



# olhares contemporâneos sobre arquitetura **VERNÁCULA / POPULAR**

Marcia Sant'Anna | Marco Antônio Penido de Rezende  
**Organizadores**

( EDITORAufmg )



# A conceitualização cultural da arquitetura vernácula

(e algumas anotações sobre o  
vernáculo atual brasileiro)

Javier Pérez Gil

*"Como o Filósofo ensina no Sexto Livro  
de Ética, é justo que o sábio saiba [algo]  
não apenas por princípios, mas também  
pela universalidade dos princípios".*

Alexandre de Hales (1185-1245),  
*Prêmio à Metafísica* (1572, p. 54).

## O âmbito da teoria

A arquitetura, definida por Vitruvio Polión (1787, p. 2), é uma disciplina cujo conhecimento decorre da prática e do raciocínio, este último entendido como uma atividade intelectual que permite "explicar e demonstrar com sutileza e as leis da proporção das obras executadas". Esta diferenciação aristotélica entre teoria e prática é verdadeira em termos aristotélicos porque a arquitetura é um conhecimento produtivo; como toda arte, destinada a "uma produção auxiliada pela razão". (ARISTÓTELES, 1873, p. 155-156) Mas é a instância teórica que a partir do Humanismo Renascentista definiu a essência e a especificidade da Arquitetura como uma disciplina intelectual e diferenciada por sua vez de outras que também têm a arquitetura como objeto, embora sem sua abordagem dialética. Talvez seja por isso que Étienne-Louis Boullée

(1797, p. 41-42) perguntou em seu ensaio: “O que é Arquitetura? Lá, devo definir com Vitrúvio a arte de construir?”.<sup>1</sup> Para contestarse seguidamente: “Não. Há um erro grosseiro nesta definição. Vitruvius toma o efeito pela causa. Você tem que projetar para executar... É esta produção da espírito”.<sup>2</sup>

Enquanto produção do espírito, numa área da Arquitetura como a Teoria da Arquitetura, entende esta não como um saber produtivo, mas como saber técnico. E sua busca por conhecimento usará o raciocínio dialético quanto mais próximo ele aborda questões ou temas de natureza intrinsecamente humana, como a cultura ou herança. Nesse sentido, a partir da minha dupla condição acadêmica e pessoal – de teórico arquitetônico e humanista, respectivamente – me referirei à arquitetura vernácula em um nível teórico e como fenômeno cultural, dimensão esta última que acredito ser a mais valiosa desse tipo de construção.

Nessa perspectiva, se pretendemos construir um discurso teórico coerente, deveremos primeiro estabelecer uma conceituação precisa, uma vez que os conceitos são tanto a base quanto o objetivo do próprio discurso teórico. E, a esse respeito, devo fazer três esclarecimentos preliminares. O primeiro afeta a própria ideia ou realidade da arquitetura vernácula. O segundo e o terceiro a seu significante e seu significado.

Quanto ao primeiro, alguns pesquisadores consideram que a partir de uma leitura cultural, antropológica ou humanística não faz sentido estabelecer classificações na arquitetura. Tudo isso poderia ser entendido como um único enredo de expressão cultural, em vez de implantar a velha dialética entre arquitetura “cultura” e “popular”. Porque estes não são dois compartimentos impermeáveis, mas expressões de uma comunidade cultural comum e relacionada entre suas partes; cada vez mais. E porque, como recordarei no terceiro esclarecimento, desse outro ponto de vista a arquitetura popular é incapaz de se definir de forma autônoma. Em vez disso, geralmente se entende que o popular é aquele “não culto”. Assim, nos encontramos com uma definição negativa – por exclusão – e excessivamente ambígua. Não é enunciado a partir de suas propriedades e, além disso, está inoperante, como mostrado pelos conflitos quando se trata de abordar construções supostamente híbridas, com elementos “cultos” e “populares” ao mesmo tempo. Assim, compreendido em termos culturais e sociais, o termo parece incoerente e obsoleto.

<sup>1</sup> “Qu'est-ce que l'architecture? Là définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir?”.

<sup>2</sup> “Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer.... C'est cette production de l'esprit”.

Embora, como Henri Glassie (2000) aponta, devemos também reconhecer uma certa utilidade como categoria, por isso continuamos a usá-lo.

Em relação ao significante, embora coloquialmente costumamos falar indistintamente de arquitetura “vernácula”, “popular”, “tradicional” ou outras expressões, a verdade é que estes não são termos sinônimos. Cada um carrega um sentido semântico diferente que deve ser lembrado. Desde suas origens do século XIX, o popular tem um viés romântico que nos remete ao povo como um coletivo nacional e de identidade. O tradicional foca na tradição, na transferência de informações de geração para geração com uma certa evolução. Por fim, o vernáculo está mais intimamente relacionado à adaptação cultural ao local. Cada uma dessas denominações tem uma origem diferente e um significado que aponta para os valores reconhecidos ou buscados na arquitetura.

Finalmente, a terceira ressalva diz respeito ao significado. Não podemos proteger ou gerenciar o que somos incapazes de definir. E, nesse sentido, é muito preocupante ver o desdém que muitas vezes é dispensado ao conteúdo semântico dessa arquitetura. Muitas vezes encontramos monografias extensas que se opõem a qualquer tipo de delimitação conceitual do objeto de estudo, e mesmo muitas que justificam sua omissão porque é uma questão muito vulgar e perfeitamente conhecida por todos. Não. A verdade é que esse não é o caso. O comum nos casos que – meritoriamente – tratam do assunto é oferecer definições descritivas (por aproximação) ou negativas (ao contrário de algo anteriormente conhecido). No entanto, se você quer trabalhar com precisão, você tem que oferecer definições essenciais, aquelas que incluem o gênero ou classe de realidades a que pertence e as diferenças específicas dentro desse gênero.

## Falsos axiomas

Definições não essenciais da arquitetura vernácula são frequentemente acompanhadas de listas de características, às vezes muito numerosas. Essas listas buscam uma descrição, por aproximação, por meio de raciocínio dedutivo. No entanto, algumas das principais premissas desse raciocínio carecem de fundamento ou de toda a base que lhes pressupõe como tais axiomas.

Um desses supostos axiomas é o de autoria anônima, que diferenciaria essa arquitetura da autoria culta ou reconhecida. Mas a arquitetura nunca é anônima. Ao descrevê-la como anônima, estamos desatualizando-a, desumanizando algo intrinsecamente humano. Estamos transformando a habitação,

a complexidade da Arquitetura, em mera construção, como é costume fazer no nível gráfico com suas representações e fotografias: sem pessoas, como objetos escultóricos e não arquitetônicos. Como aponta Kirshenblatt-Gimblett (2004), o uso de termos genéricos como “comunidade”, “pessoas” ou “autores anônimos” acabou conotando um meio passivo, desprovido de vontade, intenção ou subjetividade. Os verdadeiros protagonistas do artefato cultural, que são ou eram pessoas específicas, com nomes e sobrenomes, foram, assim, omitidos. Mas se as pessoas são deixadas de fora da equação cultural, então não há cultura.

O anonimato não é uma condição da arquitetura, mas uma lacuna daqueles que a abordam. Ciências como História, Etnografia ou Arqueologia podem nos ajudar a conhecer a autoria daqueles que a construíram, ou pelo menos nos aproximarmos dela. Assim, a própria arquitetura nos diz sobre sua vida, economia, crenças, aspirações... (PÉREZ GIL, 2019a) Não devemos esconder as pessoas – construtores e usuários – atrás do anonimato, porque esse procedimento não é aplicado à arquitetura monumental, em que a partir de metodologias sociológicas investigamos exaustivamente desenvolvedores, proprietários e, claro, artistas. Não devemos, em suma, confundir o anonimato com o desconhecimento.

Por outro lado, essa importância da comunidade, do agente sujeito da arquitetura, deve ser implicitamente incluída em denominações como “popular” (pessoas, como um todo ou parte de um grupo humano) ou “tradicional” (em referência às tradições que são transferidas de geração em geração dentro dessa comunidade). Além disso, está contido em todos os documentos e recomendações modernas. A *Carta do patrimônio vernáculo construído* de ICOMOS (1999, p. 1) afirma que “o patrimônio construído vernáculo é importante; ele é a expressão fundamental da cultura de uma comunidade, do seu relacionamento com o seu território e, ao mesmo tempo, a expressão da diversidade da cultura mundial”.

A arquitetura vernácula é expressão de uma comunidade, não de um território, como se costuma dizer. São as pessoas que a criam, não os territórios. E quando falamos sobre sua integração na paisagem, o efeito é confundido com a causa. Não é que essas obras se misturem com o lugar para emergir de lá. Eles se misturam porque as pessoas pegam os recursos mais acessíveis: os do lugar.

Outro axioma que aparece de novo – e igualmente discutível – é o da antiguidade imemorial da arquitetura vernácula. Como inúmeros estudos aplicados têm mostrado, o que chamamos de tradicional nada mais é do que a versão mais recente da qual estamos cientes. (PÉREZ GIL, 2016) Além disso,

às vezes sua antiguidade é muito mais recente do que se acredita. Porque tradição (do latim *tradere*) significa exatamente isso: entregar. É uma ação que carrega consigo dinamismo, mudança. Consiste em passar o bastão de uma geração para outra e evoluir, mesmo que muito lentamente. A cultura é sempre dinâmica e imemorial é mais uma limitação do pesquisador do que uma qualidade da arquitetura. Mais do que falar sobre imemoriais, devemos falar sobre amnésia ou a incapacidade do pesquisador.

Essa ideia também se reflete na Carta do ICOMOS (1999, p. 1), quando afirma que: “a construção vernácula é a forma tradicional e natural pela qual as comunidades habitavam. É um processo contínuo que inclui as necessárias modificações e adaptações contínuas como resposta às restrições sociais e ambientais”.

No entanto, esse reconhecimento pelo ICOMOS do caráter dinâmico da arquitetura vernácula, bem como dos princípios democráticos e processuais, parece desaparecer ao lidar com obras feitas com materiais não pré-industriais. Em nossas áreas ocidentais, parece que a existência da arquitetura vernácula só é concebida quando é construída com materiais pré-industriais. Nas abordagens tradicionais, a dialética matéria-processo acaba inclinando-se em favor da primeira e isso significa que estamos diante de uma conceituação hegemônica que é materialista, formalista (PÉREZ GIL, 2019b), uma posição mais típica da visão monumentalista do século XIX. E digo século XIX, porque mesmo para este tipo de herança nas últimas décadas uma crescente proeminência tem sido dada a valores imateriais. Mas, além disso, paradoxalmente, verifica-se que é uma posição inconsistente com os métodos de conservação defendidos por essas mesmas instâncias (ICOMOS, 1999), em favor da manutenção com técnicas e materiais tradicionais.

Por outra parte, como consequência da “homogeneização da cultura e da transformação socioeconômica”, a carta afirma que “a sobrevivência desta tradição está mundialmente ameaçada pelas forças da homogeneização econômica, cultural e arquitetônica”. Para salvaguardar essa tradição, sugere-se controlar as mudanças, restringindo-as aos modos tradicionais ou formalmente assimiláveis e proibindo, portanto, a introdução de materiais disruptivos com esses modelos. Mas poderíamos nos perguntar sobre o significado desses controles e sua coerência com esses outros princípios, nos quais o papel da comunidade e o caráter dinâmico da arquitetura como expressão cultural foram elogiados. Por que, desde o início, a globalização não faz parte desse processo contínuo e suas modificações e adaptações?

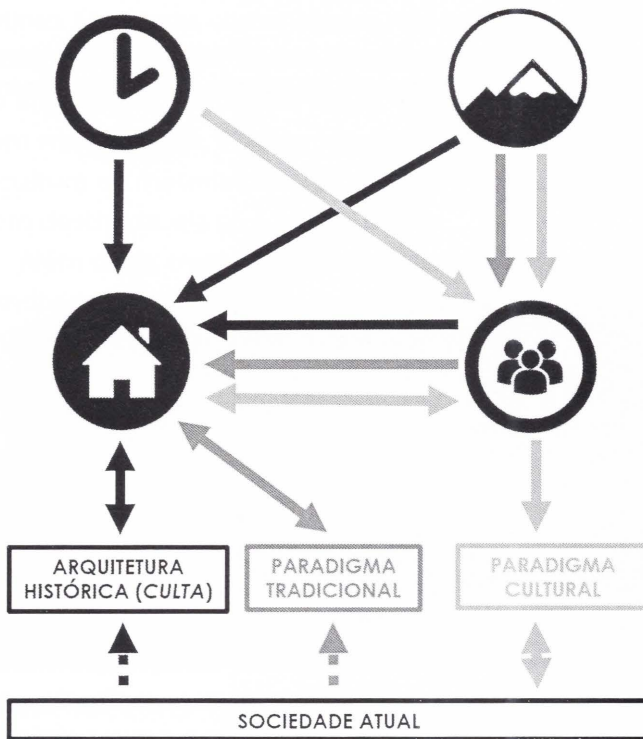
## Uma visão cultural

Em vez dessa concepção de arquitetura vernácula, alguns pesquisadores estabelecem outra concepção de natureza cultural, antropológica ou humanística e que poderíamos descrever como uma definição essencial, que identifica claramente suas propriedades por si só. Pessoalmente, entendida como arquitetura, defino o vernáculo como o conjunto de obras construídas ou arquitetônicas que simbolizam os valores culturais – materiais e imateriais – específicos e genuínos de uma determinada comunidade ao longo do tempo. E, se falarmos de patrimônio, devemos adicionar o processo crítico pelo qual a comunidade reconhece esses valores nos atributos.

De forma gráfica poderíamos dizer que, se considerarmos quatro variáveis como o tempo histórico, o meio, o resultado material e a comunidade (Figura 1), quando a arquitetura cultivada era tradicionalmente estudada, entendia-se que o contexto histórico, o meio e a sociedade artista-sociedade eram as chaves que explicavam a obra de arte. De acordo com o paradigma tradicional da arquitetura vernácula, o ambiente impõe ao construtor algumas condições para fabricar a arquitetura. Esse é o único e último objeto de estudo, de modo que a comunidade está praticamente à disposição do meio ambiente e o tempo histórico não é abordado, uma vez que se deve ser uma arquitetura imemorial e atemporal. Da mesma forma, a sociedade é um mero espectador do processo. No entanto, do ponto de vista que proponho, tanto o tempo histórico quanto o meio ambiente nos ajudam a entender a comunidade desse tempo e lugar. Assim como a arquitetura, que é um documento material dessa comunidade; e, reciprocamente, essa comunidade ou indivíduos específicos, com suas circunstâncias específicas, explicam a arquitetura. A sociedade de hoje não é uma mera espectadora; participa desse processo, um processo que explica o que é e que, por sua vez, se alimenta dessa mesma sociedade através do vernáculo atual.

Nessa perspectiva, em segundo lugar, distingo entre vernáculo histórico e vernáculo atual. O primeiro é constituído por essas obras e conjuntos que possuem valores antropológicos vernáculos, mas de natureza histórica, uma vez que pertencem a períodos ou contextos culturais do passado de uma comunidade. Por sua vez, o vernáculo atual refere-se a bens que se manifestam como patrimônio vivo, no qual os valores antropológicos vernáculos de uma comunidade que os constrói, mantém ou utiliza. São obras que continuam a desenvolver sua função – primária ou adaptada – e que são elaboradas, concebidas ou mantidas de acordo com a tradição da construção pré-industrial ou sua evolução contemporânea.

**Figura 1 //** Tempo, meio ambiente, forma e comunidade como variáveis e objetivos de estudo da arquitetura. Prevalência do processo sobre a forma no paradigma proposto para a arquitetura vernácula



Fonte: elaborada pelo autor.

A conceituação cultural que defendo para a arquitetura vernácula baseia-se apenas em princípios, sem perguntar sobre o material que compõe. Creio que a participação de materiais industriais ou *ready-made*, mesmo que prejudiquem seu *status* vernáculo, não o anula. E, de fato, em muitos casos, eles podem ser a única resposta cultural autêntica de uma comunidade. Assim como em um contexto pré-industrial, construtores e usuários utilizavam os materiais e soluções mais imediatos, eficientes e econômicos, em um contexto industrial ou global, esse mesmo raciocínio também pode ser aplicado com materiais industriais (Figura 2). Além do formalismo, seu uso seria então a resposta mais culturalmente autêntica. Como quais atributos são capazes de carregar valores culturais mais vernáculos de uma determinada comunidade, a intervenção espontânea do habitante local com alguns materiais industriais ou o projeto com alguns materiais pré-industriais de um estúdio de arquitetura localizado a centenas de quilômetros deste local? O primeiro seria uma expressão do que Caniggia e Maffei (1995, p. 24-25) chamaram de “consciência espontânea”,

ou seja, liberdade criativa sem limitações ou preconceitos; e, ainda mais, se encontrarmos espécimes autoconstruídos. O segundo não seria nada mais do que um fruto da “consciência crítica”.

**Figura 2 //** Caçarelhos (Vimioso, Portugal). Construção popular com diferentes aparelhamentos. Materiais diferentes (pré-industriais e industriais); mesma ideia arquitetônica, mesmo procedimento de construção, abordagens culturais semelhantes



Fonte: elaborada pelo autor.

O vernáculo histórico pode seguir vivo, mas em muitas áreas, seu tempo passou, é histórico. Uma das constantes dos estudos sobre arquitetura vernácula há mais de um século é precisamente que é uma arquitetura em perigo de extinção. Já no início da década de 1930, o arquiteto Leopoldo Torres Balbás lamentou o desaparecimento da arquitetura popular espanhola como resultado de um desenvolvimento que outros países haviam experimentado antes.

[...] após um lento processo de desaparecimento, a arte popular é extinta nos dias atuais. Em outras nações seus produtos já são encontrados apenas em museus e coleções..., mas nestes últimos trinta anos, nesse aspecto, quase igualamos com o resto da Europa, e devemos ir aos lugares mais distantes e pobres para encontrar manifestações ainda vivas dessa arte. (TORRES BALBÁS, 1934, p. 151)

Essa mesma preocupação, que, por sua vez, possibilitou promover sua conservação e recuperação, está presente em quase todos os documentos e regulamentos atuais. (ICOMOS, 1999) Eu compartilho parte do diagnóstico. Certamente, nos últimos tempos “os padrões de regeneração desses modelos

foram radicalmente alterados”. (BENITO, 2003, p. 726) Mas isso não significa que a arquitetura vernácula desapareça. O que corre o risco de extinção é a arquitetura vernácula histórica porque, de fato, seu tempo histórico já está extinto. Mas essas comunidades não se tornaram entidades abstratas e aculturais. Na realidade, elas continuam a capturar sua cultura em – e através – da arquitetura (vernácula atual). Parte do vernáculo atual é agora expresso com meios atuais. Porque são simplesmente meios, o instrumento em que a cultura se materializa. Não a cultura em si, porque a cultura não é criada nem destruída, ela só é transformada.

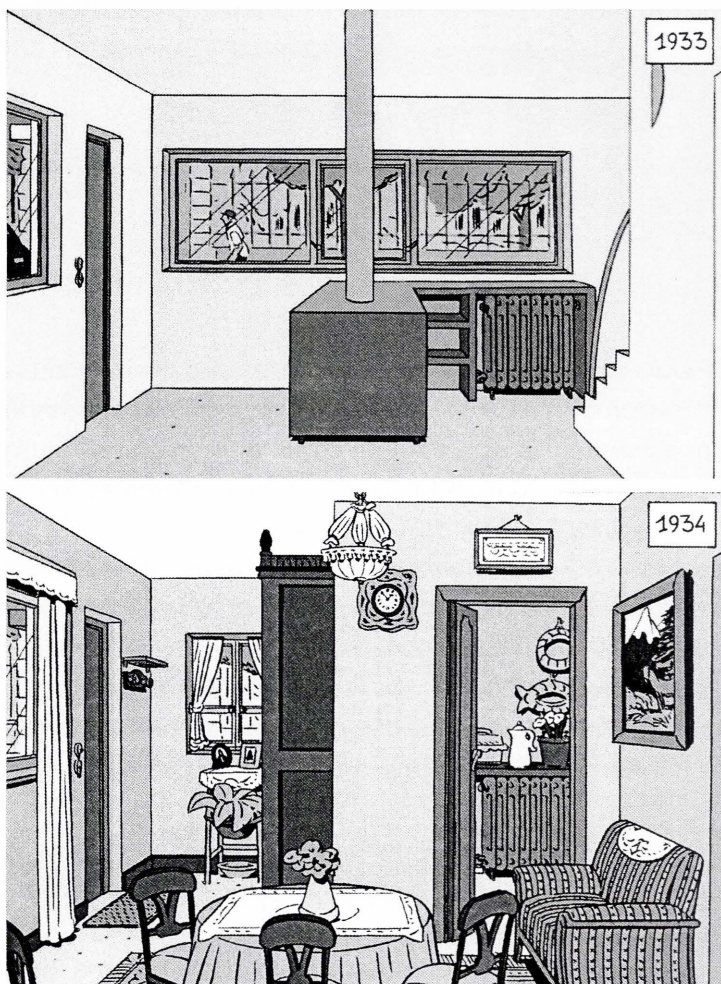
Além disso, mesmo em casos predeterminados e claramente globalizados, a individualidade acaba surgindo. Para começar, porque a premissa de um único destino cultural universal é falsa, o processo inexorável de globalização, mais que um resultado de homogeneidade, nos leva a outro de hibridização, em que o autóctone continua a se manifestar em adaptação a influências externas ou mesmo com manifestações resilientes e reativas. Como Byung-Chul Han (2008) adverte ao explicar seu conceito de “hipercultura”, esta não é uma monocultura enorme. Pelo contrário, se faz disponível uma enorme gama de diferentes formas e práticas de vida através da conexão globalizada e defasada, fazendo surgir dialetos. Pode-se dizer que as comunidades e indivíduos realizam um processo consciente de tradução cultural através do qual aplicam táticas e estratégias para assumir o que é estrangeiro, ou um processo inconsciente de creolização (BURKE, 2010), no qual diferentes forças dão origem a uma nova cultura.

Mesmo as habitações em série implantadas em nossas cidades sem sequer um projeto arquitetônico adaptado ao ambiente ou ao programa de uso dos indivíduos acabam experimentando variações por parte delas (Figura 3); seja através de suas transformações diretas ou através de sua sintaxe espacial e uso. (HANSON, 1998) Embora com um valor vernáculo evidentemente limitado, dado que os habitantes não participaram do projeto nem da construção, a uniformidade nunca consegue erradicar a expressão cultural e individual. Porque, como há ilustrado o abade Pluche (1755, p. 1-2) no século XVIII, “[...] embora usemos o auxílio do arquiteto e ajuda do pedreiro para reconstruir uma casa ou melhorar um quarto, será muito prudente presidir tudo... todos os dias nos oferecem a oportunidade de exercê-lo”. Essa mesma ideia foi captada por Hassan Fathy (2021, p. 62) em meados do século XX, quando ele se propôs harmonizar a trindade proprietário-arquiteto-artesão:

Houve um tempo em que, quando uma pessoa queria construir uma casa, começava um dos processos de tomada de decisão mais complexos e

demorados de sua vida. Desde a primeira discussão familiar sobre as primeiras ideias até o dia em que o último pedreiro deixava a casa acabada, o proprietário trabalhava com os construtores e era responsável pelo resultado final. É possível que ele não tenha trabalhado com as mãos, mas sugeriu, insistiu, rejeitou e manteve um diálogo constante.

**Figura 3 //** “Nós gostamos mais de janelas como as da cidade de onde viemos. E pouco a pouco estamos adicionando detalhes de decoração ao nosso gosto, por exemplo, para mudar esse quarto que parecia a sala de espera de um hospital [...]”. Mudanças na casa racionalista dos Wissels



Fonte: Torres (2017).

Além disso, a visão materialista da arquitetura vernácula também tem impacto negativo em sua conservação, uma vez que, como esperado, o viés conceitual acaba condicionando o plano prático e de intervenção. O que

não foi conceituado como tal não pode ser preservado culturalmente. E, se não houver uma teoria coerente, logo surgem contradições, pois quando se afirma que a arquitetura vernácula responde a “[...] um processo contínuo que inclui as modificações necessárias e adaptações contínuas como resposta às restrições sociais e ambientais” (ICOMOS, 1999) para então estabelecer que as novidades serão aplicadas “[...] com materiais que assegurem uma coerência de expressão, de aspecto, de textura e de forma com a edificação original”. Ou seja, quando a introdução de materiais diferentes ou industriais é negada, ou que não estão subordinados aos históricos. Por que não são os materiais industriais parte da cultura autêntica de hoje? Estamos novamente diante de uma conceituação materialista e formalista. Os supostos princípios democráticos e processuais estão subordinados à composição química do material.

Como princípio geral, essas indicações estão corretas, bem como a recomendação de restauração com sistemas tradicionais de construção, promovendo os ofícios, materiais e técnicas de cada lugar. (ICOMOS, 1999) Mas seu acompanhamento apriorista e acrítico pode atacar os valores específicos de cada bem particular e supor de fato a negação das expressões da cultura vernácula com materiais industriais, ou seja, com os meios usuais e genuínos de uma boa parte de nossas sociedades ocidentais desde o século passado. Assim, nos encontramos diariamente com absurdos que pervertem a autenticidade arquitetônica invocando regulamentos formalistas, como estruturas que não suportam nada ou muros fingidos que prejudicam a fábrica (Figura 4). E, pelo contrário, outras fábricas são censuradas e ridicularizadas pelo simples fato de que seu aparelhamento é industrial, mesmo que façam parte de uma unidade com outras pré-industriais, dialogando com elas com um comportamento semelhante e a mesma ideia arquitetônica. (PÉREZ GIL, 2019a)

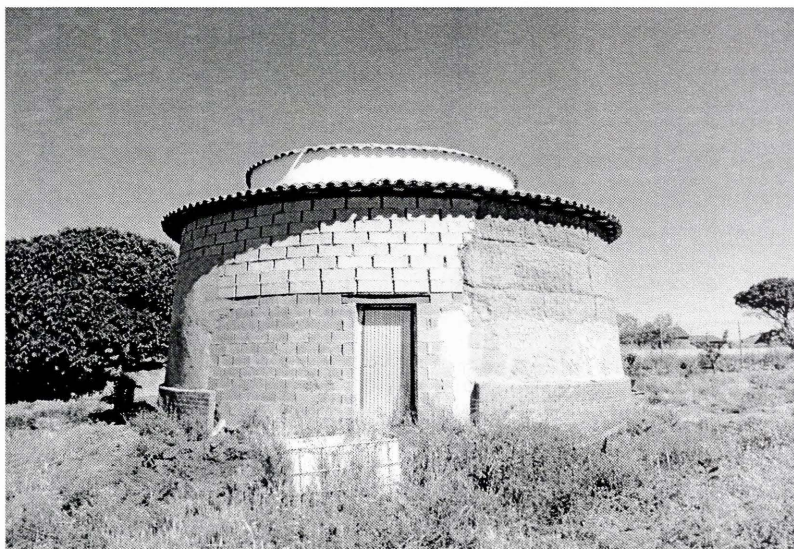
Mas isso significa que devemos permitir qualquer expressão a qualquer preço? Não. Como nossas sociedades democráticas, devemos estabelecer um quadro de convivência e colocar limites à liberdade, que vai aonde afeta a liberdade dos demais. Dar liberdade à arquitetura vernácula significa sim não estagnar a tradição, seguir permitindo a expressão cultural das comunidades e não descartar novas expressões do local. Só assim poderia ser evitada a flagrante contradição entre a crescente importância dada ao patrimônio cultural imaterial e o direito das comunidades de decidirem sobre sua própria cultura, e a impossibilidade factual de vê-la se desenvolver de forma autônoma. (PÉREZ GIL, 2022) Somente indivíduos da própria comunidade podem desenvolver “consciência espontânea”, pois são os únicos capazes de traduzir sua cultura em arquitetura. E, em função dessa liberdade e do senso dinâmico de tradição como processo, não se deve negar o uso de meios modernos se já fazem parte de sua própria realidade cultural (Figura 5).

**Figura 4 //** Villanubla (Valladolid, Espanha). Às vezes, o acompanhamento de regulamentos formalistas pode dar origem a absurdos totalmente estranhos à autenticidade da arquitetura vernácula



Fonte: elaborada pelo autor.

**Figura 5 //** Pombal histórico reconstruído com materiais industriais em Pozuelos do Rei (Palencia, Espanha). Representa a versão autêntica da cultura atual do lugar. Comparado a outros pombais restaurados com materiais pré-industriais e sem uso, este foi construído por seu proprietário/usuário e é um pombal funcional – uma arquitetura – não um adereço paisagístico



Fonte: elaborada pelo autor.

## Algumas notas sobre o vernáculo brasileiro atual

No Brasil, o reconhecimento e a salvaguarda jurídica da arquitetura vernácula têm sua origem no Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, “que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional” e um marco final no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (BRASIL, 2000), que parte de um decreto de 2000, três anos antes da *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Da mesma forma, a Constituição brasileira, consciente e responsável por seu legado multicultural, assume que o Estado “[...] protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (art. 215.1). (BRASIL, 2000) E dada a amplitude deste artigo – não por extensão menos vinculante –, pode-se perguntar se a Constituição ainda não estará – de fato – protegendo as manifestações culturais daquilo que definiu como o vernáculo atual. Mas é assim?

Em 1937, coincidindo com o já citado Decreto-Lei sobre a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional, a antropóloga Heloisa Alberto Torres reivindicou a proteção do patrimônio das populações indígenas e neobrasileiras, ainda relegada pelos padrões do que Hervé Portador definiu como “alta cultura”:<sup>3</sup>

Deveria ser tomada em conta a proteção a produtos de arte de populações indígenas ou néo-brasileiras atuais que, tendo possuído um patrimônio

<sup>3</sup> Epistemologicamente, não é correto extrapolar leituras ou posições atuais para processos do passado opondo sua contextualização. No Brasil, como na Europa, nas primeiras décadas do século passado, o conceito de Cultura ainda não é antropológico, uma abordagem da qual nossas noções posteriores de herança e democracia cultural emanarão. (CARRIER, 1992) Se então as manifestações populares não tinham o mesmo reconhecimento que as monumentais, não foi precisamente devido à sua origem étnica ou racial, como às vezes é reivindicado. Os europeus, que compõem a grande maioria do panorama arquitetônico do continente, receberam a mesma dignidade e atenção. Esse panorama arquitetônico é muitas vezes ignorado por posições simplistas que ignoram a história sociológica das nações europeias. Mas basta recordar as impressões de um americano como o ex-presidente dos Estados Unidos da América (EUA), John Adams, sobre a arquitetura do norte da Espanha em 1780: “The Houses are uniformlythesamethroughthewhole Country hitherto-common habitations for MenandBeasts. The same smoaky, filthy holes. Not one decent House have I seen from Corunna”. (ADAMS, 1961, p. 420-433) Os palácios de Madrid ou Lisboa, como os da Cidade do México ou do Rio de Janeiro, eram tão distantes e desconhecidos pelos índios brasileiros quanto para os portugueses de Trás-os-Montes ou seus vizinhos espanhóis nas montanhas de Leão. Foi a partir da segunda metade do século XIX, com o impulso dos movimentos românticos e nacionalistas, (quando começou a se descobrir e valorizar – não sem conotações ideológicas – a arquitetura “popular”, em que se materializa a essência do povo. E essa reprovação, em geral, não surgiu das classes afetadas, mas de certas elites do mundo da alta cultura (arquitetos, antropólogos, filantropos...).

de cultura original, se encontrem em condições precárias econômicas e sociais e se revelem, assim, incapazes de defender o seu regime normal de vida. (ALBERTO TORRES, 1937, p. 9)

Advertências como essa foram gradualmente mudando a maneira como entendemos nosso legado cultural comum. Mas, sendo assim, mais de oito décadas depois, não poderíamos estender esse conceito de herança original de comunidades precárias para o vernáculo atual? Gostaria de levar essa questão – tão respeitosa quanto deliberadamente provocativa – a um caso aplicado, sem dúvida atual e controverso, mas que pode nos ajudar a reconhecer a mudança de paradigma: as favelas. E antes de mais nada, advirto que não pretendo valorizá-los em nenhum sentido político. Só notei sua existência. Não pretendo elogiá-los ou necessariamente reconhecê-los como patrimônio, mas em termos de arquitetura, como uma expressão autêntica da cultura vernácula de nossas comunidades.

Nos últimos anos, estamos constatando um crescente interesse no estudo das favelas brasileiras, tendência que podemos inserir em uma dinâmica internacional dedicada à análise antropológica e arquitetônica de assentamentos informais. (GÓMEZ, 2010; KIM; KING, 2011) Como aponta a professora Marcia Sant'Anna (2013), *Habitação em questão* (1981), de Carlos Nelson F. dos Santos, pode ser considerada a referência fundamental dessa linha de pesquisa, embora estudos subsequentes tenham prestado mais atenção aos aspectos sociológicos, econômicos e políticos do que à configuração arquitetônica, tipológica, morfológica ou espacial. E, apesar desse interesse acadêmico e até mesmo civil, ainda há um longo caminho a percorrer para que essas construções sejam consideradas de uma perspectiva cultural normalizada.

Boa prova desse desprezo o temos na declaração da cidade do Rio de Janeiro em 2012 como Patrimônio Mundial com a categoria de paisagem cultural, por constituir um excepcional assentamento urbano – mais do que por seu patrimônio construído –, cenário de uma rica cultura viva que também serviu de inspiração para muitos músicos, paisagistas e urbanistas. (WORLD HERITAGE CENTRE, 2012) A declaração inclui os principais marcos naturais e urbanos, omitindo bairros de favelas. Nem o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), como promotor, nem a Unesco, como declarante, as citam em seus documentos, mais que como assentamentos irregulares e indiretamente. Mas pode-se perguntar se essa omissão se deve a um viés ideológico aporofóbico – o ódio ao pobre e à pobreza – ou relutante à inclusão de espaços marginais e empobrecidos. Porque as favelas, além de carregarem alguns dos valores mais universais da cidade (como samba ou carnaval),

estão em seu perímetro e nas zonas amortecidas (no caso de Santa Marta e Morro da Babilônia), e ninguém duvida que seria muito difícil conceber hoje a paisagem carioca sem o pano de fundo desses bairros.

Entendidas como assentamentos irregulares e fora de qualquer regulamentação,<sup>4</sup> as favelas podem ser consideradas hoje uma das expressões mais autênticas do vernáculo atual, justamente por causa dessa certa liberdade construtiva que outorga aos seus construtores a ilegalidade – entendida como independência de projetos, regulamentos ou normas oficiais e impostas –, essa “consciência espontânea” que, ao contrário da “crítica”, permite ao sujeito agir de acordo com a essência cultural herdada, sem a necessidade ou obrigação de mediações ou decisões críticas. Como eu disse, seu trabalho a partir de materiais industriais e até mesmo pré-fabricados ou encontrados não é motivo para não as entender como arquitetura vernácula: a autêntica do tempo histórico que vivemos. No século passado, o mundo da arte também ficou chocado com a primeiras e segundas vanguardas à medida que novas escalas, mídias, materiais, formas de expressão apareceram... e até mesmo objetos prontos, como os de Marcel Duchamp. Mas todas essas novidades são entendidas hoje precisamente como a base do nosso conceito de arte. (PÉREZ GIL, 2022)

Obviamente, é impossível dissociar esses assentamentos informais de problemas como pobreza ou crime. A erradicação da primeira é precisamente o primeiro dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU) e mencionar as favelas em um fórum cultural como o nosso poderia parecer uma apologia a elas. Mas esse não é o caso. O fim da pobreza, como o resto dos ODS, é um compromisso coletivo com o qual todos devemos nos comprometer. Mas diante dos preconceitos aporofóbicos das instituições – incluindo as culturais – devo lembrar que a arquitetura vernácula mais genuína sempre foi – e será – a arquitetura da pobreza, da miséria.

Quando os arquitetos renovados do Movimento Moderno olharam para a arquitetura popular como inspiração para sua arquitetura funcional desprovida de ornamentos desnecessários, Moreno Villa (1931, p. 188-189) lembrou-os

---

<sup>4</sup> Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), “[...] as favelas são definidas como aglomerações urbanas subnormais, assentamentos irregulares em áreas consideradas impróprias para urbanização, como as encostas íngremes das montanhas do Rio de Janeiro: conjunto composto por pelo menos 51 unidades habitacionais (cabanas, casas, etc.) que ocupam – ou ocupavam – até recentemente terras de propriedade de outros (pública ou privada), dispostas em geral de maneira desorganizada e densa, carentes, em sua maioria, de serviços públicos e básicos”. (JOVCHELOVITCH; PRIEGO-HERNÁNDEZ, 2016, p. 4)

com perspicácia de que havia uma diferença básica entre a austeridade forçada da primeira e a austeridade consciente desta última:

Reconhecemos ao pensar assim que a diferença entre o popular e o puritano é como a diferença entre miséria e limpeza. A pobreza também pode ser chamada de incapacidade e a limpeza de capacidade. Porque não se diz que as pessoas adoram a eliminação do luxo (ao contrário), é que eles não podem usá-lo; enquanto o que chamamos de 'limpo' ama, se deleita com essa eliminação.

Quando falamos hoje sobre a arquitetura vernácula histórica que idealizamos, (omitimos o contexto de pobreza e dificuldades no qual sua vida cotidiana se desenvolveu), Hassan Fathy (2021, p. 21) relata muito bem como a visão bucólica do campo egípcio incutida nele por sua mãe quando criança colidiu contra a realidade que descobriu em suas próprias fazendas familiares em Talkha, uma realidade que “substituiu por rios lamacentos aquela imagem do paraíso rural”:

Uma de nossas fazendas ficava perto de Talkha e aproveitei a oportunidade para dar uma olhada. Foi uma experiência atroz. Até então eu não tinha ideia da miséria e feiura em que os camponeses viviam em uma fazenda. Vi uma série de cabanas de barro, baixas, escuras e sujas, sem janelas, latrinas ou água corrente, onde o gado vivia praticamente no mesmo ambiente que as pessoas. Não havia a conexão mais remota com o campo bucólico da minha imaginação. (FATHY, 2021, p. 21)

A memória recria o passado desde o presente. E, como disse David Lowenthal (1998, p. 476) ao se referir aos processos de modelagem da memória histórica, “[...] o passado aparece de forma mais favorável nas relíquias renovadas das atividades diárias”. Se aplicássemos estritamente o mesmo critério aporofóbico, que se dedica a construções como as favelas, teríamos que renunciar à conservação da maior parte de nossa arquitetura vernácula histórica. Porque elas seriam entendidas como símbolos de estreiteza e miséria, às vezes indignos e insalubres pelos nossos padrões atuais.

Outros males decorrentes da pobreza, como o crime, devem ser perseguidos, é claro. Inclusive quando é necessário combatê-lo e tentar erradicá-lo, mesmo o crime como fenômeno social é suscetível a ser reconhecido e explicado através dessas arquiteturas e de suas relações e rotas urbanas. Também o mal é uma expressão legítima de uma realidade que se cristaliza na arquitetura como um fenômeno cultural.

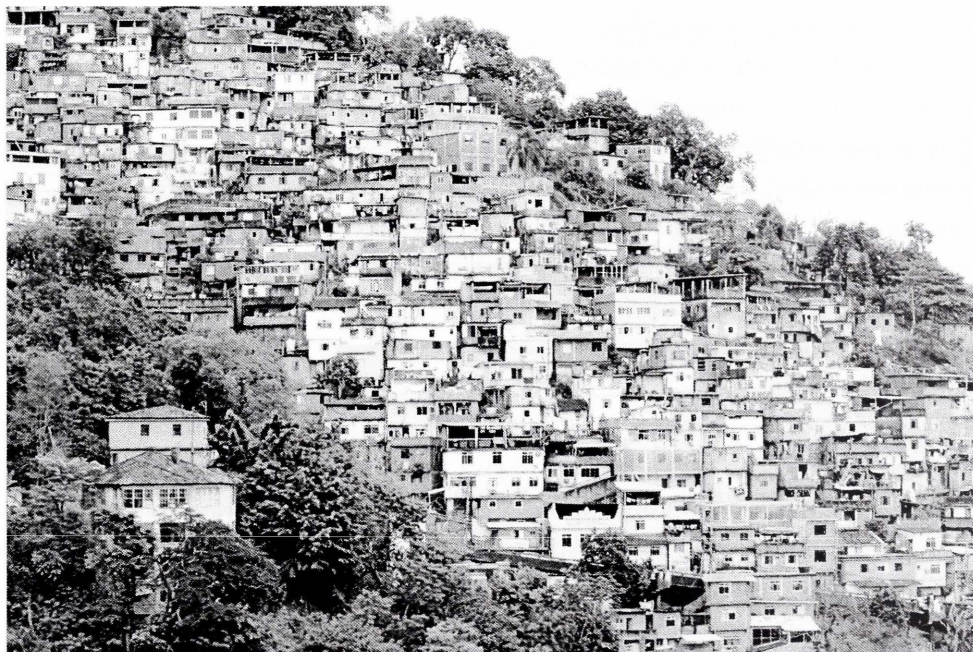
Hoje, as favelas parecem ter sido aceitas como tal pelas autoridades municipais e começaram a ser integradas às suas políticas urbanísticas. No entanto, embora comecem a surgir algumas vozes que reivindicam expressamente seu reconhecimento patrimonial como uma paisagem cultural, e como uma forma legítima de habitação (HUGUENIN; ANDRADE, 2014), não parece que as instituições culturais estejam dispostas a fazê-lo. Além disso, podem até não ser a favor do reconhecimento do vernáculo não pré-industrial atual, a julgar pelas referências citadas.<sup>5</sup> No entanto, *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial* a (UNESCO, 2003) inclui na definição de patrimônio imaterial “os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais inerentes a eles”, enquanto seu caráter processual e dinâmico deixa claro que “esse patrimônio cultural imaterial, que é transmitido de geração em geração, é constantemente recriado por comunidades e grupos de acordo com seu meio ambiente, sua interação com a natureza e sua história, infundindo neles um senso de identidade e continuidade e, assim, contribuindo para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana”. E, nesse sentido, as favelas – mesmo sem ser patrimônio – coletam dimensões, material e imaterial.

As favelas ainda são construções que podem ser analisadas em diferentes escalas, desde a arquitetônica até a urbana e paisagística (Figura 7). Como expressões vernáculas, elas se adaptaram ao ambiente físico. Em um relevo muitas vezes áspero, eles conseguiram se levantar e articular, criando perspectivas ricas e rotas complexas que lhes dão originalidade. Sobre um relevo muitas vezes acidentado eles se levantaram e se articularam, criando perspectivas ricas e rotas complexas que lhes outorgam originalidade. Seu agrupamento criou conjuntos que moldam a paisagem urbana e periurbana de muitas cidades. Seus volumes rítmicos e coloridos compõem um cenário facilmente reconhecível. E, apesar de seus problemas, eles também são um sinal de identidade para seus habitantes. Muitas pessoas se identificam com elas e são um fator de coesão social e cultural. Há anos, desenvolvem-se ações que as valorizam, principalmente dos próprios vizinhos, e até mesmo a abertura de museus temáticos no Horto, na Rocinha, na Maré ou no Museu da

<sup>5</sup> Em dezembro de 2020, submeti ao Projeto de Lei do Patrimônio Cultural da comunidade autônoma de Castilla y León (Espanha) várias alterações relacionadas ao reconhecimento e intervenção na arquitetura vernácula. Entre elas, “que as manifestações da cultura vernácula atual sejam explicitamente reconhecidas dentro do patrimônio etnológico, manifestações que podem ser materializadas por meio de materiais e meios pré-industriais ou industriais, típicos da contemporaneidade”. No entanto, a partir de hoje e ainda sem aprovar a lei, resta saber o interesse da administração birregional para essa proposta.

Favela (MUF), em Pavão-Pavãozinho. (GROVES, 2015) É, portanto, uma questão, seja como seja, do produto genuíno de uma comunidade em sua adaptação ao meio ambiente e às condições. Um exemplo claro da arquitetura vernácula atual.

Figura 6 // Favela Morro dos Prazeres (Rio de Janeiro, Brasil)



Fotógrafo: Dany13 (c/c).

Obviamente, essa consideração cultural do vernáculo atual compromete uma forma de abordá-lo, e seu reconhecimento patrimonial, de tratá-lo. No caso das favelas, significaria pensar em seu urbanismo de acordo com suas raízes participativas e dinâmicas, o que implicaria uma ideia paradoxal: a demanda de preservar o movimento (JACQUES, 2001), a mudança, uma vez que fossilizar o patrimônio – como muitas vezes é feito a partir de abordagens monumentais ou de suas fundamentações vernáculas – significaria negar sua essência. Seria necessário, então, enfrentar o difícil desafio de oferecer – em primeiro lugar – condições dignas aos seus habitantes e estabelecer limites aceitáveis de mudança, evitando também o já presente perigo no fenômeno turístico e dos espetáculos. (TERRY, 2018) Mas, nessa linha precisa, apontam os documentos e regulamentos patrimoniais mais recentes, cada vez mais sensíveis

às comunidades locais e seu direito de gerenciar sua herança de acordo com seus próprios valores.<sup>6</sup>

Como eu disse antes, com essas reflexões eu só pretendo chamar a atenção para arquiteturas que também devem ser consideradas culturalmente. E o mesmo poderia ser dito de muitas outras expressões, como as casas dos emigrantes portugueses, que apesar de sua feiura e discordância repreensível são hoje, devido à sua significância cultural e já histórica, testemunho dos processos de mudança de seu território rural no século XX. (RAPOSO, 2016)

Afinal de contas, talvez as palavras que Eloísa deixou escritas em 1937 sobre as expressões de outros coletivos – então – igualmente marginalizadas – sejam proféticas:

Ha quatro séculos não temos feito outra coisa senão proceder junto ao indígena de modo a faze-lo acreditar na sua inferioridade, colocando-o em condições inadequadas para o desarrollo do papel que o seu nivel cultural permite desempenhar com eficiencia. Todo o mal tem sido pretender descoca-lo do seu quadro, destruindo uma cultura que rege a sua vida e oferecendo-lhe outra que ele ainda não está capaz de aproveitar. A própria atitude de passividade de certos grupos [...]. (ALBERTO TORRES, 1937, p. 26)

Gostaria que tivéssemos a capacidade de analisar, em um futuro próximo, fenômenos culturais sem preconceitos, para aprender com o material, mas também com o imaterial. Integrar a arquitetura vernácula em uma visão decididamente cultural, mais abrangente e inclusiva para nossas sociedades democráticas e nosso conceito atual de patrimônio.

<sup>6</sup> No campo do Patrimônio Mundial, uma noção como a paisagem urbana histórica (UNESCO, 2003) parte justamente da ideia de que as cidades são entes dinâmicos em mudança, em que a diversidade e criatividade culturais são importantes e as tradições e percepções locais devem ser respeitadas da mesma forma que os valores (mais oficiais) das comunidades externas. Nessa linha, foi desenvolvido o projeto de pesquisa que dirigi com Juan Luis de las Rivas: "A Paisagem urbana histórica como recurso de planejamento nos pequenos complexos históricos do interior da Espanha" (ref. PGC2018-097135-B-I00), financiado pelo Ministério da Ciência, Inovação e Universidades (MCIU) da Espanha, pela Agência Estadual de Pesquisa (AEI) e pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (Feder).

## Referências

- ADAMS, J. *The Adams papers, diary and autobiography of John Adams*. Cambridge: Harvard University Press, 1961. v. 2.
- ALBERTO TORRES, H. Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 9-30, 1937.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Madrid: [s. n.], 1873. t. 1.
- BENITO, F. *La arquitectura tradicional de Castilla y León I*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003.
- BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção, Brasília, DF, 5 ago. 2000.
- BURKE, P. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2010.
- CANIGGIA, G.; MAFFEI, G. L. *Tipología de la edificación: estructura del espacio antrópico*. Madrid: Celeste, 1995.
- CARRIER, H. *Lexique de la Culture pour l'analyse culturelle et l'inculturation*. Mame: Desclée, 1992.
- FATHY, H. *Arquitectura para los pobres: un experimento en el Egipto rural*. La Puebla de Montalbán: Ediciones Asimétricas, 2021.
- GLASSIE, H. *Vernacular architecture*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- GÓMEZ, J. E. Vivienda efímera urbana: ¿arquitecturavernácula?. *Dearq*, Bogotá, v. 7, p. 136-143, 2010.
- GROVES, L. *Is there a role for preservation planning in a favela?*. New York: Columbia University, 2015.
- HALENSIS, A. *In duodecim Aristotelis metaphysicae libros dilucidissima expositio*. Venetia: Simonem Galignanum de Karera, 1572.
- HAN, B-C. *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder, 2018.
- HANSON, J. *Decoding homes and houses*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HUGUENIN, J. P. O.; ANDRADE, L. S. Favelas cariocas: pelo seu reconhecimento como paisagem cultural do Rio de Janeiro. In: COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO, 3., 2014, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

- ICOMOS. *Carta sobre o património construído vernáculo*. Paris: Icomos, 1999. Disponível em: <https://www.icomos.pt/images/pdfs/2021/40%20Carta%20patrim%C3%B3nio%20vern%C3%A1culo%201999.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.
- JACQUES, P. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.
- JOVCHELOVITCH, S.; PRIEGO HERNANDEZ, J. *Desarrollo social de base en favelas de Río de Janeiro: un manual práctico*. London: London School of Economics, 2016.
- KIM, D.; KING, R. Forms of informality: morphology and visibility of informal settlements. *Built Environment*, London, v. 37, n. 1, p. 11-29, 2011.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. El patrimonio inmaterial como producción metacultural. *Museum international*, Paris, v. 221, p. 52-67, 2004.
- LOWENTHAL, D. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998.
- MENDOZA, J. M. El orden de las ciencias especulativas concebido por Alejandro de Hales según su comentario a la metafísica aristotélica. *Cauriensia*, Cáceres, v. 11, p. 531-544, 2016.
- MORENO VILLA, M. Sobre arquitectura popular. *Arquitectura*, Bogotá, v. 146, p. 187-193, 1931.
- PÉREZ GIL, J. ¿Qué es la Arquitectura vernácula? Historia y concepto de un patrimonio cultural específico. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2016.
- PÉREZ GIL, J. Built ethnological heritage: from democratization to democracy. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 34, n. 2, p. 479-519, 2022.
- PÉREZ GIL, J. El hábito no hace al monje: materia y proceso en la arquitectura vernácula. In: CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE, 22., 2019, Burgos. *Anais [...]*. Burgos: Universidad de Burgos, 2019a. p. 1521-1526.
- PÉREZ GIL, J. El palomar de Manolo. estudio de caso de arquitectura vernácula desde el paradigma cultural. *Memoria y civilización*, Navarra, v. 22, n. 1, p. 727-756, 2019b.
- PLUCHE, M. *La casa o habitación del hombre*. Madrid: Oficina de Gabriel Ramírez, 1755.
- RAPOSO, I. Transformação da habitação popular em meio rural em Portugal na segunda metade do século XX. In: ANDRÉ, P.; SAMBRICIO, C. (coord.). *Arquitectura popular: tradição e vanguardia*. Lisboa: DINÂMIA'CET-IUL, 2016. p. 193-254.
- SANT'ANNA, M. Arquitetura popular: espaços e saberes. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 2, n. 6, p. 40-63, 2013.
- TERRY, T. Favela: paisagem cultural: contradições vividas nas favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira no contexto de grandes eventos e do Programa Morar Carioca Verde. *Revista Prumo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, 2018. Não paginado.

TORRES BALBÁS, L. La vivienda popular en España. In: CARRERAS Y CANDI, F. (org.). *Folklore y costumbres de España*. Barcelona: A. Martín, 1934. p. 139-502. t. 3.

TORRES, D. *La casa: crónica de una conquista*. Barcelona: Norma Editorial, 2017.

UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*.

Paris: Unesco, 2003. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por). Acesso em: 10 out. 2020.

VITRUVIO POLIÓN, M. *Los diez libros de architectura*. Madrid: Imprenta Real, 1787.

WORLD HERITAGE CENTRE. *Rio de Janeiro: Carioca Landscapes between the mountain and the sea*. Paris: WHC, 2012. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/1100>. Acesso em: 10 out. 2017.



Este livro reúne capítulos que apresentam reflexões e resultados de pesquisas contemporâneas sobre a arquitetura vernácula/popular, que focalizam majoritariamente o Brasil. Apresenta textos inéditos de nomes consagrados internacionalmente, como Marcel Vellinga, Javier Perez Gil e Victor Mestre, que lançam novos olhares sobre essa arquitetura no mundo e no Brasil, mas também de antigos e jovens pesquisadores brasileiros procedentes de diversas regiões do país. Realiza, assim, um amplo mapeamento das ideias que vêm sendo forjadas sobre o tema, bem como dos estudos que são relevantes para o seu desenvolvimento teórico e metodológico e para a delimitação e consolidação desse campo de estudos.

