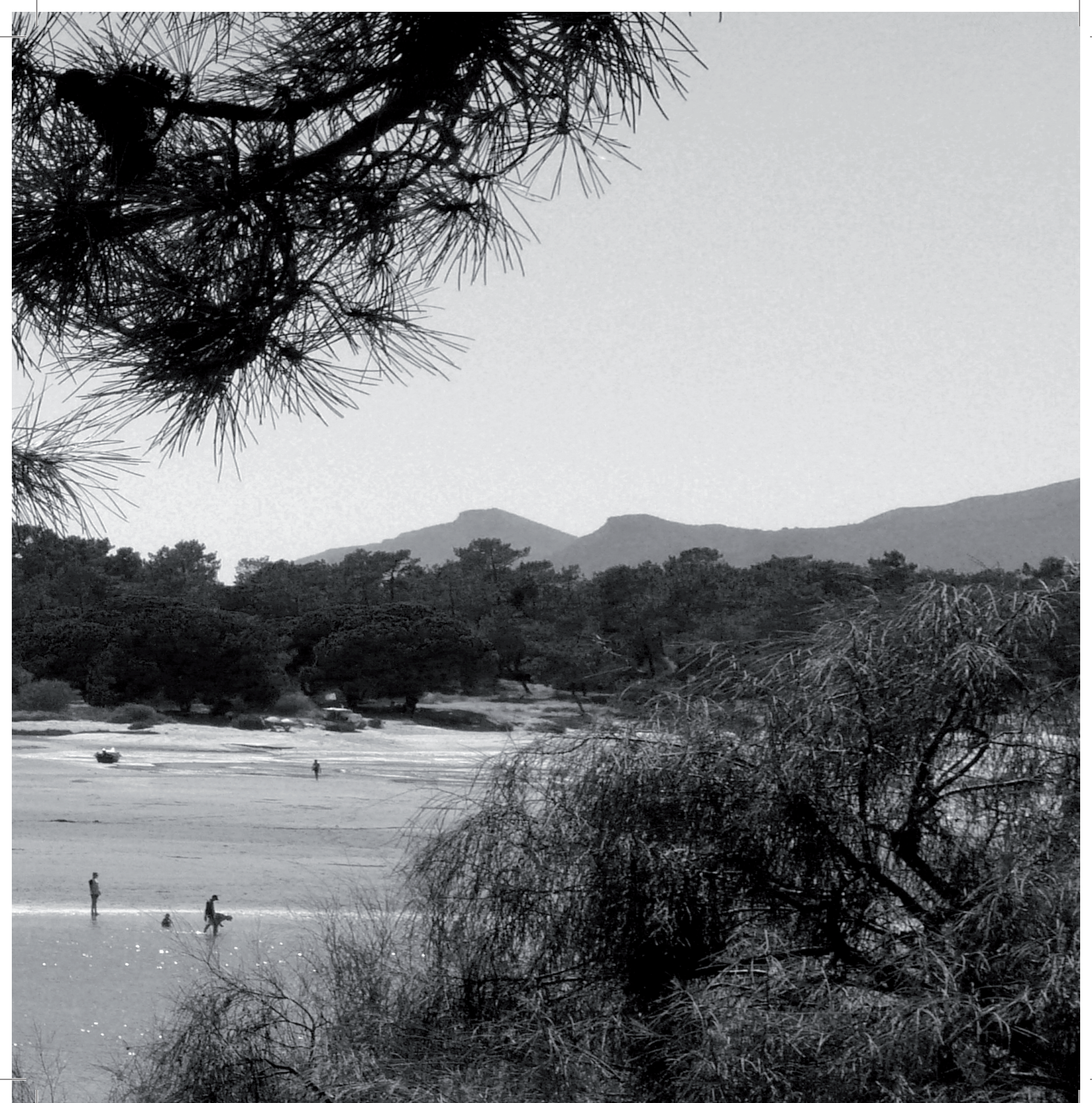


PROJECTO FINAL DE ARQUITECTURA

VERTENTE PROJETUAL E TEÓRICA



FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE LISBOA

PROJECTO FINAL DE ARQUITECTURA

VERTENTE PROJETUAL E TEÓRICA

JOANA BOTAS

ORIENTADORES

VERTENTE PROJECTUAL

CENTRO DE INTERPRETAÇÃO + NÚCLEO ARQUEOLÓGICO

PAULO TORMENTA PINTO [ISCTE-IUL]

MARIA LÚCIA BARBOSA [ISCTE-IUL]

HOTEL DE CHARME

EDUARDO RODRIGUES [FAU-USP]

VERTENTE TEÓRICA

**PERSPECTIVAS DE UM INQUÉRITO: DOS 50 ANOS DA
ARQUITETURA POPULAR EM PORTUGAL À DISCUSSÃO
ARQUITETÓNICA LUSO-BRASILEIRA**

ANA VAZ MILHEIRO [ISCTE-IUL]

MÔNICA JUNQUEIRA DE CAMARGO [FAU-USP]

SETEMBRO 2011

*Se nada há de novo e tudo o que há
já dantes era como agora é,
só ilusão a criação será:
criar o já criado para quê?
Que alguém me mostre, sobre um livro antigo
como quinhentas translações astrais,
a tua imagem, na inscrição, no abrigo
do espírito em seus signos iniciais.
Que eu saiba o que diria o velho mundo
deste milagre que é a tua forma;
se te viram melhor, se me confundo,
se as translações seguem a mesma norma.
Mas disto estou seguro: antigos textos
louvaram mais com bem menores pretextos.*

William Shakespeare, in "Sonetos"

ÍNDICE

7	TEXTO SÍNTESE DE APRESENTAÇÃO
15	[PARTE 1]
17	I. WORKSHOP
23	II. RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO / ESTRATÉGIA DA PROPOSTA
41	III. INTERVENÇÃO NAS RUÍNAS E CENTRO DE INTERPRETAÇÃO
87	IV. HOTEL SPA TRÓIA
141	[PARTE 2] PERSPECTIVAS DE UM INQUÉRITO
145	AGRADECIMENTOS
147	APRESENTAÇÃO
151	INTRODUÇÃO
171	I. A TRANSPOSIÇÃO DO INQUÉRITO PARA O BRASIL
177	II. A RELAÇÃO/EQUÍVOCOS ENTRE OS CONCEITOS VERNÁCULO, TRADICIONAL, REGIONAL, POPULAR
183	III. O CONTATO DIRETO COM A ARQUITETURA POPULAR PORTUGUESA
199	IV. A CARGA POLÍTICA ASSOCIADA AO MOVIMENTO MODERNO E AO RESGATE DA ARQUITETURA POPULAR
209	OBSERVAÇÕES FINAIS
217	DEPOIMENTOS DOS ARQUITETOS BRASILEIROS
251	BIBLIOGRAFIA
257	ANEXO



TEXTO SÍNTESE DE APRESENTAÇÃO



Arqueologia e Turismo – dois conceitos da contemporaneidade que se tocam e se complementam na construção de uma identidade nacional e respetiva projeção.

O tema da arqueologia, enquanto ciência que estuda as culturas e os modos de vida do passado a partir da análise de vestígios materiais, apresenta-se, neste trabalho, focado no período do Império Romano, que deixara seus vestígios em território nacional e, neste caso de estudo, na Península de Tróia.

Por sua vez, o tema do turismo, já bastante badalado neste território, ganha de novo o enfoque, agora como revelador do potencial arqueológico de Tróia enquanto forte precursor para o desenvolvimento e exploração turística do lugar.

Agregam-se a estes, dois outros conceitos – o da paisagem, elemento essencial para o entendimento do território; e a questão da identi-

dade, intrínseca ao desenvolvimento conceptual e projectual de novas propostas num processo de territorialização.

Neste contexto são desenvolvidos dois exercícios: um voltado para a conservação, manutenção e exploração das ruínas romanas do núcleo arqueológico da península; outro dirigido especificamente para o desenvolvimento turístico da área.

*

O primeiro exercício resulta de uma tentativa de promover a integração das ruínas da orla costeira num percurso de reconhecimento e apropriação do lugar, seja por terra, seja por mar. Atualmente estas ruínas apresentam-se como as mais destruídas e desprezadas do conjunto, porém, constituem um cenário pautado pela cadência e ritmo que imprimem no desenho do perfil do litoral da península, voltado para o rio Sado.

O carácter insólito e frágil que estas ruínas representam, em função da processo de erosão provocado pelas dunas e pela água, reflete-se num produto final de projeto mais experimental e conceptual do que concreto. Inclui também o desenvolvimento de uma proposta para um centro interpretativo, ligado à preservação das ruínas.

Estando este território integrado na região alentejana, recorre-se à taipa como técnica construtiva associada a essa ideia de identidade. Isto porque, devido às suas potencialidades cromáticas naturais, a sua aplicação no projeto surge como ferramenta de construção da paisagem e seus contrastes, na projeção de cenários que pretendem contar uma “história”, a história do lugar, que o identifica.

O betão, mais sólido e “moderno”, contemporâneo das novas tecnologias, vem permitir a integração desta técnica vernacular num tempo de necessidades distintas.

Em todo o processo se evidenciam os três elementos naturais absolutamente influentes no desenho projectual: a água, a terra e a vegetação – o recorte da água na terra, as amarras da terra nas árvores, o reflexo das árvores na água.

*

O segundo exercício parte de um programa específico para um hotel de charme – não obstante as exigências para este tipo de construção, pretende-se explorar novas propostas para ambientes específicos e conceitos de habitar.

Na mesma linha de pensamento que elege determinados conceitos – paisagem, imagem, materialidade, identidade, territorialização –, propõe-se a configuração de um edifício que contempla a caldeira, protagonista daquela paisagem. O edifício nela se integra, considerando os aspetos ligados à questão da territorialização (sociais, culturais, económicos), prevendo a integração da atividade turística, não apenas como um cenário, mas como produto de síntese do território.

Mais uma vez se recorre à materialidade da taipa e do betão, numa linguagem que dá continuidade ao carácter cenográfico e paisagístico trabalhados no exercício anterior. Esta conjugação possibilita a criação de diferentes espaços e ambientes com funções distintas – o betão assume os edifícios de carácter público, dos espaços que, pela sua escala, exigem maior domínio tecnológico na construção de espacialidades; a taipa, associada à escala da habitação, enraizada na terra, protagoniza os espaços de conforto, mais íntimos e particulares.

Enquanto no primeiro exercício a água e a terra definem as diretrizes do projeto, já no hotel é a vegetação, cravada na terra, quem gera o edifício, naturalmente implantado numa posição de contemplação da caldeira.

*

O trabalho de projeto final de arquitetura é complementado por uma pesquisa e desenvolvimento teóricos – integrada no Laboratório de Cultura Architectonica Contemporânea - que acompanham todo o processo de maturação projetual, que revelando-se muito importante no desenvolvimento dos conceitos que envolvem o projecto. É essencialmente sobre a questão da identidade que este último trabalho trata. Uma identidade que se busca, ou se reivindica, ou se (re)afirma através das artes e das manifestações colectivas de uma cultura. Afinal, é essa a matéria de que o laboratório trata – a cultura.

Esta investigação parte do estudo inicial de uma obra nacional específica – “Arquitetura Popular em Portugal”, publicada em 1961 pelo Sindicato Nacional de Arquitectos. Levantam-se algumas questões ligadas à cultura architectónica, nomeadamente ao resgate da arquitetura popular associado a uma necessidade de reivindicação de uma identidade.

Neste contexto revela-se essencial a discussão sobre as trocas constantes luso-brasileiras na construção de uma identidade. Isto porque, devido à história comum que nos une aquele país, se foram criando laços com esta outra cultura, que não a nossa, e ainda assim, com tanto de nós – a cultura brasileira. E, antes de mais, porque a próprio exemplo brasileiro serviu de inspiração para a realização do Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal”.

Posto isto, é lançado o desafio de se buscarem estas trocas constantes de sensibilidade que, ao longo do tempo, nos aproximam e nos distinguem simultaneamente.

Parte-se “à procura do Inquérito no Brasil”, objetivo que dá nome ao trabalho.

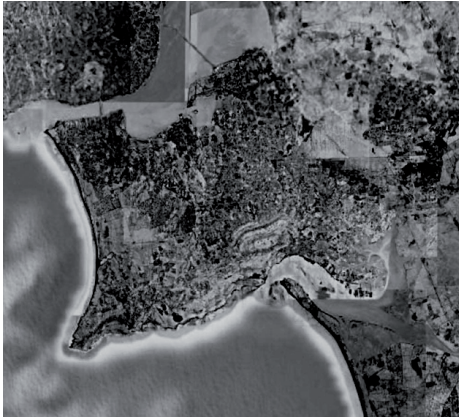
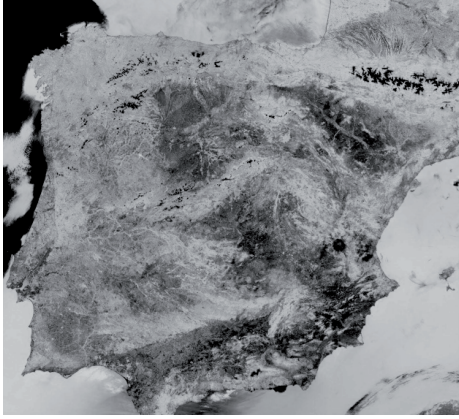
Essa busca é feita tendo como base aquela obra portuguesa, que não se sabe, à partida, que tipo de influências tivera sobre a cultura arquitetônica brasileira, tal como esta teve, e tem tido, sobre a nossa.

Para tal contou-se com a participação daqueles arquitetos brasileiros que, em seus depoimentos, testemunham a oportunidade que tiveram de conhecer o Inquérito e o absorveram, estudaram e disseçaram, na procura da sua identidade.

Esta é, portanto, a questão sobre a qual se cruzam os três exercícios – a identidade, intrínseca a uma cultura.

É certo que os trabalhos caminharam sobre diretrizes distintas, mas complementares. Várias vezes se encontraram, e foi a partir desses encontros (e outros tantos desencontros), que se construiu uma mentalidade e maturidade arquitetônicas, voltadas para o entendimento da arquitetura como uma manifestação espontânea – de uma identidade – através de um processo de territorialização.

A identidade, essa, também eu a busquei, ou encontrei. Este trabalho é reflexo desse encontro.



[PARTE 1]



I. WORKSHOP

ALEXANDRA CORREIA, ANA FILIPA FERREIRA,
INÊS RAMALHETE E JOANA BOTAS

[1] Imagem de mistério

Livro, Cadeira e Janela



Ceci n'est pas une pipe
Ce- ci n-est pas u-ne pi-pe
n-est pa u-ne pi-pe
u-ne pi-pe
cachimbo!

Isto é um cachimbo.

Objecto, palavra, imagem, mente

Processo mental que desmente...

A palavra é o objecto

O objecto não é nada!

Já não é nada...

JANELA! Imagem processada mentalmente de uma abertura numa parede.

Ela possibilita a ventilação e insolação dos ambientes internos.

É assim a tua janela?

CADEIRA! Imagem processada mentalmente de uma peça de mobília.

Apoiado sobre quatro pés, com um encosto e, algumas vezes, com braços para apoiar ou descansar os antebraços.

É assim a tua cadeira?

LIVRO! Imagem processada mentalmente de um volume transportável,

composto por páginas encadernadas.

É assim o teu livro?

Aqui estão os meus objectos – **CA-DEI-RA! JA-NE-LA! LI-VRO!**

Dança agitada entre o objecto que quer ser conceito, a imagem que quer ser objecto, o conceito que quer ser imagem!

Agem

Eito

Ecto

Laneja

Radeica

Vroli

Desconstrução!



[2] e **[3]** Torre construída
com objectos comuns







II. RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO ESTRATÉGIA DA PROPOSTA

ALEXANDRA CORREIA, ANA FILIPA FERREIRA,
INÊS RAMALHETE E JOANA BOTAS



CONTEXTO HISTÓRICO E EVOLUÇÃO SÓCIO-ECONÓMICA

O assentamento Romano na Península de Tróia, entre o séc. I a.C. e o séc VI d.C., terá sido um dos mais importantes centros de salga de peixe do Mediterrâneo Ocidental, produto este que era enviado, para todo o Império, em ânforas, também estas fabricadas nas olarias nas margens do estuário do Sado. Com a decadência do Império e, muito provavelmente, por ter ocorrido um fenómeno de submersão ou de transgressão marítima, o abandono de Tróia ocorreu por volta do séc. VI d.C. As ruínas, apenas colocadas a descoberto nos últimos 150 anos, testemunham a presença romana e a actividade desenvolvida.

A primeira metade do séc. XX foi marcada pela exploração agrícola e florestal na sua faixa interior, coincidindo as mudanças de proprietários com a consolidação dessas explorações. Mas isto ocorreu na faixa interior, sobretudo por se tratar de propriedade privada, o mesmo não aconteceu nas faixas periféricas, ribeirinha e oceânica, do domínio público. Os banhos na praia de Tróia eram também complementa-



10.000 – 6.000 a.C.



5.500 – 4.000 a.C.



4.000 – 1.500 a.C.



[5] Expansão territorial da península de Tróia.

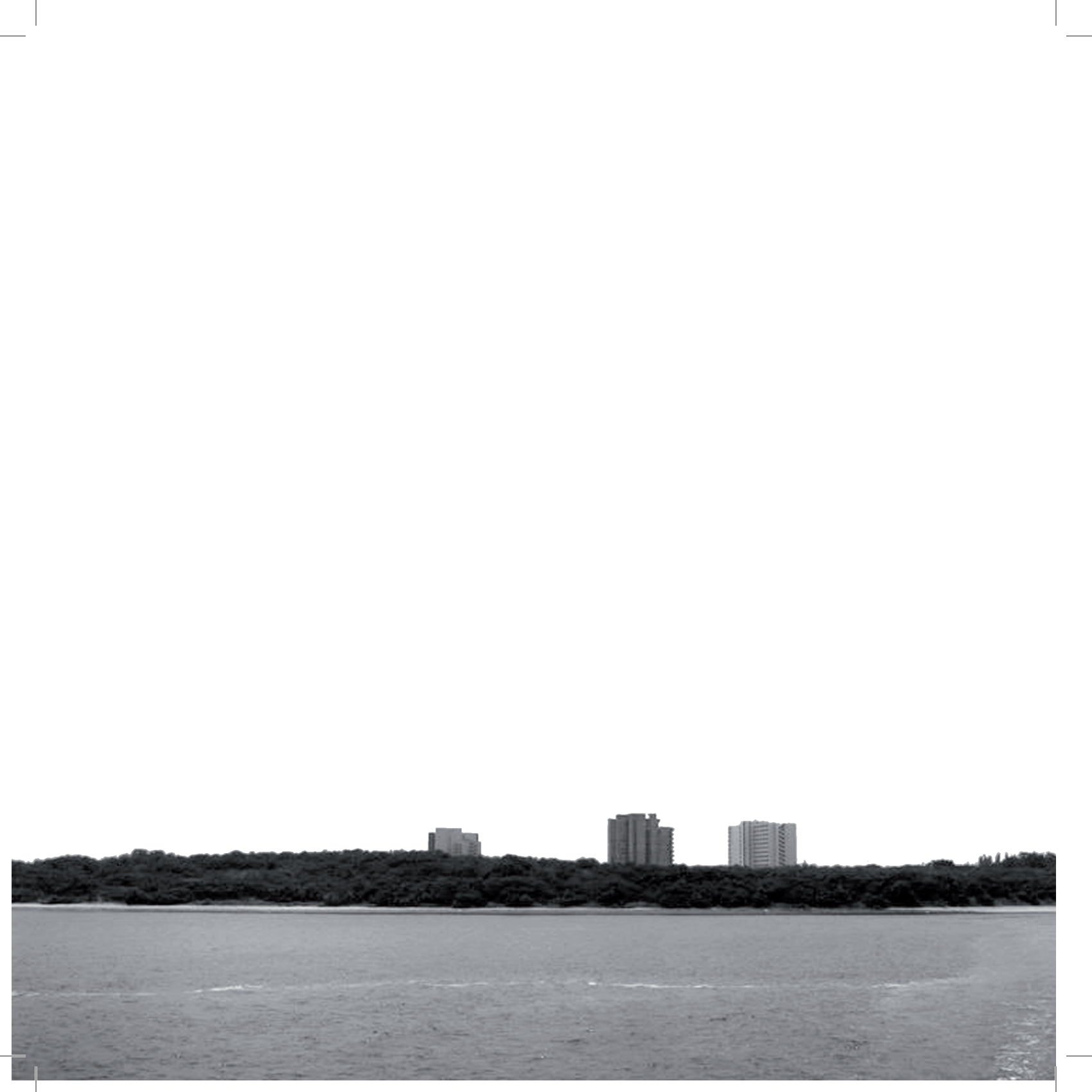
res aos restantes usos da natureza. Com o crescimento do turismo verificou-se que, entre 1919-1974, também os meios de transportes aumentaram, os quais tiveram importância na alteração dos usos na península e alteração do uso da natureza, predominante na primeira metade do séc. XX, a agricultura.

Em 1962 a Sociedade Agrícola de Tróia vende a propriedade à recém constituída Soltróia – Sociedade Imobiliária de Urbanização e Turismo de Tróia. Esta propôs-se transformar a península numa importante zona de turismo dando origem a uma mudança fundamental nos usos da natureza, dado que a nova sociedade trocou a agricultura pelo turismo. Algumas das áreas outrora cultiváveis cedem lugar a urbanizações turísticas. Também os banhos na praia, que até aqui apenas ocoriam na época balnear, foram substituídos pela actividade turística em ascensão, ao longo de todo o ano.

Em 1964 vê confirmada a aprovação do anteprojecto geral de urbanização da Península de Tróia (não concretizado), da autoria de uma equipa de técnicos chefiada pelo arquitecto Francisco Keil do Amaral, que previa a transformação da península “na mais cosmopolita zona turística portuguesa”. Foi o arquitecto Conceição Silva que, no início dos anos 70, projectou o plano de urbanização para Tróia.

Após o 25 de Abril de 1974 todo o empreendimento entra numa fase de declínio que se prolonga durante décadas, com repercussões ao nível da economia local, afectada pelo despedimento dos trabalhadores, e com enormes consequências ambientais, remetida ao estado de abandono, com a consequente degradação das instalações.

A 8 de Setembro de 2005 Tróia assiste à destruição das torres, para dar lugar a um projecto de luxo, o Tróia Resort.



PLANOS DE URBANIZAÇÃO PARA A PENÍNSULA DE TRÓIA

A maior transformação e intervenção realizada na península de Tróia foi o Conjunto Turístico de Tróia, promovido pela sociedade imobiliária e hoteleira da Torralta. O projecto para o complexo turístico surge no decorrer da utilização da faixa costeira da península para banhos e actividades ao ar livre por parte da população de Setúbal. Entre 1919 e 1974, Troia torna-se assim, naturalmente, uma zona balnear das localidades mais próximas.

Com o desenvolvimento das redes de transportes, a actividade turística densificou-se e a sociedade imobiliária da Torralta investe num complexo urbanístico composto por um conjunto de equipamentos, hotéis e bandas de habitação, constituindo uma cidade do ócio [LOBO, 2007] . Esta proposta hoteleira da Torralta visava uma classe média crescente e que o arquitecto pensava ser servida através da densidade do edificado, com uma arquitectura digna e de qualidade,

reflectindo as propostas modernas que estavam a ser implementadas desde o início do século XX.

Contudo, este plano decorre num período conturbado ao nível económico e social, sofrendo alterações do plano inicial, sendo apenas construído uma pequena parcela na Ponta do Adoxe, que ocupa cerca de 40 hectares na ponta norte da península, junto ao cais de embarque dos ferry-boat Conceição Silva pretendia com este projecto a construção de um novo lugar num território até então intocável, isto é, a implantação de uma nova cidade turística, baseada em estudos acerca do público alvo, um novo método projectual defendido por Alison e Peter Smithson. que permite a ligação directa à cidade de Setúbal.

Na fase projectual e decorrente do pensamento europeu da Team-X [LEITE, 2007], Conceição Silva revela uma atitude crítica relativamente aos esquemas racionalistas rígidos baseados no zonamento ou na unidade da vizinhança – ambientes artificiais ausentes de alma [LEITE, 2007] -, partilhando os ideais de Jane Jacobs em relação à diversidade de usos de modo a criar uma nova dinâmica urbana. Troia torna-se então numa cidade que reflectia os valores da geração pós-moderna, mais precisamente dos Team-X, tal como já foi referido.

Bandas habitacionais interligadas por galerias de circulação elevadas que funcionavam como ruas. Conjugada a esta ideia estava patente uma organização urbana composta pelo centro cívico como núcleo principal, ao qual estavam adjacentes conceitos como a dinâmica de funções – infra-estruturas desportivas, culturais e comerciais disseminadas [LEITE, 2007] - interligadas através de arruamentos a uma cota superior, permitindo as relações comunitárias e intimistas entre os utilizadores.

Neste plano urbanístico é também recuperado e manipulado o conceito de quarteirão, patente nas praças ajardinadas semi-fechadas que funcionam quase como uma reestruturação do conceito e valências

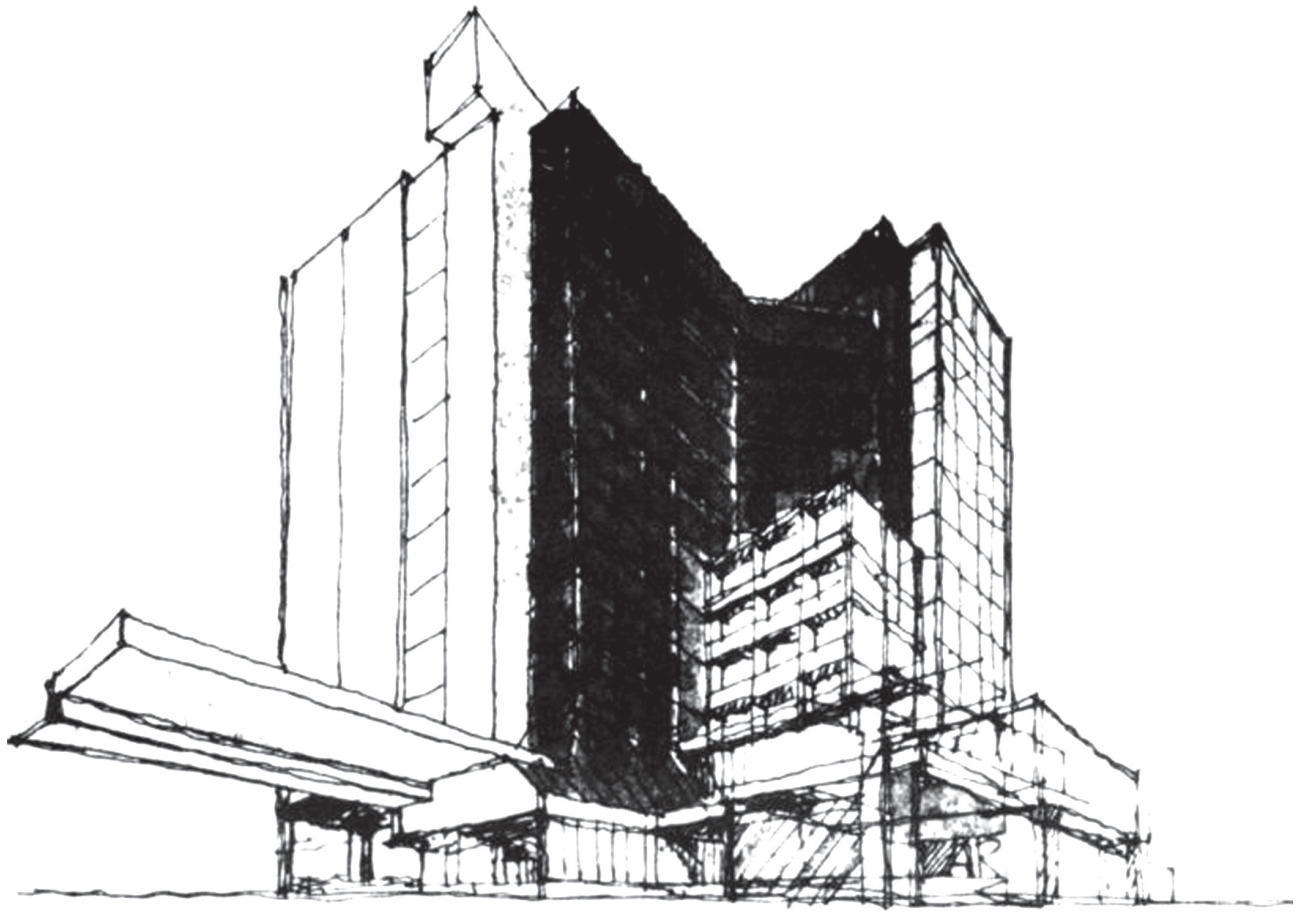
do logradouro (aspecto já patente no Plano da Zona Sulda Avenida Alferes Malheiro de 1945) semi-privado.

Em relação à arquitectura do plano, Conceição Silva aposta em dois parametros importantes: por um lado recorre a peças pré-fabricadas, por outro lado, investe na arquitectura um caracter de comunicar e identificar o espaço e o ambiente, através da utilização da cor em edificios estrategicos e marcantes na paisagem.

Deste plano complexo, foram construídas torres que compõem o Hotel Magnolia, por exemplo, e apenas um dos quarteirões acima referidos, por conseguinte alterado para um modelo urbano mais confinado e organizado por vias paralelas e bandas habitacionais. Os apartamentos destas bandas são constituídos por várias tipologias que acabavam por proporcionar uma maior flexibilidade de ocupação e cujo esquema permitia alterações ao longo do processo de construção.

A escultura de Contudo, o obelisco de betão, é outro dos elementos construídos que demarcam a posição de Conceição Silva relativamente à imagem, identificação e marcação do lugar, revelando-se como o marco que delimita a praia [LEITE, 2007].

O Plano de Urbanização de Troia revela-se como uma proposta inovadora e decorrente do pensamento europeu pós-moderno e, acima de tudo, como a primeira cidade pensada de origem, baseada na população e nas vivências comuns no panorama português.



[7] Esboço do Clube Hotel
(actual Casino de Tróia),
Conceição Silva.

ESTRATÉGIA DA PROPOSTA

MEMÓRIA DESCRITIVA

A Península de Tróia conta-nos uma história de um vasto conjunto de transformações: morfológicas, ocupacionais, funcionais e sócio-económicas.

É uma enorme faixa que Alcácer estendeu para abraçar o Sado e formar o seu estuário, e que se pressupõe existir como solo habitado desde o século I d.C pela civilização romana.

Devido à sua localização, banhada pelo oceano Atlântico e simultaneamente pelo rio Sado, foi eleita pelos romanos como o lugar ideal para a indústria da salga de peixe e produção de garum., então exportado para todo o império ao longo do mar Mediterrâneo.

A época da romanização termina em meados do século VI, tendo posteriormente ficado submersa até ao século XIX, aquando a sua descoberta e repovoamento. Neste período o núcleo arqueológico de Tróia é descoberto e a península, além de constituir uma reserva natural

rica em fauna e flora, passa a ser também valorizada pelo seu espólio arqueológico.

Até à década de 60 este território é essencialmente explorado pela produção agrícola e cultura balnear nos meses de calor. É neste momento que a sociedade agrícola vende a propriedade à Sociedade Imobiliária de Urbanização e Turismo de Tróia, então construída. Vários planos urbanísticos são projectados, e parte das propostas são construídas mas com o Pós 25 de Abril, a crise económica afectou todos os investimentos, muitos dos quais se tornaram obsoletos.

Em 2005, Tróia assiste à demolição das Torres já abandonadas (antigos hotéis) para dar lugar a um novo empreendimento turístico de luxo – Tróia Resort.

No decorrer dos planos urbanísticos em torno do turismo surge a necessidade de um reconhecimento do território e das suas diversas valências, com o objectivo de as potenciar ao máximo e com isso contribuir para o sucesso das estratégias de especulação imobiliária para o lugar.

O território, de uma mutabilidade física inerente à sua natureza, constitui um conjunto de unidades de paisagem muito ricas e harmoniosas, cenários de contrastes compostos, ora por uma vegetação densa, ora por outra dispersa; pelo ponto alto da duna e pela linha costeira à beira rio; pelas estradas largas alcatroadas e pelos caminhos em terra, estreitos e sinuosos; pelas gaivotas que chegam do céu e pelos flamingos que se banham na caldeira; pelos barcos de pesca que passeiam e pelos barcos que atravessam o Sado; pelo turista que chega ao hotel de luxo e pelo curioso que escala as dunas para descobrir as ruínas. Estas, por sua vez, são o colmatar da poética do lugar.

O núcleo arqueológico guarda em si diversos valores – históricos, sociais, arquitectónicos, paisagísticos, documentais, económicos...

Várias questões são levantadas quanto à sua preservação. Contudo, é no entendimento da relação deste núcleo histórico com a envolvente que se pode descobrir, pela natureza do próprio território, os sinais que, descodificados, nos permitem construir uma estratégia de intervenção à escala da península.

Esta estratégia baseia-se essencialmente num modo de articular as infraestruturas existentes com as novas estruturas programáticas, integradas num sistema de mobilidade, também ele parte existente parte a desenhar.

O diálogo entre estes elementos definem uma linguagem que, na sua diversidade, forma uma unidade espacial que comunica com o espectador transeunte.

A sintonia entre a água que recorta a terra são a inspiração da estratégia. Destacamos como elementos de estudo o estuário do Sado, as ruínas romanas, a caldeira, o novo centro de interpretação, as áreas de serviço complementares, os percursos que interligam cada lugar, a relação do núcleo arqueológico e reserva natural com o pólo de empreendimento turístico e, naturalmente, a morfologia do território.

Em termos de organização espacial, a descentralização de funções vem permitir uma nova dinâmica. A criação de vários centros pertencentes a uma rede de percursos, que vão desde os passeios de barco na caldeira às caminhadas pelo perfil da laguna ou no interior das dunas, possibilita a descoberta progressiva do lugar.

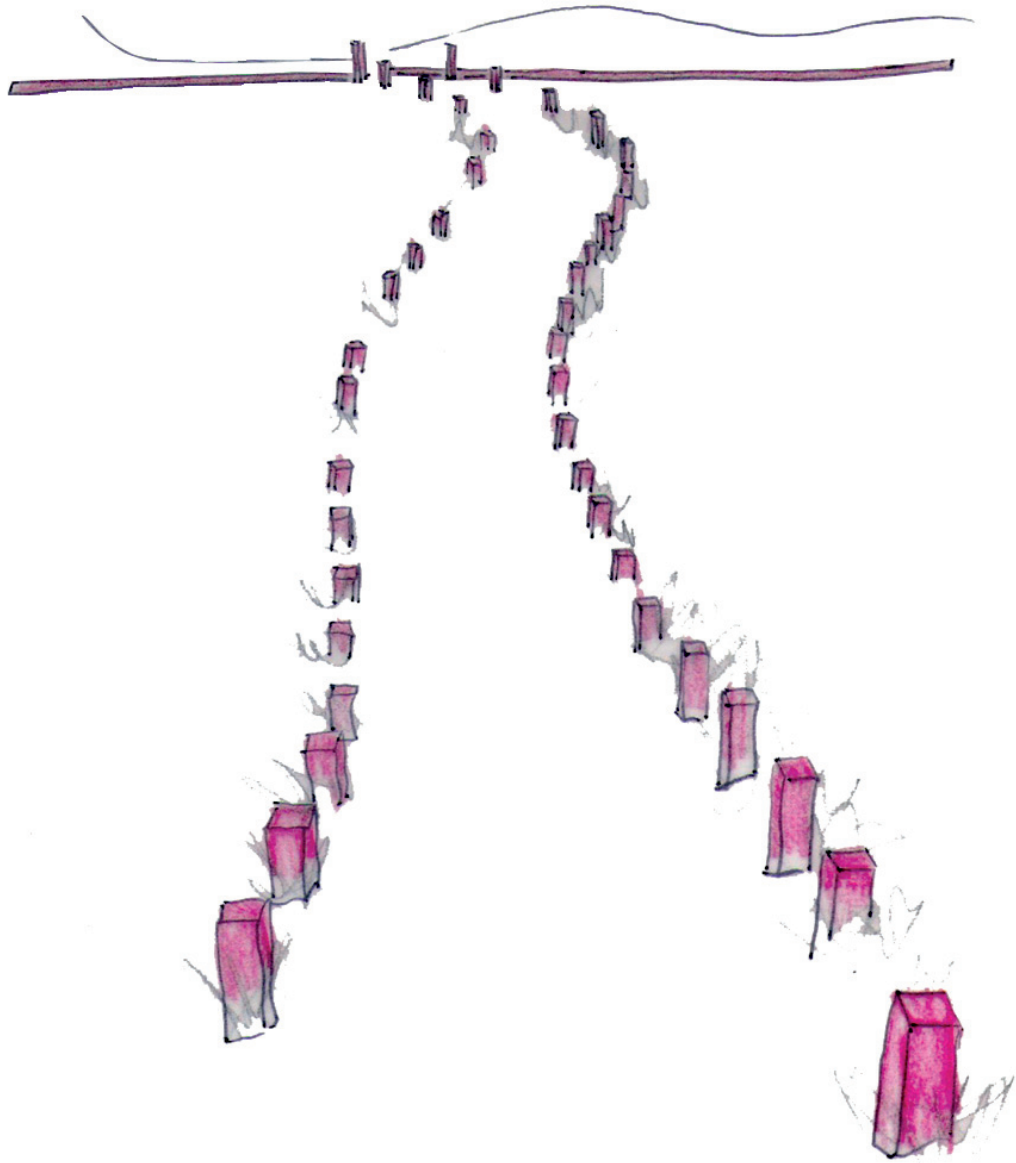
O objectivo é interligar os diversos ambientes naturais que nos são dados pelo território. O perfil da caldeira sugere-nos uma possível área percorrível, intercalada por determinados momentos de permanência, ora junto à linha da água, ora no topo dos pontos mais altos.

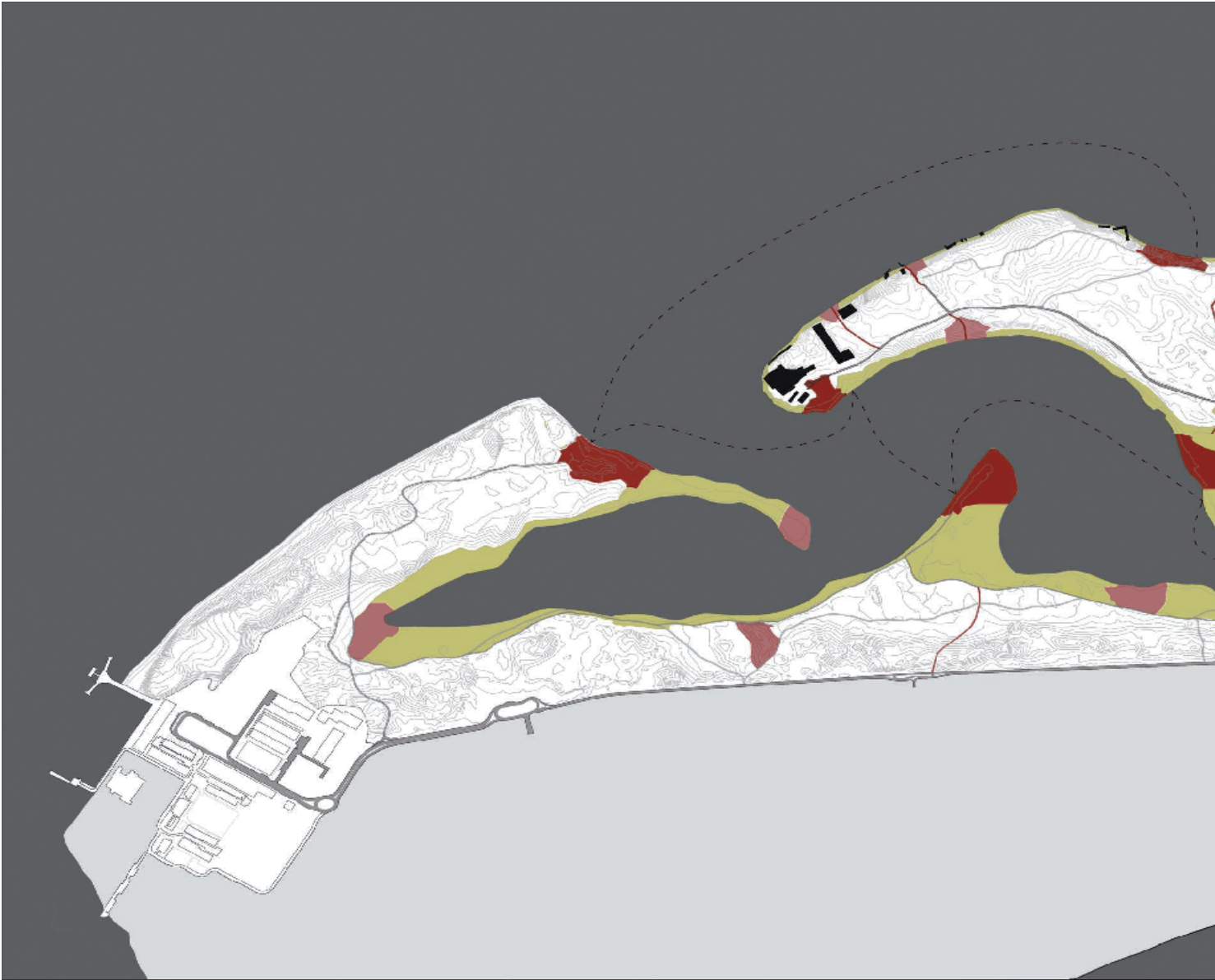
Por se tratar de um percurso extenso, é o ideal para se passear de bicicleta. Os momentos de permanência permitem a quem passeia

descansar e contemplar mais de perto o contexto natural. Vários caminhos pedestres secundários ligam a estrada nacional a esta nova via pedonal.

A panorâmica que este caminho possibilita baseia-se na observação de pormenores. Para completar as possibilidades cenográficas que o lugar nos oferece cria-se uma rota fluvial, que começa na caldeira e termina nas ruínas da orla costeira banhada pelo Sado. Entre estes dois pontos que muito distam entre si, pode parar-se em pequenos portos e optar por caminhar por terra e descobrir as ruínas de perto. Pensou-se para isso na possibilidade de realizar este trajecto através de barcos movidos a energia solar, de modo a minorizar os impactos ambientais.

Estas alternativas de percurso permitem a ligação de três pontos essenciais: a chegada, para quem chega pela nacional e encontra a bifurcação que indica o caminho para o núcleo arqueológico ou para a zona urbanizada do Tróia Resort.







[7] Planta da estratégia realizada pelo grupo





III. INTERVENÇÃO NAS RUÍNAS CENTRO DE INTERPRETAÇÃO



MEMÓRIA DESCRITIVA

Em Tróia a Areia e a Água contam uma história.

Onde estas duas se encontram restam ainda ruínas, vestígios, destroços, daquilo que foi um dia um núcleo de cetárias romanas de produção de garum.

A justaposição destes três elementos é Paisagem.

Esta, por sua vez, é geradora de um conjunto interminável de imagens que o lugar, em sua natureza física, nos sugere.

O território, de uma mutabilidade física inerente à sua natureza, constitui um conjunto de unidades de paisagem muito ricas e harmoniosas, cenários de contrastes compostos ora por uma vegetação densa ora por outra dispersa; pelo ponto alto da duna e pela linha costeira à beira rio; pelas estradas largas alcatroadas e pelos caminhos em terra, estreitos e sinuosos; pelas gaivotas que chegam do céu e pelos

flamingos que se banham na caldeira; pelos barquinhos de pesca que passeiam e pelos barcos que atravessam o Sado; pelo turista que chega ao hotel de luxo e pelo curioso que escala as dunas para descobrir as ruínas.

Em cada caminho se encontra um percurso, tão óbvio quanto o permita a densidade natural do lugar. Assim se encontram essas imagens – caminhando.

O diálogo entre a caldeira, a península e o Sado definem uma linguagem que, na sua diversidade, forma uma unidade espacial que comunica com o espectador transeunte.

A estratégia baseia-se essencialmente num modo de articular as infraestruturas existentes com as novas estruturas programáticas, integradas num sistema de mobilidade, também ele parte existente parte a desenhar.

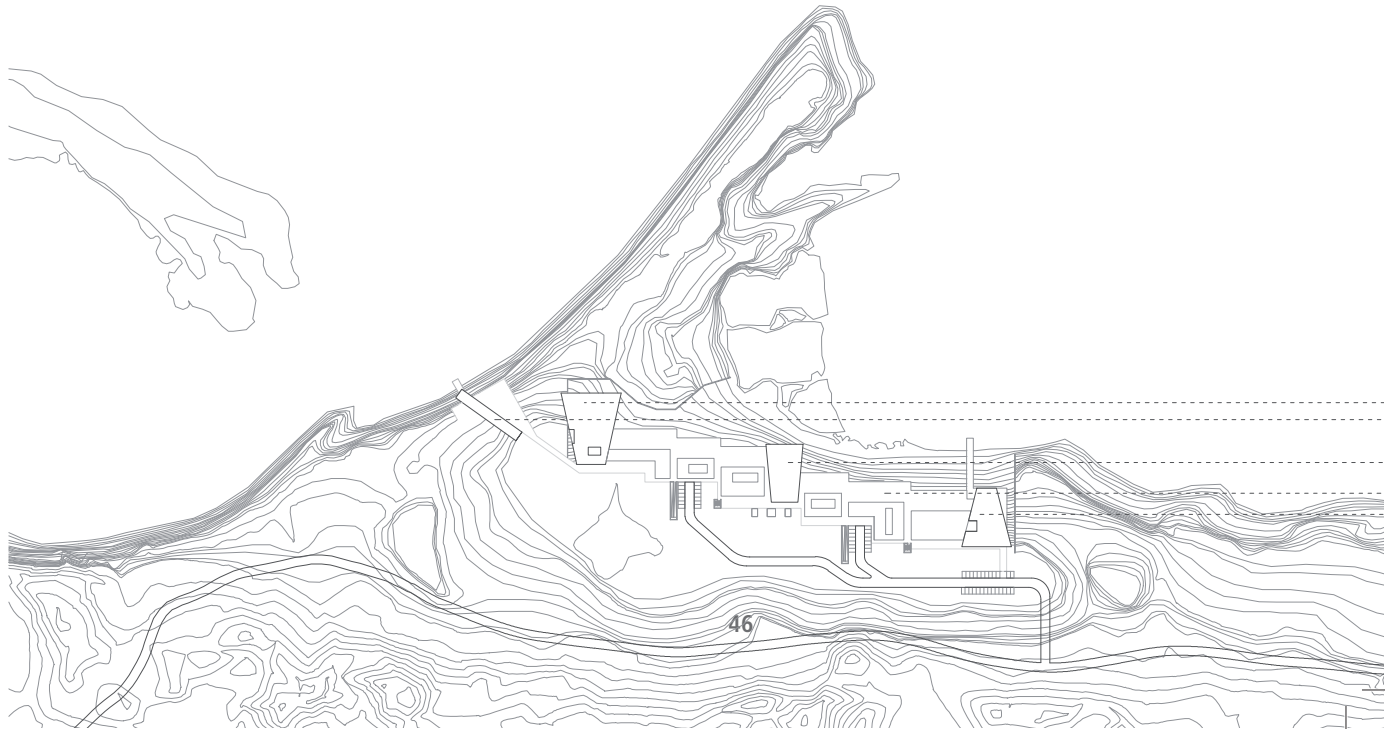
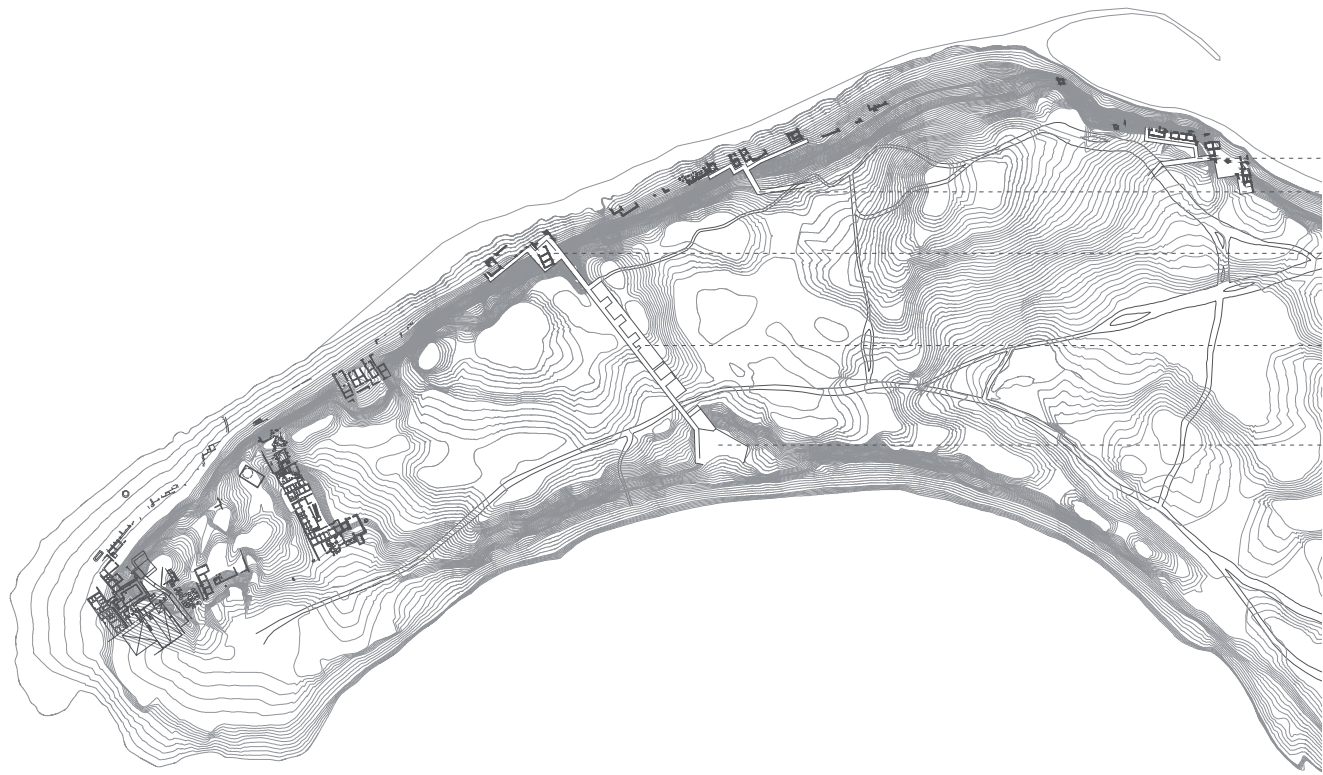
O ponto de chegada é o centro interpretativo, um edifício construído em taipa, um “muro” de contenção de um dos pontos mais altos das dunas. Daqui se segue ou para o primeiro núcleo de ruínas da orla, se visita a exposição permanente virada para a caldeira, ou se segue pelo percurso pedonal no cimo das dunas que nos leva a visitar os restantes núcleos de ruínas da orla.

Para a intervenção nas ruínas foram consideradas duas problemáticas: a erosão causada pelo rio e o derrubamento pela força das dunas. Por outro lado foi tido em conta o facto de ser difícil caminhar pela orla a quando da maré alta.

O sistema construtivo são paredes em taipa de xisto vermelho e quartzo, que formam muros de contenção das dunas ao mesmo tempo que desenham o lugar. Ora desenham a rua que une a caldeira ao centro interpretativo e à orla costeira do Sado, ora desenham os caminhos que

partem do cimo das dunas e as recortam até chegar à praia para ver as ruínas.

Na orla as paredes em taipa constituem cenários, são planos de fundo que em contraste com a paisagem evidenciam as ruínas, “emolduram-nas”, revelam-nas a quem vem de barco, surpreendem quem caminha nas dunas.



núcleo arqueológico de tróia

ruínas da orla
[núcleo 3]

ruínas da orla
[núcleo 2]

ruínas da orla
[núcleo 1]

centro interpretativo

espaço de exposição
permanente

hotel spa tróia

spa

clubes de canoagem e
pesca

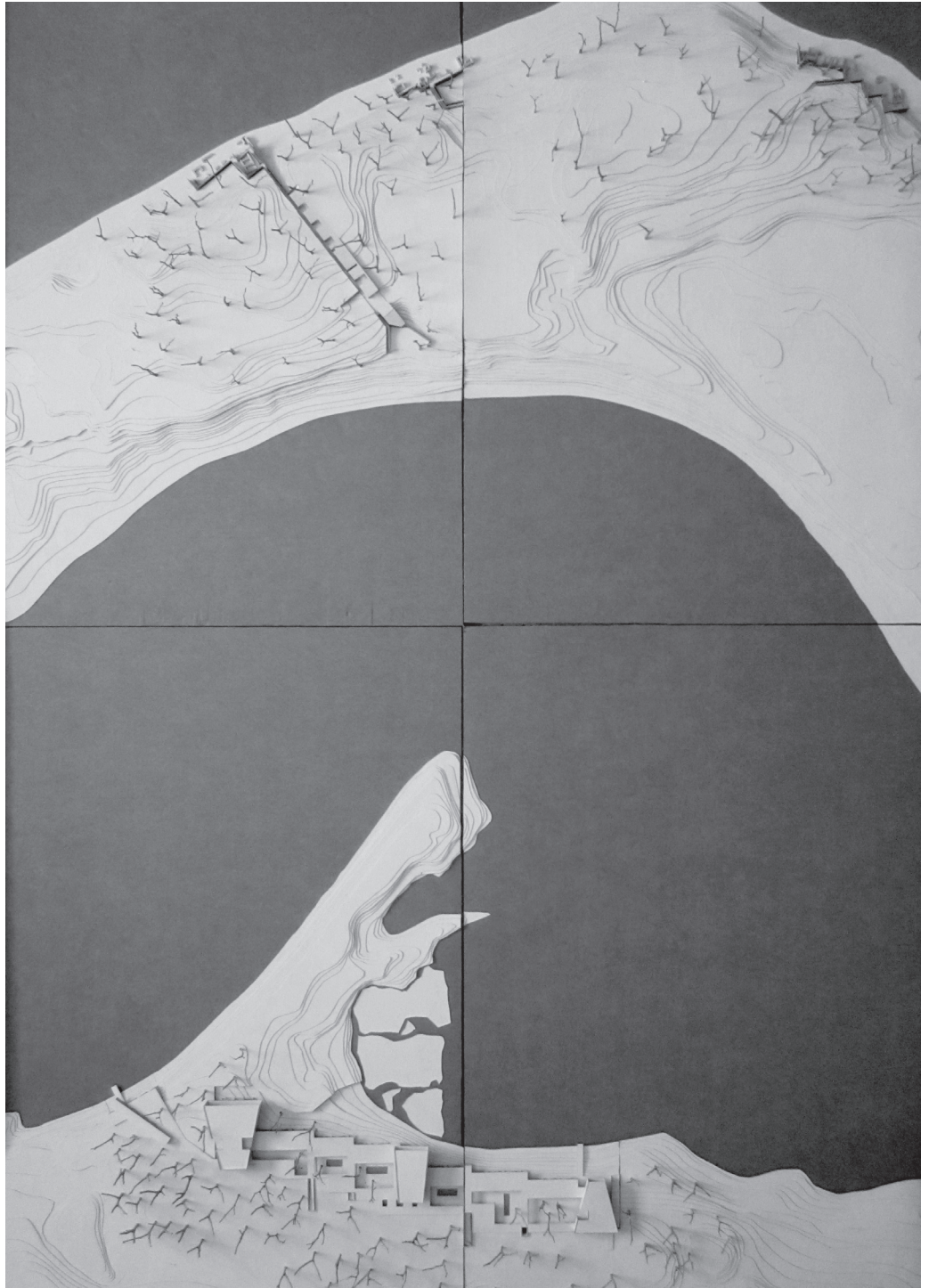
restaurante e bar

quartos

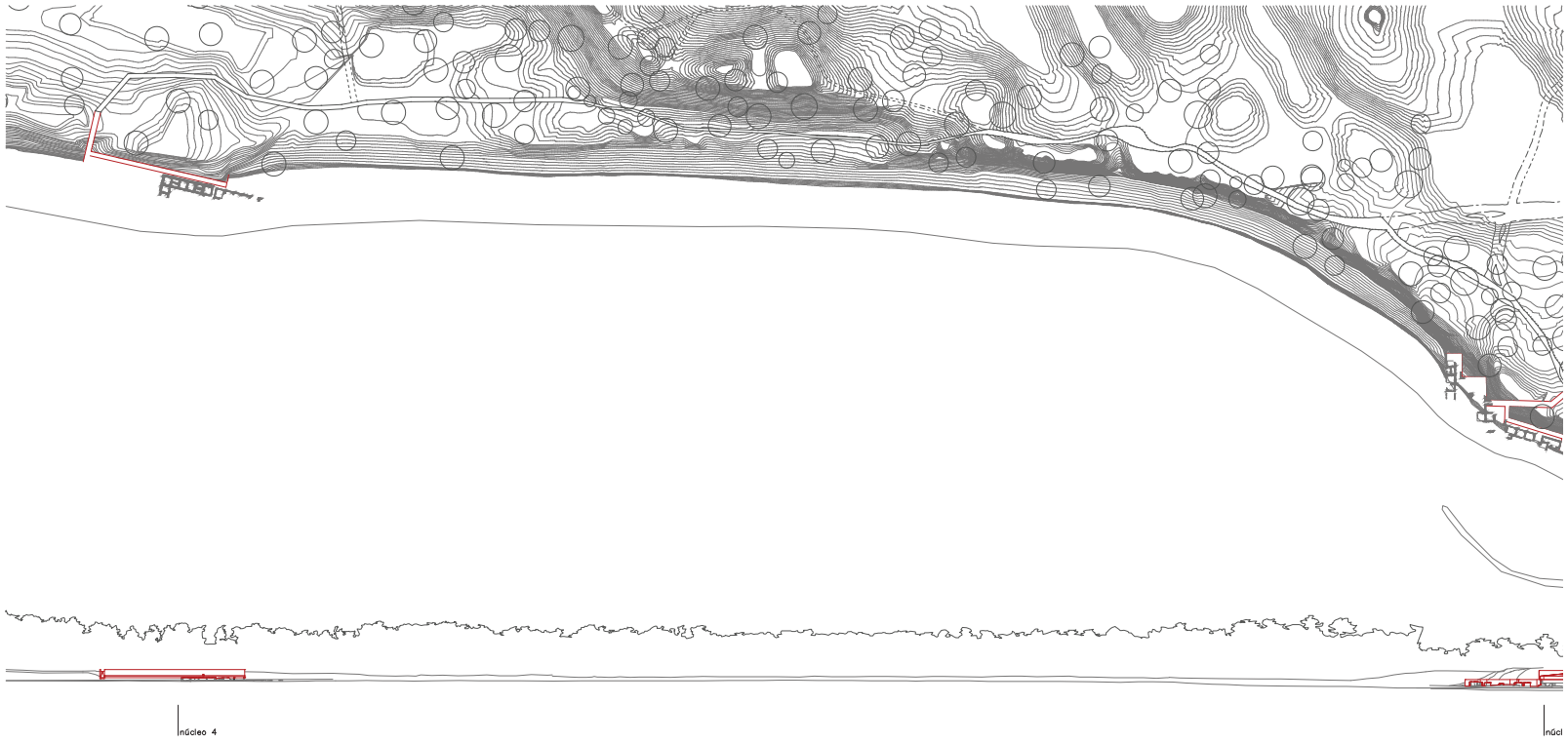
recepção e auditórios

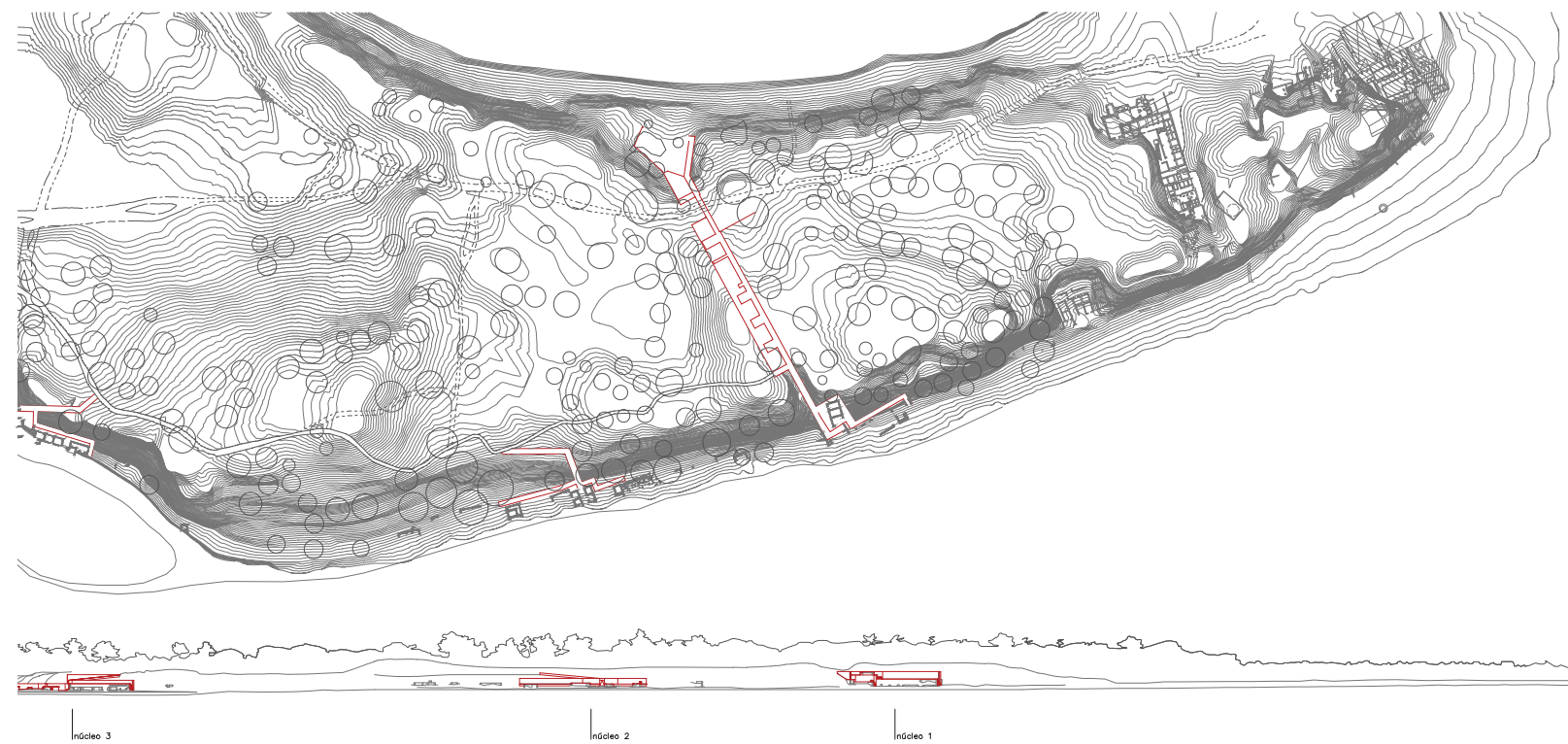
RUÍNAS, CENTRO INTERPRETATIVO E HOTEL SPA TRÓIA
PLANEAMENTO DO TERRITÓRIO

ESC 1:5000

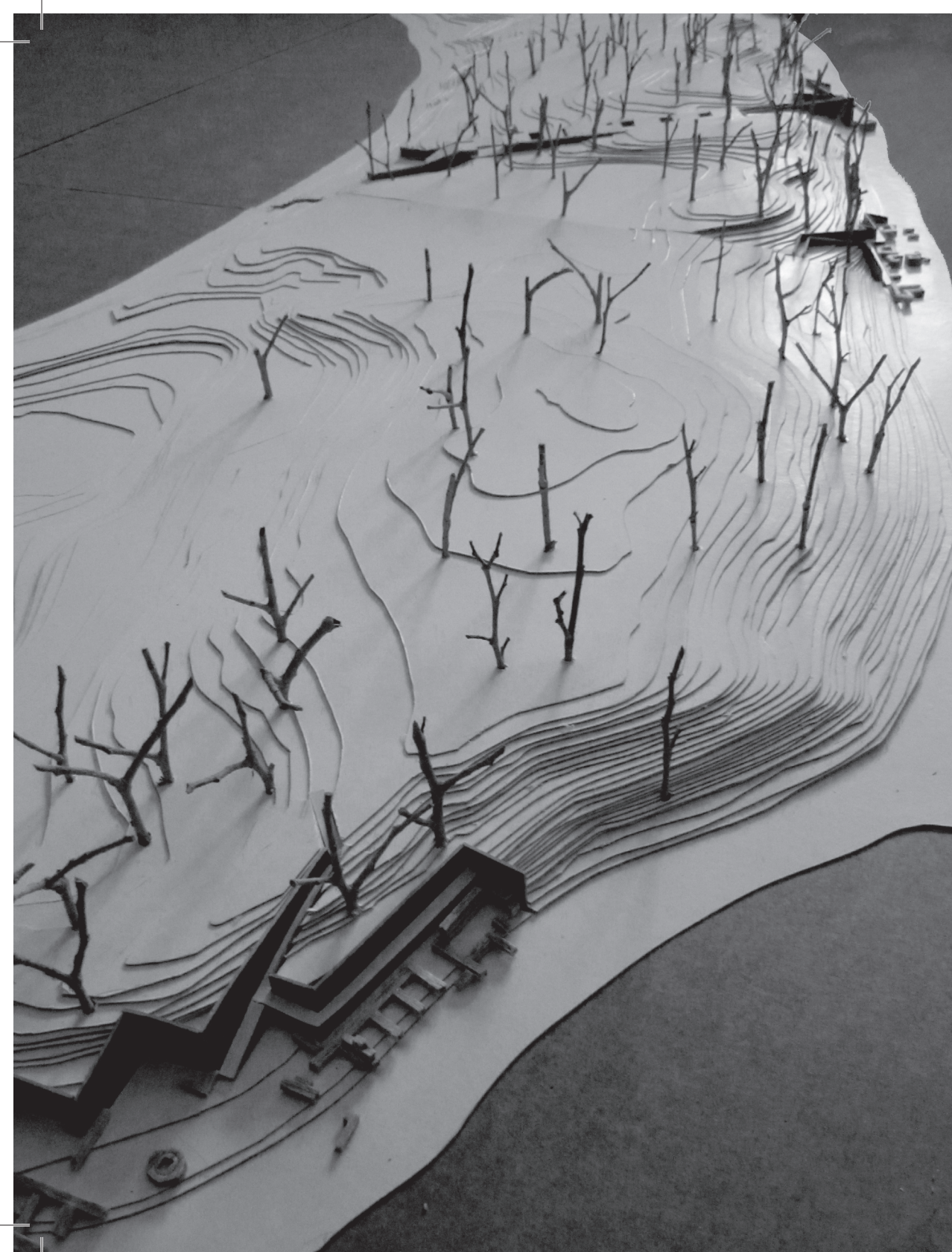


RUÍNAS, CENTRO INTERPRETATIVO E HOTEL SPA TRÓIA
MODELO FÍSICO



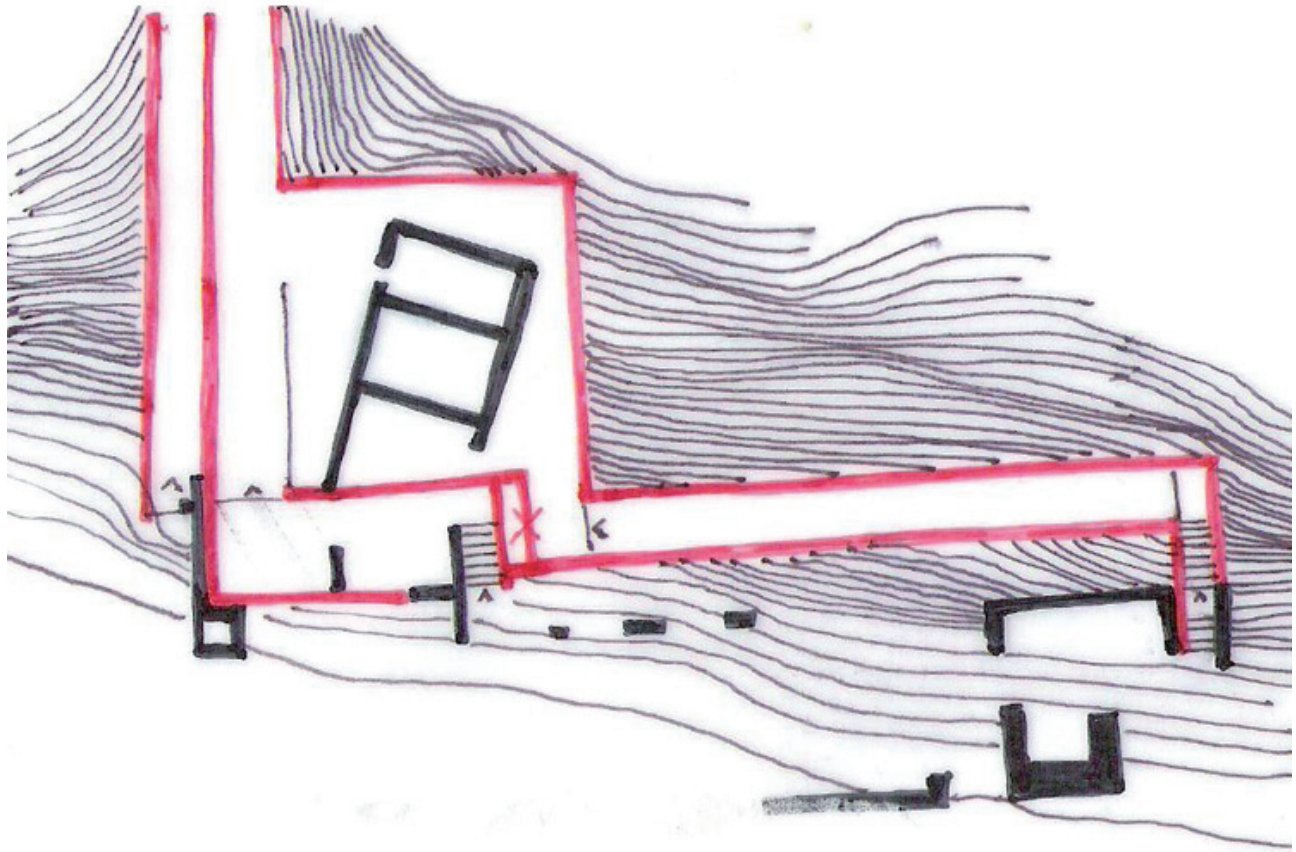


RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA E CENTRO INTERPRETATIVO
IMPLANTAÇÃO
ESC 1:4000

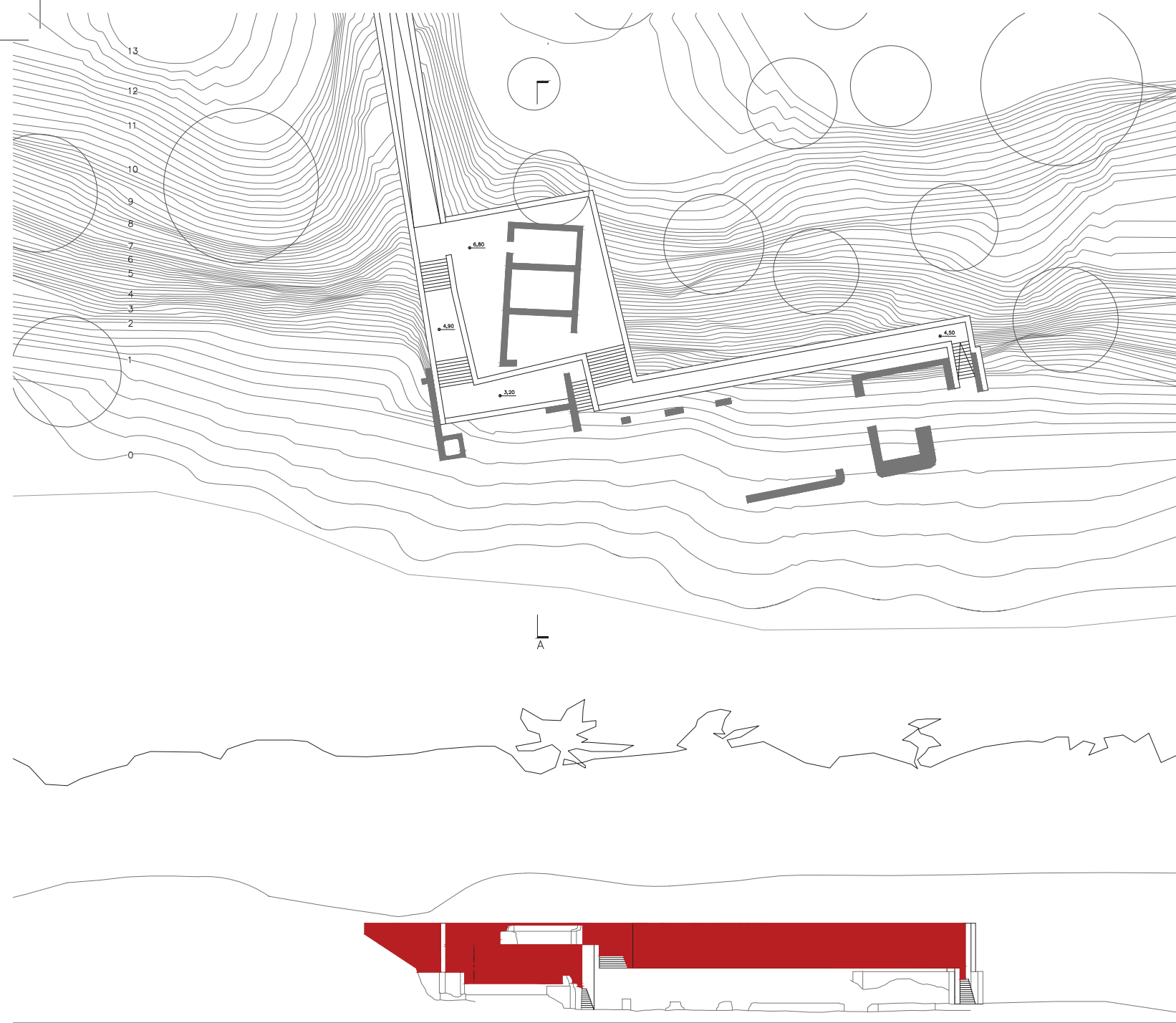


RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA E CENTRO INTERPRETATIVO
MODELO FÍSICO

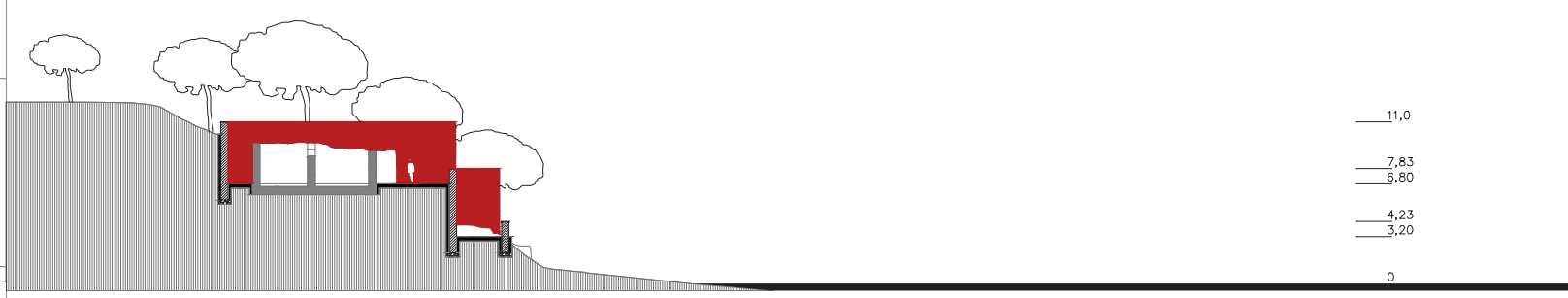




NÚCLEO 1



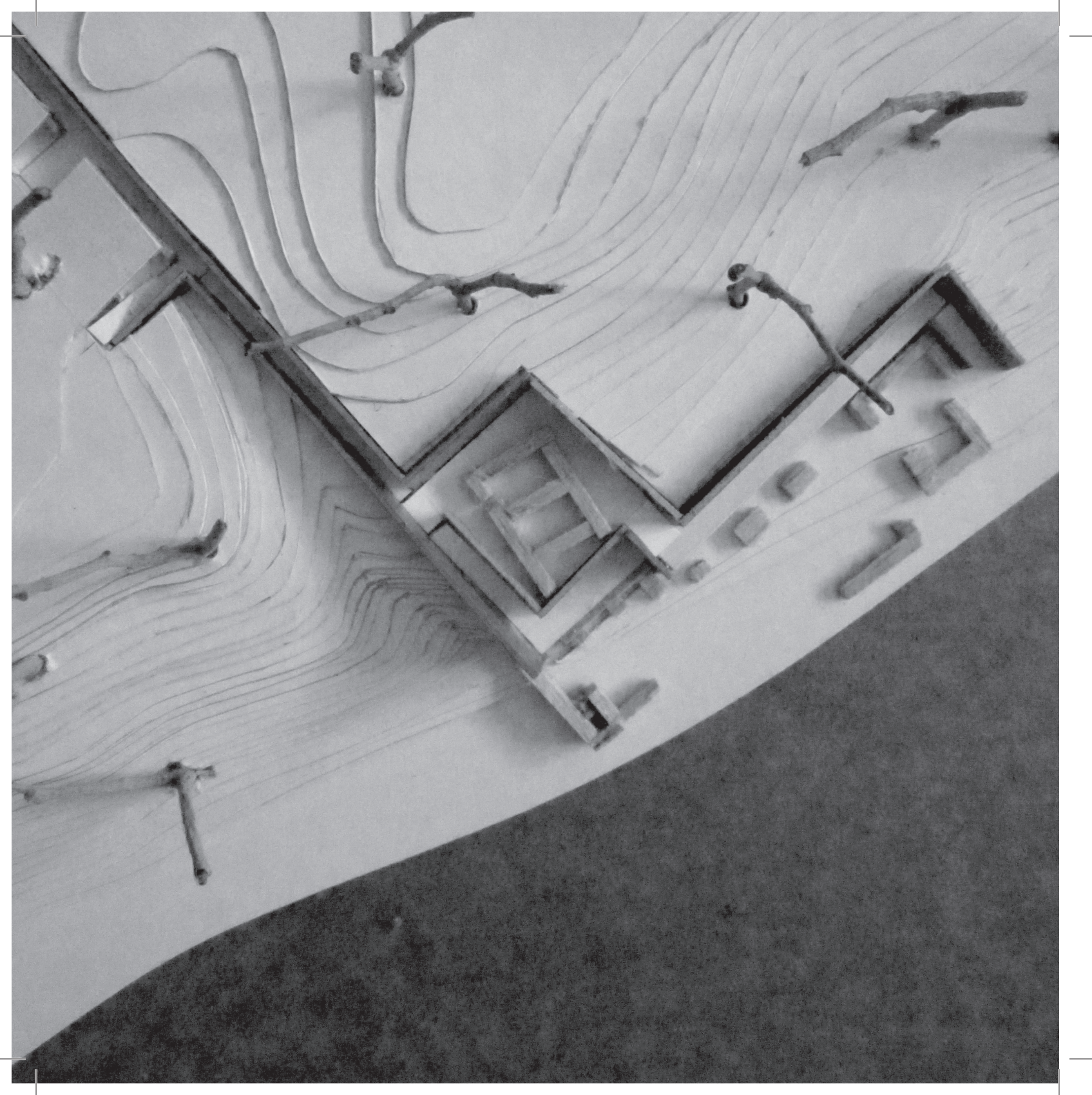
RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 1
PLANTA E ALÇADO
ESC 1:500



RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 1

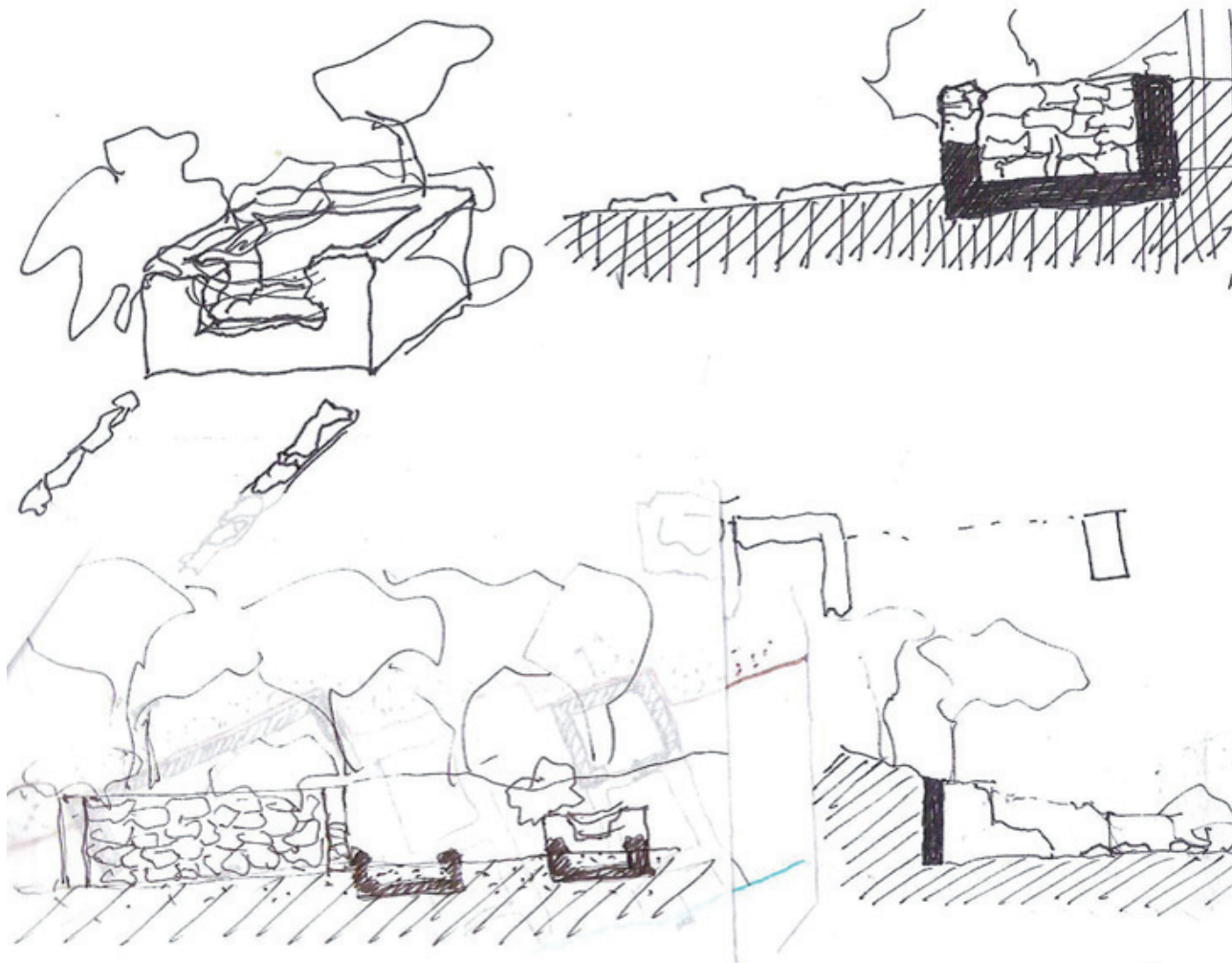
CORTE

ESC 1:500

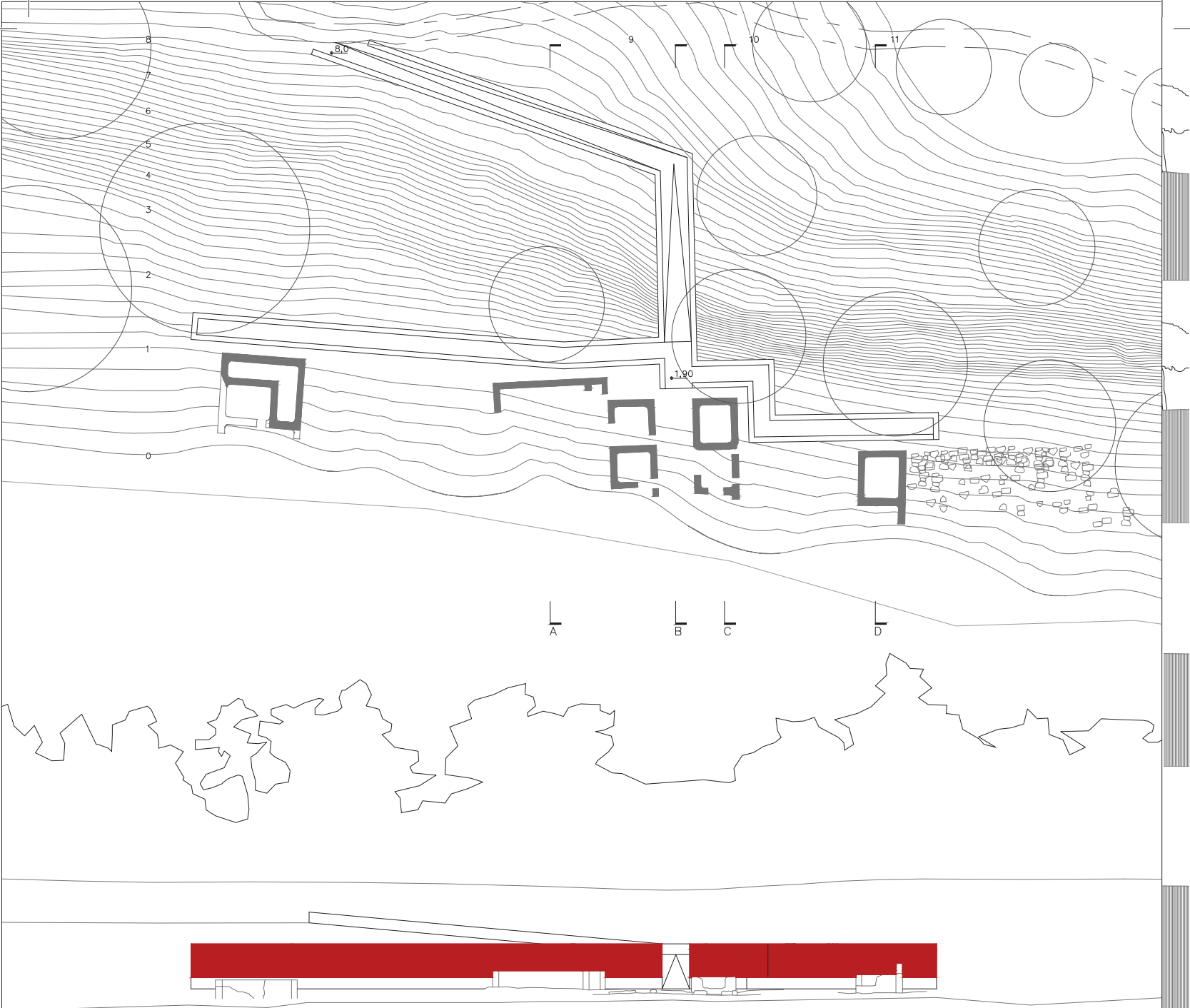


RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 1
MODELO FÍSICO



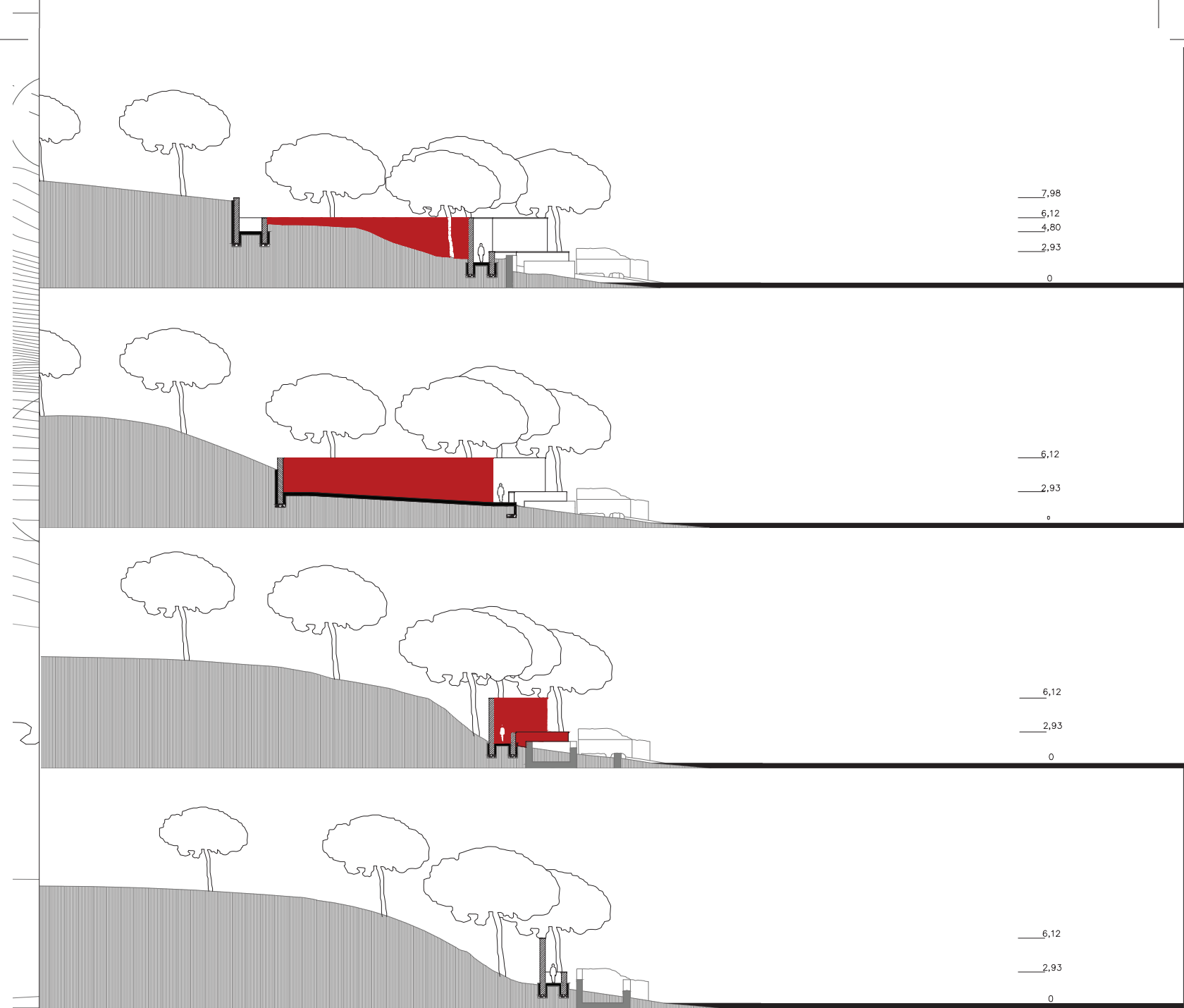


NÚCLEO 2



RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 2
 PLANTA E ALÇADO
 ESC 1:500

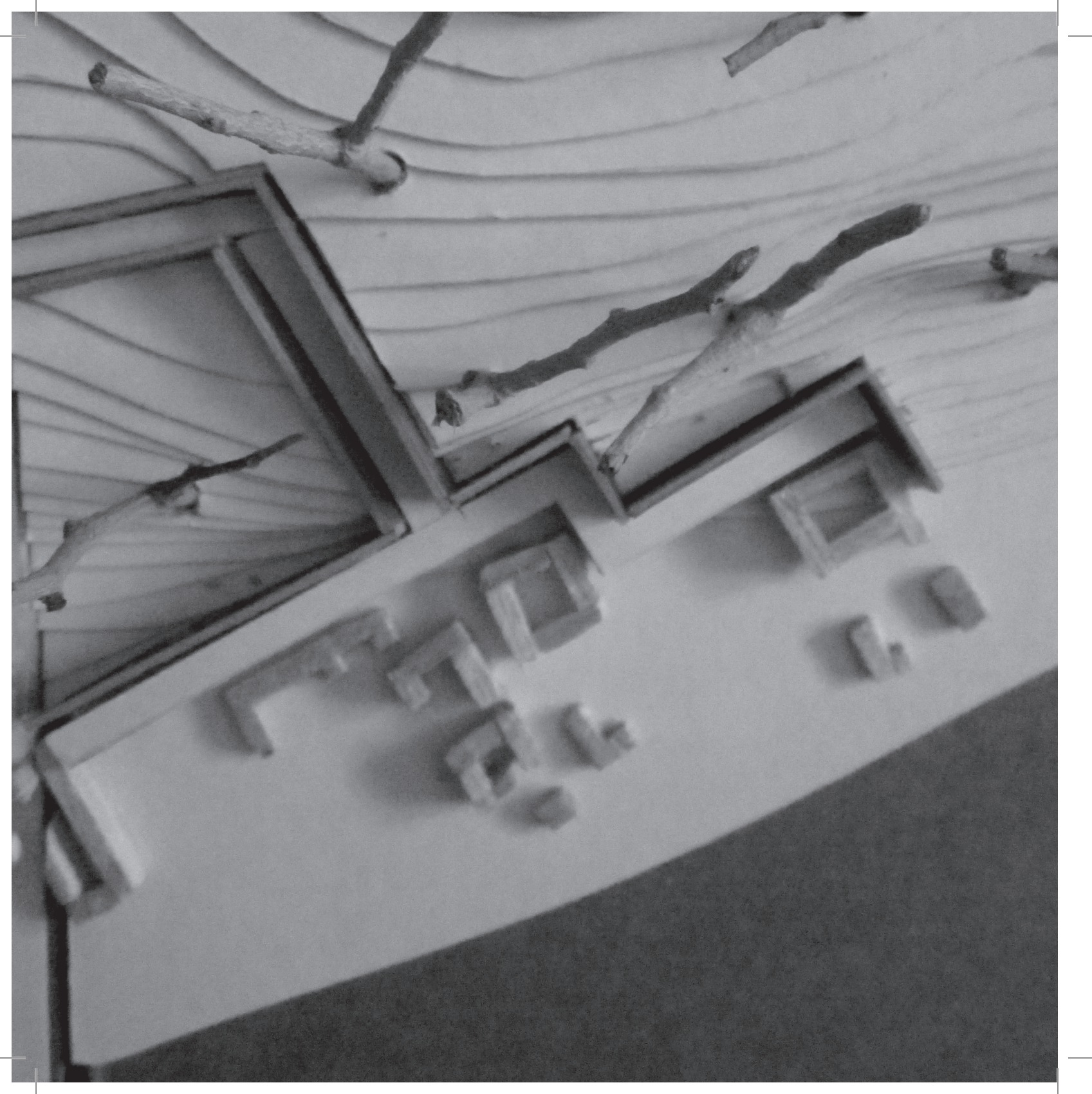




RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 2

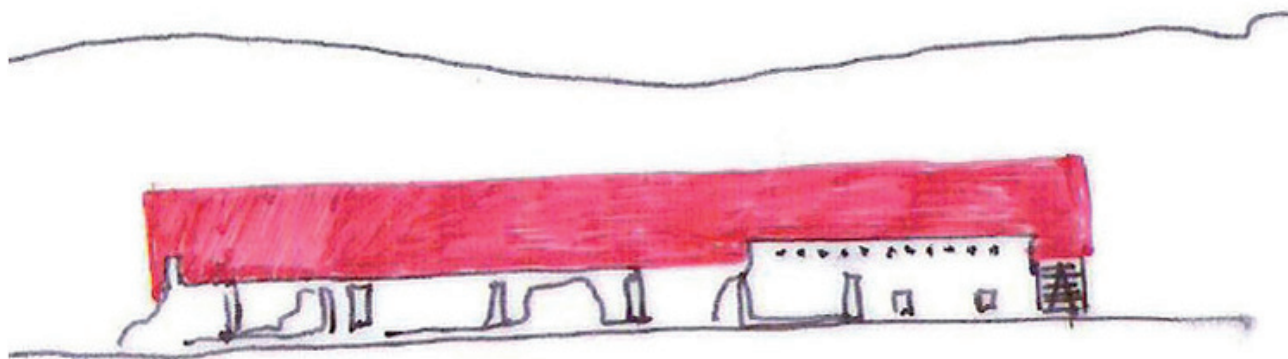
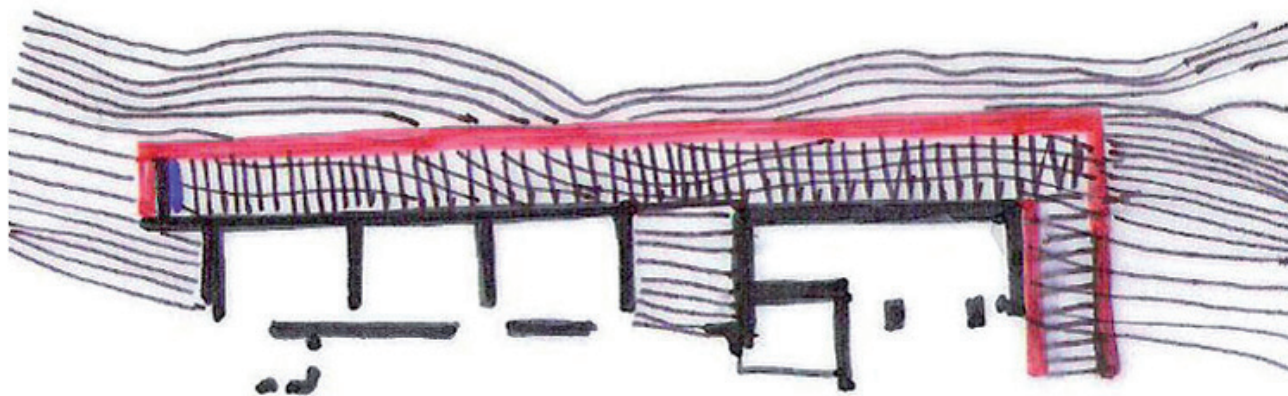
CORTES

ESC 1:500



RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 2
MODELO FÍSICO



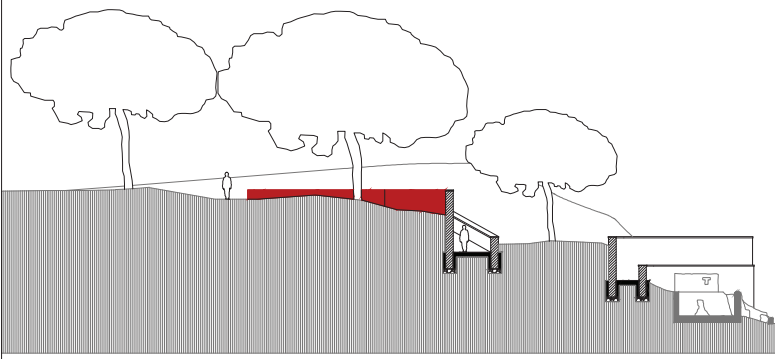


NÚCLEO 3



RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 3
 PLANTA E ALÇADO
 ESC 1:500



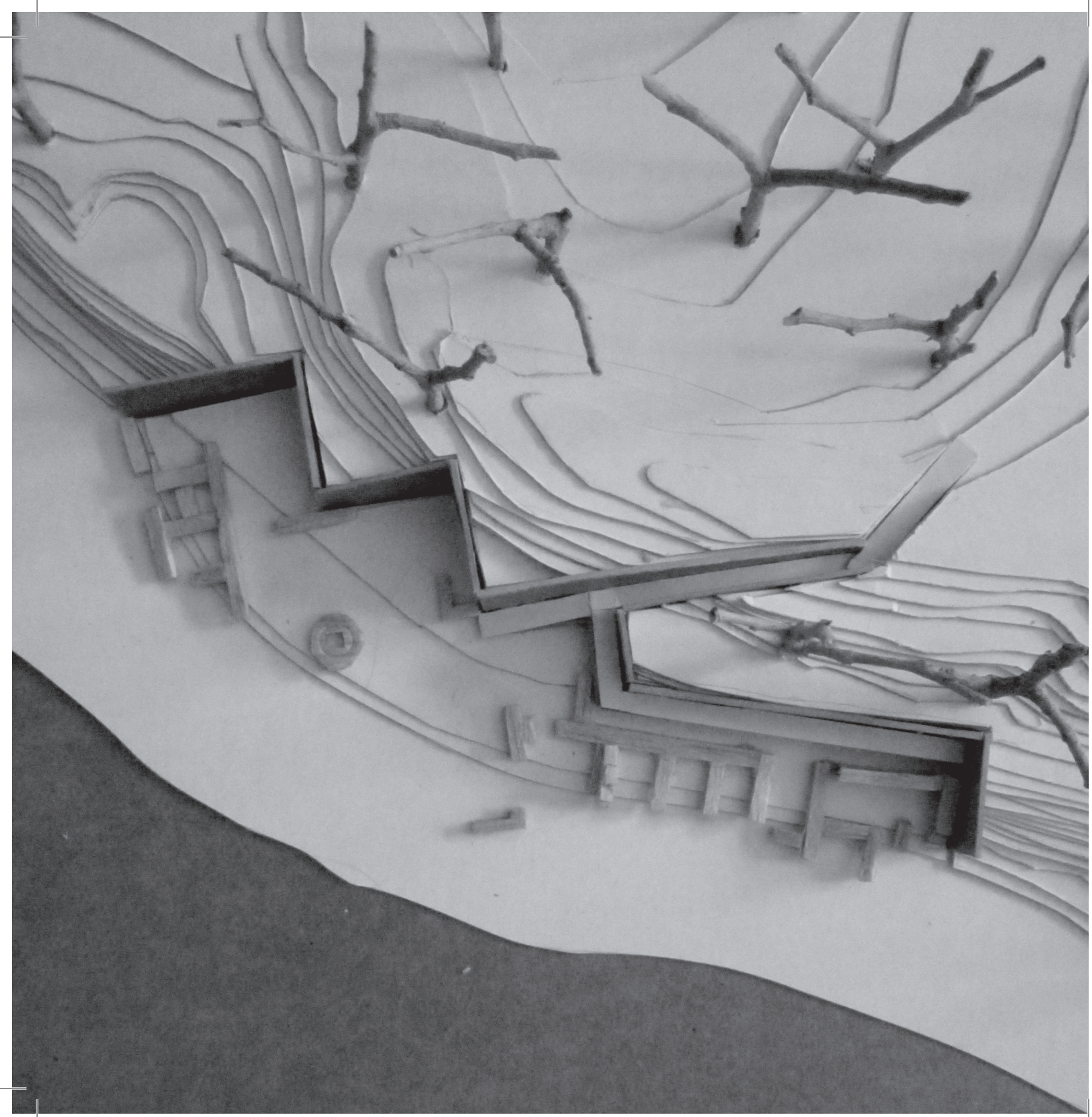


9,62
8,0
6,53
5,50
4,66
3,62
0

RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 3

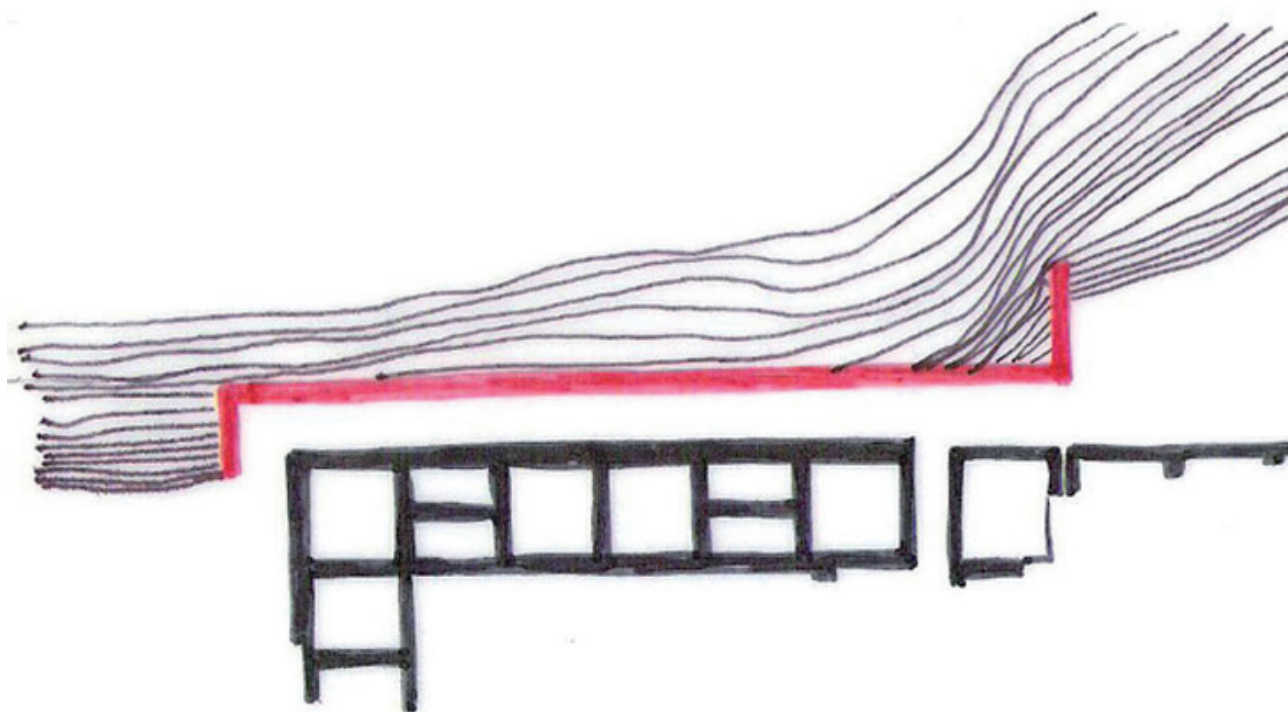
CORTE

ESC 1:500

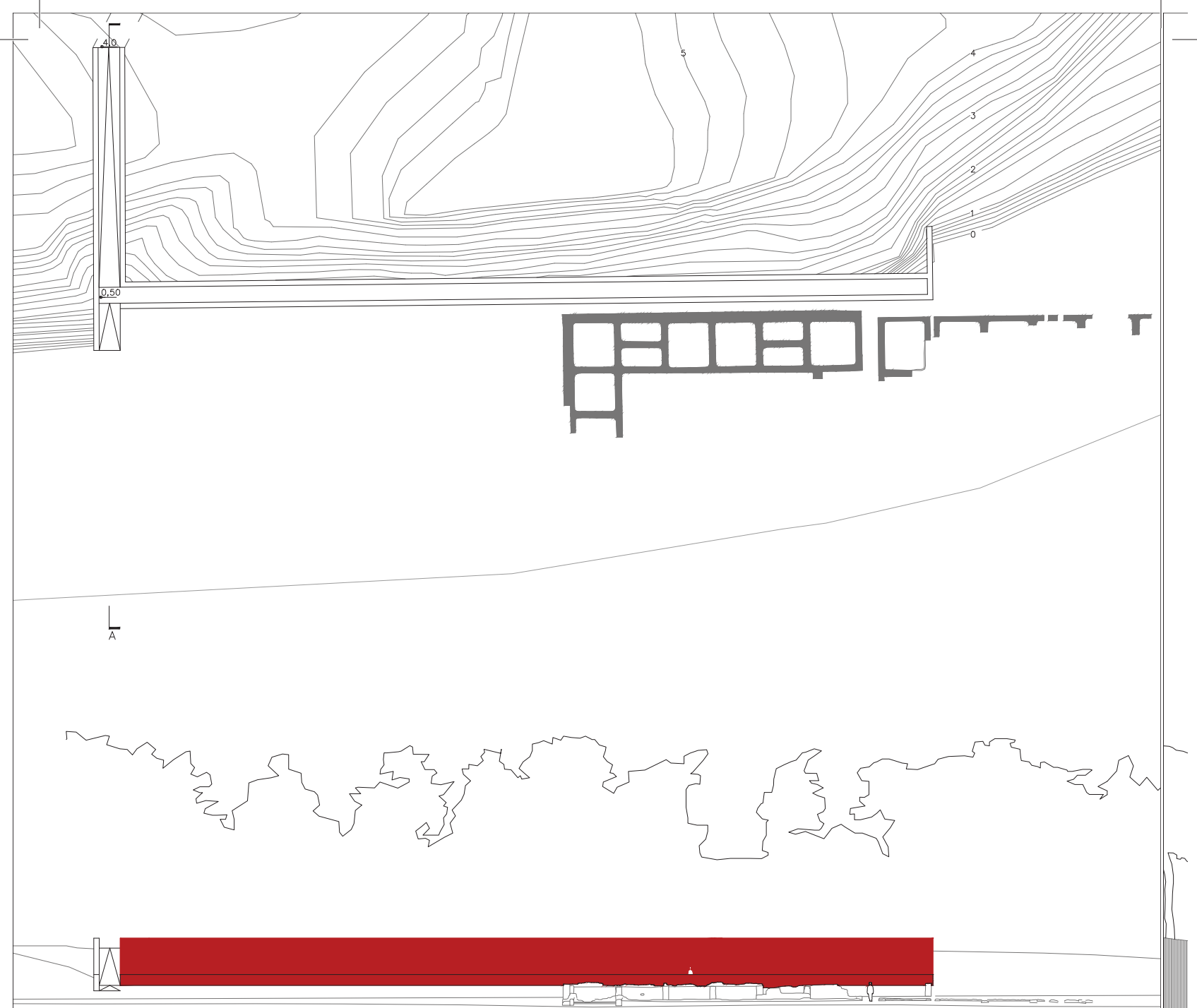


RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 3
MODELO FÍSICO





NÚCLEO 4

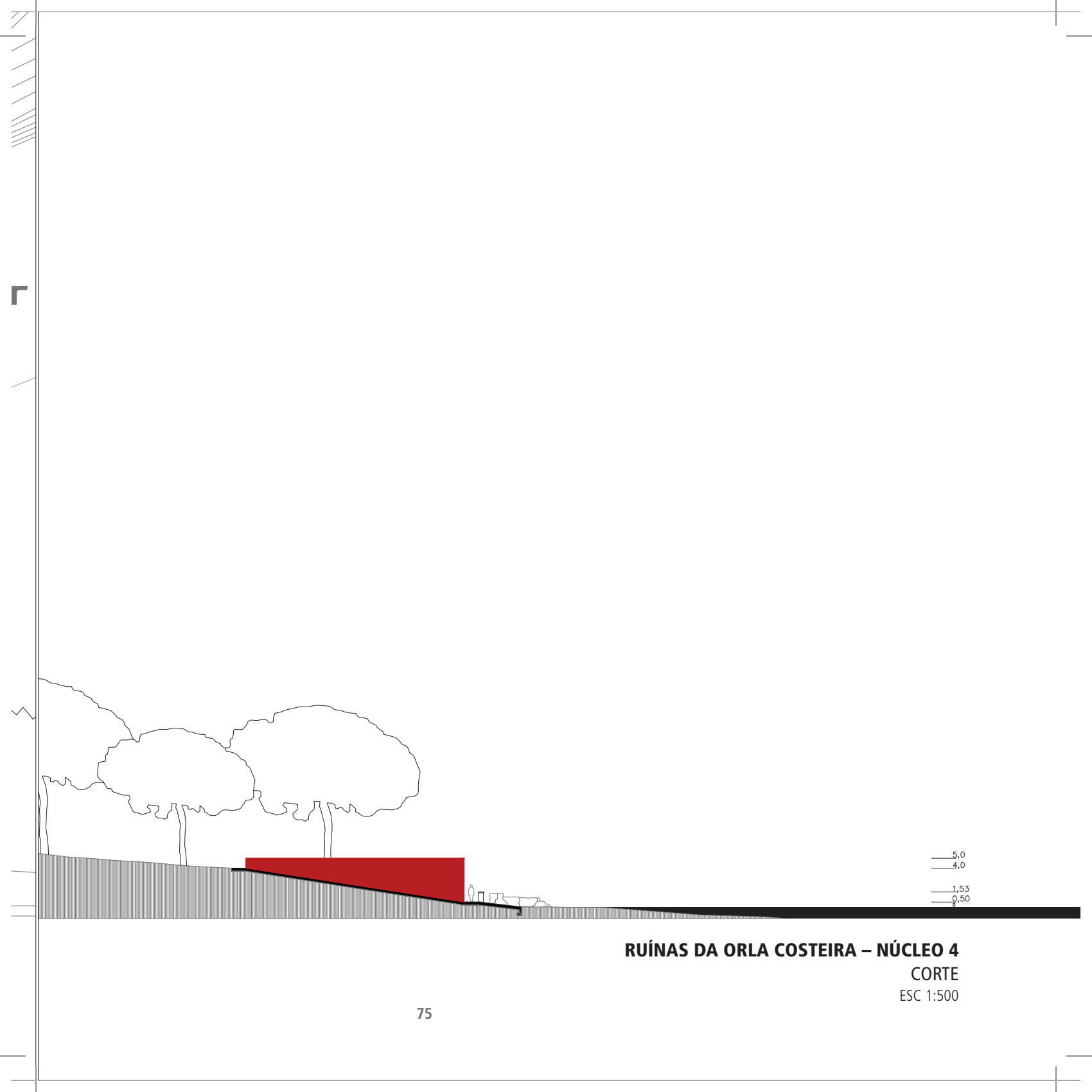


RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 4

PLANTA E ALÇADO

ESC 1:500

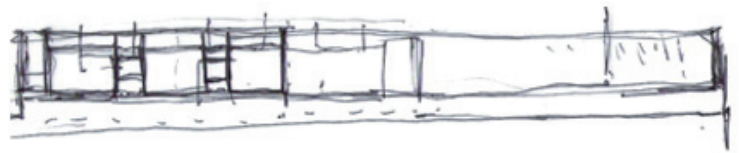
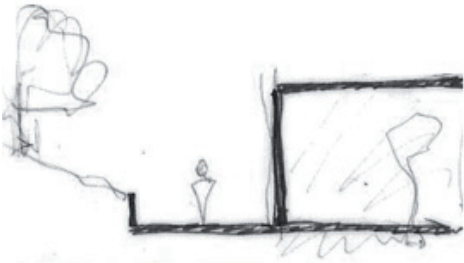
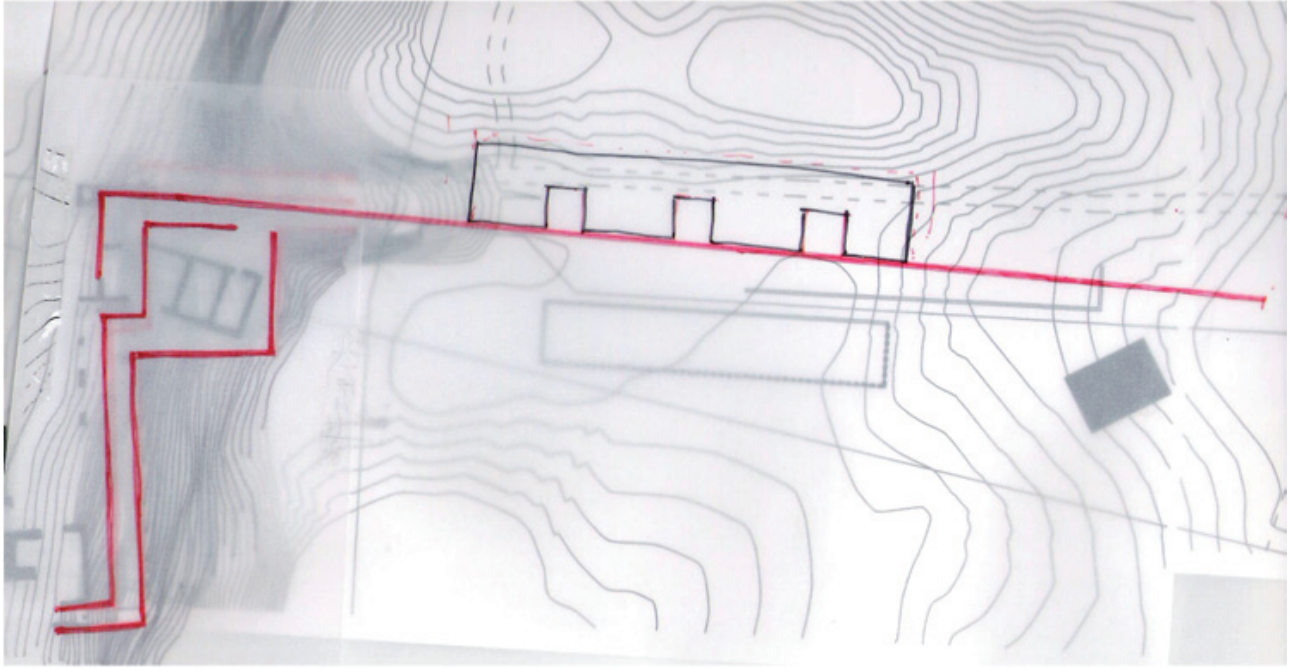




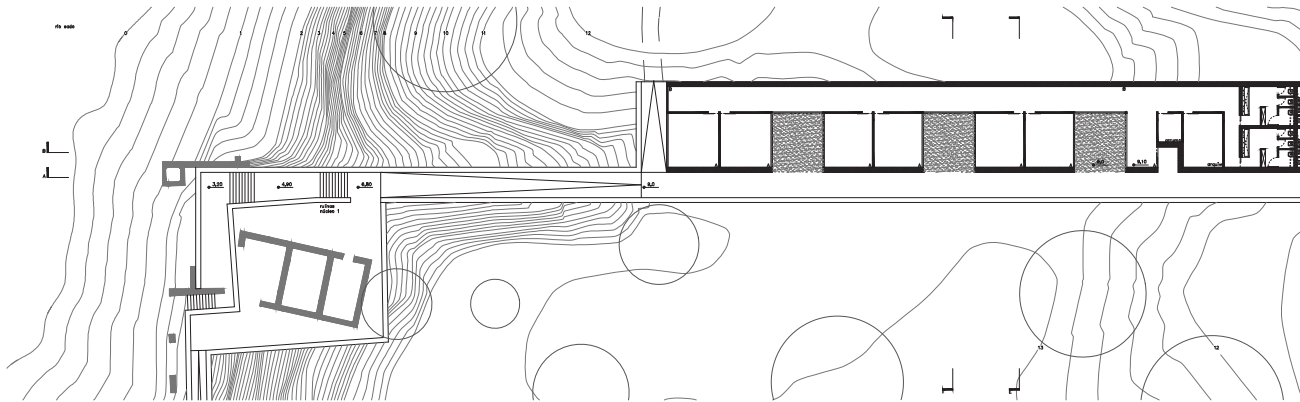
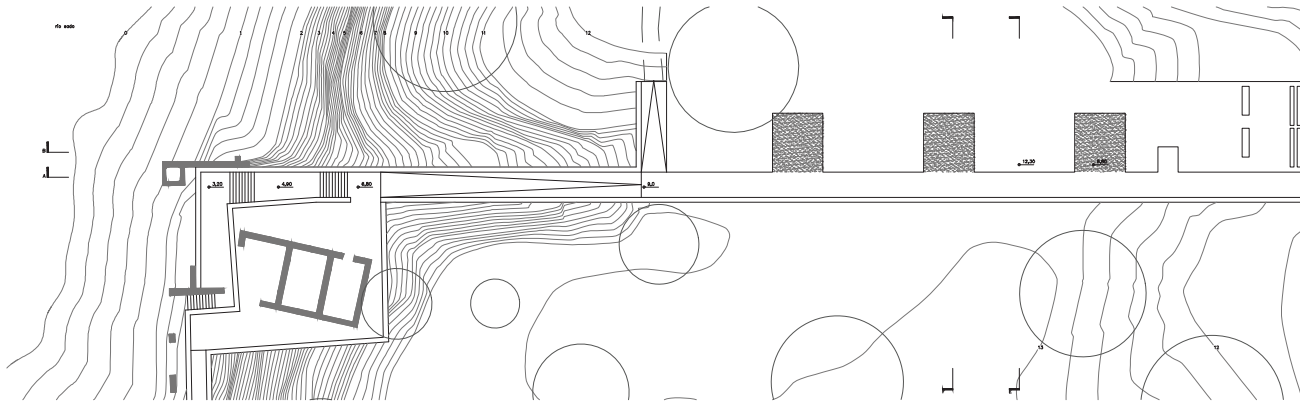
5,0
4,0
1,53
0,50

RUÍNAS DA ORLA COSTEIRA – NÚCLEO 4

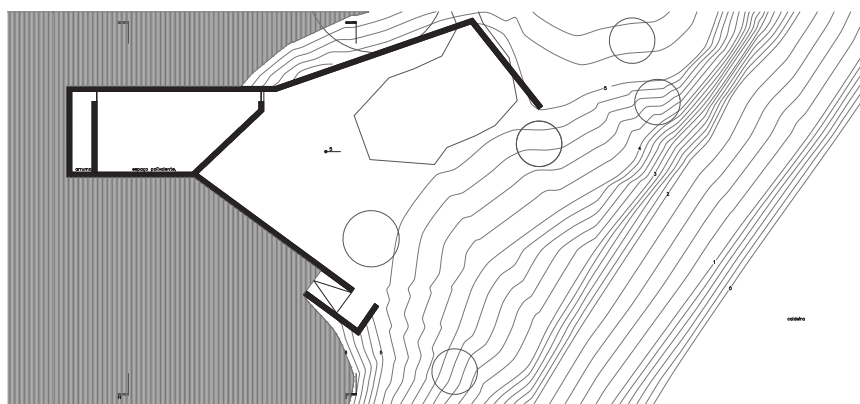
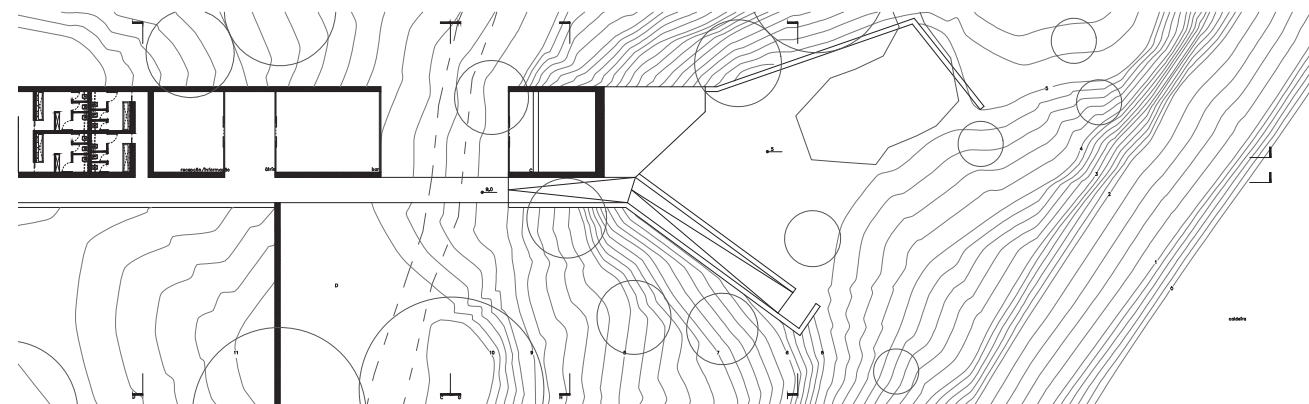
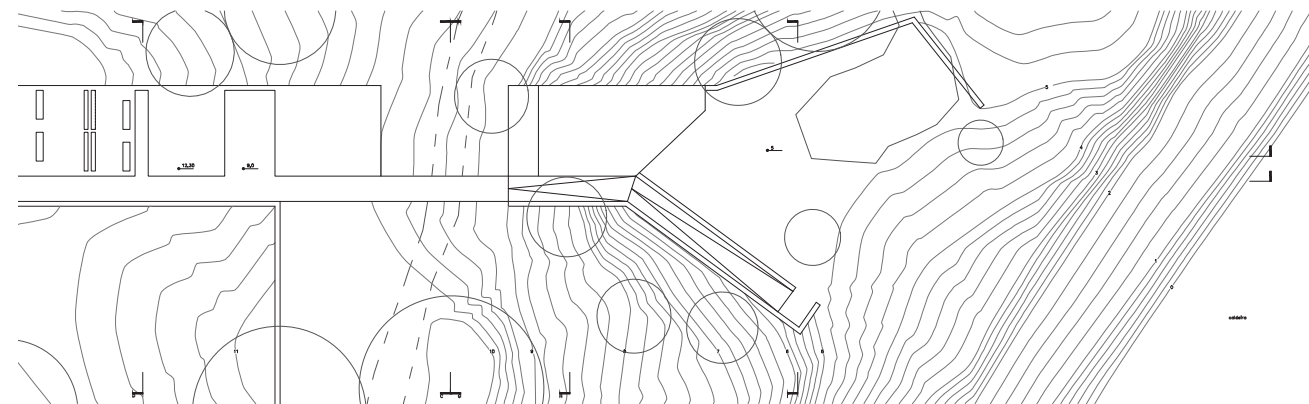
CORTE
ESC 1:500



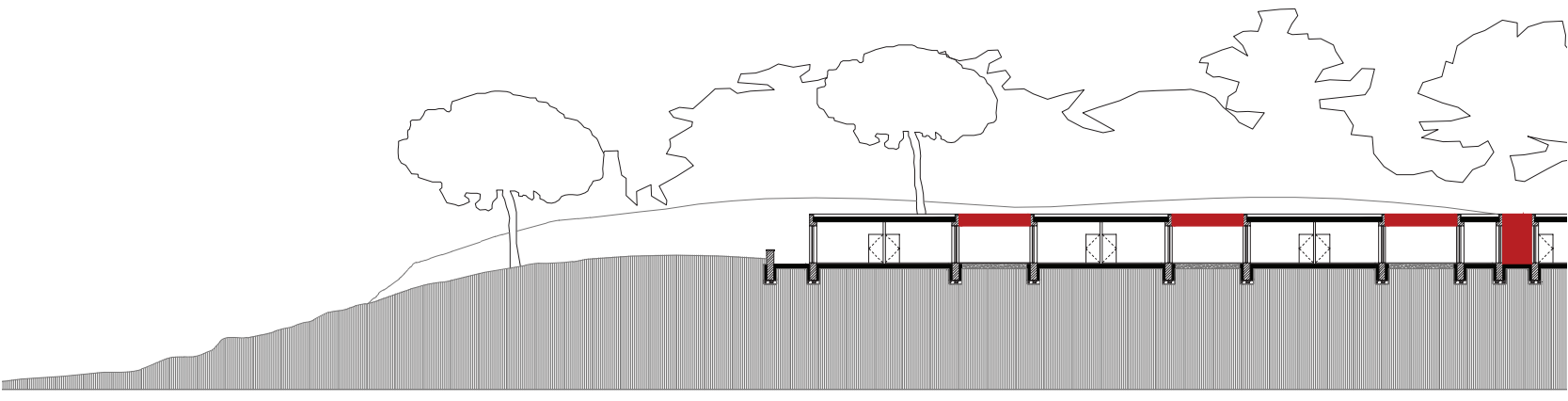
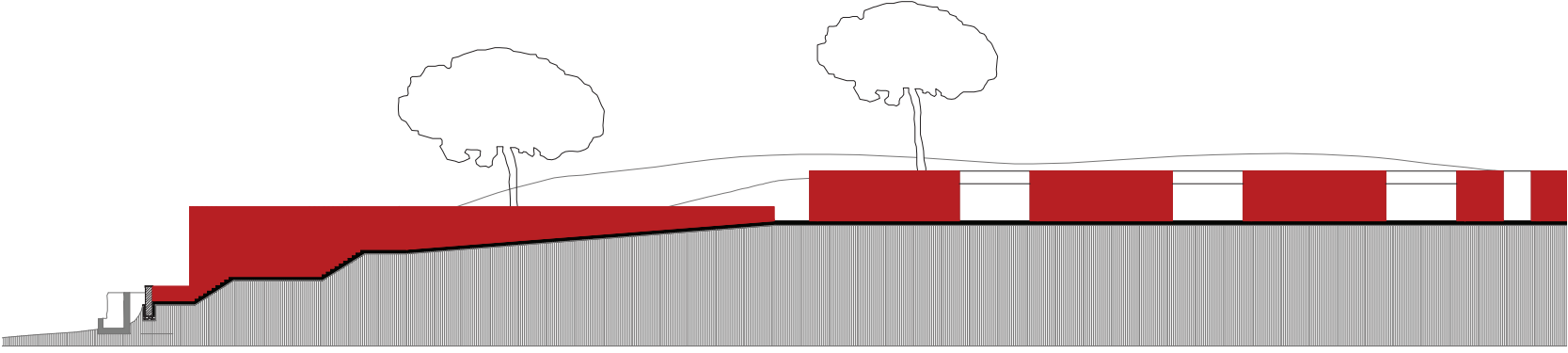
CENTRO INTERPRETATIVO

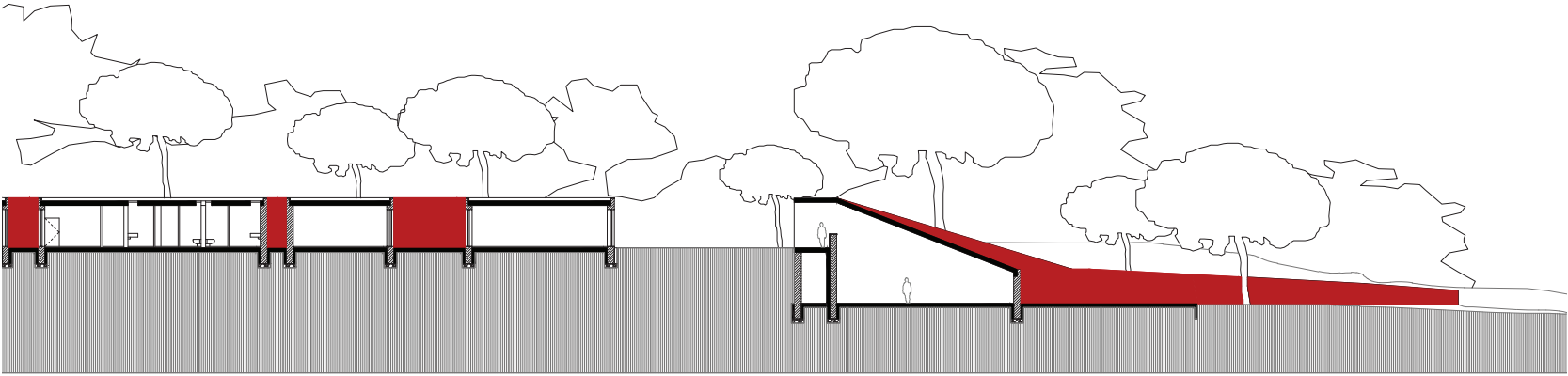
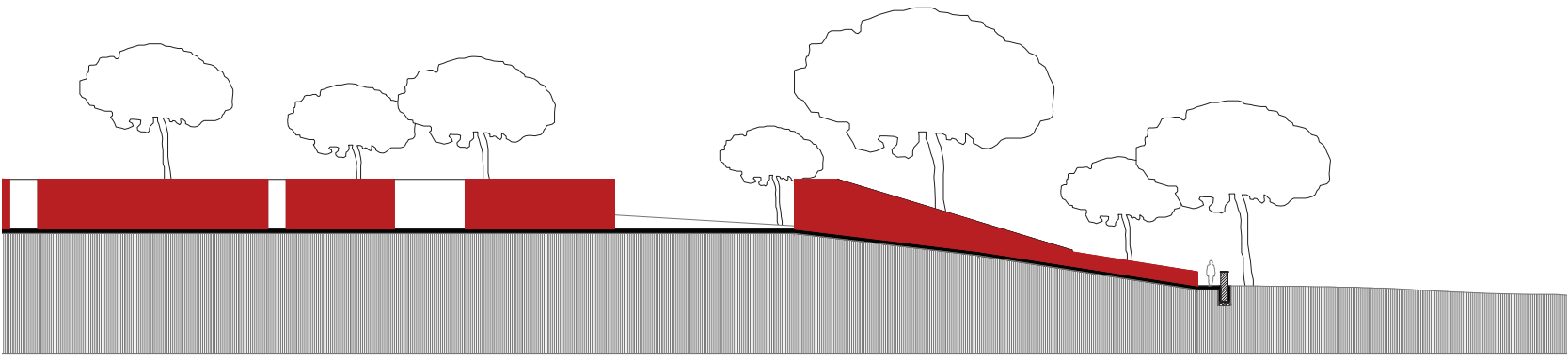


- A.** oficinas gabinetes, áreas técnicas, laboratórios
- B.** galeria de circulação, área de arquivo bibliográfico, exposição de alguns materiais
- C.** mesanino com vista para a exposição permanente
- D.** estacionamento

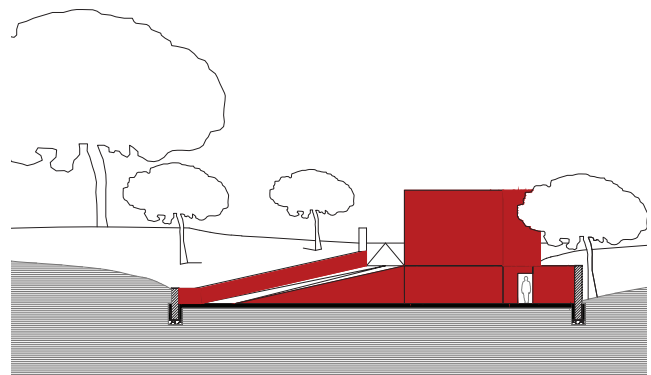
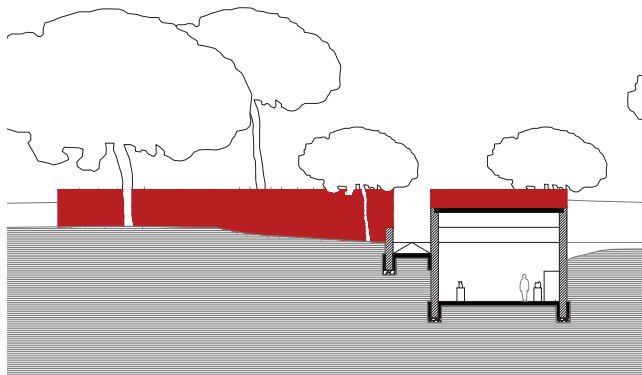
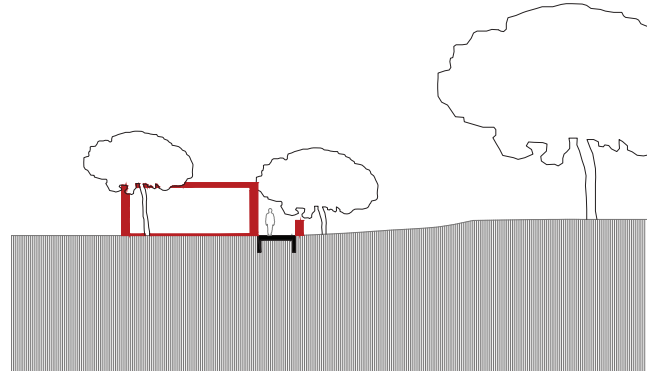
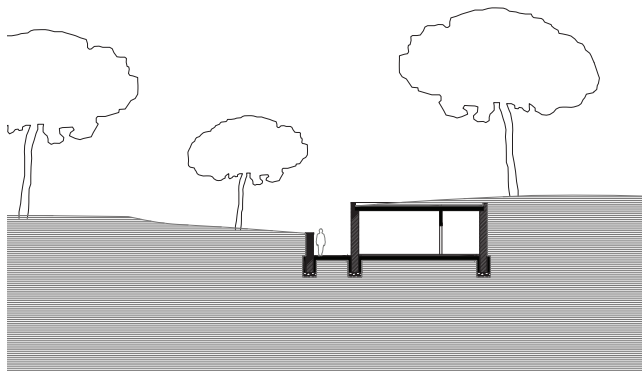
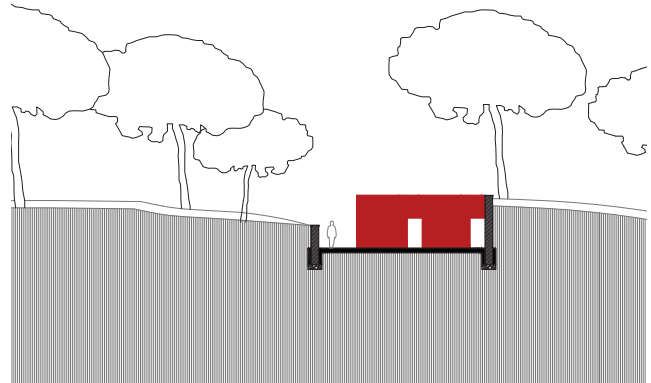
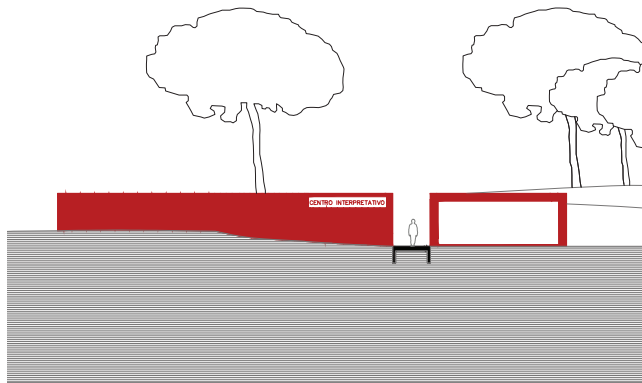


CENTRO INTERPRETATIVO
PLANTAS COTA 12, COTA 9 E COTA 5
ESC 1:750





CENTRO INTERPRETATIVO
CORTE LONGITUDINAIS
ESC 1:500

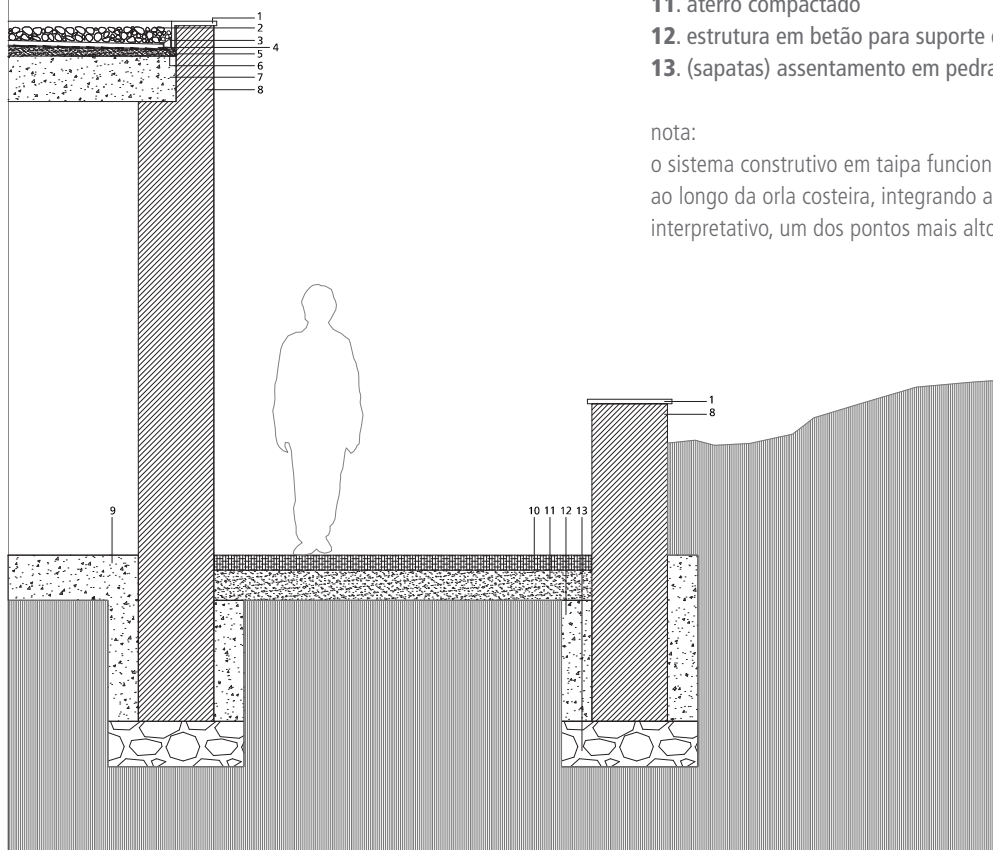


CENTRO INTERPRETATIVO
CORTES TRANSVERSAIS
ESC 1:500

1. capeamento em pedra
2. camada de seixos rolados
3. caleira
4. isolamento térmico
5. tela impermeabilizante
6. camada de forma
7. laje de betão branco
8. paredes/muretes em taipa de xisto vermelho e quartzo
1,5m x 0,5m (taipa à vista)
9. pavimento – betão branco
10. pavimento em saibro vermelho
11. aterro compactado
12. estrutura em betão para suporte das paredes de taipa
13. (sapatas) assentamento em pedra

nota:

o sistema construtivo em taipa funciona como estrutura de contenção das dunas, quer ao longo da orla costeira, integrando as ruínas, como no lugar onde se implanta o centro interpretativo, um dos pontos mais altos da península.

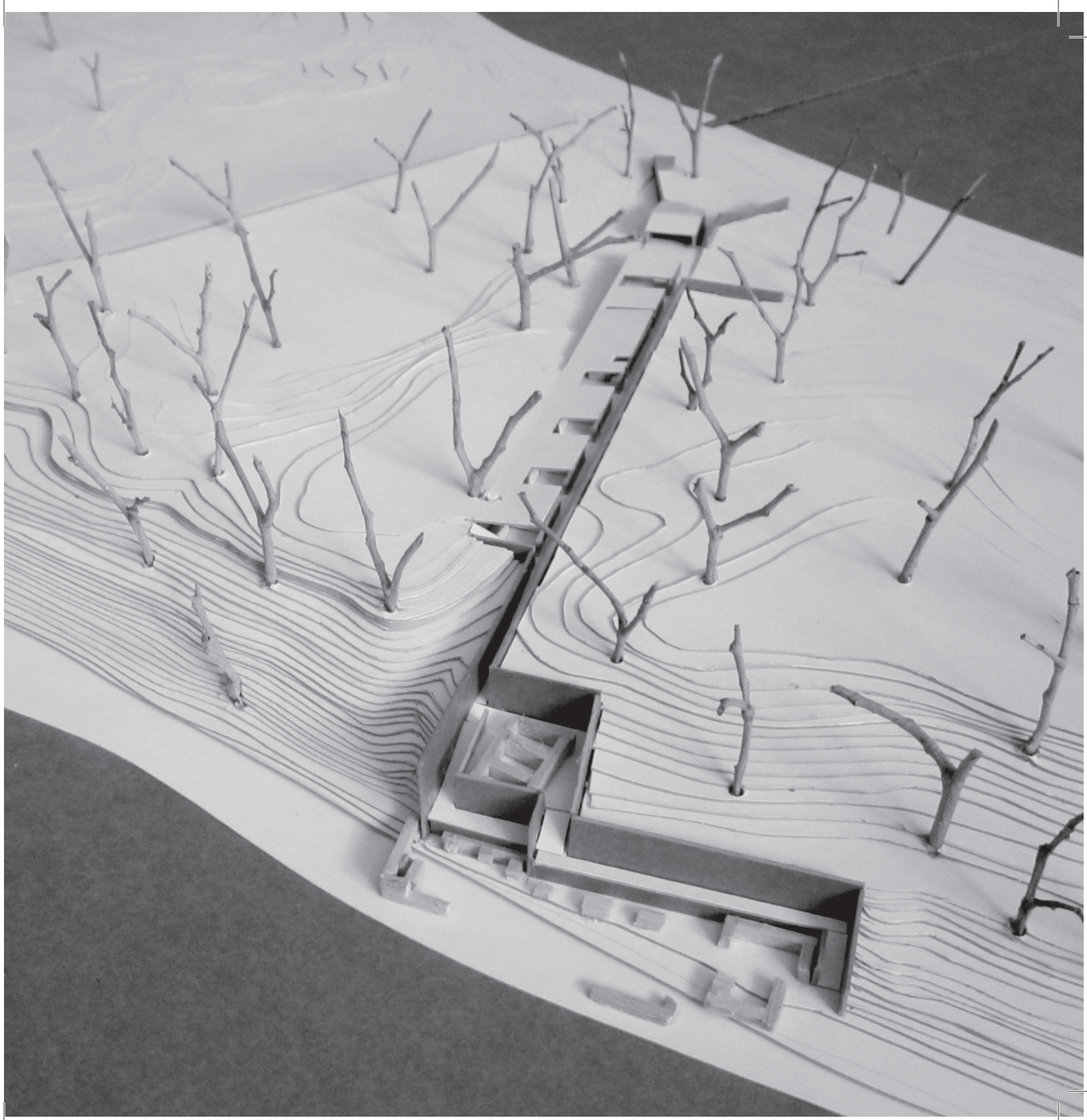


SISTEMA CONSTRUTIVO CORTE PORMENOR

ESC 1:50



CENTRO INTERPRETATIVO
MODELO FÍSICO





IV. HOTEL SPA TRÓIA



MEMÓRIA DESCRITIVA

Arqueologia e Turismo – depois de um trabalho desenvolvido em torno do núcleo arqueológico de Tróia, segue-se o projecto para um hotel e spa.

O projecto responde ao programa enunciado: um hotel de charme com capacidade para trinta quartos, área de restauração, lazer, spa e serviços.

O território em análise mantém-se: a península de Tróia.

Este projecto tenta descodificar a paisagem, potencializar as partes que a constroem, recorrendo a estratégias que buscam, essencialmente, uma identidade.

Identidade que o lugar detém, por sua natureza, e que qualquer nova construção precisa alcançar. É na paisagem, a meu entender, que se encontram as respostas para a construção de uma linguagem que o

edifício pretende encontrar, para que possa participar daquela identidade.

O terreno de implantação e o desenho do edifício surgem do mesmo fascínio do trabalho anterior – a relação íntima entre aqueles elementos naturais (água, terra, vegetação) que constroem, sobretudo, a paisagem. Atribuem-lhe carácter. Porque, quando se juntam, não são só a água e a terra e as árvores – são a foz do Rio Sado, a Caldeira de Tróia, a costa, as dunas, os agerais, as clareiras, o habitat dos flamingos ou dos golfinhos que passam, de tempos em tempos. E, é claro, as Ruínas Romanas, tão antigas quanto aquela terra.

Naturalmente amarrados, constroem um território que, em sua larga escala, ultrapassa o pequeno transeunte, que se perde, se distancia das pequenas coisas que a paisagem esconde.

É essa distância que o projecto deseja alcançar. A proposta de ocupação no território parte da relação geográfica estabelecida entre três pontos: o resort de Tróia, o Centro Interpretativo e o acesso à estrada que leva às ruínas, a partir da estrada nacional.

A união destes três pontos compõe um triângulo que intercepta um novo lugar, no seu centro. Este novo ponto, eleito pela sua posição estratégica central, ganha relevância pelas suas características naturais: uma densa vegetação que separa a estrada nacional e os campos de golf da Caldeira de Tróia – separa, por isso, a estrutura natural das infraestruturas construídas.

Nos vazios de entre esta vegetação, voltados para a caldeira, surgem três grandes volumes (ou óculos) que contemplam a Caldeira e o núcleo arqueológico da outra margem.

Pousados na cota mais alta daquele terreno (aproximadamente cinco metros de altitude), ora se voltam para quem chega por terra, recebendo, ora se voltam para o outro lado, revelando a paisagem.

Revelando aquele território, outrora consolidado pelas construções romanas.

O terreno, que por baixo dos volumes se prolonga em direcção à Caldeira, transforma-se em parte do edifício. O desnível é vencido por um piso que, em sua extensão, contém os três volumes principais. É uma estrutura que acompanha a formação do terreno e da vegetação, abrigando a principal área programática do hotel: os quartos.

Os três grandes volumes, por sua escala e posição no terreno, assumem o carácter público do espaço. Esta estrutura horizontal, de menor escala mas maior extensão, representa o espaço privado. É revelada, para quem chega por terra, por grandes pátios ajardinados que rasgam o terreno, marcando a passagem da estrutura natural para a construída.

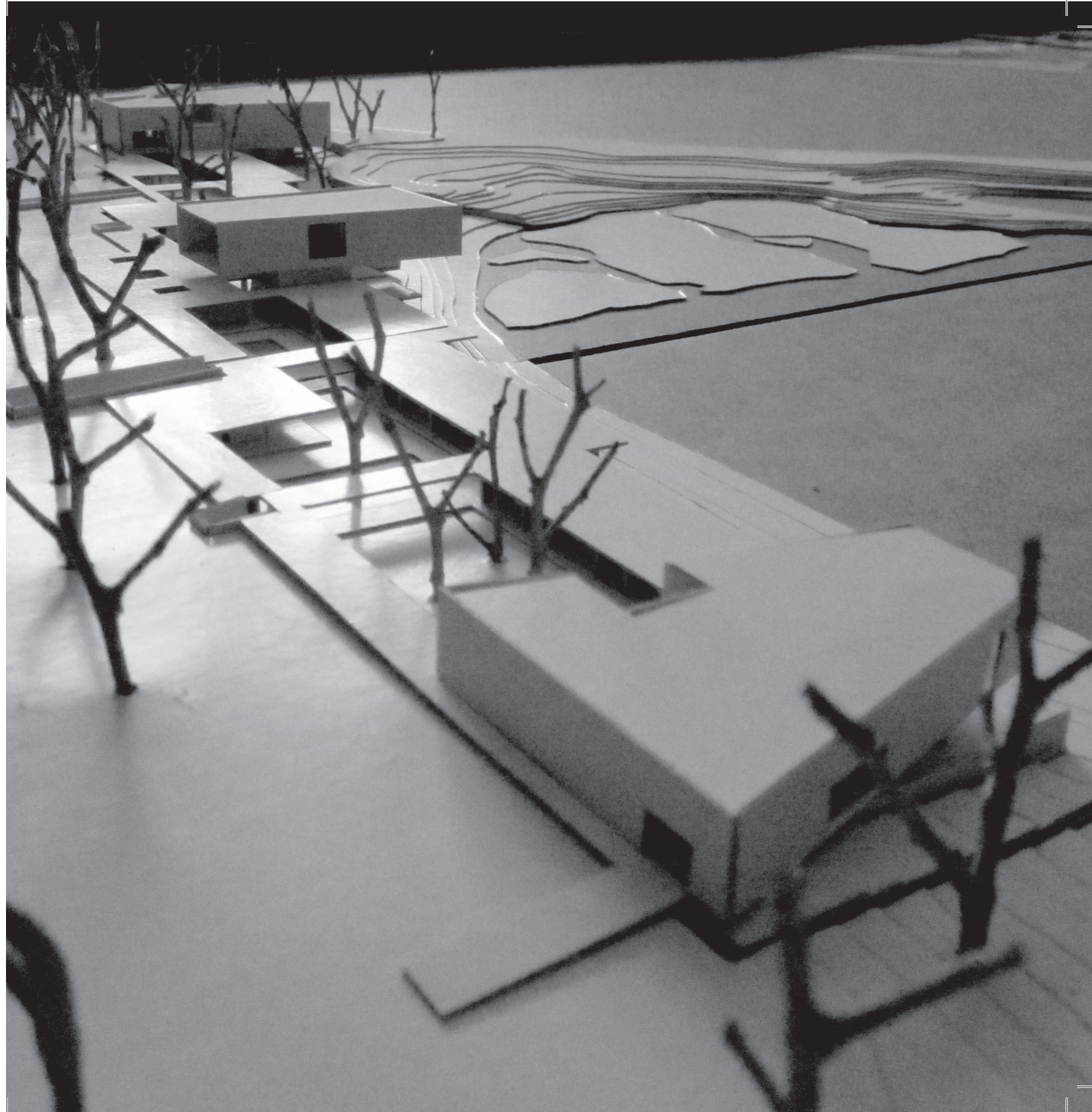
Já para quem chega pela água (por pequenas embarcações), esta distinção torna-se clara através da materialidade do edifício. De maior escala e complexidade construtiva, os volumes públicos conjugam o betão branco e o vidro, pousando sobre pilotis à beira da Caldeira. Por sua vez, o volume horizontal semi-enterrado destaca-se pela aplicação de paredes em taipa, avermelhada. Trata-se de um jogo cromático inspirado nas ruínas, pretendendo pautar a paisagem com ritmos que acompanham a estrutura natural.

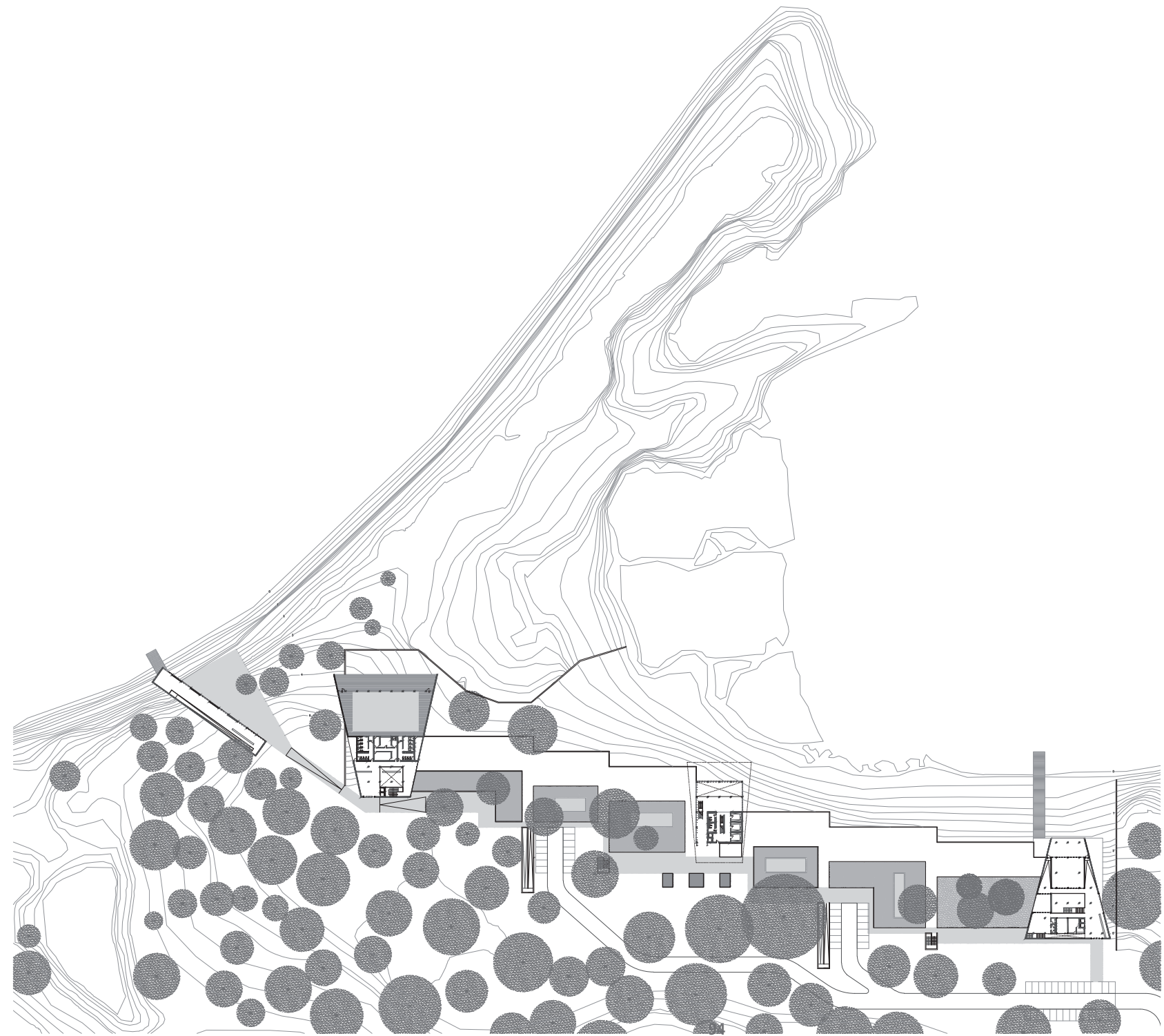
A pontuar o conjunto revela-se um quinto elemento: o clube de canoagem, pesca e artesanato. É um programa que não faz parte do enunciado do exercício, mas que se tornou pertinente para o desenvolvimento do território. Propõe a integração das actividades locais (como a pesca e o artesanato da região) no complexo turístico. A canoagem surge como actividade lúdica, podendo alargar-se ao público, e não apenas ao hotel. Estas actividades poderiam então ganhar protagonismo no complexo turístico, tornando-se num meio sustentável do lugar.

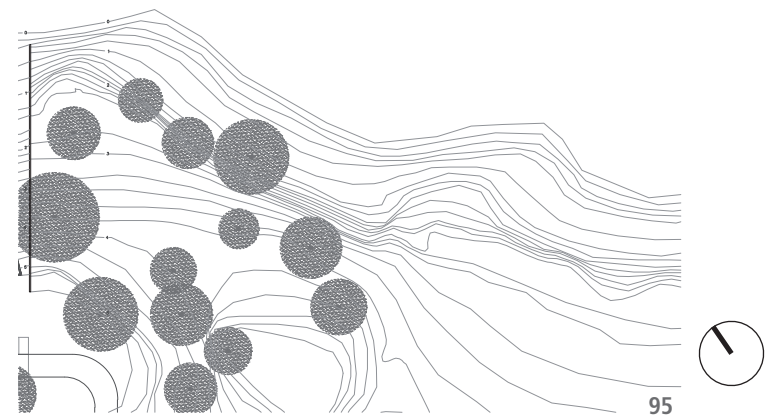
Possibilitaria ainda o acolhimento das festas sazonais da região, como as “Festas da Caldeira” no Verão.

Este elemento distingue-se formalmente do resto do conjunto, já que serve um programa diferente. É uma síntese dos dois principais materiais construtivos utilizados (taipa e betão). Descolado do complexo turístico, este edifício desenha uma pequena praça que o separa do resto. São dois volumes paralelepípedicos: o primeiro pousa na cota mais alta do terreno, vive para a praça, destinado às actividades artesanais e culturais; o segundo é enterrado, virado para a caldeira, é o espaço para o clube de canoagem, um porto de embarque e desembarque dos pescadores.

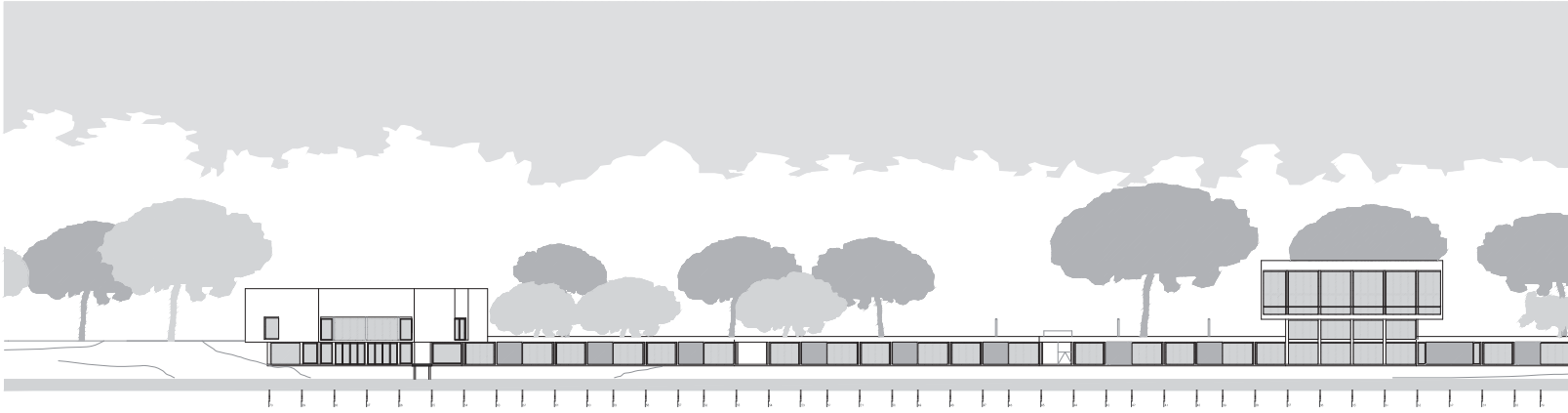
No primeiro dos três volumes públicos (localizado na extremidade leste do conjunto) existe um outro porto, associado ao edifício de recepção e auditórios. Juntos, os dois portos completam o circuito aquático de reconhecimento do território, proposto no exercício anterior.







HOTEL SPA TRÓIA
PLANTA IMPLANTAÇÃO
ESC 1:2000





HOTEL SPA TRÓIA
ALÇADAS NORTE E SUL
ESC 1:1000

**Edifício Comercial na
Boavista**

Oporto, Portugal.

Eduardo Souto de Moura.

2008

Foto: João Pereira de

Souza





Casa do Cinema
Manoel de Oliveira

Oporto, Portugal.
Eduardo Souto de Moura.
1998-2003
Foto: Carlos Melo Dias

REFERÊNCIAS





Galeria Adriana

Varejão

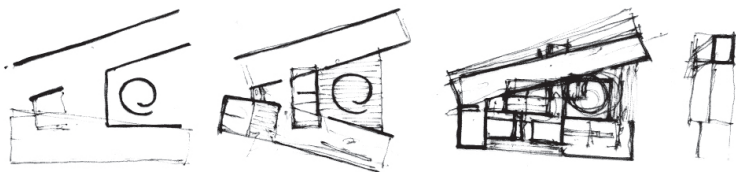
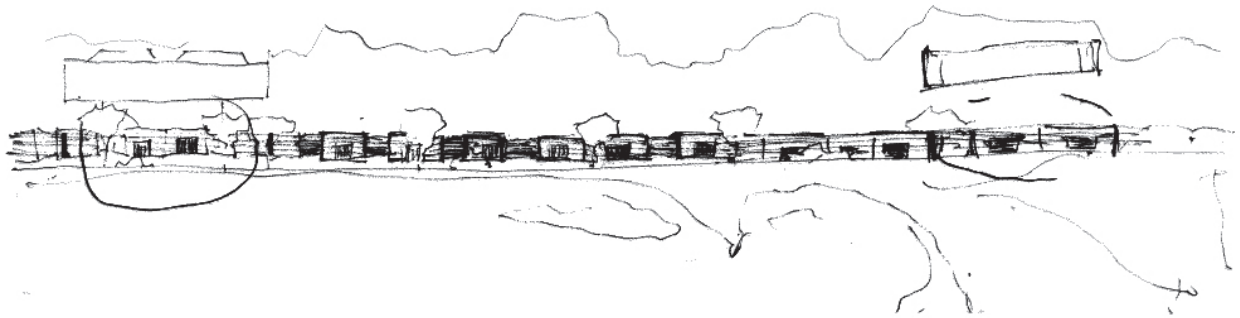
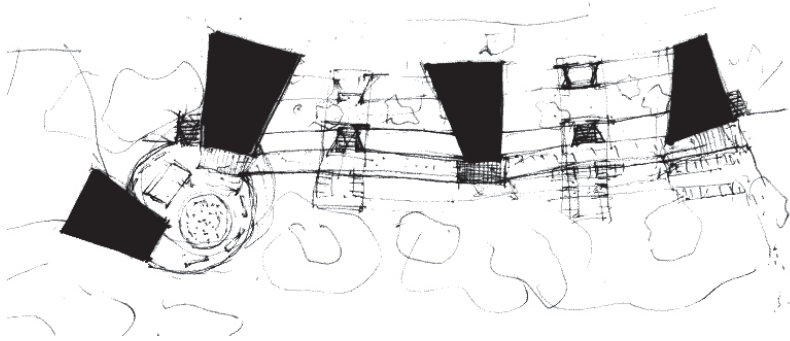
Inhotim, Brumadinho,
Brasil.

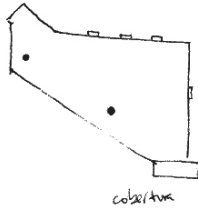
Rodrigo Cerviño Lopez,
Fernando Falcon e
Eduardo Chalabi.

2008

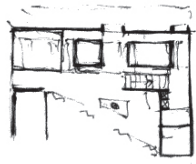
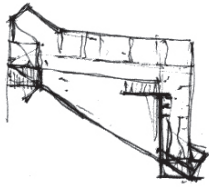
Foto: Pedro Kok

REFERÊNCIAS

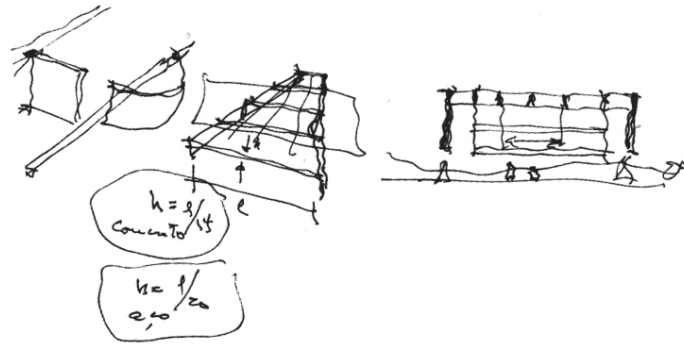
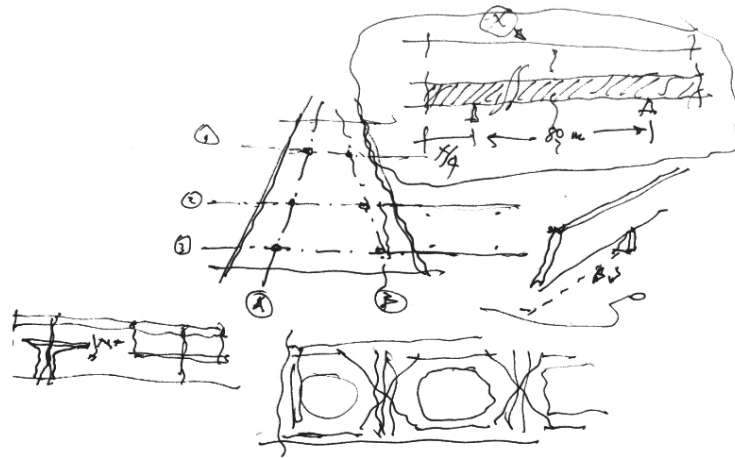
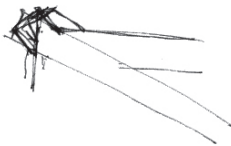
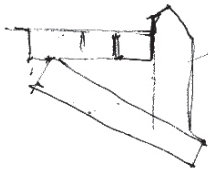
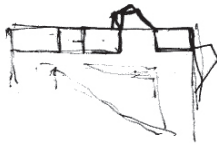




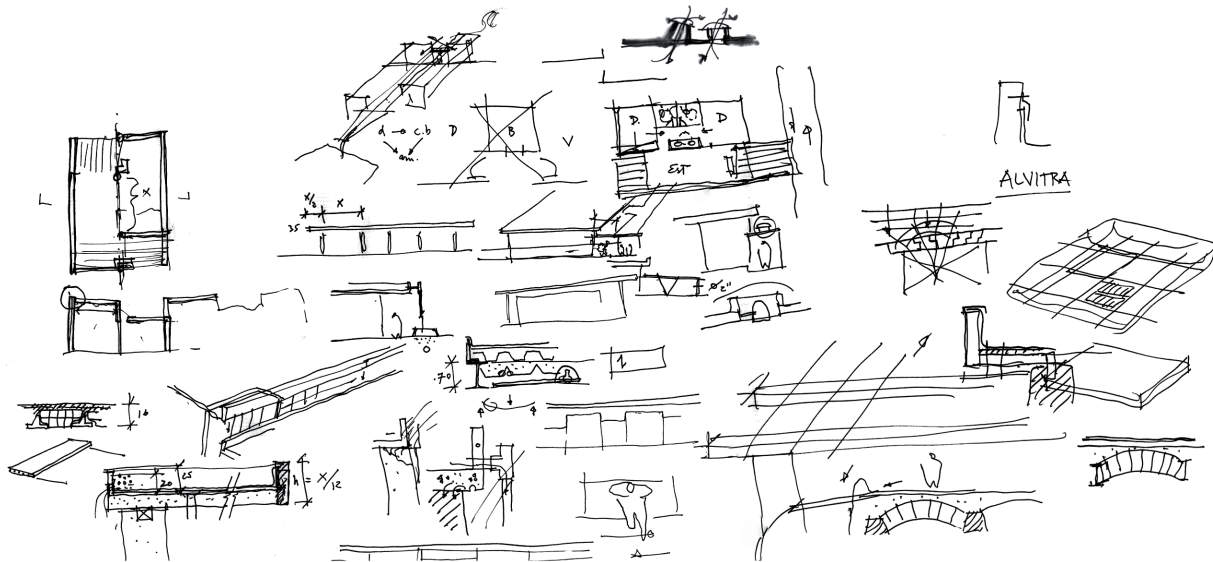
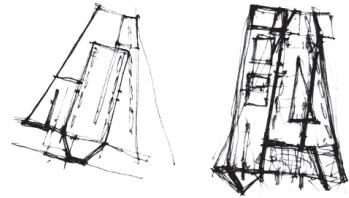
cobertura



Wiel 1

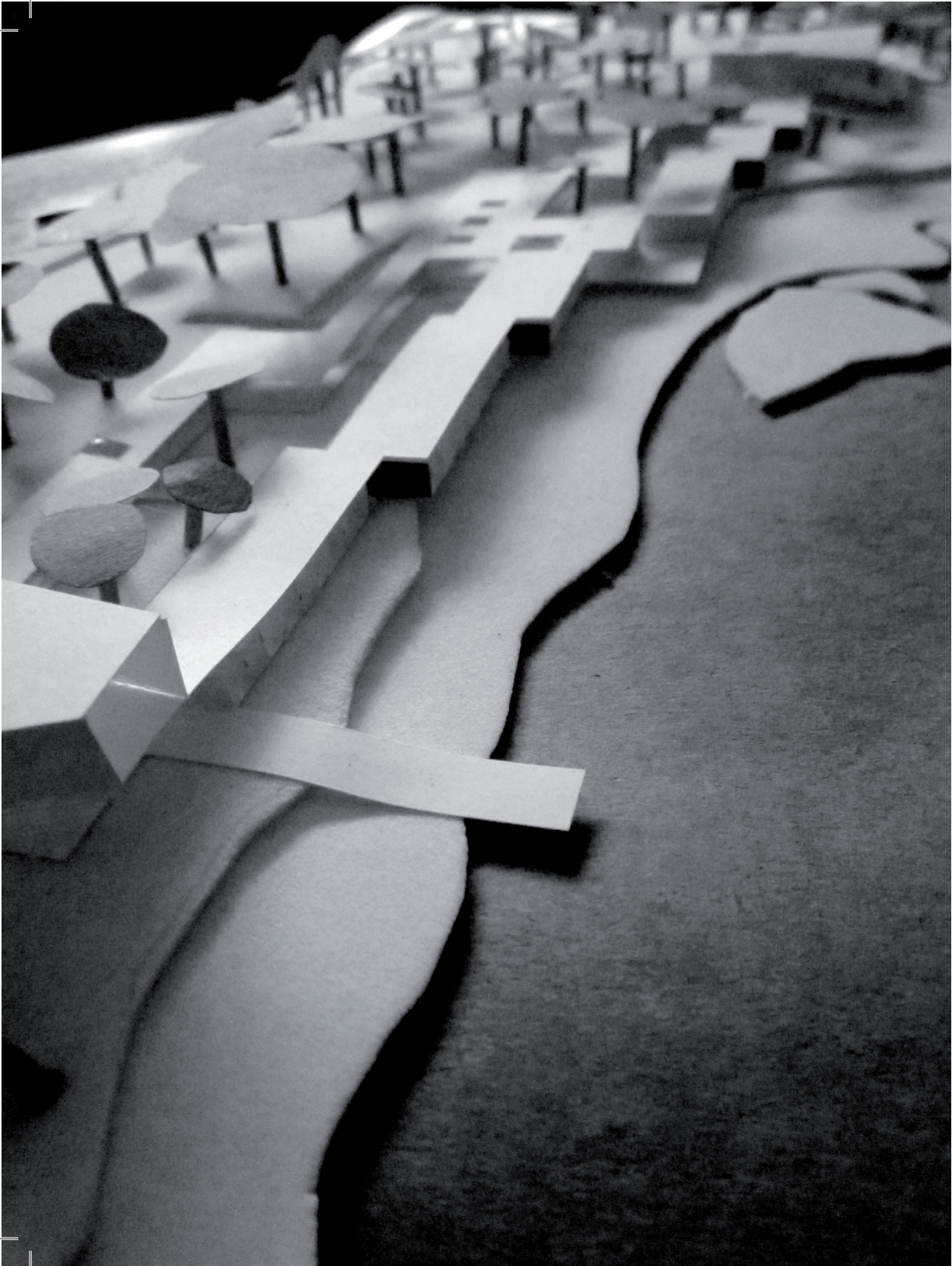


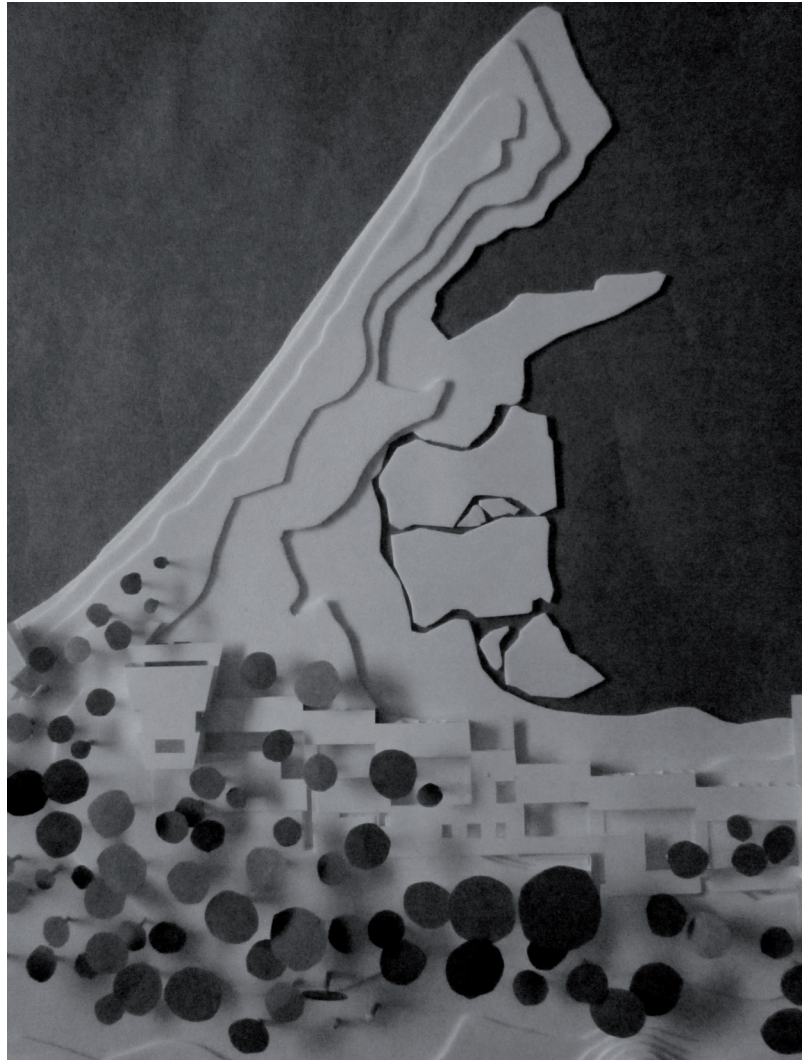
HOTEL SPA TRÓIA
ESQUIÇOS
 SEM ESCALA



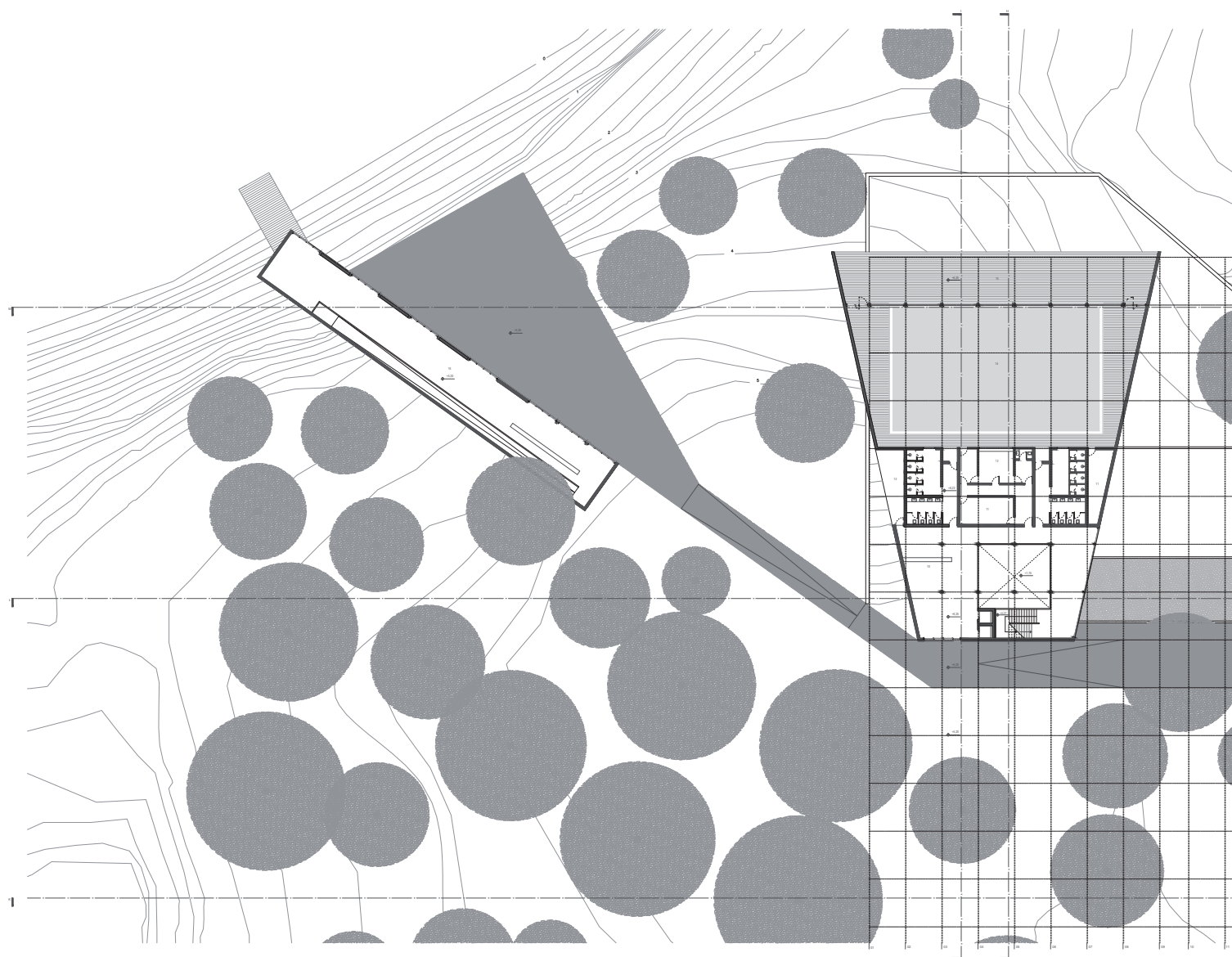


HOTEL SPA TRÓIA
ESQUIÇOS
SEM ESCALA





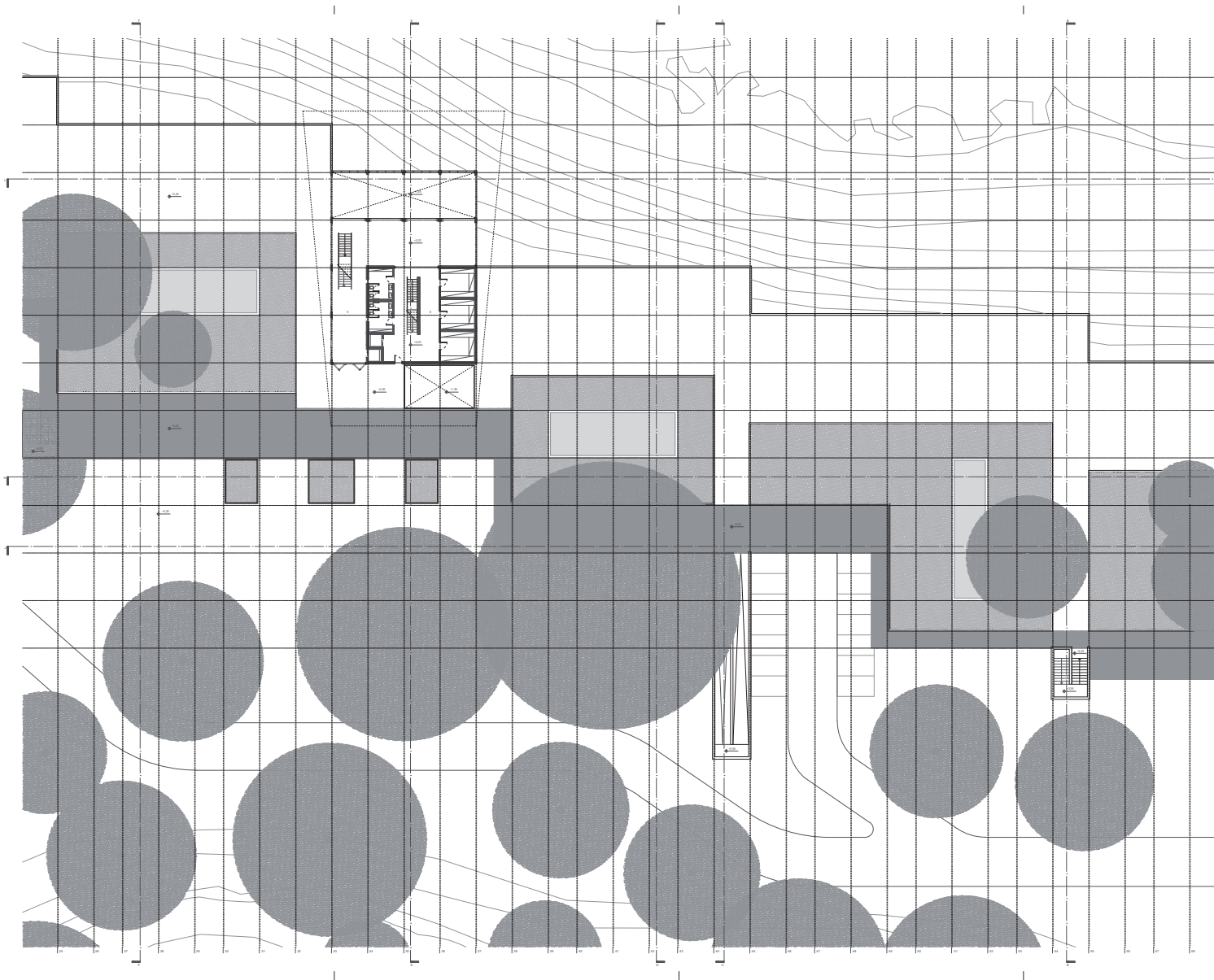
HOTEL SPA TRÓIA
MODELO FÍSICO DE ESTUDO



- 10. recepção piscina
- 11. área técnica
- 12. enfermaria | nadador salvador
- 13. varanda
- 14. piscina aquecida (25m)
- 15. solário
- 16. clube dos pescadores

HOTEL SPA TRÓIA
PLANTA TÉRREO
ESC 1:750

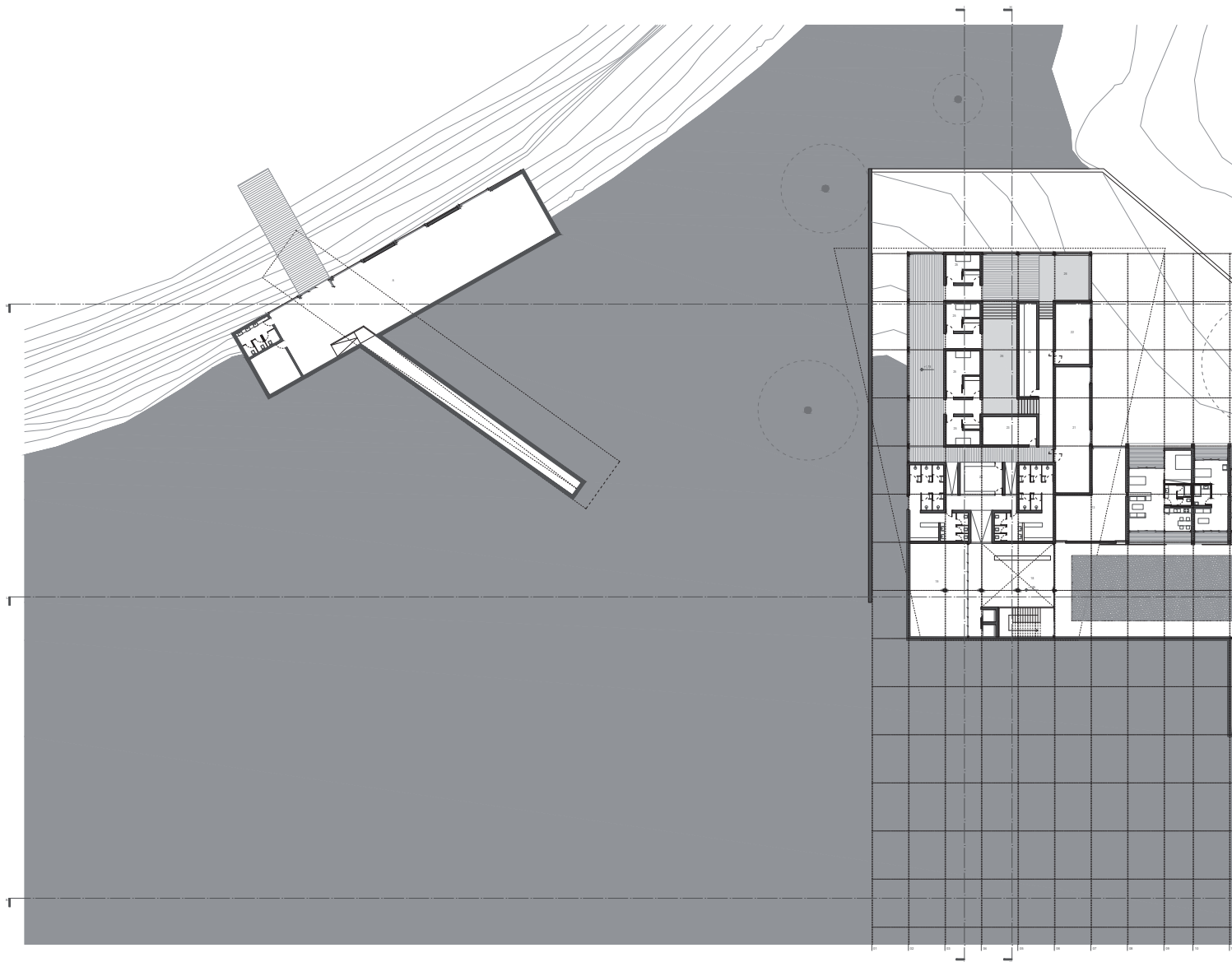


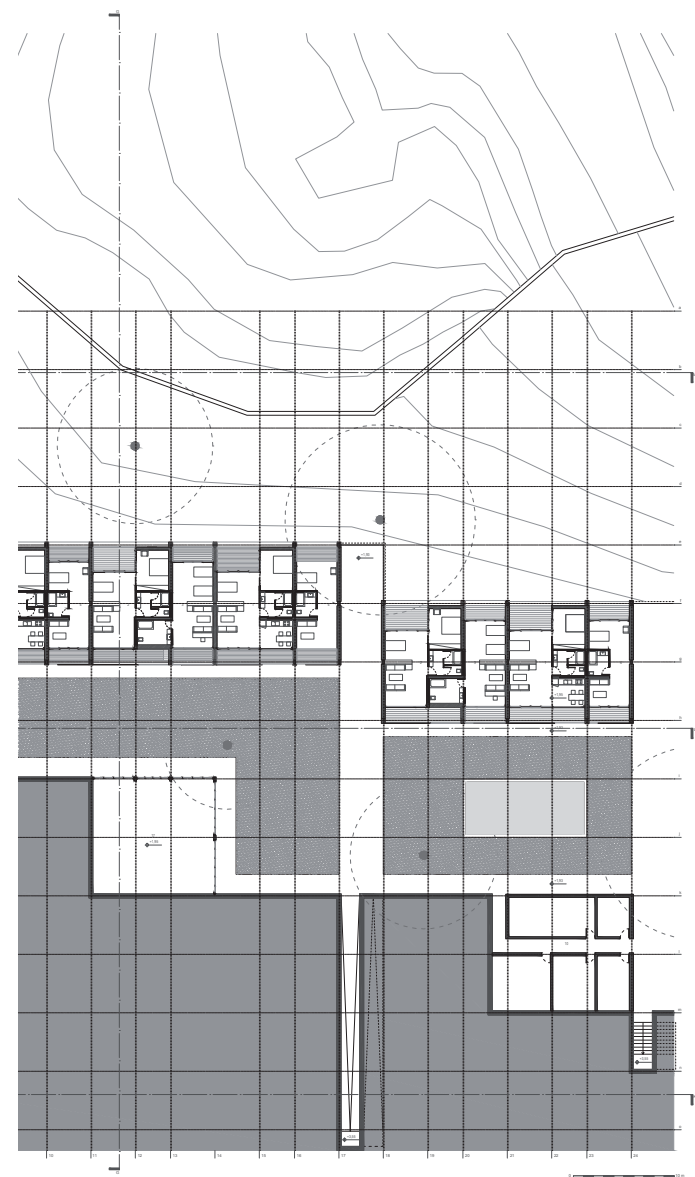


1. recepção
2. depósito | bengaleiro
3. administração
4. sala de estar
5. pátio
6. sala polivalente
7. átrio conferências
8. armazém restauração
9. acesso restauração

HOTEL SPA TRÓIA
PLANTA TÉRREO
ESC 1:750

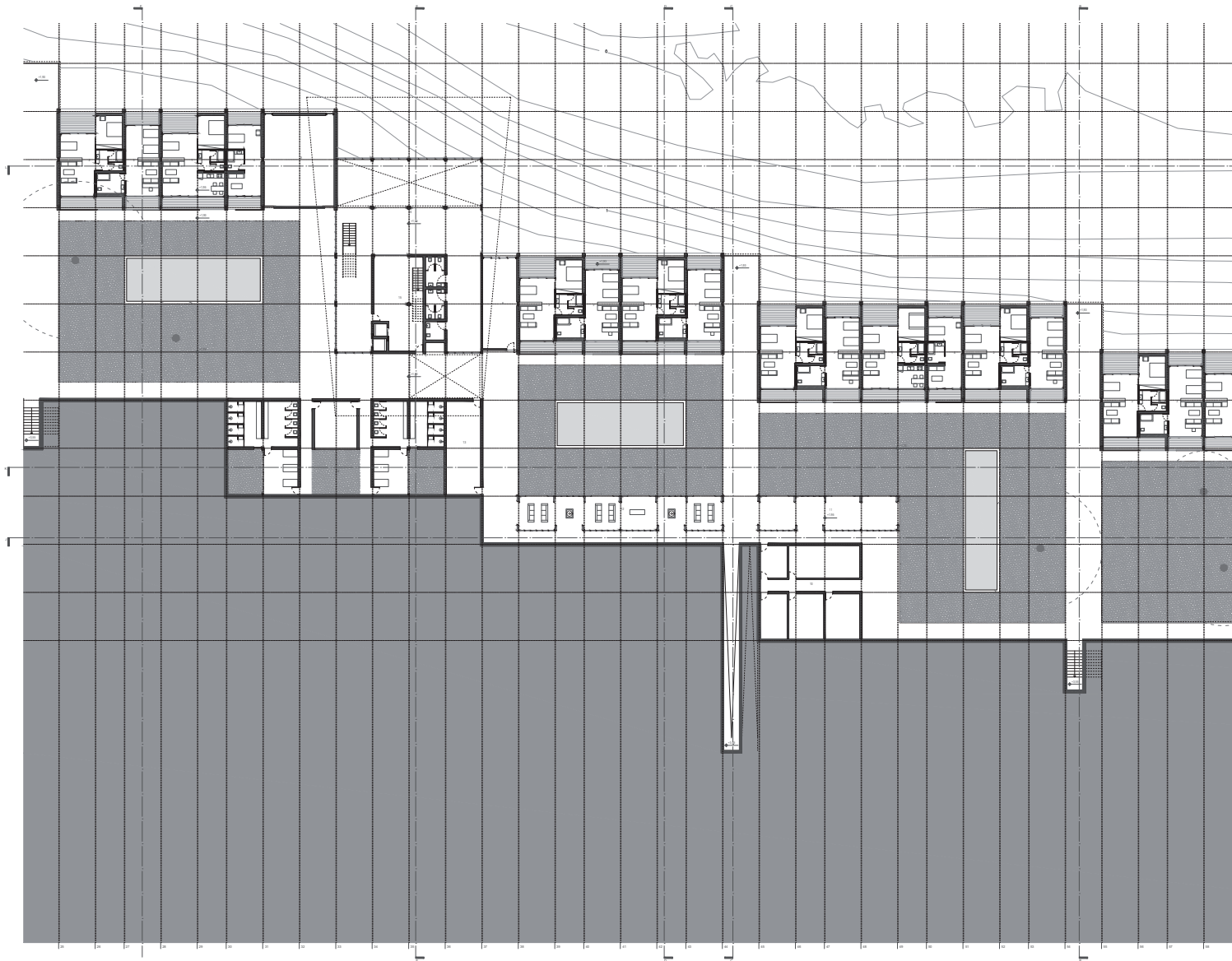


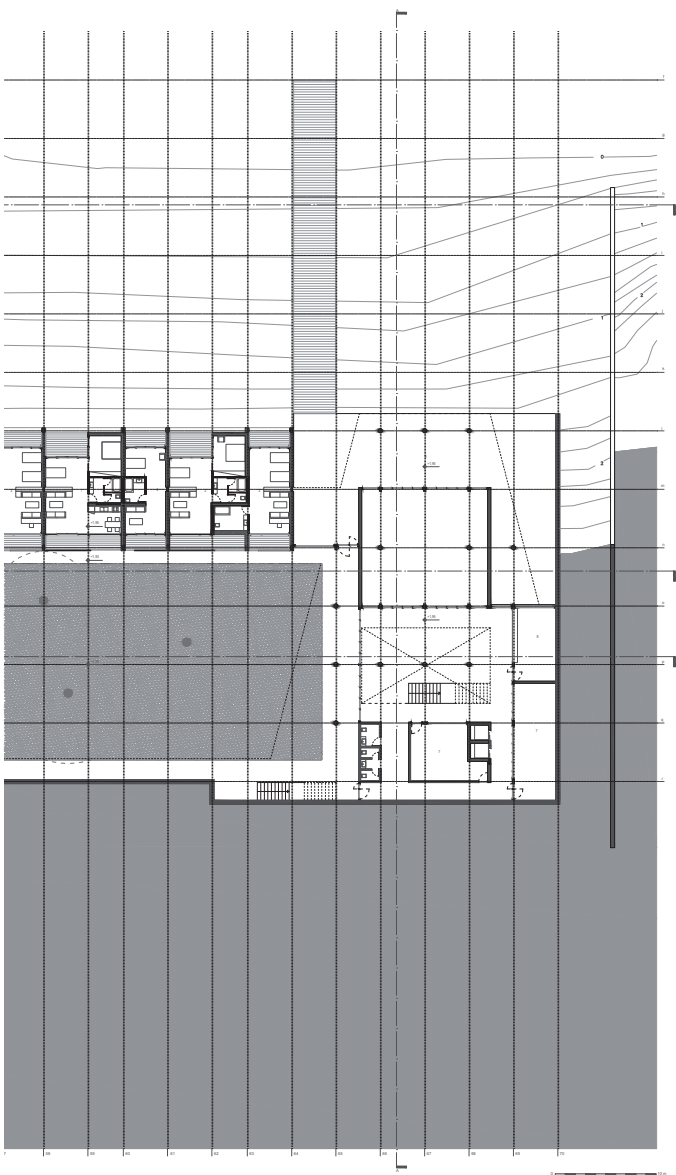




- A. clube de canoagem
- 1. kitchnet familiar
- 2. suite familiar
- 3. quarto duplo/casal
- 4. quarto single
- 5. sala espera
- 6. auditório
- 7. sala reunião
- 8. copa de apoio
- 9. átrio exterior | plataforma de embarque
- 10. áreas técnicas
- 11. salão de Verão
- 12. salão de Inverno
- 13. serviço
- 14. área de funcionários
- 15. serviços (restauração)
- 16. salão de refeições
- 17. salão infantil
- 18. recepção spa
- 19. ginásio
- 20. copa de apoio
- 21. sauna
- 22. banho turco
- 23. jacto de água
- 24. arrumos
- 25. massagem
- 26. banhos termais

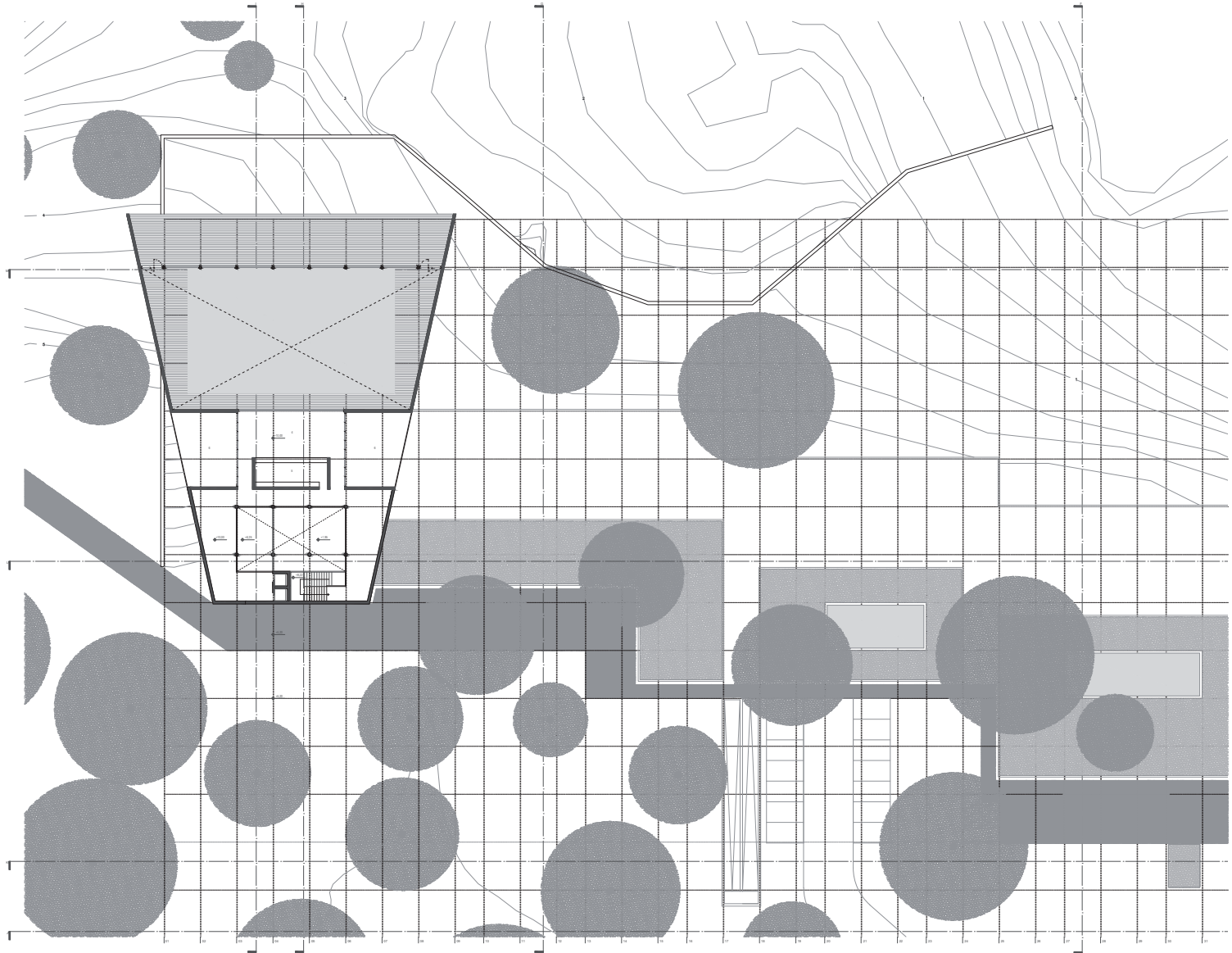




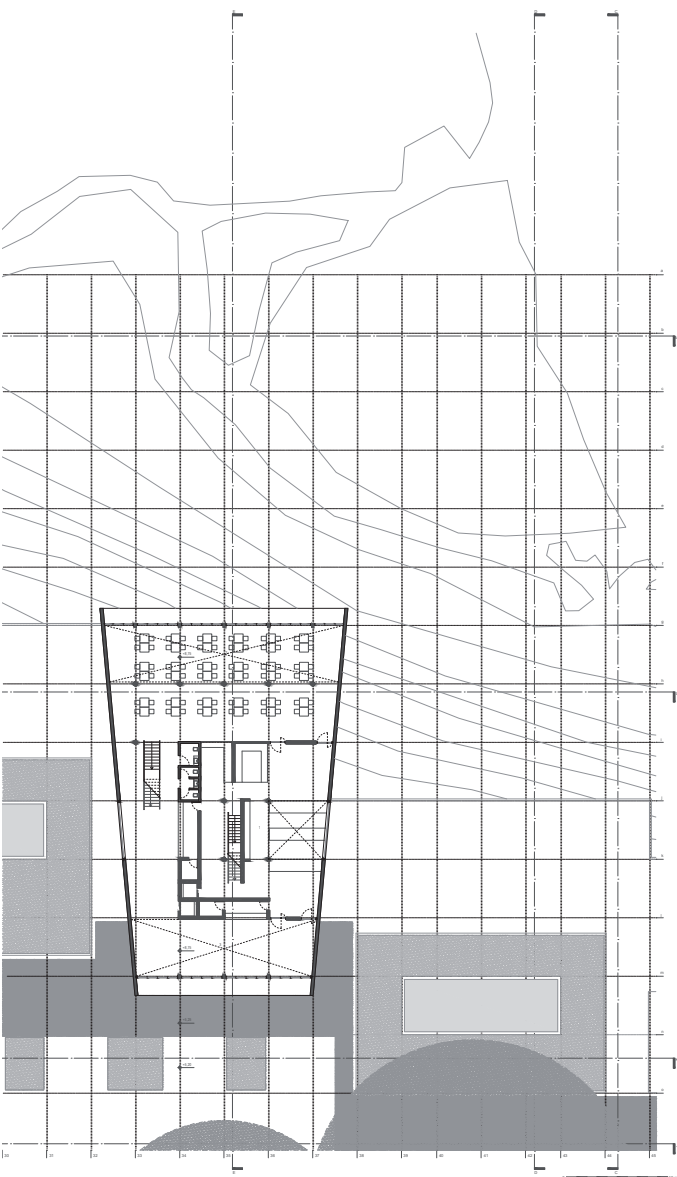


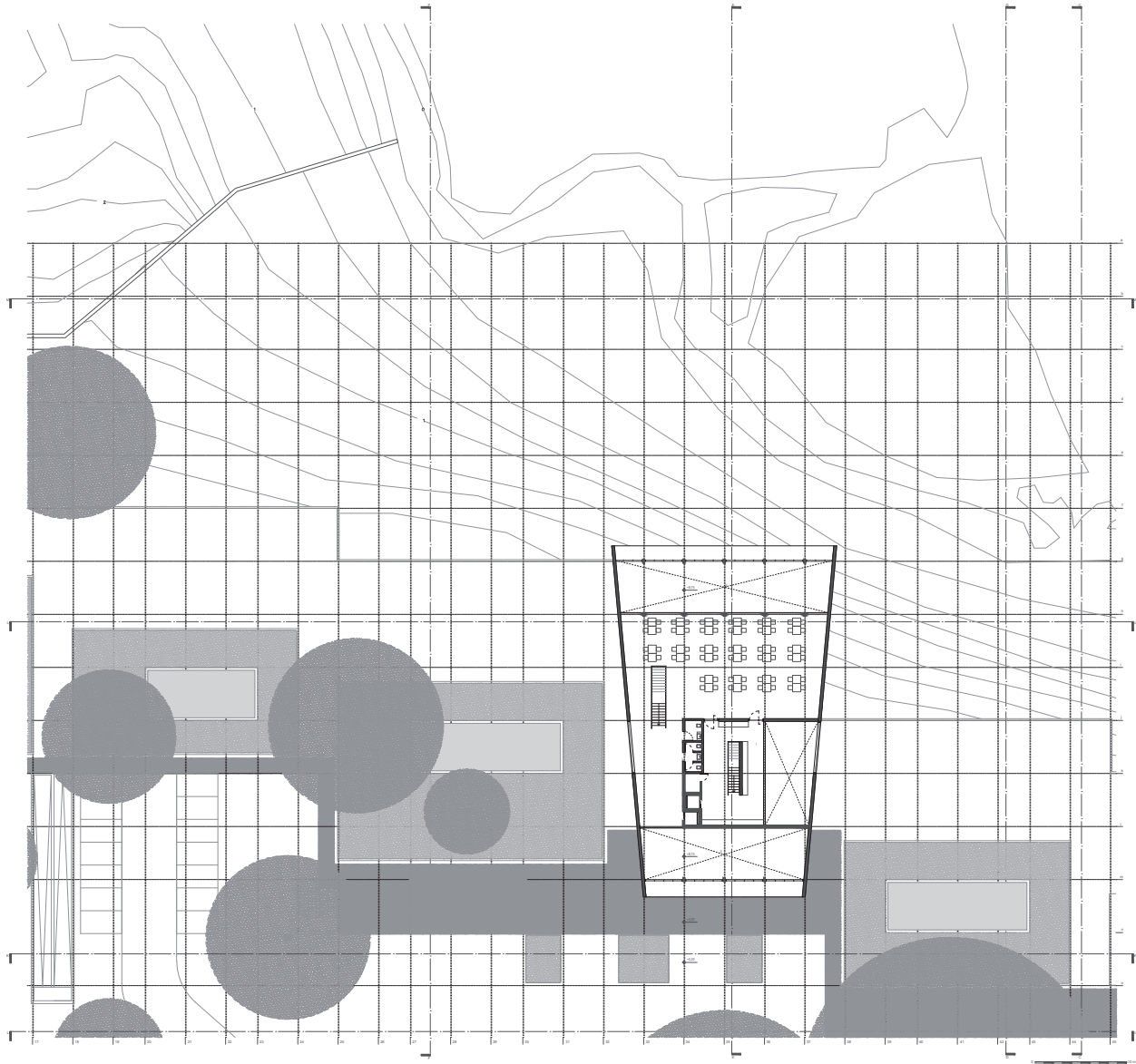
- A. clube de canoagem
- 1. kitchnet familiar
- 2. suite familiar
- 3. quarto duplo/casal
- 4. quarto single
- 5. sala espera
- 6. auditório
- 7. sala reunião
- 8. copa de apoio
- 9. átrio exterior | plataforma de embarque
- 10. áreas técnicas
- 11. salão de Verão
- 12. salão de Inverno
- 13. serviço
- 14. área de funcionários
- 15. serviços (restauração)
- 16. salão de refeições
- 17. salão infantil
- 18. recepção spa
- 19. ginásio
- 20. copa de apoio
- 21. sauna
- 22. banho turco
- 23. jacto de água
- 24. arrumos
- 25. massagem
- 26. banhos termais





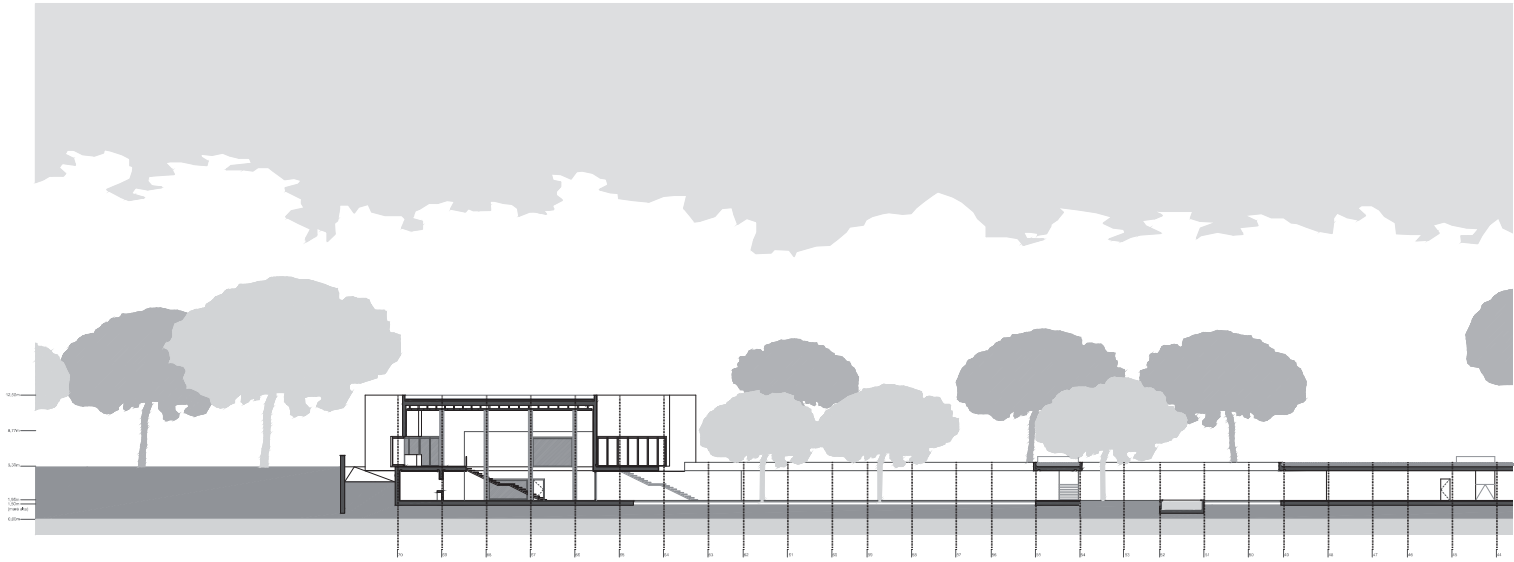
1. copa
2. salão de refeições
3. coffee place
4. mezanino piscinas
5. copa
6. pátio





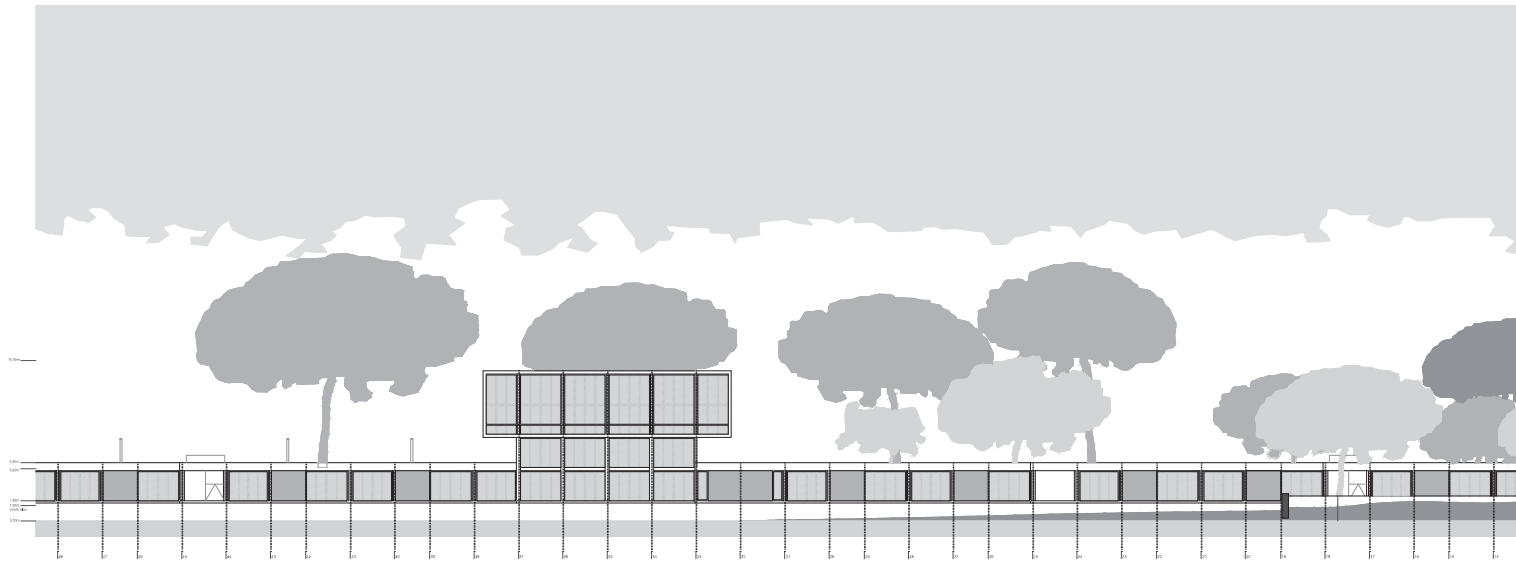
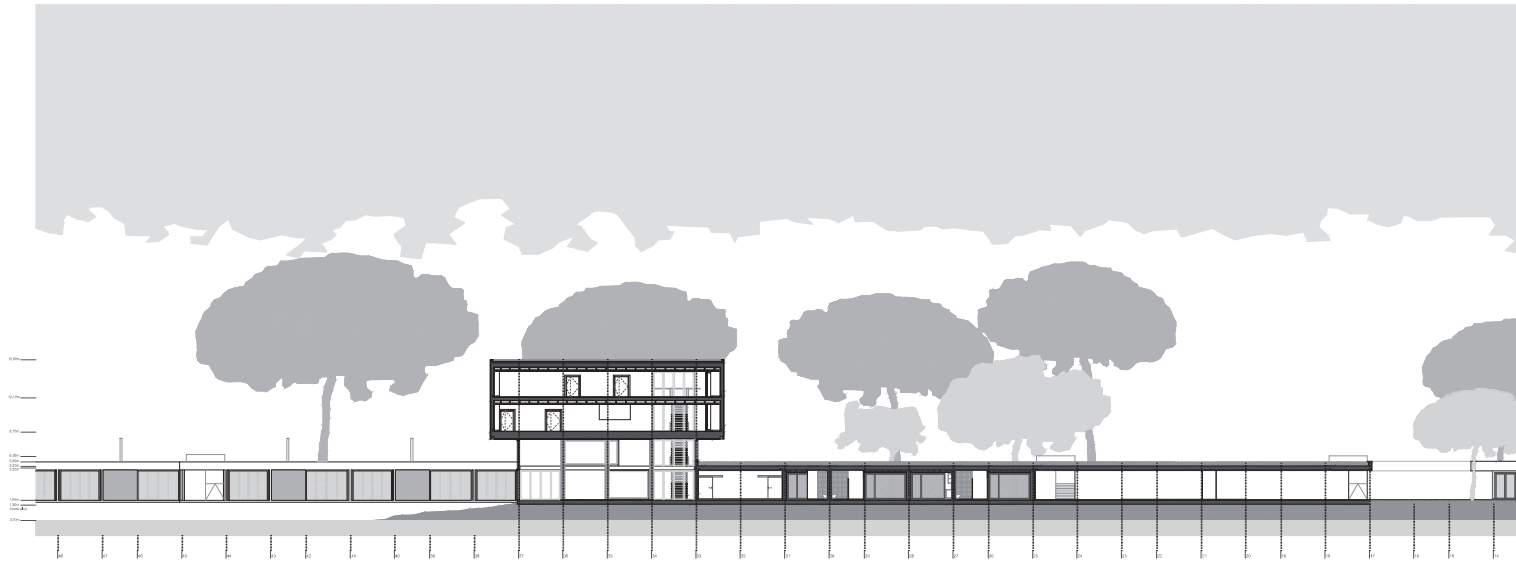
1. copa
2. mezanino refeições

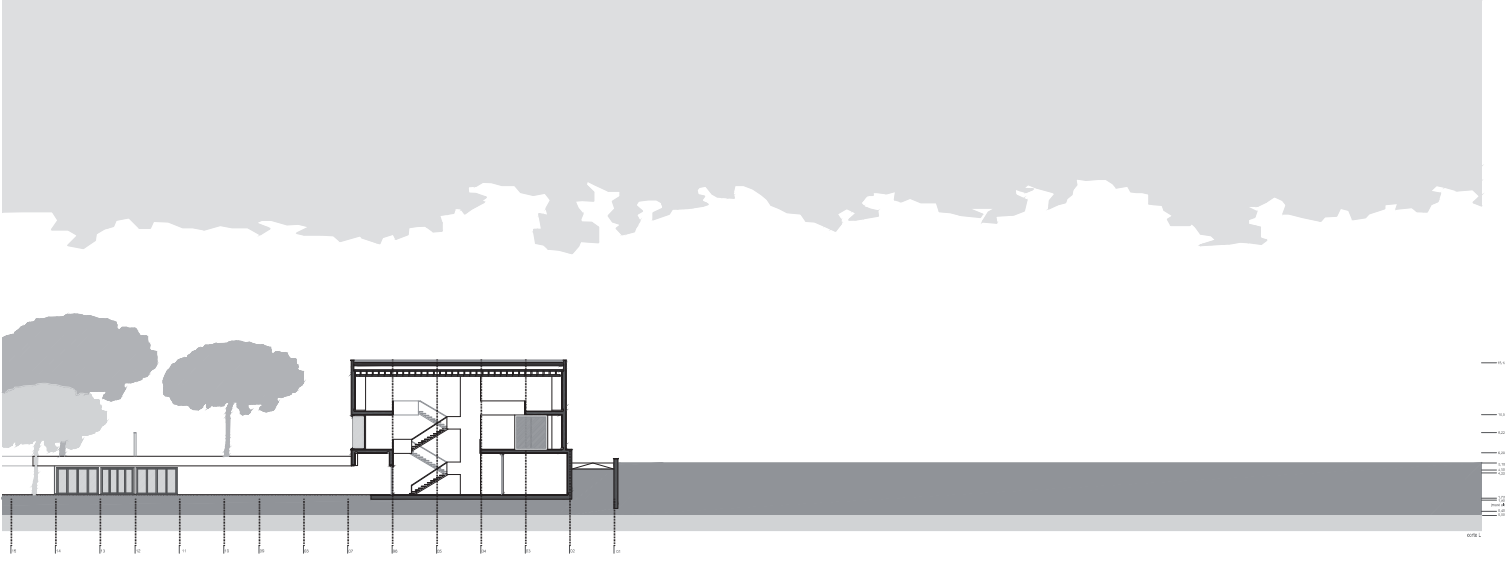


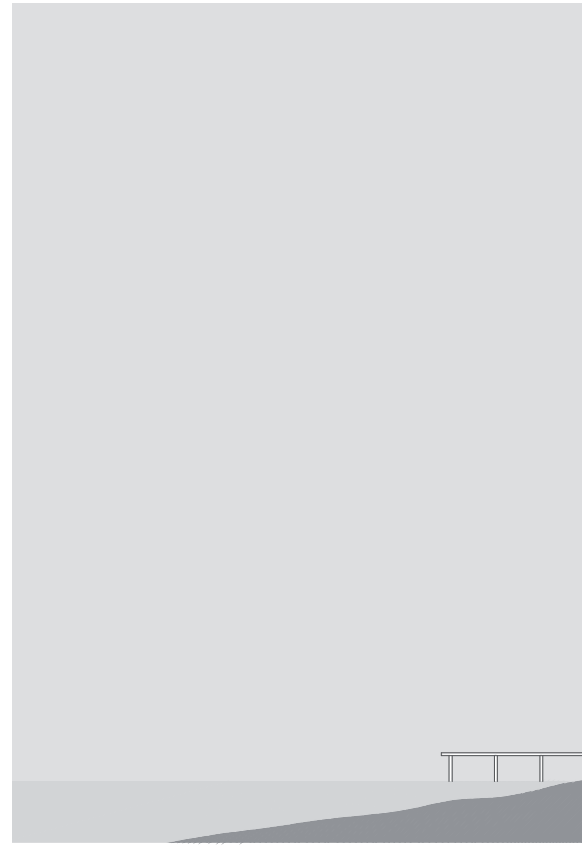


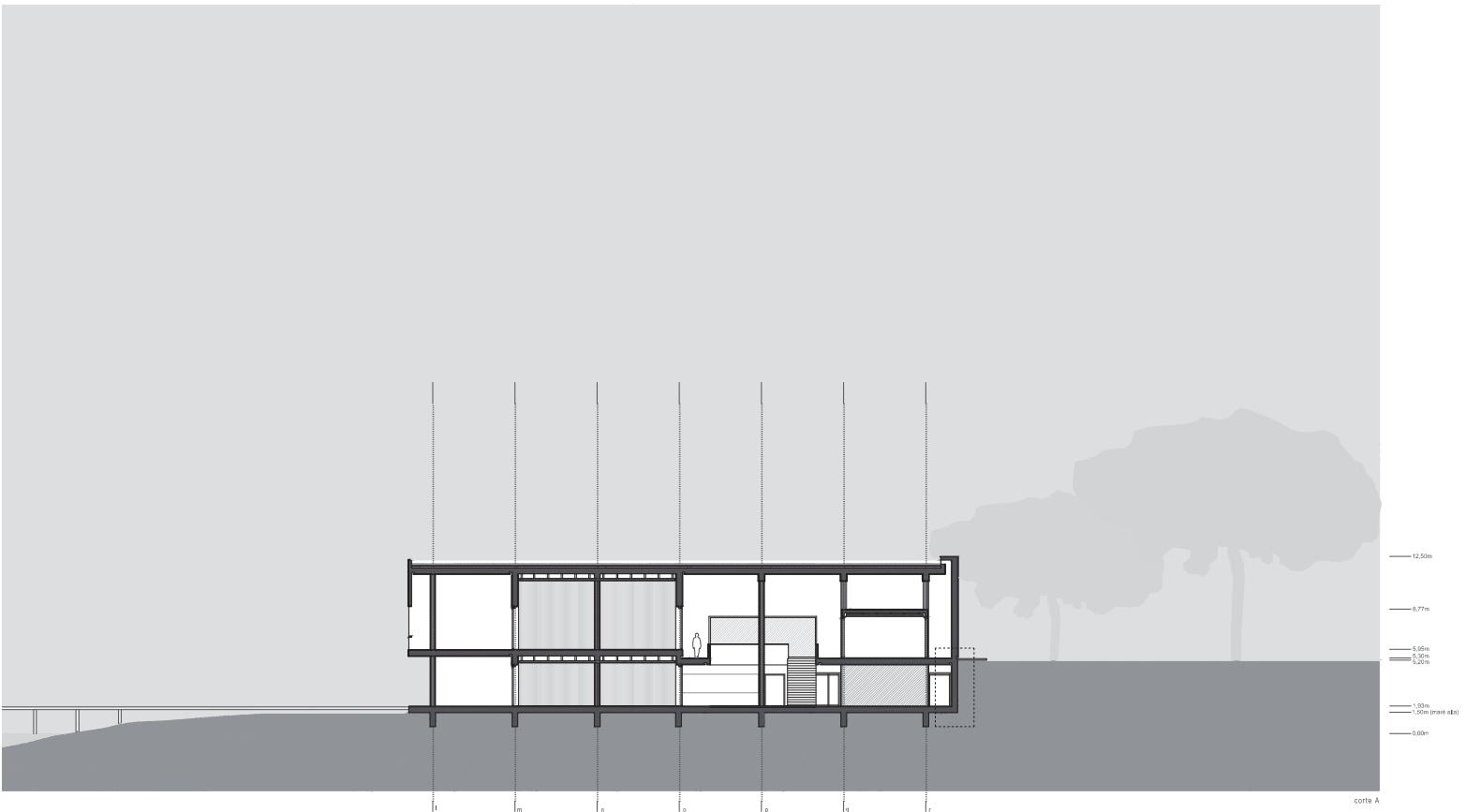


HOTEL SPA TRÓIA
CORTES LONGITUDINAIS
ESC 1:750



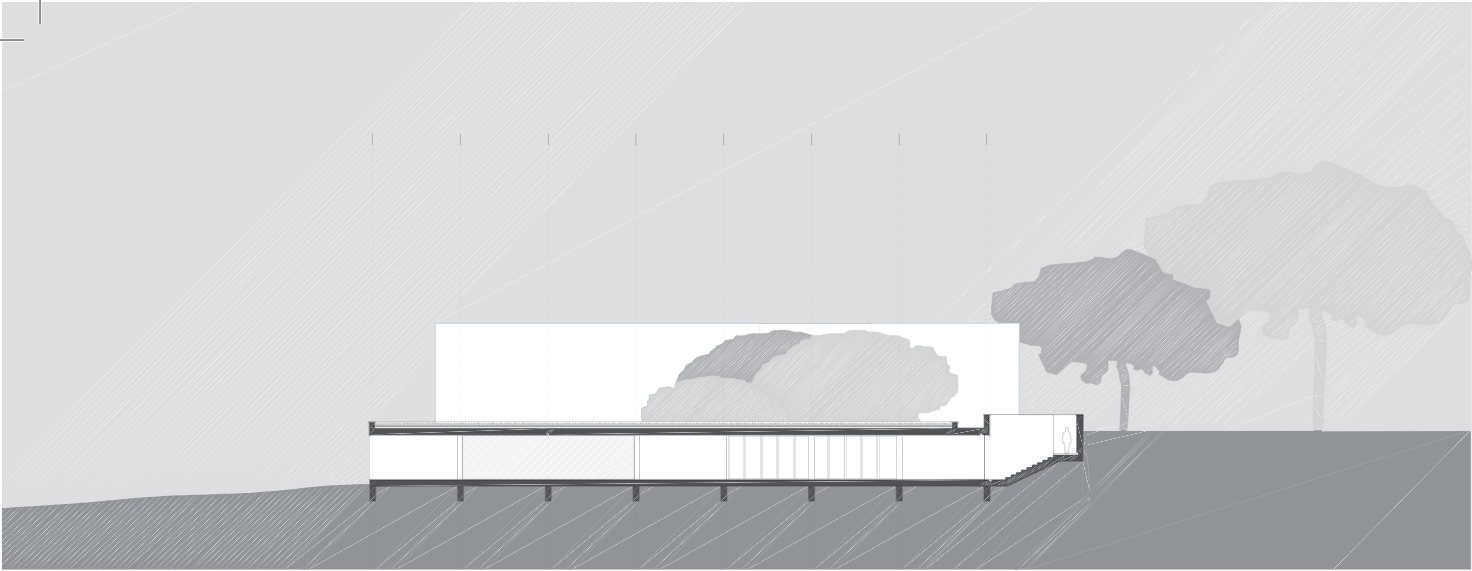




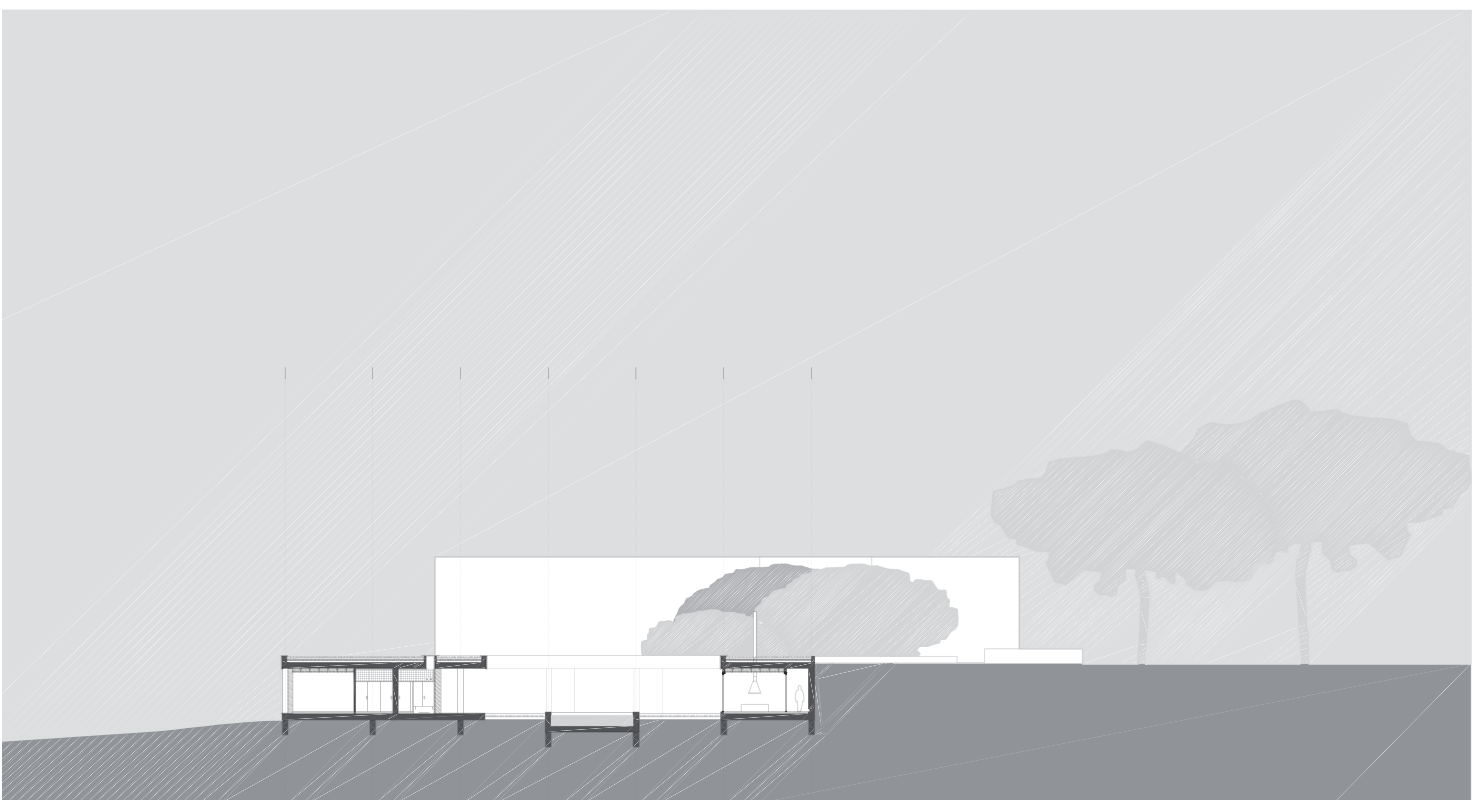


HOTEL SPA TRÓIA
CORTES TRANSVERSAIS
ESC 1:500





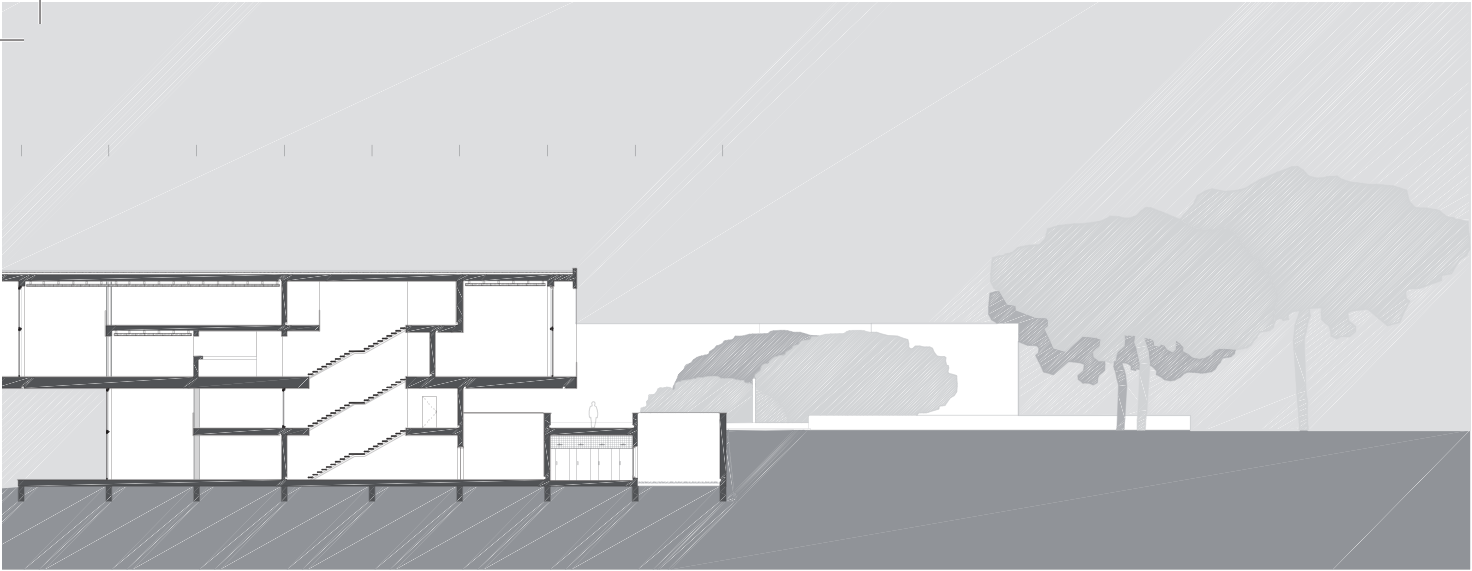
corte B



corte D

HOTEL SPA TRÓIA
CORTES TRANSVERSAIS
 ESC 1:500



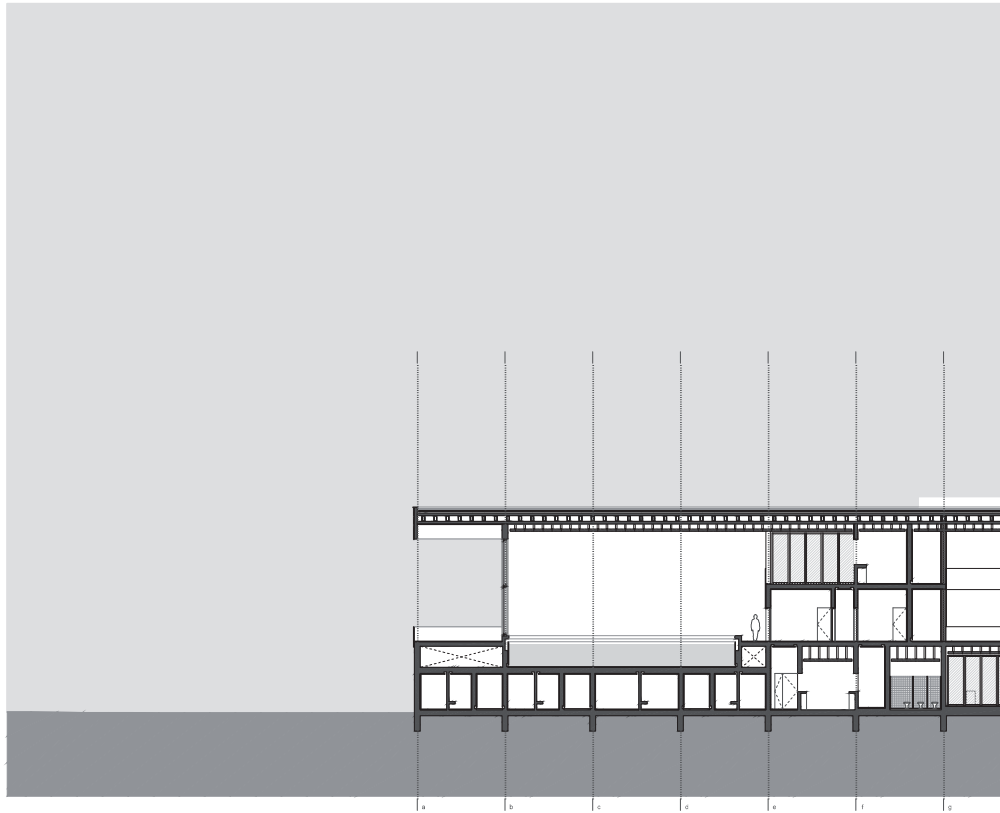
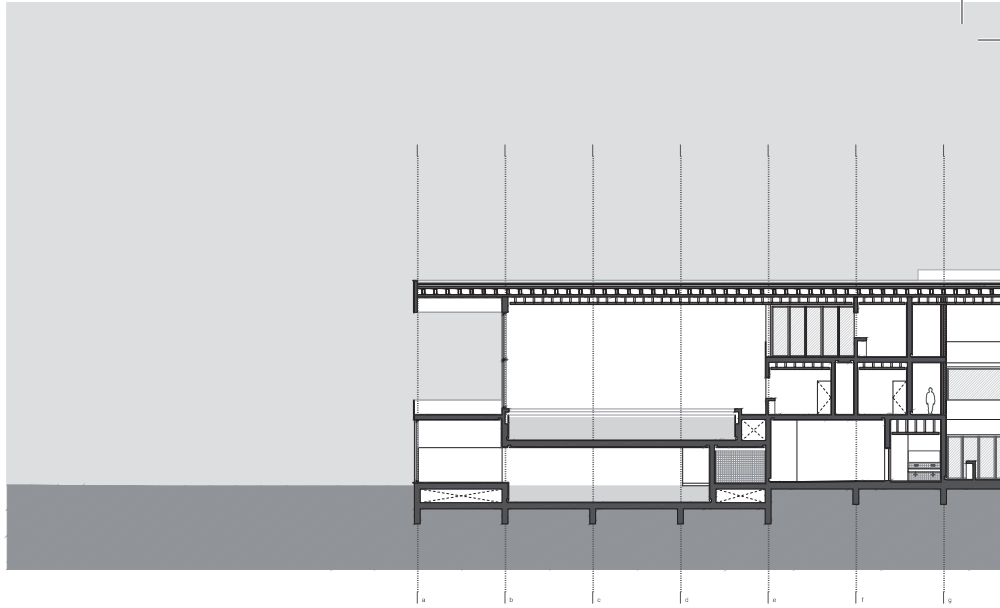


corte E

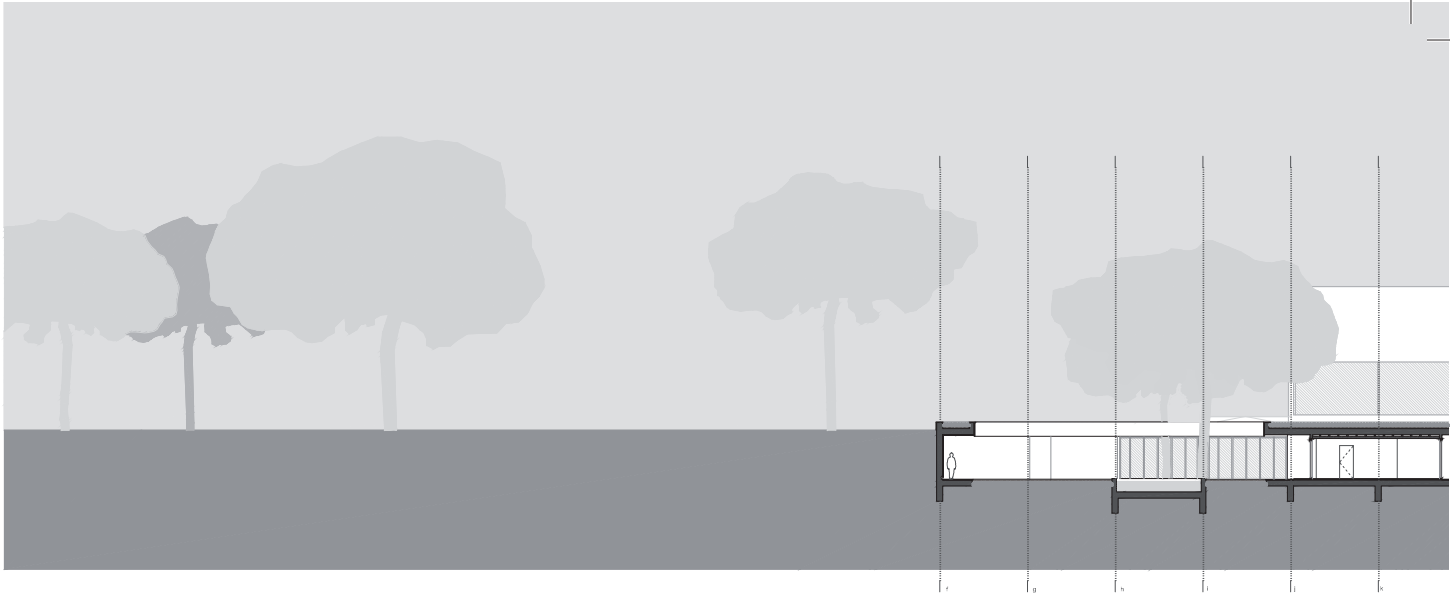


corte G

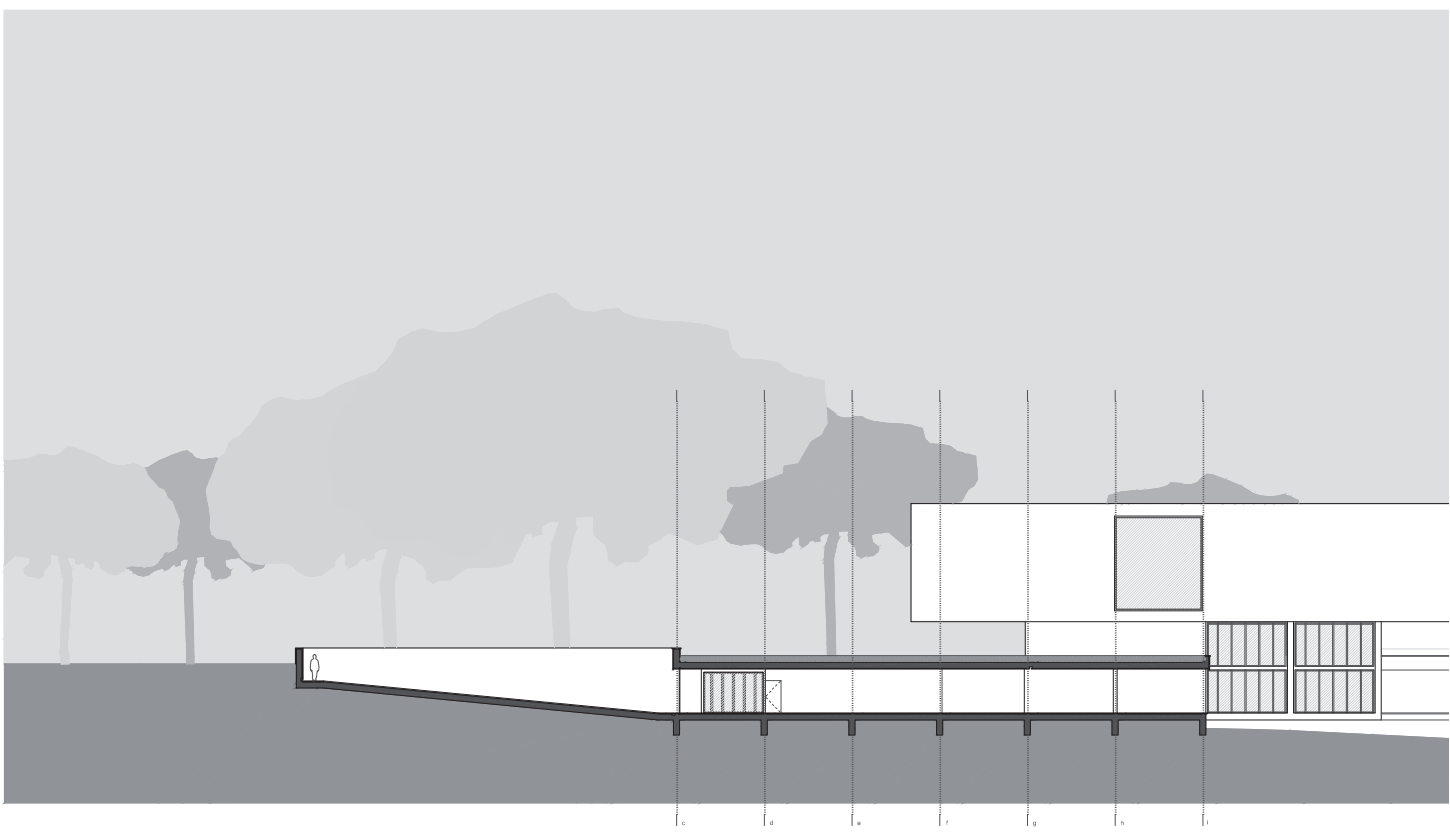
HOTEL SPA TRÓIA
CORTES TRANSVERSAIS
 ESC 1:500

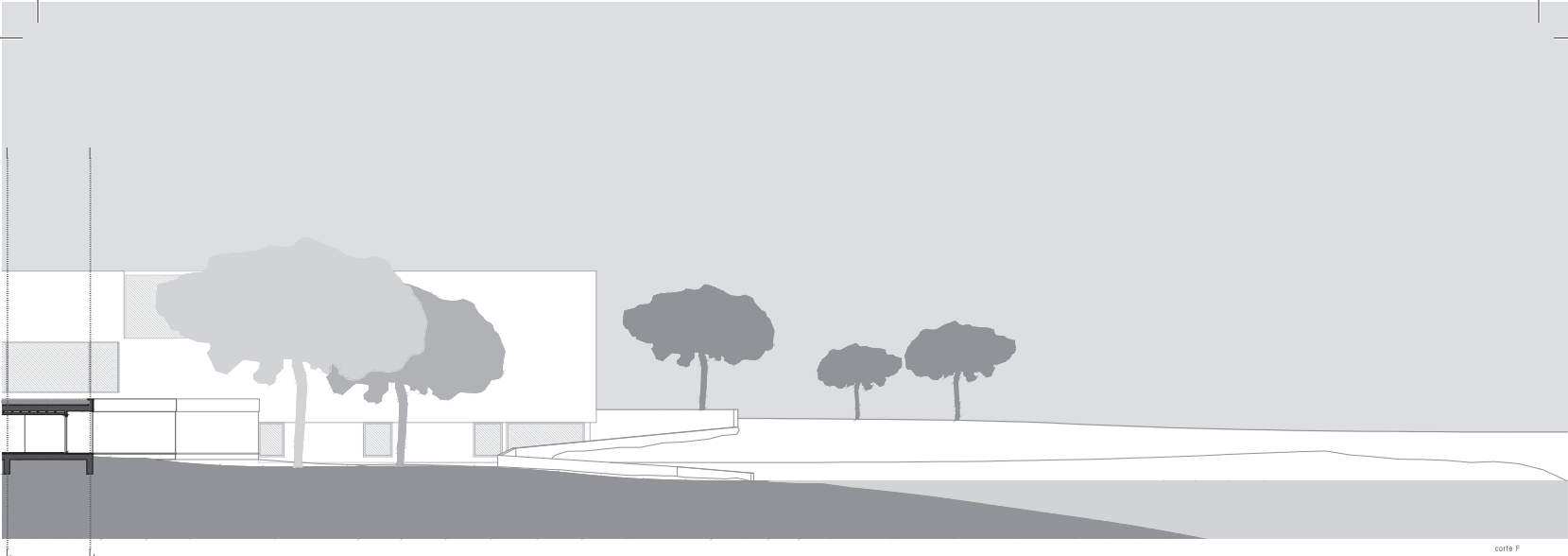


5.73m
5.20m
1.93m
1.50m (front @10)
0.90m
0.90m



15.90m
7.95m
0.20m
0.73m
5.20m
4.04m
1.93m
1.20m (front @10)
0.90m





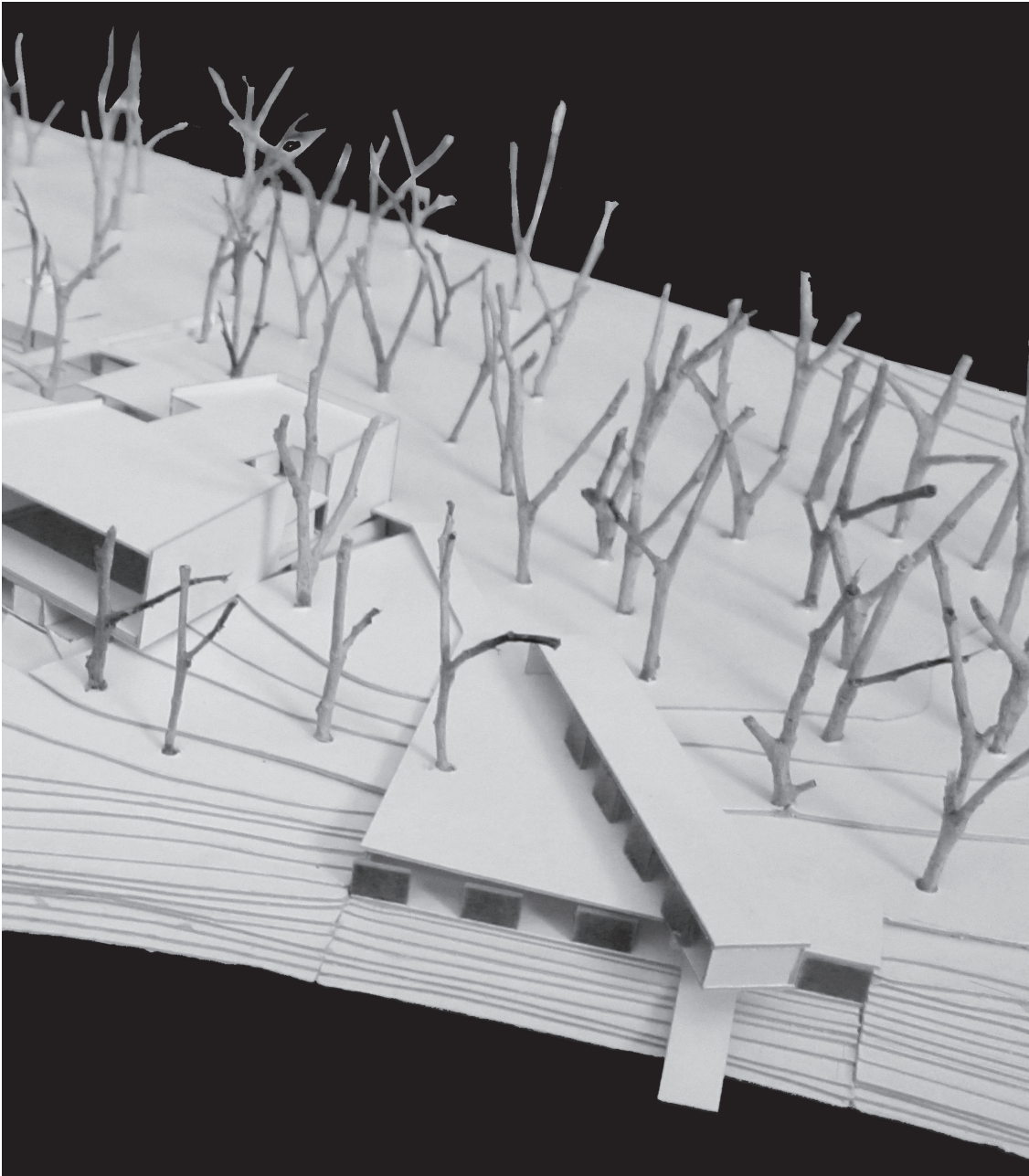
corte F



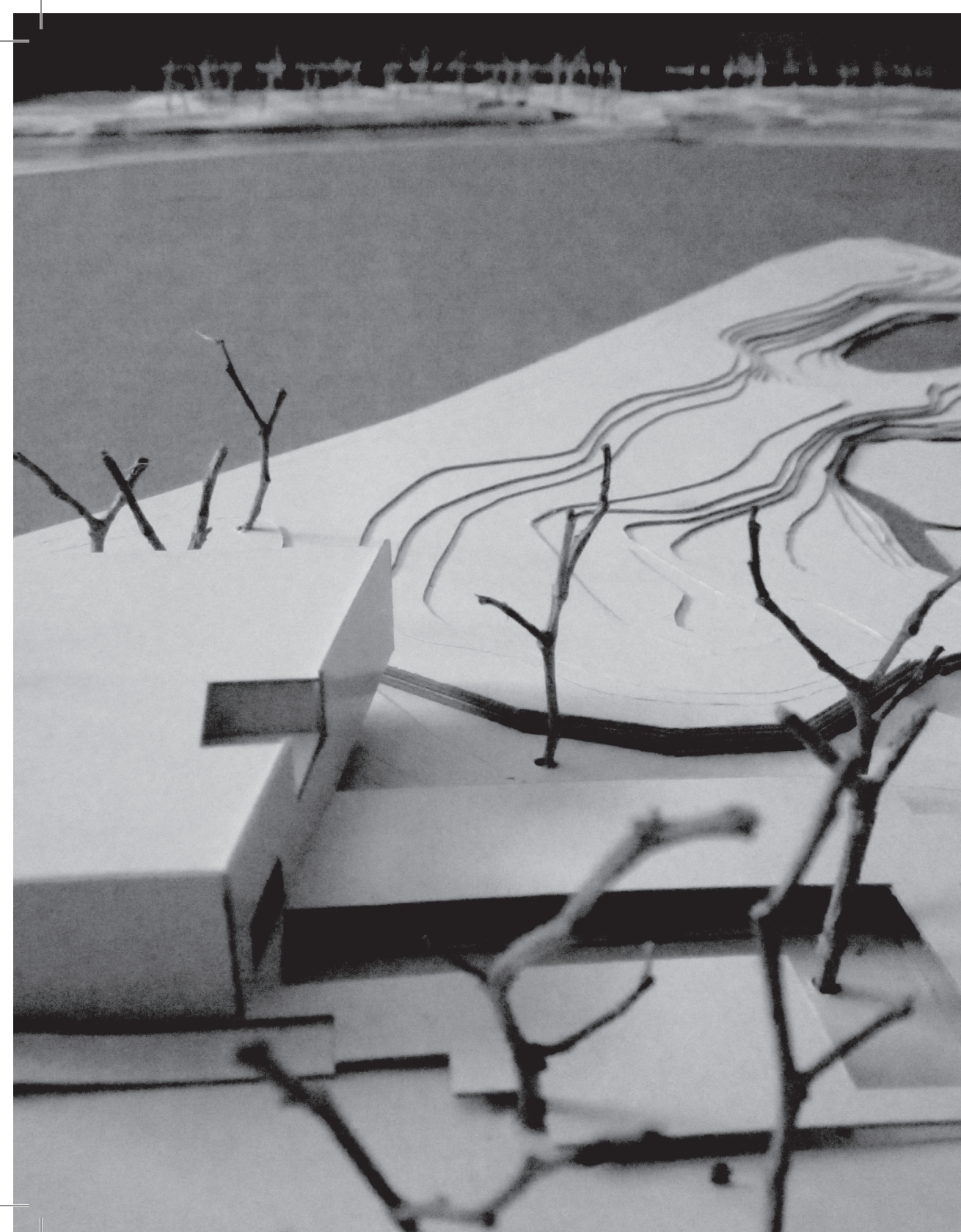
corte C

HOTEL SPA TRÓIA
CORTES TRANSVERSAIS
ESC 1:500



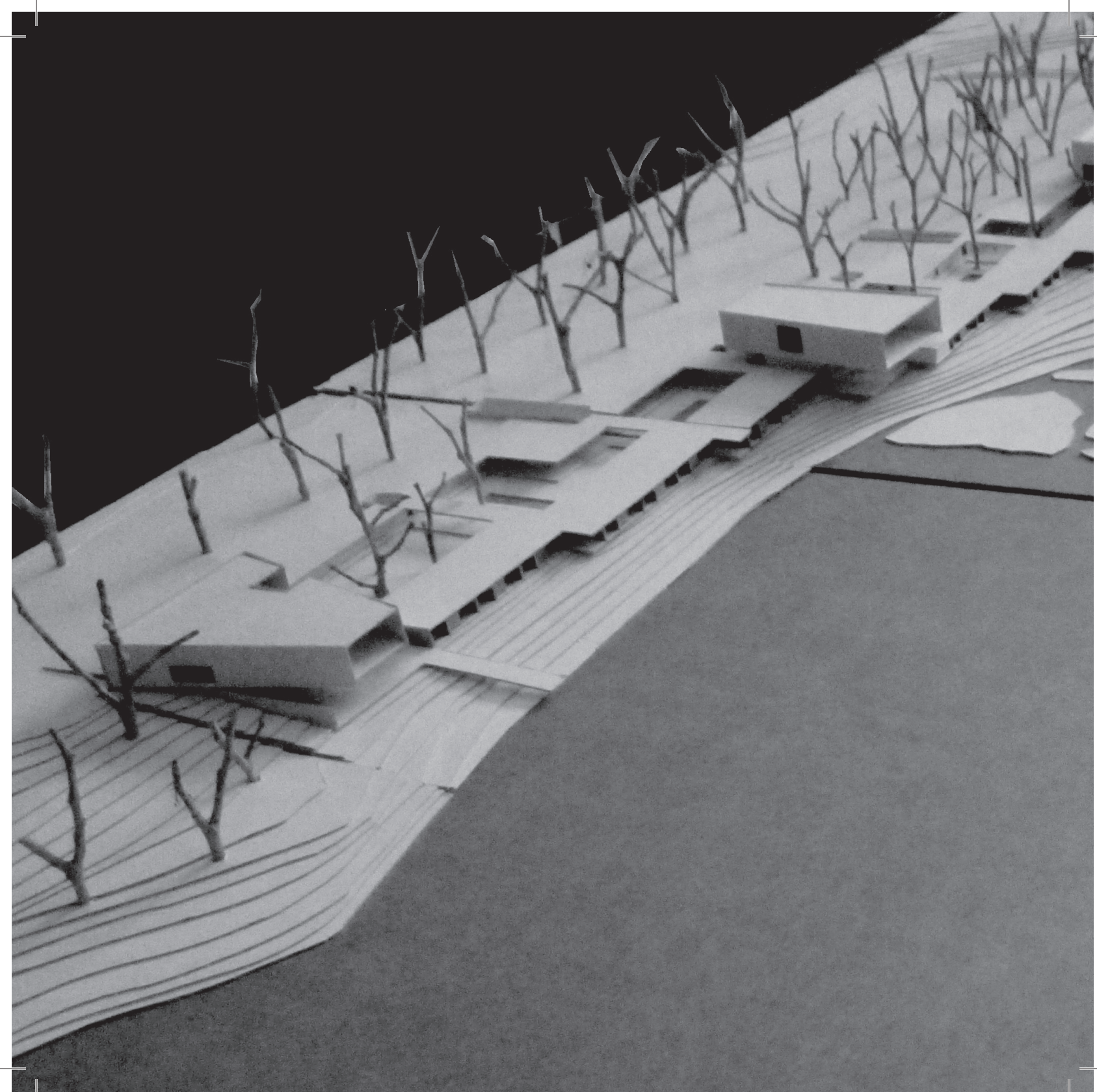


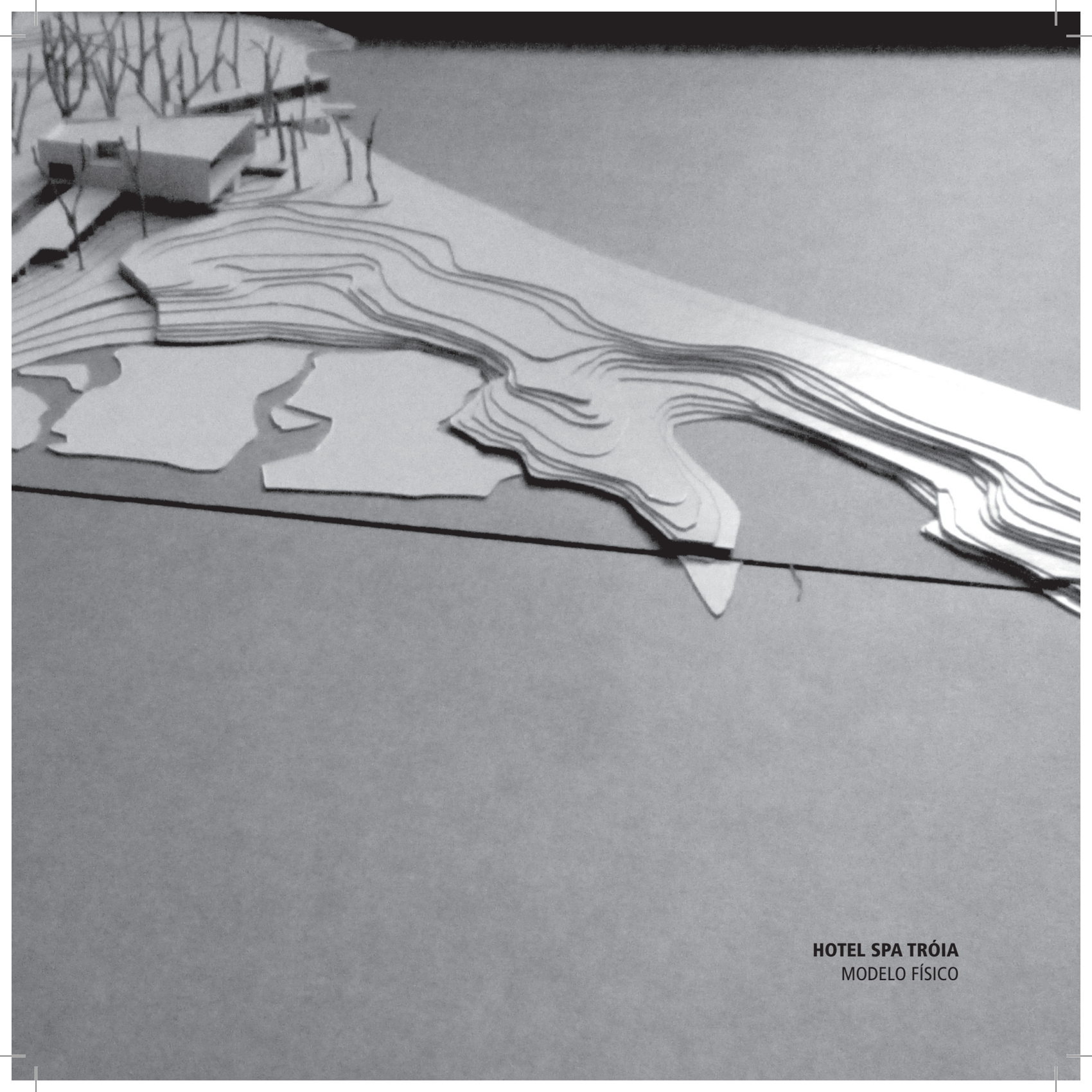
HOTEL SPA TRÓIA
MODELO FÍSICO



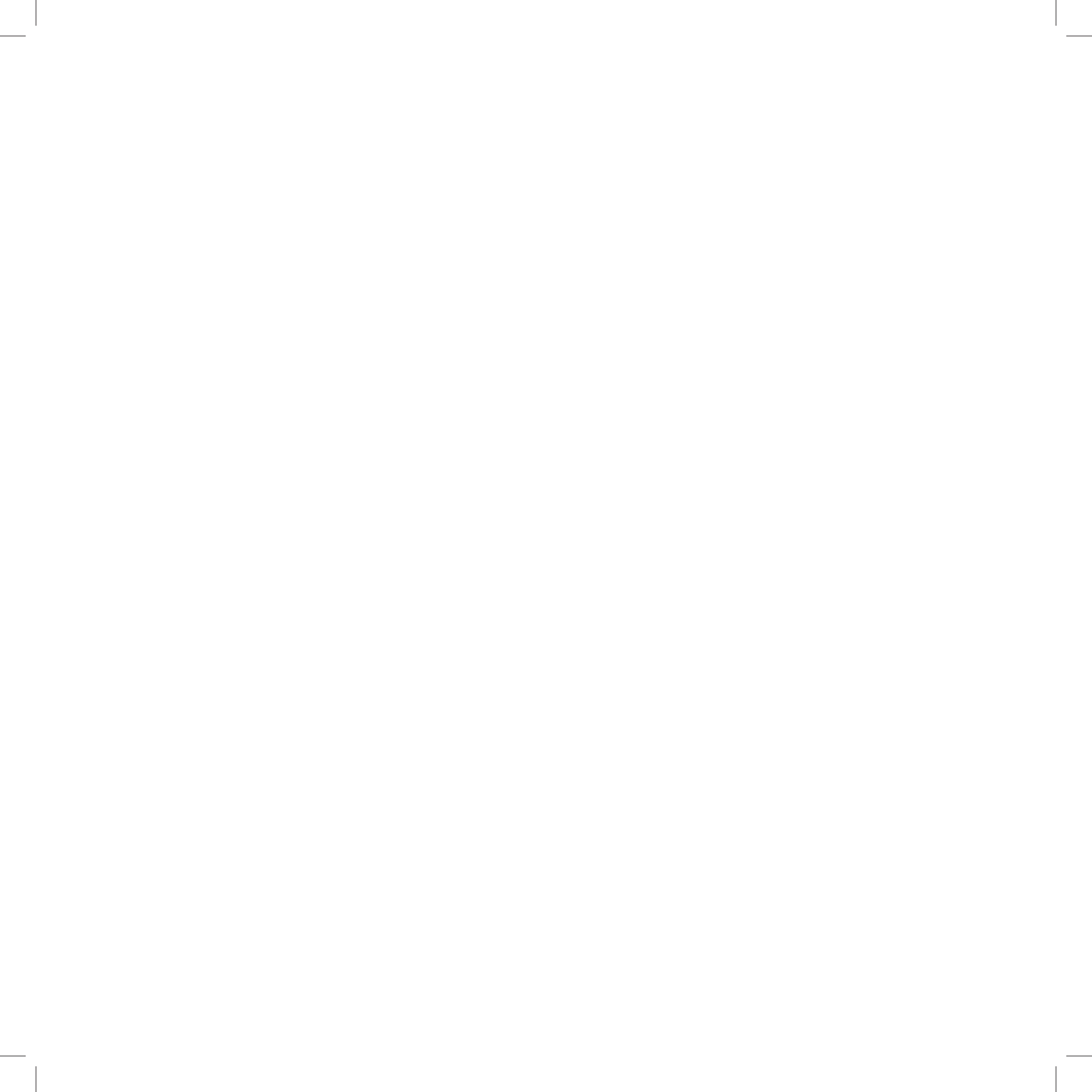


HOTEL SPA TRÓIA
MODELO FÍSICO





HOTEL SPA TRÓIA
MODELO FÍSICO



[PARTE 2]

PERSPECTIVAS DE UM INQUÉRITO

DOS 50 ANOS DA ARQUITETURA POPULAR EM PORTUGAL
À DISCUSSÃO ARQUITETÓNICA LUSO-BRASILEIRA

ÍNDICE

[PARTE 2]

145	AGRADECIMENTOS
147	APRESENTAÇÃO
151	INTRODUÇÃO
151	INQUÉRITO: UM POUCO SOBRE O ESTUDO DA OBRA
153	HASSAN FATHY: PARALELO COM O INQUÉRITO
155	JÚLIO KATINSKY: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE NACIONAL
159	LUCIO COSTA: RETROSPECTIVA DE UMA EXPERIÊNCIA
163	ANA CRISTINA VAZ MILHEIRO: TROCAS CONSTANTES LUSO-BRASILEIRAS
171	I. A TRANSPOSIÇÃO DO INQUÉRITO PARA O BRASIL
177	II. A RELAÇÃO/EQUÍVOCOS ENTRE OS CONCEITOS VERNÁCULO, TRADICIONAL, REGIONAL, POPULAR

183	III. O CONTATO DIRETO COM A ARQUITETURA POPULAR PORTUGUESA
185	1. QUESTIONAMENTO SOBRE AS ORIGENS DA ARQUITETURA POPULAR BRASILEIRA
189	2. A AFRICANIZAÇÃO DA ARQUITETURA POPULAR PORTUGUESA NO BRASIL?
192	3. O TEMA DA CASA BANDEIRISTA
199	IV. A CARGA POLÍTICA ASSOCIADA AO MOVIMENTO MODERNO E AO RESGATE DA ARQUITETURA POPULAR
201	1. MODERNISTAS VS CONSERVADORES
202	2. INQUÉRITO + LINA BO BARDI: UM JEITO DE BURLAR O ESTADO EM PROL DE UMA IDEOLOGIA
209	OBSERVAÇÕES FINAIS
217	DEPOIMENTOS DOS ARQUITETOS BRASILEIROS
219	BENEDITO LIMA DE TOLEDO
223	CARLOS LEMOS
229	GÜNTER WEIMER
235	JÚLIO KATINSKY
239	NESTOR GOULART
245	PAULO BRUNA
251	BIBLIOGRAFIA



AGRADECIMENTOS

O trabalho de investigação de que resulta a presente dissertação de mestrado iniciou-se em Setembro de 2010. No seu decurso foram inúmeras as dívidas de gratidão que contraí.

Agradeço aos arquitetos Carlos Carvalho Dias e António Meneres pela disponibilidade, dedicação e amabilidade com que me receberam e ajudaram no início desta pesquisa.

Aos professores Ana Vaz Milheiro, Paulo Tormenta Pinto e Vasco Rato, sem o apoio dos quais não teria sido possível eu realizar os cinco meses de intercâmbio em São Paulo, que permitiram o desenvolvimento da minha pesquisa.

Um especial agradecimento à FAU-USP, faculdade que tão bem me acolheu; à minha orientadora, professora Mónica Junqueira de Camargo, que me deu pistas preciosas nesta busca pelo Inquérito; ao meu professor e amigo Eduardo Rodrigues que, entre conversas e risadas, me acompanhou em todo o processo; à Manu e à Cristina, as bases fundamentais do meu equilíbrio; à minha família, que me apoiou mesmo do outro lado do Atlântico; e, finalmente, porque não existem palavras que exprimam a minha gratidão, termino com um agradecimento aos arquitetos Benedito Lima de Toledo (e sua esposa Susana), Carlos Lemos, Günter Weimer, Júlio Katinsky, Nestor Goulart e Paulo Bruna, as peças fundamentais e imprescindíveis para a realização deste trabalho.



APRESENTAÇÃO

Este trabalho trata-se de uma contribuição à discussão da arquitetura brasileira, e portuguesa. “Porque pela primeira vez, as mais dispares interpretações [dos arquitetos brasileiros, à cerca do Inquérito] aparecem explicitamente reunidas”¹.

Esta ideia surgiu após um ano de intercâmbio no Brasil (2009-2010), mais especificamente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), e do contato com uma cultura com a qual, em parte, me identifiquei.

No regresso a Lisboa e à faculdade, e na preparação para o último ano da minha formação académica, decidi inscrever-me no Laboratório de Cultura Arquitetónica Contemporânea, orientada pela professora Ana Vaz Milheiro, que foi quem mais me motivou neste projeto e me apoiou no retorno ao Brasil.

1. Comentário do arquiteto Júlio Katinsky sobre o desenvolvimento deste trabalho. Setembro 2011.

O Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal foi a obra de referência que tive como base de estudo para o arranque da minha dissertação. Foi no estudo desta obra, do seu nascimento e de toda a sua contextualização histórica e social, que me apercebi das “constantes de sensibilidade” e da “história comum” que Portugal e Brasil têm partilhado num caminho de construção de uma identidade nacional, de um património cultural e histórico.

A consciência da importância do tema da arquitetura popular, essa ganhei-a não só através do Inquérito, mas também pelo estudo da obra de Hassan Fathy – *Arquitetura para os pobres: uma experiência no Egito rural*. A grande revolução desta obra é o estudo, ensino e uso das técnicas tradicionais de construção com materiais elementares e o apelo: a “Tradição é, e será sempre, uma alavanca da modernidade”²

O Brasil volta então a ser foco do meu interesse por este tema do resgate da arquitetura popular no contexto do Movimento Moderno. Mas mais do que o desejo em aprofundar-me neste tema, queria descobrir se também o Inquérito teria sido fruto dessas trocas constantes luso-brasileiras. E se, por ventura, essa experiência portuguesa teria chegado ao Brasil e influenciado, de algum modo, a cultura arquitetónica brasileira (à semelhança dos reflexos que teve na portuguesa).

De suma importância foi o contato que, para minha grande felicidade, pude ter com Carlos Carvalho Dias e António Meneres, dois dos arquitetos que contribuíram para a realização daquele magnífico inventário sobre a arquitetura regional portuguesa. Sem eles não teria sido possível eu ter-me entrosado tanto naquela obra. Foi a sensibilidade e emoção que Carlos Carvalho Dias e António Meneres demonstraram nas nossas conversas sobre o Inquérito, e ainda o testemunho de Meneres sobre a sua forte e constante ligação com o Brasil e arquitetos brasileiros como Carlos Lemos e Benedito Lima de Toledo, que

2. FATHY, Hassan – *Arquitetura para os pobres – uma experiência no Egito rural*. Lisboa: Argumentum e Dinalivro, novembro 2009, p.7.

me motivaram a realizar a minha dissertação com este objetivo determinante – ir “à procura do Inquérito no Brasil”.

Assim fui para São Paulo em Março de 2011, onde pude contar com a ajuda preciosa de vários intelectuais e amigos, de entre eles a professora Mónica Junqueira de Camargo que, por indicação da minha orientadora Ana Vaz Milheiro, me orientou em todo o processo de pesquisa e me encaminhou na busca pelas respostas ao meu objetivo.

Sem dúvida alguma houveram duas obras que me serviram de alavanca a este trabalho: o Inquérito, que já tinha referido, e a tese de Doutoramento apresentada em 2004 à Universidade de São Paulo (USP) pela professora Ana Vaz Milheiro: *Imenso Portugal. Culturas Arquitectónicas Portuguesa e Brasileira – um diálogo a três tempos*.



INTRODUÇÃO

INQUÉRITO – UM POUCO SOBRE O ESTUDO DA OBRA

Este trabalho parte de um estudo preliminar da obra *Inquérito à Arquitetura Popular*, publicado em Portugal no ano de 1961, bem como suas repercussões pós-publicação.

Desse mesmo estudo é de relevar algumas questões interessantes relativas à importância que esta obra ganhou num determinado contexto em Portugal. A par do Movimento Moderno, revela-se na cultura arquitetónica do país a possibilidade de a arquitetura vernácula se afirmar como “uma possível aliada do arquiteto moderno nos novos desafios constructivos e conceptuais”³. Ou ainda a ideia da “integração da modernidade na tradição: a necessidade de um reencontro com as raízes”⁴ na procura de uma expressão formal e de soluções para as “necessidades funcionais de uma cultura”⁵.

3. LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Publicações Dom Quixote, Lda. 1ª Edição: outubro de 2000. p.195

4. PEREIRA, Nuno Teotónio. “Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitetura Regional”. In *Jornal Arquitectos*, nº195 (Mar./Abr. 2000). p.69 a 71

5. PEREIRA, Nuno Teotónio. *Idem*.

No caso português, Raul Lino considera que só no encontro com a tradição se poderia reivindicar um individualismo da produção arquitetónica portuguesa.

Estando Portugal e Brasil “unidos por uma história comum”⁶, e desde sempre ligados por um intercâmbio cultural, pretende-se procurar na arquitetura brasileira reflexos dessa experiência portuguesa pós-Inquérito na arquitetura e, conseqüentemente, de possíveis exemplos de reivindicação de uma arquitetura brasileira baseada no olhar crítico sobre a tradição popular/vernácula da arquitetura como um legado inspirador, único e legítimo.

O Inquérito apresenta os testemunhos de arquitetura vernacular como “estímulos para a construção de uma outra corrente moderna, capaz de fundir os avanços da tendência plasticista e abstrata presente nas correntes avançadas da arquitetura ocidental”⁷.

Fernando Távora apela à necessidade de, num caminho de retorno às “manifestações e arquiteturas passadas”, se acompanhar atentamente o panorama internacional, e principalmente às necessidades do homem contemporâneo.

Só assim se caminharia para a construção de uma “Arquitetura própria, que se adjetivasse do ponto de vista nacional”⁸, que demonstrasse uma perspectiva de dialética entre tradição e futuro, refletindo valores como memória, identidade e cultura de um Homem que se reconhece possuidor de gostos e desejos concretos e individuais.

É esta a proposta lançada pelos arquitetos portugueses responsáveis pelo Inquérito, num contexto social marcado pela ditadura fascista, que oprimia quaisquer circunstâncias que permitissem o estabelecimento dos princípios do movimento moderno.

6. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes Vaz. *Imenso Portugal. Culturas Arquitetónicas Portuguesa e Brasileira – Um Diálogo a Três Tempos*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo: abril 2004. p.1.

7. TAVARES, Domingos. “Os anos do Inquérito” Porto, agosto de 2006. In: MESQUITA, Mário João. António Meneres, dos anos do inquérito à arquitetura regional portuguesa. Faup. Setembro 2006. p.4.

8. MARQUES, Luís Tiago dos Santos. Lucio costa e fernando távora. das ferramentas do arquiteto para uma arquitetura do seu tempo. FAUP 2007/2008.

A urgência da realização deste inventário vai ser enaltecida por Keil do Amaral, escrevendo, em 1947, o artigo “Uma Iniciativa Necessária” (onde propõe “recolha e classificação de elementos peculiares à Arquitetura portuguesa nas diferentes regiões do País, com vista à publicação de um livro, larga e Criteriosamente documentado”⁹) e no mesmo ano, Fernando Távora escreve “O Problema da Casa Portuguesa”, manifestando-se a favor de “um trabalho sério, conciso, bem orientado e realista. Defendiam que, contrariamente do que o regime preconizava, a expressão regional não podia ser compreendida como uma simples utilização de determinados elementos típicos, tornando-se assim indispensável uma procura e um levantamento da realidade de cada região do país e das condições que estiveram na sua origem.

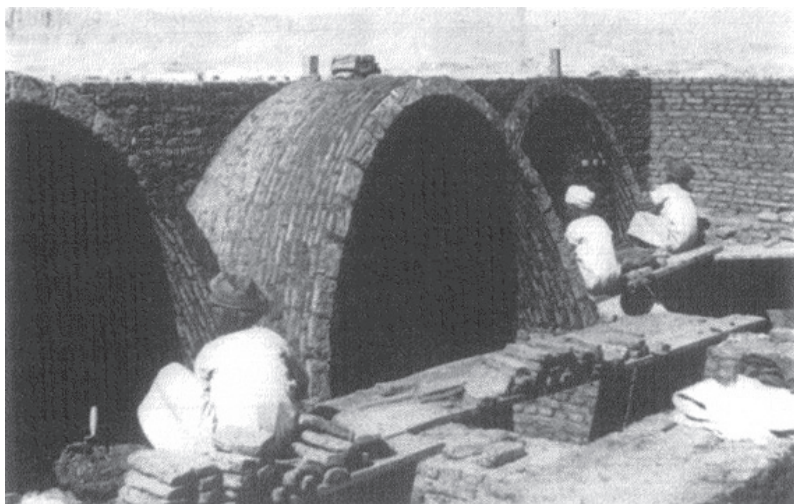
HASSAN FATHY: PARALELO COM O INQUÉRITO

No contexto nacional conseguimos encontrar um paralelo quase direto entre o Inquérito à Arquitetura Popular e a experiência no Egito rural, como dois testemunhos que comprovam a individualidade e especificidade cultural, social e tradição construtiva de cada lugar.

Na sua obra “Arquitetura para os pobres – uma experiência no Egito rural”, publicado em 1973¹⁰, Hassan Fathy procura entender as problemáticas do mundo rural egípcio, desde o funcionamento da aldeia em si mesma - as relações entre os locais, a sua estratificação social, a sua forma de subsistência - passando pelos problemas relacionados com a saúde e as ligações com as outras aldeias. O seu objetivo seria, no papel de arquiteto, encontrar respostas para a resolução destas questões, sempre baseado na relação direta com o território e os seus habitantes.

9. LEAL, João. *op.cit.* p. 169.

10. Versão americana.



[1] "As abóbodas estão concluídas". FATHY (2009).

A figura da tradição surge como um tema central no entendimento do lugar. Serve como pretexto para a fixação de uma cultura que vai sendo aperfeiçoada geração após geração, dando continuidade ao que já existe e respondendo com soluções audazes aos novos problemas que vão sendo colocados com o avançar do quadro económico, "(...) no caso dos camponeses, a única salvaguarda da sua cultura é a tradição..."¹¹

Cabe ao arquiteto a função de respeitar toda esta sensibilidade e cuidado com esta tradição intrínseca ao lugar e isto só é conseguido recorrendo ao passado – à tradição.

O Inquérito à Arquitetura Popular (final anos 50 do século XX) antecede o programa do SAAL (pós 25 de Abril), e apesar de os contextos cultural, social e geográfico serem diferentes, a posição política e a proposta de um novo conceito habitacional são semelhantes.

11. FATHY, Hassan. *Arquitetura para os pobres – uma experiência no Egito rural*. Lisboa: Argumentum e Dinalivro: novembro 2009, p.35.

O programa proposto por Hassan Fathy previa o realojamento populacional dos habitantes de uma aldeia rural egípcia; o SAAL tinha como finalidade a resolução de questões habitacionais de uma comunidade social desfavorecida em Portugal; ambos enfrentaram obstáculos políticos e económicos que os impediram de prosperar.

Estes exemplos, que inicialmente se compunham por fortes bases conceptuais, bem fundamentadas e defendidas, tão reais e exequíveis, de um progresso aparentemente inevitável, acabam por não conseguirem escapar ao domínio da Utopia.

Contudo, refletem o mundo Moderno, um tempo marcado pelas grandes guerras, pelas fortes questões políticas e sociais associadas à problemática da identidade nacional espelhada pelo mundo inteiro, pela procura da tradição como base fundamental das respostas às necessidades contemporâneas da sociedade Moderna.

JÚLIO KATINSKY: UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE NACIONAL

Esta questão da identidade nacional já havia surgido dois séculos antes com a formação do primeiro país americano – os Estados Unidos da América, em 1776.

E todos os olhos se voltaram para a América. Como se forma uma nação? É uma pergunta que a América vai fazer – a preocupação com uma identidade nacional é uma questão muito poderosa.

O século XIX gira em torno desse questionamento nacional, inclusive os arquitetos americanos são os primeiros a colocar esse problema da identidade nacional.¹²

12. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky.
Joana Botas. São Paulo: agosto de 2011.

A problemática espalha-se por toda a América durante o século XIX, dando origem ao estilo americano neocolonial, que vai influenciar os países americanos, incluindo o Brasil.

É no século XX que se vai desenvolver este estilo arquitetónico voltado para a busca da identidade nacional, que no Brasil segue duas vertentes:

No Brasil nós temos dois estilos neo-traditionalistas: um que a gente chamava de estilo colonial português e o estilo tradicional mexicano. E é a partir do século XX que se começa a desenvolver esse movimento neo-traditionalista, em certa parte ingénuo.

Mas só depois da 1ª Guerra Mundial é que surge a questão da arquitetura popular no mundo inteiro.

Os arquitetos que se formaram sob a revolução francesa, e querem traduzir artisticamente a nova sociedade que estaria sendo formada, vão procurar a tradição vernacula que já tinha sido resgatada pela Inglaterra – são os ingleses que levantam a questão social da arquitetura.

O problema da identidade nacional era um problema novo – uma série de questões políticas e sociais do mundo Moderno.¹³

Importa aqui salientar a figura de Ricardo Severo, conhecido na historiografia do Brasil como precursor do estilo neocolonial na arquitetura e responsável pelo estudo da origem portuguesa no desenvolvimento da cultura brasileira.

Reforçando a tonalidade comedida da arquitetura que constrói o passado luso-brasileiro, Severo [Ricardo Severo] como que se adiantara a certos postulados modernos, antecipando a validade das posteriores reivindicações que defendem uma cultura própria: “Não deveis chamar barbara a essa arte [singela], porque tem uma expressão de extrema modestia; mas deveis guardar a impressão do

13. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky. Joana Botas. São Paulo: agosto de 2011.

*caracter dominante que ela denuncia, pela continuidade logica das suas formas, e pela permanencia em todo o país, resistindo a todas as influencias cosmopolitas de importação até aos meados do século XIX.*¹⁴

Severo vai ser o pioneiro do estilo neocolonial em São Paulo, que se desenvolve acima de tudo como um movimento artístico-cultural. Em sua posição determinante nos movimentos progressistas paulistanos, enunciou o marco inicial da arquitetura neocolonial no Brasil com conferência intitulada “A Artetradicional no Brasil: a casa e o templo”, realizada a 20 de Julho de 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo.

Nesta palestra Severo apresenta a tradição, em seus fundamentos étnicos e histórica, como foco de estudo essencial para a construção de uma identidade nacional – promovendo assim o renascimento das fórmulas tradicionais para constituição de uma Arte Brasileira.

*O conceito de renascença ganha corpo e autoridade, formando-se uma possibilidade e, em Severo, uma visão de futuro, importada de Portugal para o Brasil – “Ficará bem explicito que não se intima o artista de hoje a postura inerte da esphinge, voltada em adoração estatica para mythos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir o caminho demarcado pela experiencia e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e a gloria das artes nacionais”.*¹⁵

14. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes
Vaz. *op.cit.* p.194

15. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes
Vaz. *Idem.*



[2] COSTA (1997), p. 450.

LUCIO COSTA: RETROSPETIVA DE UMA EXPERIÊNCIA

Portugal e Brasil estão ligados por uma história comum, uma relação de dependência no que diz respeito à “informação genética” que os une, que os identifica, que os distingue e aproxima, caminhando paralelamente na construção de uma cultura, de uma identidade.

São trocas constantes de experiências, de tradições. Assim no-lo permite a língua, a música, a arte! Por isso nos inspiramos mutuamente.

Por isso, com certeza, o Inquérito teria de conter, por mínimo que fosse, um fundo de inspiração brasileira.

Para entender isso é preciso fazer-se uma retrospectiva que remonte ao ano de 1926, quando Lucio Costa visita Portugal pela primeira vez, em adulto. E mais tarde, em 1948, quando regressa a Portugal com o propósito deliberado de conhecer a arquitetura regional, repetindo-o em 1952 e 1961.

As suas viagens revelaram-se surpreendentes, ou talvez tivesse servido para a consolidação de pensamentos e convicções acerca do tema da arquitetura popular portuguesa.

Com essa experiência pôde partilhar com os seus contemporâneos brasileiros a importância da arquitetura regional, popular, tradicional, vernácula, a partir da qual “as qualidades de raça se mostram melhor”¹⁶. E, neste caso, deveria ser dada especial atenção à arquitetura regional portuguesa e sua influência na colónia brasileira.

Em 1938, depois de já ter visitado Portugal, Lucio Costa publica em *Documentação necessária* um largo texto em que demonstra o seu interesse pela arquitetura popular portuguesa. De tal modo que apela à especial atenção para esta arquitetura e para o mestre de obras português que “(...) digam o que disserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição.”¹⁷

16. COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.452.

17. COSTA, Lucio. “Documentação Necessária”, 1938. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.462.

(...) importa pois conhecer, antes de mais nada, a arquitetura regional portuguesa no próprio berço, porque é na construção popular de aspeto viril meio rude, mas acolhedor, das suas aldeias que as qualidades de raça se mostram melhor, percebendo-se, desde logo, no acerto das proporções e na ausência de artificios, uma saúde plástica perfeita, se é que assim se pode dizer.¹⁸

O português não sente as belezas requintadas da linha como um grego, um florentino ou um francês. Por isso raro é o escultor. Mas sente a estática e a força expressiva das proporções dos pilares robustos e dos arcos redondos, e sabe valorizar as formas decorativas concentrando-as em volume na vastidão das superfícies curvas. (...) são estes elementos que exprimem a personalidade plástica de Portugal e são um dos fundos da sua personalidade. Personalidade tão forte, com tal densidade de sentimento, que não houve influencia peninsular ou francesa, italiana ou muçulmana, que perturbasse a índole do seu sentido plástico, ou seja, o fundo da sua sensibilidade.¹⁹

Cabe-nos agora recuperar todo o tempo perdido, estendendo a mão ao mestre de obras, sempre tão achincalhado, ao velho “portuga” de 1910, porque – digam o que disserem – foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição.²⁰

E conhecer a arquitetura portuguesa no seu “berço” não servia só para identificar nela as origens da arquitetura brasileira. Servia também para concluir que esta influencia tinha dado origem a variações diversas que refletiam um conjunto de particularidades relativas à riqueza cultural brasileira. Isto é, identificando-se a raiz portuguesa nas construções brasileiras, descortinavam-se outras tantas, que revelavam, por exemplo, a forte presença indígena nestas construções.

18. COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.451.

19. SANTOS, Reinaldo dos. “Conferências de Arte, O Espírito e a Essencia de Portugal”. In: SANTOS, Paulo Ferreira. *Constantes de sensibilidade do brasileiro: paralelo com as do português*. S.N. Rio de Janeiro: 1975. p.5

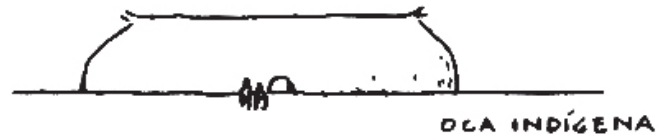
20. COSTA, Lucio. “Documentação Necessária”, 1938. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.462.

[3] COSTA (1997), p. 453.

*(...) de certo modo, tudo se enrosca – a oca indígena, a casa transmontana, a casa chamada do “bandeirante”, a casa da fazenda, a casa de arrabalde, a casa urbana de bairro.*²¹

*Cabe pois, concluir que a importância adquirida pelo desenvolvimento da arquitetura portuguesa na colônia foi de tal ordem e se processou de forma tão irregular e especial (...) e que nas várias províncias brasileiras a arquitetura portuguesa desenvolveu-se algumas vezes idêntica aos padrões metropolitanos, outras vezes diferente, da mesma forma como se desenvolveu igual ou diferenciada nas províncias do próprio reino, cada qual portuguesa à sua moda; e as nossas modas de o ser – pois que houve várias –, foram sempre brasileiras.*²²

Reflete-se assim uma necessidade de resgate da tradição para uma busca das origens que pudessem vir reafirmar uma identidade nacional.



21. COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.453.

22. COSTA, Lucio. “Introdução a um relatório”, 1948. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.456.

*As expressões de rusticidade popular são, portanto, num gosto etnológico, aqueles que resolvem a complexa questão nacional, porque desprovidas de importações ou contaminações menos genuínas. Mantém assim a sua pertinência enquanto fonte (...)*²³

O reconhecimento e enaltecimento que Lucio Costa faz do valor da arquitetura regional portuguesa, no âmbito da problemática da identidade nacional chega a Portugal. Com certeza constituiu uma influência no meio intelectual português, despertando-nos essa mesma consciência.

Mais do que isso, foi uma inspiração para os arquitetos portugueses na realização do Inquérito. Mas há ainda outras fontes que possam ter tido igual contributo, motivando a realização deste inventário.

No próprio artigo de Lucio Costa pode ler-se:

O professor Ramos, da Universidade do Porto, declarou que o livro “Arquitetura Popular em Portugal” nasceu deste artigo.

Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós. (1929)

*(Parágrafo de um texto escrito a pedido de Manuel Bandeira para edição comemorativa de um jornal mineiro e citado em “Casa Grande e Senzala” de Gilberto Freyre)”*²⁴

Não significa, porém, que tal artigo tenha sido impulsionador do Inquérito. Assim o discordam os arquitetos Carlos Carvalho Dias e António Menéres, segundo o qual teria sido o arquiteto Keil do Amaral, intrinsecamente ligado às Beiras, quem despelotou o interesse

23. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes Vaz. *op.cit.* p.194

24. COSTA, Lucio. “Documentação Necessária”, 1938. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. Empresa das Artes, 2ª Edição: São Paulo 1997. p.457.

no estudo das formas populares das diversas arquiteturas de raiz rural.

ANA CRISTINA VAZ MILHEIRO: TROCAS CONSTANTES LUSO-BRASILEIRAS

Outro fator importante que impulsionou os arquitetos portugueses na busca pela arquitetura popular, que ameaçava a extinção, foi a exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1943. Compunha-se de uma compilação de exemplares da arquitetura brasileira, com um acervo do legado histórico e da produção moderna. Esta reunião entre o antigo e o moderno permitiu fazer o contraponto entre o quadro da arquitetura tradicional erudita e as novas propostas dos edifícios modernos brasileiros.

A par da exposição foi ainda publicado o livro *Brazil Builds - Architecture New and Old 1652-1942*, pelo autor Philip Goodwin, uma iniciativa que reuniu vários exemplos do que então era reconhecido como o mais importante e representativo do passado nacional – um levantamento preciso e sistemático do que havia de mais significativo ao longo da trajetória histórica brasileira, tendo sido ainda mais abrangente do que a própria exposição.²⁵

A mostra de arquitetura moderna nesta obra é também uma seleção abrangente, compreendendo os melhores exemplares do que se fazia no Rio de Janeiro, em São Paulo, Minas, Bahia e Pernambuco – era a vanguarda da produção arquitetônica brasileira.²⁶

A exposição e o livro constituíram um registo das conquistas da arquitetura brasileira, enraizada no desenvolvimento da sociedade. É a primeira sistematização crítica dessa produção, referência para a

25. GOOGDWIN, Philip L. *Brazil Builds Architecture New and Old 1652-1942*. The Museum of Modern Art.

26. CARRILHO, Marcos. “BRAZIL BUILDS – 55 Anos da Exposição”. In: *Revista AU – Arquitetura e Urbanismo*. Edição 77, abril/maio 1998.



[4] Capa e lombada do livro de Ana Cristina Fernandes Vaz Milheiro.



IMENSO PORTUGAL
CULTURAS ARQUITECTÓNICAS
PORTUGUESA E BRASILEIRA
UM DIÁLOGO A TRÊS TEMPOS

ANA CRISTINA FERNANDES VAZ MILHEIRO

ORIENTADOR
PROFESSOR DOUTOR JOÃO WALTER TOSCANO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITECTURA E URBANISMO

DOUTORAMENTO
SÃO PAULO, ABRIL, 2004

historiografia da arquitetura moderna no Brasil – país que se colocava agora ao nível do reconhecimento internacional, que afirmava a sua identidade nacional.

Na verdade, se há, entre os portugueses, uma nítida propensão para a arquitetura brasileira, esta parece ser muito mais ativa a partir dos exemplos de Brazil Builds, presságio de uma identidade cultural autónoma.²⁷

27. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes
Vaz. *op.cit.* p.281.

Percebem-se claramente as trocas constantes luso-brasileiras que, ao longo do tempo, têm contribuído para a consolidação das tradições e culturas destas duas nações.

Devem-se a isso as viagens, as trocas de experiências, as partilhas de vontades, de desejos, de conquistas e fracassos, que num processo construtivo de uma identidade nos aproxima, nos assemelha e nos diferencia. E evidencia os laços intrínsecos à história que temos em comum, potenciando as particularidades que nos tornam singulares, conquistando, assim, cada identidade nacional.

(...) a existência de um passado partilhado que o tempo colonial lega, servirá, num momento de crise de identidade, à cultura brasileira perante as pressões (internas e externas) que questionam os objetivos que então se traçam. Na visão consentida do moderno, perante esta herança colonial, pressente-se uma excecionalidade autóctone, detetando-se simultaneamente uma proximidade à arquitetura portuguesa de raízes populares. Também os portugueses verão, na moderna arquitetura brasileira, uma hipótese de ponderação sobre o seu passado, principalmente aquele que se presta a uma interpretação vernácula.²⁸

O mundo moderno, pelas suas propostas voltadas para a inovação – porque para ser-se moderno precisava ser-se novo – revelou algumas crises de identidade nacional no âmbito da arquitetura. Isto porque o moderno só fazia sentido na medida em que questionava os conceitos da arquitetura praticada até então – que já não satisfazia as necessidades contemporâneas da sociedade moderna –, renovando-os, reinterpretando-os, propondo novas lógicas associadas ao novo mundo moderno.

Ora, não havendo uma identidade nacional, a proposta da arquitetura moderna corria o risco de se tornar descaracterizada, desterrito-

28. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes
Vaz. *op.cit.* p.281.

rializada, pois não poderia refletir uma identidade que não havia sido criada/consolidada.

É então que surge o retorno à arquitetura popular, regional, através da qual se resgataria um passado, que por se dever à construção coletiva – e por isso consolidada –, refletia uma identidade própria capaz de se aliar ao arquiteto moderno nos novos desafios construtivos e conceptuais do movimento Moderno.

Assim, a tradição que procuram os arquitetos modernos portugueses será compensada com o arranque do “Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa” (1955-1961) [que focaliza o seu esforço (...)] no detetor simbólico de uma certa atemporalidade que é agora garantida pela permanência de soluções formais vernáculas.(...) “A Arquitetura popular proporciona fontes preciosas para o estudo da génese arquitetónica.”²⁹

Fica claro que com a sua concretização se procura legitimar uma opção pela modernidade.

[É indiscutível o papel do Inquérito] na “normalização de um imaginário” que se opõe ao anterior (tradicionalista). Os resultados publicados em 1961 tornam-se “matéria incontestável”, e assim um maior número de arquitetos ficam munidos de argumentos estéticos e ideológicos que justificam a adesão (alargada) a um projeto (coletivo) que faça precisamente a ambicionada síntese portuguesa (moderno/tradição).³⁰

Da mesma forma que a experiência brasileira despertou a consciência dos arquitetos portugueses para a importância da arquitetura popular, impulsionando assim a realização do Inquérito, também esta obra causaria interesse nos arquitetos brasileiros seus contemporâneos – já que se tratava da revelação de imagens e descrições de uma realidade que poucos conheciam.

29. Sindicato Nacional dos Arquitetos. Vol. 1, 1961: XIII.

30. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes Vaz. *op.cit.* p.221.

À referência ao Inquérito – que como se sabe toma conta dos imaginários portugueses – também não serão completamente indiferentes os próprios brasileiros no rescaldo da construção da nova capital, e que procurarão em Portugal algumas das fontes autênticas da sua arquitetura, um tempo que se perceberá gradualmente em crise. São arquitetos mais jovens, integrantes de uma nova geração, caso do paulista João Walter Toscano, que empreenderão uma nova cartografia de afinidades particulares entre os portugueses, primeiro através da figura tutelar de Távora e depois incidindo expressivamente no núcleo ideológico da chamada “Escola do Porto”. O testemunho é dado pelo próprio Távora: “Encontramo-nos, pela primeira vez, no ano de 1966 quando [João Toscano], na companhia de Carlos Lemos, um e outro visitaram Portugal à procura de raízes da arquitetura do seu país”.³¹ A partir desse momento, portanto, as relações tornam-se bilaterais e as duas culturas aproximam-se superando as afinidades históricas e concentrando-se nas «vernáculos» que, como se sabe, estão libertas da interpretação temporal.³²

Desta constatação surge o propósito deste trabalho: ir “à procura do Inquérito no Brasil”, procurando aqueles contemporâneos desta obra e que sobre ela se detiveram, testemunhando e comprovando esta troca de sensibilidades. Tentaria então encontrar possíveis reflexos da experiência portuguesa na cultura arquitetónica brasileira.

Para isso foram entrevistados o arquitetos Benedito Lima de Toledo, Carlos Cerqueira Lemos, Günter Weimer, Júlio Katinsky, Nestor Goulart e Paulo Bruna, que constituíram as fontes primárias desta investigação.

Foi com muita infelicidade que, poucas semanas antes de iniciar esta pesquisa, recebi a notícia do falecimento do arquiteto brasileiro João Walter Toscano, que levou consigo um testemunho precioso da sua experiência com o Inquérito e com os arquitetos portugueses.

31. Fernando Távora. “Sobre João Walter Toscano” [1999]. Toscano. 2003: 11.

32. MILHEIRO, Ana Cristina Fernandes Vaz. *op.cit.* p.286.

Como nota final, mas ainda introdutória, é preciso salientar o seguinte: as arquiteturas portuguesa e brasileira são actualmente reconhecidas como expressões autónomas e contemporâneas. Refletem o fenómeno da produção de uma “autonomia nacional”. E essa autonomia, frequentemente ligada ao domínio da arte e da arquitectura, busca os seus alicerces na essência (ou raça) comum a uma comunidade ou povo. Mas busca-os também numa posição política e histórica, sempre tão presente.

Na consolidação dessas referências surge o surto criador moderno – a eclosão de um “espírito criador autóctone”, há tanto esperado. Revela-se através do exercício autónomo da actividade artística, não como uma proposta singular, mas colectiva, que encontra o seu suporte na arte popular, como o fizeram os arquitetos portugueses.

Neste sentido, este trabalho poderá vir a ser, em sua concretização, um contributo à discussão da arquitectura brasileira e portuguesa. E porque surge integrado no Laboratório de Cultura Arquitectónica Contemporânea, revela a constancia de apreciações sobre estas duas culturas que nos mostra que *“os fenómenos culturais não são epidérmicos mas estão alicerçados na cultura global contemporânea. Porque desde a renascença, nós cada vez mais participamos de uma cultura também global (...) cada vez mais a nossa civilização é planetária.”*³³

33. Comentário do arquiteto Júlio Katinsky sobre o desenvolvimento deste trabalho. Setembro 2011.

As Cargas e Arquitetos Demorito Lima e T. Mad

- recordando o nosso encontro em Portugal
e o encanto decorrente no Brasil

Que amizade e fraternidade

F. TÁVORA

(S. Paulo, 7. 6. 74)

Zona 1

Arq. Fernando Távora e Arqs. Irocinantes Rui Pimentel e António Menéres

Do amigo de longa data, de longos "papos" e de
sempre melhor estima, aqui deixo a gração do
testemunho de visibilidade, positiva na arte, do
construir que, infelizmente vai desaparecendo.

Storvo

São Paulo, 8 maio. 93

[5] Página autografada pelos arquitetos Fernando Távora e António Menéres, do livro "Arquitectura Popular em Portugal", pertence do arquiteto Benedito Lima de Toledo. Nas dedicatórias pode ler-se:

"Ao colega e Arquitecto Benedito Lima de Toledo - recordando o nosso encontro em Portugal e recente reencontro no Brasil. Com amizade e gratidão, F.Távora, São Paulo 9.6.91"

"Ao amigo de longa data, de longos "papos" e da minha melhor estima aqui deixo a fracção dum testemunho da criatividade lusitana na arte do construir que, ingloriamente vai desaparecendo. António Meneres, São Paulo, 8 Maio 93"

I. A TRANSPOSIÇÃO DO INQUÉRITO PARA O BRASIL

Neste percurso de busca pelas repercussões do Inquérito no Brasil foi necessário, em primeiro lugar, perceber quando e através de que meios os intelectuais brasileiros tiveram acesso à obra.

De notar que para esta e para todas as questões que serão abordadas foram tidos em conta, essencialmente, os testemunhos dos arquitetos já enunciados.

É preciso entender que na época as comunicações ainda eram difíceis e a importação de livros era um processo muito dispendioso, para o qual poucos estavam habilitados.

Contudo, regista-se aqui o dia 14 de Fevereiro de 1963, data oficial da disponibilização de um exemplar do Inquérito, para consulta, no acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).

Entretanto, havia na época um sistema de atribuição de bolsas de pesquisa pela Instituição Calouste Gulbenkian, que permitia que os arquitetos brasileiros viajassem a Portugal, sem que tivessem de ser estipulados planos de pesquisa específicos – era atribuída uma verba e os arquitetos partiam rumo ao outro país na busca pelos seus interesses.

Assim sucedeu com os arquitetos Benedito Lima de Toledo, Carlos Lemos e João Walter Toscano.

Aos dois últimos foi-lhes atribuída a bolsa em 1966, ano em que viajam para Portugal e conhecem Fernando Távora. Enquanto Toscano viajou por Portugal inteiro, Carlos Lemos deteve-se mais tempo em Lisboa, no Sindicato Nacional dos Arquitetos, onde teve a oportunidade de conhecer os documentos e imagens que não haviam sido publicados no Inquérito.

Havia em São Paulo um professor chamado Soares Amora, que tinha uma ligação qualquer com a Gulbenkian. Toscano e eu procurámo-lo querendo saber se aquela instituição patrocinava viagens de pesquisa, porque nós queríamos ir para Portugal pesquisar sobre a arquitetura regional portuguesa. Meses depois a Gulbenkian anunciou que apoiaria a nossa viagem de pesquisa, em 66.

*O meu desejo era, baseado numa suposição ou ingenuidade, de descobrir naquele grande inventário – *Arquitetura Popular em Portugal – as raízes da arquitetura brasileira. Digo ingenuidade porque logo percebi que a arquitetura brasileira tem mais a ver com a arquitetura vernácula ou sincrética.*³⁴*

Por sua vez, o arquiteto Benedito Lima de Toledo visita Portugal dois anos mais tarde, em 1968, onde vai ser recebido e orientado pelo arquiteto António Meneres, um dos responsáveis pela realização do Inquérito, mais precisamente do estudo da zona 1, Minho e Douro Litoral.

34. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

Os laços luso-brasileiros iam-se tornando cada vez mais fortes e a distância entre estes dois países deixava de ser, progressivamente, um impedimento das trocas constantes entre os intelectuais portugueses e brasileiros.

Para aqueles que, na época, não tiveram a oportunidade de viajar até Portugal, valeu-lhes a informação que era trazida pelos seus colegas, ou ainda pelas publicações das revistas italianas *Domus* ou *Casabella*.

Quando alguns dos meus colegas regressaram de Portugal, depois da sua busca pela Arquitetura Popular Portuguesa, trouxeram folhetos que nos mostravam a condição da arquitetura portuguesa e pela primeira vez podíamos ter esse contacto direto, testemunho que até então nunca nos tinha chegado. Foi um milagre esses arquitetos terem-se juntado sem ajuda nenhuma, mapearem aquelas regiões e fazerem esse levantamento.

O Inquérito pesou na nossa geração, formandos na FAU. Tínhamos a preocupação da Arquitetura como cultura e não só como atividade. Por isso queríamos estabelecer uma relação mais costante com a arquitetura portuguesa.³⁵

Eu recebia muitas revistas italianas nos anos 60. Ou na Casabella ou na Domus saiu um artigo extenso de crítica altamente impactante sobre o Inquérito. Foi assim que eu tomei conhecimento da obra. Porque quando se está na faculdade e de pega em dois “calhamaços” não se dá a devida importância. É por isso que a geração mais recente não sabe do que se trata.³⁶

35. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky.
Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

36. Entrevista ao arquiteto Paulo Bruna.
Joana Botas. São Paulo: agosto de 2011.

Todos estes arquitetos brasileiros conseguiram adquirir um exemplar do Inquérito, muito estimado por todos pela sua preciosa

raridade. Mas por ser uma obra extensa e com certeza dispendiosa, foram poucos os arquitetos que a ela tiveram acesso. Até porque nem todos os intelectuais, entre professores e alunos, souberam reconhecer o valor daquele inventário.

Por outro lado, eram os arquitetos ligados à área da história e arquitetura (colonial) brasileira – e, por isso, vinculados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – os mais interessados por este tema da arquitetura portuguesa.

Na época em que o Inquérito foi feito e chegou a nós as comunicações eram difíceis e as possibilidades de compra de livros importados eram mínimas.

Por algum motivo eu tive conhecimento e encomendei a obra. Pouca gente tomou conhecimento, apenas os mais ligados ao estudo da arquitetura no Brasil e interessados na defesa do patrimônio.³⁷

Não recordo exatamente de como tomei conhecimento do livro da Arquitetura Popular Portuguesa. Já faz tanto tempo... Tirei cópia de um exemplar doado por algum arquiteto português em visita ao diretor de minha faculdade, que me emprestou. Isso deve ter sido por volta de 1970.

Naquela época o processo de cópias ainda era bastante rudimentar, e a cópia era precária... O exemplar que disponho em minha biblioteca foi comprado por mim numa viagem que fiz à “santa terrinha”.³⁸

37. Entrevista ao arquiteto Nestor Goulart. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

38. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.



II. A RELAÇÃO/EQUÍVOCOS ENTRE OS CONCEITOS VERNÁCULO, TRADICIONAL, REGIONAL, POPULAR

Passados 50 anos do Inquérito, é interessante perceber de que forma o entendimento do conceito da arquitetura popular tem evoluído até aos dias de hoje. Mas aqui nos detemos numa outra análise deste conceito – a forma como foi apreendido pelos arquitetos brasileiros aquando da publicação do Inquérito, e o posicionamento crítico dos mesmos perante as terminologias relativas ao tema.

A relação entre determinadas palavras-chave que se podem subtrair, quer da própria obra, quer do discurso dos entrevistados associado ao tema, é aqui apresentada num panorama de reflexões sobre a sua aplicação relativamente ao Inquérito. Vernáculo, popular, regional, tradicional, são as palavras-chave apresentadas numa perspectiva que pondera as variações interpretativas destes conceitos perante diferentes contextos sociais, históricos, políticos.

Para Carlos Lemos a arquitetura vernácula é uma produção própria de uma sociedade segregada num determinado meio ambiente, onde o saber fazer usa o que esse ambiente oferece. Neste sentido, a arquitetura popular portuguesa não era exatamente vernácula, por apresentar outras influências.

[no Inquérito] houve um desejo de classificar certa arquitetura popular que na verdade devia ser chamada de arquitetura regional que, se for analisada a sua origem, levará o pesquisador a uma sociedade isolada .³⁹

O conceito vernáculo seria o conceito original, representante de uma arquitetura única construída por uma sociedade isolada, sem quaisquer outras influências culturais. O estudo da arquitetura regional levar-nos-ia à vernacularidade – a origem. Por sua vez, do contacto entre a arquitetura vernácula com outras culturas, surge a arquitetura regional. Por isso, em Portugal não existe mais arquitetura vernácula. E no Brasil a única que existe é a indígena.

Segundo Lemos, “A arquitetura em taipa do sul de Portugal catalogada no Inquérito não é vernacular. Ela é de origem árabe.”

Mas esta consciência da arquitetura vernácula tem levantado algumas oposições conceptuais, tornando cada vez mais interessante o debate sobre estes temas, o que demonstra um avanço considerável no desenvolvimento destas questões no contexto da arquitetura brasileira – um balanço positivo porque, segundo Günter Weimer, ainda não existe total consciência da importância desta temática para a discussão sobre a história da arquitetura do Brasil.

(...) decididamente não existe no Brasil ou, pelo menos, não na intensidade necessária ou desejável. Ainda temos muita vergonha de sermos um povo mestiço e pouco valor atribuímos àquilo que possa ser

39. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

efetivamente debitado na conta do “povo”. Porém, tenho de reconhecer que estamos em fase de transformação.⁴⁰

Em sua obra “Arquitetura popular brasileira”, o arquiteto expõe as suas considerações sobre o uso dos conceitos já enunciados:

Em meu livro sobre a arquitetura popular brasileira já expus minhas concepções sobre os conceitos de arquitetura “vernácula” (que julgo totalmente inadequado), “vernacular” (que é um anglicanismo e um equívoco semântico); “tradicional” julgo inadequado por ser muito amplo (a arquitetura colonial barroca é “tradicional”, mas nem por isso é popular); “regional” penso ser limitado a um determinado território mas não qualifica a arquitetura que tanto pode ser erudita como popular. Por isso sou francamente partidário de que a denominação correta é POPULAR mesmo e na forma como o fizeram os arquitetos responsáveis pelo “Inquérito” português.⁴¹

Sobre esta questão o arquiteto Benedito observa que “a arquitetura popular é a cultura, é enraizada na terra, é uma coisa que nasce daquele lugar”.

Existe um claro destaque para os conceitos vernacular e popular e, perante esta relação, é preciso entender que a relatividade da aplicação destes termos é dependente da interpretação que cada um faz no entendimento dos mesmos. E intrínseca a essa interpretação está a aprendizagem que a antecede, daí a sua relatividade. Segundo Carlos Lemos, pode considerar-se que a compreensão destes termos varie sensivelmente consoante quem os aplica. Em seu depoimento explica o partido que toma relativamente a esta questão, demonstrando como a sua educação foi influente no amadurecimento da percepção do tema.

40. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

41. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Idem.

Hoje em dia eu acho que não chega a haver esse conflito, mas sem dúvida alguma eu adoto o termo vernacular porque foi o que eu

aprendi quando era menino – eu aprendi que na língua portuguesa não se deviam usar expressões que não fossem do vernáculo. Isto porque naquele tempo havia muita palavra francesa no nosso linguajar, como hoje existem os ditos estrangeirismos. São essas influências que ao longo do tempo vão deturpando a língua do quotidiano (não a língua oficial).

Assim, eu aprendi que a arquitetura vernacular é aquela própria de uma sociedade, onde está explicitado o saber fazer daquela sociedade, com os recursos naturais daquele meio ambiente. E como no mundo inteiro não existe repetição, é impossível ter a mesma arquitetura vernacular nos mesmo lugares ao mesmo tempo.

Mas ocorre que com o passar do século, as sociedades que eram segregadas e tinham uma cultura vernácula hermética foram recebendo a presença de representantes de outras sociedades com outros saberes e recursos, e com essas misturas a arquitetura deixou de ser vernacular, não era mais a original.

Os conceitos não mudam, eles adaptam-se. É mais que lícito falarmos em língua portuguesa vernácula, como em arquiteturas vernaculares em Portugal.⁴²

Será o termo popular, eventualmente, o mais abrangente de todos. Parece, à partida, que este conceito pode conter os restantes, tendo em conta que “popular” designa o que está associado ao povo, natural de determinada região, de onde se extraem matérias primas locais que servem uma arquitetura (daí se denominar vernacular). Esta, por sua vez, resulta de uma resposta a necessidades humanas específicas, naturalmente associadas a um quotidiano e, como mostra o Inquérito, maioritariamente incidentes sobre a temática da habitação.

Mas tal como as designações restantes, não deixará de se sujeitar ao “desvirtuamento cultural profundo”, adaptando-se às transformações da sociedade.

42. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

O “popular” existe, mas não é mais o mesmo. Aquele a que se refere o Inquérito, tal como os desenhos e fotografias, já só existe como registo de um legado “desse mundo que ia desaparecer”.



III. O CONTATO DIRETO COM A ARQUITETURA POPULAR PORTUGUESA

De facto o Inquérito chega ao Brasil, contudo, limitado ao alcance de uma parca percentagem da população intelectual.

Daí que a sua divulgação tenha sido igualmente limitada e concentrada em determinados núcleos, tendo sido a FAU (aparentemente) um importante núcleo da sua divulgação, pelo menos num momento inicial, logo após o lançamento da obra.

Numa primeira abordagem aos arquitetos entrevistados, foi colocada uma questão bastante genérica acerca da obra: em que medida o Inquérito teria contribuído para a cultura arquitetónica brasileira? As respostas refletem esse mesmo caráter genérico e, de algum modo, até misterioso, como é sugerido por Günter – “Mistérios, mistérios, mistérios: esta é a minha resposta às suas indagações. Mistérios que envolvem a realização do próprio Inquérito.”

Isto porque, tal como supõe o arquiteto, o facto de o Inquérito ter sido realizado sob a ditadura de Salazar fez com que, em certa parte, a objetividade dos arquitetos portugueses que compuseram a obra tivesse sido oprimida para que fossem evitados eventuais conflitos com a interpretação dos dados apresentados.

Infelizmente, os que escreveram o livro não dizem quais sejam essas constantes de sensibilidade, deixando ao leitor a tarefa de as identificar por si mesmo através do riquíssimo documentário que apresentam.”⁴³

De tal modo que, a propósito dos ideais nacionalistas defensores da teoria da “Casa Portuguesa”, o título deste inventário terá sido alterado de um inicial “Arquitetura Regional em Portugal” para o atual “Arquitetura Popular em Portugal”. Porque, como é relativamente explícito, o termo regional refletia uma variedade de tipologias e tradições relativas à arquitetura rural portuguesa, associadas às qualidades de cada região. Este princípio contrariava as teorias de Raul Lino sobre a “Casa Portuguesa” – a arquitetura que obedecia a uma só tradição, à tradição do país, à tradição popular.

Ainda assim, de entre esses mistérios, ficou claro que a primeira grande contribuição desta obra para a arquitetura brasileira teria sido, segundo os entrevistados, o facto de este inventário permitir, pela primeira vez, um contato direto com os exemplos da arquitetura popular portuguesa, fotografada e documentada. Assim se pode fazer uma comparação imediata entre esta e os exemplares da arquitetura popular brasileira.

[O primeiro grande contributo do Inquérito no Brasil foi o de] *abrir a possibilidade de comparação direta entre a nossa arquitetura popular e exemplos portugueses. Com a sua publicação passámos a ter em mãos um acervo incrível de exemplares da arquitetura popular portuguesa. Foi um descortinar das nossas raízes. No Brasil e nas*

43. SANTOS, Paulo Ferreira. *Constantes de sensibilidade do brasileiro: paralelo com as do português*. S.N. Rio de Janeiro: 1975. p.4

*ilhas é onde se encontram uma síntese dos exemplos populares. Aqui são decantações das experiências portuguesas.*⁴⁴

*O balanço que há tanto se procurava da arquitetura popular de Portugal relativamente à do Brasil pode agora ser feito de maneira um pouco menos vaga, comparando-se os exemplares conhecidos da arquitetura brasileira deste género (infelizmente reduzidos a um punhado apenas de tipos sobreviventes e escassas iconografias) com os que se vê nos dois alentados fornos de publicação relativamente recente, sobre A Arquitetura Popular em Portugal.*⁴⁵

Só assim se pode, pela primeira vez, confirmar ou desmentir as origens da arquitetura brasileira na arquitetura popular portuguesa, descobrir outras influências, gerar novos conceitos e ideias, refutar teses antigas, fundamentar novas e, mais uma vez, caminhar em busca de uma identidade.

1. O QUESTIONAMENTO SOBRE AS ORIGENS DA ARQUITETURA POPULAR BRASILEIRA

Com a publicação do Inquérito, várias questões foram levantadas relativamente às origens da arquitetura popular brasileira.

Isto porque, até então, a escassez de bases que fundamentassem as teorias sobre esta arquitetura obrigava a uma especulação insólita, que por sua vez dava origem a uma margem de incertezas acerca deste tema.

44. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

45. SANTOS, Paulo Ferreira. *op.cit.* p.2.

.2.

Infelizmente, no que tange à arquitetura popular, são inevitavelmente parcas as informações, em primeiro lugar devido à sua natureza de coisa que se apega à vida como a concha do caramujo, e com ela se modifica de geração para geração, e perde, ou deturpa, valores que, muita vez, seriam os que mais interessaria conservar para um levantamento pretérito e estudo crítico. E ainda que a vida rural seja sempre mais estável e as modificações de geração para geração não muito grandes, há uma segunda razão a considerar: a precariedade dos materiais, que resistem pouco ao tempo, o que, ainda assim, não é regra, porque há localidades em que são usados até materiais nobres - e isso é verdade principalmente em relação a Portugal -, que desafiam o tempo. Materiais cujo uso decorria, lá, de resto, da tradição medieval, dos primórdios da nacionalidade.

O balanço que há tanto se procurava, da arquitetura popular de Portugal relativamente à do Brasil pode agora ser feito de maneira um pouco menos vaga, comparando-se os exemplares conhecidos da arquitetura brasileira desse gênero (infelizmente reduzidos a um punhado apenas de tipos sobreviventes e escassas iconografias) com os que se vê nos dois alentados tomos de publicação relativamente recente, sobre A Arquitetura Popular em Portugal (2).

Observam os portugueses, com justeza, que em Portugal, ao passo que as formas eruditas se foram modificando (Renascimento, Barroco, etc.), as da arquitetura popular, "se mantiveram através dos tempos mais constantes", havendo "influências recíprocas", mas também "certo antagonismo de raízes" a impedir ou pelo menos dificultar uma fusão mais completa entre elas. "Se atentarmos em certos aspectos das feições populares e das feições eruditas de edificar, ressalta claramente esse antagonismo" (3).

Há outros aspectos que tornam difícil a abordagem do problema das raízes em se tratando da arquitetura popular. Para começar, essa arquitetura não é urbana e sim rural, ou predominantemente rural. Suas raízes estão na terra. Quando se urbaniza, apri-

[6] Página do livro de Paulo Ferreira Santos, Constantes de sensibilidade do brasileiro: paralelo com as do português.

Infelizmente, no que tange a arquitetura popular, são inevitavelmente parcas as informações, em primeiro lugar devido à sua natureza de coisa que se apega à vida como a concha do caramujo, e com ela se modifica de geração para geração, e perde, ou deturpa, valores que, muita vez, seriam os que mais interessaria conservar para um levantamento pretérito e estudo crítico.⁴⁶

Com a possibilidade de comparação direta com os exemplares de arquitetura popular portuguesa trazidos pelo Inquérito, várias ideias se transformaram acerca das origens da arquitetura popular brasileira.

Ao mesmo tempo que se confirmavam semelhanças, descobriam-se diferenças, e eram estas que despertavam novas buscas. A arquitetura brasileira mostrava-se cada vez mais rica e mais complexa – revelava-se produto de uma soma de influências que igualavam (e em certos aspetos superavam) a forte influencia portuguesa.

O indígena e o escravo negro ganham um protagonismo que até então não havia sido reconhecido devidamente.

É comum dizer-se que nós os brasileiros somos herdeiros diretos da cultura portuguesa. Para dizer a verdade, sou muito desconfiado sobre este tipo de consideração recorrente, pois a formação do Brasil deve muito aos nativos e aos africanos e a outras correntes imigratórias vindas dos mais variados cantos do mundo. Porém, certo é que a cultura portuguesa sempre foi dominante e por isso mesmo não encontro explicação pela qual nós temos assumido um desprezo tão grande por nossa arquitetura popular.⁴⁷

Começam a ser valorizadas influencias de origens diversas e a relação entre o colonizador e o índio ganha especial atenção no estudo da arquitetura popular brasileira.

Percebe-se assim um sincretismo que surge da adaptação dos vários fatores influentes nesta cultura arquitectonica. Até porque, mesmo

46. SANTOS, Paulo Ferreira. *op.cit.* p.2.

47. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

os portugueses, não traziam apenas influências de Portugal. Não se podem esquecer as rotas marítimas das navegações portuguesas, nomeadamente a “Carreira das Índias”, que permitiu que chegassem ao Brasil influências dessa cultura oriental asiática.

Uma influência trazida pelos europeus foi o alpendre, que nos chegou pela “Carreira das Índias”. Ele é um excelente moderador de temperatura. Foram agentes culturais anónimos que nos fizeram chegar esta cultura do alpendre, certamente marinheiros, comandantes, soldados, engenheiros militares, padres.⁴⁸

Por outro lado, ainda que o português levasse do seu país determinada cultura arquitetónica, era obrigado, perante as condições da terra, do clima e da cultura (nativa), a fazer determinadas adaptações que atribuíam à arquitetura portuguesa (ou feita pelos portugueses) novas características que a distinguiam da original – desligada do berço, libertava-se, ganhava outra identidade: a brasileira, de carácter único e original.

E ainda, é de suma importância o papel do índio na caracterização desta arquitetura popular. Por mais consolidada que fosse a influência da cultura do colonizador, a cultura indígena, em suas raízes fortíssimas ligadas à terra, eram imperantes.

Os conceitos de habitar eram distintos, as técnicas construtivas e as formas de ocupação do espaço também, pelo que foi preciso atingir-se uma grande harmonia entre as duas culturas que se confrontavam. Desse equilíbrio surgia a arquitetura brasileira – um novo conceito de habitar.

É preciso entender que não houve uma seleção prévia das pessoas que vinham de Portugal. Vinham os que queriam e outros, às vezes, até sem querer. Foi justamente da miscelânea de gente do norte e do sul, que vieram morar juntos aqui, com os recursos daqui, que surgiram muitos sincretismos. Sincretismo que se acentuou com a

48. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

adaptação à cultura indígena. Os índios tinham casas de palha ovais, eram espaços promíscuos. Os portugueses transformaram-nos retangulares e criaram divisões do espaço no interior – isso é o sincretismo. Foi o aliar dos hábitos ibéricos e cristãos aos hábitos e modos de fazer indígenas.⁴⁹

2. A AFRICANIZAÇÃO DA ARQUITETURA POPULAR PORTUGUESA NO BRASIL?

A par da influência indígena na arquitetura popular brasileira, tem sido discutida a influência do negro (escravo africano) nesta cultura, tema que revela considerações opostas entre os vários arquitetos.

A ideia da africanização da arquitetura popular portuguesa, como processo originário da arquitetura popular brasileira, dá então lugar a uma discussão que se mantém acesa relativamente às ideias formuladas sobre o tema.

A questão é colocada pelo arquiteto Günter Weimer, que afirma que esta é uma pesquisa que está longe de terminar.

Devido ao quase total desconhecimento de outras influências em nossa arquitetura, a visão que temos da arquitetura brasileira é distorcida exatamente por influência do trabalho realizado pelos portugueses. Como virtualmente só se conhece o que foi realizado em Portugal, deduz-se que o que foi feito no Brasil é de proveniência portuguesa. Para ser mais explícito, quero afirmar que amo a arquitetura popular portuguesa e conheço melhor Portugal do que a minha própria terra (o que não é difícil entender dadas as dimensões dos dois países), mas estou convencido de que a influência da arquitetura portuguesa no Brasil é bem menor do que apregoado oficialmente. Oficialmente se

49. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos.
Idem.

diz que toda a arquitetura colonial brasileira é uma transposição para os trópicos da portuguesa, (...) mas devemos ter em mente que para o colonizador era desprezível sujar a mão no barro e na madeira e quem fazia este trabalho era o africano escravizado. A minha teoria é que foi exatamente por este meio que nossa arquitetura se tornou muito mais africana do que ousamos admitir. As evidências estão expressas no Inquérito dos portugueses: lá a taipa trazida pelos mouros é muito mais comum que no Brasil onde a mesma é quase totalmente desconhecida e, pelo lado inverso, é verdade que as taipas leves não são desconhecidas em Portugal, mas seu emprego está muito aquém de sua importância no Brasil.(...) Não quero me precipitar, mas pelo que já conheço de Portugal, estou para afirmar que as taipas leves no Brasil são muito mais abundantes, diversificadas e elaboradas que em Portugal. A ser verdade o que afirmo, efetivamente, somos muito mais africanos que pensamos ou desejamos ser.⁵⁰

De facto, a presença do negro é um fator importante no que diz respeito ao entendimento da cultura brasileira em seus vários domínios, acima de tudo no nordeste do país. Contudo, a sua possível contribuição para a arquitetura popular brasileira é discutida em função do seu papel na história do Brasil. Efetivamente o negro faz parte da cultura deste país, mas o papel que desempenhava como escravo, subjugado pelo colonizador, obrigado a cumprir ordens, oprimia determinados tipos de expressão.

Considera-se que, neste sentido, dificilmente o escravo teria tido alguma contribuição para a arquitetura brasileira, a não ser a mão-de-obra. Obviamente a sua influência foi muito mais forte noutros domínios, como na gastronomia, ou na música.

A oposição de Carlos Lemos é clara quanto à hipótese da presença africana na arquitetura brasileira.

50. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

Apenas no nordeste houve influência africana, como são os mocambos. Ainda assim o escravo obedecia às ordens do colonizador.

Houve uma coincidência formal. Há certas técnicas construtivas que somente admitem aquela solução formal. A cobertura mais imediata que existe é a de uma água só. Mas para servir um espaço maior o certo é a cobertura de duas águas que se apoia nos cantos, os vãos dos pilares preenchidos assemelhando-se aos mocambos, que na verdade foi um nome novo atribuído a essa construção já muito antiga - a cabana. (...) houve uma coincidência formal, não uma africanização da arquitetura popular portuguesa.⁵¹

Já o arquiteto Júlio Katinsky, ainda que oposto à ideia de uma possível africanização da arquitetura popular no Brasil, apresenta uma outra questão relativa ao tema – a influência do negro no espaço urbano. Esta influência é aqui ponderada tendo em conta o momento em que o escravo é libertado, passando a fazer parte, ativamente e como indivíduo, da população.

A arquitetura popular brasileira tem forte presença da arquitetura portuguesa – mas veja-se que não se trata de uma hegemonia de uma sobre a outra -, e tem uma forte presença da arquitetura indígena.

Na cidade a influência maior, não na arquitetura, mas no espaço urbano, é do negro, por uma razão simples – é ele quem, depois de ser libertado, passa mais tempo na cidade.

Na arquitetura brasileira eu não reconheço a influência africana. Mesmo nos mocambos do nordeste a influência é essencialmente indígena. Agora, no espaço urbano, aí sim aparece a influência dos negros. O terreiro era o local onde os negros africanos faziam a junção de uma religião africana com o cristianismo – é a presença espacial negra, como o é o candomblé.⁵²

51. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

52. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

Independentemente do conflito que existe dentro desta matéria, importa perceber que, de facto, a arquitetura popular brasileira continua a dar pistas da sua história, é o reflexo de uma cultura, de um país, de uma raça, que por ter raízes tão fortes na terra, por ser tão virgem de preconceitos, absorveu com tamanha intensidade as influências vindas do exterior, construindo-se, enriquecendo-se, sem contudo perder a sua essência.

E o Inquérito, ainda que sem essa intenção, contribuiu para que a percepção dessas diferenças se tornasse mais clara.

3. O TEMA DA CASA BANDEIRISTA

Ainda relativamente ao tema das origens da arquitetura popular brasileira, e do contributo do Inquérito na descodificação de certos “mistérios”, surge o tema da casa bandeirista.

É um assunto sobre o qual foram já escritas várias teses, e não deixa de ser curioso verificar a diversidade de ideias a este respeito. Identificam-se, inclusivé, algumas divergências nas teses formuladas e, mais uma vez, o contato direto que o Inquérito proporcionara entre a arquitetura popular portuguesa e brasileira pode contribuir para a fundamentação teórica do tema da casa bandeirista.

*Viajei por Portugal inteiro durante três meses, de Miranda do Douro até Faro, e conheci muito bem os exemplos de arquitetura inventariados na obra, e muitos mais. Eu estava procurando a origem da casa bandeirista, achei dezenas de exemplos, e percebi que o partido bandeirista decorre de vários programas.*⁵³

[7] Casa bandeirista

Padre Inácio. Foto:

Herman H. Graeser, 1958.

53. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos.
Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.



É também elencado o tema da arquitetura militar (ainda que muito superficialmente) como forte influência da casa bandeirista, segundo Carlos Lemos.

Os engenheiros militares foram entre nós os maiores divulgadores do aperfeiçoamento da cultura militar das nossas construções. (...)

Eu achava plausível – e acho que é a verdadeira – a hipótese de que o projeto da casa bandeirista tenha sido feita por um arquiteto militar.⁵⁴

O arquiteto Günter apresenta uma outra possibilidade para a origem da casa bandeirista:

Penso que a única divergência apontada até agora é a que eu expus no meu livro em que afirmo que [a casa bandeirista] surge da técnica construtiva berbere (ou moura) e que a organização funcional é de origem sueva (como dizem os portugueses) ou “suaba” como dizemos nós aqui no Brasil.⁵⁵

De uma forma geral, ainda que exista alguma divergência entre as teses formuladas, é quase geral a ideia de que a casa bandeirista seria uma decorrência de uma necessidade habitacional ligada a determinado costume, e naturalmente associado à cultura indígena, fortemente presente no planalto de São Paulo.

É o arquiteto Júlio Katinsky quem, no contexto deste trabalho, levanta esta questão, já que o Inquérito terá sido impulsionador da sua pesquisa sobre o tema.

Foi na revelação dessa obra em que me inspirei para escrever a minha tese a que chamei Casas Bandeiristas – renascimento e reconhecimento da arte em São Paulo. Até que ponto essa arquitetura era de de total raiz portuguesa?⁵⁶

54. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

55. Entrevista ao arquiteto Günter Weimer. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

56. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

Por volta de 1963 a 1965 (...) eu travara conhecimento com o valioso Inquérito sobre Arquitetura Popular em Portugal, efetuado pelos arquitetos reunidos no Sindicato de Arquitetos Portugueses.

Ao organizar os conhecimentos adquiridos até aquela data, deparei-me com um facto constrangedor: nenhuma das teses propostas para a origem dessas casas parecia-me convincente (...)

Propus, então, retomar o exame das casas bandeiristas, (...) ocorreu-me assim, que a casa bandeirista poderia ser uma associação do espaço indígena de oca, realizado com técnica e recursos europeus.⁵⁷

Perante o estudo que fizera sobre as origens da casa bandeirista, bem como sobre a arquitetura popular portuguesa do Inquérito, Katinsky questionou o peso da influencia portuguesa sobre a casa bandeirista, identificando um outro interveniente, tanto ou mais importante que o primeiro, na origem desta casa – o índio da oca. Segundo o arquiteto, a casa bandeirista seria produto da harmonia entre dois espaços culturais diferentes: o português e o indígena.

Nenhuma das casas bandeiristas me pareceu igual aos exemplos de arquitetura popular portuguesa. Não havia casa igual aquela. Para mim a casa bandeirista mostrava-se como uma mistura de dois espaços – o espaço indígena e o espaço português. Nesse sentido, o Inquérito foi uma peça fundamental para a minha tese.⁵⁸

Katinsky demonstra assim como a casa bandeirista seria entendida como um espaço que traduz diretamente uma organização social e respetivo modo de ocupação espacial. Desta forma a arquitetura encerra em si a relação entre os homens, nela influentes, num determinado instante, com certos recursos naturais e formas de ocupação do território.

A casa bandeirista seria fruto de um acordo entre o europeu e o índio, resultado concreto de uma sociedade particular que existira no

57. KATINSKY, Júlio Roberto. *Casas Bandeiristas. Nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Tese de Doutorado apresentada À Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: 1976. p.89.

58. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

planalto paulista, nos dois primeiros séculos da ocupação política portuguesa no Brasil.

(...) talvez, elas manifestem para o olhar atento outra ordem de horizontes: pela primeira vez, que eu saiba, os europeus aceitaram fundir seu destino com um povo estranho a tudo o que lhes era familiar(...) foram capazes de colaborar, negando-se até certo ponto em suas particularidades diferenciadoras, simultaneamente afirmando-se novas relações superiores (porque mais inclusivas – incorporando curiosamente grande parte daquelas diferenças).⁵⁹

Carlos Lemos refere um outro parâmetro na análise da casa bandeirista – a sua organização espacial, associada à sua concepção formal que, por sua vez, resultava do sistema construtivo utilizado.

No livro que eu escrevi – A Casa Paulista – elenco três ou quatro hipóteses sobre a origem da casa bandeirista. Ela foi criada num contexto extremamente isolado do resto do mundo. São Paulo está num planalto onde antigamente se demorava três dias a chegar, para quem vinha das terras baixas por passagens estreitas onde mal passavam os cavalos. Vieram os padres e introduziram a taipa de pilão e estipularam regras relacionadas com o exercício da religião. A conjugação desses costumes com o conceito de habitar local fez surgir a planta da casa bandeirista, que integrava um programa baseado na separação de três espaços independentes: o da família, o da prática da religião e o do hóspede. Era de planta retangular, forma que pode ter surgido espontaneamente devido aos taipais que se cruzavam em linha reta.⁶⁰

Não obstante as diferenças entre as teses formuladas, é interessante o facto de que esta é ainda uma questão muito debatida, ampliando-se na decorrência do tempo. A criação de várias teses, relativas à interpretação de quem as estuda, faz com que não se criem dogmas sobre o tema, deixando em aberto a possibilidade de se encontrarem novos testemunhos que possam acrescentar algo mais de valioso a este tema,

59. KATINSKY, Júlio Roberto. *Casas Bandeiristas. Nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Tese de Doutorado apresentada À Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: 1976. p.89.

60. Entrevista ao arquiteto Carlos Lemos. Joana Botas. São Paulo: junho de 2011.

tal como foi possível através do Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal”.



IV. A CARGA POLÍTICA ASSOCIADA AO MOVIMENTO MODERNO E AO RESGATE DA ARQUITETURA POPULAR TRADICIONAL

Em Portugal, a valorização da tradição e de toda a herança cultural que esta carrega, vai ter origem no movimento do romantismo do século XIX, entrando em Portugal num tempo e contexto político e social muito delicado, tratando-se dos anos a seguir às invasões francesas e à perda do Brasil como a principal colónia da coroa portuguesa (de uma monarquia cada vez mais fragilizada). O seu cunho nacionalista é enaltecido sobretudo a partir de duas figuras fulcrais – Almeida Garrett e Alexandre Herculano, cujas narrativas promoveram uma visão idílica e pastoral da paisagem natural e da habitação rural portuguesa.

É só no final do século XIX, mais concretamente em 1883, que Henrique das Neves, na obra “A Cava do Viriato”, fez referência à expressão “casa portuguesa”, debatendo sobre o facto de esta existir ou não.

A partir do século XX, o debate sobre a tese da casa portuguesa começa a adquirir cada vez mais importância nas discussões culturais, sendo a designação de “casa portuguesa”, ora classificada como sendo de “estilização regionalista”, “tradicional” ou “tradicionalista”⁶¹.

É neste encadeamento de eventos que surge a figura de Raúl Lino, um dos maiores entusiastas da campanha da casa portuguesa, teorizando e difundindo esta renovada sensibilidade na sua primeira publicação, intitulada “A Nossa Casa: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples”, datada de 1918.

No regime de Salazar não estavam, propositadamente, criadas as circunstâncias para o estabelecimento dos princípios do movimento moderno – em choque com os valores da tradição e do legado.

O caráter conservador e nacionalista do regime fascista opunha-se aos ideais modernos, tal como acontecia na Espanha e em Itália. De certo modo, foi no resgate pela tradição e pela arquitetura popular que os arquitetos modernos puderam dar lugar aos princípios do movimento Moderno, uma forma de contornar uma certa limitação a que o regime obrigava.

É precisamente esta dimensão política que se tornou relevante para a pesquisa deste trabalho, já que o Inquérito remonta a esse mesmo contexto político, que despertou interesse em alguns intelectuais brasileiros, entre eles o arquiteto e sociólogo Nestor Goulart, que contribuiu com o seu testemunho nesta pesquisa que vai em busca das repercussões do Inquérito no Brasil.

A questão da dimensão política associada ao estudo do tema das raízes locais da arquitetura, no século XX, abordada por diferentes correntes intelectuais e políticas, foi aqui colocada por este arquiteto que manifestou particular interesse no tema.

61. LEAL, João. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Publicações Dom Quixote, Lda. 1ª Edição: outubro de 2000. p. 112

Isto porque, à semelhança do que aconteceu noutros países europeus, também “no Brasil o movimento de preservação da arquitetura tradicional surgiu nos intelectuais modernistas, que rejeitavam o ensino nos modelos académicos e iam buscar as raízes populares.”

1. MODERNISTAS VS CONSERVADORES

Em oposição aos fascistas acabariam por surgir diferentes correntes que, apesar de focadas em objetivos de carácter social semelhantes, divergiam em seus objetivos políticos.

(...) o estudo das raízes locais da arquitetura foi um tema, no séc XX, abordado por diferentes correntes intelectuais e políticas. (...) Correntes opostas viram-se para o mesmo problema – os conservadores e os progressistas, em busca de raízes sociais e populares no passado. Era uma situação ambígua – os estudos eram feitos por grupos diferentes mas com objetivos semelhantes. Os objetivos políticos eram os que divergiam: o objetivo nacionalista de direita era o de descobrir uma tradição como forma de coesão, de uma unidade representativa de um todo; os modernistas enquanto intelectuais procuravam raízes do próprio povo para encontrar nele formas de criação que dessem origem a novos processos criativos.⁶²

A discussão sobre a carga política associada ao Movimento Moderno e ao resgate pela arquitetura popular tradicional, tal como afirma Nestor, revela-se “um terreno escorregadio”, visto que reflete um conflito entre modernistas e conservadores, comportando cada um a sua posição ideológica.

O arquiteto identifica, por um lado, os conservadores – ligados às tradições e ao regionalismo – e, por outro lado, os progressistas – essencialmente virados para a questão popular da arte e da cultura.

62. Entrevista ao arquiteto Nestor Goulart.
Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

Um dos líderes do movimento regionalista brasileiro foi o sociólogo Gilberto Freire, que ia bastante a Portugal, escreveu muito justificando as políticas portuguesas, defendeu Salazar e terminou por ser muito mal visto politicamente no Brasil, porque ele tem origem no movimento regionalista, isto é, uma visão conservadora. (...)

Ambos os lados levam ao estudo do folclore e da cultura da população, mas porque politicamente no Brasil essa era a orientação a partir de 1930 – voltarem-se para um reconhecimento das raízes populares. Era uma situação mais sensível nas cidades maiores porque politicamente era preciso incorporar essas massas urbanas recentíssimas. (...)

No serviço do património isso era visto com uma perspectiva geográfica, etnológica, mais científica e de forma alguma ingénuo.⁶³

Nestor afirma que a vertente política e a discussão de ideologias voltadas para a arquitetura popular são questões que assumem um papel importante no estudo da arquitetura, sendo, por isso, uma preocupação constante e atual.

2. INQUÉRITO + LINA BO BARDI – UM JEITO DE BURLAR O ESTADO EM PROL DE UMA IDEOLOGIA

Ainda dentro do contexto político gerado pelo Movimento Moderno, surgiu neste trabalho a referência à figura de Lina Bo Bardi, apontada pelo arquiteto Paulo Bruna, como exemplo que protagoniza uma importante experiência na valorização e reconhecimento do “saber fazer popular”, perante a opressão política que tentava impedir o desenvolvimento dos ideais Modernos.

63. Entrevista ao arquiteto Nestor Goulart.
Idem.

É preciso se libertar das «amarras», não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história: o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, e ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas... Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, “verdadeiro”, e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentem a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros.

Na prática, não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar – aliás, salvar não, preservar – são certas características típicas de um tempo que pertence ainda à humanidade.⁶⁴

Paulo Bruna estabelece uma relação entre a formação de Lina Bo Bardi e seu interesse pela arquitetura popular, que abrange as questões políticas - a presença de Mussolini na Itália - e sua vinda ao Brasil, sua experiência no nordeste.

A questão que se torna mais relevante é o facto de os modernistas italianos terem estado ligados ao regime fascista, colaboracionistas vinculados à ditadura italiana. Daí que, num clima de destruição perante o pós-guerra, estando Itália “destruída física e moralmente”, ao invés de a reconstrução do país se apoiar nos princípios dos ideais modernos, vai encontrar soluções nas tradições populares – a busca pelas origens seria a nova essência do Movimento Moderno.

Surgiram vários caminhos, dois deles muito fortes.

Um baseado no sentimento fortíssimo de que a verdade estava no povo, nas classes dos trabalhadores, e não nos ideais modernos. Isso manifesta-se pelo neorrealismo italiano em outros domínios da arte. Os arquitetos fazem um longo trabalho de buscar nas aldeias

64. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. p.319.

rurais as tradições construtivas, era a maneira correta e imediata – e sobretudo ideológica – de reconstruir. (...)

Outro foi a publicação de certas revistas que entendiam que a essência do Movimento Moderno estava entre os arquitetos que se tinham voltado às suas origens, à autenticidade popular local – principalmente na Finlândia e na Suécia. Alvar Aalto interpretava com precisão novo empirismo escandinavo – um retorno a formas de construção tradicionais.⁶⁵

Neste contexto surge ainda outro personagem importante para o entendimento de todo o processo de retorno às origens ligado às problemáticas do mundo Moderno e carga política associada.

É a figura de Antonio Coderch, líder do Movimento R na Espanha, que preconizava um retorno ao popular e às origens, revisitando e re-trabalhando a arquitetura popular.

O arquiteto espanhol, devido à forte censura do seu país – que impedia a integração do Moderno em seus ideais – encontra nas publicações das revistas italianas um meio de penetração da arquitetura Moderna na Espanha. E consegue-o graças ao protagonismo que ganha após receber a “medalha de ouro” na primeira trienal de Milão que se realizou no pós-guerra, passando por isso a publicar vários projetos seus nas revistas italianas.

Reabrem-se no final dos anos quarenta as trienais de Milão. Na primeira trienal pós-guerra a “grande medalha de ouro” é dada a um arquiteto espanhol chamado Antonio Coderch. Não foi por acaso. Ele liderava um movimento na Espanha chamado Movimento R. Este arquiteto teve uma obra social pós-guerra impressionante – o prédio para pescadores em Barcelona.

65. Entrevista ao arquiteto Paulo Bruna. Joana Botas. São Paulo: agosto de 2011.

O que importa saber é que havia uma sensura furiosa na Espanha. Mas este arquiteto consegue superar isso por ter servido a marinha, por ser ultramoderno, e por ganhar o grande prêmio da trienal. (...)

O que interessa nesta história é perceber que a penetração da arquitetura moderna na Espanha fez-se através de Coderch, via Itália.⁶⁶

É neste contexto de constante opressão política do governo e de tentativas de integração dos princípios Modernos na cultura de um país que se forma a arquiteta italiana, Lina Bo Bardi.

Foi através do seu marido Bardi que Lina vai para o Brasil, onde conhece a Escola Carioca que, para seu desgosto, não reconhecia a sua cultura ligada à arquitetura popular.

Lina considerava que a arquitetura carioca era edonista e não tinha uma relação com a arquitetura popular e sua cultura. Quando manifesta o seu interesse pelo popular, ela não só não é entendida, como é vista constantemente como uma estranha, uma estrangeira.

No pós-guerra a elite em São Paulo era culta, mas fechada. A Lina percebe isso rapidamente e manifesta uma amargura e desencanto nos seus escritos. Por isso aceita ir para a Bahia e retornar às suas origens de formação, podendo praticar e aplicar nos seus trabalhos os conceitos sobre o popular e as tradições culturais. Deste modo ela reflete claramente a situação em Itália e Espanha.⁶⁷

Perante esta contextualização entre uma experiência europeia e outra brasileira, Paulo Bruna faz um paralelismo entre a figura de Lina e o papel do Inquérito para o reconhecimento da importância da arquitetura popular tradicional como um meio de integração do movimento moderno num clima dominado pelo regime fascista.

66. Entrevista ao arquiteto Paulo Bruna. Idem.

67. Idem.

(...) o Inquérito reflete a tomada de consciência de Távora de que o movimento moderno só teria condições em Portugal se seguisse a via do reconhecimento da autenticidade da cultura popular. Da mesma

forma que os italianos vão buscar a cultura do neorrealismo, Távora dá-se conta de que o Estado teria de financiar este projeto. Inquérito era um meio de burlar a censura fascista e abrir a possibilidade de dar lugar ao movimento moderno.⁶⁸

68. Entrevista ao arquiteto Paulo Bruna.
Idem.



OBSERVAÇÕES FINAIS

Antes de viajar para São Paulo, determinada na minha pesquisa, o arquiteto António Meneres, avisara-me da dificuldade que seria encontrar, concretamente, influências do Inquérito na cultura arquitetónica brasileira.

De facto, nem mesmo a ideia daquilo que eu me propunha procurar era concreta. Existia apenas um desejo muito forte - descobrir o Inquérito naquele país, reconhecer a força que nos une aquela cultura, e encontrar, quem sabe, quem me pudesse confirmar e testemunhar essa experiência de ligação luso-brasileira, contemporânea do Movimento Moderno.

Não tardou para que eu percebesse que era evidente que o Inquérito chegara ao Brasil e deixara as suas marcas, de certo modo, indeléveis para quem se deixou conquistar por tal obra.

E, contrariamente ao que sucedera em Portugal, no Brasil não houve qualquer produção arquitetónica diretamente influenciada pela obra sobre a arquitetura popular portuguesa.

Já no que toca ao intelecto, à produção teórica, torna-se claro que aquele inventário não passara despercebido – fora, inclusive, uma importante alavanca na realização de novas pesquisas sobre a arquitetura popular brasileira e suas origens, na discussão de determinados conceitos, na fundamentação de teses, na valorização de temas ligados à questão da identidade nacional e carga política associada.

O próprio arquiteto Carlos Lemos afirma ter recorrido à informação acolhida pela sua experiência em Portugal, ligada à publicação do Inquérito, para escrever o capítulo inicial do seu livro *Cozinhas, etc.*, e para identificar a origem portuguesa das imagens sacras ditas “paulistinhas”.

Por outras palavras, no diz respeito à arquitetura popular do Brasil, podemos afirmar que o Inquérito fora ressuscitar naquele país determinados valores que pareciam ter sido esquecidos, ignorados ou desconsiderados.

Entre as conversas que testemunham a experiência dos arquitetos brasileiros após o conhecimento do Inquérito, bem como as repercussões desta obra na cultura arquitetónica brasileira, surgiram algumas críticas acerca daquele inventário feito pelos arquitetos portugueses.

Essas críticas, manifestadas por uns e contestadas por outros, incidem essencialmente sobre dois aspetos: a ausência de exemplos de arquitetura popular urbana no inventário sobre arquitetura popular portuguesa e, por outro lado, a carência que se faz sentir, de modo geral, de uma análise antropológica associada a este mesmo estudo.

Segundo Carlos Lemos, faltaria no Inquérito tratar sobre outras questões ligadas à arquitetura popular, nomeadamente exemplos de arquitetura urbana (porque apenas é referida a rural), detalhamentos mais específicos das variações tipológicas dentro de cada região, ou mais importante, uma análise antropológica associada ao estudo da arquitetura popular, porque “a arquitetura vernácula é uma questão antropológica.”

Ora, acerca do primeiro parâmetro, é preciso ter em conta que, quando se urbaniza, aprimoram-se os processos de construção, apuram-se as formas e a justeza das fachadas, as proporções e requintes resultantes do contacto com a erudição. E, por isso, a arquitetura popular desvirtua-se, perde as forças e a autenticidade.

Daí que, de certo modo, podemos ponderar a hipótese de que a arquitetura popular portuguesa inventariada no Inquérito, em sua essência, não poderia ser urbana e sim rural, ou predominantemente rural – já que as suas raízes estão na terra.

Neste sentido, o arquiteto Júlio Katinsky faz a seguinte observação:

A arquitetura urbana não podia ser representada, ela estava dominada pela expressão da classe dominante portuguesa que estava totalmente comprada pelo Império. Só a arquitetura rural era popular. Hoje sim, faria sentido. Não naquele instante. Foi um esforço muito grande o que os arquitetos portugueses fizeram, coisa que nós brasileiros não fomos capazes.⁶⁹

No que diz respeito à questão antropológica ligada à arquitetura popular, em falta no Inquérito, a observação foi de concordância geral.

De fato, o Inquérito, inventário da arquitetura popular em Portugal, apresenta-se como um livro que nos leva pelo país, fazendo uma mostra, através de desenhos, mapas e imagens fotografadas, de

69. Entrevista ao arquiteto Júlio Katinsky.
Joana Botas. São Paulo: agosto de 2011.

diversas tipologias arquitetônicas populares, ligadas às regiões e respectivas características geológicas e climáticas.

São apontadas ainda as atividades populares, mas é sabido que os arquitetos não se aprofundaram na questão antropológica da arquitetura.

Ainda assim, o Inquérito foi muito além de um simples inventário. Ele mostra-nos, através de imagens – que, em sua singularidade, valem mais que mil palavras – um universo de domínios que podem ser explorados e dissecados por quem as lê. Afinal, não se pode esquecer o contexto em que o Inquérito foi feito – um tempo em que a palavra podia ser fonte de repressão.

Por outro lado, tal como afirma Nestor, os arquitetos não têm formação antropológica.

Eu não seria crítico ao trabalho das arquitetos portugueses porque eles registraram muita coisa lá e que nós imediatamente incorporámos aqui como informação para pesquisa. Meia dúzia de informações esclarecem, não foi preciso muito texto. (...)

Os nossos métodos são empiricamente muito consistentes, e os próprios antropólogos deveriam estudá-los um pouco para podermos encontrar uma parceria nos métodos sistemáticos do estudo das questões da arquitetura popular.⁷⁰

Sim, o Inquérito “pede” uma análise antropológica. Até porque, aos olhos de quem o vê e lê, escapam-se muitos detalhes para os quais é preciso desenvolver uma especial sensibilidade no olhar.

Atualmente, que já não precisamos medir as palavras, sentimos que o que não foi dito no Inquérito há 50 anos atrás (ainda que fosse sabido, de certo, por quem o fez), pode e deve sê-lo agora.

70. Entrevista ao arquiteto Nestor Goulart. Joana Botas. São Paulo: julho de 2011.

Assim, mais do que dar ao Inquérito aquilo que ele merece, e a todos nós de cá e aos de lá, alimentar-se-ia esta partilha de constantes de sensibilidade que unem duas nações tão próximas e tão distantes – Portugal e Brasil.

Em jeito de conclusão, será interessante perceber de que forma se pode articular um passado, não tão distante, com as questões atuais da cultura arquitetónica portuguesa.

Propõe-se um questionamento acerca da “raça portuguesa”, se assim se pode chamar. Em suas constatações, Reinaldo dos Santos, e até Lucio Costa, apela à arquitetura portuguesa e às suas “qualidades de raça”, tão fortes e densas, que não terá permitido que o fundo da sua sensibilidade tivesse sido perturbado por influência peninsular ou francesa...

Deveremos entender que estas influências foram negativas e que o “espírito nacional português”, inabalável, permaneceu imune em sua “homogeneidade de raça”?

A língua atesta um resíduo de palavras celtas. Depois veio uma camada latina. Depois vieram os visigodos e suevos. Depois os árabes e norte africanos. Onde fica a “pureza do sangue”? Mas essas presenças sociais (e culturais) fizeram da sociedade portuguesa uma entidade flexível e capaz de absorver influências as mais variadas.⁷¹

Então, talvez tenha sido na capacidade de absorver essas influências que a cultura portuguesa, e também a brasileira, ganharam um plasticidade e flexibilidade que permitiu a produção arquitetónica de propostas coletivas, síntese de um leque de raízes e essências que ajudaram a construir identidades.

Outrora, antes de haver Portugal ou Brasil, haviam terras. E essas terras ganhavam nome e riqueza conforme por lá passavam diversas

71. Comentário do arquiteto Júlio Katinsky sobre o desenvolvimento deste trabalho. Setembro 2011.

culturas, que num processo de territorialização, de apropriação da essência do lugar, lhe imprimiam carácter humano, formavam uma nação.

Talvez agora o fenómeno se repita, inversamente. Não procuramos criar nações – elas já existem. Mas tentamos encontrar pistas que respondam às questões sobre as nossas raízes, a(s) essência(s) da nossa identidade. Pois, só assim, nos poderemos “globalizar”. Caso contrário, correremos o risco da descaracterização.

Portugal e Brasil unem-se nessa busca, talvez infundável, mas de certo preciosa para a consolidação dessa “autonomia nacional”.

Coloca-se o desafio da realização de um novo Inquérito, que pudesse abranger todas estas questões e que contasse com a parceria dos arquitetos portugueses e brasileiros que, direta ou indiretamente, estiveram ligados à “Arquitetura Popular em Portugal”.

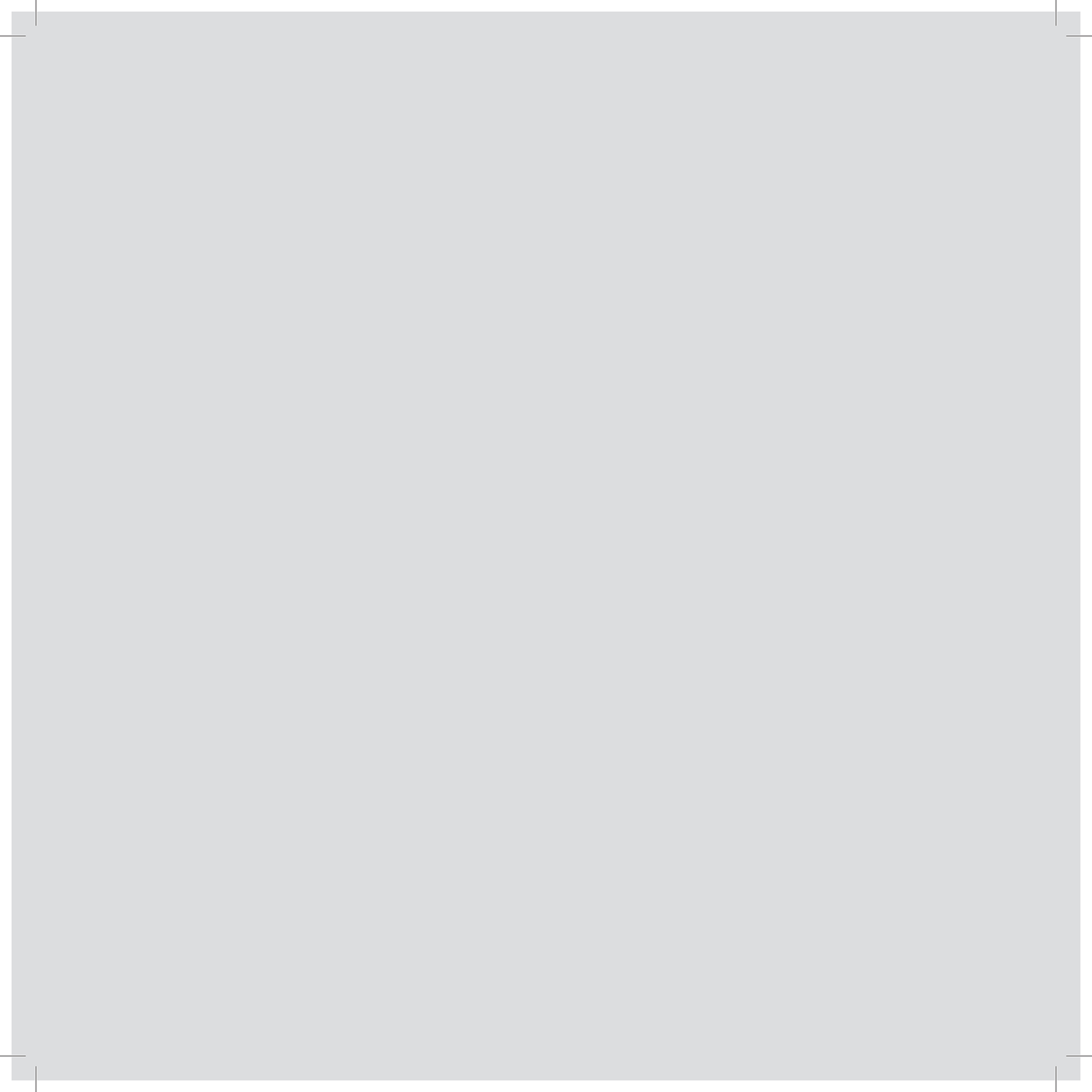
“Completar-se-ia” a obra, reviver-se-iam experiências, reforçar-se-iam laços e, num ciclo de conferências entre Portugal e Brasil, se faria chegar às gerações mais novas, pouco despertas, um universo que lhes é desconhecido, misterioso, mas tão precioso.

O meu profundo envolvimento neste trabalho dificultou, de certo modo, que me pudesse distanciar o suficiente para, numa postura crítica, concluir sobre a verdadeira contribuição original que esta pesquisa propõe.

Contudo, depois de ter enviado uma primeira versão “final” deste projeto aos arquitetos que me ajudaram nesta produção, tive o prazer de receber um texto de apreciação do arquiteto Júlio Katinsky, em que se pode ler:

(...) é com prazer que ousou afirmar tratar-se de uma contribuição à discussão da arquitetura brasileira, e portuguesa. (...) Porque pela primeira vez, as mais dispares interpretações aparecem explicitamente reunidas. Repare que todas as interpretações se desconhecem mutuamente. Mas quando você as reúne podemos começar a estabelecer um plano crítico superior, inclusivo. (...) O dialogo só começou.⁷²

72. Comentário do arquiteto Júlio Katinsky sobre o desenvolvimento deste trabalho. Setembro 2011.



DEPOIMENTOS



ARQUITETO BENEDITO LIMA DE TOLEDO

Como conheceu o Inquérito à "Arquitetura Popular em Portugal" e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Eu conheci o Inquérito em 1968 quando fui com uma bolsa a Portugal. Visitei Portugal orientado pelo Meneres e pude fazer um levantamento muito rico sobre aquele inventário.

Fiquei três meses em Portugal e fiz uma espécie de estágio com o António Meneres, que me presenteou com um livro. Fui para lá com muita aspiração face a tudo o que eu tinha visto.

Claro que houve uma surpresa geral entre os arquitetos da FAU. Foi uma revelação inesperada. O meu departamento de História e Estética de Projeto reunia esses arquitetos como o Carlos Lemos, o Katinsky, o Toscano, e todos nós ficámos muito entusiasmados porque era uma novidade.

Portugal era muito vinculado às grandes navegações e ao domínio dos mares. (...) Esse tema as grandes descobertas é um grande fascínio para todo o mundo. Portugal era dono do mundo, dono dos mares.

Nós tínhamos a preocupação de procurar as origens da arquitetura popular. O Inquérito despertou ainda mais esse interesse.

[Sobre as teses da casa bandeirista]

A arquitetura popular é a cultura, é enraizada na terra, é uma coisa que nasce daquele lugar, e para entendê-la precisamos desenvolver uma grande sensibilidade no nosso olhar.

O exemplo das capelas alpendradas é uma coisa que veio da arquitetura rural em São Paulo. As casas bandeiristas, por exemplo, são um produto de um determinado momento da cultura de São Paulo. O estudo destas é um trabalho dos mais antigos do patrimônio, tema que interessou a muita gente. Os bandeirantes eram sujeitos que não tinham residência urbana, moravam em diferentes lugares, voltados para as suas prospeções. Era uma cultura local de contexto rural, não pode ser confundida com a urbana. As técnicas mudam.

A propósito, é interessante que surjam teses divergentes entre si, para que não se criem dogmas, cada um tem a sua interpretação. Mas são ditos alguns absurdos, principalmente pelos que nunca saíram de São Paulo e ficaram presos a visões limitadas.

A propósito do Inquérito, foi incrível perceber como os indivíduos manejavam os materiais e os trabalhavam com precisão. No norte do país eles trabalhavam o granito com uma perícia – faziam uma porção de furos na pedra e cortavam-na como se fosse isopor.

[Sobre a consciencia da arquitetura vernacula e as raízes brasileiras na arquitetura popular portuguesa]

Já dizia Lucio Costa que a boa arquitetura estava na mão dos mestres portugueses, a quem apelidava de portugues – os brasileiros só brincam com gente de quem gostam.”

(...)

A influência do Inquérito ficou centralizada na FAU. O departamento de História interessou-se muito em explorar esse tema [da arquitetura popular portuguesa]. Mas a questão antropológica ligada à arquitetura popular, mais precisamente ligada à questão da ocupação territorial, ainda não foi analisada a par e passo. Refiro-me às aldeias e aldeamentos. O mestre dos aspetos geográficos das aldeias é o Absaber.

(...)

A experiência da descoberta desta obra foi muito interessante e motivou o estudo de um outro tema muito importante relacionado com a arquitetura popular – as aldeias e os aldeamentos. O primeiro tipo de ocupação territorial feito pelos portugueses na colonização do Brasil foram os aldeamentos, e isso foi uma experiência da arquitetura popular muito valiosa. No meu capítulo do livro “História Geral da Arte” eu refiro essa mesma questão dos aldeamentos.



ARQUITETO CARLOS LEMOS

Como conheceu o Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal” e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Havia em São Paulo um professor chamado Soares Amora, que tinha uma ligação qualquer com a Gulbenkian. Toscano e eu procurámo-lo querendo saber se aquela instituição patrocinava viagens de pesquisa, porque nós queríamos ir para Portugal pesquisar sobre a arquitetura regional portuguesa. Meses depois a Gulbenkian anunciou que apoiaria a nossa viagem de pesquisa, em 66.

O meu desejo era, baseado numa suposição ou ingenuidade, de descobrir naquele grande inventário – Arquitetura Popular em Portugal – as raízes da arquitetura brasileira. Digo ingenuidade porque logo percebi que a arquitetura brasileira tem mais a ver com a arquitetura vernácula ou sincrética. (...)

[no Inquérito] houve um desejo de classificar certa arquitetura popular que na verdade devia ser chamada de arquitetura regional que, se for analisada a sua origem, levará o pesquisador a uma sociedade isolada (...)

A arquitetura em taipa do sul de Portugal catalogada no Inquérito não é vernacular. Ela é de origem árabe.(...)

Viagei por Portugal inteiro durante 3 meses, de Miranda do Douro até Faro, e conheci muito bem os exemplos de arquitetura inventariados na obra, e muitos mais. Eu estava procurando a origem da casa bandeirista, achei dezenas de exemplos, e percebi que o partido bandeirista decorre de vários programas.

[Sobre a consciencia da arquitetura vernacula e as raízes brasileiras na arquitetura popular portuguesa]

Eu conheço mal a arquitetura portuguesa do ponto de vista das técnicas construtivas tradicionais aliadas a um conforto técnico. Mas sem dúvida alguma ela influenciou muito a nossa arquitetura popular e respetivas soluções construtivas, sem esquecer a influência indígena predominante na mão de obra.

Uma influência trazida pelos europeus foi o alpendre, que nos chegou pela “carreira das Índias”. Ele é um excelente moderador de temperatura. Foram agentes culturais anónimos que nos fizeram chegar esta cultura do alpendre, certamente marinheiros, comandantes, soldados, engenheiros militares, padres,...

Os engenheiros militares foram entre nós os maiores divulgadores do aperfeiçoamento da cultura militar das nossas construções.

É preciso entender que não houve uma seleção prévia das pessoas que vinham de Portugal. Vinham os que queriam e outros, às vezes, até sem querer. Foi justamente da miscelânea de gente do norte e do sul, que vieram morar juntos aqui, com os recursos daqui, que surgiram muitos sincretismos. Sincretismo que se acentuou com a adaptação à cultura indígena. Os índios tinham casas de palha ovais, eram espaços promíscuos. Os portugueses transformaram-nos retangulares e criaram divisões do espaço no interior – isso é o sincretismo. Foi o aliar dos hábitos ibéricos e cristãos aos hábitos e modos de fazer indígenas.

E existe também a influência indiana do bungalow – os indianos também influenciaram demais os hábitos e técnicas construtivas do Brasil. A influência oriental é realmente muito forte.

[Sobre a relação/equívocos entre os conceitos vernáculo, tradicional, regional, popular]

Cada cabeça uma sentença. Hoje em dia eu acho que não chega a haver esse conflito, mas sem dúvida alguma eu adoto o termo vernacular porque foi o que eu aprendi quando era menino – eu aprendi que na língua portuguesa não se deviam usar expressões que não fossem do vernáculo. Isto porque naquele tempo havia muita palavra francesa no

nosso linguajar, como hoje existem os ditos estrangeirismos. São essas influências que ao longo do tempo vão deturpando a língua do quotidiano (não a língua oficial).

Assim, eu aprendi que a arquitetura vernacular é aquela própria de uma sociedade, onde está explicitado o saber fazer daquela sociedade, com os recursos naturais daquele meio ambiente. E como no mundo inteiro não existe repetição, é impossível ter a mesma arquitetura vernacular nos mesmo lugares ao mesmo tempo.

Mas ocorre que com o passar do século, as sociedades que eram segregadas e tinham uma cultura vernácula hermética foram recebendo a presença de representantes de outras sociedades com outros saberes e recursos, e com essas misturas a arquitetura deixou de ser vernacular, não era mais a original.

Os conceitos não mudam, eles adaptam-se. É mais que lícito falarmos em língua portuguesa vernácula, como em arquiteturas vernaculares em Portugal. Portugal é uma nação só, um povo só, mas tem regionalismos. Se falarmos na sociedade de Trás-os-Montes, ou da Beira Alta, ou do Algarve, vemos que são diferentes – no quotidiano, no modo de falar, no sotaque do vocabulário, na gastronomia. Então, nós chamamos às arquiteturas dessas micro-regiões de vernaculares, embora sejam uma adaptação do conceito original. É como se Portugal fosse uma ilha, ou um arquipélago, em que cada ilha tem o seu modo de viver. Essas coisas o Inquérito não levantou – essas diversidades de vivências.

[Sobre as teses da casa bandeirista]

No livro que eu escrevi – A Casa Paulista – elenco três ou quatro hipóteses sobre a origem da casa bandeirista. Ela foi criada num contexto extremamente isolado do resto do mundo. São Paulo está num planalto onde antigamente se demorava três dias a chegar, para quem vinha das terras baixas por passagens estreitas onde mal passavam os cavalos. Vieram os padres e introduziram a taipa de pilão e estipularam regras relacionadas com o exercício da religião.

A conjugação desses costumes com o conceito de habitar local fez surgir a planta da casa bandeirista, que integrava um programa baseado na separação de três espaços independentes: o da família, o da prática da religião e o do hóspede. Era de planta retangular, forma que pode ter surgido espontaneamente devido aos taipais que se cruzavam em linha reta. Forma que coincidentemente tem a simetria da arquitetura de Palladio.

Saia, que gostava muito de “florear” as coisas com uma linguagem de uma erudição que os seus ouvintes não entendiam direito, resolveu casar a casa Palladiana e a bandeirista. Mas não significa que ele considerasse que a segunda provinha da primeira por influência, até porque os tempos de cada uma delas não coincidiam. Essa planta

da casa bandeirista existia desde o século XVI, e se se demoravam três dias para subir a serra e meses para cruzar o Atlântico, como é que vinha um projeto de Palladio para aqui? Nunca!

Eu achava plausível – e acho que é a verdadeira – a hipótese de que o projeto da casa bandeirista tenha sido feita por um arquiteto militar.

[Sobre a arquitetura popular vernacula – retrospectiva da experiência de Lucio Costa]

Lúcio Costa viu na arquitetura antiga do mestre de obra português uma arquitetura sadia, que sem dúvida alguma era moderna, no sentido da modernidade funcionalista.

[Sobre as aldeias e os aldeamentos]

Portugal é um caso, Brasil é outro. Desde os romanos que a vida religiosa atribuiu à igreja uma importância nos povoaamentos.

Enquanto em Portugal todos os povoaamentos tinham uma capela ou igreja, no Brasil as igrejas eram construídas nos aldeamentos dos espaços urbanos, onde os fazendeiros só iam na Semana Santa, no Natal, em ocasiões festivas ligadas à religião. O resto do tempo viviam nas fazendas, que ficavam bem longe, no interior. Assim construíam casas na cidade que ficavam a maior parte do tempo abandonadas. Então, no século XVII, cinquenta por cento das casas urbanas ficavam fechadas. É um dado muito importante porque explica o porquê da organização dos espaços destas casas: uma sala só com uma cozinha nos fundos. Nos tempos das festas dividiam o espaço com cortinas e biombos, não tinha um programa de vida familiar. E os proprietários negavam-se a pagar imposto sobre essas casas.

[Sobre a africanização da arquitetura popular portuguesa]

A palavra negro designava escravos, pelo que por várias vezes era anunciado que dezenas de negros tinham sido trazidos para São Paulo, sendo que eram índios e não negros africanos. Somente com o incremento da fabricação do açúcar na segunda metade do século XVIII é que houve o acúmulo de escravatura negra. Antes contavam-se pelos dedos os escravos negros. Era uma sensação cada vez que chegava um a São Paulo. Os negros jamais poderiam ter influenciado a arquitetura popular em São Paulo. Apenas no nordeste houve influência africana, como são os mocambos. Ainda assim o escravo obedecia às ordens do colonizador.

Houve uma coincidência formal. Há certas técnicas construtivas que somente admitem aquela solução formal. A cobertura mais imediata que existe é a de uma água só. Mas para servir um espaço maior o certo é a cobertura de duas águas que se apoia nos cantos, os vãos dos pilares preenchidos assemelhando-se aos mocambos, que na verdade foi um nome novo atribuído a essa construção já muito antiga - a cabana. É isso que algumas pessoas não entendem, houve uma coincidência formal, não uma africanização da arquitetura popular portuguesa.



ARQUITETO GÜNTER WEIMER

Como conheceu o Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal” e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Não recordo exatamente de como tomei conhecimento do livro da Arquitetura Popular Portuguesa. Já faz tanto tempo... Tirei cópia de um exemplar doado por algum arquiteto português em visita ao diretor de minha faculdade, que me emprestou. Isso deve ter sido por volta de 1970.

Naquela época o processo de cópias ainda era bastante rudimentar, e a cópia era precária... O exemplar que disponho em minha biblioteca foi comprado por mim numa viagem que fiz à “santa terrinha”.

A aquisição do exemplar sobre os Açores foi muito sofrida. No mercado livreiro de Lisboa, não estava à venda. Meus contatos com os Açores não resultaram em nada. Uma orientanda minha foi finalmente aos Açores no ano passado e encontrou um exemplar e o presenteou a mim.

(...)

Mistérios, mistérios, mistérios: esta é a minha resposta às suas indagações.

Mistérios que envolvem a realização do próprio Inquérito. Embora eu o tenha virado ao avesso, até hoje não está claro na minha mente as verdadeiras intenções deste trabalho. Penso que, pelo fato de que tenha sido realizado durante a ditadura de Salazar, a objetividade tenha sido um tanto escamoteada para evitar eventuais conflitos com a interpretação oficial dos dados. Sei muito bem quais eram as contradições imperantes em sua pátria naqueles tempos. Isso, naturalmente, não quer dizer que eu não me tenha apaixonado pela obra que dissequei em todos os sentidos e não há dúvida que foi ela que me fez viajar várias vezes a Portugal e percorrê-lo em todas as direções. São poucos os lugares que eu não tenha visitado, ainda que superficialmente, mais como turista que como estudioso, ainda que fosse a última a intensão original.

Mistéioso é o conteúdo pois me pareceu e ainda parece que havia, por parte dos autores, um certo receio em admitir a profunda influência moura na formação de Portugal e de sua arquitetura.

Mistério porque não foram incluídas as ilhas no tal trabalho porque, afinal de contas, elas também pertencem a Portugal. Para mim, como riograndense, me interessava especialmente a arquitetura açoriana e foi só com muita paciência e envolvimento que consegui o volume sobre a "Arquitetura Popular dos Açores", publicado em 2007, e não sei porque a Madeira ainda não foi contemplada com semelhante levantamento.

Mistérios...

Quanto à sua repercussão no Brasil... Eis aí outro e dos mais profundos mistérios. É para lá de sabido que os portugueses têm um alto apressado por sua arquitetura popular. Prova disso é a própria realização deste Inquérito além de tantas outras obras a este respeito que me esforço em colecionar e degludir.

É comum dizer-se que nós os brasileiros somos herdeiros diretos da cultura portuguesa. Para dizer a verdade, sou muito desconfiado sobre este tipo de consideração recorrente, pois a formação do Brasil deve muito aos nativos e aos africanos e a outras correntes imigratórias vindas dos mais variados cantos do mundo. Porém, certo é que a cultura portuguesa sempre foi dominante e por isso mesmo não encontro explicação pela qual nós temos assumido um desprezo tão grande por nossa arquitetura popular. Pouco se escreve sobre ela, menos ainda ela é estudada e virtualmente é nulo o debate a seu respeito.(...)

Seu questionamento a respeito da influência e/ou repercussão do Inquérito no Brasil, eu avalio da seguinte forma:

a) é difícil entender que sua repercussão foi tão limitada e que não tenha ensejado maiores motivações entre nós e que a mesma não chegou a alcançar o que minimamente seria de desejar dada à importância de sua realização. Neste sentido, ficamos muito a dever aos esforços da Associação de Arquitetos Portugueses.

b) devido ao quase total desconhecimento de outras influências em nossa arquitetura, a visão que temos da arquitetura brasileira é distorcida exatamente por influência do trabalho realizado pelos portugueses. Como virtualmente só se conhece o que foi realizado em Portugal, deduz-se que o que foi feito no Brasil é de proveniência portuguesa. Para ser mais explícito, quero afirmar que amo a arquitetura popular portuguesa e conheço melhor Portugal do que a minha própria terra (o que não é difícil entender dadas as dimensões dos dois países), mas estou convencido de que a influência da arquitetura portuguesa no Brasil é bem menor do que apregoado oficialmente. Oficialmente se diz que toda a arquitetura colonial brasileira é uma transposição para os trópicos da portuguesa, havendo até mesmo alguns extremistas que pensam ser uma boa parte desta produção muito mais portuguesa que propriamente brasileira e que esta somente teria surgido nos alvares do século XVIII. Longe de mim querer colocar em dúvida a importância da arquitetura portuguesa para com a produção brasileira, mas devemos ter em mente que para o colonizador era desprezível sujar a mão no barro e na madeira e quem fazia este trabalho era o africano escravizado. A minha teoria é que foi exatamente por este meio que nossa arquitetura se tornou muito mais africana do que ousamos admitir. As evidências estão expressas no Inquérito dos portugueses: lá a taipa trazida pelos mouros é muito mais comum que no Brasil onde a mesma é quase totalmente desconhecida e, pelo lado inverso, é verdade que as taipas leves não são desconhecidas em Portugal, mas seu emprego está muito aquém de sua importância no Brasil. Na próxima vez que for a Portugal quero dar especial atenção ao emprego das técnicas de taipa. Não quero me precipitar, mas pelo que já conheço de Portugal, estou para afirmar que as taipas leves no Brasil são muito mais abundantes, diversificadas e elaboradas que em Portugal. A ser verdade o que afirmo, efetivamente, somos muito mais africanos que pensamos ou desejamos ser.

[Sobre a consciência da arquitetura vernacula e as raízes brasileiras na arquitetura popular portuguesa]

Falas da “consciência da arquitetura vernácula” que decididamente não existe no Brasil ou, pelo menos, não na intensidade necessária ou desejável. Ainda temos muita vergonha de sermos um povo mestiço e pouco valor atribuímos àquilo que possa ser efetivamente debitado na conta do “povo”. Porém, tenho de reconhecer que estamos em fase de transformação. Já participei de três bancas com tese/dissertação sobre arquitetura popular; em Belo Horizonte já há uma disciplina que trata da matéria da mesma forma como em nossa faculdade de Porto Alegre(...)

Entre nós soa muito estranha a afirmação que fizeste no que tange à importantíssima afirmação de que é na arquitetura popular que se encontram as razões de uma revisão da arquitetura erudita, mas não tenho dúvidas que foi exatamente isso que fizeram os grandes mestres do modernismo centro-europeu. Mies van der Rohe mandava seus alunos desenhar as tradicionais casa de enxaimel do interior do seu país para que aprendessem como se comporta a

mecânica das estruturas, e não tenho qualquer dúvida que foi o mesmo tipo de construção que inspirou Le Corbusier a conceber a teoria das estruturas independentes.

Pessoalmente sou um apaixonado pela arquitetura popular a tal ponto que, logo que consegui minha aposentadoria, lancei-me a reunir os dados esparsos sobre o saber popular de nossos mestres construtores com os levantamentos que realizei ao longo dos anos nas viagens que empreendi no Brasil do qual resultou o trabalho "Arquitetura popular brasileira".

[Sobre a relação/equívocos entre os conceitos vernáculo, tradicional, regional, popular]

"Em meu livro sobre a arquitetura popular brasileira já expus minhas concepções sobre os conceitos de arquitetura "vernacular" (que julgo totalmente inadequado), "vernacular" (que é um anglicanismo e um equívoco semântico); "tradicional" julgo inadequado por ser muito amplo (a arquitetura colonial barroca é "tradicional", mas nem por isso é popular); "regional" penso ser limitado a um determinado território mas não qualifica a arquitetura que tanto pode ser erudita como popular. Por isso sou francamente partidário de que a denominação correta é POPULAR mesmo e na forma como o fizeram os arquitetos responsáveis pelo "Inquérito" português."

[Sobre as teses da casa bandeirista]

(...)penso que a única divergência apontada até agora é a que eu expus no meu livro em que afirmo que [a casa bandeirista] surge da técnica construtiva berbere (ou moura) e que a organização funcional é de origem sueva (como dizem os portugueses) ou "suaba" como dizemos nós aqui no Brasil.

[Sobre a carga política associada ao Movimento Moderno e ao resgate da arquitetura popular]

As discussões sobre o engajamento político do modernismo e da arquitetura popular foram muito intensas antes do golpe militar de 1964 quando os arquitetos foram taxados de esquerdistas e, em conseqüência, foram fechadas todas as revistas de arquitetura. Com a reabertura política que começou a ter forças vinte anos mais tarde, houve uma forte guinada para a direita, quando associar arquitetura com política passou a ser concebido como um erro primário (muito ao contrário do que eu penso). A questão da arquitetura popular - quando ela estava sendo colocada - sempre foi

encarada do ponto de vista paternalista, do tipo “o que nós podemos fazer pelos pobres e pelos negros”. Jamais se admitiu que os pobres e os negros somos nós mesmos.

[Sobre a africanização da arquitetura popular portuguesa]

Como curiosidade, quero contar que há muitos anos estive entre nós o arquiteto Nuno Portas com o qual fiz um estágio no LNEC (Laboratório Nacional de Engenharia Civil), em Lisboa. Tratando da arquitetura brasileira, aquele arquiteto se manifestou dizendo que a arquitetura brasileira seria uma “barbarização” da arquitetura tradicional portuguesa. Naquela ocasião fiquei chocado com sua interpretação. Passado o tempo, cheguei à conclusão de que Portas tinha uma certa dose de razão, apenas errou substancial: a arquitetura popular brasileira, em larga escala, é uma africanização da arquitetura portuguesa.

(...)

Quero, todavia, encerrar minhas opiniões com a declaração de que sinto uma enorme inveja dos arquitetos portugueses pelo magnífico trabalho realizado - em minha terra faz uma enorme falta a realização de trabalho semelhante sobre a arquitetura do povo de meu país.



ARQUITETO JÚLIO KATINSKY

Como conheceu o Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal” e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Quando alguns dos meus colegas regressaram de Portugal, depois da sua busca pela Arquitetura Popular Portuguesa, trouxeram folhetos que nos mostravam a condição da arquitetura portuguesa e pela primeira vez podíamos ter esse contacto direto, testemunho que até então nunca nos tinha chegado. Foi um milagre esses arquitetos terem-se juntado sem ajuda nenhuma, mapearem aquelas regiões e fazerem esse levantamento.

O Inquérito pesou na nossa geração, formandos na FAU. Tínhamos a preocupação da Arquitetura como cultura e não só como atividade. Por isso queríamos estabelecer uma relação mais constante com a arquitetura portuguesa.

[Sobre as teses da casa bandeirista]

Foi na revelação dessa obra em que me inspirei para escrever a minha tese a que chamei Casas Bandeiristas – renascimento e reconhecimento da arte em São Paulo. Até que ponto essa arquitetura era de de total raiz portuguesa?(...)

Nenhuma das casas bandeiristas me pareceu igual aos exemplos de arquitetura popular portuguesa. Não havia casa igual aquela. Para mim a casa bandeirista mostrava-se como uma mistura de dois espaços – o espaço indígena e o espaço português. Nesse sentido, o Inquérito foi uma peça fundamental para a minha tese. Na verdade, era a vertente antropológica que mais me interessava. Mas fundamentar e argumentar a minha tese não foi tarefa fácil, principalmente porque tanto o Luís Saia quanto o Carlos Lemos estavam em desacordo com as minhas ideias. Além de que só anos mais tarde eu pude comprovar as minhas teorias.

[Sobre a questão da identidade nacional]

A minha geração, quando recebe o Inquérito, reconhece na cultura portuguesa aquilo que nós já éramos. Por isso é que eu, o João Toscano, e outros, víamos no Inquérito aquilo que nós queríamos – a arquitetura popular, que nunca antes desta obra foi levada a sério.

Há algumas coisas que eu nunca entendi direito. Porque é que surgiu o movimento tradicional no Brasil e em toda a América do Sul? E agora eu cheguei a umas conclusões que pode ser que estejam certas.

Há uma preocupação que se desenvolve muito fortemente no primeiro país do continente americano – os Estados Unidos da América, em 1776. E todos os olhos se voltaram para a América. Como se forma uma nação? É uma pergunta que a América vai fazer – a preocupação com uma identidade nacional é uma questão muito poderosa.

O século XIX gira em torno desse questionamento nacional, inclusivé os arquitetos americanos são os primeiros a colocar esse problema da identidade nacional. Em que medida o srepresenta a democracia e igualdade?

Há então duas origens para essa ideia da preocupação com a nação.

Por um lado, a França vive um conflito entre o rei que se achava rei por direito divino e a convenção que considerava o rei um funcionário, tal como o é a rainha de Inglaterra, que é uma funcionária por excelência e recebe um salário. E foi isso que a Revolução Francesa mudou definitivamente – a partir daquele momento não existiria ninguém eleito por Deus, todos eram funcionários. Mas ao fazer isso eles vão estabelecer uma nova divindade nacional, e essa divindade começa a ser discutida – a nação, a pátria. A própria Marselhesa fala nisso – “Allons enfants de la Patrie”.

Por outro, a identidade nacional vinda dos EUA, principalmente por ser uma nação nova. E essa problemática vai afetar todos os países da América. Tanto é que surge uma arquitetura americana – a arquitetura dos franciscanos -, sendo que o maior arquiteto dessa arquitetura das missões vem da escola de Chicago.

Então acontece o seguinte – o estilo neocolonial das missões vai espalhar-se por toda a América, e mais fortemente no México. No Brasil nós temos dois estilos neo-tradicionistas: um que a gente chamava de estilo colonial português e o estilo tradicional mexicano. E é a partir do século XX que se começa a desenvolver esse movimento neo-tradicionista, em certa parte ingênuo.

Mas só depois da 1ª Guerra Mundial é que surge a questão da arquitetura popular no mundo inteiro.

Os arquitetos que se formaram sob a revolução francesa, e querem traduzir artisticamente a nova sociedade que estaria sendo formada, vão procurar a tradição vernacula que já tinha sido resgatada pela Inglaterra – são os ingleses que levantam a questão social da arquitetura.

O problema da identidade nacional era um problema novo – uma série de questões políticas e sociais do mundo Moderno.

[Sobre a ausência de exemplos de arquitetura urbana no Inquérito]

A arquitetura urbana não podia ser representada, ela estava dominada pela expressão da classe dominante portuguesa que estava totalmente comprada pelo Império. Só a arquitetura rural era popular. Hoje sim, faria sentido. Não naquele instante. Foi um esforço muito grande o que os arquitetos portugueses fizeram, coisa que nós brasileiros não fomos capazes. Não temos que criticar.

[Sobre a africanização da arquitetura popular portuguesa]

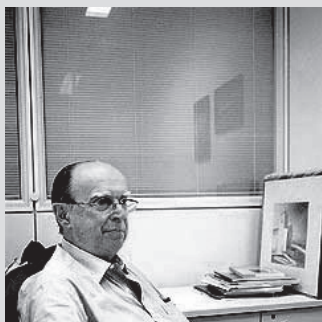
A arquitetura popular brasileira tem forte presença da arquitetura portuguesa – mas veja-se que não se trata de uma hegemonia de uma sobre a outra -, e tem uma forte presença da arquitetura indígena.

Na cidade a influência maior, não na arquitetura, mas no espaço urbano, é do negro, por uma razão simples – é ele quem, depois de ser libertado, passa mais tempo na cidade.

Na arquitetura brasileira eu não reconheço a influência africana. Mesmo nos mocambos do nordeste a influência é essencialmente indígena. Agora, no espaço urbano, aí sim aparece a influência dos negros. O terreiro era o local onde os negros africanos faziam a junção de uma religião africana com o cristianismo – é a presença espacial negra, como o é o candomblé. Esta é a única influência que conheço do negro no espaço urbano.

A influência maior, além de todas as influências que o Brasil recebeu, veio de Portugal, da Espanha, de Itália, e mais tarde, a partir do século XVIII, da França.

E essas influências vieram misturar-se com a influência indígena, que é muito forte. Mesmo em São Paulo isso é claro e pode ver-se nos nomes dados às ruas e lugares, quase todos indígenas. E ainda persistem variações de vocabulário do planalto para o litoral. E há palavras que só nós usamos, do planalto de São Paulo, onde a presença da cultura indígena permaneceu.



ARQUITETO NESTOR GOULART

Como conheceu o Inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal” e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Na época em que o Inquérito foi feito e chegou a nós as comunicações eram difíceis e as possibilidades de compra de livros importados eram mínimas.

Por algum motivo eu tive conhecimento e encomendei a obra. Pouca gente tomou conhecimento, apenas os mais ligados ao estudo da arquitetura no Brasil e interessados na defesa do património.(...)

[O primeiro grande contributo do Inquérito no Brasil foi o de] “abrir a possibilidade de comparação direta entre a nossa arquitetura popular e exemplos portugueses. Com a sua publicação passámos a ter em mãos um acervo incrível de exemplares da arquitetura popular portuguesa. Foi um descortinar das nossas raízes. No Brasil e nas ilhas é onde se encontram uma síntese dos exemplos populares. Aqui são decantações das experiências portuguesas. Para nós os exemplos das ilhas foi muito importante.

O livro sobre os Açores foi muito importante depois do Inquérito. No que se referia à arquitetura rural isso é muito mais importante. Temos uma arquitetura rural com certa importância, grandes fazendas em Minas Gerais, interior da Bahia... Elas são menos influenciadas pela arquitetura urbana. Nós não tínhamos noção das origens disso. Para nós era a famosa caixa preta, não tínhamos como estabelecer essa relação. É um descortinar de informações. Achamos que era uma arquitetura vernácula de origem local. Quando na verdade tinha várias influências luso-hispânicas.

Para nós, do Patrimônio, foi muito importante. Creio que tomei conhecimento do Inquerito pelo Benedito.

[Sobre a carga política associada ao Movimento Moderno e ao resgate da arquitetura popular]

Há uma outra dimensão que me interessa e eu publiquei – o estudo das raízes locais da arquitetura foi um tema, no séc XX, abordado por diferentes correntes intelectuais e políticas.

Os italianos, no tempo do fascismo (1930) fizeram um levantamento das raízes romanas da arquitetura italiana. Inventários desse tipo foram feitos também no Brasil.

O estudo a arquitetura popular ou vernácula foi desenvolvido por duas correntes de orientações opostas – extrema direita e esquerda – cada uma das correntes buscando legitimar a sua pesquisa através desse estudo.

As propostas dos modernistas como Le Corbusier visavam destruir a cidade tradicional – uma radicalização que defendia a destruição da arquitetura tradicional porque ela não acrescentava nada à experiência moderna.

No Brasil o movimento de preservação da arquitetura tradicional surgiu nos intelectuais modernistas, que rejeitavam o ensino nos modelos acadêmicos e ia buscar as raízes populares.

Foram os maiores arquitetos modernos que estudaram a arquitetura tradicional, em oposição aos fascistas. Correntes opostas viram-se para o mesmo problema – os conservadores e os progressistas, em busca de raízes sociais e populares no passado. Era uma situação ambígua – os estudos eram feitos por grupos diferentes mas com objetivos semelhantes. Os objetivos políticos eram os que divergiam: o objetivo nacionalista de direita era o de descobrir uma tradição como forma de coesão, de uma unidade representativa de um todo; os modernistas enquanto intelectuais procuravam raízes do próprio povo para encontrar nele formas de criação que dessem origem a novos processos criativos.

Havia ainda uma terceira corrente, virada para uma visão antropológica e etnográfica da cultura popular, que pretendia ser científica e não preconceituosa. Procurava encontrar as raízes da criação artística no povo, segundo uma perspectiva de ciência social.(...)

É um terreno escorregadio porque cada um comporta a sua posição ideológica.

Os conservadores liam as tradições, o regionalismo – esse movimento no Brasil também foi muito forte. Um dos líderes do movimento regionalista brasileiro foi o sociólogo Gilberto Freire, que ia bastante a Portugal, escreveu muito justificando as políticas portuguesas, defendeu Salazar e terminou por ser muito mal visto politicamente no Brasil, porque ele tem origem no movimento regionalista, isto é, uma visão conservadora.

Por outro lado vocês tem tanto os conservadores como os progressistas, que estão preocupados com o popular. Ambos os lados levam ao estudo do folclore e da cultura da população, mas porque politicamente no Brasil essa era a orientação a partir de 1930 – voltarem-se para um reconhecimento das raízes populares. Era uma situação mais sensível nas cidades maiores porque politicamente era preciso incorporar essas massas urbanas recentíssimas.

Foi uma preocupação constante. Mas a discussão é muito grande. No serviço do património isso era visto com uma perspectiva geográfica, etnológica, mais científica e de forma alguma ingénua.

Decádas antes da UNESCO, Mário de Andrade levantou a importância da questão do estudo da cultura popular e indígena, fazendo-o com um sentido muito técnico. Ele selecionava amostras e as pessoas começaram a recolher aquelas peças e a olhá-las como se elas fossem excepcionalmente boas. Não tinham muita noção de que aquilo eram amostras produzidas em série.

Então, essa discussão ainda está em boa parte presente. Mas é muito fácil todo o mundo escrever sobre isso, contudo muita coisa é pouco profissional e de uma grande incompetência.

[Sobre a arquitetura popular vernacula – retrospectiva da experiência de Lucio Costa]

De facto o setor que conseguiu introduzir uma relação mais adequada de arquitetura Moderna brasileira com o meio ambiente foi o Serviço do Património, a começar por Lucio Costa (trabalhava com ele nessa época o arquiteto Carlos Lemos). Ambos vinham da arquitetura neocolonial, da preocupação que seria, em Portugal, a de Raul Lino. Como eles vinham do estudo do neocolonial gostavam de usar certas soluções com as quais se tinham acostumado, uma delas os terraços.

No momento da chegada de Le Corbusier, que defende uma abertura maior para a arquitetura mediterrânea - uma consideração maior pelas nossas raízes -, Lucio Costa utiliza a arquitetura do passado e inverte a lógica da arquitetura Moderna.

O que Lucio Costa fez de grandioso foi que ele, em lugar de fazer uma arquitetura com muito vidro para receber muito sol e janela fechada para não receber vento frio, ele abre a casa – cria aqueles alpendres em volta para que o sol não batesse: ele inverte a lógica sanitária da arquitetura moderna europeia. E aí, como consequência, ele afasta-se da linguagem da arquitetura moderna como ela estava sendo usada no norte europeu. Ele elabora uma linguagem nova – protege a casa do sol, não apenas com os beirais, mas com os terraços que projetam a casa para o exterior, que por sua vez tem portadas de vidro para se abrir para os terraços e não para as fechar. Cria uma outra versão da arquitetura moderna.

Efetivamente ele reinterpreta a arquitetura moderna baseado no repertório que tinha da arquitetura colonial e que incorpora nos seus projetos. Isto cria a chamada Escola Carioca, que era muito diferente da Escola Paulista.

Lucio Costa utiliza o repertório da arquitetura popular na reformulação dos projetos da arquitetura moderna e cria uma solução a que todos imediatamente aderiram.

[Sobre a ausência de uma análise antropológica no Inquérito]

Os arquitetos não têm formação antropológica, mas existe uma questão que eu tenho procurado estudar, e tenho pensado e anotado constantemente sobre isso – nós fazemos a nossa pesquisa de campo e da história sobretudo, menos pela análise social com o tema da análise histórica, mas mais pela visita aos locais e pela leitura das iconografias.

Então, a história do urbanismo que eu faço no Brasil ou em qualquer país é sempre baseada ou nas visitas – na leitura ótica direta -, ou no estudo da iconografia (onde eu já fiz muito trabalho). Acredito que é um campo relativamente desconhecido pelos historiadores, porque eles não fazem a leitura das imagens, não conseguem fazer uma leitura sistemática e nós fazemos a leitura da organização social através das imagens ou da visita aos locais. Fazêmo-lo ao contrário – partimos do espaço para chegar ao domínio social.

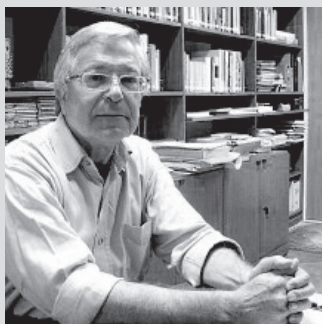
Eu não seria crítico ao trabalho das arquitetos portuguesas porque eles registraram muita coisa lá e que nós imediatamente incorporámos aqui como informação para pesquisa. Meia dúzia de informações esclarecem, não foi preciso muito texto.

Não creio que seja prático dar formação antropológica aos arquitetos, isso teria de ser uma formação extra. Os nossos métodos são empiricamente muito consistentes, e os próprios antropólogos deveriam estudá-los um pouco para podermos encontrar uma parceria nos métodos sistemáticos do estudo das questões da arquitetura popular.

[Sobre as teses da casa bandeirista]

O tema das casas bandeiristas é divergente nas teses formuladas. O Luís Saia que resolveu fazer uma interpretação da casa bandeirista como um rápido amadurecimento de uma experiência coletiva social, regional. Ele construiu uma teoria do regional que era um pouco uma versão esquerdista. Mostra a casa bandeirista como uma cristalização de uma experiência coletiva do século XVII.

Mas é uma questão em aberto, quanto mais o tempo passa mais se amplia. O Luís Saia procura mostrar como essa forma de habitação correspondia a uma cultura, no sentido antropológico, muito mais indígena do que portuguesa. Porque os portugueses que vieram para cá eram muito poucos, era difícil de chegar aqui. O que o Saia fez com a casa bandeirista foi ligar os costumes desta casa ao que seria uma vida com base na presença indígena.



ARQUITETO PAULO BRUNA

Como conheceu o Inquérito à "Arquitetura Popular em Portugal" e em que medida esta obra foi um contributo para a cultura arquitetónica brasileira?

Eu recebia muitas revistas italianas nos anos 60. Ou na Casabella ou na Domus saiu um artigo extenso de crítica altamente impactante sobre o Inquérito. Foi assim que eu tomei conhecimento da obra. Porque quando se está na faculdade e de pega em dois "calhamaços" não se dá a devida importância. É por isso que a geração mais recente não sabe do que se trata.

O Toscano, o Katinsky, o Lemos, o Benedito Lima, todos esses professores estavam ligados a Portugal e à arquitetura colonial brasileira. Quando esses intelectuais se juntavam com os arquitetos portugueses como o Távora, criavam-se grandes laços. Há um relacionamento longo, antigo, que de alguma forma ainda se mantém.

Eu sou professor titular de história contemporânea. Os restantes professores são da área de história da arquitetura brasileira. As disciplinas em que estavam vinculados eram dessa área e passavam pelos órgãos do Estado (SPHAN).

[Sobre a carga política associada ao Movimento Moderno e ao resgate da arquitetura popular]

Pela minha formação, que é de origem italiana, e por ensinar arquitetura contemporânea, vejo essa questão de uma outra perspectiva. E coloquei essas ideias ao Távora, que em parte concordava.

A figura da Lina no tema da arquitetura popular – na Itália o Mussolini chega ao poder em 1922. Ele, enquanto ditador, nunca manifestou interesse por este ou aquele estilos de arquitetura. Não era um tema importante para ele. O marido da Lina tinha uma galeria de arte em Roma e amigos ligados às arquitetura moderna. Organizou uma exposição de cultura italiana, onde expôs modelos e fotografias - la tavola degli orrori, mostrando caricaturas da arquitetura académica que o regime estava fazendo. Pier Maria Bardi queria que o Mussolini adotasse o movimento moderno. Mas quando a guerra termina Mussolini foi pego e enforcado. Era maio de 1945 e a Itália estava destruída física e moralmente.

O que aconteceu de fato foi que a arquitetura italiana não podia voltar-se para o modernismo por estar extremamente ligado a uma ideia progressista da arquitetura. O clima dos anos pós guerra na Itália não era de reconstruir o país a partir dos ideais modernos. Os arquitetos modernos haviam sido colaboracionistas, vinculados ao regime.

Surgiram vários caminhos, dois deles muito fortes.

Um baseado no sentimento fortíssimo de que a verdade estava no povo, nas classes dos trabalhadores, e não nos ideais modernos. Isso manifesta-se pelo neorealismo italiano em outros domínios da arte. Os arquitetos fazem um longo trabalho de buscar nas aldeias rurais as tradições construtivas, era a maneira correta e imediata – e sobretudo ideológica – de reconstruir. Daí surgiu “o manual do arquiteto”. A partir desses levantamentos bairros inteiros foram construídos em Roma. Al Tiburtino – assim se reconstruiu Roma nos anos quarenta, pós 2ªGuerra.

Outra foi a publicação de certas revistas que entendiam que a essência do Movimento Moderno estava entre os arquitetos que se tinham voltado às suas origens, à autenticidade popular local – principalmente na Finlândia e na Suécia. Alvar Aalto interpretava com precisão novo empirismo escandinavo – um retorno a formas de construção tradicionais.

Reabrem-se no final dos anos quarenta as trienais de Milão. Na primeira trienal pós-guerra a “grande medalha de ouro” é dada a um arquiteto espanhol chamado Antonio Coderch. Não foi por acaso. Ele liderava um movimento na Espanha chamado Movimento R. Este arquiteto teve uma obra social pós-guerra impressionante – o prédio para pescadores em Barcelona.

O que importa saber é que havia uma censura furiosa na Espanha. Mas este arquiteto consegue superar isso por ter servido a marinha, por ser ultramoderno, e por ganhar o grande prêmio da trienal. Além de que começa a publicar sistematicamente os seus projetos em revistas italianas. Na minha família assinávamos a Domus e todo o ano se publicava uma obra de Coderch. Assim se formou uma resistência em seu entorno. O Movimento R, segundo Coderch, era um retorno ao popular, às origens. Ele nunca assumiu ser moderno, nunca reivindicou uma arquitetura moderna. Afirmava visitar, retrabalhar a arquitetura popular. Em torno dele levitavam arquitetos como Oriol Bohigas, membro do estúdio de arquitetura MBM, em Barcelona.

O que interessa nesta história é perceber que a penetração da arquitetura moderna na Espanha fez-se através de Coderch, via Itália. Espanha tinha fronteiras fechadas, contudo os arquitetos italianos iam a Espanha convidados para dar palestras sobre arquitetura moderna. Os italianos ficavam fascinados pelos caminhos abertos pelo grupo R.

Estes países (Itália e Espanha) vinham de um passado fascista, que era ainda presente na Espanha. Barcelona foi a última cidade a render-se.

O Movimento R é, em última instância, uma pesquisa constante sobre a autenticidade da cultura popular.

A Lina forma-se neste contexto. O pai dela era um fantástico pintor.

Quando Lina se forma nos anos 40 em Itália vai trabalhar na revista Domus. Foi por causa do seu marido Bardi que ela vem ao Brasil, trazendo uma cultura que não reconheceu aqui, porque a arquitetura brasileira valorizava a Escola Carioca, do Oscar Niemeyer. Ela funda uma marcenaria, fazendo design, móveis – aquilo que de melhor os arquitetos italianos sabiam fazer. Fundou ainda uma revista chamada “Habitat”. Aí nota-se uma coisa muito interessante – nos editoriais que ela escrevia que estavam na última página da revista ela reflete a cultura que tinha de valorização do popular.

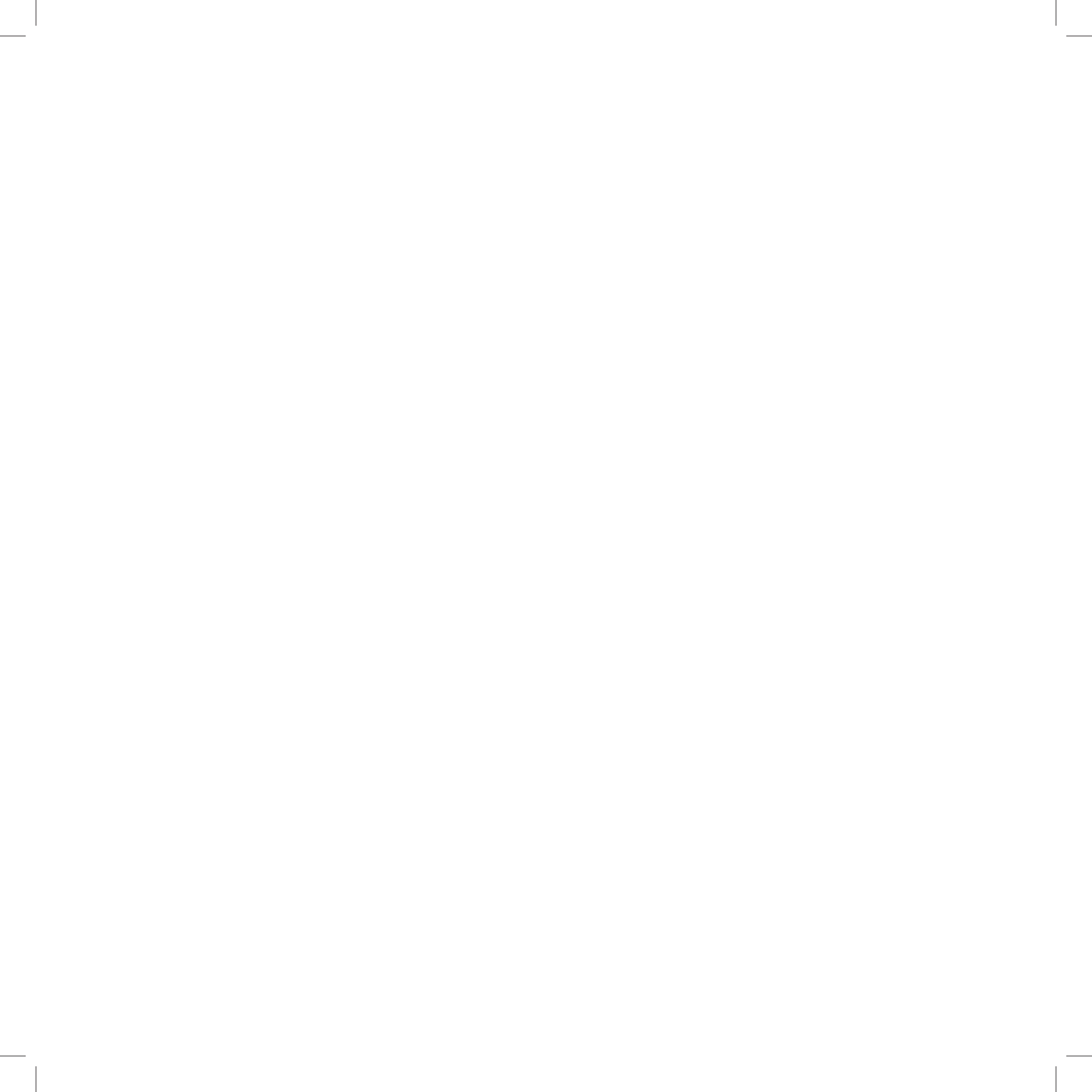
Mas ninguém a entendia – ela vinha de um “caldeirão” de movimento moderno em que se rejeitava precisamente o moderno pelo seu carácter colaboracionista. Lina considerava que a arquitetura carioca era edonista e não tinha uma relação com a arquitetura popular e sua cultura. Quando manifesta o seu interesse pelo popular, ela não só não é entendida, como é vista constantemente como uma estranha, uma estrangeira.

No pós-guerra a elite em São Paulo era culta, mas fechada. A Lina percebe isso rapidamente e manifesta uma amargura e desencanto nos seus escritos. Por isso aceita ir para a Bahia e retornar às suas origens de formação, podendo praticar e aplicar nos seus trabalhos os conceitos sobre o popular e as tradições culturais. Deste modo ela reflete claramente a situação em Itália e Espanha.

Fazendo então um paralelismo, O Inquérito reflete a tomada de consciência de Távora de que o movimento moderno só teria condições em Portugal se seguisse a via do reconhecimento da autenticidade da cultura popular. Da mesma forma que os italianos vão buscar a cultura do neorrealismo, Távora dá-se conta de que o Estado teria de financiar este projeto. Inquérito era um meio de burlar a censura fascista e abrir a possibilidade de dar lugar ao movimento moderno.”



BIBLIOGRAFIA



COSTA, Lucio (1997). *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 2ªEdição.

COSTA, Lucio (1997). “Documentação Necessária”, 1938. In: *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 2ªEdição.

COSTA, Lucio (1997). “Introdução a um relatório”, 1948. In: *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 2ªEdição.

DECKKER, Z. (2001). *Brazil Builds – The Architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon Press.

GUNTER, W. (2005). *Arquitetura Popular Brasileira*. São Paulo: WMF Martins Fontes,.

FATHY, H. (2009). *Arquitetura para os pobres: uma experiência no Egípto rural*. Lisboa: Argumentum.

INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

INSTITUTO TAKANO (2002). *João Walter Toscano*. São Paulo: Editora UNESP.

KATINSKY, J. (1976). *Casas Bandeiristas. Nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo.

KATINSKY, J. (2005). *Pesquisa Acadêmica na FAUUSP*. São Paulo: FAUUSP.

LEAL, J. (2000). *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MILHEIRO, A. (2004). *Imenso Portugal. Culturas Arquitetônicas Portuguesa e Brasileira – Um Diálogo a Três Tempos*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, abril 2004.

MILHEIRO, A. (2005). *A Construção do Brasil. Relações com a Cultura Arquitetônica Portuguesa*. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

PEREIRA, N. (2000). *Reflexos Culturais do Inquérito à Arquitetura Regional*. *Jornal Arquitetos*, nº195.

SANTOS, P. (1975). *Constantes de sensibilidade do brasileiro: paralelo com as do portugueses*. S.N. Rio de Janeiro.

WISNIK, G. (2001). *Lucio Costa. Espaços de arte brasileira*. São Paulo: Cosacnaify.



ANEXOS



TEMA I

ISCTE - IUL

**DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO – MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA**

PROJECTO FINAL 2010-11

EXERCÍCIO I - TRABALHO INDIVIDUAL, 1º SEMESTRE.

Tendo por base a área de intervenção estipulada na ficha de unidade curricular, localizada no Distrito de Setúbal, no Concelho de Grândola, especificamente na península de Tróia, propõe-se a elaboração de um exercício que permita o estabelecimento da relação entre a

macro escala (análise estratégica do território) e a micro escala (intervenção arquitectónica detalhada).

O Plano de Ordenamento da Península de Tróia prevê quatro distintos núcleos, com vocações diferenciadas, inserindo-se a área de estudo, no designado NOP4, que inclui para além do sítio arqueológico um “eco-resort”. As ruínas romanas estão classificadas como Monumento Nacional (desde 1910) e encontram-se adjacentes a uma área classificada como Reserva Ecológica Nacional. No referido plano de ordenamento está previsto a edificação de um Centro de Interpretação e um Hotel de Charme com implantações coincidentes respectivamente com os actuais armazéns de arqueologia e com o designado “palácio” Sottomayor identificados em planta que se encontra no Anexo II. Para além destes projectos está também previsto a Valorização Paisagística das Ruínas Romanas encontrando-se esta obra parcialmente concluída, tendo sido parte do percurso de visita inaugurado no final do passado Julho.

Pretende-se que o discente realize uma leitura abrangente do território de intervenção, sujeito ao longo dos séculos a diferentes ocupações, com especial atenção para a ocupação romana e eleja a estratégia para a sua intervenção considerando os seguintes projectos.

ÁREA DE INTERVENÇÃO:

Campo Arqueológico do Tróia-Resort

METODOLOGIA:

1. Num primeiro momento, serão constituídos grupos de aproximadamente 5 estudantes;

2. A área de intervenção, previamente parcelada de acordo com planta anexa, será distribuída a cada um dos grupos.

3. Cada um dos elementos, de cada grupo, ficará individualmente afecto uma das parcelas, anteriormente designadas.

4. Individualmente, serão desenvolvidos projectos de valorização, arquitectónica e paisagística, de acordo com as parcelas previamente distribuídas.

5. Ficarão ainda a cargo de cada um dos elementos do grupo a realização de um projecto para um Centro de Interpretação de acordo com o Anexo I, a realizar em implantação coincidente com os actuais armazéns de arqueologia.

6. Ao mesmo tempo que são desenvolvidas as propostas individuais, deverá ser mantido um debate, no seio de cada um dos grupos, que permita desenvolver uma estratégia de harmonização das várias intervenções, e que possa contribuir para a realização de proposta geral de valorização do Campo Arqueológico de Tróia.

PARCELAS DA ÁREA DE INTERVENÇÃO:

Parcela 1 - Núcleo industrial (1) /Templo paleocristão (2)

Parcela 2 - Sepulturas de mesa e sistema hidráulico (3) / Unidade Fabril (4)

Parcela 3 - Balneário (5) /Núcleo fabril (6) /Mausoléu (7)

Parcela 4 - Rua da Princesa (8)

Parcela 5 - Cetárias da orla costeira (9)

ENTREGAS E AVALIAÇÃO

1ª Entrega intermédia: 2 de Novembro 2010

2ª Entrega intermédia: 2 de Dezembro 2010

MODELO DE APRESENTAÇÃO

As apresentações finais serão realizadas por Grupo, sendo que, deverá apresentar-se a estratégia geral para a área de intervenção, bem como as propostas individuais de cada um dos elementos do que compõem o grupo.

Lisboa, 27 de Setembro 2010

ANEXO I:

Centro de Acolhimento e Interpretação do Sítio Arqueológico de Tróia

O Centro de Interpretação deverá integrar as seguintes componentes:

- Receber os visitantes da estação arqueológica;
- Acolher as actividades da equipa técnica de arqueologia;

Esta última área destina-se a acolher as actividades permanentes da equipa técnica responsável pelo desenvolvimento dos projectos de investigação arqueológica em Tróia bem como prever uma área de reserva do espólio arqueológico, com a possibilidade de ser eventualmente visitado.

O edifício na sua totalidade deverá apresentar uma área bruta total aproximada AB=600,0 m²

PROGRAMA DE ESPAÇOS:

- 1-Átrio- recepção e informação
- 2-Exposição Permanente
- 3-Sala Polivalente- projecção /conferências/reuniões/exposições temporárias
- 4-Bar- cozinha/balcão/arrumos/espço para mesas, ligação ao exterior
- 5-Instalações sanitárias visitantes

- 6-Arrumos- apoio exposição
- 7-Gabinete de Trabalho -3 gabinetes para duas pessoas
- 8-Laboratório- análises a materiais
- 9-Arquivo - documentos
- 10-Sala para Reserva - temporária
- 11-Oficina de Arqueologia
- 12-Instalações sanitárias funcionários e duche
- 13-Arrumos
- 14-Área técnica

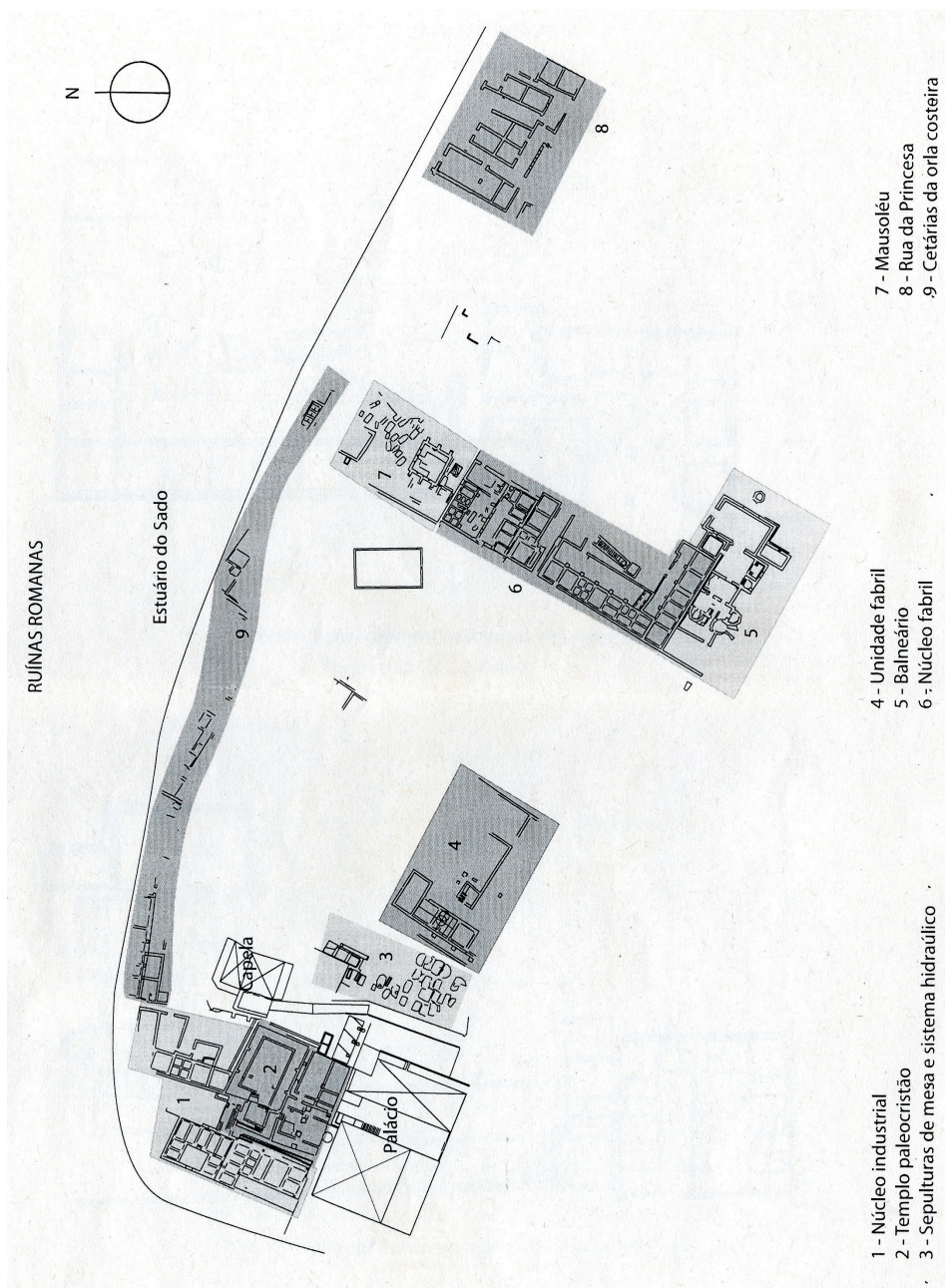
PROGRAMA DE ESPAÇOS EXTERIORES:

Ao nível dos Espaços Exteriores deverão ser contemplados de um modo geral o acesso pedonal e automóvel bem como área de estacionamento considerando os seguintes aspectos :

- 1-Acesso principal ao recinto
- 2-Estacionamento automóvel visitantes e funcionários
- 3-Estacionamento de camionetas de passageiros
- 4-Início do percurso arqueológico visitantes
- 5-Acesso à estação arqueológica funcionários
- 6- Acesso ao Centro de interpretação para visitantes e funcionários
- 7-Acesso automóvel eventual à Capela de N. Sr.^a de Tróia
- 8-Acesso pedonal à Capela de N. Sr.^a de Tróia

ANEXO II:





ANEXO III:

TEMA II

ISCTE - IUL

**DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO – MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA**

PROJECTO FINAL 2010-11

EXERCÍCIO II - TRABALHO DE GRUPO, 1º SEMESTRE.

A península de Tróia, área de intervenção do Projecto Final definida na Ficha de Unidade Curricular, apresenta-se em plena transformação sendo o desenvolvimento local estruturado em torno do turismo.

Considerando a particularidade do território em causa, alvo de um Plano de Urbanização em curso, pretende-se com o Tema II a realização de um trabalho de reconhecimento do território.

O objectivo do Tema II, passa pela definição de um conceito síntese caracterizador de leitura e interpretação da área de estudo, capaz de suportar a localização coerente do projecto de um equipamento a desenvolver no 2º semestre ao abrigo do Tema III

1ª FASE - RECONHECIMENTO DO TERRITÓRIO

Numa etapa preliminar de aprofundamento da estratégia de intervenção de um determinado território torna-se imprescindível o seu conhecimento.

Para esse efeito dever-se-á possuir a informação necessária para avaliar a potencialidade dos sítios e os conflitos existentes de modo a formular propostas.

O trabalho de grupo deverá proceder à recolha de informação, nomeadamente em áreas como:

- Caracterização biofísica da área de intervenção:- topografia, estrutura de espaços verdes, orografia e sistemas de drenagem natural; geologia - hidrologia; orientação e exposição solar.
- Evolução histórica da área de estudo:- caracterização do processo de formação do tecido edificado; recolha de plantas de várias épocas; monografias e descrições.
- Caracterização da mobilidade, potencialidades e estrangulamentos: caracterização de acessos, da rede viária; rede marítima/ fluvial; Percursos pedonais, etc.

- Caracterização da estrutura edificada, da distribuição de funções e dos espaços públicos: - Tipologias de espaços públicos; Estruturas urbanas existentes; Edificado com valor histórico e arquitectónico; Edificado recente consolidado; Estado de conservação; Espaços vazios; Espaços públicos; Equipamentos públicos e privado, etc.
- Planos Urbanísticos condicionantes, projectos mais relevantes para a área de intervenção:- P.D.M.; P.P.; Condicionantes Urbanísticas; Loteamentos; projectos mais relevantes para a área de intervenção.

2 FASE - PROGRAMA/CONCEITO/PROPOSTA

Na posse dos dados anteriormente recolhidos proceder-se-á à designação de um conceito síntese caracterizador de leitura e interpretação da área de estudo.

Entrega intermédia: 11 de Novembro (1ª fase)

Formato: caderno A3 e CD com o mesmo conteúdo.

ENTREGA FINAL: 31 DE JANEIRO DE 2011

Formato: Caderno A3 (incluindo o memorando) e CD com Power Point.

Discussão e Apresentação do Trabalho: Semana de 7 a 11 de Fevereiro de 2011, em Power Point.

27 de Setembro 2010

TEMA III

ISCTE - IUL

**DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO – MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA**

PROJECTO FINAL 2010-11

EXERCÍCIO III - TRABALHO INDIVIDUAL, 2º SEMESTRE.

Pretende-se que o trabalho de projecto do 2º semestre se estabeleça dentro do limite da designada UNOP04 integrada num Plano de Pormenor do Plano Geral da Península de Tróia.

Com o conhecimento efectivo desta área, promovido pelo trabalho desenvolvido em grupo, patente no Exercício II, para a qual foi realizado um reconhecimento do território, pretende-se que o aluno eleja o local de implantação para a nova intervenção.

Esta Unidade Operativa (UNOP04) caracteriza-se essencialmente pela presença da caldeira, virada ao rio Sado, pela integração na REN –Reserva Ecológica Nacional (onde está incluída a RNES - reserva natural do estuário do Sado) e pelas ruínas romanas classificadas como Monumento Nacional. O Plano de Pormenor prevê para esta área a construção dos seguintes elementos:- Centro de interpretação Arqueológico; Centro de interpretação Ambiental;- Hotel de Charme;- Ecoresort;- Serviços e área de acesso ao Cais dos Ferries.

Partimos de uma estratégia de realocização do Hotel de Charme, previsto no plano de pormenor junto das ruínas romanas, especificamente no Palácio Sotto-Mayor e edificios adjacentes, para uma nova localização a definir dentro da (UNOP04).

Propõe-se a elaboração de um Hotel e SPA para o qual se disponibiliza o programa de espaços que se encontra em anexo.

Este novo projecto deverá constituir-se como um argumento integrador preconizando-se:

- O entendimento e interpretação de um território com características de paisagem natural, como veículo gerador de uma proposta de desenho e composição arquitectónica.

- A manipulação crítica do programa proposto para um “Hotel/ SPA” como meio de invenção do edificio e do lugar.

- A utilização da linguagem arquitectónica como reflexo da expressão individual e da postura cultural do discente face a um território real e a um determinado programa.

O aluno deverá relacionar a estratégia definida no trabalho de grupo, com as propostas individuais decorrentes dos projectos desenvolvidos no Tema I, e integrar a opção de implantação do novo Hotel /SPA.

Cada aluno deverá sentir-se convidado, a partir deste novo exercício, a repensar o território em estudo, encarando o projecto como uma oportunidade para superar os limites colocados no Tema I e Tema II.

APRESENTAÇÃO FINAL DE JÚRI:

Considerando este trabalho de projecto como a conclusão da investigação sobre a Península de Tróia, convém referir que para qualquer proposta, independentemente da proximidade ou não dos diversos projectos (Tema I e Tema III), deverá o aluno encontrar uma lógica conceptual que permita integrar todo o trabalho realizado ao longo do ano lectivo e que deverá ser explicita na apresentação final em júri.

7 de Fevereiro 2011

WORKSHOP DE AQUECIMENTO

ISCTE - IUL

**DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA E URBANISMO – MESTRADO
INTEGRADO EM ARQUITECTURA**

PROJECTO FINAL 2010-11

Ao Tema III associa-se um exercício de aquecimento composto por duas tarefas a desenvolver em grupo.

Tarefa 1

Título: Imagem de mistério, com livro, cadeira e janela

Deverá ser composta uma imagem de mistério, com livro, cadeira e janela. Sobre esta imagem deverá o grupo elaborar um texto com 1500 caracteres incluindo espaços (no máximo), que explicita e amplie o efeito de mistério associado à imagem. A imagem a apresentar deverá fazer parte de uma sequência de 10 imagens.

A ENTREGAR:

impressão no formato A2 da imagem seleccionada, que deverá ser afixada na parede da sala de aula.

Caderno com formato 21x21 cm onde se inclui o texto, a imagem seleccionada, a sequência das 10 imagens. Deverá ainda ser reservada uma área do caderno para a demonstração do processo de realização das imagens.

APRESENTAÇÃO:

Digital tipo Power-point

TAREFA 2

Título: Torre ou ponte construída com objectos comuns

Deverá ser construída uma torre ou uma ponte com uma extensão de 1 metro (de altura ou de comprimento). Esta instalação deverá ser realizada apenas com um mesmo objecto repetido em assemblagem. Os

objectos a utilizar devem ser de uso quotidiano, do tipo que se pode encontrar em qualquer supermercado, loja de chinês, ou na rua, etc. O objectivo é que este artefacto seja surpreendente e belo.

A ENTREGAR:

Impressão no formato A2 de fotografia especial da estrutura idealizada.

Desenhos em formato adequado representado exhaustivamente o objecto à escala 1:1, plantas, secções e vistas.

APRESENTAÇÃO:

Directamente a partir dos objectos, na sala de aula

ENTREGA E APRESENTAÇÃO:

Ambas tarefas em 17 de Fevereiro de 2011





FRUTIGER LT STD

APOLLO MT STD

SETEMBRO 2011