

TRADIÇÃO E DIVERSIDADE NA ARQUITETURA “NEOCOLONIAL” EM BELÉM DO PARÁ

*Giovanni Blanco Sarquis**

RESUMO: O neocolonial tornou-se um dos mais influentes movimentos artísticos, ocorridos no Brasil ao longo das décadas de 20 e 30, vinculado com a idéia de busca de uma identidade e valorização de uma nacionalidade nas artes em geral. Tendo como objetivo realizar um criterioso levantamento e pesquisa no que se refere à influência neocolonial na arquitetura de Belém, o texto seguinte trata-se de parte integrante de uma pesquisa referente à modernidade arquitetônica, ocorrida na capital paraense entre as décadas de 1930 e 1970.

1. INTRODUÇÃO

Quando a Semana de Arte Moderna de 1922 reafirmou a necessidade de produzir uma cultura renovada e que valorizasse uma identidade nacional, o movimento neocolonial já prosperava em São Paulo, a partir do discurso de luminares como Monteiro Lobato e Ricardo Severo, sobretudo como forte oposição e questionamento ao ecletismo importado de repertório acadêmico e ao gosto dos imigrantes italianos. Tratava-se de uma nova orientação da alta sociedade no retorno às suas tradições passadas e do Estado na tentativa de transmitir uma imagem pública de nacionalidade, mediante uma arquitetura que retornasse às heranças coloniais e suas manifestações, tidas como verdadeiramente nacionais (SEGRE, 1991, pp. 123-151). Este movimento alcançou enorme repercussão no Brasil com a Exposição Internacional do Centenário da Independência no Rio de Janeiro (1922), proliferando através de uma variedade de modelos e tradições locais.

O ápice deste estilo ocorreu entre as décadas de 1920 e 1940, em São Paulo e no

Rio de Janeiro, traduzindo-se num conjunto de modelos importados, difundidos por meio do cinema e das revistas importadas, mas que quase nada lembravam o passado colonial brasileiro, e sim, influências de manifestações como o *mission style* ou o vernáculo californiano.

2. A TRADIÇÃO E A DIVERSIDADE DO NEOCOLONIAL EM BELÉM

Quando o século XX sucedeu ao século anterior, a cultura das sociedades foi discutida em vista das transformações pelas quais passava o cenário urbano, impulsionadas pela nova ordem econômica mundial e suas conseqüentes transformações sócio-políticas. No campo da arquitetura a classe artística estava envolvida e hesitante quanto a que caminho percorrer diante da continuidade dos modelos academicistas, mas que sofriam severas e constantes críticas de segmentos vanguardistas, interessados numa renovação dos valores e princípios artísticos. No continente americano, tal questionamento da cultura acadêmica européia dominante era indissociável da

* *Arquiteto, Urbanista e Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo-SP.*

emergente consciência nacionalista e até regionalista, antes de acompanhar as vertentes racionalistas e funcionais propostas pelas vanguardas européias (mais preocupadas com a questão da industrialização e da modernização estética), abriu caminho para a proposição, divulgação e aceitação de uma arquitetura relacionada aos valores históricos e ancestrais de cada nação americana.

Esta proposta de arquitetura, que valorizava a herança local e as culturas anteriores à chegada dos colonizadores europeus, encontrou uma razão de existir na consolidação dos processos de libertação, emancipação e independência, inclusive cultural, que as nações americanas ambicionavam alcançar diante da dominação da cultura do velho continente. Desta forma, cada país ou região passou a buscar suas próprias referências estilísticas e históricas, derivadas da colonização espanhola (neocolonial mexicano, peruano, argentino, etc., além do estilo missões na Califórnia) ou portuguesa (neocolonial luso-brasileiro) enquanto os nacionalistas mais extremados intensificaram a pesquisa e incorporação das culturas pré-colombianas, como a inca, a maia e a asteca, no Brasil, artistas, escritores e pintores, dentre outros, valorizaram a arquitetura colonial dos primeiros séculos da colonização portuguesa e, em menor intensidade, a cultura indígena marajoara, originária dos primeiros povos da Ilha do Marajó, no Estado do Pará.

Iniciado nos Estados Unidos, no último quartel do século XIX, somente alcançou o Brasil no século XX, quando ganhou força nas discussões locais brasileiras de cunho artístico a questão da nacionalidade. Uma preocupação que em princípio, durante as décadas de 1890 e 1900, traduziu-se com maior intensidade apenas nos meios literários (com o regionalismo e os temas folclóricos ou sertanejos), e que somente em meados da década de 1910 repercutiu

com força na classe de arquitetos.

A primeira conferência sobre o neocolonial (A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo), foi proferida por Ricardo Severo, na Sociedade de Cultura Artística em São Paulo, em 1914, na qual o autor preconizava “[...] a valorização da arte tradicional como manifestação de nacionalidade e como elemento de construção de uma arte brasileira” (SEGAWA, 1998, p. 35), arte que pudesse, a partir do estudo da arte colonial, orientar e materializar o espírito de nacionalidade. Por meio desta exposição, o arquiteto adquiriu reconhecimento e adeptos na capital paulista devido ao desejo de parte considerável da classe artística e dos setores dominantes locais em apoiar a formação de uma identidade e cultura própria ao país, oposta ao ecletismo vigente e sua profusão de estilos importados.

Esta situação contribuiu para que a arquitetura neocolonial constituísse numa conjugação incoerente de elementos variados e articulados por meio das seguintes características: fachadas com frontões caprichosos, com volutas ou contravolutas, ventanas com jambas e batentes lavrados, muitas vezes em arco, janelas em arco, telhados em várias águas, portas em pedra ou madeira, balcões adornados, cornijas em relevo, e às vezes, pinhas e outros detalhes. Tais aspectos configuraram o que Lemos denominou de Neocolonial simplificado. “*Muchas de esas casas eran extrañamente de paredes con ladrillos aparentes, algo inexistente em la época colonial y que demostraba que la idea original de un ambicioso renacimiento del arte tradicional restaban apenas elementos ornamentales dispersos, apropiados de forma aleatoria*” (AMARAL, 1994, p. 253).

Tal como Ricardo Severo em São Paulo, outro defensor e patrocinador entusiasta do Neocolonial no país, atuando no Rio de Janeiro, era o médico José Mariano

Filho, mecenas cuja presença no panorama artístico de 1920 a 1940 contribuiu para que o neocolonial - denominação dada pelo próprio José Mariano Filho - alcançasse prestígio e disseminou-se por todo o país. Mariano Filho foi um declarado opositor da arquitetura eclética, dominante no país no início do século XX, por não caracterizar uma cultura originalmente brasileira, apoiando sim, a criação de uma arquitetura tradicional, baseada nos padrões artísticos do período colonial do Brasil. Segundo ele, o resgate desta arquitetura era fundamental para a formação e afirmação de uma identidade relacionada com o colonizador português, com a experiência secular da raça, adquirida pelo contato com outras civilizações e aperfeiçoada na adaptação e luta com os obstáculos ambientais.

A figura de Mariano Filho, promotor de eventos com o intuito de divulgar o valor da arquitetura tradicional - como os concursos da "Casa Brasileira" em 1921 e do "Solar Brasileiro" em 1923 -, defensor da adoção do estilo na Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e no concurso para a escola Normal de Rio de Janeiro, e figura do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura em 1930, ambos no Rio de Janeiro, alcançou segundo Telles (AMARAL, 1994, p. 243) uma relevante importância quanto a uma profunda e necessária reflexão a respeito da memória e tradição dos períodos de arquitetura colonial e imperial do país.

Assim como Ricardo Severo patrocinou ao desenhista José Wasth uma pesquisa histórica às principais cidades coloniais brasileiras, José Mariano Filho financiou a ida de alunos da Escola Nacional de Belas-Artes às antigas cidades mineiras para realizarem inventários detalhados do acervo arquitetônico existente, com o mesmo objetivo de Severo, ou seja, a organização de álbuns para a divulgação da verdadeira arquitetura tradicional brasileira.

Estes trabalhos foram utilizados como catálogos ou repertórios de elementos relacionados ao passado colonial, que normalmente eram adotados sem critério em construções diversas, meramente decorativas. Dessa forma produziu-se uma arquitetura, sobretudo em São Paulo, na qual a denominação neocolonial brasileiro incluía referências diversas, como a pernambucana de influência holandesa, o barroco mineiro e as casas bandeirantes paulistas. Além disso, muitas vezes os modelos de origem hispânica divulgados internacionalmente por Hollywood e pelas revistas de arquitetura eram preferidos aos modelos luso-brasileiros. Tanto o exuberante neocolonial mexicano como o sofisticado estilo missões californiano eram considerados mais expressivos e ricos que a nossa austera herança colonial, em que os únicos elementos de maior aparato eram os detalhes à Aleijadinho tirados da arquitetura religiosa barroca.

Apesar da Semana de Arte Moderna ter exposto a causa modernista, sem dúvida que o ensejo nacionalista, também em discussão, foi abordado de uma forma intensa e não simplesmente como coadjuvante às doutrinas do Movimento Moderno, sobretudo graças as bem-sucedidas pregações de Severo e Mariano Filho. Tanto assim, que a causa moderna emprestou subsídios para a formação de um ideário nacionalista, relacionado com a preocupação em se criar uma cultura realmente brasileira. Aracy Amaral (1994, p. 103) assim colocou tal questão:

"Os modernistas desejavam uma linguagem, uma comunicação, literária como visual, mas de acordo com seu tempo, é certo. E iam buscar as idéias para essa nova linguagem nas experiências iniciadas na Europa. Foi, porém, precisamente o sentimento do nacional que os levou - no entusiasmo do industrialismo crescente paulista -

a cantar aquilo que é nosso, a analisar e estudar as nossas fontes mais tradicionais de inspiração, como já vimos em movimento que se antecipa à Semana, no surgimento do neocolonial brasileiro na arquitetura, como posteriormente a ela, com os estudos de nossa tradição indígena, ou com o nativismo propriamente dito”.

Observa-se que apesar de mudarem as formas e o discurso, as contradições no discurso neocolonial eram evidentes, pois quer fosse o embasamento como os princípios sob os quais este estilo esteve sustentado referia-se, tal como o ecletismo Beaux-Arts, a um passado histórico. A linguagem neocolonial negava os avanços técnicos possibilitados pelos novos materiais e tecnologias construtivas, e se adaptava mal a muitas das novas tipologias e necessidades da edificação moderna. Ao mesmo tempo, sua estética apontava para uma época superada, para um mundo patriarcal e rural, na contra-mão das vanguardas (cubismo, Art Déco, racionalismo clássico e funcionalismo), que buscavam uma estética coerente com a nova realidade industrial e urbana.



Figura 1: típica residência com inspirações neocoloniais, décadas de 30/40.

Tal como em todo o país, Belém incorporou-se ao movimento de discussão de respeito da valorização das raízes coloniais, tendo em vista a afirmação de uma cultura essencialmente brasileira. Visando justamente à redescoberta do Brasil “verdadeiro”, modernistas convictos intensificaram viagens e pesquisas ao Norte e ao Nordeste brasileiros - por serem regiões identificadas com o propósito de busca por uma cultura anterior ao do colonizador europeu ou onde o colonial português esteve mais próximo da pureza desejada. Como bem descreveu Derenji (1996, p. 36), ainda em 1925, Oswald de Andrade ficaria encantado com a paisagem e as cores do Recife: “[...] *como é que no Brasil existe uma cidade de aspecto tão encantador, e não a conhecem todos os brasileiros, e a ignora a maioria dos sulistas?*” Belém do Pará é também elogiada, já na visita de 1927, quando Mário de Andrade registra nos jornais locais os aspectos considerados importantes: os vestígios coloniais e a paisagem amazônica com seu colorido peculiar”.

O contato com o repertório neocolonial, entre os profissionais atuantes em Belém, ocorreu, sobretudo, pelos veículos de comunicação (cinema, rádio, revistas, catálogos), entretanto isso não garantiu uma produção arquitetônica íntegra e original, ao contrário, as mesmas artificialidades descritas anteriormente foram produzidas. Tanto que Derenji (CARDOSO & OLIVEIRA, 1995, p. 264) referiu-se a ele como tendo sido “[...] *um neocolonial amorfo, de raízes não definidas e pouca relação com a arquitetura regional*”. Tal ocorrência se deu devido à disseminação da ideologia neocolonial ter se tornado uma tarefa árdua em Belém, cujo ecletismo ainda reinava absoluto, dominando inclusive o ensino na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Além do que, os profissionais ressentiam-se da inexistência



Figura 2: Antonio Braga: Edifício Pérola (antigo edifício multiresidencial), 1950.

de um conhecimento exato da arquitetura tradicional, quando muito, confuso e contrastante, inclusive porque as pesquisas históricas patrocinadas e incentivadas por Ricardo Severo e José Mariano Filho não chegaram a incluir a região Norte e a arquitetura paraense.

Ainda que o neocolonial tenha reforçado a busca por uma arquitetura que caracterizasse o sentimento nacionalista nos países latino-americanos, onde esteve relacionada com a herança pré-hispânica, justificado por Lemos (AMARAL, 1994, p. 147) na necessidade em se “[...] *buscar soluciones plásticas o estilísticas fuera del repertorio de los antiguos colonizadores, pues para ser coherente en el campo político era ilógico que en el llamado patrioterio se diera espacio para recordar a los conquistadores*”. No Brasil, a busca por uma identidade nacional também só teria significado se a referência fosse os modelos praticados pelos povos anteriores ao colonizador português ou àqueles baseados numa reinterpretação das arquiteturas européias dos primeiros

séculos de colonização, por estarem adaptadas aos recursos do meio físico. Destas duas correntes a segunda alcançou maior aceitação, sobretudo por uma questão lógica e prática, diante do fato de que, assim como o Brasil não teve uma arquitetura indígena “[...] *que pudiese responder satisfactoriamente a las necesidades del colono portugués. Por otro lado, debido a la pobreza de la colonia, arquitecturas de gran porte no eran posibles, a excepción de una o otra barroca en el litoral*” (LE MOS, In: AMARAL, 1994, p. 149) .

Sendo assim, a pesquisa e a valorização da cultura indígena marajoara ganhou incentivadores e tornou-se uma opção artística alternativa pela qual muitos artistas locais basearam suas tentativas de produzir uma nova cultura visual. Graças ao empenho e às pesquisas históricas do artista plástico paraense Theodoro Braga a valorização dos desenhos marajoaras repercutiu em todo o país. Entretanto, tal como as experiências pré-colombianas, o marajoara remetia a uma estética - sobretudo decorativa - geométrica, recorrente nos interiores das construções a partir dos anos 30, cujo geometrismo encontrou relação muito maior na estética Art Déco que propriamente na Neocolonial.

Mesmo em Belém, a cultura marajoara esteve sempre muito mais associada à estética Déco que ao Neocolonial. Este alcançou enorme aceitação no pós-guerra (referindo-se à primeira guerra mundial) quando a arquitetura tradicional eclética começou a perder espaço para a arquitetura tradicional histórica, impulsionada pelo aspecto de modernidade e pela causa ufanista. Mesmo assim, as influências externas não cessaram, e não se tratava apenas das idéias de vanguarda dos movimentos europeus e de nacionalismos dos países americanos. A própria reinterpretação dos modelos coloniais foi afetada pela importação de valores e

tradições, sobretudo dos Estados Unidos e das variações neocoloniais vigentes naquele país, cujo canal de transmissão foram os filmes, as revistas importadas de moda e costumes e os profissionais lá formados ou que se utilizaram de catálogos de projetos norte-americanos.

Em geral, a influência do neocolonial luso-brasileira ou norte-americana sobre a arquitetura em Belém ocorreu quase exclusivamente na produção residencial, tanto que é difícil encontrar quaisquer informações referentes à existência de edifícios nesse estilo com outra destinação, construído ou apenas projetado durante as décadas de 1930 a 1950. Isto se deve ao fato de que naquela época a maioria das construções eram habitações, multi ou unifamiliares, nos bairros em expansão da cidade, ao passo que as atividades comerciais, industriais ou de serviços, utilizavam-se de construções ecléticas e coloniais reformadas, existentes no centro comercial, ou de tipologias construtivas modernas mais despojadas esteticamente. Historicamente, podemos ainda constatar o apreço de todos os segmentos da sociedade local, por muito tempo, pelo programa da residência unifamiliar, normalmente com poucos pavimentos e de preferência livre no terreno, conservando assim, um hábito acolhedor de casa campestre na cidade. E desta forma, a estética importada através dos modelos neocoloniais em filmes e revistas americanas encontrava um consumidor perfeito de seu universo formal.

E exatamente por meio destas formas de divulgação do Neocolonial, que absorvemos denominações de ambientes muito comuns na arquitetura contemporânea, como: “[...] *el hall en vez de vestíbulo, el living room en vez de la sala de estar, el W.C. en vez de la letrina*” (LEMOS, In: AMARAL, 1994, p. 150). Juntamente a tais especificações, os *bungalows* surgiram no cenário local. Tratava-se de um tipo de

moradia típica da Índia, quando protetorado inglês, caracterizada por ser uma moradia térrea, circundada por varandas cobertas, localizada no centro de grandes propriedades e bastante compartimentada. Entretanto a designação *bungalow* utilizada em Belém foi disseminada como sendo casas de dois pavimentos com claras inspirações neocoloniais, baseada não no tradicional português, mas sim, no “*estilo de las misiones mexicanas*” (LEMOS, In: AMARAL, 1994, p. 150). Deve-se, portanto, atentar para as especificidades destas moradias, que longe de serem *bungalows* legítimos, mantêm em geral um partido arquitetônico similar a algumas edificações ecléticas, como a excessiva quantidade de ambientes - semelhante ao chalé urbano -, o alinhamento próximo às divisas laterais do terreno e a utilização demasiada de elementos decorativos na fachada. No caso neocolonial e variações encontramos: as colunas retorcidas, a telha em forma de pluma nos vértices do telhado, arcos no hall de entrada, reboco em relevo, azulejos, pinhas e frontões.

Naquela época, possuir um *bungalow* era sinônimo de modernidade, estimulando assim, a construção de uma grande quantidade de moradias segundo aquelas características. A própria classe média via o *bungalow*, como sendo uma “[...] *versão paraense de dois pavimentos - uma solução agradável para apresentar os espaços sociais que sonhava, mesmo que em contrapartida precisasse prejudicar a área íntima*” (BARCESSAT, OLIVEIRA & PÍPOLOS, 1995, p. 76). Como resultado teve-se um partido arquitetônico cuja área social estaria no térreo, mobiliada adequadamente e ligada à varanda; o setor de serviços na parte posterior e com reduzidas dimensões; enquanto a área íntima, dividida em diversos ambientes, apresentava-se com dimensões inadequadas e insuficientes para acomodar o número de pessoas residentes na casa.

De certa maneira, o pretexto de valorização de um passado nostálgico serviu não para um aprofundamento das causas e dos motivos que impulsionaram o movimento nacionalista, mas para a constituição de um cenário lúdico, muitas vezes deslocado no cenário urbano. Pois além de serem modelos copiados de catálogos e revistas, não apresentavam a necessária adaptação às condições climáticas da região. Sendo que, nas propriedades com maior área, também se implantava um paisagismo importado, caracterizado por plantas, bancos, fontes e estátuas de gnomos e anões. Tudo ditado por padrões de moda e conformismo estético-cultural em relação aos modelos norte-americanos.

Quanto à cidade, esta não foi submetida a nenhuma intervenção de ordem neocolonial, pois este se processou muito mais como arquitetura que como urbanismo, até pelo fato de que neste caso, remeter a um urbanismo colonial português seria inviável ou supérfluo, devido à permanência do mesmo na caracterização das cidades – evidenciada mediante os tradicionais lotes estreitos e compridos. Além do que, o progresso das técnicas modernas não toleraria um retorno a um passado atrasado e desprovido de recursos suficientes para as necessárias transformações urbanas.

O neocolonial na arquitetura alcançou, entretanto, uma enorme aceitação por todos segmentos sociais, popularizando-se. Para isto alguns fatores colaboraram como:

1 - A ausência de um instrumental adequado e uma documentação organizada, que permitissem o total conhecimento e apreensão dos princípios básicos da arquitetura colonial e das diferenças regionais, pois somente assim, poder-se-ia combater a importação sistemática de modelos pré-definidos e exigir a coerência necessária no momento da criação de um

projeto de tendências neocoloniais, que se utilizasse de ferramentas construtivas e projetuais modernas;

2 - A ocorrência desta ausência permitiu a disseminação de modelos neocoloniais indiscriminadamente por mestres-de-obra, numa época em que poucos eram os arquitetos atuantes em Belém. Descompromissados com uma possível filiação com o conteúdo formal “autêntico” do neocolonial luso-brasileiro, elaboraram soluções variadas e espontâneas, muitas em conjunto com o proprietário do imóvel, outras como uma consequência de sugestões do investidor.

O neocolonial persistiu por aproximadamente trinta anos no cenário urbano de Belém, ocorrendo paralelamente a outras correntes modernas de arquitetura. No resto do país a produção de residências neocoloniais também continuou predominando ao longo dos anos 30, 40 e 50, a despeito da afirmação da Arquitetura Moderna Brasileira e outras variações modernistas. Embora o neocolonial não tivesse mais a pretensão de constituir-se numa alternativa de renovação arquitetônica, sua popularidade continuava imensa. Em Belém é bem provável que essa pretensão realmente nunca tenha tido importância. Quanto ao Brasil, torna-se mais coerente o pensamento de Lúcio Costa em seu artigo “Documentação Necessária” (COSTA, 1997, pp. 457-462), no qual os estilos do passado, assim como a arte brasileira do período colonial, deveriam ter sido estudados como orientação crítica (embasamento teórico) e não como ocorria, sob a forma de uma aplicação direta e ostensiva. Talvez por isso o neocolonial (sobretudo na arquitetura) nunca tenha se constituído no Brasil numa eficiente ferramenta para uma ampla e profunda transformação na constituição de nossa identidade cultural.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tal enfoque, nota-se em Belém que os obstáculos à disseminação de uma legítima arquitetura neocolonial também eram evidentes, favorecendo a incorporação de variações neocoloniais, sobretudo norte-americanas e espanholas, por meio de veículos de comunicação como as revistas e o cinema. Sendo assim, ressaltase que o discurso de nacionalidade, apoiado numa arquitetura histórica e legítima, demorou a se firmar, ou talvez nem tenha existido, pois paralelo ao neocolonial, o Art Déco e o Movimento Moderno eram disseminados por todo o mundo, sobretudo a partir da década de 1930.

Este artificialismo e diluição do neocolonial ficou mais evidente no instante em que passou a ser massificado indiscriminadamente, como bem atesta Segawa (1998, p. 38): “[...] *praticado ou apropriado popularmente nas décadas seguintes, a força instauradora contida em seus postulados foi fenecendo em imitações inconsistentes e destituídas da carga ideológica formulada pelos seus idealizadores*”. Provocando inclusive uma descaracterização ideológica por parte do movimento neocolonial, que passou a ser reduzido a uma variação do ecletismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy. **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1994.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BARCESSAT, Márcia & OLIVEIRA, Sylvia & PÍPOLOS, Simone. **A evolução histórica da arquitetura no Pará: O pré-moderno em Belém**. Belém: UFPA, 1995 (trabalho final de graduação em arquitetura e urbanismo).
- CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes (org.). **(Re)Discutindo o Modernismo**. Salvador: UFBA, 1995.
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DERENJI, Jussara. “Modernismo na arquitetura residencial nortista”. In: **Óculum** - Revista Universitária de Arquitetura, Urbanismo e Cultura. n. 7. Campinas: FAU/PUC, 1996.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- SEGRE, Roberto. **América Latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura**. São Paulo: Studio Nobel, 1991.