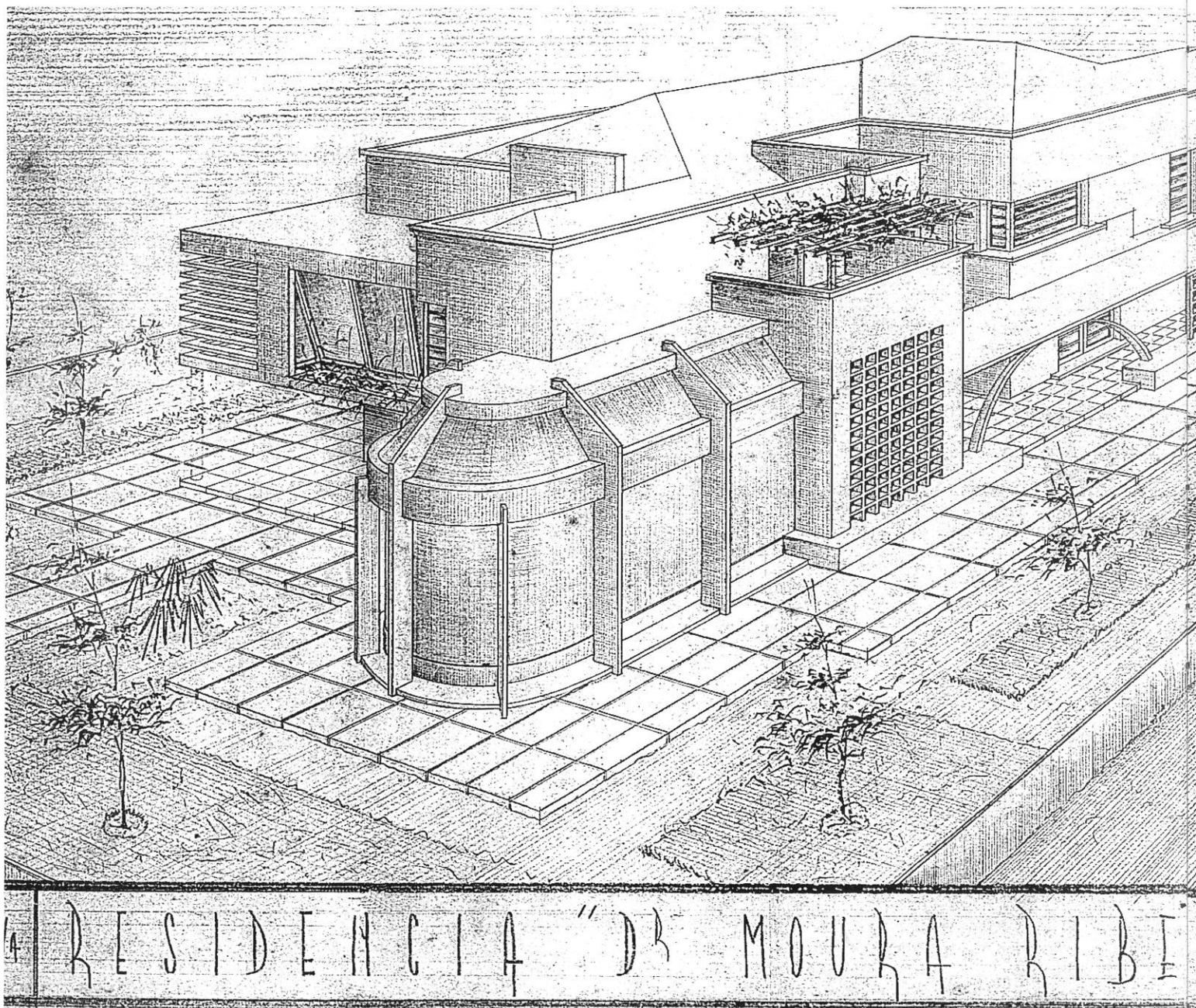


# Modernismo na arquitetura residencial nortista

Jussara da Silveira Derenji



Ilustrações 1 e 2  
Residência  
Dr Moura Ribeiro

Engº Arquiteto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, 1949

Jussara da Silveira Derenji é gaúcha, formada em arquitetura e urbanismo em Porto Alegre, mestre em História pela PUC-RGS. Está radicada em Belém desde 1975, onde lecionou na Universidade Federal do Pará (até 1995). Como bolsista do Ministério de Relações Exteriores da Itália desenvolveu estudos em Gênova sob orientação do arquiteto Giovanni Spalla. Pesquisadora da arquitetura nortista, desenvolve

trabalho sobre a atuação de italianos no norte do país e sobre o modernismo na mesma região. Participou do livro **Eletismo no Brasil** e foi organizadora da obra **Arquitetura do Ferro. Memória e Questionamento**, coletânea de trabalhos apresentados no seminário de mesma denominação (Belém, 1992, organização Jussara S Derenji). Atualmente é diretora do Departamento de Patrimônio Histórico do Município de Belém e membro do Conselho de Patrimônio da cidade

Descobrir a própria pátria, a arte e a arquitetura populares, reinterpretar o exotismo das paisagens tropicais, são algumas das preocupações dos intelectuais que, nos anos 20, determinam os rumos do movimento modernista brasileiro. A "descoberta" do país se baseava no ideário europeu e, inclusive, do papel que desempenhava nele uma nova leitura da arte primitiva africana, assimilada na Europa por artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, a quem diria Mário de Andrade: "...Abandona Paris, Tarsila. Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroyos gentis. Há mata virgem..."<sup>1</sup> Estava começando a ser colocada uma das questões importantes das primeiras discussões modernistas: a questão da brasilidade, de uma nova visão, ainda a ser buscada, do próprio país.

A partir de 1925 os modernistas se empenham em viagens ao Norte e Nordeste do Brasil buscando uma renovação das artes que se deveria basear em valores nacionais. Nas viagens, o espanto e a admiração por um Brasil desconhecido. Ainda em 1925, Oswald de Andrade ficaria encantado com a paisagem e as cores de 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?"<sup>2</sup> 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.

A natureza, o verde, são unanimemente magnificados pelos intelectuais do modernismo, mas a arquitetura apresenta um panorama mais complexo. É perceptível, pelo menos na primeira fase do movimento, nos anos 20, um duplo direcionamento cuja compatibilização teria que ser buscada. Tratava-se de encontrar a tradição arquitetônica em duas vertentes, a produção colonial e a arquitetura popular, juntando-as numa postura modernizadora.

O movimento renovador que começa aceitando a denominação de futurista, logo rejeitada por sua vinculação a uma terminologia européia, *rótulo estrangeirante*<sup>3</sup>, adotaria o termo modernista, assimilado pela arquitetura ainda que, num primeiro momento, isso significasse basicamente uma busca das raízes coloniais.

A arquitetura popular recebe, inicialmente, uma nova valorização e já no *Manifesto Pau Brasil* (1924), Oswald de Andrade declarava a poesia cromática de determinadas manifestações desta arquitetura: "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre, nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos."<sup>4</sup> Não mereceriam a mesma admiração os exemplares da arquitetura mais recente, os do ecletismo vigente na maioria das cidades brasileiras e o mesmo Oswald de Andrade chamaria a atenção para as suas cores: "...Veja as cores destas casas antigas: excelentes. Repare na pintura destas casas modernas: horripéis. Horripéis para nós, para nosso ambiente."<sup>5</sup> A arquitetura espontânea, as cores vivas das favelas, figurariam nas artes plásticas e na literatura, mas seriam abandonadas, junto com toda a produção arquitetônica eclética, que não mais mereceria ser chamada de moderna.

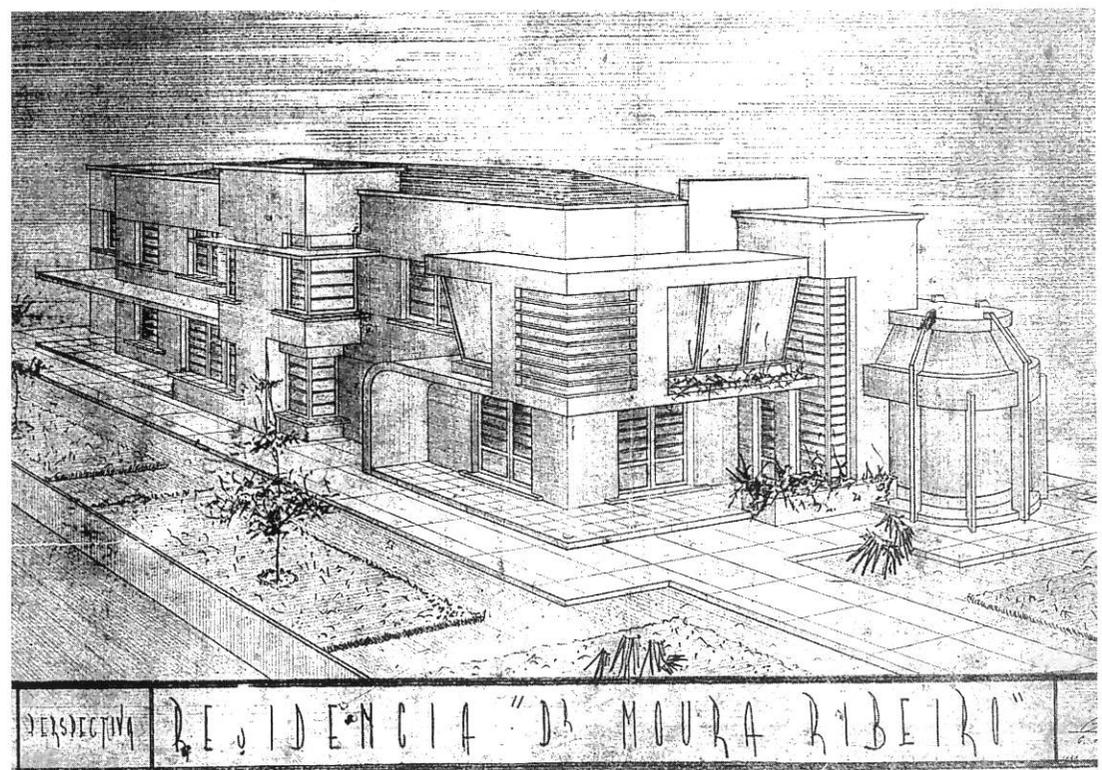
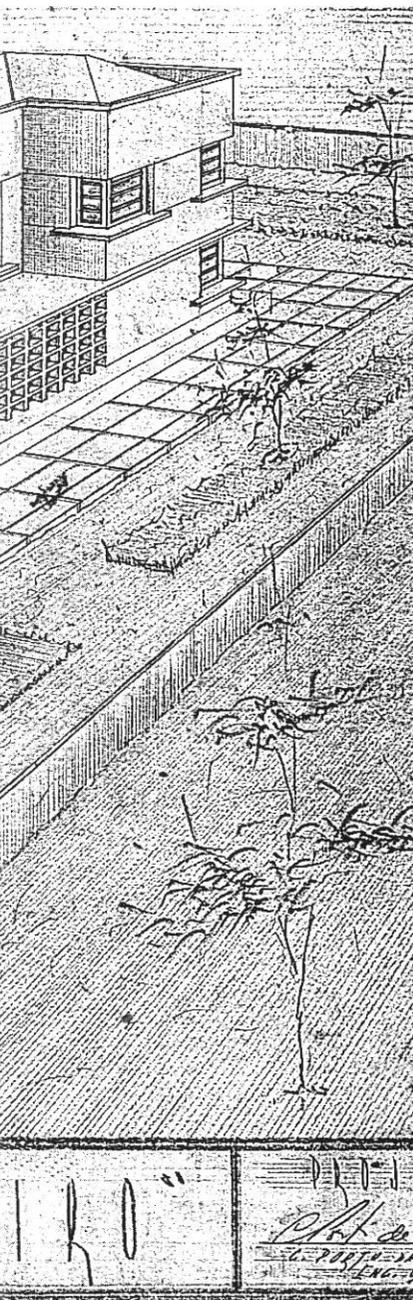
1 Herkenhoff, Paulo **Design e Selva: o caminho da modernidade brasileira** in *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* nº 21 The Wolfson Foundation of Decorative and Propaganda Arts Miami 1995 p 119

2 Moraes, Eduardo Jardim de **Modernismo revisitado** in *Estudos Históricos* vol 1 nº 2 Rio de Janeiro 1988 p 220

3 Schwartz, Jorge **Vanguardas Latino Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos**, ed Iluminuras São Paulo 1995 p 18. Na análise de Schwartz os escritos partiram principalmente de Mário de Andrade que não se sentia à vontade com o uso do termo

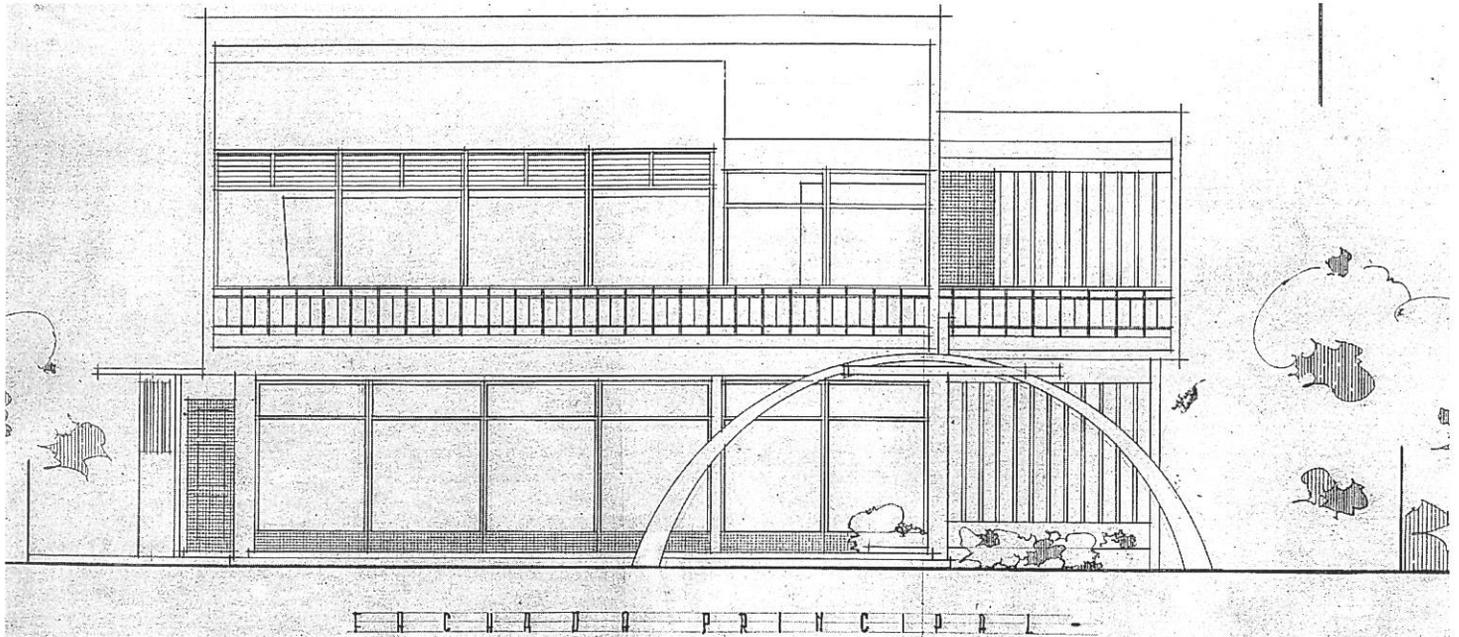
4 A frase citada começa o conhecido texto do **Manifesto da Poesia Pau Brasil** publicado no jornal paulista *Correio da Manhã* 18/3/1924

5 Moraes, Eduardo Jardim de *Idem ibidem* p 221



6  
Para as peculiaridades do neocolonial brasileiro ver **El estilo que nunca existió**, artigo de Carlos Lemos no estudo sobre o neocolonial americano coordenado por Aracy do Amaral. Amaral, Aracy **Arquitetura neocolonial**. Memorial / Fondo de Cultura Económica São Paulo 1994

7  
Herkenhoff, Paulo, artigo citado  
8  
idem, p.126



Ilustrações 3 e 4  
Residência  
Fachada e detalhe  
da planta

Engº Arquitecto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, década  
de 50

As conseqüências imediatas do esforço de valorização de uma arte brasileira mostram um predomínio da tendência de volta ao passado interpretado como um período legitimamente nacional. Quando, em 1937, há uma ruptura no regime político brasileiro, e as mudanças constitucionais configuram o Estado Novo com suas vinculações fortemente nacionalistas, mesmo regiões periféricas como a Amazônia irão se adaptar às novas tendências. É certo que o Estado Novo se manifesta preferencialmente em formas *funcionais e modernas* onde procura-se a precisão construtiva e exploram-se as novas tecnologias, mas continuam a ser construídos, concomitantemente, prédios públicos neoclássicos e ecléticos. O neocolonial surge, assim, a exemplo do que ocorria em toda a América Latina, como uma das formas de uma arquitetura nacionalista que deveria substituir o ecletismo importado da Europa por uma tradição oriunda do passado colonial e que ainda conviveria e de certa forma se con-

fundiria, por algumas décadas, com as primeiras manifestações do modernismo.

No Brasil a arquitetura *tradicional* ou colonial, toma forma e força, estranhamente, a partir de São Paulo, onde 50% da população, no início do século, é formada por estrangeiros.<sup>6</sup> O movimento de retomada de um passado arquitetônico próprio ao país parte de um grupo de intelectuais que insistia na identidade étnica, princípio defendido pelo engenheiro português Ricardo Severo, considerado como o introdutor das idéias nacionalistas na arquitetura da época. Para as regiões do centro-sul logo se estabelecem parâmetros para esta arquitetura *tradicional*, com alguns equívocos explicáveis pelo desconhecimento da arquitetura colonial brasileira, documentada esparsamente apenas nos seus exemplares monumentais.

No norte do país a assimilação das idéias de valorização do período colonial encontraria muitas dificuldades. O moderno na Amazônia, como de resto fora no país inteiro, eram as novidades artísticas e estéticas que vinham da Europa, eram os produtos industrializados que constituíram-se moeda de troca para a produção regional de borracha, base única de uma economia fadada a se esvaír, com rapidez, nos anos 10. A exploração da borracha (1870-1911) proporcionara uma modernização precoce, em termos nacionais, em infra-estrutura e serviços e a arquitetura acompanhara a renovação tornando-se eclética seguindo as tendências européias. Cidades como Belém do Pará, estruturalmente reformuladas no fim do século, até 1914-15, visitadas pelos viajantes modernistas na década seguinte, seriam então impelidas a redescobrir seus parcos vestígios coloniais, remanescentes em meio a uma cidade eclética que, até aquele momento, se interpretava como moderna.

Enquanto a economia da região norte se estruturou na exploração da borracha surgiu uma arquitetura que celebrava, no cenário urbano, as fortunas individuais, a ascensão de uma camada da população benefi-

ciada, direta ou indiretamente, por essa economia. Após a decadência do produto nos mercados internacionais, com a população diminuída e a economia estagnada, seria muito difícil à Amazônia negar sua fase de maior grandeza e celebrar um passado quase de todo apagado. Não se deve, portanto, estranhar que o neocolonial que surge no Pará, já nos anos 30, seja amorfo e guarde poucas relações com a arquitetura local.

As suas formas são muito simplificadas e se aproximam de modelos disseminados através de revistas e filmes da época. Divergiria, assim o norte, de tendências identificadas em outras regiões onde o estilo pode ser interpretado (Lemos, 1994) como uma afirmação nacionalista, especialmente na fase entre as Grandes Guerras Mundiais. Na arquitetura oficial nortista o neocolonial irá compor frontões curvos e entradas de escolas municipais ou pequenos hospitais, nas residências irá atualizar o *chalé* urbano de fases anteriores.

A procura de manifestações legitimamente nacionais nas artes e arquitetura irá, também, pesquisar vertentes derivadas da arte indígena, especialmente do que se convencionou chamar de estilo marajoara. Pode ser lembrado, como exemplo, o concurso para o Ministério da Educação do Rio de Janeiro que, em primeira fase no ano de 1935, premiaria um projeto apresentado por Archimedes Memória, diretor da

Escola Nacional de Belas Artes, que se em planta era nitidamente neoclássico, propunha uma decoração de fachadas com motivos marajoaras. Ainda que o projeto não tenha sido construído, e sim o emblemático prédio proposto posteriormente por Lúcio Costa e outros arquitetos jovens com a colaboração de Le Corbusier, é significativo do prestígio do *estilo* que ele compusesse o projeto escolhido pelo júri em 1935.

Em artigo recente (1995), Paulo Herkenhoff cita duas intervenções nos anos 30 com vinculação ao estilo marajoara: a residência do artista paraense Theodoro Braga e um jardim feito pelo artista português, radicado no Rio de Janeiro, Fernando Correia Dias.<sup>7</sup> Os dois projetos mostram, na verdade, que a pesquisa de motivos marajoaras foi mais produtiva, porém, nas artes gráficas e decorativas. A residência de Braga, construída em São Paulo, leva a denominação de *Retiro Marajoara* mas trata-se de um projeto neocolonial com elementos decorativos apostos à fachada e de decoração interna que exploram os aludidos motivos em serralheria, mobiliário ou luminárias. O projeto foi comentado em publicações da época vinculando-o à origem do pintor paraense. Já o projeto de Correia Dias, na análise de Herkenhoff, integra elementos da natureza, "cria um espaço íntimo em meio a um jardim mais amplo e teatral"<sup>8</sup>, utiliza motivos marajoaras na azulejaria, usada em painéis, e em esculturas e cerâmicas. São muitos raros os exemplos que poderiam ser citados na própria região amazônica de

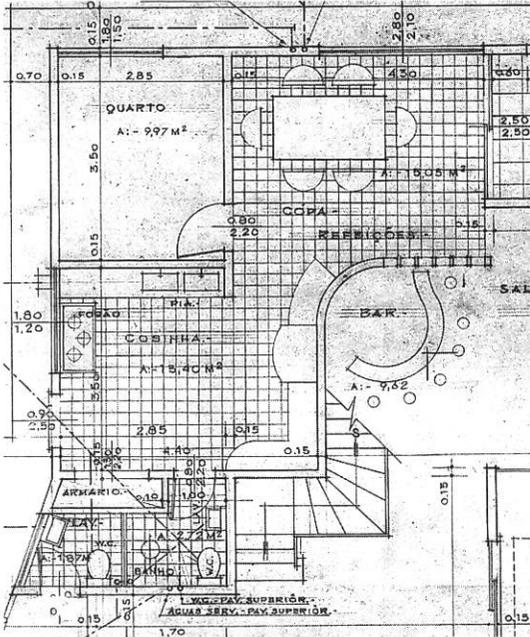
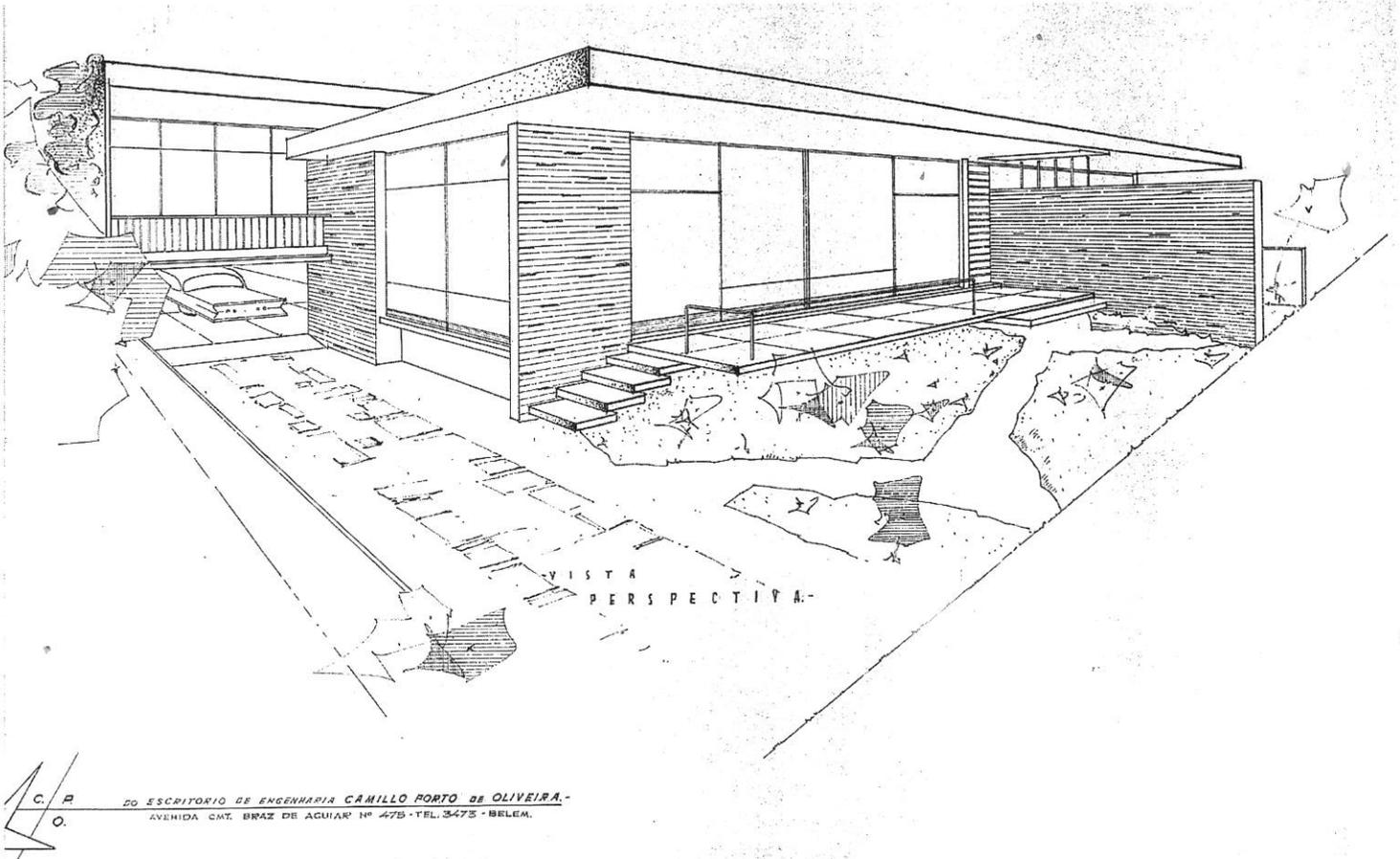


Ilustração 5  
Residência

Eng.º Arquitecto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, década  
de 60



C. R.  
O.  
DO ESCRITÓRIO DE ENGENHARIA CÂMILLO PORTO DE OLIVEIRA.  
AVENIDA CNT. BRAZ DE AGUIAR Nº 475 - TEL. 3475 - BELÉM.

utilização dos motivos marajoara em arquitetura e se resumiriam à decoração de fachadas e, em especial, ao uso de azulejos. Na difícil definição entre o que é moderno e contemporâneo neste período, Lemos (1983) propõe que a arquitetura moderna seja considerada aquela cujos partidos sejam decorrentes das últimas e novas maneiras de refletir, examinar e atender aos problemas e condicionantes do projeto, entre esses os dois principais sendo a técnica construtiva e o programa de necessidades.<sup>9</sup>

Quanto às técnicas construtivas, Belém não diverge do restante do país e explora principalmente as possibilidades estruturais e plásticas do concreto armado. A verticalização de Belém do Pará começa na década de 30, após o período de mais acentuada decadência econômica da região, com edifícios de três e quatro andares que oscilam entre soluções ainda francamente ecléticas e propostas mais despojadas com ênfase para soluções plásticas de grande rigor formal. Como reflexo da pouca vitalidade econômica da região observa-se um número muito pequeno de novas edificações altas, se comparado com o aumento da população. Para uma população que alcança, em 1969, meio milhão de habitantes os novos prédios altos se mantêm entre 3 e 4 ao ano. Para entender a conformação peculiar da cidade é preciso lembrar que só a

classe alta, menos de 50% da população segundo os estudos urbanos, é que opta pela verticalização. A população menos favorecida vive em condição de pobreza nas áreas baixas e periféricas. Estão quase que totalmente ausentes na região os projetos de cunho social ou educacional e a habitação popular continua a ser produto da auto-construção.

Nos anos 50 a camada de renda mais alta na população recocupa as áreas centrais com edifícios de apartamentos que substituem as residências unifamiliares como símbolos de poder e ascensão social. No estudo dos programas de necessidades destes prédios e das residências construídas em novos subúrbios pela mesma classe social é que se encontra um campo privilegiado de estudo da evolução da nova arquitetura nortista.

Uma outra peculiaridade regional que tem interesse para a compreensão do período é a da tardia criação de escolas de arquitetura no norte brasileiro. O primeiro curso de arquitetura da Amazônia começa a funcionar em Belém no ano de 1964 e dois anos depois concluem o curso alguns engenheiros locais que, mais precisamente, haviam induzido a formação do curso para obter o

reconhecimento de atividades de projetistas, às quais legalmente estavam já habilitados. Os definidores do panorama arquitetônico regional nas décadas de 40 a 60 foram, ainda, alguns poucos profissionais vindos de fora, destacando-se pontuais atuações do arquiteto alemão Oswald Massler e de Álvaro Vital Brasil (1945 e 1950). Cabe a um grupo de engenheiros locais - Judah Levy, Agenor Penna de Carvalho, Laurindo Amorim, Alcyr Meira, Milton Monte, Camilo Porto de Oliveira - a responsabilidade de impor um novo padrão arquitetônico e construtivo à região até o fim de década de 60 quando começam a atuar os primeiros arquitetos, sejam os professores sulistas que iniciaram o curso, sejam os primeiros alunos habilitados pelo curso de Belém.

As soluções características deste período refletem o gosto e as exigências de uma classe alta que solicitava projetos exclusivos e atualizados com as novas tendências internacionais. A situação não difere do panorama latino-americano onde, na análise de Segre, "se têm um alto nível cultural (os ricos), pedirão que o arquiteto consiga a máxima originalidade em seu projeto, para que o produto final, convertido em paradigma estilístico, lhes permita transcender como promotores da obra".<sup>10</sup> Essa concepção ainda seguindo Segre, será difundida na pequena burguesia em sua introversão dentro dos projetos similares aos de cidades jardim.

Ainda que usando projetos de engenheiros e não de arquitetos, as residências do período de 1950 em

Ilustrações 6 e 7  
Residências  
Planta baixa e  
Rês do chão

Eng.º Arquiteto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, década  
de 60

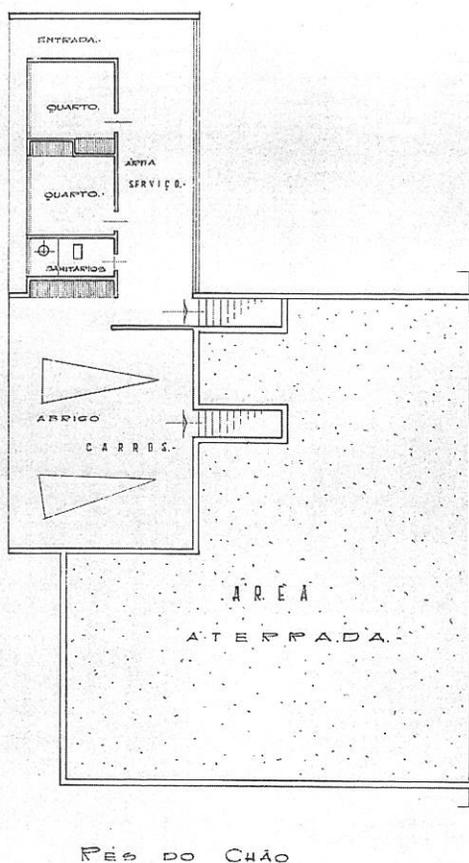
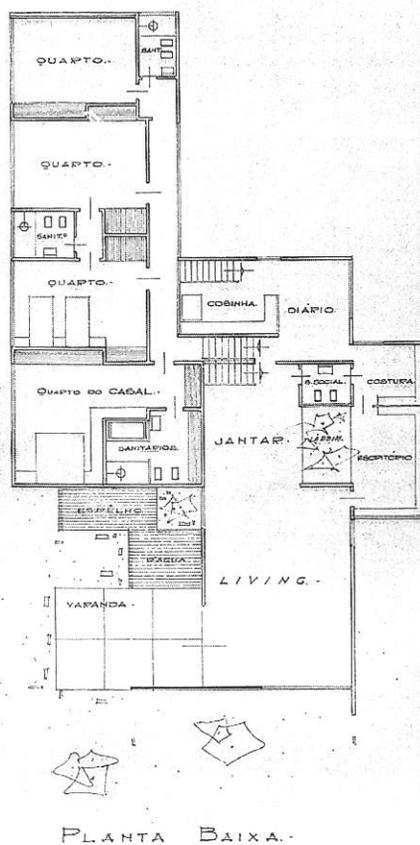


Ilustração 8  
Residência no  
Lago Azul

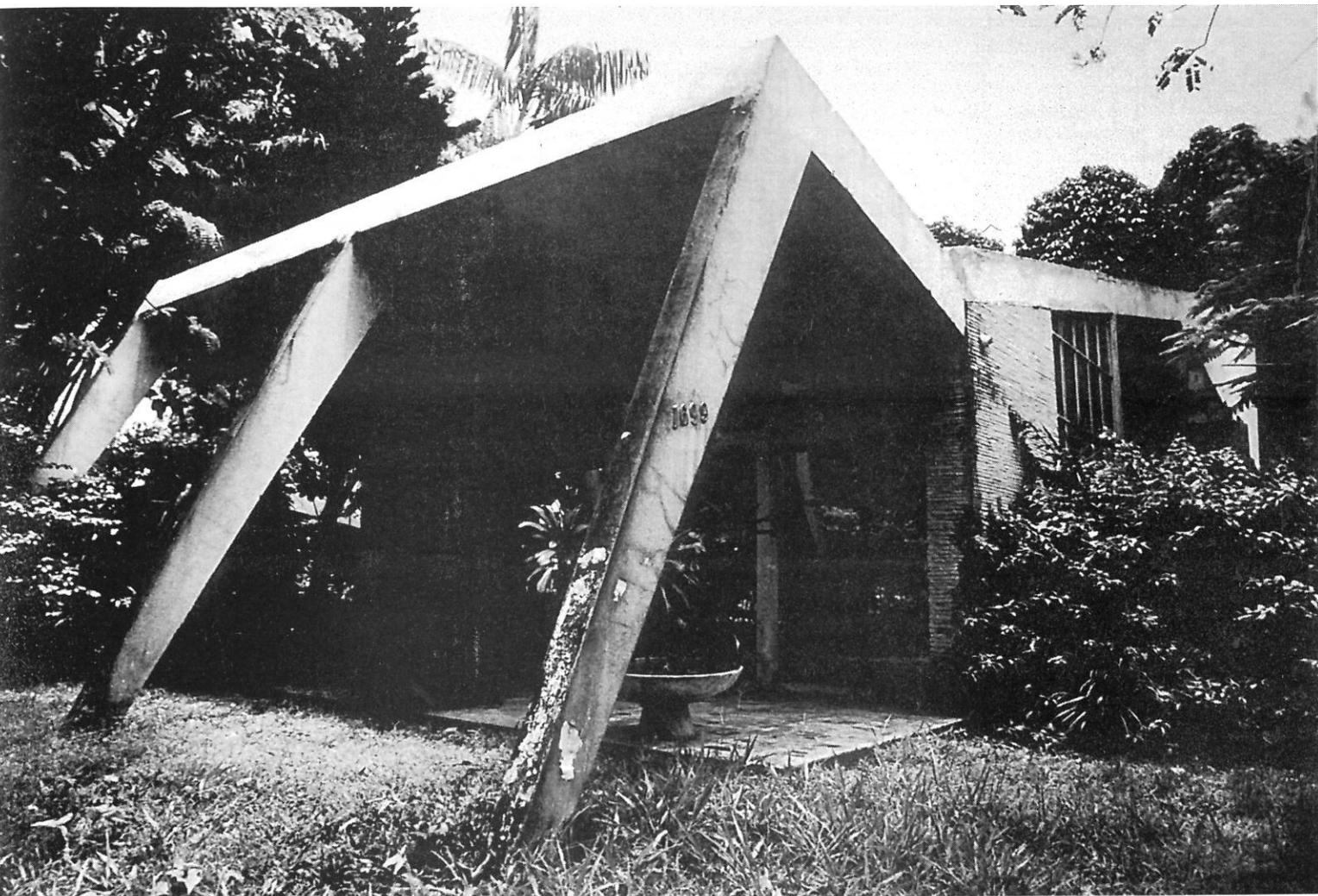
Engº Arquiteto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, 1957

Foto Patrick Pardini

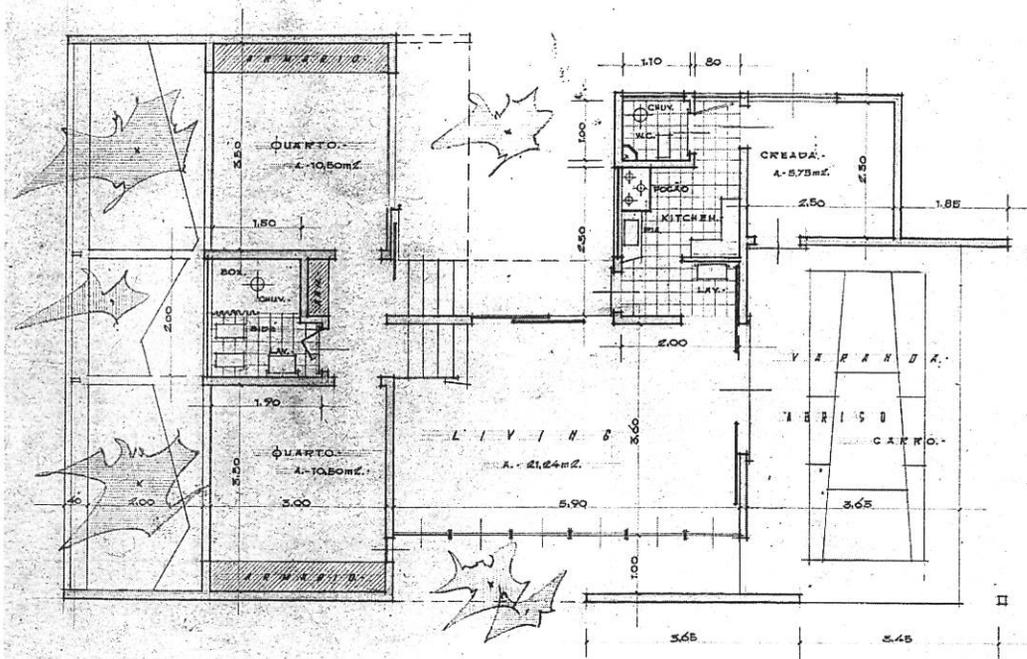
9  
Lemos, Carlos A C  
**Arquitetura Con-  
temporânea in  
História Geral da  
Arte no Brasil** vol  
2 p 825 coord  
Walter Zanini  
Fundação Moreira  
Salles São Paulo  
1993

10  
Segre, Roberto  
**América Latina.  
Fim de Milênio.  
Raízes e pers-  
pectivas de sua  
arquitetura** ed  
Studio Nobel São  
Paulo 1991 p 227



diante em Belém apresentam soluções audaciosas com estruturas autônomas, pilotis, marquises com grandes balanços que geram amplos espaços de vãos livres. Mesmo as casas mais simples procuram enfatizar formas caprichosas, curvas, rampas e se enriquecem com painéis e revestimentos em azulejos. Procura-se amenizar o clima com o emprego de pára-sóis ou de cobogós, elementos celulares de cimento ou cerâmica, explorando os efeitos plásticos destes recursos da técnica.

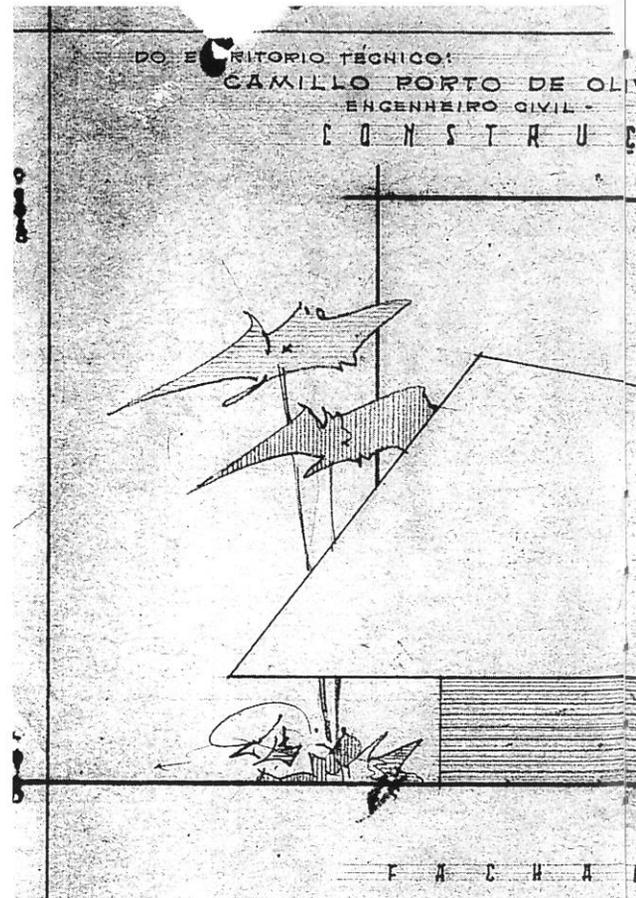
Os programas de necessidade refletem uma mudança de hábitos dos contratantes que continuam exigindo programas muito diversificados, como haviam feito no fim do século XIX, mas agora os associam em grandes ambientes: salas de estar e jantar num mesmo ambiente ou em áreas ligadas, varandas e jardins internos, amplos dormitórios com banheiros e vestiários privados, estar íntimo e copa para as refeições da família. Muitas residências têm salões de jogos e escritórios particulares. Os serviços, entendidos como diversos quartos para empregados e lavanderia ficam, em geral, em um corpo separado da construção principal.



Ilustrações 9 e 10  
Residência no  
Lago Azul

Eng.º Arquitecto  
Camilo Porto de  
Oliveira

Belém, 1957



Um dos profissionais que melhor ilustram as intenções dos projetistas desta época é Camilo Porto de Oliveira, engenheiro e depois de 1969 arquiteto. Suas residências – e ele constrói mais de duzentas segundo suas declarações – começam vinculadas ao movimento racionalista europeu como se pode ver em projetos de 1949. Os projetos desta fase são construções maciças em que diversos volumes se articulam insinuando soluções que seriam testadas nos anos seguintes: arcos parabólicos e elementos vazados nas formas de pára-sóis e cobogós (ilustrações 1 e 2).

Na década seguinte as residências de Camilo Porto têm seus ambientes progressivamente ampliados e há uma mudança perceptível nos volumes que ao se articularem valorizam qualidades plásticas do concreto armado. Linhas curvas e trapezoidais definem corpos da construção que são enfatizados, também, pelas cores ou materiais usados (ilustrações 3 e 4). O trabalho de Camilo Porto adotaria, nos anos 60, um maior refinamento de materiais, uso de pedras polidas e grandes panos de vidro, ou revestimentos sofisticados, mas com programas de necessidades similares aos das fases anteriores (ilustrações 5, 6, 7 e 8).

A experiência de bairros exclusivos pode ser exemplificada, em Belém, por condomínios surgidos nos anos 60, em subúrbios afastados da área urbana, dos quais o mais importante recebe a denominação de Lago Azul.

O crescimento do final do século instalara os novos bairros em zonas internas que rompem qualquer relação ainda existente com a natureza seja ela a água (rio/baía), seja a floresta, esta ligada a vestígios esparsos. Os condomínios exclusivos aproveitam fragmentos da floresta ou criam lagos artificiais tentando recuperar a ligação com a natureza e são, também, motivo para alguns projetos inovadores. Usando, ainda o trabalho de Camilo Porto como exemplo pode-se citar uma residência no Lago Azul (ilustrações 9 e 10), projeto de 1957, onde se observa um programa simplificado em confronto com as residências urbanas mas com recursos técnicos e solução plástica similares aos utilizados naquelas. Pode ser observado, ainda, nos trabalhos do engenheiro citado, a mudança paulatina na representação gráfica que se esquematiza e adota padrões de desenho modernista visíveis principalmente na vegetação ou na própria logomarca do projetista.

A arquitetura moderna, em suas várias manifestações, está representada no centro da cidade de Belém mas tem a maioria de seus prédios, especialmente as residências, esparsas no eixo de expansão da cidade, a avenida Almirante Barroso ou nos condomínios executados nos anos 60. Sua conservação e seu estudo se revestem de importância enquanto expressivos de uma sociedade, de seus valores estéticos e de comportamento. O quanto estes projetos refletiam uma real assimilação dos princípios da modernidade ou constituíram apenas apropriações exteriores e superficiais do ideário das vanguardas internacionais são questões a serem ainda elaboradas. Em aberto fica, também, a maneira como esses projetos foram vistos e assimilados pela população em suas camadas menos favorecidas, principalmente aquelas que apesar de terem menos possibilidades financeiras não deixam de ter usuários mais exigentes do que a média. A apropriação pela classe mais baixa deu origem a fantasiosas elaborações de formas e revestimentos que, ainda hoje, podem ser vistas pela cidade e mereceriam estudo específico pela adequação a aspirações e necessidades que contradizem os modelos nos quais se inspiraram.

