios que a circundam.

casas que obteve os melhores resultados e impôs sua marca pessoal. Destes, somente um sobreviveu até os dias de hoje, por milagre o mais importante, em termos históricos e estéticos — a Vila Penteado, construída em 1902. Esta residência foi de fato o primeiro edifício *art nouveau* de São Paulo. Seu proprietário, o Conde Álvares Penteado, uma das personalidades paulistas

⁶¹. Sobraram apenas a Escola Álvares Penteado, a Maternidade São Paulo (onde é visível a influência barroca) e a Vila Penteado, mas as duas últimas perderam grande parte de seu caráter com a construção de enormes prédios nos jardins que eram seu complemento indispensável. A fachada principal da Vila Penteado (atualmente Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) está hoje totalmente oculta, só podendo ser vista lateralmente, e de uma distância que não permite apreciá-la inteiramente: só os fundos do edifício (hoje acesso principal) conservaram seu contexto original (Fig. 8).

⁶². Quando Ekman utilizava um grande vão central, como na Escola Álvares Penteado, cortava-o com vários montantes verticais a fim de conservar o mesmo efeito.

56. Grande número de revistas européias de arte decorativa, que difundiam o novo estilo, era recebido em São Paulo; mas a de maior difusão era incontestavelmente a inglesa *Studio*. Cf. F. MOTTA, *Art Nouveau: um Estilo entre a Flor e a Máquina*, *Cadernos Brasileiros*, n.º 28, março-abril de 1965, pp. 54-63.

57. Estes, em sua maioria italianos, reunidos no Liceu de Artes e Ofícios sob a eficiente direção de Luigi Scatolini, deram uma grande contribuição para a difusão do novo estilo nas artes decorativas.

58. Y. BRUAND, *L'ambigüité de l'art nouveau en architecture*, *Information d'histoire de l'art*, ano 9, maio-junho de 1964, n.º 3, pp. 118-124.

59. Aliás, Flávio Motta encontrou, na antiga biblioteca de Ekman, vários exemplares de um álbum fartamente ilustrado chamado *Wiener Neubauten Style der Sezession*, que demonstra o interesse do arquiteto por construções desse tipo (cf. F. MOTTA, *Contribuição ao Estudo do «Art Nouveau» no Brasil*, S. Paulo, 1957, p. 25).

60. F. MOTTA, *op. cit.*, pp. 47-48 (cap. 2). F. MOTTA, São Paulo e o Art Nouveau, *Habitat*, n.º 10, janeiro-março de 1953, pp. 3-18 (fotografias e desenhos).

da época, ao mesmo tempo latifundiário e industrial, era grande conhecedor da vida européia e tinha um espírito esclarecido voltado para o futuro; foi ele quem encomendou a Ekman uma casa em estilo *art nouveau*, lançando uma moda que se espalhou como rastilho de pólvora.

O elemento básico da composição é o vestíbulo (Fig. 9), que ocupa todo o corpo central, em comprimento, largura e altura; não é um mero ponto de passagem, mas a peça essencial, onde se concentram todos os efeitos estéticos, tanto decorativos, quanto espaciais. Podemos encontrar ali uma aplicação característica dos princípios de Victor Horta, cujas grandes realizações Ekman certamente conhecia, seja pessoalmente, ou por meio de revistas especializadas. A liberdade da planta e da distribuição dos diferentes níveis, o efeito visual obtido pelas escadarias, tribunas e aberturas de tipo, forma e dimensões variadas que dão para esse vestíbulo, a interpenetração de espaços daí resultante, tanto vertical, quanto horizontalmente, derivam certamente de soluções e concepções adotadas por Horta nos edifícios construídos em Bruxelas alguns anos antes. Por seu lado, a decoração predominantemente com curvas e arabescos resultantes mais do jogo abstrato da geometria do que da imitação da natureza aproxima-se muito do espírito de Henry Van de Velde, outra grande personalidade artística da Bélgica, nessa época. Ekman, portanto, estava certamente a par das realizações européias e das modificações no gosto, ocorridas nas grandes capitais. Sabia inspirar-se nelas, mas não era um imitador servil: a feliz síntese que conseguiu efetuar entre a rígida simetria do estilo *Sezession*, a audácia e a liberdade de invenção dos mestres belgas é uma prova da segurança de sua escolha, de seu talento para a assimilação, e de

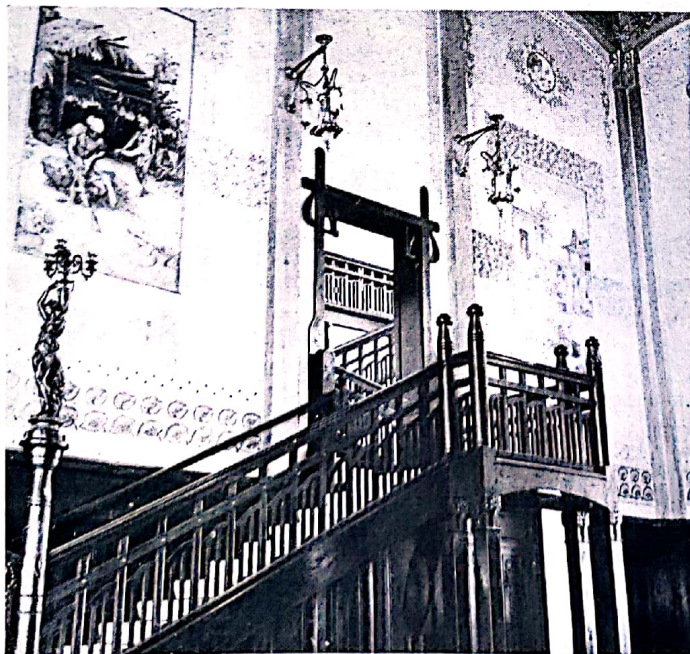


Fig. 9. Karl EKMAN. Casa Alvares Penteado. Vestíbulo.

sua criatividade. Contudo, sua originalidade deve-se principalmente à habilidade com que transformou a madeira no elemento essencial de seus interiores. Foi desse material que ele extraiu quase todos os seus

efeitos decorativos, quer pelo tratamento ornamental que lhe dava, quer pelo jogo de contrastes obtido; de fato, soube manipular com destreza o contraste entre a cor escura da madeira envernizada e a clareza uniforme das paredes⁶³ e usar a contraluz para realçar o desenho das balaustradas, cujo perfil destacava-se nitidamente de um fundo luminoso. Para Ekman, entretanto, a madeira era muito mais do que simples meio de decoração: explorou ao máximo não só suas qualidades estéticas, como também suas possibilidades funcionais e construtivas; isto pode ser comprovado pela escadaria da Vila Penteado ou pelo teto da casa do Dr. Kowarick, já demolida. Dessa maneira, criou obras de uma unidade e uma coerência perfeitas, onde a madeira assumia um papel semelhante ao ferro fundido na arquitetura de Horta. Isto pode ter sido uma concessão às condições ainda bastante artesanais do país, mas é pouco provável, pois havia na época facilidade de importar tudo o que fosse necessário a um custo relativamente baixo: na própria Vila Penteado, lâmpadas, lustres, objetos e estatuetas de metal e até mesmo a grande fonte do jardim vieram diretamente da Europa. Estruturas, vigas metálicas, colunas de ferro forjado, prontas para montar na obra, grades, corrimões de escada, etc., tudo entrava livremente, como já vimos. Não foi por necessidade, portanto, que Ekman decidiu fazer *art nouveau* utilizando a madeira como elemento fundamental. Pode ser que tenha sido encorajado pela abundância e beleza das espécies encontradas no Brasil, mas sua firme tomada de posição certamente decorreu da experiência secular que os escandinavos tiveram com esse material, habituados que estavam a viver em meio a imensas florestas: o amor atávico daí resultante faz com que a madeira ainda hoje seja um dos meios de expressão preferidos pelos povos nórdicos.

O sucesso da Vila Penteado foi imediato. Estava lançado o *art nouveau*, e em alguns anos os bairros novos (Santa Cecília, Campos Elísios, Higienópolis, Vila Buarque, Bela Vista) estavam cobertos de belas residências ou de simples casas de aluguel que traziam a marca indelével — embora muitas vezes superficial — desse estilo. Quase todas foram demolidas, sendo substituídas por enormes prédios de apartamentos; o fato é lamentável, mas não se deve esquecer que a maioria dessas construções estava longe de ser obra-prima e faltava-lhe autenticidade. Além de Ekman, somente um outro arquiteto, parece ter conseguido se impor de maneira indiscutível: Victor Dubugras.

Nascido em La Fleche (Sarthe, na França) em 1868 e falecido no Rio de Janeiro, em 1933, ainda criança emigra com a família para a Argentina. Estudou arquitetura em Buenos Aires e trabalhou com o italiano Tamborini, mas cansado da situação instável desse país, instala-se em São Paulo em 1891. Durante algum tempo, foi um dos colaboradores de Ramos de Azevedo, sendo admitido em 1894 como professor de desenho arquitetônico na Escola Politécnica. Inicialmente partidário convicto dos estilos medievais⁶⁴, chegou ao *art nouveau*

63. F. MOTTA (*op. cit.*, p. 84) viu uma influência japonesa nessa ciência.

64. Cf. *supra*, p. 44.

em 1902, quando expôs seu projeto para a casa de Flávio Uchôa⁶⁵, construída no ano seguinte. Como já vimos, essa casa ainda era uma mistura bastante curiosa de neogótico, predominante na decoração externa em relevo, e de pitoresco, resultante da justaposição arbitrária de elementos tomados de empréstimo aos estilos mais diversos⁶⁶. O *art nouveau* não era evidente na fachada principal; estava relegado à entrada lateral, coroada por uma marquise de cobre pontilhada de lâmpadas elétricas (Fig. 10). Era mais visível no interior, onde o vestibulo em galeria ocupava dois andares e era decorado com pinturas inspiradas pela flora brasileira, executadas a partir de esboços do próprio arquiteto (Fig. 12). Parece certo que Dubugras empregou ali, algumas das lições tiradas de Ekman na Vila Pentead, construída no mesmo ano em que fez seu projeto. A Casa Uchôa foi um edifício de transição na obra de Dubugras: o exterior, ainda impregnado de ecletismo e de reminiscências de outros estilos históricos, era uma continuação lógica da linha que vinha seguindo; em compensação, a liberdade das soluções adotadas na disposição interna, tanto na planta, quanto na ornamentação, prenunciava a orientação muito diversa que o arquiteto, bruscamente convertido ao *art nouveau*, passou a ter logo depois.

Com efeito, o ano de 1903 marca uma reviravolta no seu estilo. É claro que a ruptura não foi total.

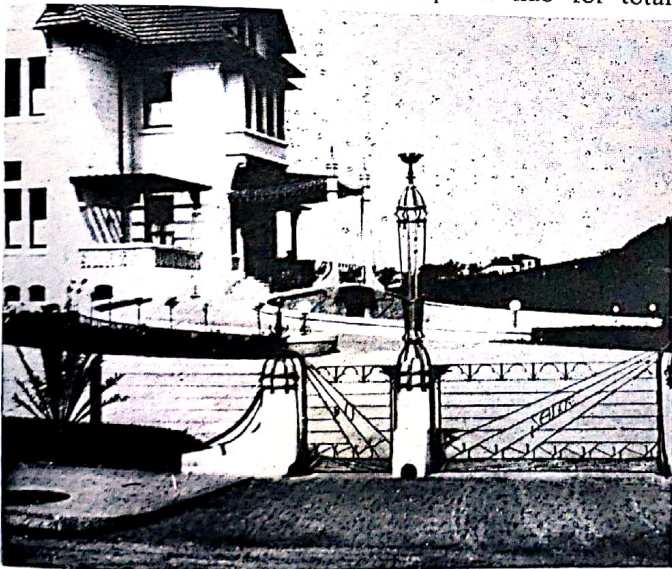


Fig. 10. Victor DUBUGRAS. Casa Uchôa. São Paulo. 1903. Entrada lateral.

Os motivos decorativos *modern style*, utilizados a partir dessa data, a princípio assemelhavam-se claramente ao repertório antes tomado de empréstimo à arte gótica: flora naturalista, arcos trilobados, rede de curvas entrelaçadas lembrando um pouco o estilo *flamboyant*, principalmente quando eram empregadas para ornamentar

65. Cf. *Revista Polytechnica*, n.º 2, janeiro de 1905, pp. 75-77 (fotografias).

66. A torre estreita redonda que flanqueia um dos lados da entrada principal apresenta falsos mata-cães encimados de uma balaustrada *flamboyant*, que circunda um mirante coberto com uma cúpula de lanternins de tipo italiano; os vários corpos da casa estão cobertos de grandes telhados salientes de águas acentuadas e múltiplas lembrando os chalés sofisticados então em moda na Europa.

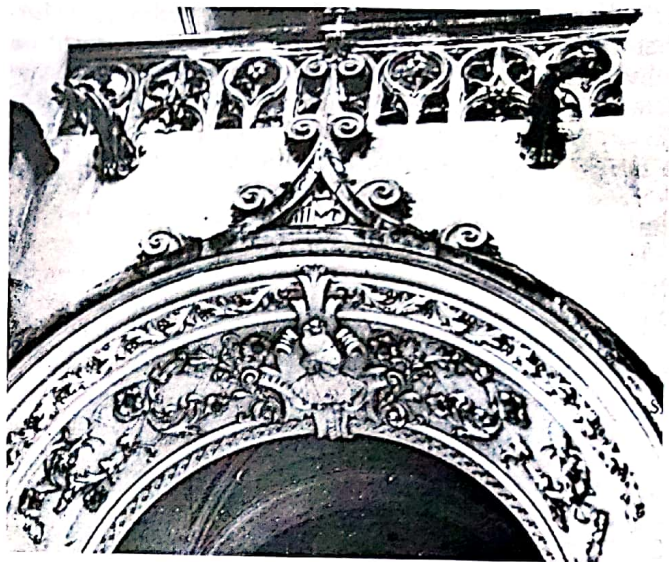


Fig. 11. Victor DUBUGRAS. Casa Uchôa. São Paulo. 1903. Detalhe da porta principal.

Fig. 12. Victor DUBUGRAS. Casa Uchôa. São Paulo. 1903. Vestíbulo.



as balaustradas ou eram esculpidas na pedra para formar os peitoris das janelas, como na casa de Numa de Oliveira (Fig. 13)⁶⁷. Rapidamente esses motivos tornaram-se mais abstratos e também mais característicos do *art nouveau*, onde quer que Dubugras empregasse o ferro: grades, varandas, caixilhos de algumas janelas. A cada ano, seus projetos tornavam-se, menos rígidos, em planta e em volume, os traçados arredondados ficaram mais freqüentes, as varandas passaram a assumir uma importância fundamental na composição, chegando mesmo a contornar quase inteiramente a casa, era o primeiro passo no sentido da etapa seguinte da carreira do arquiteto: o estilo neocolonial. É fácil acom-

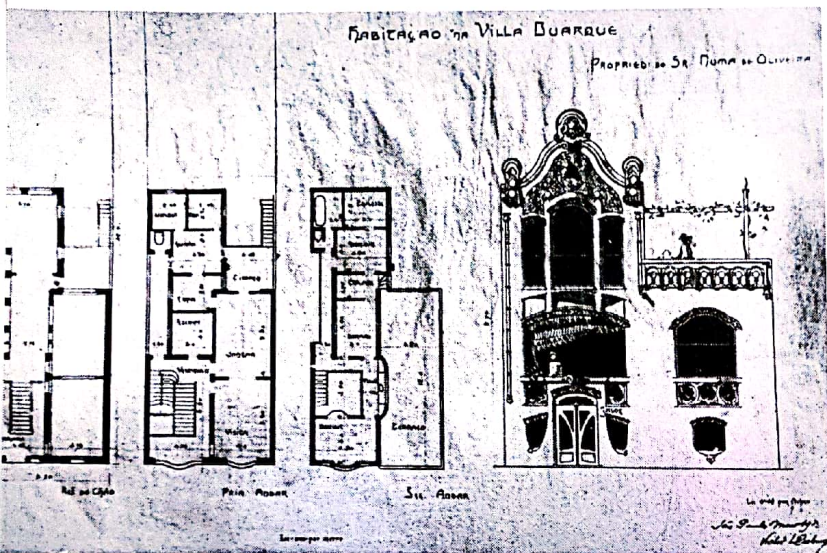


Fig. 13. Victor DUBUGRAS. Casa de Numa de Oliveira. São Paulo. 1903.

panhar essa evolução através das fotografias publicadas por Flávio Motta⁶⁸: constata-se uma crescente libertação das formas romanas e góticas⁶⁹, mas também uma certa depuração daquilo que o *art nouveau* tinha de gratuito, com procura de soluções arquitetônicas, ao mesmo tempo estéticas e funcionais, baseadas no emprego correto dos materiais de construção; originalmente uma das preocupações essenciais do movimento europeu, e que Dubugras foi dos poucos a preservar no Brasil.

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro teria sido, sem dúvida, se houvesse sido construído, sua obra-prima e forneceria a melhor síntese de suas sucessivas tendências. O projeto de Dubugras obteve apenas o segundo lugar no concurso realizado em 1904, sendo preferido pelo projeto do engenheiro Francisco Oliveira Passos⁷⁰. Contudo, o projeto de Dubugras era mui-

67. Esta é um dos raros exemplares que sobreviveram ao massacre generalizado que se abateu sobre as construções dessa época e, aliás, não deixava de ter um certo parentesco, devido a sua empena frontal e acentuada verticalidade, com as velhas casas flamengas, parentesco esse que talvez se deva ao fato da obra ser uma casa para aluguel, situada num terreno estreito e profundo como nos Países Baixos, e não uma mansão isolada em meio a um belo jardim.

68. *Op. cit.*, pp. 72-74, e *Habitat*, n.º 10, jan.-mar. de 1953, pp. 3-18, e n.º 12, jul.-set. de 1953, pp. 58-61.

69. Contudo, a fonte de inspiração não desaparece totalmente: a casa de João Dente (feita por volta de 1910), apesar de seu caráter decididamente moderno e do uso franco e resolutivo do ferro, não tem uma ábside arredondada contornada por uma varanda polilobada cuja planta lembra a cabeceira de uma igreja com absidiolas (Fig. 14)?

70. Cf. *supra*, p. 35.

to mais original. Tinha respeitado a solução clássica, marcando com volumes distintos as três partes essenciais de um teatro: palco, sala de espetáculo, *foyer*. Mas apenas a planta do palco podia ser inscrita num retângulo, enquanto que, nas demais, predominava em termos absolutos, a elipse (longitudinal e truncada no caso da sala, transversal e completa no caso do *foyer*) (Fig. 15). Essa forma incomum era perfeitamente viável do exterior, embora seu movimento fosse atenuado pela aplicação de galerias superpostas. O exterior era uma curiosa mistura de formas inovadoras e de decoração tradicional, esta tomada de empréstimo tanto à arte romana italiana (galeria de arcadas finas em arco-



Fig. 14. Victor DUBUGRAS. Casa de João Dente. São Paulo. Por volta de 1910. Plantas e elevação.

pleno colocadas imediatamente abaixo do teto), quanto à deuterobizantina (pequenas torres flanqueando a fachada) e à gótica (arcos trilobados das balaustradas e da galeria lateral no térreo); é certo que o conjunto teria resultado pesado e heterogêneo. Em compensação, no interior não se repetia a mesma falta de unidade; o vestíbulo era o toque de mestre (Fig. 16): via-se o amor de Dubugras pelas galerias em arcadas que se superpunham em três fileiras, mas desta vez sem qualquer reminiscência histórica; o movimento das escadarias, o desenho sinuoso da abóbada, a decoração floral estilizada do piso, contrastando com as linhas geométricas, porém dinâmicas, dos corrimões e balaustradas de ferro forjado, finalmente a original idéia de agrupar as luminárias em torno das colunas como se fossem capitéis, todos esses elementos combinados teriam criado um conjunto sem precedentes, homogêneo, moderno, muito avançado para a época.

Dubugras aliás não foi bem-sucedido nos seus estudos para edifícios oficiais, pois seu projeto para o Congresso Federal⁷¹, um pouco posterior ao teatro, tampouco foi construído. De boa concepção técnica⁷² e funcional, não apresenta o mesmo interesse na me-

71. *Revista Polytechnica*, n.º 15, maio de 1907, pp. 113-121 (elevações, corte e plantas).

72. Nele, Dubugras previa que o concreto armado seria amplamente utilizado.

da em que seu autor não pôde ou não quis neste caso se abster de utilizar um vocabulário decorativo clássico que visivelmente não o atraía. O resultado, maciço e pesado, não teria sido feliz — é o mínimo que se pode dizer.

O mesmo não aconteceu com a estação de Mayrink⁷³, primeiro edifício no Brasil construído totalmente em concreto armado, onde irrompe a originalidade das concepções de Dubugras, muito mais avançadas do que as de seus colegas, tanto do ponto de vista técnico, quanto estético. A escolha do concreto armado, neste caso específico, oferecia uma série de vantagens essenciais: tornava possível a obtenção de um

ferro forjado que, junto com a marquise que circunda o edifício, lembram a afeição que Dubugras tinha pelo *art nouveau*. O conjunto prenuncia de modo nítido a arquitetura funcional, mas denota um gosto acentuado pelas preocupações formais, que não foram esquecidas: no jogo hábil de curvas e de linhas retas, na justaposição de volumes simples, pressentia-se o caminho que mais tarde tomaria a arquitetura brasileira. Era cedo demais, porém, para que esse caminho fosse trilhado firmemente e o próprio Dubugras logo o abandonou para se lançar na aventura neocolonial.

É muito mais fácil detectar em Dubugras, do que em Ekman, as influências que atuaram nesse período

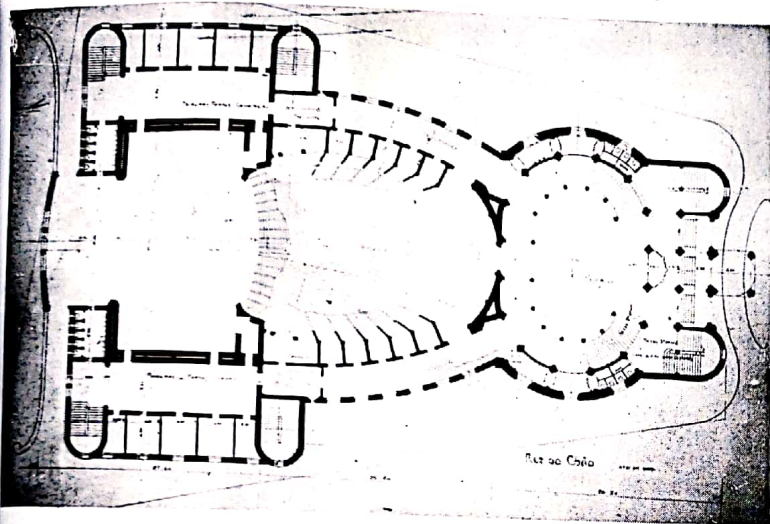


Fig. 15. Victor DUBUGRAS. Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1904. Plantas. Térreo.

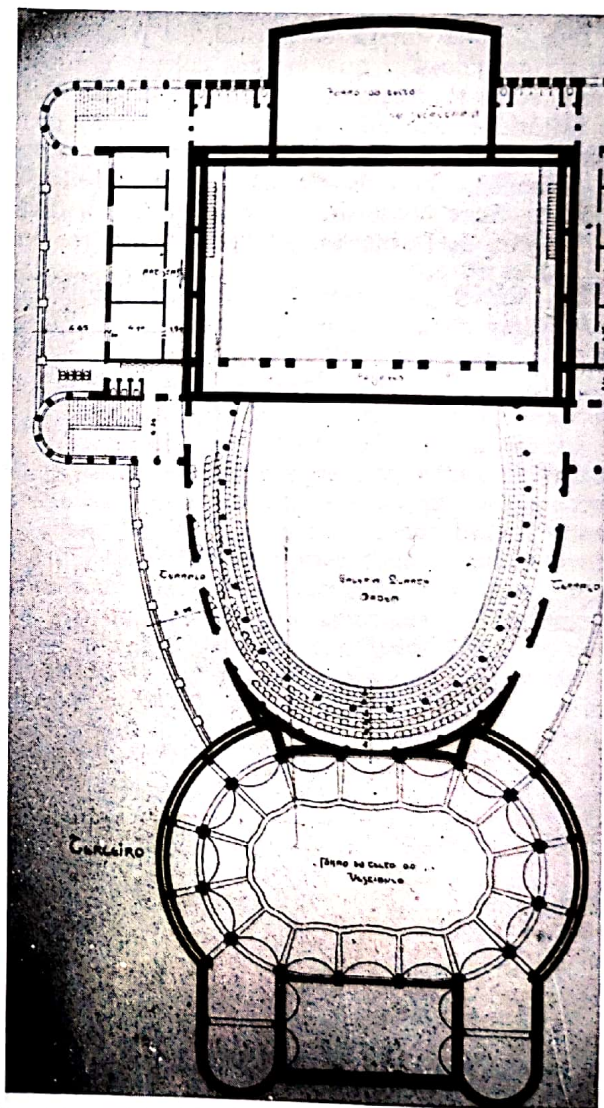


Fig. 15a. Victor DUBUGRAS. Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1904. Planta do terceiro andar.

bloco único, indeformável e capaz de resistir às trepidações, distribuindo o peso uniformemente no terreno, aliás de péssima qualidade; além disso, era um processo barato, tanto mais que a estrutura foi feita com trilhos usados. Mas Dubugras não era apenas um engenheiro competente, era também um arquiteto que jamais esquecia as preocupações estéticas; sob esse ponto de vista, dedicou-se a uma verdadeira reabilitação do concreto armado, até então desprezado e cuidadosamente dissimulado quando empregado. A estação, à qual se tem acesso através de uma passagem subterrânea, está situada entre as linhas das duas companhias ferroviárias que a utilizam, o que constitui uma solução prática para os viajantes que têm de fazer baldeação; assim, ela não tem fachada frontal e posterior e pôde ser concebida sobre uma planta absolutamente simétrica: corredo retangular iluminado por grandes vidraças, flanqueado por dois corpos secundários em semicírculo que abrigam a parte de serviços. A mesma simplicidade da planta encontra-se na elevação. Mas foram acrescentadas quatro torres nos cantos do corpo central, com finalidade puramente estética⁷⁴ (embora sejam utilizadas pelo telégrafo); são coroadas por plataformas em balanço, muito salientes, sustentadas por montantes de

art nouveau de sua carreira. Embora nascido na França, passou toda sua vida na América do Sul; sua formação portanto, apesar de européia, não foi direta, mas sim transmitida de segunda mão por intermédio de arquitetos emigrados, como o italiano Tamburini. Daí um certo atraso em sua evolução, compensado pela necessidade de um esforço maior para se manter atuali-

73. Revista Polytechnica, n.º 22, junho-agosto de 1908, pp. 187-192 (plantas, elevações e fotografias).

74. O que valeu à estação o apelido popular de "elefante de pernas pro ar".

zado e de um aprofundamento mais pessoal nos problemas arquitetônicos e estilísticos. Não há dúvida de que Dubugras possuía grande cultura arqueológica e técnica; todos os seus trabalhos o comprovam. É evidente que ele mantinha contínuo contato com a Europa através de revistas especializadas de arte ou de caráter científico, conservando sempre um equilíbrio entre o aspecto formal e o aspecto construtivo propriamente dito; de fato, desenvolveu sempre esses dois aspectos, inclinando-se ora para um, ora para o outro. Dadas essas preocupações fundamentais, as realizações que mais despertaram seu interesse foram as dos belgas Horta e Van de Velde e talvez as do escocês Mackintosh, mas é difícil encontrar nele uma influência decisiva seja de qual mestre for. Aliás, ele jamais foi tão longe no *art nouveau* quanto seus colegas europeus e só raras vezes se desembaraçou das imposições dos estilos históricos, sem dúvida alguma por causa do ambiente que o cercava no Brasil e da incompreensão que teria acompanhado toda tentativa mais audaciosa de se libertar desse contexto. Por conseguinte, a diversidade da obra de Dubugras, passando do neo-romano e

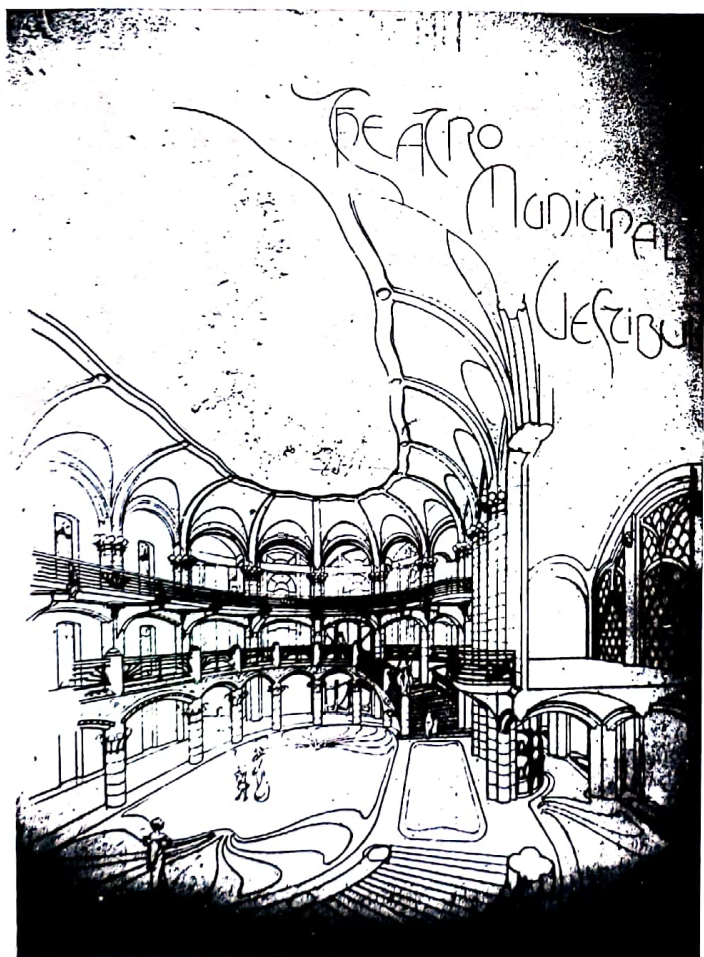


Fig. 16. Victor DUGUBRAS. Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. 1904. Elevação do vestíbulo.

do neogótico ao *art nouveau* e mais tarde ao *neocolonial*, é mais aparente do que real; é possível identificar-se nela uma grande continuidade e uma lógica interna que justificam o parentesco, sensível apesar de tudo, entre obras pertencentes a estilos tão diversos.

Comparados a Ekman e Dubugras, os arquitetos italianos que trabalharam em São Paulo no estilo *art nouveau* fazem uma triste figura⁷⁵. De fato, contentaram-se em aplicar às suas construções uma decoração naturalista, que não lembra nem de longe o vigor *floreale* de seu país de origem. Essa posição retrógrada é muito curiosa, já que, no campo das artes aplicadas, os italianos, sob a direção de Luigi Scattolini, tiveram papel de destaque no Liceu de Artes e Ofícios; isto pode certamente ser explicado, pelas razões psicológicas já mencionadas⁷⁶ e pelo controle rígido de Ramos de Azevedo, pouco propenso a permitir que seus colegas se afastassem do vocabulário arquitetônico clássico, mas que em matéria de ornamentação era muito mais tolerante⁷⁷. Assim, nem Domiziano Rossi, nem Micheli, nem Chiappori, nem mais tarde, Bianchi, podem ser considerados por suas realizações como adeptos fervorosos do *art nouveau*; aderiram por vezes à moda da época e conservaram ainda por muito tempo (principalmente o último) um gosto acentuado pela decoração floral, mas sua arquitetura inspirou-se mais nos modelos da Renascença do que nas construções realizadas na Europa no começo do século.

No Rio de Janeiro, o *art nouveau* não se desenvolveu tanto quanto em São Paulo. Segundo Lúcio Costa⁷⁸, um dos arquitetos mais significativos desse movimento foi Silva Costa, que construiu várias casas na Praia de Copacabana; contudo, não se pode formular qualquer juízo sobre elas, já que desapareceram sem deixar vestígios. Em compensação, subsistiram algumas obras do italiano Virzi, outro grande nome do *art nouveau* carioca; são construções bem curiosas, onde características do *modern style* misturam-se a reminiscências históricas. A casa situada na Rua da Glória, construída para o laboratório "Elixir de Nogueira", possivelmente terminada em 1916⁷⁹, tem a entrada flanqueada por potentes atlantes barrocos, exemplo característico de uma decoração sobrecarregada. Mais interessante é a casa (Fig. 17) situada no mesmo bairro, na Praia do Russel n.º 734 (antigo n.º 172), que sem dúvida alguma logo irá cair sob a picareta dos demolidores⁸⁰. Como a anterior, é uma habitação cujo traço dominante é a verticalidade; a inspiração medieval é claramente visível nessa verdadeira torre que lembra as soluções adotadas em certas cidades italianas; o co-

75. Cf. E. DEBENEDETTI e A. SALMONI, *op. cit.*, pp. 57-58 e apêndice, à p. 94. A fim de ampliar o capítulo que trata do assunto, os autores incluíram obras (como as casas de Bianchi) que, de *art nouveau*, tinham apenas alguns elementos decorativos, sendo nitidamente classicizantes no restante.

76. Cf. *supra*, p. 38.

77. E ele mesmo não usou margaridas como tema fundamental da casa de Margarida Marchesini, em homenagem ao nome da proprietária?

78. L. Costa, *Arquitetura Contemporânea*, p. 19.

79. Com efeito, estão gravadas na fachada as datas «1876-1916»; é lógico pensar que a primeira se refira à fundação da firma comercial e a segunda, à instalação desta, no edifício que acabara de construir nesse local. O que se sabe da urbanização e crescimento da cidade torna essa data viável, mas isso só poderá ser confirmado através de pesquisas nos arquivos municipais. Estes, infelizmente, há vários anos não são mais acessíveis.

80. Como outra casa de Virzi, na Avenida Atlântica em Copacabana, destruída em 1964.

roamento em terraço, coberto por um telhado sustentado por finos pilares de madeira geminados e assentados sobre suportes de pedra muito salientes, tem um ar de fortificação de opereta que não é fruto do acaso; as arcadas que contornam três lados do minúsculo pátio,

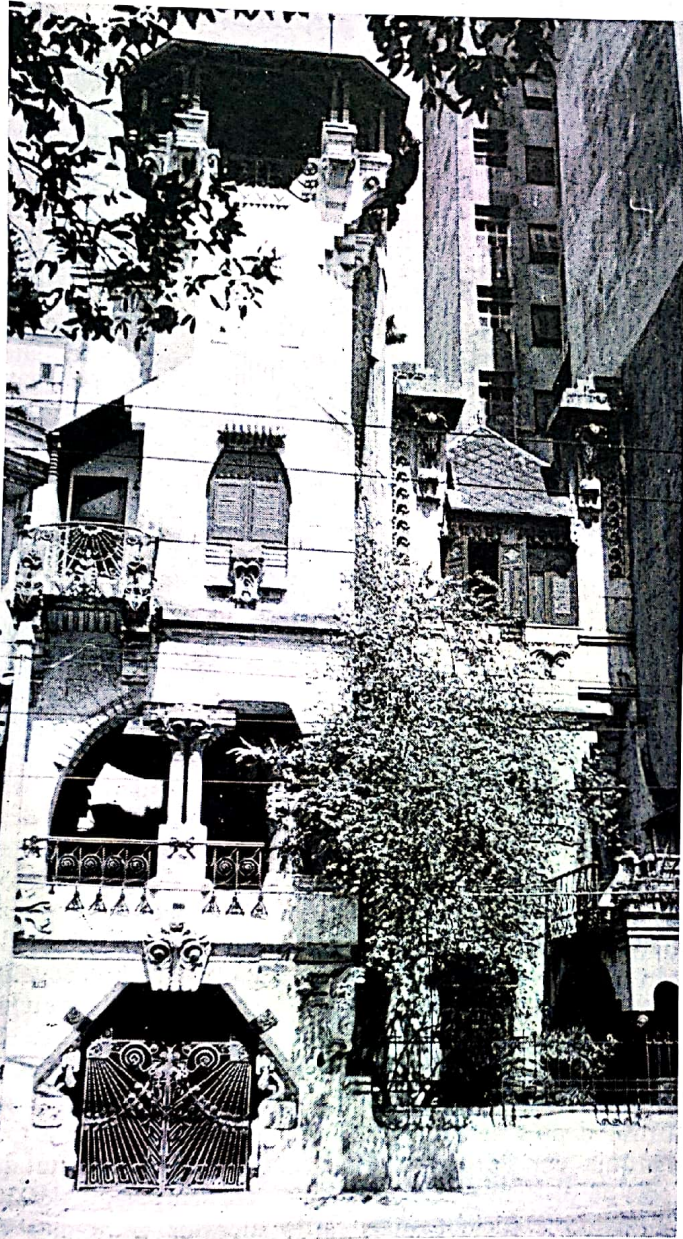


Fig. 17. VIRZI. Casa da Praia do Russel n.º 734. Rio de Janeiro. Por volta de 1920.

como se fosse um pequeno claustro, a abundância de arcos, as colunas geminadas encimadas por capitéis, os vários ornatos em relevo, o volume saliente do segundo andar do edifício recuado, e vários outros detalhes, também contribuem para uma aproximação com a arquitetura da Idade Média. Por outro lado, as formas originais, estranhas e não raro irregulares, adotadas principalmente no traçado dos arcos, a fantasia total que reinou na justaposição e superposição de volumes, a abundância de grades e balcões de ferro forjado onde se destaca o jogo linear das diagonais e das volutas, pertencem ao espírito e ao vocabulário do *art nouveau*. A síntese é feliz e lembra um pouco a obra do catalão

Gaudí, que também tinha partido de uma inspiração de origem medieval para chegar a criações totalmente inéditas. Naturalmente, Virzi não atingiu a força nem a audácia características das realizações de Gaudí, mas é incontestável que ele foi, no Brasil, um digno representante de uma tendência muito pouco difundida do *modern style*⁸¹, na qual a ênfase maior era dada aos problemas formais.

O *art nouveau* parece ter se prolongado por muito tempo no Rio⁸², integrando-se no setor da habitação popular, à onda de ecletismo histórico que assolou a cidade. Também alcançou certo êxito em edifícios comerciais e industriais, cujas fachadas não raro eram ornamentadas com abundante decoração naturalista ou por grades e balcões de ferro forjado com intrincados arabescos⁸³.

A moda do *modern style* não se limitou aos dois principais centros do país. Alguns traços esparsos desse estilo podem ser encontrados em Salvador e em Belo Horizonte⁸⁴. Apesar de ter sido construída na época de maior impulso do *art nouveau*, nesta cidade apenas algumas casas, pertencentes a personalidades locais (como João Pinheiro, governador do Estado de 1906 a 1908) adotaram a nova moda, conservando, ao mesmo tempo, alguns traços tradicionais; o que ocorria na maioria dos casos era apenas uma justaposição de alguns elementos funcionais e, mais ainda, decorativos a construções de espírito diverso⁸⁵. Não se tratava aliás de criações locais, mas sim de estruturas e de ornamentos de ferro importados diretamente da Europa e depois sem qualquer alteração montados na obra. A obra-prima é indiscutivelmente a magnífica escadaria metálica instalada no Palácio da Liberdade, sede do poder executivo: o interesse que ela apresenta é redobrado pois mostra o prestígio que tinha o ferro no campo das artes aplicadas; nesse setor, e somente nele, eram reconhecidas as qualidades estéticas do ferro, que o tornavam digno de figurar no lugar de honra de um edifício oficial, cujo arquiteto — pelo contrário — era obrigado a obedecer a um academicismo classicizante.

Contudo, a cidade brasileira mais atingida pelo *art nouveau*, além de São Paulo e Rio, acha-se às margens do Amazonas. Trata-se de Belém, capital do Pará, que, graças ao comércio da borracha, teve um desenvolvimento-fantástico, mas efêmero durante a primeira década do século. A riqueza rapidamente acumulada por particulares reflete-se na construção de belas residências ou de edifícios comerciais mais ou menos suntuosos, onde podem ser encontrados vários traços *modern style*⁸⁶. Não há nada de extraordinário nisso, uma vez que o período áureo da borracha, que fez a fortuna de Belém e de Manaus, coincidiu com o grande

81. Aliás, assim como Gaudí, ele utilizava muito a policromia, mas os proprietários fizeram desaparecer todos os seus vestígios quando passou a moda. Cf. L. COSTA, *op. cit.*, p. 20.

82. Virzi, por exemplo, parece ter continuado a trabalhar por muito tempo, depois da Primeira Guerra Mundial. Cf. L. COSTA, *op. cit.*, p. 20.

83. Fotografias publicadas por Flávio Motta em *Cadernos Brasileiros*, março-abril de 1956, pp. 54-63.

84. *Módulo*, n.º 38, dezembro de 1964, pp. 1-31 (fotografias).

85. Cf. *supra*, p. 42.

86. *Arquitetura*, n.º 22, abril de 1964, pp. 12-15 (fotografias).

prestígio internacional do *art nouveau*; pelo contrário, teria sido estranho que essa clientela de novos-ricos, com olhos e interesses voltados inteiramente para a Europa, não tivesse sido seduzida pelo caráter de ostentação dessa moda. Os resultados, porém, foram bastante medíocres. Mais ainda do que em São Paulo ou no Rio, a maioria dos edifícios construídos era uma extraordinária miscelânea de estilos do passado. A Vila Bolonha, obra do engenheiro Francisco Bolonha, figura de destaque do *art nouveau* em Belém, com sua pequena torre hexagonal vagamente medieval, o pórtico em arcadas, a cornija sustentada por suportes que lembram mata-cães, o térreo com ranhuras, a cobertura com mansardas, as janelas *Sezession* e, nas salas de estar do primeiro andar, as varandas em projeção que lembram a arquitetura do inglês Webb de fins do século passado, são um exemplo típico desse fato. Assim, só se pode falar de uma penetração superficial do *modern style* nas margens do Amazonas, e não da implantação concreta de um movimento original⁸⁷.

O *art nouveau* assumiu portanto no Brasil aspectos bem diferenciados segundo as regiões e segundo a personalidade e a formação dos arquitetos que o introduziram ou o adotaram. Existe, entretanto, um determinado número de pontos comuns que devem ser ressaltados. Só raras vezes foi uma tentativa de renovação da arquitetura, uma procura de um estilo característico de sua época; não teve portanto a mesma significação profunda que teve na Europa. Longe de tentar combater o ecletismo então reinante, integrou-se perfeitamente nele, tornando-se essencialmente uma moda como as demais. Não houve uma ruptura, uma incompatibilidade total com a imitação dos estilos do passado, mas uma curiosa síntese de elementos tomados de empréstimo desses estilos, principalmente da arte gótica⁸⁸, e de traços típicos do *art nouveau*. Nada de duradouro podia surgir dessas preocupações quase sempre puramente formais, principalmente numa época em que o gosto era tão instável. Enquanto que na Europa o *modern style* foi um primeiro passo no sentido de uma arquitetura realmente contemporânea, no Brasil ele não passou de mero episódio sem futuro: de fato, nesse país não se pode estabelecer qualquer relação entre esses dois movimentos, separados por um intervalo de no mínimo vinte anos, e tendo sido o primeiro decididamente ignorado pelo segundo. A nova arquitetura brasileira não nasceu de uma lenta maturação da arquitetura local — ela foi resultado mais uma vez de uma importação pura e simples do Velho Mundo. Contudo, logo superou o estágio da aplicação mais ou menos servil de certas regras e princípios e encontrou um caminho próprio. Isto deve-se indiscutivelmente ao nascimento de uma personalidade artística genuinamente brasileira, cujo primeiro sintoma foi ainda uma vez mais um estilo histórico: o neocolonial.

87. O *art nouveau* foi menos difundido em Manaus do que em Belém, sem dúvida devido à distância, já que, embora sendo porto para navios de grande calado, situa-se a 1500km para o interior do país.

88. A semelhança dos temas decorativos *modern style* e góticos (flora naturalista do século XIII, depois arabescos e linhas movimentadas do período *flamboyant*) explica essa predominância e a facilidade com que certos arquitetos como Dubugras passaram do neogótico ao *modern style*.

4. O ESTILO NEOCOLONIAL

Conforme observou Lúcio Costa⁸⁹, a controvérsia entre o “falso colonial” e “o ecletismo dos falsos estilos europeus” (que chegou ao seu ponto crítico logo após 1920) pode hoje parecer uma discussão infantil sobre o sexo dos anjos. Os partidários das duas teorias não percebiam as profundas modificações que a revolução industrial havia causado na vida contemporânea, nem os novos problemas que os arquitetos seriam chamados a resolver, a fim de dar uma resposta adequada às necessidades do homem do século XX. Ora, a arquitetura jamais foi e jamais será uma arte pela arte; ela está intimamente ligada às necessidades materiais da civilização que a faz nascer e da qual é um dos signos mais evidentes; ela não pode ignorar essas necessidades, sob pena de perder toda sua autenticidade e qualquer valor duradouro. Por conseguinte, o debate puramente formal que tinha sido instaurado era totalmente acadêmico, e não abria qualquer perspectiva nova.

Seria um erro, porém, desprezar o aspecto psicológico da questão e considerar a moda do neocolonial como um episódio inconseqüente. Esse movimento foi na realidade a primeira manifestação de uma tomada de consciência, por parte dos brasileiros, das possibilidades do seu país e da sua originalidade. Já assinalamos anteriormente a importância desse fenômeno, sem o qual a arquitetura brasileira não seria hoje o que é⁹⁰.

Nessas condições, pode parecer um pouco estranho que os precursores do neocolonial tenham sido estrangeiros radicados em São Paulo — cidade inteiramente voltada para o presente e para o futuro, que desprezava e audaciosamente destruía os vestígios de seu passado, aliás pouco significativos quando comparados aos de outras regiões. Essa anomalia pode ser explicada em parte quando se considera a nacionalidade de um desses dois arquitetos, o português Ricardo Severo, e a personalidade do outro, o já conhecido Victor Dubugras.

Originário do Porto, onde fizera seus estudos, o engenheiro Ricardo Severo⁹¹ foi forçado a exilar-se no Brasil depois de uma conspiração para derrubar a monarquia em Portugal. Permanecendo aqui mesmo depois da proclamação da república em seu país, em 1910, tornando-se sócio e mais tarde sucessor de Ramos de Azevedo, gozando, conseqüentemente, de uma sólida posição. Homem de grande cultura, era muito ligado à arquitetura tradicional de Portugal, principalmente à da região Norte⁹², que conhecia de modo admirável inclusive do ponto de vista arqueológico. Para Severo, portanto, procurar inspiração através de uma relativa imitação dos modelos de sua terra natal, era uma atitude tão natural quanto a dos imigrantes italianos, quando davam preferência aos diversos estilos originados da Renascença. Ora, esse nacionalismo português (francamente admitido por Ricardo Severo na série de con-

89. L. COSTA, *op. cit.*, p. 22.

90. Cf. *supra*, p. 25.

91. *Depoimentos*, I, 1960, pp. 26-31 (fotografias).

92. Precisamente a região que mais influenciou a arquitetura do Brasil durante todo o século XVIII.

ferências feitas em 1914, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística) podia encontrar no Brasil um terreno propício e uma certa lógica interna; afinal, tratava-se de uma volta à tradição, que jamais tinha sido totalmente esquecida e que podia ser considerada como um manancial característico da personalidade luso-brasileira. Mas Ricardo Severo não se limitou a conduzir com vigor sua campanha em favor do “estilo colonial brasileiro”⁹³, deu o exemplo, construindo, para si próprio e para alguns clientes atraídos por suas idéias e pela elegância de sua arquitetura, belas residências, todas elas infelizmente já demolidas. As mais características foram aquelas destinadas a seu próprio uso, uma em São Paulo, outra no litoral, no Guarujá (Fig. 18),

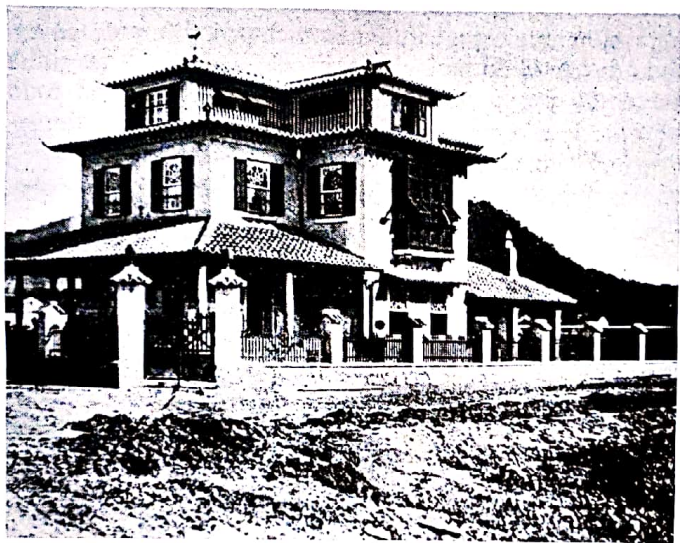


Fig. 18. Ricardo SEVERO. Casa do arquiteto. Guarujá (São Paulo). 1922.

e a residência Numa de Oliveira na Avenida Paulista⁹⁴. O caráter dessas residências provinha do emprego sistemático de elementos tomados de empréstimo à arquitetura civil portuguesa dos séculos XVII e XVIII: varandas sustentadas por simples colunas toscanas, telhados planos com largos beirais, feitos de telhas-canal e tendo, nos vértices, uma telha em forma de pluma virada para cima (lembrando a moda do exotismo chinês no Século das Luzes), rótulas e muxarabis de longínqua origem muçulmana, azulejos fabricados diretamente no Porto recobrando as paredes das varandas⁹⁵. Contudo, não se tratava de cópias de casas antigas, as quais tinham um esquema muito simples tanto em planta, quanto no tratamento dos volumes. As casas de Ricardo Severo, pelo contrário, eram extremamente variadas e tratadas com toda a liberdade permitida pela técnica contemporânea. Não vacilava em jogar com os planos na distribuição das massas e, mais ainda, recuos progressivos em elevação, particularmente visíveis na casa do Guarujá. Na época colonial, jamais houve semelhan-

tes exercícios de virtuosismo gratuito, e tampouco era possível cogitar o grau de refinamento alcançado por Ricardo Severo. Portanto, suas obras eram modernas, mas concebidas de modo a evocar intensamente uma arquitetura do passado.

A distinção alcançada com naturalidade, sem esforço aparente, por Ricardo Severo, não podia ser encontrada em Victor Dubugras; devido a suas origens e formação, este não podia ter a mesma sensibilidade aguçada do português em relação à arquitetura luso-brasileira, nem o mesmo conhecimento profundo dos mais ínfimos detalhes. Era bem diferente portanto o espírito que o animava: não se preocupava em empregar os mesmos materiais da época colonial, nem em reproduzir sistematicamente um repertório decorativo fiel, limitando-se a um certo parentesco formal, sem jamais se ater ao respeito de princípios absolutos. Com efeito, seu espírito ao mesmo tempo eclético e inovador levava-o a pesquisar todas as fontes, para delas extrair o que considerava melhor.

Desde 1915 Dubugras vinha adotando o novo estilo⁹⁶; portanto parece que sua conversão foi devida à campanha em favor do neocolonial feita por Ricardo Severo em 1914. Ali estava uma nova possibilidade que surgia no momento em que o veio do *art nouveau* estava se esgotando, e Dubugras não iria deixar passar uma oportunidade de sucesso, mas também não estava disposto a renegar sua obra anterior. Sua “arquitetura tradicional brasileira” (termo que adotou para designar essa última tendência) não rompeu totalmente com as fases anteriores de sua obra, como ainda hoje pode ser constatado, através das realizações que tiveram a sorte de chegar até nós: a escadaria da Ladeira da Memória, executada quando Washington Luís era prefeito de São Paulo, e o conjunto de monumentos comemorativos do centenário da Independência⁹⁷, construídos em 1922 ao longo da antiga estrada para Santos quando o mesmo Washington Luís era governador do Estado. Em todos esses monumentos, Dubugras fez amplo uso dos azulejos desenhados por Wasth Rodrigues⁹⁸ e retomou alguns elementos clássicos da arquitetura luso-brasileira (varandas, balcões, telhados planos de telhas-canal com largos beirais, lintéis das janelas, frontões com pináculos tomados de empréstimo à arquitetura religiosa e não à civil), mas sem pretender utilizá-los de modo arqueologicamente correto; a tudo isso junta outras formas que já vinha utilizando anteriormente com frequência (arcos-pletos de coloração romana, curvas dos degraus da escada ou das muretas das varandas que lembram o *art nouveau*); finalente e acima de tudo, usava pedra bruta muito escura disposta de modo irregular, o que dava a seus edifícios (Fig. 19) um aspecto bruto e pesado, em violento contraste com a cor clara do reboco empregado sistematicamente na arquitetura portuguesa. A mistura de estilos e a fantasia pitoresca era ainda mais visível num de seus últimos projetos,

93. Publicou em 1918 um livro sobre a arquitetura tradicional no Brasil.

94. Reproduzida em *Depoimento*, I, 1960, p. 28.

95. Na casa de Numa de Oliveira, o azulejo tinha um uso bastante original (que surgira rapidamente como tema específico da arte neocolonial) pois havia uma decoração floral em azul e branco no avesso das telhas dos beirais do telhado.

96. F. MOTTA, *op. cit.*, p. 53 (cap. 2).

97. Estes são três: a pousada de Paranapiacaba, no alto da serra, a construção erguida a meia-encosta em memória do itinerário percorrido por D. Pedro I em 1822 quando tomou a decisão de proclamar a Independência, e uma grande cruz no sopé da montanha.

98. Desenhista que foi colaborador e amigo de Dubugras; era grande conhecedor da arquitetura colonial, sobre a qual tinha feito vários levantamentos.

que não chegou a ser construído: a casa de Arnaldo Guinle em Teresópolis (Fig. 20), no sopé da cadeia de montanhas dominada pelo estranho pico chamado Dedo de Deus. Não pretendia ele retomar, no edifício, a forma inesperada da montanha contra à qual este se destacava?



Fig. 19. Victor DUBUGRAS. *Monumento comemorativo ao centenário da Independência do Brasil*. Caminho do Mar. 1922.

Não se pode dizer que tenha sido feliz a evolução de Dubugras em direção ao neocolonial; embora sempre se tenha preocupado com a franqueza na utilização dos materiais, fica evidente que prevaleceu afinal o lado formal, nesse último período de sua obra. Ora, esse não era o ponto forte do arquiteto, que apesar de sua inegável imaginação, era muito influenciável e de mentalidade muito eclética. Foi um retrocesso patente por parte de quem, já em 1908, tinha preconizado novos caminhos.

Embora o movimento neocolonial tenha começado em São Paulo em 1914, graças à atuação pessoal de Ricardo Severo, seguido logo depois por Victor Dubugras, não foi neste Estado que alcançou grande expansão e importância em termos históricos. Aliás, nem se poderia esperar o contrário, pois as circunstâncias não eram favoráveis. Na época colonial, São Paulo não passava de uma grande aldeia bastante pobre, que não chegou a conhecer o esplendor de outras regiões, como o Nordeste, Minas Gerais ou Rio de Janeiro. A prosperidade só teve início com a exploração do café, a partir da segunda metade do século XIX. Por conseguinte, *a priori* uma volta ao passado não apresenta grandes atrativos, ainda mais quando se considera que a grande maioria da população era composta de imigrantes, sem qualquer vínculo com o país. A cidade, pelo contrário, orgulhava-se de seu crescimento extraordinário, que provocava a destruição sistemática de tudo que era um pouco mais antigo. Tal mentalidade não podia ser favorável a um movimento tradicionalista.

A situação no Rio de Janeiro era bem diversa. É certo que também ali existia a facilidade de demolir, mas essa atitude não assumia o mesmo caráter sistemático que tinha em São Paulo. E, principalmente, o clima cultural não era o mesmo; na Capital Federal existia uma elite intelectual que não ficava indiferente ao estudo das artes do passado. A Escola de Belas-Artes tinha até então procurado imitar a Europa, ignorando tudo

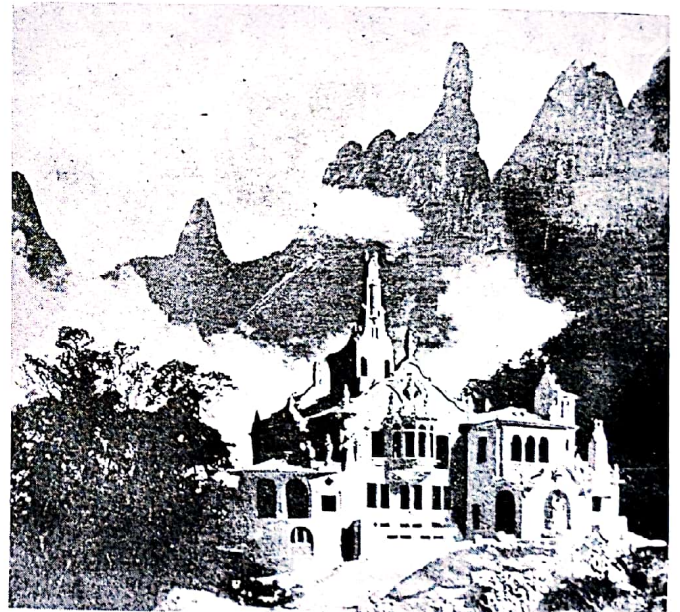


Fig. 20. Victor DUBUGRAS. *Terceiro projeto para a casa Arnaldo Guinle*. Teresópolis. 1927.

que lembrasse o período colonial, mas bastou que essa elite intelectual tomasse consciência do valor da arte luso-brasileira, para que um movimento neocolonial de caráter erudito, encontrasse de imediato um clima propício a seu desenvolvimento; ora, as condições eram favoráveis: em certos meios, começava-se a abandonar o ecletismo, e a sentir a necessidade de coisas novas e de uma independência que não fosse unicamente política. A volta às fontes da arquitetura "nacional" oferecia um meio de afirmar em público a personalidade brasileira e a maturidade do país⁹⁹. Assim, bastou que surgisse no Rio um defensor resolutivo da arte neocolonial, dotado de vigorosa paixão aliada a um dinamismo sem precedentes e cuja fortuna pessoal lhe dava grandes meios de ação, para que o movimento neocolonial

99. Aliás, o movimento neocolonial ocorreu simultaneamente em toda a América Latina e mesmo nos Estados Unidos.

se espalhasse como rastilho de pólvora. Esse notável defensor chamava-se José Mariano Filho¹⁰⁰.

Não era arquiteto, mas crítico de arte e teórico. Uma de suas primeiras iniciativas foi a criação de um importante prêmio, cujo patrono escolhido, com grande habilidade, era Heitor de Mello, arquiteto de prestígio há pouco falecido. Tratava-se de um concurso público (juizado pelo Instituto Brasileiro dos Arquitetos em 5 de setembro de 1921) "destinado a incrementar os estudos preliminares visando a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no estilo das construções arquitetônicas sacras e civis feitas no Brasil durante o período colonial"¹⁰¹. Era uma manobra hábil: de um lado, confiando a constituição do júri à organização profissional que representava todos os arquitetos, e de outro, conseguindo que os projetos fossem expostos no Salão Anual da Escola de Belas-Artes, José Mariano Filho assegurava para sua concepção da arquitetura uma grande publicidade e uma ampla penetração nos meios que desejava conquistar¹⁰². Dessa maneira, conseguia obter uma espécie de reconhecimento oficial de sua tomada de posição e traçava um programa para o futuro.

José Mariano valorizava fundamentalmente o aspecto plástico¹⁰³, mas, de acordo com seu ponto de vista, o estilo neocolonial não devia limitar-se apenas a retomar as formas do século XVII ou XVIII: devia ser expressão de novas formas, fiéis ao mesmo tempo ao espírito do passado e ao do presente. Essa idéia de procura criativa, não estando vinculada à forma mas ao conteúdo, podia dar uma contribuição fecunda, mas não se aplicava ao setor específico que interessava a José Mariano. Este não percebeu a contradição básica criada ao limitar suas preocupações ao aspecto formal: o vocabulário arquitetônico e decorativo da época colonial correspondia à utilização de determinados materiais, a determinados usos e a um determinado tipo de sociedade; desejar manter parte desses elementos, limitando-se a fazer algumas variações sobre os mesmos temas, quando seu significado profundo e sua verdadeira razão de ser tinha desaparecido, era o mesmo que cair no anacronismo que ele queria evitar. Assim, logo se fechou em um sistema rígido, elaborando uma verdadeira doutrina e ditando regras que chegavam a abor-
dar detalhes muito precisos¹⁰⁴, permanecendo fiel até

a sua morte ao que considerava como uma verdade absoluta.

A pregação apaixonada de José Mariano teve grande repercussão entre os arquitetos e o público erudito. O estilo neocolonial encontrou de imediato uma magnífica oportunidade de afirmar-se: a Exposição Internacional do Centenário da Independência¹⁰⁵, inaugurada em 1922. Alguns dos pavilhões brasileiros eram inteiramente acadêmicos, mas a sua maioria (e indistintivamente os melhores) prendia-se ao novo estilo, considerando "símbolo da emancipação artística do país", cem anos após a sua emancipação política. Quase nenhuma dessas construções subsistiu até hoje, pois eram geralmente provisórias, mas provavelmente fossem obras de qualidade e contrastassem, por sua originalidade, com o ecletismo da maioria dos pavilhões estrangeiros. Um dos mais típicos era o Pavilhão das Pequenas Indústrias, de Nestor de Figueiredo e C. S. San Juan (Fig. 21); o qual tinha buscado inspiração no

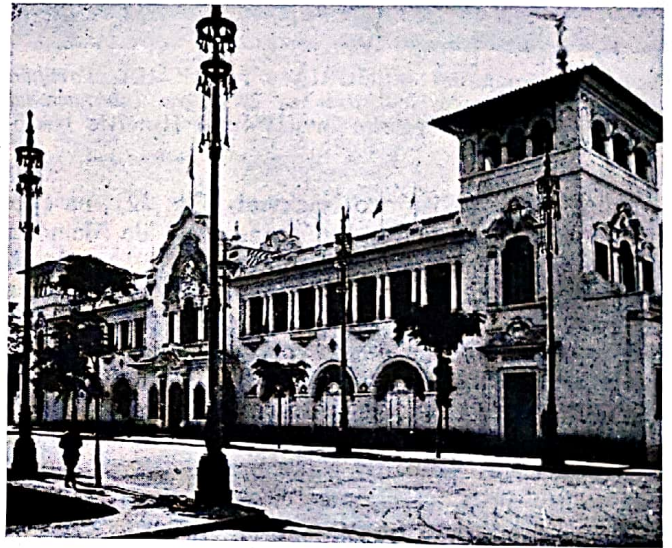


Fig. 21. Nestor de FIGUEIREDO e C. S. SAN JUAN. Pavilhão das Pequenas Indústrias na Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 1922.

Convento de São Francisco, em Salvador (Bahia); inspiração esta transposta de modo muito feliz para um tipo de edifício de finalidade bem diversa; o grande frontão rococó decorado com azulejos, as duas galerias laterais superpostas lembrando a elevação dos claustros franciscanos, as torres das extremidades e todos os motivos decorativos eram tomados de empréstimo à arquitetura religiosa barroca, mas estavam integrados de modo notável no programa funcional de um pavilhão adaptado ao clima do país, com suas longas galerias para exposição abertas dos lados para permitir uma agradável circulação do ar.

Eram mais simples o Pavilhão de Caça e Pesca, de Armando de Oliveira, onde havia uma feliz combinação de elementos característicos da arquitetura rural do Nordeste brasileiro, e a grande porta monumental norte, de Raphael Galvão e M. Brasil do Amaral, tra-

100. Seu nome completo era José Mariano CARNEIRO DA CUNHA, mas sempre assinou os livros e artigos apenas com os prenomes.

101. *Architectura no Brasil*, n.º 1, out. de 1921, pp. 38-39 e pp. 45-46.

102. O tema proposto era o projeto de um sobrado, destinado a um terreno de 20m de largura por 50m de profundidade, e um orçamento de 100 000 mil-réis. As condições impostas eram: 1) todos os motivos arquitetônicos, decorativos ou da construção deviam inspirar-se exclusivamente em modelos já existentes no Brasil; 2) todos esses motivos teriam um tratamento arquitetônico tradicional (colunas galbadas, arcos das arcadas rebaixados, etc.); 3) uso exclusivo da ordem toscana; 4) uso de materiais tradicionais; 5) perfeita adaptação às condições da vida moderna (respeito aos regulamentos municipais); 6) os projetos premiados passariam a ser propriedade da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, que os venderia em leilão trinta dias depois do encerramento do Salão da Escola de Belas-Artes, onde os projetos seriam expostos.

103. Aliás, o concurso foi julgado nesse sentido. Os três critérios adotados foram, pela ordem: 1) melhor utilização dos elementos artísticos coloniais na composição da fachada; 2) melhor distribuição da planta; 3) custo da construção. Era a consagração absoluta do aspecto decorativo, e o primeiro prêmio coube a Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes, embora o júri julgasse a planta pouco satisfatória e o orçamento máximo previsto tenha sido ultrapassado.

104. *Architectura no Brasil*, n.º 24, set. de 1924, p. 161 («Os Dez Mandamentos do Estilo Neocolonial»).

105. *Ibid.*, n.º 3, dez. de 1921, pp. 93-112 (desenhos, elevações e plantas). *Ibid.*, n.º 24, set. de 1924, pp. 143-157 (fotografias).

tada com uma sobriedade que acentuava os elementos tomados de empréstimo à arquitetura tradicional. A única obra neocolonial da exposição que existe até hoje



Fig. 22. Arquimedes MEMÓRIA e F. CUCHET. *Pavilhão das grandes indústrias na Exposição Internacional do Rio de Janeiro* (atual Museu Histórico Nacional). 1922.

é o atual Museu Histórico Nacional (Fig. 22), na época, Palácio das Grandes Indústrias, obra de Memória e Cuchet. Em princípio, não passava da restauração do antigo arsenal de 1762, mas na realidade foi feita uma reconstrução completa, onde os arquitetos demonstraram grande liberdade de interpretação e um conjunto muito bem resolvido, cujo principal atrativo é seu jogo cromático: o rosa dominante das paredes se harmoniza perfeitamente com o cinza de reflexos azulados dos pilares de canto feitos de pedra aparente, com o marrom escuro das galerias de madeira do andar superior, com o azul e branco dos azulejos e das telhas envernizadas no avesso dos beirais. Aliás, a reabilitação da cor foi uma das contribuições indiscutíveis do estilo neocolonial, primeira manifestação de uma tendência que, mais tarde, será encontrada na arquitetura "moderna" local.

O sucesso do neocolonial na exposição internacional de 1922 teve profunda repercussão; o estilo não apreciado apenas em termos locais, mas também elogiado pelos estrangeiros, encantados com o exotismo que ele exalava; por sua vez, esses elogios reforçaram o entusiasmo brasileiro pelo movimento, que a partir de então passou a contar com o apoio oficial declarado. Em 1926, quando o Ministério da Agricultura instituiu um concurso para a escolha do anteprojeto do pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, a primeira condição do programa era a adoção do estilo colonial. Os seis projetos apresentados pelas figuras de proa do setor eram muito distintos, mas evidenciavam as dificuldades com que se deparavam os arquitetos quanto à escolha do caminho a seguir¹⁰⁶: os dois projetos de Elisário Bahiana pareciam grandes casas residenciais, o de Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes (vencedores

106. *Ibid.*, vol. V, abril-maio de 1926, n.º 28, pp. 117-118.

do prêmio Heitor de Mello em 1921) parecia um convento do século XVIII, o de Angelo Bruhns oscilava entre a arquitetura laica e a religiosa, o de Raphael



Fig. 23. Ângelo BRUHNS e José CORTEZ. *Escola Normal* (hoje Instituto de Educação). Rio de Janeiro. 1926-1930. Fachada.

Galvão e Edgar Vianna tinha encontrado o equilíbrio monumental necessário, mas às custas das soluções funcionais; só o projeto vencedor, do jovem Lúcio Costa, resolvia perfeitamente os problemas de distribuição interna e de circulação, conservando ao mesmo tempo um grande parentesco formal com a arquitetura da época colonial.

A mais importante realização oficial no estilo neocolonial foi a Escola Normal do Rio de Janeiro (hoje, Instituto de Educação), obra de Angelo Bruhns e do português José Cortez (construída entre 1926-1930). Nela, percebe-se mais uma vez a inspiração da arquitetura monástica, tanto na parte externa (Fig. 23), quanto internamente. O pátio, com sua fila tripla de galerias superpostas, faz lembrar os antigos colégios

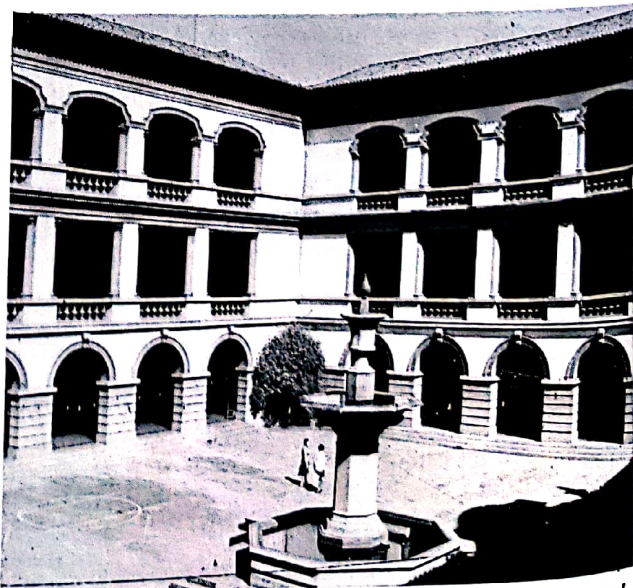


Fig. 24. Ângelo BRUHNS e José CORTEZ. *Escola Normal*. Rio de Janeiro. 1926-1930. Pátio central.

jesuítas (Fig. 24), enquanto o corpo central da fachada se assemelha aos frontispícios de algumas igrejas de conventos da região de Pernambuco. Contudo, o cunho clássico está presente tanto na simetria absoluta do conjunto, quanto nas ranhuras que ressaltam a austeridade do térreo, austeridade essa que contrasta com uma certa exuberância decorativa dos demais andares. É visível terem os arquitetos pretendido dar ao edifício um caráter monumental, o que pensavam só ser possível através de um equilíbrio do todo, mas sem excluir a fantasia nos detalhes¹⁰⁷.

Mais ainda do que nos edifícios públicos, o neocolonial triunfou na arquitetura residencial, mas é curioso notar que a maior aceitação em termos quantitativos não foi de um estilo de origem autóctone, e sim a moda das casas "missão espanhola", importada dos Estados Unidos por Edgar Vianna. Esse estilo com maciças arcadas em arco-pleno, colunas torsas, reboco grosso em relevo com desenhos informais lembrando vagamente a decoração árabe¹⁰⁸, não será examinado mais detalhadamente pois também não passou de uma forma de ecletismo exótico, de interesse limitado. Merece maior atenção a verdadeira conversão ocorrida na Escola de Belas-Artes, em 1925, cujos formandos apresentavam projetos em estilo neocolonial, destacando-se dentre eles os de Atílio Correa Lima e Paulo Antunes Ribeiro¹⁰⁹ que, a seguir, iriam destacar-se em outro caminho, o da arquitetura "moderna". O arquiteto mais intimamente vinculado a essa dupla aventura, cuja personalidade marcou tanto o movimento neocolonial, quanto o movimento racionalista posterior, foi sem dúvida Lúcio Costa. Pode parecer estranho que um jovem de vinte e quatro anos (em 1924, quando se formou pela Escola) tenha conseguido tamanha ascensão: sobre seus colegas assumindo rapidamente o papel de líder, mas o fato é explicável: sua vasta cultura, a formação parcialmente européia, a segurança de seu gosto, a grande modéstia e o apoio de José Mariano foram os elementos essenciais de sua rápida ascensão. Associado a Fernando Valentim, projetou e construiu uma série de casas de estilo neocolonial de interesse considerável, pois já continham o germe da evolução que alguns anos mais tarde o levou até a nova arquitetura. A título de exemplo, vejamos o projeto de Raul Pedrosa¹¹⁰; o aspecto geral era típico do neocolonial, mas havia uma coerência total entre a disposição da planta (Fig. 25) e a distribuição dos volumes (Fig. 26); cada um destes correspondia a uma parte bem definida da casa (da esquerda para a direita: partes baixas destinadas aos empregados, bloco principal com planta em "L", pórtico encimado por um terraço, ateliê); a hierarquia entre essas partes era nitidamente marcada por uma diferença de altura, mas não havia qualquer rigidez; a composição era livre e o jogo dos telhados de uma, duas e quatro águas estabelecia uma transição e uma

gradação cuidadosamente estudadas, que davam ao todo um equilíbrio entre a lógica e a imaginação, equilíbrio esse que resultava num encanto muito especial. Os elementos decorativos eram tomados de empréstimo ao passado, mas não se excluía pesquisas novas em outros setores. Aliás, quando construiu na mesma época para a família Daudt de Oliveira duas casas geminadas com um jardim comum¹¹¹, Lúcio Costa soube aliar a seme-

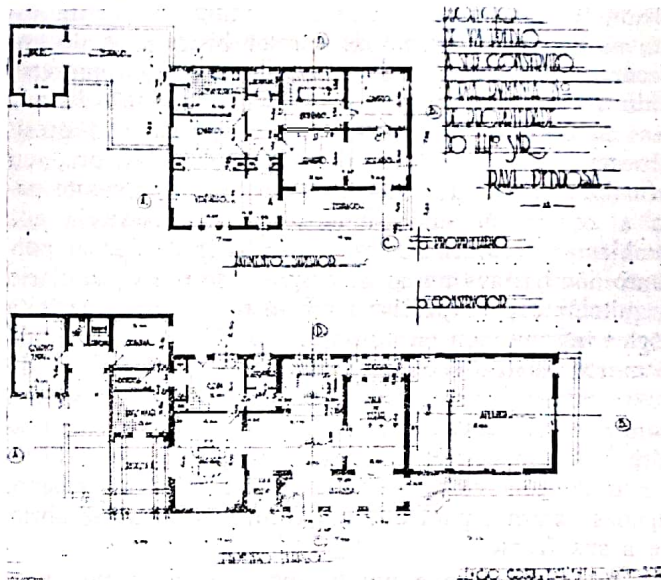


Fig. 25. Lúcio COSTA e Fernando VALENTIM. Projeto para a casa de Raul Pedrosa, na Rua Rumânia. Rio de Janeiro, 1925. Plantas.

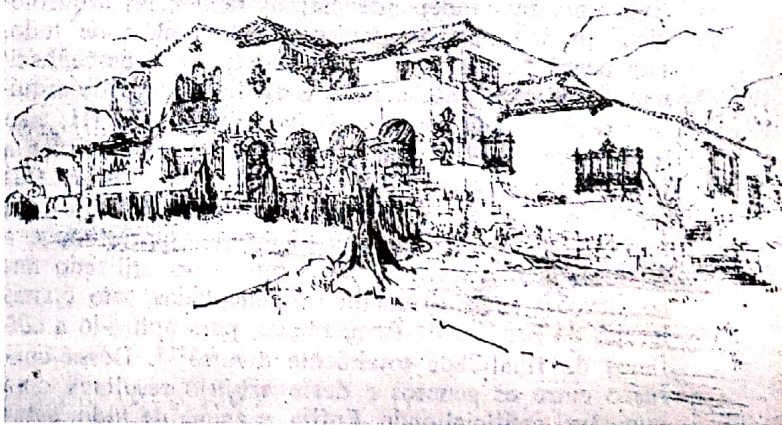


Fig. 26. Lúcio COSTA e Fernando VALENTIM. Projeto para a casa de Raul Pedrosa, na Rua Rumânia. Rio de Janeiro, 1925. Elevação.

lhança entre elas com variações que evitavam uma simetria absoluta, tanto em planta, quanto em elevação, a fim de obter uma unidade que descartava qualquer traço de monumentalidade capaz de perturbar a intimidade, monumentalidade essa sem razão de ser numa simples residência familiar. Mais perspicaz do que os

107. Como as corujas (símbolo da ciência) dos azulejos que decoram a parte de baixo das telhas dos beirais do pórtico situado no pátio, atrás da fachada.

108. *Architectura no Brasil*, n.º 25, nov. de 1925, pp. 16-23 (fotografias, cortes e elevações).

109. *Ibid.*, pp. 25-33.

110. *Ibid.*, n.º 27, fev.-mar. de 1926, pp. 86-87 (elevações, plantas e cortes).

111. *Arquitetura e Urbanismo*, n.º 5, set.-out. de 1938, pp. 238-250.

arquitetos mais idosos que ele, Lúcio Costa logo percebeu que a adoção de um "estilo" não bastava para resolver os problemas. Enquanto José Mariano louvava a necessidade de o neocolonial estar perfeitamente adaptado à vida moderna, mas dando ao aspecto formal uma importância tal que se tornava prisioneiro de um sistema¹¹², enquanto muitos de seus colegas incorriam no erro de querer imitar fielmente os detalhes da arquitetura da época colonial, continuando assim escravos de um ecletismo de caráter histórico e de um decorativismo superficial, Lúcio Costa tinha compreendido que era preciso não se ater à interpretação literal, mas procurar também encontrar o espírito que presidira ao nascimento dessa arquitetura colonial: ora, seu principal valor era o de ter trazido, principalmente para a construção civil, uma resposta satisfatória aos problemas decorrentes das necessidades da época; portanto não bastava tomar de empréstimo seu vocabulário arquitetônico, era preciso também transpor sua perfeita lógica interna para termos contemporâneos. A profunda compreensão do sentido verdadeiro da arquitetura do passado, assim manifestada por Lúcio Costa, era um considerável passo à frente, que o distanciou em definitivo de um ecletismo estéril. Só faltava agora libertar-se de um vínculo sentimental a um formalismo, apenas externo, para que um futuro brilhante se abrisse a sua frente.

Procedendo-se a um balanço do movimento neocolonial, conclui-se que ele foi bastante positivo, apesar da contradição que o condenava desde a origem. É verdade que, no conjunto, ele foi essencialmente um retorno um tanto nostálgico ao passado. O fato de ter empregado de modo diferente elementos antigos ou mesmo de ter imaginado algumas variantes originais¹¹³ não basta para dar a esse estilo um verdadeiro caráter criativo, uma real independência; as tendências arqueológicas predominam nitidamente. Havia além de tudo, por parte da maioria dos arquitetos, um desconhecimento dos princípios básicos e da diversidade da arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII; não se fez uma diferenciação entre a arquitetura laica e a religiosa, nem se levou em conta as várias diferenças regionais existentes. A preocupação predominante com a forma decorativa levou a tomar de empréstimo e a misturar sem discernimento o repertório utilizado nas construções mais ricamente ornamentadas, isto é, nas igrejas da Bahia e de Pernambuco, para aplicá-lo a edifícios de finalidade totalmente diversa¹¹⁴. Dessa confusão entre os gêneros e desse arbítrio resultava uma inevitável artificialidade. Enfim, e acima de tudo, essas pesquisas puramente plásticas (ou quase) desviavam, os que a ela se dedicavam, do estudo de soluções para os problemas contemporâneos; é claro que se podia construir em estilo neocolonial igrejas, casas e palácios

112. Aliás, José Mariano não se limitou à teoria, mas fez, ele mesmo, o projeto de sua residência, o Solar do Monjopê, uma construção de grande porte intermediária entre casa e palácio, no bairro do Jardim Botânico.

113. Como as telhas vitrificadas com figuras azuis sobre fundo branco que são encontradas com frequência sob os beirais dos telhados.

114. De fato, poucas foram as igrejas construídas em estilo neocolonial e elas apresentam um interesse apenas limitado. Pode-se citar: a do bairro da Urca no Rio, de Faro Filho, e a do Convento do Carmo em São Paulo (1928).

(e até mesmo pavilhões de exposição que se assemelham a este último gênero), mas nunca (a menos que se caísse na arbitrariedade total) prédios de escritórios ou de apartamentos, fábricas e outros edifícios típicos da civilização industrial. Por conseguinte, tudo não passava de simples capricho estético de natureza erudita e não de uma solução para o futuro.

Contudo, não se deve julgar o movimento neocolonial em função de princípios gerais, mas sim em função de sua contribuição para o contexto brasileiro; ora, essa contribuição não foi nada desprezível. Deixaremos de lado o aumento de interesse que na época se manifestou pela arquitetura autêntica da época colonial. Ao contrário do que se possa pensar, o movimento neocolonial não foi apenas uma consequência desse renovado interesse pela arquitetura colonial; num primeiro momento ele contribuiu para o aprofundamento do conhecimento que se tinha dessa arquitetura¹¹⁵ e consequentemente ajudou a conservação de um patrimônio artístico, cujo valor vinha sendo esquecido. Isso foi de grande valia, mas apresenta um interesse apenas indireto para nosso trabalho. Também é preciso constatar que o neocolonial produziu algumas obras de inegável valor estético, por exemplo, o atual Museu Histórico Nacional; o fato de ser um exemplo perfeito de arquitetura completamente voltada para o passado, em nada diminui suas qualidades intrínsecas; até então, nenhum resultado equivalente tinha sido alcançado com os outros estilos contemporâneos¹¹⁶. Mais importante entretanto é o fato de alguns pioneiros da nova arquitetura brasileira (Lúcio Costa, Atílio Correa Lima, Paulo Antunes Ribeiro, Raphael Galvão e outros) terem passado por uma fase neocolonial antes de se tornarem discípulos de Le Corbusier. Certas particularidades do movimento racionalista brasileiro não poderiam ser explicadas sem se levar em consideração esse fato evidente. Até mesmo Niemeyer, que sempre recusou tomar de empréstimo formas do passado, jamais renegou a influência difusa que a arte colonial teve sobre ele, em consequência do ambiente que o cercava¹¹⁷. Enfim, a arquitetura neocolonial foi o símbolo de uma tomada de consciência nacional, que a seguir iria se desenvolver e dar um caráter particular às realizações brasileiras. Por conseguinte, por mais estranho que possa parecer, *a priori*, o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno, cuja origem foi a doutrina de Le Corbusier, mas cuja grande originalidade local não pode ser questionada.

* * *

115. Muitos levantamentos de arquitetura luso-brasileira foram então realizados, tendo em vista sua eventual utilização pelos arquitetos contemporâneos. Cf. F. RANZINI, *Estilo Colonial Brasileiro: Composições Arquitetônicas de Motivos Originaes*, São Paulo, 1927, 40 ilustrações.

116. Basta comparar o Museu Histórico Nacional com o fraco Palácio da Câmara dos Deputados, dos mesmos arquitetos, Memória e Cuchet, para perceber que, em matéria de ecletismo, o estilo neocolonial correspondia melhor às possibilidades locais do que um pseudoclassicismo superficial fruto da total incompreensão dos atrativos do neoclassicismo.

117. Ora, esse clima devia-se parcialmente ao sucesso da arquitetura neocolonial, que constituía sem dúvida um contra-senso histórico e lógico, mas que contribuiu para a revalorização da arquitetura luso-brasileira tradicional, facilitando seu estudo e divulgação e mesmo, em alguns casos, sua compreensão profunda.

Portanto, no período que vai de 1900 a 1930 aproximadamente, a arquitetura no Brasil passou por um certo número de vicissitudes. Os estilos históricos justapuseram-se ou sucederam-se num ritmo impressionante, sem conseguir lançar bases duráveis. Com efeito, não tinha sentido querer manter e adaptar as formas do passado a programas novos, possibilitados pelo emprego de novas técnicas e materiais; esse fato, porém, não foi compreendido de imediato, e o que tinha ocorrido no século anterior na Europa, aconteceu no Brasil no começo deste século. Só se percebeu com atraso que o ferro e, principalmente, o concreto armado podiam ser utilizados de modo ao mesmo tempo racional e estético, de maneira a gerar um novo estilo, que rompesse com o que se tinha feito até então. Assim, não se deve ver no triunfo do ecletismo até por volta de 1930, o reflexo automático de um atraso técnico¹¹⁸ e o indício de um desconhecimento das possibilidades materiais dos novos meios de construção; os arquitetos sabiam servir-se destes perfeitamente, e fizeram-no com frequência, mas sem abandonar o antigo vocabulário arquitetônico, reduzido a um papel puramente formal¹¹⁹. Essa atitude era fruto de uma escolha voluntária, explicada por um apego conservador a princípios superados e por um complexo de inferioridade generalizado,

ambos perceptíveis nas classes dirigentes do país. O apelo sistemático a estrangeiros vindos dos quatro cantos da Europa, trazendo consigo as características locais de que gostavam, só serviu para reforçar a tendência para a diversificação. De fato, é necessário fazer uma constatação espantosa: durante todo esse período, são raros os arquitetos brasileiros que chamem atenção; e mais, aqueles que na época gozavam de maior renome (Ramos de Azevedo em São Paulo, Heitor de Meilo no Rio, por exemplo) mostraram-se os mais fiéis defensores das tradições européias e os menos originais. Os primeiros sintomas de um despertar propriamente brasileiro e de uma procura de unidade estilística só começaram a manifestar-se a partir de 1920, quando aos poucos o movimento neocolonial foi se impondo. Este, porém, não era mais do que um beco sem saída; não podia frutificar sem que ocorresse uma profunda transformação na maneira de encarar os problemas. Por conseguinte, mais uma vez foi preciso apelar para a cultura européia (mas desta vez para a cultura contemporânea), antes que o arquiteto brasileiro fosse capaz de trilhar seu próprio caminho e encontrar uma solução para o futuro. Essa reviravolta esboçou-se de modo tímido por volta de 1930, data que, sob todos os pontos de vista, é um marco na história do Brasil.

118. É claro que existia esse atraso nas possibilidades oferecidas pelo local, mas isso era compensado pela facilidade de importação.

119. Aliás, esses arquitetos eram na maioria europeus ou tinham-se formado no exterior, como Ramos de Azevedo. Conheciam perfeitamente os progressos efetuados no setor da construção.