



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Francisco de Carvalho Dias de Andrade

UMA POÉTICA DA TÉCNICA:

A produção da arquitetura vernacular no Brasil

Campinas

2016

Francisco de Carvalho Dias de Andrade

UMA POÉTICA DA TÉCNICA: A PRODUÇÃO DA ARQUITETURA VERNACULAR NO BRASIL

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História, na Área História da Arte.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Marcos Tognon

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FRANCISCO DE CARVALHO DIAS DE ANDRADE, E ORIENTADO PELO PROF. DR. MARCOS TOGNON.



CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2011/50712-1

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

An24p Andrade, Francisco de Carvalho Dias de, 1984-
Uma poética da técnica : a produção da arquitetura vernacular no Brasil /
Francisco de Carvalho Dias de Andrade. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Marcos Tognon.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arquitetura nativa. 2. Tecnologia - História. 3. Arquitetura brasileira -
História. 4. Patrimônio cultural. I. Tognon, Marcos, 1966-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: A poetics of the technique

Palavras-chave em inglês:

Native architecture

Technology - History

Brazilian architecture - History

Cultural heritage

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora:

Marcos Tognon [Orientador]

Nelson Pôrto Ribeiro

Paulo César Garcez Marins

Luiz César Marques Filho

Haroldo Gallo

Data de defesa: 21-06-2016

Programa de Pós-Graduação: História

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A comissão julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 21/06/2016, considerou o candidato Francisco de Carvalho Dias de Andrade aprovado.

Prof. Dr. Marcos Tognon

Prof. Dr. Nelson Porto Ribeiro

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho.

Prof. Dr. Haroldo Gallo.

A ata de defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

*À Júlia de Carvalho Dias de Andrade,
a saudade destes dias de mares adormecidos.*

Agradecimentos

A FAPESP, pela bolsa concedida, sem a qual essa pesquisa não poderia se realizar.

Ao Prof. Dr. Marcos Tognon, agradeço por todos os anos de orientação, ao longo dos quais seu incentivo e confiança foram sempre indefectíveis. Além das muitas horas de conversas sobre os rumos das pesquisas em reuniões, viagens e trabalhos em campo, agradeço, principalmente, o seu empenho constante em não me deixar esquecer o valor da técnica e do desenho.

Nos dez anos que frequentei o IPHAN por conta de minhas pesquisas, sempre pude contar com a pronta ajuda de Victor Hugo Mori, cujo interesse em minhas pesquisas rendeu sempre ótimas conversas, nas quais aprendi lições as mais valiosas sobre as técnicas e saberes dos antigos mestres de obras. Agradeço também ao historiador Jaelson Trindade, a quem sempre recorri para sanar dúvidas e para pedir conselhos e favores preciosos. Devo agradecer também aos arquitetos Marcos Carrilho e Mauro Bondi. A um, pela serenidade; ao outro, pela sinceridade; e a ambos, pelos conselhos e explicações. Ainda dentro do IPHAN, sou grato Anna Beatriz Galvão, Cristina Donadelli, Rosemeire Castanha, Rafael Araújo e Júlio Oliveira, cujos auxílios na pesquisa nos arquivos e na biblioteca foram sempre os melhores possíveis. Agradeço também ao Caio Bourg de Mello, Carlos Cerqueira, José Saia Neto e Cyro Lira.

Sou grato também a arquiteta Lia Mayumi, do DPH, que me cedeu seu material sobre as casas bandeiristas paulistanas, que foi de grande valia para meus interesses. No CONDEPHAAT, pude contar também com a ajuda valorosa de Ana Luiza Martins e de Elizeu Franco.

Ao restaurador Antonio Sarasá, agradeço pelas oportunidades de acompanhar seus trabalhos em Registro e Parnaíba, onde colhi dados bastante úteis para esta pesquisa.

Na FAU-USP, agradeço aos professores Carlos Lemos e Júlio Katinsky, pelos incentivos e conselhos nas vezes em que conversamos sobre os temas aqui tratados. Na Unicamp, as aulas do professor Jorge Coli sobre a arquitetura modernista foram-me igualmente valiosas, assim como suas indicações de leitura. Sou grato também ao professor Mário Mendonça e à professora Graciela Viñuales, que gentilmente enviaram-me estudos de sua autoria (e de seus colegas e orientandos) que foram fundamentais na construção de meus argumentos.

Aos Profs. Drs. Luiz Marques e Haroldo Gallo, sou grato pela leitura atenciosa e pelos conselhos e indicações em minha banca de qualificação. Agradeço igualmente aos Profs. Drs. Nelson Pôrto Ribeiro e Paulo César Garcez Marins, que completaram a banca de avaliação da tese.

Agradecimentos especiais precisam ser feitos à generosidade e à confiança da Sra. Amália Ruth Borges Schmidt. Sem sua disposição e interesse não poderia nunca ter preenchido lacunas importantes sobre a vida e obra de seu pai.

Devo também agradecer à Patrícia Lira e toda a equipe do acervo do MIS-SP, que me forneceram as melhores condições para a pesquisa na coleção de Carlos Borges Schmidt. Assim como às equipes da Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP, da Biblioteca Nacional, do Arquivo Central do IPHAN, da biblioteca do MASP, do Museu Histórico de Taubaté e da Fundação Cultural de Paraibuna.

A Isabella Pereira, Fernanda Mira e Célia Rodrigues, bibliotecárias das Coleções Especiais e Obras Raras da BC, pela disposição contínua e preocupação com o trabalho bem feito que sempre demonstraram ao longo dessa pesquisa. Na biblioteca do IFCH, contei com a ajuda igualmente atenciosa de Sueli Cypriano, Maria Helena Signorelli e Júlia Rodrigues. Sou mais do que grato à Maria Rita Gandara, Sonia Cardoso e Gilvani Rodrigues, cujas risadas foram sempre o alento de minhas visitas à Secretaria da Pós-Graduação do IFCH. Agradeço também a Ana Jaqueline, Camila e Daniel, pela ajuda sempre exata em minha eterna confusão com relação às normas do Programa.

Ao Walter Gagliardi Neto e Pedro Pannunzio agradeço pelos desenhos de suas autorias que aqui utilizo.

Alguns amigos marcaram de maneira decisiva os rumos tomados por essa tese, como Eduardo Costa, Caion Natal e Fábio Mosaner — com quem muito aprendi, fosse pelas conversas em meio às nossas pesquisas, fosse pela leitura de seus estudos. Lições preciosas devo também às conversas com o amigo Igor Scaramuzzi, nos corredores do IFCH e em pausas para o café. Junto a Fernando Siviero, João Rural e Joel Reis encontrei grandes parceiros para as pesquisas de campo realizadas no interior do estado.

Devo agradecer também aos amigos feitos no programa de História da Arte, Ianick Oliveira, Juliana Guide, Clarissa Campomizzi, Gabriela Toledo e Felipe Martinez, que com seu companheirismo marcaram prazerosamente os anos de convívio acadêmico.

Fábio, Pablito, Kelly, Ricardo, Marcelo, Natasha, Vítor, Luisão, Lucas, Tessy, Robson, Paula, João, Batata, Guga, Zullo e Arthur foram os melhores amigos nesses anos todos em Campinas. À minha irmã, Ana, ao André e Mariana, Juliana, Bruna e Olívia, sou grato também pelo socorro nas enrascadas e pelas muitas hospedagens em São Paulo.

Serei sempre grato a Carolina, Broke, Fernanda, Marta, Jules e Wilon, que me ajudaram a recuperar um sentido de “casa” que há muito desconhecia — e o qual se revelou fundamental para essa tese.

Ao meu irmão, Inácio, e à Gabriela, agradeço pelo apoio certo em momentos delicados do doutorado. Do mesmo modo, Rogério Ribeiro mostrou-se um amigo leal durante meus anos de pós-graduação. Não fosse por sua intervenção em uma ou duas ocasiões, esta tese não teria sido possível. Registro, assim, minha gratidão a ele, a sua esposa, Márcia e a sua filha, Maria Luiza.

A minha mãe, Sonja, agradeço o apoio ao longo de todos os anos.

No início do doutoramento, tive o privilégio de lecionar durante um ano para uma turma de alunos interessantes no curso de arquitetura e urbanismo da Unicamp. Um professor iniciante raramente encontraria uma classe melhor. Aos questionamentos que me colocaram (alguns os mais inesperados) essa tese é também uma tentativa, ainda que imperfeita, de resposta.

RESUMO

A tese procura estabelecer novos parâmetros para a compreensão da arquitetura vernacular brasileiras a partir das condições históricas de sua produção. Por meio do exame histórico das imagens utilizadas na interpretação das culturas construtivas vernaculares, pretende-se demonstrar como o contexto social e os ideais arquitetônicos de cada época construíram uma noção de arquitetura vernacular cujo sentido foi sempre extemporâneo e externamente construído. Recorrendo a uma análise dos procedimentos que orientavam as construções, especialmente seus processo criativos e sua plena recursividade, intenta-se demonstrar que a arquitetura vernacular brasileira sempre contou com uma linguagem arquitetônica própria — que por prescindir do uso do desenho nunca foi reconhecida como tal.

Palavras-chaves: Arquitetura vernacular; História da arquitetura brasileira; História da técnica; Patrimônio cultural;

ABSTRACT

The thesis seeks to establish new parameters for understanding the Brazilian vernacular architecture from the historical conditions of its production. Through historical examination of the images used in the interpretation of vernacular constructive cultures, it is intended to demonstrate how the social context and the architectural ideas of each age have built a sense of vernacular architecture whose meaning has always been extemporaneous and externally built. Using an analysis of the procedures that guided the buildings, highlighting their creative processes and their full recursion, it is attempted to show that the Brazilian vernacular architecture has always had its own architectural language — that, for being managed without the use of drawing, has never been recognized as such.

Key words: Vernacular architecture, History of techniques, History of Brazilian architecture, Cultural heritage.

Lista de figuras utilizadas (ver Caderno de Pranchas)

Fig. 1: Félix-Emile Taunay. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão*, 1842, óleo s/ tela, 134 x 125 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 2: Manuel de Araújo Porto-Alegre. *Paisagem com casebre*, c. 1850, tinta ferrogálica s/ papel, 34 x 25 cm, Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre.

Fig. 3: Jean Baptiste Debret. “Conjunto de diferentes choças e cabanas”, in *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, 1834-39, in DEBRET, 1985, prancha 26.

Fig. 4: José dos Reis Carvalho. *Casa de pau a pique*, [s. d.], aquarela s/ papel, 19,3 x 29 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 5: José dos Reis Carvalho. *Interior de um rancho*, [s. d.] aquarela e lápis de cor s/ papel, Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

Fig. 6: John Ruskin, Balcão de chalet suíço, 1842, in *The poetry of architecture*, (1893).

Fig. 7: César Daly, Prancha com motivos ornamentais para chalés, in *L'architecture privée au XIX siècle*, 1872.

Fig. 8: Estátua equestre de D. Pedro I, Praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 2015, fotografia de Jaelson Bitran Trindade.

Fig. 9: Detalhe da estátua equestre de D. Pedro, 2015, fotografia de Jaelson B. Trindade.

Fig. 10: Hercules Florence, *Ensaio de uma 6ª ordem da arquitetura – ordem brasileira ou palmiana*, 1852, tinta s/ papel, 27,1 x 21,2 cm, acervo particular.

Fig. 11: Pavilhão mourisco na Exposição da Filadélfia, 1876, in PESAVENTO, 1997, p. 158.

Fig. 12: *Jardins onde se acha a coleção de plantas de Lourenço Hoyer*, secção brasileira da Exposição Continental, Buenos Aires, 1882, Samuel Boote. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Fig. 13: Edifícios na rua Senhor dos Passos, 49, Rio de Janeiro, 1907, in *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*, 1971, p. CXXV.

Fig. 14: Edificações no largo do Rosário, 27, Rio de Janeiro, 1907, in *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*, 1971, p. CXXXI.

Fig. 15: Casas à rua Senhor dos Passos, 122, Rio de Janeiro, 1907, in *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*, 1971, p. CXXVII.

Fig. 16: Casas à rua General Câmara, 273 e 275, Rio de Janeiro, 1907, in *Oswaldo Cruz Monumenta Historica*, 1971, p. CXXIX..

- Fig. 17:** Francisco Saturnino R. de Brito. “Esquema de casas insalubres”, 1916, in *Notes sur le trace sanitaire des villes*, 1916, in BRITO, 1944, vol. XX, prancha XX.
- Fig. 18:** Francisco Saturnino R. de Brito. “Casas salubres em lotes estreitos”, 1907, in *Saneamento do Recife*, 1907, in BRITO, 1942, vol. IX, estampa VI.
- Fig. 19:** Casa em Caracol-PI, 1912, in THIELEN *et alli*, 1991, p. 82.
- Fig. 20:** T. Tarquino. Cartaz da campanha pelo saneamento do Brasil, in PENNA, 1918.
- Fig. 21:** T. Tarquino. Cartaz da campanha pelo saneamento do Brasil, in PENNA, 1918.
- Fig. 22:** T. Tarquino. Cartaz da campanha pelo saneamento do Brasil, in PENNA, 1918.
- Fig. 23:** Lúcio Costa. Evolução da casa brasileira, in COSTA, 1937, pp. 36 e 37.
- Fig. 24:** Lúcio Costa. Evolução dos telhados, in COSTA, 1937, p. 35.
- Fig. 25:** Lúcio Costa. Evolução das estruturas, in COSTA, 1937, p. 36.
- Fig. 26:** Lúcio Costa. Casa construída com material das ruínas, São João – RS, 1937, in PESSOA, 1999, p. 24.
- Fig. 27:** Jean-Louis Durand. “Eglises gothiques et modernes”, in *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, 1800, prancha 8.
- Fig. 28:** Auguste Choisy (gravado por J. Sulpis), “Thermes de Caracalla”, in *L’art de bâtir chez les romans*, 1873, prancha V.
- Fig. 29:** Armando Magalhães Corrêa. “Habitação dos índios Canelas e seu tipo de vivenda natural”, 1932, in SAMPAIO; CORRÊA, 1934, p. 304
- Fig. 30:** Armando Magalhães Corrêa. “Choupana sertaneja, no nordeste”, 1932, in SAMPAIO; CORRÊA, 1934, p. 306.
- Fig. 31:** Armando Magalhães Corrêa. “Tipos de habitações humanas”, 1935, in BÉJAR, 1937, p. 5.
- Fig. 32:** Armando Magalhães Corrêa. “Tipos de habitações nas favelas, subúrbios e grandes cidades”, 1935, in BÉJAR, 1937, p. 23.
- Fig. 33:** Percy Lau. “Casas de madeira do Paraná”, bico de pena s/ papel, 1959, in IBGE, 1975, p. 388.
- Fig. 34:** Paulo Camilher Florençano. Janela em casa de São Luiz do Paraitinga, 1944, lápis s/ papel canson, Museu Histórico de Taubaté.
- Fig. 35:** Casa de Carlos Lemos, praia Vermelha do Sul, Ubatuba-SP, fotografia de Holanda Cavalcanti (LEMOS, 2005, 178).
- Fig. 36:** Planta da casa da praia Vermelha do Sul, in LEMOS, 2005, p. 179.

Fig. 37: Fotografia de casa em construção na Amazônia, 1952, Roberto Maia, revista *Habitat*, nº 7, p. 5.

Fig. 38: Fotografia de casa amazônica com alpendre fronteiro, 1952, Roberto Maia, revista *Habitat*, nº 7, p. 9.

Fig. 39: Fotografia de lago com ninfeias, Amazônia, 1952, Roberto Maia, revista *Habitat*, nº 7, p. 9.

Fig. 40: Cássio M'Boy, *O saci*, óleo s/ tela, [s. d.], acervo desconhecido.

Fig. 41: Lina Bo Bardi, *Casa Valéria Cirell*, 1958, lápis e aquarela s/ papel, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 118.

Fig. 42: Lina Bo Bardi. *Casa Cirell, apoio dos pilares da varanda*, 1958, tinta s/ papel, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 118.

Fig. 43: Vittorio Gandolfi. *Casa no lago*, 1942, Milão, revista *Domus*, in FIELL, 2006, p. 185.

Fig. 44: Vittorio Gandolfi, *Casa no lago, encaixes da estrutura*, 1942, Milão, revista *Domus*, in FIELL, 2006, p. 185.

Fig. 45: Lina Bo Bardi, *Camurupim, Sergipe (bacia do São Francisco)*, 1975, tinta s/ papel, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 209.

Fig. 46: Lina Bo Bardi. *Camurupim, estudo para banheiro*, 1975, tinta s/ papel, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 206.

Fig. 47: Fotografia da igreja do Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia – MG, 1982, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 213.

Fig. 48: Lina Bo Bardi. Planta da igreja do Espírito Santo do Cerrado, 1982, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI; FERRAZ, 1993, p. 212.

Fig. 49: Fotografia do interior da igreja, in BARDI, FERRAZ, 1993, p.214.

Fig. 50: Lina Bo Bardi, *Cartaz da exposição Caipiras, capiaus, pau-a-pique*, 1986, Instituto Pietro Maria e Lina Bo Bardi, São Paulo, in BARDI, FERRAZ, 1993, p. 242.

Fig. 51: Fotografia da floresta de mastros festivos, in BARDI, FERRAZ, 1993, p. 243.

Fig. 52: Fotografia da cenografia da exposição, in BARDI, FERRAZ, 1993, p. 245.

Fig. 53: Lúcio Costa. *Monte alentejano*, Crato, Alentejo, 1952, lápis s/ papel, Casa de Lúcio Costa, Rio de Janeiro.

Fig. 54: Lúcio Costa. *Casa de Pedra*, Outela de Basto, Gandarela, 1952, lápis s/ papel, Casa de Lúcio Costa, Rio de Janeiro.

Fig. 55: Felisberto Ranzini. *Janela e porta, (detalhe de prancha)*, in RANZINI, 1927, prancha 25.

Fig. 56: José Wasth Rodrigues. *Mariana, cadeia (câmara municipal)*, in RODRIGUES, 1944, estampa 67.

Fig. 57: José Wasth Rodrigues. *Beirais, cimalthas e platibandas*, in RODRIGUES, 1944, estampa 8.

Fig. 58: Alfredo Norfini. *Canto de telhado, Santa Bárbara – MG*, 1921, tinta s/ papel, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 59: Dimitri Ismailovitch, *Mucambos de palha e madeira em Pernambuco*, in FREYRE, 1937, [s. p.].

Fig. 60: Luis Jardim. *Casario e ponte*, 1936, guache s/ papel, 19,4 x 26,9 cm, coleção Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros.

Fig. 61: Manoel Bandeira. *Mocambos revestidos com folha de caiçara*, in FREYRE, 1937, [s. p.].

Fig. 62: Manoel Bandeira. *Esquema de parede de pau a pique*, in FREYRE, 1937, [s. p.].

Fig. 63: Fotografia de mocambos de palha, Taracatu – PE, 1938, Luiz Saia, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.

Fig. 64: Luiz Saia. *Croquis de mocambo*, 1938, tinta s/ papel, caderneta de campo nº 6, p. 64, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.

Fig. 65: Luiz Saia. *Croquis de cobertura de mocambo em Areia – PE*, 1938, tinta s/ papel, caderneta de campo nº 06, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.

Fig. 66: Luiz Saia. *Croquis de cobertura de mocambo em Areia - PE*, 1938, tinta s/ papel, caderneta de campo nº 06, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.

Fig. 67: Luiz Saia. *Estampa com tipos de beirais comuns em São Paulo*, in SAIA, 1937, p. 22.

Fig. 68: Reprodução de correspondência Luiz Saia para Rodrigo M. F. Andrade, janeiro de 1945, cópia pertencente ao arquivo do IPHAN-SP, São Paulo.

Fig. 69: Reprodução de bilhete enviado por Lúcio Costa a Luiz Saia, janeiro de 1945, cópia pertencente ao arquivo do IPHAN-SP, São Paulo.

Fig. 70: Fotografia de Mário de Andrade empunhando um dos cachorros da capela de Santo Antonio, São Roque – SP, 1945, Germano Graeser, IPHAN-SP, São Paulo.

Fig. 71: Beiral do alpendre da capela de Santo Antonio, São Roque – SP, 2016, levantamento do autor.

- Fig. 72:** Luiz Saia, *Detalhe da armadura do teto – casa velha de Pirapora*, in SAIA, 1937, p. 21.
- Fig. 73:** Fotografia da capela de Santo Antonio, São Roque – SP, 2008, foto do autor.
- Fig. 74:** Fotografia de capela no caminho para São Roque, [s. d], Germano Graeser (?), IPHAN-SP. São Paulo.
- Fig. 75:** Fotografia de casa em construção, Areia – PE, 1938, Luiz Saia, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.
- Fig. 76:** Fotografia de mocambo em construção, Baía da Traição, 1938, Luiz Saia, Discoteca Oneyda Alvarenga do CCSP.
- Fig. 77:** Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão). *Capela de Santa Cruz em Cunha –SP*, 1977, tinta s/ papel, 21 x 29,5 cm, IPHAN-SP, São Paulo.
- Fig. 78:** Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão). *Beiral de casa rural da Serra do Itapeti, Mogi das Cruzes – SP*, 1976, tinta s/ papel, 21 x 29,5 cm, IPHAN-SP, São Paulo.
- Fig. 79:** Luiz Alberto do Prado Passaglia. *Capela de São Francisco, Mogi das Cruzes – SP*, 1976, tinta s/ papel, 21 x 29,5 cm, IPHAN – SP, São Paulo.
- Fig. 80:** Luiz Alberto do Prado Passaglia. *Moinho hidráulico*, 1977, São Luiz do Paratinga – SP, tinta s/ papel, 21 x 29,5 cm, IPHAN – SP, São Paulo.
- Fig. 81:** Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão). *Engenho Pavaninha, corte*, 1976, Cabreúva – SP, tinta s/ papel, 21 x 29,5 cm, CONDEPHAAT, São Paulo.
- Fig. 82:** Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão). *Fazenda Lima, planta*, 1976, Porto Feliz – SP, tinta s/ papel, 21 x 29 cm, CONDEPHAAT, São Paulo.
- Fig. 83:** Gunter Weimer. *Sítio Oesterkamp, elevação*, [s. d.], Teutônia – RS, in WEIMER, 1983, p. 114.
- Fig. 84:** Gunter Weimer. *Sítio Oesterkamp, detalhe da estrutura*, [s. d.], Teutônia – RS, in WEIMER, 1983, p. 116.
- Fig. 85:** Sylvio de Vasconcellos. *Esquema de taipal*, in VASCONCELLOS, 1979, p. 17.
- Fig. 86:** Paulo F. Santos. *Esquema de taipal*, in SANTOS, 1951, p. 82
- Fig. 87:** Paulo Camilher Florençano (?). *Desenho de taipal*, in SCHMIDT, 1949, fig. 23.
- Fig. 88:** Paulo Camilher Florençano (?). *Desenho de taipal*, in SCHMIDT, 1949, fig. 24.
- Fig. 89:** Fotografia de taipal preparado para o uso, São José dos Campos – SP, 1947, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
- Fig. 90:** Fotografia com detalhe da fixação do taipal, São José dos Campos – SP, 1947, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 91: Fotografia de casa de taipa de pilão em construção, São José dos Campos – SP, 1947, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 92: William John Burchell, *Uma rua de São Paulo*, 1827, lápis aquarelado, 21,5 x 50 cm, Museum África, Johannesburgo.

Fig. 93: Robert Campin, *O casamento de Maria*, c. 1428, óleo s/ tela, 77 x 88 cm, Museu do Prado, Madri.

Fig. 94: Fotografia de muro de taipa, adobe e tijolo, Itu – SP, 1946, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 95: Fotografia de forro de estuque, Itu – SP, 1946, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 96: Fotografia de casa de taipa em demolição, São Paulo – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 97: Fotografia de casa caipira, São Luiz do Paraitinga, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 98: Fotografia de casa de família indígena, Itanhaém, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 99: Fotografia de casa de “nortista” Ilha Anchieta, Ubatuba – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 100: Fotografia de casa de imigrantes italianos, Amparo – SP. [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 101: Fotografia de casa comercial japonesa, Registro – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 102: Fotografia de paiol construído por imigrante polonês, Registro – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 103: Fotografia de sítio de com dois monjolos e moinho d’água, São Luiz do Paraitinga – SP, Carlos Borges Schmidt, acervo de Sérgio Buarque de Holanda, SIARQ/ Unicamp, Campinas- SP.

Fig. 104: Desenho de Carlos Borges Schmidt em verso de fotografia pertencente ao acervo de Sérgio Buarque de Holanda, SIARQ/ Únicamp, Campinas –SP.

Fig. 105: Fotografia de canteiro ao trabalho, arredores da Baixada Santista, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 106: Fotografia de família construindo casa, Ubatuba – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 107: Fotografia de homem amarrando as varas de pau a pique, [s. l.], [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 108: Fotografia de homem empunhando um ripamento de guaricanga, Cananéia – SP, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 109: Fotografia de homem cobrindo um telhado com sapé, São Luiz do Paraitinga – SP, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 110: Fotografia de balaieiro trabalhando, Ubatuba – SP, [s. d.], Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 111: Esquema da cobertura de casa rural em Paraibuna – SP, 2014, levantamento do autor.

Fig. 112: Carlos Borges Schmidt. Croquis e notações recolhidas em São Luiz do Paraitinga, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 113: Autoria desconhecida. Ilustrações contidas no *Inquérito da habitação popular do estado de São Paulo*, de Emílio Willems e Carlos B. Schmidt.

Fig. 114: Carlos Borges Schmidt, Croquis e notações recolhidas em São Luiz do Paraitinga, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 115: Autoria desconhecida. Ilustrações contidas no *Inquérito da habitação popular do estado de São Paulo*, de Emílio Willems e Carlos B. Schmidt.

Fig. 116: Tipos de samblagens comuns à carpintaria e à marcenaria. Desenho do autor.

Fig. 117: Terminologia comum a diferentes tipos de estruturas de telhado. Desenho do autor.

Fig. 118: Tropismos técnicos utilizados na arquitetura. Desenho do autor.

Fig. 119: Tropismos corporais utilizados na olaria. Desenho do autor.

Fig. 120: Alcovas em casas coloniais. Desenho do autor a partir das fontes citadas na legenda.

Fig. 121: Alcovas em casas vernaculares. Desenho do autor a partir das fontes citadas na legenda.

Fig. 122: Fotografia de sobrado com empenas revestidas com telhas, Itu-SP, 1946, Carlos Borges Schmidt, Museu da Imagem e do Som, São Paulo.

Fig. 123: Emeric Essex Vidal. *A ponte do Botafogo e a residência do Mr. Grigg*, 1835, aquarela sobre papel, 16,8 x 25 cm, acervo particular.

Fig. 124: Fotografia da baixa do Pelourinho, Salvador, c. 1860, Benjamin Mulock, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Fig. 125: Mapa dos ventos de Ouro Preto. Desenho do autor a partir da “Planta da cidade de Ouro Preto organizada por ordem do Exmo.Sr. Dr. Luiz Eugênio Horta Barbosa, presidente da província” (1888) e da carta topográfica de Ouro Preto, 1:25000, 1962.

Fig. 126: Panorâmica dos arredores do sítio Santo Antonio, em São Roque – SP, fotomontagem de Victor Hugo Mori a partir das fotos feitas pelo autor.

Fig. 127: Mapeamento topográfico do sítio Santo Antonio, desenho do autor a partir de levantamento original constante no Arquivo do IPHAN-SP, São Paulo.

Fig. 128: Fotografia da entrada sul do sítio Santo Antonio, São Roque – SP, 2014, foto do autor.

Fig. 129: Desenhos interpretativos de sistema de ventilação da casa sede do sítio Santo Antonio, levantamento do autor, 2014.

Fig. 130: Situação topográfica do sítio do Pe. Inácio e sistema de ventilação hipotético da casa sede, desenho do autor a partir de levantamentos locais e da carta topográfica 1: 50000 do IBGE.

Fig. 131: Fotografia do alpendre da casa do sítio do Pe. Inácio, Cotia – SP, [s. d.], Germano Graeser, IPHAN – SP, São Paulo.

Fig. 132: Fotografia do alpendre da casa na ocasião da visita de Washington Luiz e Victor Dubrugrass, sítio do Pe. Inácio, 1915, fotógrafo anônimo, IPHAN – SP, São Paulo.

Fig. 133: Fotografia do sítio da Ressaca, São Paulo, 1938, fotógrafo anônimo, DPH, São Paulo.

Fig. 134: Situação topográfica do sítio da Ressaca, com planta e fachadas leste e oeste da casa sede, desenho do autor a partir de levantamento topográfico aproximado da região.

Fig. 135: Situação topográfica do sítio do Caxingui, com planta e elevação da fachada sul da casa sede. Desenho do autor a partir do mapeamento aerofotográfico do SARA Brasil, 1929.

Fig. 136: Detalhe do *Mappa do Porto de Ubatuba* (1870) in GUICARD FILHO, 1940, encarte entre as pp. 50 e 51.

Fig. 137: Nicolau de Souza Barros. *Praia do Félix*, Ubatuba – SP, fins do séc. XVIII, início do séc. XIX, Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo, in SÃO PAULO, 1981, p. 119.

Fig. 138: Fotografia de casa de caiçaras na praia de Boiçucanga, São Sebastião – SP, 1923, Agnello Ribeiro dos Santos, Arquivo Municipal de São Sebastião.

Fig. 139: Fotografia de casa de caiçaras na praia de Boiçuganga, São Sebastião – SP, 1923, Agnello Ribeiro dos Santos, Arquivo Municipal de São Sebastião.

Fig. 140: Fotografia da grimpá da Matriz de Santa Rita Durãó, Mariana – MG, 2013, foto do autor.

Fig. 141: Fotografia da grimpá da capela de N. Sra. do Rosário, Diamantina – MG, 2013, foto do autor.

Fig. 142: Thomas Ender. *Empório em Santíssimo a seis milhas do Rio de Janeiro*, lápis aquarelado, 19, 5 x 31,2 cm, in ENDER, 2000, p. 777.

Fig.143: Mapa do Brasil com a cobertura vegetal original do domínio da Mata Atlântica, SOS Mata Atlântica.

Fig. 144: Fotografia de monjolo, no Vale do Paraíba, [s. d.], foto de Paulo Camilher Florençano, Museu da Imagem e do Som, Taubaté – SP.

Fig. 145: Fotografia de monjoleiro (*Senegalia polyphilla*), in ANDRADE, 1916, p. 220.

Fig. 146: Levantamento de mó de moinho existente no sítio do Pe. Inácio, Cotia – SP, desenho de Walter Gagliardi Neto a partir de levantamento do autor.

Fig. 147: Fotografia das obras de construção da cenografia da exposição *Caipiras, capiaus, pau a pique*, in SESC, 1986,

Fig. 148: Cícero Ferraz Cruz, secções do madeiramento utilizado em fazendas do sul de Minas Gerais, in CRUZ, 2010, 74.

Fig. 149: Esquema do emprego das peças em uma secção de parede, desenho do autor a partir do levantamento de Cícero Ferraz.

Fig. 150: Relações de correspondência das secções do madeiramento das fazendas mineiras. Desenho de Pedro Pannunzio a partir de hipótese do autor.

Fig. 151: Esquema ilustrativo de regra para determinar o ponto do telhado. Desenho do autor.

Fig. 152: Fotografia de antigo graminho de saveiro do Recôncavo e esquemas compositivos das formas de diferentes peças da embarcação, in SMARCEVSKI, 1996, pp. 23 e 45.

Fig. 153: Levantamento de mó de moinho existente na Serra do Itapeti. Desenho de Walter Gagliardi Neto a partir de levantamento do autor.

Fig. 154: Fotografia de mutirão para construção de casa, Piaçabuçu – AL, in ARAUJO, 1961, prancha 4.

Fig. 155: Fotografia de festa da cumeeira, Montenegro – RS, [s. d.], acervo de Ergon Schaffer, foto disponível em <http://historiasvalecai.blogspot.com.br/2014/05/4054-helmuth-schaffer-o-sineiro-da.html>, acesso em fevereiro de 2016.

Fig. 156: Fotografia de “divinos” em casa do Morro da Queimada, Ouro Preto – MG, 2013, foto do autor.

Fig. 157: Fotografia de “divino” em casa à rua Alvarenga, Ouro Preto – MG, 2013, foto do autor.

Fig. 158: Fotografia de divino em casa próxima a Matriz do Pilar, Ouro Preto – MG, foto do autor.

Fig. 159: Fotografia de interior de capela de Santa Cruz da Estrada, Paraibuna – SP, 2014, foto do autor.

Fig. 160: Fotografia de interior de Capela de Santa Cruz, São José do Barreiro – SP, 2013, foto de Ricardo Normanha.

Fig. 161: Fotografia de participantes do Auto do Guerreiro alagoano, [s. l.], [s. d.], foto de Antonio Gusmão (cf. FERREIRA, 1987, 39).

Fig. 162: Bonaventura Cariolato. *Festa na Aldeia*, aquarela s/ papel, 1965, acervo particular.

Fig. 163: Fotografia de capela de Santa Cruz da Estrada, Pedreira – SP, 2013, foto do autor.

Fig. 164: Fotografia de capela de N. Sra. da Consolação, Congonhas do Norte – MG, 2013.

Fig. 165: Fachada de casa, Duas Serras – BA, 1985, Anna Mariani (MARIANI, 1987, 232).

Fig. 166: Fachada de casa, Xique – Xique – BA, 1974, Anna Mariani (MARIANI, 1987, 211).

Fig. 167: Fachada de casa, Rio Real – BA, 1982, Anna Mariani, (MARIANI, 1987, 197).

Fig. 168: Fachada de casa, Cachoeira – BA, 2011, foto do autor.

Lista de abreviaturas utilizadas

AIBA: Academia Imperial de Belas Artes.

ALN: Aliança Libertadora Nacional.

BN: Biblioteca Nacional.

CCSP: Centro Cultural São Paulo.

CEF: Centro de Estudos Folclóricos.

CNFL: Comissão Nacional de Folclore.

Condephaat: Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico (Governo estadual de São Paulo).

DIHCSP: Documentos Interessantes para a História e Costumes de São Paulo.

DPH: Departamento do Patrimônio Histórico (Prefeitura Municipal de São Paulo).

EAD-USP: Escola de Artes Dramáticas da Universidade de São Paulo.

ELSP: Escola Livre de Sociologia e Política.

ENBA: Escola Nacional de Belas Artes.

FA – UFRGS: Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FAU – USP: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

FNA – RJ: Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

GFAU: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

GRM: Gabinete de Resistência dos Materiais da Escola Politécnica de São Paulo.

IAB: Instituto dos Arquitetos do Brasil.

IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

IPAC: Instituto do Patrimônio Cultural (Governo estadual da Bahia)

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MEC: Ministério da Educação e Cultura.

MHN: Museu Histórico Nacional.

MIS – SP: Museu da Imagem e Som de São Paulo.

MN: Museu Nacional

MoMA: Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna de Nova York).

MPF: Missão de Pesquisas Folclóricas.

PCB: Partido Comunista Brasileiro.

SAIC: Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio.

SEF: Sociedade de Etnografia e Folclore

SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

UNESCO: United Nations Education, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Sobre o uso do nome SPHAN/IPHAN: Muitas foram as denominações do órgão federal de preservação (SPHAN, DPHAN, Fundação Pró-Memória, IBPC, IPHAN). Assumindo os riscos de uma simplificação exagerada, adotou-se aqui, com fins exclusivamente de facilitar a compreensão do texto, o uso apenas de SPHAN e IPHAN. O primeiro nome é aplicado ao órgão no período em que esteve sob direção de Rodrigo Mello Franco de Andrade (1937 – 1968) que corresponde a chamada “fase heroica” de sua história. Na fase posterior, que alcança o restante do período aqui abordado, aplica-se a nomeação de IPHAN, com vistas a caracterizar, mesmo que a grosso modo, o gradual processo de revisão das políticas iniciais, cujo ápice ocorreu sob a presidência do designer Aloísio de Magalhães (1979-1982). Uma análise aprofundada sobre as razões e objetivos por trás das seguintes mudanças no nome do órgão foi feita por Eduardo Costa (vide Referências bibliográficas).

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Introdução | 24 |
| PARTE I: A história da arquitetura como morfologia da nação brasileira | |
| 1. O chão que continua: a imagem da arquitetura vernacular brasileira | 33 |
| 1.1 Entre o desabrigo e o desatino: a imagem arquitetura vernacular sob o Império | 39 |
| 1.2 Da mimese a mesologia: arquitetura, território e técnica na Era do Saneamento | 49 |
| 1.3 De Taine a Lúcio Costa: a arquitetura vernacular brasileira e o desenho | 64 |
| 1.4 Ao vencedor, as pranchetas: a arquitetura vernacular no Brasil moderno | 84 |
| 2. As formas do visível: o lugar das técnicas na arquitetura brasileira | 98 |
| 2.1 O lugar da técnica em tempos heroicos: a arquitetura vernacular e o SPHAN | 106 |
| 2.2 A investigação pelo desenho, a técnica como história: arquitetura vernacular no ensino de arquitetura e na preservação do patrimônio | 118 |
| PARTE II: As metáforas do corpo e os sentidos da construção vernacular | |
| 3. O valor da metáfora: as pesquisas de Carlos Borges Schmidt e a técnica como linguagem | 132 |
| 3.1 Carlos Borges Schmidt: o estudo da técnica como disciplina fronteiriça | 136 |
| 3.2 A técnica como linguagem da arquitetura vernacular | 148 |
| 4. A produção da arquitetura vernacular brasileira | 160 |
| 4.1. O abrigo do corpo: implantação e repartição interna em moradias vernaculares | 161 |
| 4.2. Os materiais e seus regimentos: técnica e economia na base dos ofícios da madeira no Brasil | 186 |
| 4.3 As medidas do corpo e a arquitetura vernacular como jogo construtivo | 206 |
| 4.4 “Esta casa está bem feita”: o habitar vernacular e os ritos domésticos | 217 |
| Considerações finais | 244 |
| Referências bibliográficas | 251 |
| Caderno de Pranchas | 276 |

Introdução

Conta-se que às vésperas do início da construção do ex-prédio do Detran, cujo projeto foi feito por Oscar Niemeyer como parte integrante do conjunto do Parque do Ibirapuera, realizou-se uma reunião no local para fechar as pendências orçamentais da obra. Como de costume, o canteiro já estava todo preparado e as equipes de operários já encontravam-se de prontidão, restando apenas o aval entre as partes para iniciarem-se as obras. Para tanto reuniram-se engenheiros e calculistas da construtora e dos órgãos públicos que bancavam a construção do Parque — um dos destaques das comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo.

O trabalho se mostrou mais problemático no momento de orçar a quantidade de concreto necessária para o erguimento dos “velotis” que sustentam todo o edifício. A grande dificuldade, no caso, era a ausência de qualquer ângulo reto nas formas das pilastras idealizadas por Niemeyer. Qualquer alteração no desenho dos pilotis estava fora de questão. Tal hipótese nem mesmo deve ter sido levantada, já que eram as linhas cônicas em hipérbole dos velotis que conferiam grande parte da elegância e leveza das semi-monumentais estruturas do renomado arquiteto. Vários eram os engenheiros que então se debruçavam, sozinhos ou em equipe, para elaborar um método de cálculo do volume de concreto que seria necessário para sua construção. Diante dessa cena, que prolongava-se sem indícios de conclusão a vista, um dos mestres de obras que atendiam a reunião saiu do recinto e dirigiu-se ao canteiro. Quando retornou, a equipe de engenheiros havia conseguido calcular, mesmo que aproximadamente, a quantidade necessária de concreto. Ao ser informado do fato, o mestre anunciou o mesmo valor, porém com a precisão de mais algumas casas decimais. Diante de uma plateia de engenheiros e calculistas estupefatos e ansiosos em saber como obtivera tal precisão, o mestre de obras explicou que simplesmente encheu com areia uma das fôrmas de madeira já prontas para o início das obras e depois mediu o volume da areia que usara.¹

Ao fazer o elogio do saber empírico próprios aos mestres de obras e profissionais não escolarizados, a história virou uma anedota corrente entre engenheiros e arquitetos. É o tipo de história agradável de ouvir-se em sala de aula ou em momentos de descontração durante reuniões de trabalho. Como anedota, ela ensina não somente sobre o caráter distinto

¹ A anedota me foi contada pelo professor Carlos Lemos em conversa no IPHAN-SP.

da “inteligência empírica” dos artesãos, mas, principalmente, oferece aos ouvintes que partilham de seus referenciais mais diretos uma ocasião para refletir sobre o caráter de suas atividades. Na realidade, como um bom “causo”, seu tom dominante depende muito do narrador que o conta. Assim, ele tanto pode valorizar o apelo à humildade e ao reconhecimento mútuo entre profissionais distintos como ironizar cabotinismos acadêmicos ou a extravagância do método empregado pelo mestre de obras. O caráter anedótico da narração, entretanto, apresenta um traço básico que permanece em qualquer versão independente do tom adotado: ela permanece dizendo respeito mais aos expedientes e métodos de trabalho do seu público habitual (engenheiros e arquitetos) do que à cultura profissional dos mestres de obras e seus aprendizes. Nesse sentido, ela pouco se diferencia das anedotas sobre a “esperteza” dos caipiras e caboclos tão popularizadas por literatos como Affonso Arinos e Cornélio Pires. Em muitas delas, a solução do conflito pela sagacidade dos protagonistas cumpre o papel de recolocá-los diante de seus ouvintes urbanos de modo que considerem não as condições e modos de vida das populações rurais, mas as suas próprias. Tais anedotas, portanto, são muito mais eficazes para construir uma *imagem de si* do que como uma entrada ou convite para a investigação do outro. É como se a estrutura da anedota encerrasse o outro em limites por demais estreitos, seja ela referente a um fato acontecido ou uma elaboração literária.

O papel da anedota do mestre de obras e os “velotis” de Niemeyer serve como analogia — em um paralelo apressado, mas bastante eficaz em termos introdutórios — para o modo como as imagens da arquitetura vernacular foram produzidas e veiculadas por distintos corpos profissionais, como uma poderosa ferramenta de mobilização de seus membros. Muito mais do que uma disputa corporativa ou acadêmica, a mobilização de engenheiros e arquitetos em torno da imagem de suas produções profissionais adquiriu uma importância fundamental para a construção da nacionalidade brasileira. Obviamente, essa centralidade do imaginário arquitetônico foi uma característica comum a quase todos Estados nações dos séculos XIX e XX, fossem eles os países ocidentais ou suas ex-colônias. No Brasil do final do século XIX, contudo, esse debate não se viu mais restrito às academias literárias e artísticas, passando a ser dominado pela agenda da modernização técnica — assumida então como a porta de entrada mais rápida para o desenvolvimento do país e sua admissão ao “concerto das nações”. Entronizados como “arautos” da modernização técnica, eles rapidamente fizeram das imagens da arquitetura vernacular (e das figuras de seus construtores) alguns dos ícones mais caros aos seus debates. A imagem da arquitetura brasileira passou a ser um meio bastante eficaz

para debaterem a barbárie e o atraso da cultura brasileira e os limites possíveis de sua adaptação ao novo país que começavam a projetar.

Nesse contexto, cumpre destacar o importante papel exercido pelo desenho (muito maior que o da fotografia, em um primeiro momento), que se tornou um dos principais instrumentos de investigação e argumentação empregados nessas disputas. Assim, foi por meio do desenho que a arquitetura vernacular brasileira adquiriu suas formas e significados. Não é o suficiente destacar o papel da circulação de desenhos e pinturas de viajantes e documentaristas nesse processo. Deve-se também notar que são os esquemas gráficos de Lúcio Costa em *Documentação necessária* e os desenhos de sistemas construtivos em manuais de restauro que constituem, mesmo hoje, o arcabouço mais elementar da investigação sobre a arquitetura vernacular brasileira. Na realidade, muitos dos estudos e artigos publicados sobre o tema pouco fazem além de fornecer cortes e plantas de alguns tipos de construções acompanhados um relato (excessivamente padronizado) sobre os procedimentos construtivos adotados. Não se trata aqui de recriminar a abordagem gráfica do patrimônio brasileiro, prática não só salutar como, infelizmente, ainda pouco difundida nas disciplinas de história e de restauro nos cursos de arquitetura. Contudo, é preciso reconhecer que se o recurso ao desenho permanece um dos principais instrumentos nas intervenções de restauro e recuperação da historicidade dos edifícios, seu potencial elucidativo diminui muito quando se trata de investigar os modos como os construtores vernaculares erguem suas arquiteturas. Obviamente, o desenho pode perfeitamente elucidar (e, principalmente, registrar) os aspectos estruturais e as técnicas construtivas utilizadas na arquitetura vernácula. Ainda assim, ele pouco diz sobre aspectos fundamentais da organização arquitetônica dessas construções, como sua disposição no terreno, a repartição dos cômodos internos, os critérios de uso dos materiais utilizados ou a importância simbólica da construção e dos modos de habitar. Não é por acaso que foi geralmente ao tratar desses assuntos que os estudos sobre a arquitetura vernacular brasileira mais vezes incorreram em análises apressadas ou demasiadamente simplistas. Nesse ponto, seus autores, não raro, recorreram ao anacronismo de atribuir a dado elemento arquitetônico a mesma função ou sentido corrente em seu próprio tempo. Corriqueiros também foram os casos em que um excessivo materialismo embasou explicações sobre aspectos pouco visíveis nas formas materiais, como a tentar uma desmedida compensação diante dos limites da abordagem meramente gráfica do tema.

A grande limitação do desenho como prática investigativa e classificatória da arquitetura vernacular não reside em suas “insuficiências”, mas sim no seu caráter pouco reflexivo a uma cultura construtiva que o utilizava muito pouco em sua realização. Na realidade, a prescindência de uma linguagem gráfica autônoma faz da arquitetura vernacular um campo de interesse maior (e ao mesmo tempo) de enormes desafios para o estudo das diferentes culturas construtivas do passado e do presente. Considerar que sua agrafia equivaleria à ausência de linguagem é rebaixar tais construções de sua condição de obras da cultura humana, pouco se distinguindo das antigas comparações que lhes eram feitas aos ninhos de pássaros e tocas de animais. Assim, defende-se a tese de que em lugar de uma linguagem gráfica, a arquitetura e outras produções vernaculares correlatas constituíam-se por meio de uma “linguagem técnica” construída pela interação dos corpos dos artífices e os materiais dos quais se serviam em suas obras. Ainda que seu caráter ágrafo não permitisse registros duradouros dessa linguagem — que em certa medida só existia na duração do engajamento entre o corpo do artífice e os materiais —, constitui o principal objetivo deste estudo tornar evidente a existência de tal linguagem e sua efetividade na edificação do patrimônio arquitetônico vernacular.

Se faz antes necessário fundamentar algumas das escolhas que orientaram esse trabalho. Até para ser coerente com o peso conferido à investigação das antigas terminologias técnicas nas páginas que se seguem, é preciso, primeiramente, justificar as escolhas terminológicas aqui adotadas. Optar pelo termo “vernacular” (ainda não completamente incorporado ao léxico português) implicou em preterir diversas outras correntes denominações ao tipo de arquitetura que constitui o foco deste estudo — alguns mais problemáticos que outros. Nesse ponto, adota-se aqui os argumentos críticos do eminente antropólogo Paul Oliver (um dos mais renomados estudiosos da arquitetura vernacular no mundo) acerca dos fortes vieses presentes em algumas dessas denominações. O uso das expressões “arquitetura primitiva” ou “arquitetura espontânea” sugere as cargas mais pejorativas entre todos, vinculando tais construções a concepções evolucionistas e naturalistas da cultura humana em nada adequadas atualmente. O caso mais problemático, porém, talvez esteja no uso da expressão “arquitetura popular”. Ainda que se trate de nome plenamente legítimo e, mesmo recomendado, para determinados tipos de produção correntes no mundo atual, seu emprego no campo da história da arquitetura e do patrimônio cultural torna-se demasiadamente próximo de correntes cujo engajamento político foi marcado por uma excessiva rigidez conceitual e classificatória. Ainda que seja termo bastante empregado,

principalmente por estudos ibéricos, o nome “arquitetura popular” foi aqui cuidadosamente evitado também por sua vinculação a um paradigma intelectual ainda excessivamente comprometido com a divisão entre “cultura eruditas” e “culturas populares”. Mesmo considerando todo o esforço conceitual feito no sentido de tornar flexíveis e porosos as fronteiras entre os dois domínios, tal paradigma ainda implica em pesquisas muito presas às análises classificatórias de cunho exageradamente tipológico e formalista.² O termo “arquitetura tradicional”, bastante empregado na literatura de origem francófona, apresenta-se bem menos problemático. Entretanto, sua base conceitual é de manejo tão meandroso quanto a encontrada no caso do nome “arquitetura popular”. A expressão “arquitetura tradicional”, todavia, revela-se um termo bastante coeso para um uso menos rigoroso e é aqui empregado em situações que demandam uma diferenciação, sobretudo, temporal. Por fim, a denominação “arquitetura sem arquitetos” é inseparável de um ideal de profissional que só tornou-se comum a partir do Renascimento, permanecendo demasiadamente restrito ao mundo ocidental. A associação entre o arquiteto e a linguagem gráfica, todavia, poderia fazer esse um termo bastante útil para a presente tese,. Ainda assim, evitou-se empregá-lo devido também ao caráter de “cultismo” que lhe foi próprio no idioma. Mesmo sem consistentes estudos sobre a história da palavra “arquiteto” na língua portuguesa, é notável que seu uso, durante séculos, esteve restrito aos documentos escritos por religiosos fluentes em latim ou em contextos cortesãos, nos quais a cultura renascentista italiana foi sempre uma influência forte.

Desse modo, o termo arquitetura vernacular é aqui adotado de maneira bem próxima aquela conceituada por Paul Oliver, que conferiu um peso muito maior aos aspectos simbólicos presentes na sua construção e organização (OLIVER, 1997, XXIII). Ainda que não deixe de considerar as circunstâncias materiais da produção dessas arquiteturas, a definição de Oliver revela aqui o seu calcanhar de Aquiles, pois adota como base as limitações do

² Um exemplo da imprecisão conceitual que o termo favorece pode ser encontrado no estudo de Gunter Weimer sobre as matrizes da “arquitetura popular brasileira”. Para Weimer, o termo “popular”, antes de remeter à arquitetura das classes mais baixas, cuja marginalização excessiva seria um impeditivo para o desenvolvimento construtivo e estético de suas obras arquitetônicas, seria mais de aplicação mais adequada às construções das classes remediadas, facilmente aproximáveis ao ideal aristotélica de “justa medida” (WEIMER, 2005). Para o autor, torna-se assim facilmente exequível aproximar a etimologia dos termos “popular” (do latim *populus* = povo) e “vernacular” (do latim *verna* = escravo nascido na casa do senhor) de seus objetivos conceituais, vinculando a expressão arquitetura vernacular à arquitetura dos espoliados ao extremo. O renomado estudioso, contudo, não percebeu que o sentido de “vernacular” como “nativo, próprio de um país ou região” é um sentido figurado de seu uso primitivo, e, portanto, guardaria poucas ilações com seu significado original — ao menos que se opte por continuar a enxergar o mundo da maneira extremamente hierarquizada pela qual os romanos o faziam. Sabidamente, não é esse o caso de Gunter Weimer. As questões terminológicas, todavia, demandam sempre uma atenção redobrada. Além disso, tal conceituação só aumentaria as dificuldades associadas ao termo “arquitetura popular” pois demanda limites mais precisos em ambas as direções do espectro conceitual formulado pelo autor.

“contexto ambiental e os recursos disponíveis” localmente. Esta limitação territorial dos aspectos materiais da arquitetura vernacular é particularmente inadequada no contexto brasileiro. Primeiramente, é preciso levar em consideração a condição colonial que caracterizou o país durante séculos e os grandes impeditivos aos transportes de longas distâncias, surgidos da extensão territorial e da exiguidade das vias de comunicação. Devido a esse contexto tipicamente colonial, raríssimas foram as arquiteturas produzidas no Brasil que puderam contar com materiais que não fossem localmente adquiridos — número ainda mais restrito ao se considerar somente os usos estruturais de materiais importados de longe. Trata-se essa de uma questão que está longe de ter tido um peso menor na historiografia da arquitetura brasileira. Foram generalizações pouco atentas para tais condições territoriais e ambientais do passado brasileiro que embasaram teses ancilares acerca da relação entre o uso do material local o surgimento de uma arte nacional ou regional. Não limitada apenas aos intelectuais modernistas, generalizações correlatas também marcaram análises influentes de estudiosos europeus, como as do historiador inglês Robert Smith (Ver SMITH, 1939).

Dificuldades como essa levaram a pesquisa realizada para esta tese a adotar uma orientação um tanto distinta, mas ainda vinculada as ideias de Oliver. O tratamento das questões relacionadas com o emprego dos materiais não atenta tanto para seu local de origem, mas sim para os modos como eram agenciados nos canteiros de obras. Desse modo, as abordagens territoriais e formalistas cedem espaço aqui para uma busca de um determinado modo de proceder na utilização dos recursos materiais. Mais do que delimitações territoriais ou formais muito presentes no conceito de “vernacular” de Oliver, buscar-se-á aqui uma cultura construtiva que, a partir de uma base de significantes comuns, era capaz de aproximar e proceder semelhantemente para com materiais distintos ou localmente restritos. Ou seja, como qualquer outra linguagem, era também capaz de traduzir diferenças de fundo ambiental e material. Assim, mais do que um mapeamento externo das arquiteturas vernaculares, o objeto aqui é a constituição interna de uma linguagem vernacular. A aproximação linguística defendida por Oliver, portanto, adquire uma concepção mais endógena do que exógena. Nesse movimento, têm-se ciência de que se perde grande parte do potencial que outros argumentos poderiam alcançar em termos de subsídios a ações concretas de preservação do patrimônio cultural. Espera-se, contudo, que tal perda seja compensada com uma compreensão mais sólida de como o exercício da técnica possibilitava a organização de uma linguagem arquitetônica plena — cujo reconhecimento dependeria, então, menos de sua coerência interna

do que de um alargamento do modo corrente pelo qual se entendem as linguagens arquitetônicas.

Para tanto, a tese foi estruturada da seguinte maneira. Na primeira parte da tese, buscou-se construir um panorama histórico sobre como a emergência e o subsequente desenvolvimento de uma ideia de arquitetura vernacular brasileira ligou-se sempre ao exercício do desenho, fosse o desenho artístico e etnográfico ou ao desenho projetivo. No primeiro capítulo, uma atenção maior é dada aos modos como essa interação entre desenho e arquitetura vernacular contribuiu para a formação de uma imagem arquitetônica da nação, no modo como o termo foi elaborado em estudo recente do historiador Caion Natal (Ver NATAL, 2013). Nesse capítulo, optou-se por deixar de fora a vasta iconografia e comentários produzidos pelos artistas e viajantes estrangeiros que visitaram o Brasil ao longo do século XIX. Tal decisão se justifica tanto pela complexidade do tema — que demandaria uma análise atenciosa impossível de ser efetuada dentro dos limites desta tese — como também pela perspectiva mais endogenamente orientada aqui adotada. Isso não impediu, obviamente, que autores estrangeiros influentes entre os intelectuais brasileiros recebessem a devida atenção, como foi o caso do artista francês J.-B. Debret e do historiador inglês Charles F. Buckley. No segundo capítulo, a análise concentra-se mais nos modos como o conceito de desenho arquitetônico (tido então como provido de inerente “cientificidade”) viu-se transformado na principal ferramenta investigativa no campo da preservação do patrimônio cultural e no ensino da história da arquitetura brasileira. Nesse ponto, minhas dívidas para com os estudos dos arquitetos Eduardo Costa e Fábio Mosaner são muitas, ainda que assumo total responsabilidade por eventuais imprecisões nas formas como seus argumentos foram aqui elaborados.

Na segunda parte, procurou-se demonstrar o quanto uma linguagem técnica vernacular foi sempre atuante na arquitetura brasileira. Para tanto, no terceiro capítulo, procura-se recuperar o modo como a invisibilidade da técnica foi sendo construída aos poucos ao longo da formação da intelectualidade brasileira, limitando bastante o alcance e o interesse pelo seu estudo aprofundado. A recuperação da figura de Carlos Borges Schmidt se mostra, assim, de fundamental importância, pois evidencia exemplarmente não só a marginalização do tema entre os intelectuais brasileiros, como também demonstra (por meio de suas pesquisas e de seu acervo) toda a riqueza própria às antigas técnicas vernaculares. A obra de Schmidt, não obstante o autodidatismo do autor, possibilita demonstrar como as técnicas utilizadas pelos

carapinas e demais oficiais da construção civil brasileira organizavam-se na forma de uma linguagem essencialmente figurativa. Nesse ponto, recorre-se a autores como Richard Sennett e Andre Leroi-Ghouran em suas considerações sobre os modos de organização dos atos técnicos, e à defesa da metáfora como base para o reconhecimento de ordens discursivas alternativas, feita pelo filósofo Paul Ricouer.

No quarto e último capítulo, procura-se, enfim, demonstrar como o engajamento dos artífices em seus trabalhos construtivos desdobrava-se em diferentes sentidos que permeavam a produção da arquitetura vernacular. A análise concentra-se em três esferas específicas desse processo, todas elas tendo a figuração do corpo como base para seu desenvolvimento. A disposição e repartição interna das casas vernaculares; os “regimentos” e outros expedientes criados pelos construtores para orientarem-se em seus trabalhos edificatórios; e, por último, os modos pelos quais artesãos e moradores valorizavam suas habitações através de cerimônias e ritos domésticos.

A “aventura intelectual” em que consistiu a realização da pesquisa para a tese agora apresentada teve seus inícios há cerca de dez anos atrás, quando fiz minhas primeiras leituras sobre a arquitetura brasileira. Foi pelos escritos de autores como Luiz Saia, Paulo Thedim Barreto, Paulo Santos, Júlio Katinsky e Carlos Lemos, que vislumbrei, verdadeiramente, a riqueza presente no estudo das técnicas vernaculares que construíram as arquiteturas pelas quais minha infância foi permeada. Revisitar essas primeiras leituras constituiu uma das experiências mais enriquecedoras efetuadas ao longo dessa pesquisa. Mais do que um exercício de rememoração, ela tornou patente meus débitos para com esses estudiosos, mesmo em relação aos temas para os quais esta tese agora apresenta argumentos contrários. Acima de qualquer outra coisa, afirma-se, assim, a natureza verdadeiramente colaborativa do trabalho investigativo. Talvez seja dessa mesma natureza a única real progressão que esteja ao nosso alcance. E que, todavia, foi sempre uma condição conhecida pelos velhos mestres — como afirmado já por Machado de Assis, em seu *Dom Casmurro*:

“E antes seja olvido que confusão: explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca, O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! “

PRIMEIRA PARTE

A história da arquitetura como morfologia da nação brasileira

1. O chão que continua: a imagem da arquitetura vernacular brasileira.

Se há um grande tema ausente no panorama da cultura brasileira de quase todo o século XIX, este é o das arquiteturas vernaculares do país. Desde a criação das primeiras instituições culturais, ainda no tempo do Vice-reinado, até o último quartel do século, a arquitetura vernacular foi uma questão que nunca ganhou destaque entre arquitetos, artistas e literatos brasileiros. Não que se tratasse de um tema menor ou depreciado. Aparentemente, essas arquiteturas simplesmente não existiam como um tema autônomo para os círculos artísticos da Corte e capitais de provinciais. Trata-se, sem dúvida, de uma ausência notável no discurso artístico brasileiro, uma vez que a representação do vernacular já era parte importante do repertório artístico europeu desde o desenvolvimento da pintura de paisagem na Holanda. Mais intrigante ainda se faz essa ausência ao se considerar que a cultura europeia nunca atribuíra tanta importância às arquiteturas vernaculares como então fazia nesse período. Durante todo o século XIX, o tema da arquitetura vernacular – especialmente da *casa vernacular* – foi uma peça-chave da construção do imaginário político dos Estados-nação ocidentais. A inexistência de qualquer menção às formas de construção então correntes no país é um fato há muito conhecido entre os historiadores da arquitetura brasileira do Oitocentos. Ainda que estudos mais recentes tenham revisto a tese de uma ruptura abrupta no cenário arquitetônico a partir da chegada da Missão Francesa, foi a diversificada produção europeia que atraía todos os interesses das cidades brasileiras do século XIX.

Não eram somente os arquitetos e mestres de obras que se omitiam a qualquer referência ao tema em seus projetos. Em outras esferas da produção artística brasileira, é também possível comprovar a inexistência de grandes preocupações com a arquitetura vernácula local. No caso da pintura, campo que sempre guardou relações muito estreitas com a Academia Imperial de Belas Artes, poderia explicar-se, desse modo, a virtual inexistência de obras afins ao tema até a década de 1880. Na pintura de paisagem brasileira anterior a essa data, há raríssimas menções à arquitetura vernacular. Exemplar é o caso da pintura de Félix-Emile Taunay (1795-1881), considerado o grande paisagista ativo no Brasil no período. O pintor francês, um dos responsáveis também pela consolidação do modelo acadêmico na Academia Imperial, foi um notório defensor da preponderância dos aspectos naturais para a formação de uma escola de paisagem brasileira. Segundo Elaine Dias, a relação entre a

idealização da natureza brasileira e seu programa para a formação de uma arte com bases nacionais está presente na maior obra de Taunay, *Mata reduzida a carvão*, de 1842 (**Prancha 1, fig. 1**). Nessa tela há claras alusões ao descompasso entre a grandiosidade da mata e o aproveitamento tacanho e perdulário das madeiras nativas nas artes e indústrias nacionais, notadamente na arquitetura. (DIAS, 2009, 316-324). É preciso levar conta — ainda mais em uma visão panorâmica da produção cultural como um todo — que o tratamento de cada temática comportava variações significativas conforme os modos pelos quais cada arte estava organizada. Assim sendo, os espaços para elaboração de temas afeitos ao universo vernacular, aparentemente, eram bem mais exíguos nas artes mais próximas do modelo europeu das academias artísticas.

Mesmo nas artes menos dependentes de uma organização rígida, como a produção literária do Romantismo brasileiro, não havia maiores interesses na representação da arquitetura vernacular brasileira. O desinteresse da prosa e da poesia romântica na temática é ainda mais notório devido à presença precoce de romances e poemas com temas regionais na produção do período. Mesmo nessas obras, todavia, as descrições das edificações são sempre sumárias, e pouco se recorria à arquitetura na ambientação da narrativa. Nos romances regionais de José de Alencar (1829-1877), encontram-se os melhores exemplos da escassez recursiva própria das imagens das habitações brasileiras. Ainda que o “ciclo regional” do autor faça referências constantes às sedes de fazendas de café das províncias do Rio de Janeiro e São Paulo e às estâncias do Rio Grande do Sul, elas são sempre tão idealizadas quanto seus protagonistas. Nesses romances, muitos trechos demonstram que a descrição por demais inverossímil da arquitetura visava somente espelhar o caráter nobre dos personagens que ali habitariam. Explica-se assim o fausto da morada da Oiticica, em *O sertanejo*, mais condizente a uma aristocrática fazenda cafeicultora do que a uma propriedade setecentista localizada em pleno sertão cearense (ALENCAR, 1958, 38-39)

Ainda que *O sertanejo* também traga algumas descrições de casas feitas de barro ou folhas de palmas, elas prescindem de qualquer atributo valorativo: são meras cenografias de origem bibliográfica, como pode ser conferido no trecho abaixo:

“Do lado oposto, oculto por uma grande touça de carnaúbas, o massapé fazia um ressalto, formando uma coroa no alagadiço da várzea. Ali crescia entrelaçado com os estipes das palmeiras, um arvoredó viçoso a-pesar-da estação, e que abrigava sob a rama verdejante uma choça de pegureiro.

O colmo da cabana era de palha de carnaúba, como do tronco eram os esteios e cumieira, e dos talos a porta, aberta nesse momento. O interior constava

de um só repartimento com uma emposta de esteira da mesma palha, levantada a meio da choupana.

A um lado via-se um balaio com o feitio de mala e tampa também de palha da carnaúba trançada; fronteiro um catre cujo leito era formado das aspas da palmeira que fornecera todo o material da habitação” (ALENCAR, 1958, 47).

Mesmo que Alencar sempre tenha se referido às profundas impressões de uma viagem por ele feita quando menino do Ceará à Bahia, seria um contrassenso querer negar a origem secundária desses relatos. Ademais, a maior parte das descrições de paisagens e costumes presentes na produção romântica brasileiras é oriunda, realmente, da leitura das narrativas de viagens de exploradores mais famosos como Debret, Rugendas e Saint-Hilaire (ver SUSSEKIND, 1990). Mesmo mediado pela literatura de viagens é possível filiar a caracterização de Alencar à visão humboldtiana das paisagens.³ Ao fazer da carnaúba o eixo de toda sua descrição, Alencar confirmava sua dívida para algum viajante atento às teorias paisagísticas de Humboldt. O erudito alemão foi o primeiro a postular a primazia da fisionomia vegetal para a caracterização de uma paisagem. Seus preceitos foram adotados em quase toda iconografia de viagens do século XIX – e Johann Moritz Rugendas foi um deles. Em seu grande estudo sobre as palmeiras, muitas das ilustrações obedecem ao mesmo princípio da descrição da choupana de Jó, desdobrando em um só quadro a diversificada presença de uma dada palmeira em seu habitat. Não é nada surpreendente, portanto, que as qualidades mais expressivas do trecho sejam referentes não à habitação, mas aos atributos naturais do sítio. Mesmo que Alencar e outros escritores do período tenham lançado mão de certa variedade de crônicas e relatos para compor as realidades humanas de seus romances, o quadro não se alterou em suas linhas essenciais.

A escassez recursiva das construções vernaculares não pode, contudo, ser derivada do recurso a relatos de “segunda mão” ou à simples falta de talento. Se a produção cultural brasileira se mostrava realmente incapaz de contemplar esse tema era porque ele, irremediavelmente, remetia artistas e obras ao antagonismo entre civilização e barbárie tão presente no horizonte político da jovem nação. E nesse impasse, desde sempre, a balança

³ O panorama apresentado por Flora Sussekind para as descrições dos “quadros da natureza” brasileira se aplica perfeitamente também à caracterização da arquitetura brasileira. O diálogo entre narrativas de viagens e a produção literária do romantismo parece ter sido mesmo a regra no tocante à arquitetura vernacular. Para uma análise do uso por José de Alencar de crônicas históricas e relatos de viagens (ver SUSSEKIND, 1990, 189-196 e 209-211). A única exceção averiguada no decorrer dessa pesquisa são alguns dos poemas de Fagundes Varella (1841-1875), notadamente “Mimosa”. É difícil explicar essa dissonância senão recorrendo ao caráter idiossincrático que a obra do poeta muitas vezes assume – decorrência, em certa medida, da atribulada vida pessoal de Varella.

tendeu sempre a pender para o barbarismo — que, não raro, foi visto como inerente à condição americana. O reflexo desse conflito no campo arquitetônico era ainda mais desigual, pois as habitações brasileiras eram um sinal claro e incontestado da periclitância dos valores civilizados no país: suas técnicas, no mais das vezes, eram muito diversas em relação às europeias; o aviltamento do trabalho construtivo desestimulava maiores desenvolvimentos técnicos e a marginalização social de seus usuários abreviava fortemente a vida útil das construções — tudo resultava na confirmação do estado selvagem em que habitavam os brasileiros.

Não obstante, em um espaço de uma geração, tal visão começaria a mudar significativamente. E tendo se iniciado o movimento contrário, foi apenas questão de alguns anos para o polo se inverter completamente. O modo como essa reviravolta se deu contribuiu para que a história da valorização da arquitetura brasileira fosse, durante décadas, contada sob a ótica do modernismo. (ver PUPPI, 2002). O domínio do discurso moderno foi tanto que impediu até hoje uma análise mais profunda da ideia da barbárie então inerente à imagem da arquitetura brasileira durante o século XIX. Nessa narrativa, os motivos elencados para explicar a incapacidade dos intelectuais e artistas do século XIX em perfazer tal movimento foram vários. Cumpro, por ora, aqui destacar o quanto lhes foi imposta a pecha de submissos culturalmente ao neoclassicismo europeu (ROCHA-PEIXOTO, 2000, 45). É da maior relevância, portanto, tentar esclarecer o modo como a representação da arquitetura vernacular foi se transformando por meio da tentativa dos intelectuais brasileiros de responder ao velho dilema entre civilização e barbárie.

Para tanto, centrar a análise apenas na comparação entre obras de distintos artistas e escritores (muitas vezes bastante desiguais entre si) não constitui a melhor abordagem. Mais profícuo é atentar para a estreiteza da relação entre artistas e intelectuais e o Estado, o que fazia do campo cultural brasileiro muito dependente das instituições oficiais. Não se tratava de uma particularidade do campo das artes e da política do Império brasileiro, mas sim de uma dinâmica fundamental que marcou a produção cultural brasileira — inclusive durante boa parte do período republicano também.⁴ Nesse contexto, não é de se surpreender, portanto, que as mais consequentes formulações ao dilema entre civilização e barbárie tenham sido

⁴ A estreita dependência entre a produção cultural e intelectual brasileira e o Estado já foi formulada por diversos estudos. Entre as explicações elencadas por detrás dessa dinâmica estão o tamanho diminuto do mercado de artes e literatura e o arraigado costume luso-brasileiro de oferecer cargos públicos como forma de reconhecimento por serviços prestados.

moldadas no interior de instituições vinculadas ao Estado. Ainda que o debate sobre a arquitetura brasileira tenha sido sempre capitaneado por arquitetos, engenheiros e médicos – que já contavam, ao menos nas maiores cidades, com uma clientela mais diversa –, ele não deixou de seguir o mesmo caminho. Ele foi sempre vinculado às instituições públicas de ensino e fomento, que, não raramente, encampavam as políticas públicas oriundas do Estado sem grandes preocupação críticas — quando não eram elas o próprio berço desses programas.

Contudo, o que se quer destacar aqui não é tanto o contexto no qual se dava o debate sobre a arquitetura brasileira no período, mas sim o quanto ele foi moldado pelas especificidades próprias do veículo de que mais se utilizou: *o desenho*. Assim, interessa mais ter em mente que o ensino do desenho ganhou espaço no Brasil apenas a partir da consolidação do sistema acadêmico dentro das principais instituições públicas de ensino e fomento artístico — antes disso, a aprendizagem do desenho se fazia apenas nas escolas militares de engenharia e nos ateliês de mestres de ofícios. A consolidação do ensino acadêmico na AIBA, pela instituição dos prêmios de viagem e de novos currículos artes, coincide com a intensificação da demanda por imagens mais representativas da nacionalidade brasileira.

O que torna a linguagem do desenho algo do maior interesse nessa pesquisa é que, mais do que à pintura e à fotografia, coube a ela o protagonismo na representação da arquitetura vernacular brasileira.⁵ Foi mesmo ela a linguagem decisiva na construção da imagem fundante da arquitetura vernacular no Brasil. E vários foram os aspectos que contribuíram para seu predomínio precoce. Primeiramente, a pintura ainda era uma arte feita a portas fechadas. Foi somente na década de 1880 que artistas como Georg Grimm, Giambattista Castagneto, França Júnior e Antonio Parreiras começaram a privilegiar a pintura ao ar livre no Brasil (TARASANTCHI, 2002, 77) No tocante à fotografia, as limitações perduraram ainda mais tempo já que somente no início do século XX surgiram as primeiras câmeras mais facilmente transportáveis. O início do século passado viu também o aparecimento de novas máquinas que permitiam, pela primeira vez, a impressão de fotos e pinturas com grande qualidade e a preços mais módicos. Até então, contudo, havia sido sempre desenhos e gravuras que predominavam na produção e circulação de imagens no Brasil. E, durante muitos anos ainda, o recurso ao desenho permaneceria sempre o mais prático e barato meio de realizar e divulgar imagens no país.

⁵ Embora novas e consistentes pesquisas venham enfatizando o papel desempenhado pela fotografia e pelas grandes pinturas e esculturas acadêmicas, o mesmo ainda não se deu em relação ao desenho.

A importância do desenho para o debate arquitetônico brasileiro não residia somente na facilidade de sua prática em campo e divulgação impressa. No mesmo período em questão, ocorriam mudanças decisivas na formação e no exercício das profissões de arquitetos e engenheiros. Entre as transformações na construção civil, cumpre destacar a formalização do desenho como a linguagem única do projeto arquitetônico, cuja prática — principalmente em modos mais próximos aos atuais — havia sido sempre algo bastante raro até então no país. Ainda que tais mudanças não se fizessem visíveis na iconografia produzida à época, suas influências foram bem mais profundas do que as provenientes da circulação de imagens. A crescente importância do projeto gráfico na prática cotidiana da arquitetura foi um processo que ganhou grande impulso durante o último quartel do século XIX. As mudanças urbanas que marcavam algumas cidades brasileiras, sobretudo o Rio de Janeiro, juntamente com a crescente influência dos órgãos de classe dos engenheiros junto aos poderes municipais foram determinantes para tanto. Nesse contexto, as reformas da AIBA em 1890 e a criação das primeiras escolas politécnicas aos moldes de suas congêneres europeias parecem ter sido o ponto de inflexão decisivo para que o projeto arquitetônico se transformasse em uma obra de desenho. A partir de então, o desenho projetivo adquiriu o valor de uma efetiva e bem demarcada clivagem entre civilização e barbárie na produção arquitetônica brasileira — ou entre a arquitetura e a falta dela. Na nova cultura construtiva que começava a se formar, o desenho não servia somente como indicador da presença da arquitetura enquanto obra civilizada; o desenvolvimento da linguagem fez com que, em poucas décadas, ele se tornasse o principal método para o reconhecimento, estudo e classificação da arquitetura brasileira. Nas primeiras décadas do século XX, quando a identidade da arquitetura brasileira se tornou uma questão de amplo interesse para a opinião pública, foi o desenho a arma decisiva com a qual os embates se deram.

Não se trata, contudo, de uma história fácil de ser contada. Até porque a história do ensino do desenho e da arquitetura no Brasil é ainda, em grande parte, desconhecida — principalmente durante o século XIX. Afora alguns poucos protagonistas cuja contribuição é louvada ou detratada ao ritmo dos revisionismos, poucos também são os personagens secundários conhecidos. Permanecem ainda bastante obscuras as tramas paralelas que poderiam mostrar o enredo principal por outros ângulos. Incapaz de abarcar toda essa gama de enredos, pretende-se apenas mostrar, ao longo das próximas páginas, alguns episódios mais eloquentes dessa trajetória. Tem-se a consciência, contudo, de que ela não poderia ser senão algo incompleto, fragmentário. Visa antes fornecer alguns parâmetros mais importantes para a

continuação da argumentação da tese do que um estudo pormenorizado. E, com sorte, estimular novas pesquisas que proponham outros problemas e novas respostas.

1.1. Entre o desabrigo e o desatino: a imagem da arquitetura vernacular sob o Império.

No outono de 1859, o botânico carioca Francisco Freire Alemão (1797-1874) encontrava-se no interior da província do Ceará, na cidade de Pacatuba, distante cerca de 40 quilômetros de Fortaleza. A pequena cidade – que mais se assemelhava a uma mera vila, segundo ele – servia de ponto de apoio para as incursões do botânico e seus companheiros de viagem. Durante os meses passados na região, Freire Alemão pôde coletar grande número de amostras botânicas, registrando em seu diário notas sobre temas variados, como a economia, a alimentação, o linguajar e também os tipos de casas e modos de morar da população local. As observações do botânico da Corte sobre a arquitetura vernacular local constituem um registro dos mais raros sobre o modo como as arquiteturas dos rincões afastados do país eram vistas por um membro da classe letrada nacional. Mesmo a presença ali de Alemão e seus companheiros foi um evento sem par em todo o período imperial brasileiro. Estavam lá como membros da Comissão Científica organizada pelo IHGB, que empreendeu essa única viagem à província do Ceará, entre 1859 e 1861. Na comissão, formada por cinco membros com encargos específicos, Freire Alemão era o responsável pela seção de Botânica. Não surpreende, assim, que boa parte de suas observações referentes à arquitetura trate do recurso às árvores e demais plantas nativas nas construções. Suas notas, entretanto, davam margens também para comentários mais generalizantes, nos quais, quase sempre, o botânico deixou claro seu despreço pelas construções que descrevia.

À primeira vista, as observações de Freire Alemão realmente acentuam a valoração negativa que atribuía às casas e construções sertanejas. Exemplar nesse caso é sua descrição das casas de Pacatuba:

“A habitação do povo, logo em redor da Capital, e por toda a parte, que aqui tenho visto, é a coisa mais miserável que se pode imaginar. Há conforme o seu tamanho, um certo número de forquilhas toscas, sobre que se atravessam uns varais também toscos, em caibro e em ripa do mesmo mato, e cobrem com palha de palmeiras as paredes, que são as quatro exteriores, das quais nem sempre são

completas, e uma interior que divide a palhoça em duas partes – a alcova e a sala, que também é cozinha. Essas paredes são também tecidas de palhas de palmeiras – raras vezes são totalmente paus apicados e barrados (ALEMÃO, 1961, 201).

O juízo negativo expresso na descrição das casas de Pacatuba em tudo se assemelha às ideias dos viajantes europeus que viam na arquitetura brasileira mais uma prova do atraso – quando não da barbárie – predominante no país. Dentre os europeus com formação acadêmica, que tendiam a ver a arquitetura como a arte mais útil à sociedade, a negatividade das construções do país era ainda maior. Não era outro o casodaquele que foi, justamente, o visitante estrangeiro mais influente em todo o debate arquitetônico brasileiro: o pintor francês Jean-Baptiste Debret.

A importância de J. B. Debret (1768-1848) reside, sobretudo, na ampla divulgação de sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, obra que durante décadas – desde sua primeira publicação em Paris, em 1834 – a mais importante fonte de informações sobre o passado brasileiro (LIMA, 2008). As considerações feitas no *Voyage pittoresque* eram, contudo, fortemente enviesadas pelo caráter apologético da obra, que visava também ressaltar a contribuição do ensino acadêmico aos moldes da Ecole de Beaux-Arts de Paris – à qual Debret, não por acaso, dedica sua obra (DEBRET, 1985, 9). O chauvinismo de Debret não impediu, contudo, que suas ideias sobre o estado atrasado no qual se encontrava a arquitetura brasileiras fossem plenamente aceitas pelos círculos letrados da Corte. Em verdade, deve-se a Debret o primeiro modelo explicativo da arquitetura brasileira. Seu modelo, contudo, não se encontra na prancha de seu livro que retrata nobres casas de chácaras cariocas, tantas vezes reproduzidas pelos estudos pioneiros sobre a arquitetura brasileira (PINHEIRO, 2011, 30-35 e 40). Na verdade, ali o francês é categórico em afirmar que a arquitetura do Brasil não possuía “um estilo original”, dispondo-se apenas a pesquisar suas origens na formação histórica da arquitetura em Portugal. Foi em sua prancha “Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas” que o pintor teceu seus mais extensos comentários sobre a arquitetura brasileira em seus caracteres “originais” (**Prancha 2**). Assim, é interessante notar que os comentários ali feitos foram, sintomaticamente, ignorados pelos adeptos do movimento neocolonial, aos quais a filiação da arquitetura do país à raízes romanas era mais do que conveniente (Ver PINHEIRO, 2011; MELLO, 2007).

A importância de Debret, em meados do século XIX, contudo, não se alicerçava tanto quanto hoje na fortuna de seu livro, mas sim na enorme influência que exerceu sobre a

primeira geração de artistas e intelectuais brasileiros. Juntamente com Félix-Emile Taunay, Debret destacou-se entre os membros da Missão Francesa que mais arregimentaram discípulos nos primeiros anos da Academia Imperial do Rio de Janeiro. Era Debret, contudo, o artista cuja formação foi mais próxima dos ideais neoclássicos de David, de quem absorveu as ideias sobre o valor moral como o valor supremo da arte. Como demonstra Rodrigo Naves, o impacto da sociedade colonial em Debret estimulou que sua visão emuladora da arte (herdada de seu tutor, Jacques-Louis David) cedesse lugar ao esforço de apreensão de uma realidade tida, muitas vezes, como desprovida de valores estéticos – e na qual o escravismo oferecia raros espaços para o aperfeiçoamento moral (NAVES, 2011,123-133). Contudo, se nas aquarelas cariocas analisadas por Naves, é possível enxergar os impasses do artista e da sociedade em que viveu durante tantos anos, o caráter propagandístico do *Voyage pittoresque* eliminava qualquer possível ambiguidade. Tornava-se bem mais fácil, assim, a equiparação feita entre choças temporárias, habitações indígenas, ranchos de tropas e senzalas rurais, ressaltando ainda mais o valor civilizatório da missão artística francesa.

O teor das observações de Freire Alemão, contudo, é de muito mais difícil ponderação do que as mensagens contidas na prancha de Debret. Ainda que suas descrições se iniciem taxativas acerca da miséria reinante nas casas dos caboclos, a sequência do texto sempre acaba por trair sua dificuldade em caracterizar fossem as construções ou os hábitos de morar do sertão. O próprio trecho citado acima é concluído com notas entusiasmadas acerca do hábito de se deitar em redes após o almoço, em animada conversa – costume partilhado por gentes de todas as classes na região. Não se esgotam aí as ponderações do botânico sobre tais arquiteturas, sempre decorrentes de juízos iniciais severos. Em outro trecho de seu diário, Freire Alemão se refere às paredes e tetos de folhas de palmas “trançados com arte, e elegância”. O trecho é concluído em tom patético, denotando as dificuldades do intelectual carioca na apreensão daquelas casas: “*É tudo o que pode ter de mais miserável. E só num país onde grande parte do ano é seco (sic), se pode viver em tais casebres. No entanto há aí felicidade no seu gênero! Aí se ouve o riso e o canto!*” (ALEMÃO, 1961, p. 219).

O botânico não foi o único que encontrava dificuldades em exprimir suas reflexões e juízos acerca do ambiente construído do interior cearense. Em verdade, nenhum membro da comissão pôde expressar esse impasse de modo mais exemplar do que o pintor José dos Reis Carvalho (c.1800 - c.1890) – sintomaticamente, um dos primeiros discípulos de Debret na AIBA. Encarregado de produzir os registros iconográficos necessários aos

trabalhos da Comissão, Carvalho deixou uma série de aquarelas e desenhos a lápis de grande valor iconográfico, em que pesem as limitações do artista e das condições em que foram feitas. Entre as ilustrações feitas pelo pintor, duas serão aqui destacadas: as aquarelas *Casa de pau-a-pique* e *Vista do interior de um rancho*. Essas aquarelas são interessantes por serem as únicas em que a habitação é o tema principal, já que as demais ilustrações com temas arquitetônicos são todas vistas gerais de vilas e povoações visitadas, com as matrizes e capelas dominando as composições. São também as únicas ilustrações de temas arquitetônicos nas quais o pintor abre mão das tomadas distanciadas, de plano aberto, típicas da pintura de paisagens.

Tal decisão de Carvalho é significativa, pois além da reputação de melhor pintor de naturezas-mortas, ele também era tido como um bom paisagista. E sua decisão de abrir mão das regras do gênero em que mais se destacava ao retratar a habitação sertaneja, remete a um movimento parecido feito décadas antes por Debret.⁶ Tal como seu tutor abriu mão da rigidez neoclássica ao preferir o jogo de tons e a imprecisão da aquarela como formas mais adequadas à cidade brasileira, Carvalho parece ter se valido da mesma estratégia frente sua estranheza ao sertão. De fato, um impasse análogo parece permear as duas ilustrações, já que ao retratar as habitações sertanejas, ele procurou se desvencilhar da tradição paisagística que pautava o ensino por ele recebido na Academia Imperial de Belas Artes, principalmente nos modos de ordenar as inusitadas formas com que se deparava no interior cearense.

O afastamento dos cânones acadêmicos era imprescindível para o pintor às voltas com suas atribuições na Comissão, já que o apego intransigente da Academia Imperial ao neoclassicismo desfavorecia maior atenção para a representação de uma “casa brasileira”. Ao invés disso, a academia manteve-se fiel às ideias artísticas de Nicolas e Felix Taunay, defendendo que à pintura da paisagem brasileira cumpria traduzir fielmente o esplendor da fisionomia natural do país para a tradição pictórica de Claude e Poussin. Dentro desse paradigma, pouca, ou mesmo nenhuma margem restava à arquitetura, que, como exemplo máximo de obra humana, apenas denotaria o baixo nível civilizacional alcançado pelo novo

⁶ Como argumenta Rodrigo Naves, a trajetória de Debret no Brasil caracteriza-se também pela busca de outras formas de representação de uma realidade que não encontrava expressão dentro das regras do neoclassicismo nas quais o pintor se formou. Diante de sua impossibilidade de reproduzir o ideal neoclássico da emulação moral pela arte em uma sociedade cindida pela escravidão, o artista francês encontrou na aquarela um modo de expressar sua dificuldade em viver em uma *cidade sem polis*, como o Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. (Ver NAVES, 2011 79-81)

país.⁷ É interessante observar o quanto Carvalho seguiu, em seu esforço de distanciamento, um caminho similar ao de seu tutor, na aquarela *Casa de pau-a-pique* (**Prancha 3**). Nela, os tons claros que predominam nas paredes de taipa e no telhado de palma contrastam com o verde mais sombrio dos melões-de-são-caetano que tomam a tapera. Trata-se de um jogo de contrastes que acentua eficazmente o caráter ruinoso da casa. Vê-se aqui o mesmo ar de transitoriedade que Naves atribui às aquarelas cariocas de Debret, cumprindo o papel de ressaltar a incapacidade de tão precárias construções se perenizarem no ambiente, por vezes, inóspito do sertão.

De certa forma, a distância entre a iconografia de Reis Carvalho e a paisagem da Academia de Belas Artes, contudo, redundava apenas circunstancial. Já que o pintor acaba apenas por confirmar, mesmo que por outras vias, a precariedade da obra da mão humana, no estágio em que se encontrava, frente à volúpia da natureza tropical. Em *Casa de pau-a-pique*, a elegância encontrada pelo botânico Freire Alemão nos pormenores da utilização dos ricos recursos vegetais nas residências sertanejas cede lugar ao desconforto frente às mesquinhas ruínas de paus a pique. Mas mesmo a sensibilidade neoclássica de Jose dos Reis Carvalho, visivelmente confusa em meio à hostilidade do sertão para as obras humanas, pôde encontrar espaço para imagens mais positivas da arquitetura vernacular — ainda que fosse em sua mais essencial função: a de abrigar o homem dos rigores dos dias. Nesse sentido, faz-se possível enxergar na segunda ilustração de Carvalho, *Vista do interior de um rancho*, uma rara representação positiva da arquitetura vernacular brasileira no século XIX. Tal afirmação, contudo, não se viabiliza sem algumas ressalvas, já que não se tratava aquele de um rancho dos mais precários. Na realidade, tratava-se de uma casa propriamente dita e estava longe de ser uma pobre palhoça como a da aquarela anterior.⁸ Em *Interior de um rancho* (**Prancha 4**), entretanto, o pintor da Corte soube utilizar de alguns recursos que ajudam a ver no rancho retratado o refrigério para as inclemências do sertão. Para tanto, Carvalho se valeu do jogo de luzes e das diferentes cores utilizadas – solução que merece ser creditada ao pintor, já que

⁷ Segundo Elaine Dias, a relação entre a idealização da natureza brasileira e o programa de ensino e formação de uma arte com bases nacionais, que incluiria a arquitetura, está presente na maior obra de Felix-Emile, *Mata reduzida a carvão*, onde há claras alusões ao descompasso entre a grandiosidade da mata e o seu aproveitamento tucano nas artes e indústrias nacionais. Uma opinião que Taunay expressou em diferentes momentos e lugares, como em seus artigos em defesa da preservação das matas fluminenses e nas duras críticas feitas aos procedimentos de mestres de obras e empreiteiros pelo enorme desperdício de madeiras e mau emprego das rochas nacionais (DIAS, 2009, 316-324).

⁸ Não são apenas os diferentes elementos em ambas as ilustrações, como a varanda presente em *Interior de um rancho*, que permitem tal diferenciação. As descrições das casas das diferentes classes sociais da região fornecidas pelos diários de Freire Alemão também permitem a mesma diferenciação (ver ALEMÃO, 1961, p. 323).

seus modelos etnográficos eram, sobretudo, gravuras em preto e branco. À vividez do marrom avermelhado das paredes internas do rancho, bem sombreadas, pode ser atribuída grande parte da atmosfera protegida que domina a aquarela. É esse um aspecto ainda mais acentuado pela luz que entra tanto pela janela à direita da varanda, como parece infligir a aguada da varanda, no lado esquerdo da tela. Somam-se à essa atmosfera já abrigada, a disposição da rede na altura do observador (de onde infere-se que Carvalho estava ele mesmo deitado em outra rede enquanto desenhava) e a presença da moringa com água na parte mais escura do cômodo. Se ao olhar botânico de Freire Alemão era o emprego dos recursos vegetais que ajudava a agraciar a arquitetura sertaneja — permitindo, ao menos, um arrefecimento de seu rigor depreciativo —, nas aquarelas de Carvalho, a valorização da arquitetura vernacular só era possível enquanto ela oferecia um refúgio para as inclemências de um sertão avesso aos viajantes.

A experiência de *desabrigo* na paisagem não é uma exclusividade de uma época ou lugar, mas é de grande interesse observar o quanto tais vivências conseguiam desenvolver-se de modo muito mais consequente algures do que nos circunscritos e conservadores círculos intelectuais brasileiros. Outro artista que experimentou sensações análogas às de Reis Carvalho no sertão cearense, foi o inglês John Ruskin (1819-1900), que, em viagem pelos Alpes suíços, chegou a tecer comentários elogiosos aos chalés e cabanas montanhesas. A postura de Ruskin para com tais construções não era tão distante das dos membros da Comissão. Ele também via nessas habitações exemplos de construções erguidas sem regra ou apreço pela arquitetura. Mesmo seu elogio dos sentimentos e costumes locais que agraciavam as casas alpinas não as faziam menos mesquinhas em relação à magnificência da paisagem natural: “*Há algo de ofensivo em sua singeleza*” chegou a escrever Ruskin a respeito da cabana suíça. Era a incongruência da cabana suíça perante a paisagem dos Alpes — evocativas das mais sublimes visões que sua época conheceu — que fazia ela tão ofensiva ao olhar de Ruskin. Tal contraste é claramente ressaltado pelo escritor inglês:

“Quando alguém esteve perambulando por toda a manhã através de um vale de perfeito silêncio, onde tudo que há ao redor e permanece imóvel, é colossal – e tudo que se move é incapaz de perdurar; onde o poder e a glória da natureza são mais desenvolvidos nas próprias forças que nutrem sua majestade; e onde, em meio da magnificência que parece imperecível, tudo que é realmente eterno é o efeito da desolação; esse alguém está pronto para ser surpreendido – e de maneira alguma agradavelmente – ao achar encravada atrás de algum rochedo sobressalente uma obra de arquitetura que é concisa ao extremo, artifício em meio

à natureza indomada, fraca em meio à força, contida em meio à imensidão”.
(RUSKIN, 1893, 30).

Para Ruskin não havia nenhuma contradição no elogio que faz às cabanas e seu aspecto muitas vezes desagradável, já que seu interesse em tais arquiteturas residia não nelas próprias, mas sim no valor didático que adquiriam para *a formação do gosto* do público e de jovens artistas (**Pranchas 5**).

A comparação entre o renomado crítico e escritor inglês e um pintor menor brasileiro pode soar descabida. E certamente o é, se sua base for o talento, erudição ou alcance da obra dos dois homens. Mas o aspecto para o qual se chama aqui a atenção é a experiência comum por trás tanto dos devaneios alpinos de Ruskin como das ilustrações de casas sertanejas de Carvalho: em ambos os casos encontramos o mesmo desamparo em meio a paisagens estranhas. Não se trata aqui apenas de notar que o sentimento de desamparo em meio a paisagem era possível mesmo na Europa burguesa, mas sim de comparar o quanto experiências semelhantes obtiveram condições de desenvolvimento bastante díspares entre si. Não obstante a enorme distância artística existente entre o inglês e o brasileiro, a disparidade no alcance de suas respostas frente ao desabrigo aponta também para o espaço demasiado restrito que o debate cultural brasileiro oferecia a essas questões.

Em suma, o que fica agora patente é que o papel da arquitetura vernacular na formação do gosto nacional era justamente o ponto-chave na distinção entre os debates arquitetônicos no Brasil e na Europa no século XIX. A aceitação dessa premissa na maioria dos países europeus foi, sem dúvida, o pano de fundo para o grande desenvolvimento da temática da *cottage* no continente (**Prancha 6**). E a recusa brasileira em fazê-lo confirma o quanto os ideais de civilização e barbárie – tal como já formulados na prancha de Debret – truncavam o debate arquitetônico no período.⁹ Na realidade, o desconforto dos artistas brasileiros só fez aumentar depois da partida de Debret para a França. A Academia conseguiu, então, em grande parte devido às atuações de seus diretores Félix-Emile Taunay e

⁹A recusa dos intelectuais brasileiros em considerar a arquitetura vernacular ajuda a explicar até porque os desenhos e ilustrações de paisagens de José dos Reis Carvalho nunca tiveram grande fortuna nem mesmo dentro das instituições ligadas a Comissão Científica. Nesse ponto, exemplar é o contraste com o destino dado a coleção de escritos e desenhos de Francisco Freire Alemão e de Gonçalves Dias. A conservação e divulgação dos escritos e estudos do botânico, que exerceu o cargo de professor na Escola Central de Medicina durante toda sua carreira, foram enormemente facilitadas por meio de sua nomeação, ao final da vida, como diretor do Museu Nacional. A mesma instituição prontamente acolheu o acervo etnográfico recolhido por Gonçalves Dias durante a comissão, sendo ainda hoje parte destacada de seu acervo (ver KURY, 2009).

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), estabelecer um novo programa para a paisagem brasileira. Por meio de novos esquemas compositivos, a natureza tropical foi também revestida por um sentido histórico, em consonância com o discurso arquitetônico e urbanístico de ambos os diretores (DIAS, 2009, 334-336). A partir de então, a flexibilidade que o pintor francês se viu forçado a adotar em sua chegada ao Brasil já não seria um caminho tão desimpedido para os acadêmicos que o sucederam (NAVES, 2011, 129). Já na década de 1850, as reformas no ensino promovidas por Taunay e Porto-Alegre haviam consolidado o modelo verdadeiramente academicista no Brasil.

No tocante à arquitetura o sentido histórico da paisagem brasileira encontrou expressões menos acabadas. É necessário notar, entretanto, que mesmo mais restrito, tal sentido nunca deixou de ser expresso por meio do ideário classicizante tão ao gosto da Academia. É o caso dos postes dos lampiões a gás ao redor da estátua equestre de D. Pedro I, na Praça Tiradentes, projetada por João Maximiniano Mafra (1823-1908), ex-aluno e professor de escultura Academia Imperial. Os suportes dos lampiões foram pensados como colunas encimadas por um capitel com figuras de folhas de palmeiras, também sugeridas pelo formato da base do lampião propriamente dito. Além disso, na base de cada uma das colunas foi gravada uma data-chave da vida de D. Pedro I ou do processo de Independência – ressaltando a centralidade do primeiro imperador para a construção da nacionalidade brasileira (**Prancha 7**). A vinculação entre a linguagem clássica da arquitetura e o aspecto teleológico da natureza tropical já havia atraído outros artistas, mesmo fora dos círculos estritamente acadêmicos. Sem contato muito próximo com os debates da Corte, o francês Hercules Florence ainda chegou a legar alguns estudos de uma “ordem brasileira”, que tinha na palmeira seu motivo principal (**Prancha 8**). As tentativas de elaboração desse tema, todavia, foram sempre pouco desenvolvidas. Por conseguinte, os desenhos de Florence nunca passaram de estudos, restando desconhecidos até poucos anos atrás. As tímidas “colunas-palmeiras” elaboradas por Mafra para o monumento a D. Pedro I permanecem, portanto, a mais destacada tentativa de expressar a nação por meio da linguagem arquitetônica classicizante.

A inauguração da estátua equestre do D. Pedro ocorreu em março de 1862, apenas alguns meses após o retorno dos membros da Comissão Científica ao Rio de Janeiro. A pompa e o entusiasmo que marcaram a inauguração da estátua contrastaram grandemente com a fria recepção aos viajantes, meses antes. Mesmo entre os círculos letrados, os resultados da

viagem já não empolgavam — em grande parte, devido às atribulações que marcaram seu retorno (KURY, 2009, 28). Em total oposição estava o feito de Mafra e Rochet, cuja fortuna perdurou mesmo após o monumento de Bernadelli ao general Osório. O ambiente artístico, conclui-se assim, era dos mais infensos aos tipos de registros que José dos Reis Carvalho trazia em sua bagagem. Não surpreende que a academia tenha menosprezado a participação de um de seus ex-alunos em uma iniciativa do porte que foi a Comissão.¹⁰ Carvalho nunca foi plenamente integrado aos quadros da instituição. Mesmo tendo sido o único acadêmico presente na maior iniciativa de expedição de pesquisa do Império — e fosse presença assídua nas Exposições Gerais — o pintor nunca teve mais do que cargos honorários na Academia (ASSIS JÚNIOR, 2011, 22). Na realidade, a falta de reconhecimento por parte da Academia conduziu o pintor a um sintomático ostracismo, dificultando o conhecimento até de fatos básicos de sua biografia.¹¹

A atribulada história da Comissão Científica do Império, o esquecimento de José dos Reis Carvalho e o pouco desenvolvimento das proposta estéticas de Mafra e Florence pode ser resumida à recusa da principal instituição artística do Império em fazer da arquitetura brasileira a base para a formação do gosto do público e o consequente lançamento das bases de uma arte nacional.¹² Diante desse contexto cultural tão truncado, não faz surpresa que as poucas iniciativas de publicidade dos resultados da Comissão procuraram sempre ressaltar as possibilidades de aproveitamento econômico dos materiais catalogados. Foi dessa forma que

¹⁰ A Academia Imperial nunca demonstrou interesse oficial nas atividades da Comissão Científica, que foi uma iniciativa que coube quase que exclusivamente ao IHGB. A própria participação de Carvalho, um ex-aluno da Academia, parece ter-se devido mais a sua amizade com Araujo Porto-Alegre — envolvido na Comissão na qualidade de sócio do IHGB. Porto Alegre admirava a pintura de seu amigo, cuja proeminência em natureza-morta — e a inclinação para cenas de ruas, costume herdado de Debret — pesou favoravelmente em sua indicação (ALVES, 2012, 69). Em estudo sobre a iconografia de José dos Reis Carvalho, o geógrafo Heitor de Assis Junior chama a atenção para o fato de que, como professor de desenhos da Escola Imperial da Marinha, Carvalho convivia também com o Tenente Giacomo Gabaglia, chefe da Seção Astronômica da Comissão Científica (ver ASSIS JÚNIOR, 2011, 69).

¹¹ Nesse ponto, exemplar é o contraste com o destino dado à coleção de escritos e desenhos de Francisco Freire Alemão. A conservação e divulgação dos escritos e estudos do botânico, que exerceu o cargo de professor na Escola Central de Medicina durante toda sua carreira, foram enormemente facilitadas por meio de sua nomeação, ao final da vida, como diretor do Museu Nacional. Para maiores informações sobre a biografia de José dos Reis Carvalho cf. ASSIS JÚNIOR, 2011, 19-22.

¹² O paradigma neoclássico de uma cenografia exemplar, emuladora das virtudes nacionais ainda por se construir, foi o que tornou tão profícuo o diálogo entre a produção artística vinculada à Academia e os escritores mais identificados ao indianismo literário. Se essa aproximação favoreceu escolas como as de Henrique Bernadelli e Rodolfo Amoedo tornou, também, o ambiente artístico da Corte ainda mais infenso às produções e imagens que não se ativessem aos cada vez mais rígidos parâmetros acadêmicos. Novamente, parece pouco fortuito que Gonçalves Dias — o indianista com “*cultura e sensibilidade*” fortemente marcadas pelo neoclássico (MELLO E SOUZA, 2009, 401-412) — tenha sido o encarregado da seção de Etnografia da Comissão Científica — cujo objetivo era tentar provar a antiguidade das tribos brasileiras (KURY, 2009, 116 e 133).

o Ceará acabou como a província mais bem representada na Exposição Nacional de 1861. O destaque do Ceará na Exposição de 1861 fez com que os resultados da Comissão estivessem bem representados na Exposição Internacional realizada em Londres, no ano seguinte — a primeira que contou com a presença brasileira, que continuaria assídua nesses eventos até o final do século (KURY, 2009, 32). Em verdade, nada é mais revelador do impasse arquitetônico brasileiro quanto suas participações nas exposições universais. Ao longo das últimas décadas do século, tornou-se comum nas Exposições Universais a construção de requintados pavilhões para cada país participante. Em todas as vezes em que o Brasil construiu um pavilhão próprio, ele optou conscientemente por projetos que evitassem claras alusões nacionalísticas.¹³ **(Prancha 9).**

Faz-se necessário ressaltar que não é que simplesmente não houvesse imagens das construções vernaculares brasileiras — na realidade, elas são bastantes presentes na iconografia produzida no Brasil durante todo o século XIX. O ponto crucial aqui não é a existência ou não dessas imagens, mas como sua produção era quase inteiramente circunscrita às instituições oficiais do Estado imperial. E o gargalo principal dessa cadeia não estava tanto nos atos de produção das imagens, mas sim na esfera extremamente circunscrita na qual definia-se os critérios que embasavam tais atos. Como demonstra o longo ostracismo das aquarelas de Reis Carvalho, não era apenas um problema de invisibilidade da arquitetura vernacular, mas também da ausência de sua incorporação ao imaginário nacional. Por trás da recusa brasileira em representar a arquitetura vernacular, encontrava-se mesmo o conceito antagônico de barbárie. Afinal, de que outra maneira poderia o Estado representar as casas de homens e mulheres aos quais mesmo a representação política era negada? No fundo, à essa única questão — a escravidão negra e o destino das nações indígenas — se resumiu, desde o início, o impasse do debate arquitetônico nacional durante o Império.

Significativamente, foi a partir da década de 1870, quando desmoronava o arcabouço jurídico e político do escravismo e a fronteira indígena já se distanciara das

¹³ Na Exposição de Paris de 1867, quando a arquitetura dos pavilhões obrigatoriamente remeteu aos estilos nacionais, o Brasil teve uma participação discreta devido à guerra contra o Paraguai. Já na exposição de 1889, o país construiu seu pavilhão em estilo eclético, tendo contratado um projeto junto ao arquiteto parisiense Dalvergne (PESAVENTO, 1997, 130-131 e 192-194). Além disso, a comissão brasileira não conseguiu efetivar sua participação junto à mostra da “História da habitação humana”, de Charles Garnier, ainda que a província do Amazonas tenha destinado 150 mil francos para a construção de um Pavilhão das Amazonas. Sem o pavilhão próprio, as peças destinadas à mostra (cerâmicas marajoaras e armas e utensílios de outras tribos amazônicas) foram alocadas na “Casa Inca” projetada por Garnier (SCHUSTER, 2015, 30-33). Mesmo que nem o projeto do pavilhão amazônico tenha sido terminado, fica óbvio que a ideia inicial era aludir às grandes civilizações que supostamente teriam existido na Amazônia em tempos remotos — tese já cara às investigações etnográficas de Gonçalves Dias.

maiores cidades do país, que o quadro começou a mudar. Nesse novo contexto, o aspecto que logo chama a atenção é a perda de qualquer ambiguidade na representação das construções vernaculares. Pois, como se disse acima, diferentemente do teor categórico das afirmações de Debret, as imagens de Reis Carvalho e as notas de Freire Alemão são permeadas por suas hesitações. Nunca deixam de transparecer o caráter ambíguo, quase inacessível, pelo qual eram percebidas. Em pouco mais de uma década após o retorno da Comissão Científica à Corte, o tom ponderado de Alemão e as tonalidades indecisas de José dos Reis Carvalho deram lugar à simples e direta condenação da quase toda a arquitetura brasileira antiga ou contemporânea.

1.2. Da mimese à mesologia: arquitetura vernacular, território e técnica na Era do Saneamento

Em 1875, publicava-se no Rio de Janeiro o segundo grande plano de reforma urbana da capital do Império. O plano foi elaborado pelos engenheiros Jerônimo Rodrigues M. Jardim, Marcelino Ramos da Silva e Francisco Pereira Passos, todos egressos da Escola Imperial de Engenharia, futura Escola Politécnica da cidade (ANDREATTA, 2006, 151).¹⁴ Tratava-se do primeiro grande projeto de intervenção elaborado por engenheiros brasileiros – classe que representava, nesse período, uma das pontas de lanças da modernização nacional (HERSCHMANN, 1996). O plano serviu de modelo para a reforma do Rio de Janeiro no início do século XX e sua implementação – sob a administração do próprio Pereira Passos – marcou indelevelmente o desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo no Brasil.

O memorial do projeto trazia um detalhado panorama dos problemas urbanos e arquitetônicos da Capital, sem deixar de fazer considerações sobre construções vernaculares. Quase um ano antes do pavilhão mourisco na Filadélfia explicitar o impasse do império brasileiro quanto à identidade arquitetônica nacional (**ver fig. 11, prancha 9**), outra visão, muito mais assertiva, tomava forma:

¹⁴ Jerônimo Rodrigues M. Jardim (1838-1916) era Inspetor-geral de Obras Públicas e realizara obras importantes para o abastecimento de água da cidade. Marcelino Ramos Silva (1844-1911) era quadro da mesma inspetoria e teve, posteriormente, papel de relevo no saneamento da Baixada Fluminense. Francisco Pereira Passos (1836-1913) tinha experiência em ferrovias e, como prefeito, se tornou o grande nome das reformas sanitárias no Rio de Janeiro. (Ver ANDREATTA, 2006, 151-152).

“Construídas geralmente por homens práticos sem instrução profissional e sem a menor idéa, das condições de conforto e de hygiene, que devem presidir a disposição dos aposentos, são nossas habitações desprovidas dos meios de ventilação e de renovação de ar nos quartos de dormir, e de muitos outros commodos indispensáveis em uma residência.

Alheios as mais simples noções de esthetica e até muitas vezes aos mais insignificantes preceitos da architectura, esmeram-se os nossos mestres d’obras em sobrecarregar as fachadas dos nossos prédios com molduras e cimalthas sem sujeição, já não diremos, às mais regras da arte em que tanto primaram a Grécia e a Antiga Roma, e que ainda hoje merecem tantos cuidados nos paizes mais cultos, mas leis mais simples da conveniência e da harmonia; intercalam ornamentos sem gosto, nem justeza nas proporções; distribuem irregularmente as aberturas dos edifícios, empregando nellas pesadas e dispendiosas hobreiras e vergas de cantaria mal lavradas, que as vezes são mais tardes pintadas e caiadas; decoram as vidraças com vidros de cores variadas e mal combinadas, cujos effeitos são, além de prejudiciaes, desagradáveis à vista; forram frequentemente as parede exteriores com azulejos que absorvem o calor solar e aquecem horrivelmente o interior das casas; fazem, enfim, como essas, muitas despezas inúteis, que, além de darem às nossas ruas uma apparencia sem arte sem gosto imprópria sem duvida da nossa civilização, tornam-se ainda nocivas ao conforto do lar” (apud REIS, 1992, 32 e ss).

Nenhuma das críticas, por si, é nova, já que o desperdício de materiais e a inconveniência no emprego da linguagem clássica já eram aspectos presentes nos artigos publicados por Araújo Porto-Alegre, na década de 1840. E mesmo que a recorrência das epidemias urbanas tenha alimentado as críticas à insalubridade da maioria das construções da cidade de forma então inédita, essa não era, por si só, uma ideia nova. O próprio Francisco Freire Alemão, em estudos das décadas de 1830 e 1840, já criticava a ausência de ventilação ou o excesso de umidade das construções brasileiras. Pode-se dizer, assim, que a verdadeira novidade da visão exposta no plano da Comissão residiu na articulação de críticas antes dispersas em um discurso único e de caráter executivo — nitidamente estruturado pelas doutrinas sanitaristas vigentes.

Outro ponto notável no plano da Comissão é que em nenhum momento ele concebe a linguagem arquitetônica como suporte para uma identidade nacional. Nenhuma das propostas dos engenheiros propunha algo próximo à preocupação acadêmica com elaboração de um estilo arquitetônico baseado na natureza brasileira. O mais próximo que chegou disso é sua defesa de edificações que fossem construídas por meio dos “preceitos da arquitetura”. A menção ao método que deveria presidir a disposição da planta e do emprego dos materiais e às regras de simetria, harmonia e decoro da linguagem clássica deixa claro que sua meta não

era definir um estilo ou ordem específica, mas sim fazer valer a autoridade do projeto arquitetônico. A linguagem poderia ser qualquer uma, *desde que fosse linguagem*. Suas propostas, portanto, se distanciavam bastante das prévias preocupações acadêmicas quanto à formação do gosto artístico nacional.

Mesmo os críticos do plano da Comissão de Melhoramentos, quando se referiam à necessidade de uma maior afirmação arquitetônica nacional, raramente entraram em questões formais ou de linguagem arquitetônica. Foi este o caso do engenheiro civil Luiz Rafael de Vieira Souto (1849-1922), crítico de primeira hora do plano de melhoramentos. Ainda que tenha se posicionado contra o “systema de moldar nossas construções, pelas estrangeiras, sem attender às condições especiaes de climas e costumes do paiz”, suas críticas não se embasavam no ideal de mimese da natureza, nem objetivavam um estilo ou ordem nacionais. Para Vieira Souto, a perniciosidade do apego a arquiteturas estrangeiras se mostrava mais em questões como a insistência brasileira em construir casas com pés-direitos baixos e cuja ligação interna dependia de um único e extenso corredor.¹⁵ Quando se referiu ao tema da linguagem arquitetônica empregada na cidade do Rio de Janeiro, Vieira Souto mostrou-se tão infenso à arquitetura dos mestres de obra da cidade quanto os colegas que criticava. Para o engenheiro, os elementos típicos da arquitetura vernacular brasileira, como beirais salientes, forros de gamela e águas-furtadas, davam “*por si só a medida da ignorância e depravação de gosto de nossos intitulos architectos*” (destaque no original).¹⁶

A análise das posturas dos engenheiros da Comissão e seus críticos permite afirmar que uma mudança importante havia se dado na forma como a arquitetura brasileira deveria participar da formação da nação. Assim, não é que a especificidade do território do país estivesse ausente do discurso dos engenheiros sanitaristas do período. Na realidade, ela pautaria muito mais a atuação dos sanitaristas do que a idealização da natureza pautara o debate arquitetônico anterior. A diferença crucial, no entanto, foi que, no discurso sanitarista,

¹⁵ As críticas de Vieira Souto foram publicadas em uma série de 16 artigos no *Jornal do Commercio*, durante o ano de 1875. As críticas feitas pelo engenheiro à influência estrangeira, posteriormente, foram resgatadas por Gilberto Freyre, em seu livro *Ordem e progresso*, lançado em 1957, saudando-o como pioneiro de uma “arquitetura brasileira” já internacionalmente consagrada, naquele ano em que Lúcio Costa vencera o concurso do plano-piloto de Brasília (FREYRE, 2004, 735).

¹⁶ Vieira Souto fez defesa aberta da interdição da atuação dos mestres de obras como arquitetos e engenheiros. De modo ainda mais negativo do que o dos autores do plano, os mestres de obras cariocas foram assim retratados por Vieira Souto: “*as mais das vezes esses intitulos mestres de obras são incapazes de executar qualquer trabalho menos commum, pela completa ignorância em que jazem dos mais simples preceitos do desenho geométrico e da arte de construir*” (JORNAL DO COMMERCIO, 27/03/1875).

o território não se apresentava mais como um ideal a ser emulado, mas como “meio” hostil que precisava, portanto, ser combatido.

Por trás da inversão na valorização do território nacional, é facilmente discernível o papel desempenhado pelo recrudescimento das epidemias urbanas nas cidades brasileiras, cujos ritmos de expansão aumentavam rapidamente.¹⁷ Em uma época em que o saber médico ainda validava grande parte dos postulados hipocráticos entre doenças e o ambiente físico, era compreensível que a valoração do território nacional pendesse para o lado negativo (EDLER, 2011, 29-31).¹⁸ Entretanto, atribuir aos surtos epidêmicos e à pobreza urbana uma inversão dessa magnitude em um tema tão central à identidade nacional seria uma explicação muito simplista. Ainda mais quando se leva em consideração o quanto essa inversão foi a principal marca da renovação do panorama intelectual brasileiro do último quartel do século XIX. As importantes mudanças que então se deram são, desde há muito, vinculadas à “geração de 1870”, cuja atuação na superação da herança romântica e na difusão do liberalismo tinha como um de seus corolários principais o apreço pela modernização técnica. VENTURA, 1991; ALONSO, 2002).¹⁹

O fascínio exercido pela técnica moderna foi especialmente importante para a emergência do novo paradigma de território brasileiro. Como demonstrado por inúmeros estudos anteriores, as crenças progressistas e cientificistas do século XIX foram prontamente adotadas pela elite e pelos intelectuais brasileiros, que viam nelas possibilidades claras de romper com o atraso que caracterizava a vida nacional.²⁰ Como argumentou Luciana Murari, em um país cuja condição incipiente fazia da relação entre homem e natureza algo ainda não mediado pela técnica, a modernização tecnológica e o desenvolvimento material legitimavam-se como um atalho para o progresso (MURARI, 2009, 133). Assim, o exercício e o ensino da

¹⁷ É notável como foi a partir dos primeiros grandes surtos de febre amarela nas cidades brasileiras, ocorridos no fim da década de 1840, que a valoração negativa do clima do país começou a predominar. Segundo Hochman, até então, o discurso médico era, em geral, favorável ao clima brasileiro, apontado como causa de diversas benesses à vida no país (HOCHMAN, 1998, 112).

¹⁸ Flávio Edler atenta para o modo como apenas certos aspectos do *corpus* médico da Antiguidade foram selecionados e revalidados a partir dos novos parâmetros da ciência moderna fundada pelo racionalismo dos séculos XVII e XVIII, nos quais o papel da técnica adquiria um pragmatismo cuja autoridade era até então inédita. Sobre o papel da técnica moderna no pensamento científico dos séculos XVII e XVIII, ver OLIVEIRA, 2010.

¹⁹ Angela Alonso chama a atenção para a inexistência de considerar os protagonistas desse movimento renovador como um grupo coeso e articulado. Até mesmo sua posição como “intelectuais” precisa ser relativizada já que seus membros eram, em sua maior parte, egressos das escolas técnicas, jornalistas e políticos (ALONSO, 2002).

²⁰ As principais obras de referência nessa questão permanecem sendo os estudos de Nicolau Sevcenko, Lilia Schwarcz, Roberto Vutura e Angela Alonso. Sobre o fascínio que a técnica moderna exercia sobre as classes letradas brasileiras, ver o estudo de Sandra Pesavento sobre as exposições universais. (SEVCENKO, 1985; VENTURA, 1991; SCHWARZ, 1993; ALONSO, 2002; PESAVENTO, 1997).

técnica no Brasil viram-se logo revestidos de uma autoridade da qual nunca desfrutaram antes, já que reuniam tanto um programa altamente utilitarista, que equiparava civilização ao progresso técnico, quanto uma autoridade até então inédita no Brasil. O período aqui analisado pode ser, portanto, definido como aquele em que a ciência e técnica desfrutaram de uma dominância ideológica que só rivalizava, então, com os nacionalismos exacerbados pela Primeira Guerra Mundial. Não por acaso, a época testemunhou também a renovação do ensino de engenharia a partir da qual iniciou-se a relação inseparável de seus egressos com os diferentes projetos políticos nacionais que se tornaram uma das mais significativas faces dessa nova condição da técnica no país.²¹

O prestígio ideológico adquirido pela técnica não pode ser compreendido sem atentar-se para o seu papel de principal eixo transformador da história, conforme lhe era atribuído pelas ideias evolucionistas baseadas nos paradigmas teóricos das ciências naturais.²² A estreita vinculação entre evolucionismo e progresso técnico explicava mesmo a proficuidade dessas teorias no Brasil, conciliando o programa modernizante de setores da elite com a construção de uma ideologia nacional que tinha como eixo as categorias de “meio” e “raça” (MURARI, 2009, 134 -135). Ao “traduzir” os conceitos e dinâmicas explicativas da teoria da evolução de Darwin para a interpretação das mudanças sociais ao longo da história, os discursos evolucionistas tornaram o “meio” uma categoria central para a cultura do período. Como argumentou Renato Ortiz, o paradigma evolucionista fazia com que toda a história da cultura humana passasse a ser vista como o lento e gradual processo de interação entre as raças e seus meios circundantes (ORTIZ, 1985, 21). Ao constituir-se como modelo

²¹ Claudio Arasawa chama a atenção para como a vigência do modelo francês no ensino de engenharia no Brasil contribuiu ainda mais para a construção da autoridade dos engenheiros no país – ao menos até a fundação da Politécnica de São Paulo, em 1894, que procurou se aproximar de outros modelos de ensino. O modelo politécnico adquiriu, logo após o período jacobino, uma abordagem mais teórica, calcada no domínio do cálculo matemático, que o tornava mais atraente à cultura eminentemente bacharelesca da elite brasileira do que os ensinamentos mais pragmáticos de ingleses e americanos (ARASAWA, 2008, 88-89). Nesse contexto, torna-se assim facilmente compreensível o modo pelo qual os engenheiros tornaram-se os “arautos da modernidade”, conforme postulou Josianne Cerasoli em estudo sobre sua atuação em São Paulo durante a Primeira República (CERASOLI, 1998, 141-156). A autora já chamara a atenção para o esforço de distanciamento da matriz francesa da Politécnica paulistana, que procurava, assim, autonomia em relação à Escola Central do Rio de Janeiro.

Cabe notar, por fim, que a separação entre o ensino militar e ensino civil da engenharia no Rio de Janeiro foi processo que teve seus maiores defensores no grupo de engenheiros do qual faziam parte Pereira Passo, Jerônimo Jardim e Marcelino Ramos (ANDREATTA, 2006, 151-152 e 166).

²² Luciana Murari argumentou que a conveniência das teses naturalistas residia no fato de que “*forneciam explicações gerais para a vida humana que dispensavam o recuso à tradição e à religião; recusavam toda a forma de transcendência ou de especulação; negavam a existência de qualquer princípio organizador além da própria natureza; advogavam a ausência de caráter moral no universo.*” (MURARI, 2009, 65). Sobre a centralidade das categorias de “meio” e “raça” no pensamento social no contexto pós-abolição, ver SKIDMORE, 1976; OLIVEIRA, 1990; SCHWARZ, 1995; NAXARA, 1998.

explicativo tão potente, o evolucionismo social fez-se sentir em todo o debate cultural brasileiro, desempenhando uma parte importante no processo de superação da herança romântica — ainda mais quando se leva em consideração que o ideal romântico da natureza exuberante passava a ser associado, cada vez mais, à mesquinhez da obra humana nos trópicos (MURARI, 2012, 64-65).²³

Tratava-se, portanto, de uma inversão das mais consequentes campo da cultura brasileira. De fato, sua influência foi sentida em todas as esferas da produção cultural brasileira durante o período aqui analisado – das artes visuais à literatura.²⁴ Ainda que superação da herança romântica revestisse a temática da luta do homem contra o meio com cores mais benfazejas, suas expressões foram sempre marcadas por uma ambiguidade fundante da própria obra. Ao menos nas melhores obras artísticas aqui produzidas, a relação ambígua entre o homem e meio é desde há muito apontada pela crítica – como é o caso da produção de nomes importantes do panorama cultural da época, como Almeida Júnior, Euclides da Cunha e Lima Barreto.²⁵

Se a ambiguidade em relação à nova noção de meio foi um aspecto central da produção cultural, ela esteve praticamente ausente do debate arquitetônico. Em realidade, a adesão plena aos novos parâmetros de meio e território foi uma das poucas ideias em comum entre os protagonistas dos debates sobre arquitetura e urbanística do período. A plena adesão às novas concepções sobre o papel do meio só foi possível graças à também renovada potência que a técnica assumira como o motor principal do processo civilizatório do país. Cumpre lembrar que não se tratava de uma formulação tautológica à época, principalmente devido à forte identificação até então preponderante entre técnica e trabalho vilipendiado, mecânico e, quase sempre, servil. Mesmo que o recente prestígio da técnica contribuísse para

²³ Nesse ponto, a geração de 1870 – como ficaram conhecidos os intelectuais brasileiros mais influentes desse período de mudanças – reagia particularmente à visão de Henry T. Buckle sobre a atrofia da obra humana frente à exuberância dos trópicos – tese defendida em seu livro *History of civilization in England* (1857-1865). O historiador inglês tornou-se exageradamente popular no país, já que recorreu a descrições das paisagens brasileiras retiradas da literatura de viagens para demonstrar a validade de seus conceitos. Para uma análise acurada sobre o pensamento e a atuação da geração de 1870, ver ALONSO, 2002.

²⁴ A análise de Rodrigo Naves sobre a pintura regional de Almeida Júnior demonstra o quanto o discurso naturalista abria novas possibilidades acerca da representação da imagem nacional, enfatizando o papel que o meio exerceria na formação de um novo tipo humano não mais europeu, indígena ou africano, mas brasileiro (NAVES, 2006, 163-164). Sobre o novo sentido histórico que a pintura do artista ituano assume em seu tempo ver (PITTA, 2013). No tocante à importância do naturalismo na literatura brasileira do período, retêm-se aqui as análises constantes nas obras de Antonio Candido e Flora Sussekind (CANDIDO, 2010; SUSSEKIND, 1984).

²⁵ Sobre o aspecto ambíguo da produção dos artistas e literatos citados, ver as seguintes referências: para Almeida Júnior, ver PITTA, 2013 e sobretudo, NAVES, 2006. Para Euclides da Cunha, ver SEVCENKO, 1988; OLIVEIRA, 2002, BERNUCCI, 2009. Para Lima Barreto, ver REZENDE, 1993.

uma progressiva atenuação dos valores patriarcais, sua mais consequente influência *foi ter lançado as bases de um esquema interpretativo da arquitetura brasileira, que vigorou durante décadas, mostrando-se acima de qualquer polêmica ou discórdia.*

O ideal modernizante da técnica permitiu uma leitura particularmente favorável das correntes evolucionistas e naturalistas no país, resultando na emergência da ideia de que a arquitetura mais brasileira seria aquela que melhor expressasse a adaptação das culturas adventícias às condições do meio local. A conceituação mesológica da arquitetura foi uma constante durante as primeiras décadas do século XX e foi uma tese compartilhada tanto por arquitetos modernistas, como por engenheiros sanitaristas e defensores do neocolonial (BARROS, 2009). Como formulou Caion Natal, a emergência da ideia de uma arquitetura nacional era mesmo inseparável do princípio de “adaptação mesológica”, constituindo mais um ponto em comum do que uma oposição entre as propostas de neocoloniais e modernistas (NATAL, 2013).²⁶ A grande influência da mesologia no debate arquitetônico brasileiros do período explica-se, em verdade, pela imbricação das novas ideias a respeito da técnica, do território e da evolução das sociedades humanas. Desse modo, o próprio conceito de “mesologia” se mostrava plenamente integrado ao utilitarismo redentor que revestia então o exercício da técnica no país. O sentido fundamentalmente mecanicista presente na noção de mesologia, derivada da física newtoniana pelos estudos sobre história natural e biologia de Buffon (EDLER, 2011, 32-52), tornava ainda mais fecunda a relação entre técnica moderna e uma visão evolucionista do progresso humano.

Não se tratava mais da velha noção de progresso das artes renascentista – ao qual se referia a técnica sob o ideal artístico da mimese da natureza –, mas sim de uma técnica cujo progresso era um imperativo da natureza em constante evolução. Assim, a arquitetura alcançava a condição de *técnica mesológica* por excelência. E, por conseguinte, na morfologia de uma dada arquitetura residia a grande síntese da adaptação entre os homens e seu meio. No caso do Brasil, esse modelo adquiriu uma condição ainda mais benfazeja, já que permitia formular uma visão teleológica da história da arquitetura brasileira estruturada no aprimoramento mesológico da técnica. Aproximando-se da lógica das ciências naturais, a visão evolucionista da arquitetura podia passar ao largo do aviltamento escravista do trabalho

²⁶ Em seu estudo, Caion Natal demonstra como a ideia de uma arquitetura nacional no século XX fez da mesologia o “*princípio fundante de qualquer tradição arquitetônica*” — adquirindo, assim, uma força ordenativa, que as tentativas de criação de uma “ordem brasileira”, por exemplo, nunca desfrutaram. (NATAL, 2013, 36).

e da técnica, da economia predatória e pouca desenvolvida, das instabilidades das insituições e inserir-se na cruzada progressista pela civilização do país. Assim, a partir da década de 1870, a representação arquitetura já não era mais inspirada pela natureza do país, *mas estava ela própria naturalizada*. Destarte concebido sob paradigmas próximos das teorias científicas, a questão da arquitetura brasileira pôde, pela primeira vez, ser plenamente integrada ao debate cultural do país. De fato, todas as imagens da arquitetura brasileira, no período entre a década de 1870 e o início da Primeira Guerra Mundial, tinham a mesologia como sua principal chave interpretativa. Durante essas décadas, a arquitetura vernacular brasileira conseguiu enfim romper o impasse advindo da idealização romântica do século XIX e da estreiteza dos preceitos neoclássicos da Academia de Belas-Artes. Sua imagem, a partir de então, exerceu papel dos mais importantes na representação da nacionalidade. A repentina centralidade da arquitetura vernacular como imagem da nação deveu-se, principalmente, a ela ter podido expressar melhor do que qualquer outra, o paradigma mesológico que fundamentou a interpretação da cultura brasileira a partir de então.²⁷

Torna-se mais fácil compreender, também, o papel das reformas urbanas sanitárias na divulgação do princípio mesológico da arquitetura e da urbanística no Brasil.²⁸ Foi a partir das primeiras iniciativas de renovação higiênica das cidades brasileiras que as imagens negativas do meio físico e da arquitetura vernacular ganharam maior legitimidade.²⁹ Construídas “sem arquitetura nem alinhamento” como afirmava Vieira Souto – em rara posição concorde com os autores do plano de melhoramentos do Rio de Janeiro – as construções vernaculares brasileiras foram tomadas como uma das principais causas do predomínio e da mortandade das epidemias e doenças no país (JORNAL do Comércio,

²⁷ A centralidade da imagem da casa vernacular para as formulações de José Marianno e outros defensores do estilo colonial foi analisada por Caion Natal em seu citado estudo (NATAL, 2013, 91-101).

²⁸ Além da reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, um destaque especial deve ser dado às reformas higienistas em que esteve presente o nome mais importante do saneamento no país: Francisco Saturnino de Brito (1864-1929). Formado em engenharia civil pela Politécnica do Rio de Janeiro, chefou obras e projetos em mais de 50 cidades brasileiras e projetou alguns dos primeiros planos de conjunto do urbanismo brasileiro, em cidades como Santos, Campos de Goytacazes e Vitória. Além disso, sua atuação no saneamento de Recife, Salvador e Campinas, ajudaram a estruturar o crescimento dessas cidades por décadas. Por fim, cabe ressaltar o importante papel de Saturnino de Brito na divulgação do pensamento sanitário através de estudos e artigos, reunidos após sua morte em uma coleção de 23 volumes, juntamente com todos seus projetos. (BRITO, 1943/44; ANDRADE, 1992, MOREIRA, 1995, MENDONÇA, 2009).

²⁹ Ainda que as reformas urbanas tenham se dado de maneira muito desigual pelas cidades brasileiras – com muitos projetos que nunca saíram do papel – a vitória de seu ideário modernizante, contudo, foi geral. Em trabalho de brilho singular, a arquiteta Paula de Paoli analisou também como o imaginário da reforma, criado com claras intenções propagandísticas, foi quase que totalmente encampado pelos historiadores críticos dos ideais urbanos higienistas que inspiraram esses projetos. Invertendo o vetor da análise, a crítica historiográfica permaneceu ainda enredada ao esquema discursivo da reforma, sem atentar para a complementaridade entre ideário e projeto construído que pautava a produção da cidade. Como explica a autora: “*As reformas não precisavam ser totais na prática porque seus significados se completavam no discurso.*” (PAOLI, 2012, 355).

23/02/1875). Doravante pestíferas, tais edificações passaram a ser demolidas por todo o país. Embora a condição do Rio de Janeiro como capital federal e maior cidade do país fizesse de sua arquitetura e urbanística a face mais visível da “ameaça” das construções vernaculares, ela estendia-se a todas as cidades brasileiras (**Pranchas 10, 11 e 12**). Fundamental aqui foi a participação da imprensa, pela ação de seus articulistas e cronistas, na divulgação da dicotomia entre cidade antiga e cidade moderna, entre arquiteturas antiquadas e arquiteturas renovadas – conforme habilmente demonstrado por Paula de Paoli e por outros estudos anteriores.³⁰

Assim, não é nada surpreendente que, ainda na década de 1910, após o término das primeiras grandes reformas urbanas, a casa sertaneja tenha surgido como o grande mal a ser sanado no país. Saneadas as cidades, cada vez mais, a imagem da insalubridade começara a multiplicar-se pelas zonas rurais e áreas afastadas dos grandes centros. Da mesma forma que impactara as noções sobre a arquitetura vernacular, a visão mesológica do território transformava o sertão em um domínio de doenças e miséria ao qual caberia também à técnica moderna civilizar (TRINDADE, 1999, 65-67). O espelhamento entre urbanismo sanitarista e o saneamento rural era algo patente para seus apologistas, como não deixa dúvidas a urgente frase de Afrânio Peixoto, um dos mais renomados teóricos da medicina climatológica no Brasil: “*O sertão começa onde termina a Avenida Central.*”³¹ Nas visões de um sertão morbífero, se encontrava, mais uma vez, o imbricamento entre técnica moderna e sanitarismo. A divulgação das imagens de um sertão desolador e malsão foi decisivamente respaldada pelas pesquisas realizadas por sanitaristas que acompanhavam as obras de infraestrutura pelo interior do país. Entre 1908 e 1918, médicos renomados do Instituto Manguinhos, como Oswaldo Cruz, Carlos Chagas, Adolpho Lutz e Arthur Neiva, realizaram suas mais importantes pesquisas na esteira da implementação de ferrovias, obras contra a seca

³⁰ A bibliografia sobre o tema é grande, optando-se por citar aqui apenas as obras de referência para alguns enfoques possíveis e suas respectivas cidades. No caso do Rio de Janeiro, as crônicas de João do Rio e Lima Barreto receberam bons estudos por Julia O’Donnell e Beatriz Rezende, respectivamente (O’DONNELL, 2008; REZENDE, 1993). Ainda sobre o Rio de Janeiro, cabe destacar os estudos de Antonio Dimas sobre a revista Kosmos (DIMAS, 1983) e os de José Nonato e Rúbia Santos sobre o desmonte do Morro do Castelo (NONATO, SANTOS, 2000). Para São Paulo, há os estudos de Heloisa Cruz sobre a imprensa e vida urbana (CRUZ, 2000) e o de Aleilton Fonseca sobre o papel da cidade na poesia de Mário de Andrade (FONSECA, 2012). Para Minas Gerais, o tema é bem representado no estudo de Caion Natal sobre o Ouro Preto durante a Primeira República (NATAL, 2007).

³¹ Embora mais lembrado hoje como romancista e poeta menor, Afrânio Peixoto (1876-1947) foi um dos maiores nomes das teorias mesológicas na medicina brasileira, tendo atuação destacada entre os médicos higienistas do país, principalmente, no Rio de Janeiro. Dono da cátedra de Higiene da Faculdade de Medicina, suas aulas sobre climatologia médica se tornaram a base de seu livro *Clima e saúde: introdução bio-geographica a civilização brasileira*. Apesar de publicado em 1938, o livro contém basicamente o material que Peixoto utilizava em suas aulas desde a década de 1900.

ou em projetos de expansão agrícola (LIMA, 1999, 79-86).³² O quadro de miséria encontrado no interior do Brasil foi amplamente documentado em seus relatórios e fotografias e ajudaram a desconstruir a imagem de um sertão telúrico – tão presente nas apreciadas obras de escritores como Affonso Arinos e Coelho Neto (**Prancha 13**).

Nesse ponto, nenhum sanitarista fez mais do que o médico Belisário Penna (1868-1939). Após ter participado da expedição ao norte de Minas Gerais, em 1908, e aos estados da Bahia, Pernambuco, Piauí e Goiás, em 1912, Penna voltou convencido de que no saneamento rural estava a saída para os males que assolavam os brasileiros nas lonjuras dos grandes centros, como a miséria, as doenças e o isolamento social e cultural. A personalidade carismática do médico mineiro, certamente, o ajudou na divulgação de suas ideias, reconhecidas nacionalmente com a publicação de seu livro “*Saneamento do Brasil*”, em 1916 (LIMA, 1999, 122). O livro de Penna é a face mais visível do sanitarismo como uma “ideologia da construção da nacionalidade”, conforme expressão de Luiz Antonio de Castro Santos (CASTRO SANTOS *apud* LIMA, 1999, 85). O médico chega mesmo a definir o seu livro, publicado no auge da Primeira Guerra Mundial, como seu “*quinhão para a Defesa Nacional*”. Em tempos de nacionalismos à flor da pele fazia-se urgente regenerar os sertanejos, cuja miserável condição era interpretada em chave nitidamente mesológica, conforme o trecho a seguir deixa bem claro:

“Quem quizer dar-se ao desporto, nada appetecível de apreciar a desolação, o abandono e a tristeza, a poucos minutos ou a uma hora da Capital Federal, maior centro de consumo e civilização do Brasil, nada mais tem a fazer do que tomar um trem da Central ou da Linha Auxiliar até as estações de Belem, Paracamby ou Sertão, ou um da Leopoldina Railway, na Praia Formosa, e ir até a Raiz da Serra.

Em qualquer desses percursos deparam-se os viajantes quadros de contrastes os mais chocantes (...).

Trechos de léguas e léguas de terras magníficas, de campos e matas, de planícies e elevações, para cada lado da linha férrea, às portas do maior centro de consumo e exportação do país, inteiramente abandonados e incultos, vendo-se uma cidade desolada aqui, um povoado ali, um sítio acolá, com os moradores opilados e estafados pela opilação e pela malária, causando dó os que se veem nas estações.

Rios obstruídos, canaes entupidos, águas barradas pelos leitos das estradas de ferro transformaram essas regiões em vastos pantanaes, com trechos mais ou menos elevados e poupados pelas inundações, cujos habitantes não escapam aos flagelos do impaludismo e da opilação” (PENNA, 1918, 40-41).

³² Para um quadro completo das viagens, ver a tabela feita por Nísia Lima (LIMA, 1999, 87). Para uma amostragem do registro fotográfico das expedições, ver THIELEN *et alli*, 1991.

O abandono generalizado das zonas rurais do interior tornava, portanto, as populações sertanejas ainda mais desassistidas, à mercê das influências degradantes do ambiente inculto. Na visão de Penna, nitidamente propagandística, todos os males reputados aos caboclos sertanejos eram uma decorrência das precárias condições de saúde e saneamento em que viviam. Não apenas doenças como malária, o mal de Chagas, o impaludismo, mas também a letargia, a indolência para o trabalho, o ensimesmamento social, a pobreza dos costumes – todos tinham sua origem nas péssimas condições higiênicas que imperavam nos sertões.

O que faz de Belisário Penna um autor de tanto interesse nessa tese é, no entanto, a estratégia por ele adotada para cumprir seu programa de saneamento. Em tudo coerentes com o paradigma mesológico, os programas defendidos por Penna em seus escritos centravam-se sempre na *casa sertaneja*. O olhar do médico sobre as casas vernáculas dos sertões foi dos mais incomplicados: não passavam de meras “cafúas escuras de taipa”:

“Essas cafúas compõem-se, em geral, de dois compartimentos: um que se comunica com o exterior por duas portas, uma na frente, outra no fundo, e um outro em comunicação com o primeiro, sem janella, onde dorme toda a família. O barbeiro vive ahi, à vontade, nas inúmeras frestas das paredes, em plena escuridão, porque elle é inimigo da luz.” (PENNA, 1918. 235).

Na intransigência com as casas vernaculares, Penna alicerçou toda sua visão de saneamento. Não é descabido atribuir às cenas domésticas que presenciara em suas viagens boa parte da condenação veemente do médico sobre as moradas brasileiras (**Prancha 14**). Qualquer que tenha sido sua origem, foi a inflexibilidade de suas posturas sobre as políticas de saneamento a serem adotadas que encurtou sua carreira como gestor público (LIMA, 1999, 122-125). Suas imagens sobre a casa vernácula tiveram, contudo, uma fortuna muito maior. Não só porque se concordavam com o ideal civiizatório da vida urbana, mas também porque faziam da solução da miséria rural uma questão de “técnica mesológica”. Na realidade, o tom missionário adotado por Penna — que chegou a ser descrito por Oswaldo Aranha como um apóstolo convertido em caudilho — tornava seu discurso deveras atraente: nunca o meio tivera tanta influência sobre a vida humana e, ao mesmo tempo, nunca a solução para o atraso nacional fora tão simples. Da indolência para o trabalho à defesa militar, passando pelo alcoolismo, os inúmeros problemas nacionais eram contemplados pelas técnicas profiláticas

de Belisário Penna. Como postulou Monteiro Lobato, um dos maiores entusiastas das ideias de Penna, apenas a higiene permitiria “*criar na terra brasileira uma civilização digna desse nome*” (LOBATO, 1918, 104). Compreende-se melhor, desse modo, a eloquência dos cartazes criados pela campanha do saneamento, os quais figuram não apenas as mazelas das casas vernáculas como também o potencial civilizador do programa higienista (**Prancha 15**).

Mesmo as poucas vozes que se contraporam às ideias modernizantes também se valeram do paradigma mesológico para embasar suas interpretações sobre os caminhos da civilização no país. Foi este o caso de outra fértil corrente intelectual cuja influência não tem merecido a devida atenção da historiografia da arquitetura: o ruralismo de Alberto Torres (1865-1917) e seus seguidores. Considerado um dos fundadores do conservacionismo brasileiro moderno, Torres formulou a mais coerente crítica da modernização brasileira de sua época. Em sua visão, a condição colonial da economia brasileira teria impedido a criação de um pensamento autônomo que pudesse formular um projeto soberano para a nação. (TORRES, 1933, 63). Desse modo, Torres apontava o nefasto legado das imagens de riqueza fácil que pautara a formação territorial brasileira, cuja expansão sempre se fez por meio da devastação das riquezas naturais — “*base inteira de toda nossa vitalidade*” (TORRES, 1933, 95).³³ A partir dessas premissas, Albert Torres criticava a ênfase brasileira nos melhoramentos materiais cuja emulação insensata das nações europeias e dos Estados Unidos apenas reproduzia, em maior escala, o caráter predatório da história da ocupação territorial brasileira:

“A terra, esta, está toda por ser estudada; e o signal da consciência, quanto a este ponto, só se mostrará no dia em que, abandonando tentamens de melhoramentos materiaes artificiosos, ou pelo menos, prematuros (...) voltarmos

³³ É muito comum atribuir as críticas de Torres ao modelo econômico predatório brasileiro, à influência do pensamento conservacionista dos Estados Unidos, pioneiro na implementação de medidas de proteção a sítios naturais. Contudo, cabe destacar que grande parte das observações de Torres sobre os impactos da devastação da natureza foi tirada dos estudos de naturalistas brasileiros, muitos deles egressos das escolas técnicas do Império e da República. No caso de suas observações sobre a relação entre a perda da cobertura florestal e o desequilíbrio do ciclo hidrológico no Brasil, pode-se facilmente identificar nelas a leitura dos artigos produzidos por engenheiros como Álvaro Astolpho da Silveira, Gonzaga de Campos e até por Francisco Saturnino de Brito. Os dois primeiros formaram-se na Escola de Minas de Ouro Preto e redigiram trabalhos importantes sobre o meio natural brasileiro. Luis Felipe Gonzaga de Campos (1856-1925), que fez carreira no Instituto Geográfico e Geológico de São Paulo, goza ainda de reconhecimento devido ao seu importante estudo *Mappa florestal do Brasil*, publicado em 1912. Já Álvaro Astolpho da Silveira (1867-1945) foi diretor da Comissão Geographica e Geológica de Minas Gerais, e, de suas várias publicações (hoje infelizmente esquecidas), destaca-se aqui uma série de estudos reunidos, em 1923, sob o título *Fontes, chuvas e florestas*. Sobre o pensamento conservacionista de Alberto Torres e sua importância na preservação do patrimônio natural do Brasil, ver DEAN, 1996; (RONCAGLIO, 2009, 122-126). Para as referências completas dos estudos de Gonzaga Duque e Astolpho da Silveira, vide Referências bibliográficas.

sensatamente os olhos para as regiões já exploradas e em exploração” (TORRES, 1933, 96).

A contenção da marcha povoadora e o estudo do território brasileiro nunca foram pensados separadamente por Torres, nem por seus seguidores. Ao contrário, a fixidez dos homens ao solo, conforme defendida pelo ex-político, demandaria – além da ação do Estado – um amplo esforço investigativo acerca das possibilidades de adaptação do homem ao meio brasileiro. Não seria, portanto, a emulação da técnica moderna que garantiria a superação do atraso brasileiro. Pelo contrário, ela apenas solaparia ainda mais os recursos naturais do país. Para Torres, portanto, as conquistas técnicas e científicas deveriam servir, sobretudo, à reorganização racional da agricultura no país, recuperando áreas degradadas, limitando o latifúndio, a monocultura, a imigração estrangeira e o desflorestamento. Em suma, na visão de Torres, como afirmou Luciana Murari, *“o lugar destinado ao Brasil no concerto das nações estaria determinado pela adaptação do homem e de suas atividades produtivas às condições da terra.”* (MURARI, 2009, 275).

Embora Alberto Torres tenha falecido alguns anos após a publicação de suas principais obras, suas ideias logo encontraram um grupo bem ativo de entusiastas. Agrupados no Museu Nacional, em torno da própria filha do escritor, Heloísa Alberto Torres (1895-1977), o grupo de pesquisadores era formado, entre outros, pelo botânico Alberto José de Sampaio (1881-1946) e o antropólogo Edgard Roquette-Pinto (1884-1954). Encampando por completo o programa formulado por Torres, o grupo fez do MN uma das instituições mais atuantes na pesquisa dos ecossistemas brasileiros e da cultura de suas populações, cuja orientação pode muito bem ser definida como o estudo dos *“problemas da adaptação do homem ao meio novo e estranho”* (TORRES, 1933, 199). Pode se perceber, portanto, que um dos principais pontos de convergência entre os membros do grupo era a interpretação mesológica de Alberto Torres, que concebia “os fatores mesológicos e sociais” como a questão fundamental no desenvolvimento dos povos. Foi dentro desse esforço de investigar as estratégias de adaptação ao meio brasileiro que algumas pesquisas do grupo inspirado por Torres se voltaram para os tipos mais rudimentares de habitações brasileiras. Apesar de permanecerem desconhecidos da historiografia da arquitetura brasileira, tais estudos, contudo, exerceram uma influência muito maior do que seu posterior ostracismo autorizaria postular.

Cabe aqui, primeiramente, designar o caráter não fortuito da formação profissional compartilhada pelo grupo do Museu Nacional: a medicina. De fato, todos tinham alguma familiaridade com a ciência médica: Alberto José Sampaio e Edgard Roquette-Pinto eram médicos formados pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – tendo sido, inclusive, contemporâneos no curso (OLIVEIRA, 2008, 16; LIMA, 1999, 126). E mesmo Alberto Torres frequentou por dois anos o curso de medicina da mesma faculdade, antes de se transferir para São Paulo, onde se tornou bacharel em Direito pela escola do Largo de São Francisco. (PINHO, 2007, 17). A formação comum, ainda que desigual, em Medicina, certamente, contribuiu para os sensibilizarem ainda mais para as interpretações mesológicas da cultura brasileira.

A grande influência de médicos destacados nesse período fundamental da arquitetura e do urbanismo brasileiros é um aviso muitas vezes ignorado pela historiografia da arquitetura no país. Talvez por lembrar o quanto a construção do ideário arquitetônico brasileiro é devedora de seus antigos vínculos com as ideias higienistas de médicos e engenheiros. Além disso, a profissão de arquiteto ainda não era regulamentada, e suas atribuições permaneciam não só indefinidas, mas também claramente subordinadas à autoridade dos discursos cientificistas da engenharia e da medicina. Como se viu acima, foi mesmo a legitimidade alcançada pelos discursos mesológicos de engenheiros e médicos que, pela primeira vez, elevou a arquitetura ao centro do debate público no Brasil. E ao fazê-lo, introduziu de maneira peregrina as ideias mesológicas no debate arquitetônico e na historiografia da arquitetura no país. Basta lembrar que o mais conhecido exemplo da confluência entre sanitarismo e urbanismo na condenação da casa vernacular como um foco de insalubridade, aconteceu no Recife, já durante as décadas de 1930 e 1940. Como demonstrado por estudo de José Tavares Lira, a campanha da “Liga Social Contra o Mocambo” tornou essas casas, já características da paisagem da cidade, o “*mal que assolava a planície recifense*”, destruindo cerca de 15 mil habitações populares, ao longo dos anos seguintes (LIRA, 1994).³⁴

Não foi apenas nas cidades mais distantes do eixo Rio – São Paulo, ainda nos primórdios do modernismo que tal influência foi mais forte. Pelo contrário, o princípio

³⁴ Exemplo pioneiro de política assistencial voltada para a moradia, a Liga Social Contra o Mocambo recuperava muito do tom missionário da campanha pelo saneamento do Brasil de Belisário Pena. Conciliando diversas estratégias de financiamento, visava substituir os mocambos, que dominavam as margens dos rios recifenses próximas ao centro da cidade, por casas higiênicas construídas nos bairros periféricos. Em um momento de grande urbanização do Recife, o déficit de cerca de 2/3 de “casas higiênicas” construídas em relação aos mocambos derrubados tornava explícito, desde o começo, o caráter excludente e segregacionista por trás da campanha (LIRA, 1994).

mesológico ajudou a estruturar, também, as ideias de Lúcio Costa sobre o papel da arquitetura vernacular na evolução da arquitetura brasileira dos tempos coloniais à época moderna (Ver NATAL, 2013), que logo se transformou na pedra fundamental de toda a visão modernista da historiografia da arquitetura brasileira. Na realidade, por meio da visão de Lúcio Costa sobre a evolução da arquitetura brasileira, as ideias mesológicas perduraram por muito mais tempo do que se costuma considerar.³⁵ Um exemplo significativo dessa permanência encontra-se em alguns dos escritos de Luiz Saia sobre o papel do território na formação de São Paulo. Ajudado por sua formação de engenheiro-arquiteto pela Politécnica paulistana, Saia pôde formular considerações *sui generis* sobre o papel do território na formação regional paulista, que traem sua dívida com a mesologia.³⁶ Indo muito além do papel fundante da Serra do Mar na formação histórica de São Paulo – lugar comum no meio intelectual da época –, o arquiteto do SPHAN escreveu algumas de suas mais interessantes páginas ao discorrer sobre a “subordinação” da arquitetura aos fenômenos geológicos (SAIA, 2005, 275). Explicar-se-iam, assim, as transformações nas matrizes dos partidos arquitetônicos conforme o povoamento transpunha os compartimentos geológicos regionais. (SAIA, 2005, 279 e 291-292).

Desse modo, é incontestável o quanto o sanitarismo, entendido como uma “ideologia da construção da nacionalidade”, ajudou a moldar as concepções sobre as particularidades da arquitetura brasileira, deixando marcas duradouras no debate arquitetônico nacional. Cabe agora, portanto, analisar o modo como arquitetos e artistas elaboraram o ideário sanitarista em uma linguagem própria, pois o modo como o fizeram foi determinante para os rumos da arquitetura vernacular no país.

1.3. De Taine a Lúcio Costa: arquitetura vernacular brasileira e o desenho

Em 1937, meses após a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, publicava-se, no primeiro número da revista criada como porta-voz do novo órgão,

³⁵ Um esclarecedor exemplo da força do modernismo na historiografia da arquitetura pode ser conferido no livro *Arquitetura Brasileira*, de Carlos Lemos, onde a linha evolutiva elaborada por Lucio Costa é recriada pelo autor numa série de imagens legendadas cujo tema é “o clima e a arquitetura no Brasil” (LEMOS, 1979, 122-128).

³⁶ Além da formação politécnica, a simpatia nutrida por Saia pelo integralismo, durante a década de 1930, contribuiu também para suas inclinações mesológicas. Pode ter sido mesmo a explícita defesa integralista “*das tradições históricas e das circunstâncias geográficas, climatéricas e econômicas*” o fator que mais contribuiu para a adesão de Saia ao movimento. (ANDRADE, 2014, 83).

o texto fundante do olhar modernista para a arquitetura brasileira. Seu autor era o arquiteto Lúcio Costa (1902-1998) que fazia ali a defesa da realização de maiores pesquisas sobre a arquitetura civil do Brasil — algo expresso claramente no próprio título do artigo: *Documentação necessária*. Conhecido de qualquer estudante de arquitetura, é um texto conciso, com apenas dez páginas, mas no qual o arquiteto conseguiu condensar o programa modernista de conciliar tradição e modernidade, postulando a nova plataforma arquitetônica como uma continuidade da antiga arquitetura brasileira. Mesmo que não tenha sido a primeira vez em que intelectuais modernistas tenham aproximado os elementos construídos da paisagem brasileira e as novas tendências estéticas, nenhuma outra alcançou fortuna comparável à da *Documentação necessária*.³⁷ Ainda assim, permanece contrastante que um texto tão seminal para a arquitetura brasileira permaneça ainda sem um estudo pormenorizado quanto a suas influências, seu contexto e circunstâncias de redação. Ao turvamento sob qual permanece a história de sua redação, somam-se as polêmicas que, ainda hoje, suas teses mobilizam, compondo assim um quadro de extrema dificuldade para uma abordagem historiográfica de *Documentação necessária*. Na realidade, é justamente esse aspecto de *tabu*, em seu pleno sentido antropológico, que confirma o caráter de mito fundador que sempre foi atribuído ao artigo

De fato, não foram poucas as polêmicas daí advindas. Primeiramente, em que pese a sua importância para a legitimação da orientação modernista do SPHAN, *Documentação necessária* frustra a todos que, a partir de sua leitura, esperam encontrar nos arquivos do órgão o “exame assim menos apressado” cuja realização foi então defendida pelo arquiteto. O próprio Lúcio Costa não parece ter dado uma atenção correspondente à ênfase manifesta em seu artigo, já que sua proposta para a tarefa de inventários prescindia de rigor e sistematização (CARRILHO, 2002, 146-147).³⁸ De um modo geral, o conhecimento

³⁷ O escritor Mário de Andrade já fizera aproximações similares às de Lúcio Costa em diversas ocasiões anteriores. As viagens feitas pelo escritor paulista a Minas Gerais em duas ocasiões (1919 e 1924) e ao Norte e Nordeste forneceram temas para elaborações acerca do barroco mineiro e da arte popular com a estética moderna. Ainda que tais aproximações tenham contribuindo, inclusive, para as posteriores reservas de Andrade para com o movimento neocolonial, é difícil crer que tenham tido mais do que uma participação marginal nas ideias de Lúcio Costa, conforme expostas em *Documentação necessária*, como postulado por Caion Natal (NATAL, 2013, 279-286) A ideia da arquitetura como a menos individual das artes – vínculo atribuído pelo autor entre a argumentação de Costa e Andrade – era uma noção cara à formação artística desde a consolidação do sistema de ensino acadêmico, sendo pouco crível que o arquiteto precisasse ser disso lembrado por Mário de Andrade. Para algumas das aproximações feitas por Mário de Andrade entre arquiteturas vernacular e colonial e as estéticas modernistas, ver as passagens de seu livro *Turista aprendiz* (ANDRADE, 1976, 241 e 347).

³⁸ Segundo Marcos Carrilho, a abordagem de Lúcio Costa seria, de fato, muito próxima à do *connaisseur* ao propor a formação de equipes de inventário formadas por pessoas “com gosto por essa espécie de aventura que deverá ser levada a cabo sem pressa, com o espírito esportivo próprio dos caçadores e com o mesmo zelo e

pormenorizado da arquitetura colonial brasileira realizou-se ditado pelas necessidades e ritmos das intervenções e restauros sob os cuidados do Serviço. Desse modo, o papel de *Documentação necessária* como corpo doutrinário do SPHAN nunca se manifestou por meio da organização de um acervo enciclopédico sobre a arquitetura brasileira. Em verdade, foram os critérios dali derivados para a seleção e, principalmente, restauração dos bens tombados que melhor refletia o ideário defendido por Costa em seu artigo. Portanto, são os próprios bens tombados pelo SPHAN que vieram a constituir o corpo de provas das teses de Lúcio Costa acerca da relação entre arquitetura colonial e arquitetura moderna (Ver RUBINO, 1991).³⁹

Nesse sentido, nenhum tombamento do SPHAN é mais esclarecedor do que o das pequenas casas feitas com material das ruínas das arruinadas missões jesuíticas gaúchas – um tombamento cujo relator foi o próprio Lúcio Costa, ainda em 1938, logo após a regulamentação do decreto-lei nº25. Conforme observou Victor Hugo Mori, a “*casa construída com material missioneiro*” tornou-se o primeiro bem tombado pelo SPHAN no Rio Grande do Sul, em 20 de abril de 1938, antecedendo mesmo a inscrição das monumentais ruínas de São Miguel das Missões (**Prancha 16**). Não só coube às casinhas missioneiras a primazia na inauguração do rol gaúcho nos Livros de Tombo, como também sua inscrição se fez no Livro de Belas Artes – o mesmo usado para o tombamento do sítio de São Miguel (MORI, 2015). Se, como afirma Mori, a presença de bens tão díspares no livro mais nobre do órgão “*era um sinal inicial de que as grandes obras do espírito humano deveriam conviver com as edificações populares no Livro de Tombo das Belas Artes*”, era também uma lúcida concretização das teses de *Documentação necessária*. No relatório apresentado a Rodrigo Mello F. Andrade, a descrição do criterioso reaproveitamento do material proveniente das ruínas afirmava também a plena comunicabilidade entre a casa popular e as obras mais fastigiosas da arquitetura brasileira:

“As proporções, os fragmentos colocados de canto sob o beiral, para ‘enfeitar’, a calçada e as bolas de grés soltas no jardim, o pequeno canteiro feito com os cacos da mesma pedra, a própria ‘taipa’ que circunda o terreno, toda ela

determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades” (PESSOA apud CARRILHO, 2002, 146).

³⁹ A bibliografia sobre a atuação do IPHAN aumentou muito nos últimos anos, mas os estudos de Sérgio Miceli, Silvana Rubino, Antonio Luiz Dias de Andrade, Reginaldo Gonçalves e Maria Cecília Londres Fonseca e Márcia Chuva permanecem como a baliza referencial do tema (MICELI, 1987; RUBINO, 1992; ANDRADE, 1993; GONÇALVES, 1996; FONSECA, 1997; CHUVA, 2009). Eduardo Costa, em recente estudo, analisou o modo pelo qual se constituiu o acervo fotográfico do IPHAN, ganhando especial destaque o papel do testemunho fotográfico para a legitimação dos critérios adotados pelo órgão na formação do patrimônio nacional (COSTA, 2015).

arrumada com material das ruínas bases, capitéis, fustes estriados e ornatos partidos, tudo concorre para dar a esta casa encanto especial como arquitetura e interesse como documento” (COSTA apud PESSOA, 2004, 25).

Ao partir para o Rio Grande do Sul, é muito provável que Lúcio Costa já tivesse redigido *Documentação Necessária*. Aceita a procedência, é facilmente compreensível o encantamento do arquiteto ao se deparar com tais casas missioneiras. Do mesmo modo, não é errado relacionar as proporções e a economia dos ornatos da casa gaúcha à “saúde plástica perfeita” da tradição construtiva luso-brasileira. Seu tombamento, assim, enfatizava seu papel como modelo da “boa arquitetura” e documento da “boa tradição”.

As ideias de “boa arquitetura” e “boa tradição” que tanto marcaram os escritos de Costa do período continham uma pouco velada referência às polêmicas protagonizadas com José Marianno acerca da oposição entre estilo colonial e arquitetura moderna. Nesse contexto, é muito comum ver *Documentação necessária* também como o encerramento da disputa entre os tradicionalistas e modernistas. Ainda que Lúcio Costa faça de José Marianno seu interlocutor principal em seu artigo, seria um erro acreditar que foi a argumentação ali desenvolvida que consagrou o ideário modernista no campo do patrimônio. A vitória de Costa e dos arquitetos modernos já era então um fato consumado.⁴⁰ Embora seja inegável que a força argumentativa das ideias de Costa tenha contribuído em muito para a adesão ao ideário modernista, *Documentação necessária* sempre foi mais próximo a uma plataforma de atuação do que a um xeque-mate argumentativo. Ainda assim, a oposição entre a “farsa” de um neocolonial “artificial” e uma arquitetura moderna continuadora da “boa tradição” construtiva luso-brasileira permeia todo o texto. Durante décadas, a tese desenvolvida por Costa a partir dessa contraposição foi comumente ressaltada como prova da “superioridade qualitativa” do projeto moderno – pouco restando, logo, aos tradicionalistas além da pecha de “saudosistas” (KESSEL, 2008, 31-50). Recentes estudos, no entanto – avançando ainda mais a revisão historiográfica dos anos 1990 sobre a atuação do SPHAN –, vêm demonstrando as muitas similitudes existentes entre os discursos de Lúcio Costa e José Marianno.

Em as tese de doutorado, Marcos Carrilho notou o quanto as bases conceituais das tipologias históricas contidas em *Documentação necessária* traem suas origens acadêmicas

⁴⁰ Nesse ponto, a principal alternativa ao projeto do grupo modernista não foi nem sequer o de José Marianno Filho mais sim o de Gustavo Barroso e sua Inspetoria dos Monumentos Nacionais, ligada ao Museu Histórico Nacional. Sobre o tema ver os estudos de Márcia Chuva e, principalmente, de Aline Magalhães (CHUVA, 2009, 124-135; MAGALHÃES, 2004).

em esquemas e modelos de autores como Auguste Choisy (1841-1909), Julien Guadet (1837-1908) e Louis Cloquet (1849-1920) (CARRILHO, 2002, 143). Por meio do contato com as abordagens eminentemente racionalistas de Choisy e Guadet, Lúcio Costa teria formulado os modelos esquemáticos dos desenhos com os quais interpreta a história da arquitetura brasileira (**Pranchas 15 e 17**). Explicar-se-ia, assim, o modo pelo qual a história da arquitetura no Brasil é abstraída de qualquer inserção histórica, sendo então vista

“como um sistema dotado de processo evolutivo próprio, de caráter imanente, em que os sucessivos desdobramentos decorrem da lógica de desenvolvimento interno do objeto e das aquisições da técnica. É o que se pode observar, por exemplo, no conhecido esquema explicativo da evolução dos vãos na arquitetura tradicional, que se desenvolveram numa sucessão progressiva, desde a predominância inicial dos ‘cheios sobre os vazios até a completa liberação dos vínculos com os muros. É quase uma história natural.” (CARRILHO, 2002, 143).

Por sua vez, Caion Natal destacou o quanto os critérios de “autenticidade”, “tradição” e “nacional”, que embasaram a disputa entre Lúcio Costa e José Marianno, foram fundados sobre o mesmo ideário mesológico. A diferença residia que para Marianno e os demais defensores do estilo neocolonial a vigência das condições mesológicas justificava certa continuidade de formas e tipologias tradicionais como o mais autêntico, belo e adequado modo de habitar o meio brasileiro. Já Lúcio Costa, a partir de sua adesão ao modernismo arquitetônico de matriz corbusiana, vislumbrou no casamento entre economia industrial e técnica modernizada expresso pela nova cultura construtiva, a possibilidade de superar as limitações mesológicas (NATAL, 2013, 229-239). Conforme escreveu o autor, no pensamento de Lúcio Costa *“a mesologia seria uma ‘constante’ no concerto geral da economia construtiva, e não seu núcleo definidor”* (NATAL, 2013, 238).

Ao vislumbrar o potencial da técnica na superação da mesologia, Costa reconhecia a validade da atuação do meio como um componente importante na arquitetura. Não se trata, contudo, de acreditar que a “mesologia” referida por Costa aludia às soluções de implantação no sítio, insolação e circulação de ar – algo inerente ao próprio fazer arquitetônico. Os sentidos aí presentes eram, em realidade, muito mais próximos àqueles tão caros ao debate arquitetônico da “era do saneamento”. Consequentemente, um modelo explicativo baseado em noções evolucionistas se fazia inerente aos sentidos do termo mesologia. Assim, ainda que o racionalismo construtivo de Choisy e Guadet faça parte do arcabouço teórico das teses de Lúcio Costa em *Documentação necessária*, sua influência deve

ter sido posterior, somando-se às ideias mesológicas que traria desde sua formação como arquiteto.

Não se trata aqui de supervalorizar as influências do mestre sobre o pupilo e atribuir as ideias mesológicas de Costa à sua precoce filiação a José Marianno, já que como visto anteriormente, tratavam-se essas de noções dominantes em todo o debate público brasileiro – principalmente, no caso do debate arquitetônico. Nem seria uma saída adequada a questão limitar-se a vincular a mesologia de Costa à mentalidade geral da época e dar o problema por resolvido. Perder-se-ia, desse modo, uma chance das mais interessantes de estabelecer uma narrativa pouco explorada no episódio da adesão e posterior ruptura de Lúcio Costa com o movimento neocolonial: o protagonismo que o desenho arquitetônico e as artes visuais desempenharam na conformação do patrimônio histórico do Brasil. Ao se investigar esse caminho, nota-se a forma pela qual o desenho da arquitetura brasileira, desde sempre, esteve vinculado a uma interpretação mesológica de seu objeto. Mais do que evidenciar a adesão de Lúcio Costa a esse paradigma, cumpre demonstrar o quanto ela teve consequências decisivas para o destino da arquitetura vernacular brasileira durante as décadas que se seguiram a *Documentação necessária*.

Entretanto, antes de abordar a questão do desenho, é necessário revisitar alguns pontos do debate arquitetônico acerca do neocolonial, no qual a interpretação mesológica da arquitetura brasileira deixou marcas profundas.⁴¹ Conforme postulou Maria Lúcia Pinheiro, as propostas tradicionalistas na arquitetura surgiram nitidamente vinculadas à ascensão da arquitetura paulistana no cenário nacional, feito possibilitado pela riqueza advinda da privilegiada posição econômica do Estado. Os altos índices de urbanização abriam espaço para numerosas construções, atraindo profissionais qualificados nos diversos níveis, além de dar ensejo a diversos projetos públicos (PINHEIRO, 2012, 74-88). A intensa urbanização da cidade não só punha abaixo seu antigo parque construído, como também transformava por completo seu perfil populacional — na década de 1910, os imigrantes podem ter chegado a compor quase a metade da população. O solo, portanto, era mais do que fértil para novas expressões estéticas que, baseadas em ideias mesológicas, procuravam afirmar-se diante da

⁴¹ Seu surgimento durante a Primeira Guerra Mundial insuflou ainda mais leituras nacionalistas das categorias de meio e de raça. O impacto da guerra europeia é um elemento marcante não apenas nas primeiras formulações do neocolonial como na defesa por uma arte brasileira como um todo, conforme se vê nas crônicas de Monteiro Lobato à época.

paisagem urbana radicalmente transformada.⁴² Além disso, tendo adotado a interação entre “meio” e “raça” como a dinâmica fundamental da arquitetura enquanto expressão identitária, os tradicionalistas inseriam o debate arquitetônico dentro de paradigmas cientificistas tão em voga no período (MELLO, 2007, 91-95). Por fim, a chave mesológica permitia também contornar o “pequeno passado colonial”, vinculando a arquitetura brasileira às mais remotas raízes ibéricas (PINHEIRO, 2012, 27).

A essencialidade da mesologia para o movimento neocolonial pode ser evidenciada pela comparação entre seus dois principais ideólogos: Ricardo Severo (1869-1940) e José Marianno Filho (1881-1946). Mesmo compartilhando das mesmas propostas estéticas, foram homens em tudo dessemelhantes – nas origens familiares, no temperamento, na história de vida, na formação profissional, no tipo de atuação na defesa do novo estilo –, quase como fossem dois antagonistas com a mesma causa. Diante de perfis tão distintos, é tentador enxergar no potencial mobilizador das teses mesológicas uma provável explicação para a intensa dedicação que levou homens tão diferentes a liderarem a defesa das tradições arquitetônicas nacionais. O arquiteto e arqueólogo português, fiel ao seu perfil politécnico, teve sua vida pautada por uma atividade ininterrupta como construtor e empresário, sucedendo com sucesso a Ramos de Azevedo na condução do maior escritório de arquitetura de São Paulo (MELLO, 2007, 30-56). Já José Marianno, um típico diletante, teve toda sua trajetória como defensor da arquitetura brasileira marcada por uma atuação sempre apaixonada. Sua personalidade intempestiva transparecia, sobretudo, em sua abordagem essencialmente afetiva da arquitetura. Por meio da “comparação de suas dessemelhanças” é factível considerar a explícita adesão de ambos às ideias mesológicas um dos únicos pontos em comum entre homens tão díspares.

Como argumenta Joana Mello, a formação em Engenharia na Politécnica de Coimbra, seu pioneirismo como arqueólogo e antropólogo e sua intensa participação nas lutas republicanas em Portugal foram decisivos para a formação das ideias mesológicas de Ricardo

⁴² As faces chauvinistas do movimento neocolonial em São Paulo já haviam sido apontadas por Carlos Lemos (LEMOS, 1985). De fato, manifestações abertamente xenófobas de adeptos do movimento não foram raras. José Marianno, muitas vezes, afirmou-se cético sobre a possibilidade de arquitetos estrangeiros conseguirem projetar uma casa autenticamente brasileira, como em suas críticas aos então popularíssimos projetos de Victor Dubugrass para residências paulistanas (NATAL, 2013, 99-100). Além disso, uma carta publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, escrita por Adolpho Pinto Filho (empresário ligado a Júlio Mesquita) em resposta à série de reportagens sobre o estilo neocolonial, deixa entrever o tipo de elaboração que as ideias do movimento favoreciam. Em sua missiva, Pinto justifica sua adesão aos ideais tradicionalistas por entender que era à matriz estética portuguesa que todas as demais raças deveriam subordinar os seus preceitos artísticos (OESP, 24 de abril 1926).

Severo.⁴³ A relativa escassez de dados sobre os anos de formação de José Marianno dificulta afirmações muito seguras sobre suas influências teóricas. Contudo, é muito provável que seu contato e adesão ao princípio mesológico tenham-se dado quando cursou a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, então o maior bastião das ideias sanitaristas no país. Embora Mariano se repetisse em referências às suas memórias da infância como fonte de seu apreço pela tradicional arquitetura brasileira, é necessário relativizar a força de tais afirmações. Em que pese a abordagem afetiva de Marianno, a sua defesa da arquitetura de base mesológica foi um dos únicos aspectos de sua obra em que uma *elaboração conceitual* predominou em relação aos seus demais argumentos – no mais das vezes, passionais ou baseados em um formalismo exagerado.⁴⁴ É, pois, mais do que provável que a base mesológica da visão de Marianno tenha sido um contributo mais do médico do que do entusiasta e mecenas.⁴⁵ Severo e Marianno, o engenheiro empreendedor e o médico apaixonado, personificam também os dois campos do saber que ajudaram a definir o modo como a mesologia influenciou a formação das imagens da arquitetura colonial brasileira durante a “era do saneamento”.

A influência das teorias mesológicas na formação do imaginário da arquitetura brasileira não teria se dado somente pelas redes de relações pessoais e profissionais que os personagens centrais do movimento tradicionalista foram urdindo ao longo de suas trajetórias. Havia também uma questão de fundo, anterior às capacidades mobilizativas dos defensores do novo estilo, e que dizia respeito às teorias estéticas dominantes e suas ideias sobre o sentido mesológico das formas artísticas. E nessa questão, havia um autor reconhecido como a autoridade máxima e cuja influência no Brasil sempre antecedeu a de qualquer patrono das artes: o crítico e historiador da arte Hippolyte Taine (1828-1893). Não se trata, de modo algum, de um nome estranho aos estudos sobre a produção cultural brasileira entre o fim do séc. XIX e começo do séc. XX. Sua recepção no Brasil deu-se, principalmente, pela frequente

⁴³ Em Portugal, a atividade de Severo como arqueólogo se fez junto a nomes importantes da antropologia evolucionista portuguesa como Rocha Peixoto, Adolpho Coelho e José Leite de Vasconcelos. Para a importância das teorias científicas do século XIX no debate intelectual português, consultar o livro de João Leal, *Emografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional* (LEAL, 2000).

⁴⁴ A passionalidade dos argumentos de Marianno se manifestava principalmente em sua própria dificuldade de definir em quais aspectos residiria a autenticidade da antiga arquitetura brasileira. Como demonstrou Caion Natal, foi essa uma questão com a qual Marianno se bateu durante anos, como demonstram suas críticas aos primeiros concursos neocoloniais patrocinados por ele e por outros. A construção de sua casa, o Solar Monjope – a obra afetiva por excelência –, converteu-se, ao fim, no único modo pelo qual sua abordagem profundamente afetiva soube exprimir seu ideal de arquitetura (NATAL, 2013, 96-101). Já o caráter formalista de sua visão arquitetônica, Marianno devia à sua proximidade com a ENBA, tendo sido um dos fundadores da Sociedade de Amigos da Escola. Não raro, contudo, Marianno excedia-se erroneamente em suas explicações formais, deslegitimando ainda mais suas ideias perante seus adversários modernistas.

⁴⁵ Não se deve, contudo, subestimar a possível influência de seu pai José Mariano Carneiro da Cunha, o líder abolicionista e político liberal, que é um dos nomes mais lembrados da “geração de 1870” em Pernambuco.

publicação de seus artigos na *Revue des Deux Mondes*, tornando-se logo uma referência cara à “geração de 1870” (ALONSO, 2002, 172). A reconhecida influência de Taine sobre autores tão diversos, como Capistrano de Abreu, Gonzaga-Duque, Almeida Júnior, Silvio Romero, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Antonio Parreiras, demonstra que o crítico francês era realmente autor dos mais importantes na formação dos intelectuais e artistas brasileiros até as primeiras décadas do século XX.⁴⁶

Influenciado pelo positivismo de Auguste Comte, Taine destacou-se no cenário cultural francês da segunda metade do século XIX pela aplicação dos métodos das ciências naturais no estudo da história da arte e da literatura (KULTERMANN, 1996, 145). O próprio Taine nunca dissimulou o caráter francamente determinista de seu método científico de crítica e história de arte, formulando esta como o resultado formal da interação entre uma dada raça (*race*) com seu meio (*milieu*). Para ilustrar seu modelo interpretativo, Taine fazia uso constante de analogias com o mundo natural, como pode ser visto no trecho abaixo:

“Desejaria tornar-vos sensível, por uma comparação, este efeito do estado dos costumes e dos espíritos sobre as belas-artes. Quando, partindo de um país meridional, subis para o norte, notais que, entrando numa certa zona, se vê começar uma espécie particular de cultura e de plantas: a princípio o aloés e a laranjeira, um pouco mais tarde a oliveira ou a vinha, em seguida o carvalho e a aveia, um pouco mais longe o abeto e, afinal, os musgos e os líquenes. Cada zona tem sua cultura e vegetação próprias; ambas lhe estão ligadas. Ela é a sua condição de vida; é ela que determina, por sua presença u ausência, seu aparecimento ou desaparecimento. Ora, que é a zona, senão uma certa temperatura, um certo grau de calor e umidade, em suma, um certo número de circunstâncias reinantes, análogas no seu gênero ao que chamávamos, há pouco, estado geral dos espíritos e dos costumes? ” (TAINÉ, 1944, 17).

Em outra de suas imagens, Taine celebrizou-se ao percorrer o ciclo vegetativo das laranjeiras em sua indissociável e complexa relação com o clima e a paisagem frequentemente insípidos do Mediterrâneo para celebrar a exuberância final *“que faz desta costa o jardim mais fértil e florido”* (TAINÉ, 1944, 37-38). A centralidade atribuída à dinâmica entre natureza e cultura ajuda a compreender o apelo das ideias de Hippolyte Taine entre os intelectuais brasileiros de fins do séc. XIX e início do séc. XX. Como analisou Renato Ortiz, a

⁴⁶ Sobre a influência de Taine em escritores como Capistrano de Abreu, Silvio Romero, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, ver MURARI, 2012; sobre as relações entre Taine e Almeida Júnior, ver NAVES, 2006; sobre a influência na crítica de Gonzaga-Duque e Antonio Parreiras, ver CHIARELLI, 1995 e SALGUEIRO, TELLES, 2003.

grande contribuição de Taine para a formação do pensamento social brasileiro foi permitir exprimir o que havia de específico na sociedade brasileira de maneira legítima, *posto que científica*:

“*Ser brasileiro significa[va] viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da europeia (...) meio e raça traduz[iam], portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira*” (ORTIZ, 1985, 17).

Acima de tudo, o modelo teórico de Taine fornecia um esquema para o desenvolvimento cultural do Brasil, já que uma “arte madura” só poderia ser gerada após o lento e gradual processo de interação entre raça e meio, compondo o terceiro elemento do esquema tainiano: o *moment*.⁴⁷

A influência de Taine no movimento neocolonial já tinha sido apontada por Joana Mello, que demonstra como a utilização das categorias de “raça” e “meio” foi central nas propostas do engenheiro luso – que também recorreu mais de uma vez a metáforas vegetais em sua interpretação da arquitetura luso-brasileira (MELLO, 2007, 138-139). O caráter evolutivo do modelo de Taine se ajustava muito bem às particularidades do lusitanismo de Severo e encontraria no Brasil – e especialmente em São Paulo – um grande público ávido pelo mesmo tipo de narrativa histórica edificante.⁴⁸ Nesse contexto, é importante notar o quanto os modelos tainianos foram elaborados de forma a ressaltar o valor de uma “arte tradicional” claramente vinculada à arte e arquitetura vernáculas. De fato, foi essa elaboração uma característica presente desde o início do movimento neocolonial, como confirma o trecho abaixo da famosa conferência de Ricardo Severo na Sociedade de Cultura Artística, em 1914:

⁴⁷ Ainda de acordo com Ortiz, “meio” e “raça” permaneceram categorias de pouca ressonância entre os grandes teóricos ligados ao evolucionismo, como Herbert Spencer e Auguste Comte; tiveram, todavia, uma grande fortuna entre os intelectuais brasileiros. Dentre eles, o maior, sem dúvida, foi Euclides da Cunha, cujas obras *Os sertões* e *À margem da história* alçavam o meio brasileiro a uma centralidade ímpar em toda a história do pensamento social do país. Ao mesmo tempo, sintetizava o apelo do pensamento de Taine para os letrados brasileiros quando sentenciou, em *Os sertões*: “estamos condenados à civilização” (CUNHA apud ORTIZ, 1985, 17).

⁴⁸ Ainda em Portugal, Severo remeteu a origem remota da nação portuguesa às populações pré-históricas cujos vestígios encontrara em suas investigações arqueológicas. Identificando-as como os Lusitanos das fontes clássicas, ele contrapunha-se à historiografia dominante que vinculava a origem da nação ao período mais glorioso da expansão marítima do reino (MELLO, 2007, 94-108). Dentre o grande número de estudos sobre a construção de um passado glorioso para São Paulo, cabe destacar aqui o estudo de Antonio Celso Ferreira, no qual se destaca a figura de José Maria Lisboa (1838-1918), outro português que também fez da glorificação do passado colonial um modo de se inserir nos círculos sociais das altas classes paulistas (FERREIRA, 2002).

“A arte que exprime essa história evolutiva de um organismo social, e nos conserva o cunho indelével da sua ascendência, o caracter dominante do seu ser moral, essa é a sua ARTE TRADICIONAL. Não se manifesta por vezes nas grandiosas produções que constituem os monumentos da sua história – em que as influências estrangeiras se accentuam ou predominam –; tem formas mais rudimentares de expressão e demonstra-se nas modestas expansões da alma popular; demora junto às origens e manifesta-se nas artes humildes do povo, em cujos artefactos, da mais singela e rude factura, se vasam os mais puros elementos das obras primas de uma nação.” (SEVERO, 1916, 43).

Mesmo que a força da ideia de uma nação ainda por se construir contribuísse para a recepção desse tipo de leitura de Taine, só este argumento não é capaz de deslindar as mais decisivas implicações da influência da mesologia tainiana na valoração da arquitetura vernacular brasileira. Para tanto, é preciso se voltar a atenção para o papel ocupado pelo crítico e historiador francês dentro do sistema acadêmico de ensino artístico. Afinal, foi como professor da história da arte da École de Beaux-Arts de Paris que Taine escreveu suas obras mais importantes. Assumindo o cargo em 1864, após a conturbada tentativa de reforma de Viollet-Le-Duc, Taine iniciou suas lições sobre história da arte, que logo se tornaram altamente populares entre os alunos. Seu curso foi publicado em 1882, com o título de *Filosofia da arte*, tornando-se a obra mais conhecida do autor fora da França.

Assim, mesmo que a presença das ideias de Taine entre literatos e intelectuais brasileiros seja desde há muito conhecida, ainda muito pouco se explorou sobre sua influência no sistema de ensino acadêmico no Brasil. Trata-se essa de hipótese das mais frutíferas, já que a própria reforma de 1890, que deu origem a Escola Nacional de Belas Artes, teve como modelo a reforma que resultou na entrada de Taine na École parisiense (DAZZI, 2013, 75). Uma das grandes inovações da reforma de 1890 foi emular a concepção da reforma da Ecole de Beaux Arts de que o artista deveria ser um homem culto, com uma sólida formação intelectual. Assim, disciplinas mais teóricas, como história da arte, passaram a ser obrigatórias para todos os alunos (DAZZI, 2013, 71-73). A partir de 1890, o currículo da ENBA, obrigatoriamente, introduzia seus alunos às ideias de Taine — então o mais renomado historiador da Academia — sobre o papel fundamental que o “meio” exerceria no desenvolvimento das formas artísticas. Sem dúvida, isso significou uma grande contribuição para a difusão das ideias mesológicas no debate cultural brasileiro.

Houve, entretanto, um modo bastante específico pelo qual essa influência se fez ainda mais decisiva no campo da arquitetura brasileira: a arregimentação de pintores,

desenhistas e arquitetos de formação acadêmica como os primeiros documentaristas das arquiteturas colonial e vernacular no país. Até hoje, as primeiras iniciativas de inventários da arquitetura tradicional brasileira permanecem uma história com muitas lacunas – mesmo o *Documentário arquitetônico* de Jose Wash Rodrigues não recebeu ainda um estudo à altura de sua importância. Não obstante, os elementos de que se dispõe permitem vincular tais empreitadas ao nome de Hippolyte Taine. Não que tenha havido uma relação direta e intencional, mas a grande familiaridade que desenhistas e pintores egressos das escolas de belas-artes guardavam para com a obra do crítico francês os tornavam mais afeitos à noção de forma como expressão do meio. Assim, quando o movimento neocolonial ganhou corpo por meio da correspondência entre mesologia das formas artísticas e arquitetura tradicional, a linguagem do desenho acadêmico era a mais capacitada para “traduzi-la” de forma didática para o campo das práticas projetuais e construtivas.

O valor que o desenho e a pintura agregavam à representação da arquitetura vernacular como expressão estética da mesologia tainiana se faz ver na limitação do emprego da fotografia nesses primeiros inventários. Artistas como Norfini e Wash Rodrigues se utilizavam de fotografias como base para suas obras, fossem elas fotos antigas que mostrassem aspectos já desaparecidos, fossem fotos recentemente feitas para servirem de suporte a quadros pintados em seus ateliês (COSTA, 2015, 101). A opção pelas artes visuais em detrimento da fotografia nos primórdios da documentação da arquitetura brasileira é considerada por Eduardo Costa como fruto dos diferentes valores simbólicos ocupados por esses suportes no contexto cultural e social do país (COSTA, 2015, 90-107).⁴⁹ Assim, em concordância com seu argumento, é provável que a adequação do desenho e da pintura como suportes para a visualidade da cultura brasileira fosse, em grande parte, devido à influência do modelo teórico de Hippolyte Taine no país. A importância do historiador francês não só se dava pela sua grande recepção nos círculos letrados desde os tempos da geração de 1870, como também pelo protagonismo de sua obra na formação de grande parte da classe artística brasileira ativa no início do século XX. Não é o caso aqui de procurar indícios de uma estética naturalista na composição dos primeiros inventários da arquitetura brasileira – nos aspectos estilísticos e formais, eles não se distanciam muito das elaboradas pranchas dos projetos

⁴⁹Desse modo, explicar-se-ia também a circunscrição da produção e circulação de fotografias da arquitetura vernacular brasileira, durante o mesmo período, somente no âmbito de instituições científicas como o Instituto Oswaldo Cruz. Posteriormente divulgadas mais amplamente na campanha pelo saneamento de Belisário Penna, tais fotografias talvez tenham sido produzidas dentro dos mesmos parâmetros elencados por Eduardo Costa como determinantes na incorporação da fotografia no campo do patrimônio: o caráter científico de sua imagem e sua reprodutibilidade técnica que facilitava a sua circulação (COSTA, 2015).

arquitetônicos contemporâneos. Trata-se, sim, de notar que grande parte do protagonismo de desenhistas e pintores no início da documentação da arquitetura brasileira pode ser derivada de sua familiaridade com as ideias mesológicas de Taine. A popularidade do crítico francês ajudou também a criar uma receptividade muito maior às imagens produzidas nessas empreitadas, que eram publicadas com destaque nas revistas ilustradas da época, como a *Revista do Brasil*, de Monteiro Lobato. Na realidade, a ampla divulgação das imagens documentais pode mesmo ter compensado a fraqueza de alguns argumentos em defesa da conveniência do estilo neocolonial.⁵⁰

O olvidamento da contribuição do ensino artístico acadêmico pela historiografia modernista não deve ser motivo para relevar a centralidade da ENBA nesse processo. Ao contrário, a incorporação das ideias de Taine pelo currículo da mais importante instituição artística do Estado brasileiro aparenta ter sido decisiva para a grande fortuna de suas ideias no debate nacional. A reforma de 1890, ao assegurar a obrigatoriedade das disciplinas de história da arte na ENBA, coincide com a radicalização das disputas políticas em torno dos diferentes projetos republicanos. A agitação política que se seguiu por quase toda a década de 1890 acabou por dispersar parte importante dos intelectuais mais combativos da “geração de 1870” — principalmente os liberais mais radicais, público notório do positivismo de Taine (OLIVEIRA, 1990, 80-87). A reforma de 1890, portanto, pode ter salvaguardado a influência da produção de Taine no Brasil por meio da continuidade própria das instituições do Estado e do prestígio cultural que então gozava a ENBA. Desse modo, a origem comum a todos os autores dos inventários da arquitetura colonial brasileira nas instituições acadêmicas, onde o desenho era a base da aprendizagem, deve ter tido um peso muito maior do que se costuma lhe atribuir. Na realidade, o viés modernista da historiografia brasileira foi tão grande que até hoje não se costuma notar que, antes da vitória do projeto moderno, a “arquitetura brasileira” era um tema quase exclusivo de pintores e desenhistas acadêmicos: Alfredo Norfini, José Wash Rodrigues, Felisberto Ranzini, Paulo Rossi, Nereu Sampaio e o próprio Lucio Costa foram, todos eles, egressos de escolas de Belas-Artes.⁵¹

⁵⁰ Os textos de José Marianno, por exemplo, trazem várias interpretações errôneas sobre a função e origem de alguns elementos típicos da arquitetura brasileira. A mais famosa, sem dúvida, é sua alusão à função sombreadora que os beirais dos telhados cumpririam nas edificações coloniais ajudando a moderar a absorção de calor pelas paredes.

⁵¹ Alfredo Norfini (1867-1944), natural de Florença, cursou a Academia de Arte de Lucca, antes de vir ao Brasil. Norfini parece ter sido o primeiro artista a viajar pelas antigas cidades do litoral e do interior do Brasil para pintar quadros com temas coloniais, que foram posteriormente adquiridos pela Inspetoria dos Monumentos Nacionais vinculada ao MHN (TARASANTCHI, 2002; MAGALHÃES, 2004). José Wash Rodrigues (1891-

Um reforço dos mais reveladores para a presente argumentação encontra-se nas investigações do grupo de pesquisadores do Museu Nacional referido anteriormente, dentre os quais destava-se o botânico Alberto José de Sampaio (1881-1946). Um dos nomes mais importantes do movimento pela proteção ao patrimônio natural brasileiro, Sampaio foi um seguidor declarado das ideias de Alberto Torres, principalmente na defesa das ideias ruralistas e conservacionistas do escritor (FRANCO, DRUMMOND, 2004). Dessa maneira, interessou-se pelas habitações de indígenas e sertanejos por ver nelas um exemplo de estratégia, ainda que rudimentar, de adaptação do homem ao meio brasileiro. Não se tratava, contudo, de um interesse puramente investigativo. Como “homem de ação” das ideias ruralistas de Torres, Alberto de Sampaio desdobrou suas pesquisas em programas de ações educativas que tinham como meta os “melhoramentos rurais” (chegou a empregar o termo “ruralística”) não apenas no aspecto higiênico, mas almejando também uma “estética rural” (SAMPAIO, 1935, 213-240).⁵²

Com vistas a subsidiar seu programa educativo, Sampaio iniciou, no âmbito do Museu Nacional, uma série de pesquisas acerca dos *habitat* rurais brasileiros e das casas rudimentares de caboclos e sertanejos (**Prancha 18**) (SAMPAIO, CORRÊA, 1934). Nessa empreitada, entretanto, o botânico carioca contou com a ajuda de Armando Magalhães Corrêa (1899-1944), desenhista e escultor formado pela ENBA. Discípulo de Henrique Bernadelli, Corrêa ganhou o prêmio de viagem a Paris, em 1912, e após retornar ao Rio de Janeiro, empregou-se como desenhista: foi ilustrador do jornal *Correio da Manhã* e deu aulas de arte na Sociedade de Amigos de Alberto Torres, da qual, juntamente com Alberto José de Sampaio, foi sócio-fundador. Foi pelo seu talento para a ilustração botânica (veio a tornar-se um botânico autodidata), que Magalhães Corrêa se integrou ao Museu Nacional, chegando a

1957) frequentou a Academia Julian, como pensionista do Estado de São Paulo, retornando ao país com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, onde logo se destacou como pintor de paisagens locais, o que deve tê-lo aproximado de Ricardo Severo, patrono de suas viagens documentais (NATAL, 2013, 103). Felisberto Ranzini e Paulo Rossi personificam a importância do Liceu de Artes e Ofícios e da Politécnica: Ex-aluno e, posteriormente, professor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, Felisberto Ranzini (1881-1976) publicou um catálogo de elementos decorativos no estilo neocolonial (FISCHER, 2005, 2004-204). Já Paulo Rossi (1890-1959), filho de Cláudio Rossi, artista e arquiteto italiano, que trabalhou muitos anos com Ramos de Azevedo, também foi do Liceu, participando de viagens com Wash Rodrigues a Minas Gerais. Posteriormente, funda o ateliê de cerâmica Osirarte, fornecendo os azulejos concebidos por Candido Portinari para o prédio do MES e da igreja da Pampulha. (TARASANTCHI, 2002, 73; SALMONNI, DEBENEDETTI, 2007, 86-90). Nereu Sampaio (1892-1943) e Lúcio Costa, juntamente com Nestor de Figueiredo (1893-1973) e Angelo Bruhns (1895-1977), foram os jovens arquitetos da ENBA que mais participaram das iniciativas documentais fundeadas por José Marianno, no Rio de Janeiro (NATAL, 2013, 113-114).

⁵² Como exemplo de medidas estéticas, Sampaio Jr. chega a listar “*janelas floridas, varandas e interior ornamentados com plantas, portão rústico com uma linda trepadeira, suas árvores, suas flores, de preferência as mais lindas plantas da própria localidade*” (SAMPAIO, 1935, 232).

se tornar professor da instituição (FRANCO, DRUMMOND, 2005, 1036-1037). A partir da colaboração com Alberto de Sampaio, para quem fazia as ilustrações dos seus estudos sobre arquiteturas e paisagens rudimentares, Corrêa começou uma intensa atividade de pesquisa nas regiões mais afastadas da Baixada Fluminense. Já como articulista do *Correio da Manhã*, passou a publicar artigos periódicos sobre suas excurões, sempre belamente ilustrados com desenhos em bico-de-pena. Foram esses artigos posteriormente coligidos no livro *O sertão carioca*, que permanece como uma das mais interessantes investigações regionais sob a ótica do ruralismo de Alberto Torres. O livro de Magalhães Corrêa foi publicado em 1936, trazendo inúmeras narrativas do autor sobre o cotidiano dos moradores dessas paragens, abandonados pelas autoridades administrativas, sem acesso a serviços básicos e às voltas com os turistas que acessavam seus sítios pelas novas estradas de rodagem. As casas de taipa e sapé, as indústrias rurais e ritos religiosos como o candomblé recebem especial atenção por meio também das belas estampas desenhadas pelo autor. Em suas descrições das excursões que realizava pelos subúrbios e municípios vizinhos ao Distrito Federal, esses elementos combinavam-se para compor narrativas como essa:

“Ao longo da estrada, transformada em feira livre, pelos seus habitantes, encontram-se guryys, à margem de suas choupanas, tendo em permanente exposição gaiolas com passarinhos, meninas vendendo ovos e galinhas, mulheres e velhos com bananas e laranjas, enfim, tudo que produz essa zona exuberante. Estas mercadorias penduradas em vários giraós e ganchos, esperam a passagem dos turistas, que, infelizmente, são só estrangeiros, pois os nossos, quando vão por essas estradas, passam em automóveis voando, já são conhecidos; quando chegam, porém, aos lares ou em roda de amigos, dizem: ‘foi extraordinário, indescritível o que vimos!...’ Pobres dos que ficaram no caminho, pois à sua passagem transformam a estrada em verdadeiro vendaval, nuvens de poeira, só poeira” (CORRÊA, 1936, 59).

A cena descrita por Magalhães Corrêa é praticamente a mesma a imaginada por Lúcio Costa em *Documentação necessária*, quando defendia a necessidade de conhecer melhor a história da casa brasileira. No ponto fulcral de seu artigo, o arquiteto elencou a necessidade de conhecer não só as casas grandes e solares requintados dos séculos XVII e XVIII, mas também a “casa mínima do colono”:

“De todas elas a única que ainda continua viva em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. É sair da cidade e logo surge à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de ‘pau’ do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para toda a família – crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos –, tudo de mistura com aquele ar doente e parado,

esperando... (o capitalista vizinho – esportivo, ‘aero-dinâmico’ e bom católico – só tem uma preocupação: que dirão os turistas?) e ninguém liga de tão habituado que está, pois ‘aquilo’ faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua...” (COSTA, 1937, 34)

As construções imagéticas de Corrêa e Costa, de fato, são muito parecidas. Contrapõem ambas um espaço primevo ao modo de vida urbano que – seja pelas novas estradas de rodagem, seja pelo cinematógrafo – ia-se descobrindo cada vez mais estranho à terra. Os exemplos de cada autor são facilmente intercambiáveis sem que se abale o quadro composto: ao capitalista católico e de vida ativa do arquiteto poderiam ser contrapostos os sertanejos desassistidos que, de acordo com Corrêa, socorriam-se nos curandeiros e nos cultos “fetichistas”; os habitantes das casas de pau e barro tão integradas à terra, na visão de Costa, igualmente, contrastavam com os turistas cujas influências negativas sobre os caiçaras da Baixada eram denunciadas pelo cronista-botânico. A mais sintomática similitude entre os dois ex-alunos da ENBA, entretanto, não se encontra nas suas narrativas textuais, mas sim no uso de esquemas gráficos com uma origem claramente comum.

Alguns meses antes do lançamento do primeiro número da Revista do Patrimônio foi publicada uma separata do suplemento dominical do *Correio da Manhã*, que trazia uma série de desenhos de Corrêa sobre a evolução da casa humana ao longo do tempo. A separata *O homem em face do meio: abrigos e sua evolução* trazia um texto originalmente publicado dois anos antes, em julho de 1935. O teor do texto é claramente divulgativo, tendo sido escrito por Josepha Ignés Bejar, esposa de Corrêa e professora na cidade do Rio de Janeiro. A abordagem é essencialmente mesológica, procurando elencar as diferentes formas das habitações humanas a partir das relações entre o homem e o seu meio. A partir daí, decorre-se uma classificação estereotipada (para não dizer preconceituosa) dos homens e suas casas a partir de seus hábitos de alimentação, vestuário e dos recursos naturais acessíveis, percorrendo diferentes “etapas evolutivas” da vida em sociedade: a pré-história europeia, as habitações indígenas, a casa rural brasileira e as casas urbanas das favelas, dos subúrbios e dos grandes centros urbanos (BÉJAR, 1937). É possível certificar-se de que grande parte do texto foi escrito por Ignés Béjar a partir dos escritos de seu marido. Em diversos trechos são claras as referências aos trabalhos em parceria com Alberto J. Sampaio, como nas passagens sobre a correspondência entre a forma da habitação e os *habitat* rurais; ou aos que o Corrêa já publicava no mesmo jornal sob a forma de crônicas sobre as pequenas indústrias rurais (BÉJAR, 1937, 17-19, 21 e 22).

O ponto que merece destaque, contudo, são os diagramas elaborados por Magalhães Corrêa procurando demonstrar os princípios evolutivos de sua “taxionomia” dos tipos de habitações, claramente semelhantes com os esquemas de Lúcio Costa em *Documentação Necessária* (**Prancha 19**). Porém, ambas as vezes em que foram publicadas, as pranchas de Corrêa antecederam a redação do artigo de Lúcio Costa.⁵³ Mesmo sendo o *Correio da Manhã* um importante jornal da cidade à época, ainda assim, não se pode ter como certo que Lúcio Costa conhecesse as pranchas de Corrêa, nem que elas o tenham inspirado na elaboração de seu famoso diagrama. Para os fins desta argumentação, todavia, essa questão não é decisiva. As pranchas de Corrêa demonstram o quanto o paradigma evolutivo da mesologia era uma característica definidora da visão dos egressos das escolas de Belas-Artes. Assim, talvez tenha sido a sua formação dentro das noções tainianas da natureza das obras de arte que permitiu a Lúcio Costa elaborar sua tão influente releitura dos princípios modernistas de Le Corbusier. Ao fazer da técnica moderna um modo de superar a mesologia – ao mesmo tempo em que reafirmava as vocações presentes nas origens da arquitetura nacional – Lúcio Costa não apenas adaptava o ideário moderno à herança colonial. Ele também apontava para uma síntese entre os dois grandes dilemas espaciais brasileiros da “era do saneamento”: a modernização técnica pelo sanitarismo ou a adaptação mesológica pelo ruralismo.

A solução que permitiu ao arquiteto tornar viável uma síntese tão poderosa foi aproximar a casa de taipa inaugural da arquitetura brasileira da técnica principal da arquitetura modernista corbusiana: o concreto armado. A perfeita similitude entre as duas técnicas, situadas nos pontos extremos da evolução histórica da arquitetura brasileira, é o ápice da argumentação de Costa em defesa da investigação da casa brasileira:

“Aliás, o engenhoso processo de que são feitas – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caindo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a humidade e o barbeiro, deveria ser adotado para as casas de verão e construções econômicas de um modo geral.” (COSTA, 1937, 34).

Desse modo, se Lúcio Costa se contrapunha ao “falseamento” do movimento tradicionalista, ele o fazia sem negar o fundo mesológico próprio aos defensores do neocolonial. Não apenas ideias caras ao ruralismo de Alberto Torres eram contempladas,

⁵³ Ainda que no primeiro número da revista conste a sua publicação no ano da criação do SPHAN (a data de promulgação do Decreto-Lei nº 25 é 30 de novembro de 1937), ela só foi de fato publicada no primeiro semestre de 1938, devido ao atraso no envio dos textos (RIBEIRO, 2012, 3).

como também as mais combativas noções sanitárias sobre a insalubridade da arquitetura vernácula eram partícipes da conceituação de Costa. Aqui, o caráter sintético das ideias de Lúcio Costa também se mostrou fundamental para a afirmação dos valores modernistas, reforçando a atual ponderação sobre as condições históricas que pautaram o modernismo arquitetônico no Brasil. Nesse ponto, o débito de Costa para com as ideias ruralistas e sanitárias torna claro o quanto a tarefa de articulação entre tradição e modernidade era uma condição inescapável para a afirmação dos novos valores. Se as “atitudes unilaterais” – como as que pautaram intensamente a história modernista da arquitetura no Brasil – obtiveram sucesso e consolidaram o heroísmo do movimento, foi também devido à construção de uma “*ruptura assimilada consensualmente entre as partes*” (SEGAWA, 2002, 44).

Há um ponto, todavia, em que a possibilidade de assimilação se viu enfaticamente truncada, determinando sobremaneira o modo como a arquitetura vernacular foi compreendida pelos arquitetos brasileiros nas décadas seguintes. A síntese de Lúcio Costa validou-se, essencialmente, pelo desenho – os “*esquemas abstratos de classificação e estudo*” que tanto peso tiveram na interpretação da história da arquitetura brasileira, conforme análise de Marcos Carrilho (CARRILHO, 2002, 143). Concorde com sua formação como arquiteto acadêmico, o esforço interpretativo de Costa fez do olhar – em detrimento das ciências humanas e da literatura — o “*instrumento privilegiado para o conhecimento da realidade*” (LEONÍDIO, 2002, 185-187). Os esquemas e desenhos de *Documentação necessária* seriam, portanto, o ápice de uma postura interpretativa do patrimônio brasileiro que, conforme postulou Marcos Tognon, foi sempre “*baseada no registro gráfico*” (TOGNON, 2011, 255-256).

O caráter essencialmente gráfico da abordagem do patrimônio no Brasil ajuda a explicar como alguns domínios do conhecimento puderam permanecer tão marginalizados nas ações preservacionistas e, por conseguinte, nas interpretações da arquitetura vernácula. O caso mais paradigmático, nesse sentido, parece estar no total alheamento dos estudos geográficos do tema — ainda mais estranho quando considerada a forte orientação lablachiana das primeiras gerações de geógrafos brasileiros.⁵⁴ Nomes destacados da geografia nacional entre as décadas de 1930 e 1960 produziram estudos de grande interesse para o estudo das arquiteturas regionais ou vernaculares, como Manuel Diegues Júnior, Orlando Valverde, Nilo

⁵⁴ Cumpre notar, entretanto, que os estudos brasileiros de geografia humana ressentiam-se de uma abordagem mais aprofundada do papel das técnicas regionais conforme postulada por Vidal de La Blache e pela escola de geógrafos criada em torno de seu nome na França.

Bernardes, Nice Lecoq Muller.⁵⁵ Apesar da solidez de tais estudos, a mais penetrante contribuição da geografia no campo da arquitetura e do patrimônio foi a coleção *Tipos e aspectos do Brasil*, na qual se veiculavam pequenos textos sobre os mais diversos quadros naturais, costumes e tipos regionais das cinco regiões brasileiras. Além do peso de uma obra editada pelo IBGE e do caráter pouco acadêmico dos textos, cabe enfatizar o papel que os desenhos do artista Percy Lau (1903-1972) tiveram em sua maior recepção no âmbito do patrimônio.⁵⁶ (**Prancha 20, fig. 33**). Seu estilo casou-se muito bem com a visualidade modernista do SPHAN e dos demais arquitetos filiados ao novo estilo. Não por acaso, o artista pernambucano foi contratado para participar da série de monografias publicadas pelo SPHAN, ilustrando o estudo de Aires da Mata M. Filho, *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina* – lançado em 1944, como o 12º número da série de monografias do SPHAN.

Em estudo recente sobre a constituição das práticas de preservação no Brasil, Márcia Chuva analisou o modo como o SPHAN constituiu, a partir de seus tombamentos e restaurações, uma tradição inventada para a estética modernista. Como se evidenciava no favorecimento do projeto de Oscar Niemeyer para o Grande Hotel de Ouro Preto, analisado pela autora, o SPHAN agia como o detentor dos códigos que definiam os valores da “boa arquitetura” – fosse ela colonial ou moderna. Estabeleciam-se, desse modo, as “*características que deveriam existir em qualquer tempo*” no âmbito da produção arquitetônica nacional (CHUVA, 2009, 363). Tratava-se de um constructo intelectual cujo grande eixo de sustentação era o argumento de Lúcio Costa em *Documentação necessária*. Era por ele que demonstrava que a “casa de pau do mato próximo e barro do chão”, primeva e ubíqua, evoluíra naturalmente até os solares coloniais e chegara até a modernidade como o legado singular do mestre de obras — “o velho ‘portuga’ de 1910”, que “guardou, sozinho, a boa tradição.” Ainda que o texto seja profícuo de termos e expressões altamente evocativas, sua força sintética maior sempre esteve nos esquemas e desenhos de Costa. Na realidade, a linguagem codificada que permitia a decifração dos valores da “boa arquitetura” — a qual se remete Márcia Chuva —, sempre foi, em grande parte, a *linguagem do desenho*. Como

⁵⁵ Entre esses estudos, cabe destacar de Manuel Diegues Júnior, *O engenho de açúcar no Nordeste* (1952) e *Regiões culturais do Brasil* (1960); de Orlando Valverde, *A fazenda de café escravocrata no Brasil* (1967); de Nilo Bernardes, *O problema do estudo do habitat rural no Brasil* (1957); de Nice Lecoq Muller, *Sítios e sítiantes no estado de São Paulo* (1951) e *O fato urbano na bacia do rio Paraíba do Sul* (1969). As referências completas estão na Bibliografia ao final do volume.

⁵⁶ Sobre a obra de Percy Lau em *Tipos e aspectos do Brasil*, ver os estudos de Ana Maria Daou (DAOU, 2001) e de Heliana Angotti-Salgueiro (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005).

manifestam exemplarmente os diagramas de Lúcio Costa, é nela que reside a verdadeira força argumentativa de *Documentação necessária*, e onde se alicerçou toda a sua legitimidade.

O domínio do desenho como uma linguagem técnica e como ferramenta de conhecimento contribuiu também para a determinação dos diferentes modos de inserção das competências profissionais no campo do patrimônio. É bastante conhecida a resistência de Lúcio Costa à participação de “historiadores de ofício” nas rotinas de trabalho do SPHAN (PESSOA, 2004, 87-88). As reservas do arquiteto costumam ser citadas como prova da centralidade dos arquitetos e demais técnicos peritos – como Edson Motta (1910-1981) e Germano Graeser (1897-1966) – na hierarquização dos saberes dentro do órgão. Contudo, no tocante ao valor atribuído ao desenho nos anos iniciais das políticas de preservação, melhores exemplos podem ser encontrados no destaque obtido por artistas e desenhistas dentro e fora das instituições oficiais de preservação. O caso mais conhecido de um proeminente artista que destacou-se na esfera da preservação é o de José Wath Rodrigues, que mesmo sem nunca ter integrado nenhuma instituição oficial de preservação, adquiriu grande prestígio na área. O pintor, desenhista e ceramista somava à sua reputação de artista renomado, o reconhecimento pleno como historiador das artes e costumes, especialista em heráldica e militar brasileira. Ao final de sua vida, sua atividade como conferencista e escritor sobre tais temas parece mesmo ter prevalecido sobre sua produção artística.⁵⁷

O caso mais notável de um artista que conseguiu destaque no campo do patrimônio, todavia, é o de Paulo Camilher Florençano (1913-1988). Nascido em família remediada em Taubaté, ainda jovem iniciou a aprendizagem artística, chegando a ser aluno de Bernadelli, no colégio D. Pedro II, no Rio de Janeiro – por um período breve, tudo indica. Sua biografia aponta apenas que concluiu os estudos na Escola Normal de Taubaté, sendo essa possivelmente a máxima instrução que recebeu. Seria, assim, melhor definido como um artista autodidata.⁵⁸ No final da década de 1930, Florençano residia em São Paulo, onde se dividia entre as aulas de desenho na Escola de Educação Física do Estado e sua colaboração como

⁵⁷ Talvez a maior prova do reconhecimento de José Wath Rodrigues tenha sido o convite que lhe foi feito para publicar na *Revista do Patrimônio*. Sua colaboração se verificou por meio de dois artigos: “Móveis antigos de Minas Gerais” (*Revista do Patrimônio*, nº 7, 1943) e “A casa de moradia no Brasil antigo” (*Revista do Patrimônio*, nº 9, 1945).

⁵⁸ Exceto nos casos em que outras referências são indicadas, todos os dados relativos à vida de Paulo Florençano foram retirados da biografia escrita por sua viúva na ocasião da doação de seu acervo ao Museu Histórico de Taubaté. O texto está anexado ao termo de doação de seu acervo fotográfico ao Museu de Imagem e Som de Taubaté.

ilustrador e articulista da revista *Paulistânia*⁵⁹, vinculada ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Sua atuação na *Paulistânia* deve tê-lo aproximado da temática da arquitetura colonial e das paisagens regionais. (**Prancha 20, fig. 34**). Da época mais ativa de sua participação na revista data a maioria de suas viagens pelo Vale do Paraíba e litoral do Estado.⁶⁰ Foi em uma dessas excursões, em companhia de Carlos Borges Schmidt, outro colaborador da publicação, que Florençano identificou, em 1953, a casa bandeirista do Butantã. O pintor participou intensamente da articulação entre a prefeitura da cidade e o SPHAN para que a casa fosse restaurada e transformada em museu como parte das comemorações do IV Centenário da cidade. Como reconhecimento por seus esforços, foi nomeado diretor da Casa do Bandeirante, tomando a frente, inclusive, da tarefa de conseguir doações de móveis antigos para o acervo.⁶¹ Depois de sua posse como diretor do primeiro museu histórico municipal de São Paulo, Paulo Florençano contribuiu para a instalação de diversos outros museus, inclusive ajudando a recuperar a Casa do Grito, no bairro do Ipiranga. A maior parte das iniciativas em que tomou parte foi, contudo, no interior do Estado, geralmente a pedido das prefeituras municipais: em Serra Negra ajudou a implementar o Museu de Artes Plásticas; em Ubatuba, organizou o Museu Histórico e, em 1965, foi convidado por Assis Chateaubriand para ajudar na criação do Museu de Arte Moderna de Araxá-MG. Após aposentar-se e retornar à Taubaté, Florençano ajudou ainda a criar o Museu Histórico da cidade, o qual dirigiu até pouco antes de morrer.

O mais notável na trajetória de Paulo Florençano, de artista de talento limitado a semeador de museus, é como a sua inserção na esfera da preservação cultural se deu inicialmente pela via do desenho. Desse modo, cumpre destacar que, ainda com 25 anos e dando aulas de desenho em sua cidade natal, ele foi processado por “exercício ilegal de engenharia”, devido a um projeto feito para a sede social do Taubaté Country Club.⁶² Em 1939, o ano seguinte ao desfecho do processo, Florençano mudou-se para São Paulo. É possível que a condenação o tenha desmotivado a continuar em Taubaté, onde as perspectivas para um mero pintor não eram tão boas como na capital. Ainda que tenha mostrado mais

⁵⁹ Publicada irregularmente entre 1939 e 1979, a revista *Paulistânia* era editada pelo Clube Piratininga. Voltada para a divulgação de temas próprios a história e cultura do estado de São Paulo, teve como colaboradores frequentes diversos sócios do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, como os folcloristas Alceu Maynard Araújo, Dalmo Belfort de Mattos, e de escritores identificados com a temática regional como Cesídio Ambrogi e Guilherme de Almeida.

⁶⁰ Como podem ser conferidas pelas datas de seus desenhos hoje pertencentes ao Museu Histórico de Taubaté.

⁶¹ Também constam, em sua coleção, exemplares da correspondência trocada entre Florençano e donos de fazendas no interior de São Paulo e Minas Gerais em que se trata da doação de peças de mobiliário para o acervo da Casa do Bandeirante.

⁶² Coleção Paulo Florençano, Museu Histórico de Taubaté.

desenvoltura como articulador do que como artista, foi pela linguagem do desenho que o “pintor” pôde se aproximar dos temas pelos quais, posteriormente, soube construir uma importante atuação regional.⁶³

Ainda que restituir trajetórias profissionais de artistas e pintores esclareçam a importância do desenho como meio de inserção na esfera da preservação, não se poderia alcançar o fundo da questão apenas por aí. Por meio das ideias de Lúcio Costa em *Documentação necessária* a arquitetura vernacular se viu, desde então, plenamente incorporada na formação e na prática dos arquitetos brasileiros. A “casa mínima do colono” – de taipa ou qualquer outro material – foi elevada, destarte, à categoria de imagem fundadora da “boa arquitetura” brasileira, sendo ela contemporânea ou histórica. Principalmente durante as décadas marcadas pelo triunfo do modernismo no Brasil, os esquemas gráficos de Lúcio Costa se tornaram imagens quase icônicas, que alertavam os novos arquitetos sobre o comprometimento que deveriam manter para com a “boa tradição” arquitetônica. Cabe analisar agora, portanto, os modos como o vínculo fundamental entre técnica vernacular e técnica moderna, estabelecido por Lúcio Costa, se desdobrou durante as décadas triunfais da produção da arquitetura moderna no Brasil.

1.4 Ao vencedor, as pranchetas: a arquitetura vernacular no Brasil moderno

Em meados da década de 1970, a praia Vermelha do Sul, em Ubatuba, já começava a ser conhecida como a “praia dos arquitetos”. Em 1971, logo após a reconstrução da estrada de ligação entre a cidade e a via Dutra, iniciada após as inundações catastróficas do verão de 1967, os proprietários da fazenda que existia no local conseguiram aprovar o projeto de loteamento do local. Certos do incremento que a nova ligação com a capital paulista traria para o turismo do município, os donos contrataram o arquiteto Carlos Lemos para assessorar o projeto do loteamento.

O envolvimento de Carlos Lemos (1925), então já um arquiteto de renome, ex-chefe do escritório paulistano de Oscar Niemeyer e professor da FAU-USP, no projeto contribuiu para chamar a atenção para o loteamento da praia Vermelha do Sul. O

⁶³ Pintor é a profissão declarada por Florençano ao DOPS, em pedido de autorização feito em 1944 para portar uma câmera fotográfica, em viagem à Cananéia. Coleção Paulo C. Florençano, Museu Histórico de Taubaté.

empreendimento também apresentava uma série de características inovadoras, como a baixa densidade de ocupação e cláusulas contratuais rígidas que atraíram ainda mais um grupo de renomados arquitetos modernistas de São Paulo. Em poucos anos, os lotes haviam sido vendidos e, sob as vertentes florestadas da praia Vermelha, casas de veraneio de linhas arrojadas em concreto e vidro começaram a consolidar a reputação que a praia guarda até hoje. A estética modernista das casas do loteamento só era quebrada por um lote: o que havia sido doado como pagamento a Carlos Lemos. O arquiteto havia escolhido para si um terreno já ocupado por uma pequena casa de taipa de mão. A construção rústica havia pertencido a uma das famílias caíçaras das quais os proprietários haviam adquirido as terras da praia, no início da década de 1950. O arquiteto, ao invés de derrubá-la, limitou-se a instalar um banheiro por meio de um “puxado” do telhado e fazer algumas pequenas adaptações na cozinha e demais cômodos.

A casa caiçara de Carlos Lemos foi palco de uma anedota curiosa que dá bem a medida da centralidade da estética modernista na cultura profissional da época. Logo após o início das primeiras obras no loteamento, a fama dos projetos, que circulavam nas principais revistas de arquitetura, já rendia visitas de estudantes de arquitetura desejosos de conhecê-los de perto.⁶⁴ Ao acompanhar uma de suas turmas, um jovem professor teve o cuidado de preparar o roteiro das casas a serem visitadas de modo com que a última delas fosse a casa de pau a pique de Carlos Lemos. Assim, após terem entrado em contato com notáveis projetos de linhas modernistas, elaborados por arquitetos renomados da maior cidade do país, os alunos terminariam a lição contemplando a fonte originária da arquitetura moderna brasileira: “a casa mínima de pau do mato próximo e barro do chão”. A alusão à *Documentação necessária* era clara e intencional – e os alunos, se ainda não conheciam a interpretação ali desenvolvida, eram então a ela introduzidos. O professor, contudo, foi pego de surpresa ao não encontrar a casinha de taipa de Lemos onde ela deveria estar. Ao invés dela, encontrou uma novíssima e espaçosa construção, que, embora mantivesse várias referências às antigas residências brasileiras, se projetava com linhas tão arrojadas quanto as demais casas da vizinhança (**fig. 35, prancha 21**). A surpresa do jovem professor aumentou ainda mais quando se deparou

⁶⁴ É provável que a anedota tenha se dado com estudantes mais contumazes da praia Vermelha, provenientes das faculdades de arquitetura de Mogi das Cruzes, São José dos Campos ou Santos — as primeiras a oferecerem o curso de arquitetura fora da capital. Inaugurados entre 1968 e 1970, os cursos visavam ajudar a suprir a forte demanda por arquitetos no estado, que passava então pelo período mais exorbitante de seu processo de industrialização e urbanização. Em anos nos quais a Universidade de São Paulo fazia-se o epicentro da resistência à ditadura militar, a abertura de novos cursos em cidades do interior já sobre forte pressão urbanizadora tornava-se uma via promissora para o gargalo na formação de novos profissionais.

com o próprio Lemos, que notara a movimentação e veio de encontro ao grupo. Quando questionado sobre o fim que a casinha de taipa havia levado, Lemos lhe reportara sobre suas dificuldades com a casa: a manutenção era muito problemática para uma casa que era usada apenas algumas semanas durante o verão, quando os insetos e borrachudos fustigavam seus ocupantes com ainda mais furor do que nas casas vizinhas. Diante dos olhares condolentes do grupo que o escutava, o arquiteto então rematou, antes de se despedir e voltar para dentro da casa:

— “*Afinal, quem aguenta viver no folclore ?...*”

Mais do que apenas espirituosa, a história demonstra o quanto a imagem da arquitetura vernacular como fundação da “boa arquitetura” se difundiu na cultura profissional dos arquitetos brasileiros da segunda metade do século XX. A postura de deferência para com a casa de taipa construída por um caiçara anônimo era o tributo pago à “boa tradição” e que autorizava os arquitetos modernos a reconhecerem nela a origem de sua produção. O desfecho da história, contudo, demonstra o quanto seus limites eram estreitos. A questão aqui ia muito além da adaptação de uma casa caiçara para habitantes com hábitos urbanos ou de sua utilização permanente para um uso recreativo. Ao fim, o que a construção de uma nova casa no local evidenciava era que o postulado da arquitetura vernacular como fundação da linguagem modernista não passava de uma *imagem*.

A interpretação de Lúcio Costa, certamente, ajudou a arquitetura moderna a se legitimar entre os defensores das “tradições da terra”, ainda mais depois do reconhecimento internacional aferido à produção arquitetônica brasileira no segundo pós-guerra. Contudo, a “imagem vernacular” não foi sempre uma herança fácil para a geração mais jovem que então iniciava-se na profissão. Os arquitetos mais sensibilizados por ela logo perceberam que a síntese de Lúcio Costa legava-lhes também inúmeros problemas não resolvidos. E de suas tentativas de articular melhor essas questões nasceram algumas das mais interessantes e bem-sucedidas iniciativas da arquitetura brasileira da segunda metade do século XX. A própria iniciativa de Carlos Lemos de preservar a casa caiçara de taipa guardava relações diretas com a convocação feita por Lúcio Costa em *Documentação Necessária* para que os arquitetos, em seus projetos, investigassem a casa brasileira. E Lemos já então destacava-se, entre os profissionais de sua geração, como um dos mais dedicados pesquisadores do passado arquitetônico do país. Iniciara suas pesquisas sobre o tema ainda estudante no Mackenzie, e ao se tornar assistente de Eduardo Corona na FAU-USP, em 1954, viu-se incumbido de

organizar o importante dicionário de arquitetura que Corona idealizara. A tarefa exigiu de Lemos anos de pesquisa na documentação histórica, em livros e em léxicos técnicos, entrevistas com os trabalhadores de canteiros e viagens às cinco regiões brasileiras (LEMOS, 2005, 166-168). Os anos dedicados à elaboração do *Dicionário de arquitetura brasileira* constituíram uma base valiosíssima para toda sua obra acadêmica posterior, cuja autoridade no estudo da arquitetura brasileira logo rivalizava com a dos arquitetos do SPHAN. Desse modo, quando decidiu adaptar a pequena casa de pau a pique que encontrara no lote no canto da praia Vermelha, Lemos era tudo menos um leigo na arquitetura vernacular brasileira. Tampouco o era no tocante ao modernismo arquitetônico, já que participara ativamente de projetos centrais ao modernismo arquitetônico em São Paulo, como o do Parque Ibirapuera e do Edifício Copan.

Desse modo, sua intervenção na casa caiçara não pode ser tomada como um mero devaneio estético de um cidadão em seus idílios de veraneio. Na realidade, ela demonstra o esforço de Lemos na elaboração dos problemas com que vinha se debatendo desde que iniciara suas pesquisas na FAU-USP. O início de sua colaboração com Corona na organização do *Dicionário de arquitetura brasileira*, coincidiu com o encerramento da sede paulistana do escritório de Niemeyer, então já envolvido com os projetos para Brasília. Após deixar a chefia da firma paulistana do renomado arquiteto, Lemos afastou-se dos mega projetos e da figura de Niemeyer. Conforme afirmou em suas memórias, no início da década de 1960 ele começara a projetar apoiando-se “*em soluções da arquitetura tradicional, inclusive comprando material de demolição*” (LEMOS, 2005, 150). Nesses projetos, Lemos também recorria a outros elementos comuns na arquitetura vernacular, como telhas capa e canal, a aplicação da pintura diretamente sobre o material ou o piso de ladrilhos de tijolo ou de cimento queimado. Não é surpreendente, portanto, que o arquiteto recorresse a elementos como esses na elaboração da casa construída em substituição à casa caiçara da praia Vermelha do Sul. Na nova obra, Lemos recorreu a soluções que já conhecia de antemão e, tendo em vista os resultados frustrantes da tentativa prévia de adaptar a casinha de taipa, agora o fazia comprovadamente cômico de estar no caminho certo (**Prancha 21**). A incapacidade de “habitar o folclore” não só reafirmava a impossibilidade de retornos às origens sem alguma forma de mediação, com também evidenciava o quanto havia de idealização nos postulados estéticos iniciais do modernismo brasileiro.

A demolição da casa caiçara de Carlos Lemos demonstra o quanto a geração seguinte de arquitetos modernistas teve que se bater com a síntese entre tradição e modernidade legada por Lúcio Costa e pelo SPHAN. Nesse sentido, cumpre notar que o próprio Lemos soube tirar da experiência algo mais do que um comentário espirituoso. O período entre o início do loteamento da Praia Vermelha e sua tentativa de adaptar a casa caiçara foi também marcado pela conclusão de sua tese de doutoramento, apresentada à FAU-USP em 1973 com o título de *Cozinhas, etc. - um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. Publicado em forma de livro em 1976, *Cozinhas, etc.* aborda as transformações nos modos de morar da arquitetura paulista, sendo também o estudo em que o arquiteto mais se ateuve a uma análise específica da arquitetura vernacular, preocupando-se com as demandas adaptativas do trabalho projetivo de seu tempo. Já na introdução de seu estudo, o arquiteto anunciava os problemas do planejamento de habitações populares como a questão norteadora de sua pesquisa – deixando entrever, em diversos trechos, preocupações similares às envolvidas na experiência de adaptar a casa caiçara da praia Vermelha para uso próprio.⁶⁵ A questão da adaptação dos antigos programas, desde então, foi sempre uma preocupação fulcral dos estudos de Lemos. Principalmente, a partir do momento em que ele se tornou o arquiteto responsável pelos estudos de tombamentos do Condephaat, em 1973. Sua atuação junto ao órgão estadual de preservação o estimulou ainda mais em suas considerações sobre a relação entre as mudanças nos programas de uso e o destino das arquiteturas legadas pelo passado. Não por acaso seus estudos mais aprofundados realizados desde então tomaram essa relação como um de seus pontos centrais, preocupando-se também em discriminar com rigor o papel das técnicas construtivas nessa dinâmica. São esses os casos de obras como *Alvenaria burguesa*, publicado em 1985, e de *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*, lançado em 1999.

Desse modo, ao se considerar a trajetória profissional de Carlos Lemos e a importância de seus estudos para a historiografia da arquitetura brasileira, o episódio da demolição da casa caiçara e sua substituição por uma casa moderna adquire sentidos muito mais ricos. Por um lado, a história realmente evidencia o quanto havia de idealização na

⁶⁵ “O que interessa é compreender melhor a casa popular autêntica, dentro do quadro de nossa sociedade, aquela construída pelo próprio morador” (LEMOS, 1976, 12). Optando por restringir sua análise às zonas de serviço das casas populares, Lemos atribuiu grande importância ao estudo das influências do meio e das técnicas encontradas para garantir a plena adaptação da casa ao morador. A influência do programa de Lúcio Costa se vê também na defesa que o autor fez da conveniência de conhecer a “história da evolução da casa brasileira, vendo como se processaram, no tempo, as alterações do modo de satisfazer as funções principais” (LEMOS, 1976, 16).

imagem mítica da arquitetura vernacular conforme formulada por Lúcio Costa. Ao mesmo tempo, a influência que o episódio demonstra ter tido no desenvolvimento da obra de Lemos tanto como arquiteto como professor e técnico do Condephaat, revela os sentidos mais propriamente icônicos da “imagem vernacular”. Mesmo que o esquematismo excessivo da imagem vernacular legada à geração seguinte de arquitetos tenha se mostrado uma base de desenvolvimento bastante difícil, pouco restava aos seus membros senão tentar reelaborá-la em busca de novas orientações, mais adequadas aos desafios que então enfrentavam. E, ao fim das contas, nunca foi para algo muito diferente disso que os mitos verdadeiramente sempre serviram.

Naõ obstante a abordagem da arquitetura vernacular brasileira por Carlos Lemos mantenha-se ainda hoje entre as mais interessantes já feitas sobre tema, foi a produção arquitetônica de Lina Bo Bardi (1914-1992) que pôde sintetizar melhor o papel da arquitetura vernacular no Brasil durante as décadas triunfais do modernismo arquitetônico. Ainda que não se intente aqui fazer uma crítica dos projetos de Bardi inspirados na arquitetura vernacular, a análise de suas relações com as investigações da arquiteta sobre a cultura brasileira pode ajudar a elucidar os motivos de seu protagonismo na elaboração do tema. Nesse sentido, o primeiro fator a ser destacado é a grande influência que o pensamento de Lúcio Costa sempre exerceu sobre a arquiteta, desde seu desembarque no Brasil, em 1946. O reconhecimento de seu apego à obra e às ideias de Costa sempre foi algo explicitado por ela própria, não apenas na sua descrição do impacto sentido ao ver o prédio do MES do navio que a trazia da Itália, mas também quando, já no fim da vida, voltou a reafirmá-lo. (Cf. RUBINO, GRINOVER, 2009, 182-184). A síntese de Costa oferecia uma alternativa ao ar de antiquário do qual os discursos nativistas sempre se ressentiram na cultura europeia e, certamente, exerceram um grande apelo na jovem arquiteta. Assim, a primeira demonstração de Lina Bardi de seu apreço pela síntese de Costa se fez ver no espaço que reservava à arquitetura vernacular em suas matérias na revista *Habitat* — fundada por ela e seu marido, Pietro M. Bardi, em 1950. Assim, na *Habitat* nº 7, de 1951, saiu uma matéria, comumente atribuída à arquiteta, em que a construção de uma casa humilde na floresta amazônica desenvolvia a visão modernista da arquitetura vernacular de um modo ainda mais inovador :

“José fabricou sua casa sem arquiteto, sem o auxílio daqueles que só sabem encher a cidade de ‘finos palacetes’ em estilo português e mexicano. Este arquiteto de quem falamos, este arquiteto sem compasso régua T e tecnígrafo, este homem simples e feliz, trabalhou dias e dias escolhendo a boa madeira, a mais leve, a mais resistente, a mais útil. José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto de

planejar, de sistematizar sua vida em baixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem. Conhecia, por tradição, a arte de construir e a sua belíssima casa ali está firme, espaçosa e agradável, no meio da natureza, em plena selva, no coração do Amazonas. ”

O artigo fazia da apologia da arquitetura popular um modo de reafirmar os valores humanos da arquitetura como resposta às críticas ao excesso de racionalismo do *International style*, que emergiam no segundo pós-guerra (STUCHI, 2006, 96).⁶⁶ Ao celebrar a cultura construtiva popular, contudo, Lina Bardi reportava-se também ao debate arquitetônico italiano dos anos da Segunda Guerra Mundial e que encontrava aqui óbvias similitudes com a síntese entre tradição e modernidade proposta por Lúcio Costa (**Prancha 22, figs. 37, 38 e 39**).

O elogio de Bardi à “autenticidade” da arquitetura popular, contudo, assumiu um radicalismo que estava de todo ausente nas ideias de Lúcio Costa, conforme apontado por Silvana Rubino (RUBINO, GRINOVER, 2009, 34). Nesse ponto, cumpre notar o quanto Bardi mostrava-se ligada aos debates do ambiente cultural italiano da década que precedeu a sua vinda ao Brasil, quando trabalhou como ilustradora e articulista em diversas publicações que orbitavam a prestigiada revista *Domus*, de Gió Ponti e Gianni Mazzocchi. Nesse período, quando a derrocada militar e política do regime de Mussolini já mostrava-se inevitável, a linha editorial da *Domus*, aqui incentivada principalmente por Ponti, promovia amplamente artigos e ensaios fotográficos sobre “*architettura spontanea*” (SPINELLI, 2006, 8). Nessas matérias, a arquitetura vernacular era abordada por meio do mesmo paradigma de autenticidade e pureza, sendo sua promoção entre os arquitetos do pós-guerra considerada um modo de extirpar da cultura italiana a sombra do fascismo e auxiliar o programa de reconstrução massiva de habitações (STUCHI, 2006, 93-97).⁶⁷ A familiaridade de Lina Bardi com ideais de pureza e autenticidade caros ao debate italiano (centrais também ao modernismo brasileiro) ajudou a revista *Habitat* a construir um fácil trânsito entre a

⁶⁶ Nesse sentido, a postura de Bardi se filiava ao mesmo tipo de abordagem crítica que fez a fortuna da Exposição organizada pelo MoMA, em 1964, por Bernard Rudofsky, *Architecture without architects*. Tanto a exposição, como o livro ao qual deu origem, fizeram da arquitetura vernacular um contraponto à homogeneização e ao funcionalismo esterilizante de muitos projetos da arquitetura modernista. (Ver RUDOFSKY, 1964).

⁶⁷ Outro aspecto da linha editorial da *Domus* nesse período foi seu posicionamento a favor da “arquitetura mediterrânea”, a qual foi descrita por Lina como “pura, perfeitamente aderente ao solo e à paisagem, coerente com a vida que se desenrola ali.” em artigo publicado em 1943. (Cf. RUBINO, GRINOVER, 2009, 47). O tema interessara também ao seu marido, Pietro Maria Bardi, ainda que o interesse de sua abordagem fosse outro. Como editor da revista *Quadrante*, P. M. Bardi, participara do debate sobre a *mediterraneità* em suas relações com o racionalismo arquitetônico moderno, em modo bastante próximo ao dos textos escritos por Le Corbusier sobre o tema (Ver BRUNETTI, 1993, 203-216).

celebração da arquitetura popular e o movimento pela defesa do folclore — então em seu auge, com a recente criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1946 (Ver VILHENA, 1997). Se a defesa do folclore pela CNFL alcançou diversos segmentos, a análise de João Sodré sobre o ambiente estudantil da FAU-USP permite ver em sua mobilização precoce em torno do tema uma nítida influência da estética modernista (**Prancha 22, fig. 40**). Em verdade, a criação de um Centro de Estudos Folclóricos, ligado ao Grêmio da FAU, em 1949 — um ano antes da criação de *Habitat* e apenas um ano após o surgimento do curso —, demonstra bem a peculiar suscetibilidade do campo arquitetônico ao tema (SODRÉ, 2010, 166).⁶⁸

O primeiro projeto arquitetônico em que Lina Bo Bardi mostrou-se mais sintonizada com imagem da casa vernacular fundadora foi uma das raras vezes em que aceitou a encomenda do plano de uma residência particular. No projeto da casa Valéria Cirell (1958), a arquiteta italiana já demonstrava a característica que tanto lhe aproximou da arquitetura vernácula brasileira: o interesse profundo que sempre cultivou pelas tradições construtivas aqui encontradas. Como estrangeira que adotou o Brasil como seu país sem qualquer reserva, Bardi aparenta ter pautado seus projetos como um meio de conhecer mais a fundo o país que habitava. Eram pesquisas permeadas por uma finalidade de fundo afetivo, decerto. Porém eram realizadas com um brilho intelectual notável — traduzido, quase sempre, em soluções interessantes — e com um comprometimento raramente visto no panorama arquitetônico nacional. Mais do que em qualquer outro campo de sua atuação, é aqui que o débito de Lina para com Lúcio Costa, dificilmente, poderá ser atenuado. Por mais que tenha se destacado por abordagens muito próprias em diversas áreas, Bardi sempre reteve as ideias de Costa sobre a arquitetura brasileira muito próximas de si. Nesse sentido, em nenhum outro projeto, ela mostrou tão fortemente seus vínculos para com a síntese do arquiteto quanto no projeto da casa Cirell (**Prancha 23**).

⁶⁸ Ainda de acordo com Sodré, a criação do CEF deveu-se, em grande parte, à influência e apoio de arquitetos modernistas de destaque em São Paulo, como Luiz Saia e Vilanova Artigas (SODRÉ, 2010, 162-174). Ainda sobre a influência da estética modernista na maior suscetibilidade dos arquitetos ao movimento folclorístico, cabe lembrar que muitos arquitetos de renome eram então folcloristas ou colecionadores de arte popular. O próprio Carlos Lemos se encaixa em ambos os casos, o que faz do seu uso do termo na anedota narrada acima algo menos fortuito do que inicialmente pareceria.

Nesse sentido, a própria revista *Habitat* parece ter cedido parte de seu espaço para abrigar as abordagens mais propriamente “folclorísticas”, divulgando as iniciativas de figuras proeminentes da Comissão Paulista de Folclore e trazendo matérias sobre temas folclóricos, como as cerâmicas caipiras do Vale do Paraíba ou a pintura primitivista do artista plástico Cássio M’boy (**Prancha 18, fig. 39**).

O aspecto investigativo da abordagem de Lina Bo Bardi da arquitetura brasileira teve seu auge no projeto desenvolvido (mas não implementado) para a Cooperativa de Camurupim, em Propriá – SE, em 1975. Raras foram as vezes em que projeto arquitetônico e interpretação do Brasil caminharam tão juntamente como nos croquis e pranchas de Lina Bardi para Camurupim. Muito mais do que um levantamento minucioso para subsidiar seu projeto, a arquiteta mostrava-se confiante no potencial transformador dessa imersão nos modos de vida do povo brasileiro (**Prancha 24**). Como comentou na época, o projeto de Propriá era “*um convite a um grande levantamento nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades*” (BARDI, FERRAZ, 1993, 206). Nesse ponto, a arquiteta já elaborava uma abordagem provida de uma radicalidade que o caráter sintético da visão de Costa nunca pôde alcançar. Assim, sua ideia de arquitetura vernácula passava quase a se opor ao sentido “folclórico” ainda comumente associado ao tema, passando a ser vista como uma “estrutura do lugar” (BARDI, FERRAZ, 1993, 186). A arbitrariedade que marcou o fim do projeto de Propriá parece ter impactado a convicção de Bardi acerca da viabilidade de transformações sociais advindas apenas da mestria do arquiteto nas técnicas locais. Sintomaticamente, a arquiteta se lançaria logo em seguida ao reexame dessa postura, por meio do projeto para a igreja do Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia – MG (1976-1982). Nesse projeto, fez-se claro o quanto as propostas de Sérgio Ferro e do grupo Arquitetura Nova tiveram um papel importante na reavaliação de Lina sobre o papel do arquiteto frente ao novo cenário construtivo de um Brasil cada vez mais urbano e industrializado (**Prancha 25**). A abertura às novas ideias que pautou o projeto da igreja mineira demonstra o quanto a arquitetura de Bardi era indissociável de sua investigação sobre a cultura vernacular brasileira — aspecto esse que contribuiu bastante para a flexibilidade de suas abordagens ao longo do tempo.

À versatilidade investigativa de Bardi contrapunha-se o apego dos órgãos de preservação do patrimônio aos preceitos iniciais do velho SPHAN, que, por essa época, já não eram aplicados sem crescentes resistências. Dessa forma, é bastante exemplar que a construção da Igreja do Espírito Santo do Cerrado tenha sido balizada por dois acontecimentos reveladores do desgaste do viés modernista que ainda pautava o preservacionismo no Brasil. O ano de 1976 – quando Bardi entregou seu projeto aos freis franciscanos de Uberlândia – ficou marcado, na cronologia do patrimônio, como a data da demolição do Palácio Monroe, no Rio de Janeiro. Ignorando tentativas prévias de preservação, que contaram inclusive com o apoio de membros respeitados de seu Conselho

Consultivo, como o arquiteto Paulo F. Santos, o IPHAN (ancorado nos pareceres favoráveis de Lúcio Costa) autorizou a demolição do icônico edifício eclético. Já em 1982, a notícia de que o Condephaat estudava tombar 31 imóveis na Avenida Paulista deu início a uma série de demolições que levou o Conselho, posteriormente, a arquivar a maioria dos estudos. Ainda que o Conselho justificasse sua decisão alegando a perda da noção de conjunto resultante das demolições, sua decisão foi alvo de críticas tanto por parte da opinião pública como de especialistas.

Obviamente, que uma sumarização arbitrária como essa dá margens para uma já gasta contraposição entre as abordagens inovadoras de gênios criativos individuais e a inércia monolítica de órgãos burocráticos. Não se trata aqui, todavia, de louvar o talento individual de Lina Bo Bardi – algo que seu recente centenário tornou mais do que óbvio –, mas sim de apontar o quanto suas ideias eram também uma resposta ao mesmo problema que os órgãos de preservação, se bem que por outras vias, também eram obrigados a enfrentar. Tanto Bardi quanto os profissionais dos órgãos de preservação viam-se obrigados a se abrirem para as novas propostas que surgiam não só no campo arquitetônico, como no amplo universo da produção cultural brasileira. Assim, o grande falseamento inerente ao tipo de comparação aludido acima não é apontar a enorme distância entre as muitas proposições possíveis em um projeto arquitetônico e o limitado alcance das rotinas institucionais; o real falseamento está na postulação de sua equivalência que tais comparações induzem — o que turva o olhar para as ressonâncias mútuas que sempre existiram entre as duas esferas.

Essa complementaridade fica bem clara ao se analisar a última grande iniciativa da arquiteta modernista em seu diálogo com a cultura vernacular brasileira. Em 1984, logo após a inauguração do SESC – Pompéia, projeto que a consagrou novamente no cenário arquitetônico paulista, Lina Bardi decidiu sediar no novo espaço um tributo à arquitetura vernacular brasileira. A exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* marcava uma rememoração não apenas da arquitetura vernácula, mas também da imagem construída pela síntese de Lúcio Costa – pela qual a arquiteta teceu o fio de Ariadne de sua notável investigação da cultura vernacular brasileira. O tom elegíaco pela morte de uma tradição pautava toda a exposição, conforme se via no texto inicial do catálogo:

“Agências Especializadas e de Cooperação da O.N.U. programam, desde o fim da 2ª Guerra Mundial, planos experimentais para os países subdesenvolvidos

sugerindo a utilização, para a solução do problema da habitação popular, de sistemas ‘tradicionais’ como o uso do barro, tijolos crus, paus-a-pique, sapé, taquara, etc.

Bem: o barro para o Terceiro Mundo, o concreto e o aço para os acima do Equador.

*Barbeiros à parte, o barro não é um material alegre, isto é, é uma espécie de **Memento Mori**:*

Pulvis es et in pulverem reverteris.⁶⁹

A Bíblia

Pour belle que soit la pièce la fin est toujours sanglante:

On y jette un peu de terre dessus et c’em est fait pour toujours.⁷⁰

Blaise Pascal, Provinciales.

Que viva François Hennebique! ” (BARDI, FERRAZ, 1993, 242, destaques no original).

Por essas poucas linhas, percebe-se que suas experiências em Propriá e, principalmente, em Uberlândia, tinham marcado profundamente a visão da arquiteta acerca do lugar da arquitetura vernacular nos impasses do desenvolvimento brasileiro. Sua progressiva imersão nas culturas construtivas brasileiras, passando pela incorporação da revisão programática do grupo Arquitetura Nova, levou-a bastante além da adesão, ainda essencialmente estética, pela arquitetura vernacular que marcara seus tempos de *Habitat*. Ainda assim, a arquiteta, menos indicando um caminho do que manifestando seu desejo por uma nova síntese, conclui o seu texto de abertura louvando François Hennebique, tido como um dos inventores do concreto armado. Desse modo, Bardi remetia seu leitor, novamente, à imagem fundadora de Lúcio Costa que estabelecera — cerca de 50 anos (e uma Brasília) antes — os supostos vínculos entre a taipa de mão e o concreto armado (**Prancha 26**).

A exposição *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* deveu muito à visão de Lina Bo Bardi sobre o tema – e também sobre sua trajetória profissional. Contudo, a transformação do espaço expositivo do SESC-Pompéia em um “lugar de memória” para a arquitetura vernacular brasileira não foi um ato fortuito ou baseado numa visão personalística da arquiteta. Apenas alguns anos antes da exposição, começaram a surgir importantes publicações sobre a arquitetura vernacular no Brasil. O arquiteto Gunter Weimer publicara, em 1983, seu aprofundado estudo sobre a arquitetura da imigração alemã no Rio Grande do Sul (ver WEIMER, 1983). Mesmo nas revistas especializadas, artigos sobre o tema começaram a se

⁶⁹ “Pois tu és pó e ao pó retornarás” (Gn. 3,19).

⁷⁰ “Por mais bela que seja a peça é sempre triste quando cessa:/jogue terra por cima e tudo para sempre termina.” (tradução minha).

tornar mais frequentes (ver CUNIYOSHI; SEGAWA; PIRES, 1985). Por fim, em 1986, o próprio IPHAN reconhecia a atualidade do assunto ao publicar na *Revista do Patrimônio*, um artigo sobre a arquitetura vernacular no Vale do Paraíba, de autoria do arquiteto Antonio Luiz Dias de Andrade (Ver ANDRADE, 1986). Tratava-se da primeira vez que o órgão voltava a conceder espaço em suas publicações ao tema desde 1938, quando lançara a monografia de Gilberto Freyre sobre os mocambos nordestinos. Marcava-se, assim, o retorno da arquitetura vernacular à pauta do órgão federal de preservação do patrimônio cultural brasileiro.

Em uma década marcada pela profunda renovação dos paradigmas que norteavam as políticas de preservação cultural, a retomada do tema pode ser apontada como o início da “patrimonialização” efetiva da arquitetura vernacular brasileira.⁷¹ Principalmente, porque foi o processo de expansão da noção de patrimônio cultural dos anos de 1970 e 1980 que permitiu aos diversos órgãos existentes reavaliarem suas posturas e formularem novos instrumentos e práticas de preservação. Foi através desse longo processo que pôde ser criado, ao longo décadas de 1990 e 2000, um instrumental jurídico e executivo mais adequado para a preservação de construções vernaculares. Com a criação do programa de registro do patrimônio imaterial (Decreto 3.551/2000) e da chancela da paisagem cultural (Portaria 127/2009), pela primeira vez os órgãos de patrimônio passaram a contar com referências precisas para a atuação nas novas frentes da preservação cultural.⁷²

Para além da ausência do instrumental de gestão, havia um obstáculo bem maior que ajuda a explicar a tardia patrimonialização da arquitetura vernacular. A própria centralidade de sua imagem para a legitimação da estética modernista, da qual o IPHAN se fizera o guardião, tornava quase impossível que as construções vernaculares fossem

⁷¹ A gestão de Aloísio Magalhães (1927-1982), mesmo que breve, permitiu ao SPHAN redesenhar sua política de preservação do patrimônio, calcada a partir de então na valorização da diversidade cultural brasileira por meio dos diferentes grupos que construam socialmente suas identidades culturais. (CHUVA, 1995). A profunda recessão econômica das décadas 1970-1980 incentivou os governos da ditadura militar a promoverem a mais intensa reorganização da política cultural do Estado brasileiro desde a criação do MES, em 1936 (COSTA, 2015, 294-299). A nomeação de Aloísio Magalhães, assim, permitiu ao órgão conciliar a revisão dos conceitos até então empregados na preservação cultural e também se inserir em um novo lugar dentro da reorganização da política cultural do governo federal.

⁷² De fato, um dos grandes obstáculos práticos para uma efetiva preservação das arquiteturas vernáculas estava na sua natureza refratária à rigidez própria da ação de tombamento. Não por acaso, os primeiros casos em que arquiteturas vernáculas estiveram bem representadas em ações de preservação do IPHAN (excluindo os programas de inventários) ligavam-se aos primeiros estudos de proteção de paisagens culturais. Foram esses os casos de diversas casas incluídas nos Roteiros Nacionais de Imigração em Santa Catarina (2007) e de edificações que compõem a lista dos Bens Representativos da Imigração Japonesa no Vale do Ribeira – SP (2010). No caso catarinense, o tombamento antecedeu a própria chancela da paisagem cultural. Contudo, uma vez sancionada a portaria, a iniciativa foi logo adaptada para obter o reconhecimento como paisagem cultural brasileira. No caso do Vale do Ribeira, o estudo inicial se fez já adotando o novo conceito de paisagem cultural, ainda que tenha resultado em tombamentos comuns.

incorporadas às práticas rotineiras das repartições. Em verdade, a arquitetura vernacular nunca pôde ser incorporada às práticas de preservação, principalmente *porque não era esse o papel que ela, desde o início, foi designada a cumprir na legitimação do projeto modernista no Brasil*. Assim, somente quando o ulterior desenvolvimento da arquitetura moderna fez surgir algumas fissuras na formulação de Lúcio Costa, o tema pôde começar a ser investigado mais a fundo. Foi uma revisão, aliás, que se fez relativamente cedo na arquitetura brasileira. Considerando que bastaram cerca de quinze anos desde a inauguração de Brasília, para que Lina Bo Bardi se interrogasse sobre a efetividade e o compromisso ético do arquiteto em seu papel de “detentor do código” modernista – para remeter ao termo de Márcia Chuva –, queda-se clara a velocidade do processo.

Mesmo que não se possa estender a tal ponto a alusão feita acima ao caráter de *tabu* da “imagem vernacular” – como sendo sua própria natureza santificada que estipulasse sua interdição aos não iniciados –, havia uma nítida conotação icônica em sua não incorporação à rotina do SPHAN. Ainda assim, insistir na analogia mítica, acaba por conduzir a outra imagem mitológica ainda mais falseadora e, igualmente, presente na historiografia da arquitetura brasileira: a do herói cultural que revela o segredo dos deuses aos mortais e fornece-lhes a chave para seu desenvolvimento. Imagens assim são recorrentes na historiografia da arquitetura e da preservação cultural brasileiras: Aleijadinho, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Aluísio de Magalhães são apenas alguns dos muitos nomes que poderiam ser citados em uma lista do gênero. O problema da predominância de uma historiografia baseada nos méritos individuais é que ela corre sempre o risco de transformar-se em uma narrativa dos atos demiúrgicos de alguns poucos grandes nomes. Principalmente, perde-se a chance de apreender o caráter cumulativo e inexoravelmente colaborativo da atividade criadora de homens e mulheres no tempo. Nesse sentido, as transformações dos rumos anteriores deixam de ser apenas o resultado da sagacidade de talentos individuais e passam a ser o resultado de um esforço mútuo, inacabável e, muitas vezes, até indesejado a princípio. Além disso, sob tal perspectiva, é possível ver o desgaste das formulações iniciais acerca da correspondência entre modernismo arquitetônico e arquitetura vernacular como decorrência da própria vitória triunfal do projeto moderno no país. A plena adesão dos mais diversos atores ao ideário modernista, somada ao dinamismo social que marcou as décadas gloriosas da arquitetura moderna brasileira, rapidamente, tornou visível os limites da síntese de Lúcio Costa. Não era apenas a excessiva idealização da imagem de Costa que se mostrava cada vez mais falha na

defesa da correspondência entre técnica vernacular e técnica modernizada. Era a própria crença no potencial redentor do desenvolvimento da técnica que via-se fortemente abalada. Frente aos impasses que desde cedo se manifestaram, principalmente o desencanto por uma modernização técnica que aprofundava os contrastes sociais que deveria ter superado, pouco restava além de voltar às pranchetas e procurar reatar os nós que insistiam em exhibir novas pontas soltas.

Desse modo, em total desacordo com o postulado de Lúcio Costa, a imagem da arquitetura vernacular nunca demonstrou a solidez do próprio chão que continuava. Para conseguir cumprir o papel que lhe coube, ela precisou ser moldada mais à maneira dos panos de vidro tão ao gosto dos modernos: bem mais frágil que a terra do chão, porém capaz de refletir as aspirações de um país que desejava o progresso, mas não sabia como alcançá-lo, nem se o alcançaria. Ainda que grandemente necessária, uma imagem assim criada — novamente igual às vidraças — não poderia mesmo ter resistido por muito tempo.

2. As formas do visível: o lugar das técnicas vernaculares na arquitetura brasileira

Ao grande desenvolvimento da arquitetura modernista no Brasil, que logo se fez presente em todo o território nacional e alcançou um duradouro prestígio internacional, não correspondeu um análogo aumento no interesse pela cultura técnica do país.⁷³ Tal contraste se faz ainda maior ao se levar em conta o papel das antigas técnicas na síntese elaborada por Lúcio Costa. Ainda que o próprio Costa tenha proposto um sistema de classificação da arquitetura civil brasileira que subsidiasse os trabalhos de inventário do órgão, ele não parece ter resultado em nenhuma grande iniciativa nessa direção (Cf. ANDRADE, 1986, 85-90). É bem possível que além das limitações de verba para a realização de grandes inventários cumpre observar que o próprio arquiteto reviu grande parte de suas teses sobre a evolução da arquitetura brasileira e o papel da técnica. Foi a partir de suas duas viagens a Portugal, realizadas em 1948 e 1952, que Costa reuniu elementos para visitar as teses expostas em *Documentação necessária*, revisão essa que minorava grande parte do poder da síntese ali defendida (PESSOA; COSTA, 2013, 20). Ao voltar de sua primeira viagem, o arquiteto reportou suas novas perspectivas a Rodrigo de M. F. de Andrade, mas o teor de suas observações nunca foi muito publicizado até recentemente (**Prancha 27**). Não se pode ainda afirmar o quanto a revisão de Lúcio Costa contribuiu para a diminuição progressiva da atenção dada ao tema das técnicas nas atividades do SPHAN, que pouco realizou em termos de inventários e documentação nesse sentido. Contudo, sua omissão nesse campo, não obstante a nova postura de Costa, parece ter só contribuído ainda mais para a manutenção do caráter icônico da síntese proposta em *Documentação necessária*.

Assim, no âmbito do SPHAN, uma vez estabelecidos os critérios norteadores para a identificação e recuperação dos monumentos tombados, o tema das técnicas vernaculares logo ficou restrito às rotinas dos canteiros de restauro. Entretanto, a cultura de restauro que foi

⁷³ Mesmo a folclorística e a etnografia – campos nos quais tais temas sempre gozaram de grande fortuna, em outros países –, o estudo da técnica e da cultura material mantiveram-se como um filão bastante secundário frente a outros. Entre folcloristas e etnógrafos, esses estudos são comumente chamados de “ergologia” ou “folclore ergológico” (derivado do grego *érgon*, no sentido de trabalho criador). No Brasil, pouquíssimos são os estudos dedicados exclusivamente ao tema., dentre os quais se pode citar a pesquisa de Bernardino de Souza sobre os carros de bois e os estudos de Luis da Câmara Cascudo sobre jangadas nordestinas e redes de dormir. Para as referências completas, vide Bibliografia.

sendo construída dentro do SPHAN deixou margem para que viessem à tona interessantíssimas visões sobre o valor das antigas técnicas. Considerando que as antigas técnicas construtivas brasileiras eram praticamente desconhecidas dos arquitetos até o início das primeiras obras de restauro realizadas pelo órgão federal, tem-se uma ideia da importância dessa empresa para os estudos sobre a questão.

Nas faculdades de arquitetura fundadas após a Segunda Guerra Mundial, no entanto, o estudo da técnica alcançou um desenvolvimento bem maior. Curiosamente, as faculdades que mais tiveram interesse no estudo das técnicas vernaculares foram justamente aquelas que fizeram do desenho e da técnica a base para um projeto coerente de formação e atuação do arquiteto em um país em busca da modernização. A ênfase no desenho e na proficiência técnica dos arquitetos manteve essas investigações na trilha aberta por Lúcio Costa, resultando em uma abordagem essencialmente gráfica do estudo das técnicas. Por conta disso, foi ali que uma história das técnicas brasileiras chegou mais próxima de se instituir como parte importante na formação dos arquitetos e como um campo de estudos autônomo na produção acadêmica, com valiosos desdobramentos para a preservação do patrimônio cultural.

De certo modo, as pesquisas realizadas pelas faculdades de arquitetura foram menos o resultado do projeto duradouro imaginado por Lúcio Costa, em 1937, do que das circunstâncias muito específicas das décadas mais marcadamente desenvolvimentistas da história brasileira. Entre as décadas de 1950 e 1970, quando a modernização técnica foi assumida como prioridade pelo Estado e por amplos setores da sociedade, o estudo das técnicas históricas pôde se afirmar. Nesse período, o inventário das técnicas tradicionais, bem como o reconhecimento do seu valor para a elaboração de uma tecnologia propriamente nacional, foi assumido como um programa comum por arquitetos, designers e órgãos de preservação e universidades. Rompia-se, assim, o arraigado bacharelismo que marcara a gênese da tradição intelectual brasileira – ao qual se pode, facilmente, atribuir o lugar secundário a que foi relegada a história das técnicas no país. Cumpre observar, no entanto, que não se trata aqui de compreender o caráter bacharelesco da vida intelectual como via de acesso aos cargos políticos, conforme o termo é comumente usado. Trata-se, sim, de apontar o quanto o exercício de atividades intelectuais se fez, desde sempre, um modo muito eficaz de hierarquização social. Nesse sentido, o bacharelismo esteve na raiz do desenvolvimento truncado dos estudos sobre a técnica, já que sua recusa quase nunca foi uma questão

metodológica ou teórica, mas residia, antes, em uma *atitude de repúdio* frente ao saber e o exercício da técnica. Na realidade, não seria um erro ver na negação do saber técnico, a própria origem do bacharelismo da vida cultural brasileira. Conforme estipulado por Gilberto Freyre, a valoração dos bacharéis deu-se em contextos já urbanos, onde o dinamismo da economia oferecia possibilidades muito maiores para a ascensão social de forros e mulatos, turvando ainda mais os limites sociais surgidos no escravismo (FREYRE, 2003). Ainda que tenha sido postura presente desde os primórdios da vida intelectual brasileira, abalos mais sérios em sua dinâmica foram dos mais tardios no país. Desse modo, é possível compreender como o meio intelectual pôde se manter particularmente infenso à cultura técnica de artífices e trabalhadores braçais – fossem eles os mulatos do século XIX ou os imigrantes e retirantes do século XX.

Como foi dito, essa postura causou prejuízos incontornáveis para qualquer um que se interesse pela história das técnicas vernaculares no Brasil. A imensa maioria dos conhecimentos, gestos e rotinas que regiam o exercício das técnicas vernáculas no Brasil foi perdida antes mesmo que se pudesse conhecê-los. No caso da arquitetura, não era somente a questão de uma distância social que não pagaria a pena de ser cruzada a impedir maiores esforços de valoração e reconhecimento das técnicas vernáculas. A linguagem do desenho, própria da abordagem dos arquitetos, os direcionava de antemão para aspectos da arquitetura vernacular que nem sempre guardavam a devida correspondência com a arquitetura na qual haviam sido formados. Não é o caso aqui de considerar a arquitetura vernacular e o desenho como dois campos semânticos não convergentes entre si. Até porque — como é próprio a qualquer linguagem — ao desenho é possível elaborar novos modos para expressar significados alternativos dos objetos que investiga. A real questão que se apresenta, portanto, é tentar entender as causas que impediram que novos desenvolvimentos surgissem. Nessa abordagem, a prévia trajetória dos estudos sobre a técnica no Brasil mostra-se muito mais determinante do que uma suposta limitação da linguagem gráfica dos arquitetos. Por conseguinte, pretende-se nas próximas páginas demonstrar o quanto os estudos sobre as técnicas construtivas da arquitetura brasileira se realizaram sempre por um viés demasiadamente associado à prática projetiva dos arquitetos. Acabava-se, assim, por deixar escapar alguns aspectos fundamentais que organizavam a produção das arquiteturas vernaculares.

Antes de tudo é preciso notar que o ensino autônomo de arquitetura foi criado já em um contexto muito deficiente em termos de estudos sobre a técnica. A parca tradição de pesquisas e de acervos sobre a cultura técnica brasileira deixou uma base muito frágil para que novas facetas do problema da arquitetura vernacular pudessem ser vislumbradas. Encontram-se aí as causas reais do apagamento da herança técnica brasileira, pois seu caráter subalterno tornava-a verdadeiramente opaca mesmo aos olhos de intelectuais e letrados cujos interesses aproximar-lhes-iam de seu estudo. Não foi outro o caso dos primeiros engenheiros brasileiros que tomaram para si a iniciativa de fazer da técnica uma base verdadeiramente sólida para o aproveitamento racional e científico dos recursos naturais brasileiros.

A primeira manifestação de protagonismo de engenheiros nessa questão deu-se pelo início de experimentos sobre a resistência dos materiais de construção mais utilizados no Brasil – alguns de uso sabidamente secular na construção civil, militar e religiosa do país. A justificativa para tais estudos, empreendidos a partir do final do século XIX, residia na inadequação da cultura técnica vernacular frente às novas exigências para com a técnica. Especialmente interessante para o entendimento essa questão é atentar para o aspecto modernizante das obras de infraestrutura que tiveram lugar a partir das décadas finais do século XIX. Centradas em grande parte na modernização de portos ainda de feição colonial e na instalação de ferrovias rumo aos planaltos interiores do país, foi a agenda dessas obras o elemento isolado que mais pautou a atuação dos engenheiros brasileiros da época.⁷⁴ Tanto as remodelações de portos como as construções de ferrovias eram obras que exigiam o emprego de técnicas mais avançadas e para as quais o cabedal técnico de mestres de obras e artífices pouco poderia contribuir.

⁷⁴ É útil lembrar, nesse sentido, que algumas das maiores reformas urbanas de capitais brasileiras no início do século XX nasceram a partir das remodelações de seus portos, como foi o caso do Rio de Janeiro, de Recife e de Santos. As principais obras de modernização de portos no Brasil no período tiveram lugar no Rio de Janeiro (obras parciais a partir de 1871, reforma entre 1904-1910), Santos (1888-1892, obra realizada como consequência da ligação ferroviária entre o porto e a cidade de São Paulo, em 1867), Salvador (1906-1913), Belém (1906-1909), Manaus (1906-1919), Recife (1909-1912) e Porto Alegre (1911-1919) (CALDAS, 2008). As ferrovias mais importantes construídas até a Primeira Guerra Mundial foram aquelas que serviram como rotas de ligação entre os portos e suas *hinterlands*: A E. F. D. Pedro II (sucida pela E. F. Central do Brasil), a E. F. São Paulo Railwail (e as ferrovias que da capital paulista rumavam para as zonas pioneiras da cafeicultura, como a Paulista, Mogiana e Sorocabana), A E. F. da Bahia ao São Francisco (que ia de Salvador a Alagoinhas), A E. F. Madeira-Mamoré (que pretendia contornar trechos de navegação dificultosa dos rios Madeira e Mamoré), A E. F. Central de Pernambuco (embrião da futura rede Great Western, presente em Pernambuco, Alagoas, Paraíba e Rio Grande do Norte). Entre as redes de importância regional, cabe destacar a rede de Viação Férrea do Rio Grande do Sul, a E. F. Curitiba-Paranaguá, a E. F. Leopoldina Railwail, E. F. Central da Bahia e a Rede Sul Mineira (TELLES, 2011 – consultar também SOUZA NETO, 2012).

Assim, não se tratava apenas de importar materiais cuja produção local era inviável ou pouco interessante (como estruturas de ferro, cimento Portland, betumes, telhas de Marselha), mas também de buscar soluções para problemas construtivos, das quais os novos projetos não podiam prescindir – mas que sempre foram pouco requeridas dentro da tradição técnica vernacular. A perfuração de túneis em rochas de origem eruptiva, a estabilidade de amplos taludes sob regime de alta pluviosidade, o vencimento de gargantas e vales abruptos, o aterro de faixas litorâneas pouco protegidas das oscilações violentas da hidráulica marítima; são todos esses aspectos para os quais seria um tanto descabido cobrar grandes contribuições da cultura técnica vernacular.⁷⁵ Os engenheiros responsáveis pelo início da pesquisa tecnológica brasileira sabiam bem disso, já que tinham como certo que seria pelo conhecimento das propriedades dos materiais que se formulariam as soluções para os problemas específicos de seu novo programa de obras (VARGAS, 1994, 247). No campo da arquitetura — no qual a cultura técnica de mestres de obras e artífices foi, ao contrário, de extrema utilidade — existiam outros fatores em jogo que contribuíram para a exígua valoração das técnicas vernaculares. Manifestavam-se assim pesadas críticas ao desperdício extremado e ao emprego errôneo dos materiais de construção por parte dos mestres de obra. Incapazes de um conhecimento científico dos materiais que empregavam, os “práticos” tornavam-se assim responsáveis pelas “nocivas” construções “sem arquitetura nem alinhamento” contra as quais já se batiam Vieira Souto e os membros da Comissão de Melhoramentos da cidade. Ainda que críticas à falta de “racionalidade” construtiva dos mestres de obra remontassem ao surgimento da AIBA e da Escola Central, elas se mantinham plenamente válidas ao findar do século XIX.

De início, duas ressalvas devem ser feitas às críticas de engenheiros e arquitetos. Primeiramente, ainda que o desperdício de grandes somas de madeiras, por exemplo, fosse um fato incontestado, há motivos para considerar que, em muitos casos, ele se devia mais ao aspecto colonialista da organização territorial brasileira do que à cultura construtiva de mestres e artífices (ver capítulo 4). Além disso, se faz mister considerar que as pesadas críticas dos engenheiros eram feitas já no contexto do início da industrialização da construção

⁷⁵ A frustrada tentativa ocorrida em Pirapora do Bom Jesus, em fins do séc. XVIII, de desviar o curso do rio Tietê para mineração funciona bem como o limite operativo da cultura técnica tradicional brasileira. Ainda assim, é notável o quanto a implantação da infraestrutura moderna no Brasil sempre recorreu às técnicas vernaculares como auxiliar secundário em suas fases iniciais ou como modos de fixar dependências econômicas. Dentre os vários exemplos possíveis, pode-se citar os moinhos de fubá instalados na sede de operações de Mariano Procópio, em Juiz de Fora, responsáveis pela alimentação de trabalhadores e animais empregados na construção da estrada União & Indústria, no Rio de Janeiro ou o recurso corriqueiro aos carros de boi para o transporte de materiais para obras de açudes, barragens e ferrovias nas regiões centrais do Brasil.

civil no Brasil. Desse modo, é bastante provável que tenham sido poucos os egressos das escolas de engenharia que estavam plenamente habilitados a compreender a lógica classificatória e os critérios de utilização de uma cultura técnica que se organizava ainda artesanalmente — aspecto ainda mais ressaltado pela atuação segregadora própria ao bacharelismo brasileiro.⁷⁶ Na verdade, o contraste evidenciado por Milton Vargas entre a excelência das soluções baseadas no cálculo e na topografia e o parco conhecimento dos materiais que marcou as obras de engenharia do período era também resultado da opacidade da cultura técnica vernacular (VARGAS, 1994, 247-248).

Desse modo, ao desencontro entre construção e engenharia no Brasil somava-se ainda a retórica típica da tratadística clássica, na qual a legitimidade do autor repousava em seu sucesso ao demonstrar experiência no ofício sem se aproximar em demasia da imagem do trabalhador braçal. Desse modo, uma leitura atenta das obras sobre os materiais de construção brasileiros deixa claro que a maior parte das informações ali contidas foi retirada de conversas e depoimentos tomados de trabalhadores dos canteiros — fato que chega a ser mencionado por alguns autores. Assim, o ocultamento da cultura técnica vernacular se dava tanto pela sua opacidade frente à programas construtivos tão diferentes como por um exercício de retórica típico de um corpo de profissionais.

O engenheiro André Rebouças parece ter sido o primeiro a procurar sistematizar os dados relativos às propriedades dos materiais de construção brasileiros. Seu *Ensaio de um índice geral das madeiras do Brasil* (1877), ainda que muito incompleto, lançou as bases para obras posteriores, estabelecendo alguns parâmetros que serviram como referências por décadas para engenheiros e construtores.⁷⁷ Dentre alguns dos parâmetros da obra estavam os itens: sinonímia (geralmente, referente às diversas denominações populares e regionalismos), classificação botânica (família e nomenclatura científica — quando havia), apreciação da madeira, dimensões e peso específico (já em valores da métrica moderna), habitação (área de ocorrência pelo país) e propriedades diversas (uso têxtil, medicinal ou alimentício).⁷⁸ O

⁷⁶ No caso dos egressos da Escola Politécnica do Rio de Janeiro essa distância poderia ter sido ainda maior, já que seu apego ao ensino de caráter mais teórico, calcado mais no cálculo matemático do que na prática laboratorial e operativa, o fazia ainda mais infenso ao saber dos artífices (CERASOLI, 1998).

⁷⁷ A obra foi publicada em autoria conjunta com seu irmão José Rebouças e foi apresentada em uma edição da Exposição da Indústria Nacional (MOTOYAMA, 2004, 177-178).

⁷⁸ A publicação trazia também os valores estabelecidos pelo engenheiro Saldanha da Gama em seu relatório sobre a participação brasileira na Exposição Universal de Paris, em 1867. Vale lembrar que o interesse brasileiro em exibir a variadíssima gama de madeiras existentes no país remontava à Exposição de Londres de 1862, quando o aproveitamento do material recolhido pela Comissão Científica do Império conferiu grande destaque aos diversos usos possíveis da carnaúba (*Cropernicia prunifera*).

principal estudo oitocentista sobre os materiais de construção brasileiros, contudo, foi realizado por outro egresso da Escola Central, o engenheiro Adolpho José Del Vecchio (1848-1927), que publicou, em 1883, um *Estudo sobre os materiaes de construcção do Rio de Janeiro*. Como Engenheiro Diretor de Obras do Ministério da Fazenda do Império, ele foi responsável pelas obras da nova Alfândega do Rio de Janeiro, entre o fim da década de 1870 e início da de 1880. Tendo à sua disposição grande quantidade de madeiras de diversas procedências que eram remetidas ao porto da cidade de todo o país, Del Vecchio montou um pequeno laboratório onde se pôs a testar o grau de resistência de diversos lenhos. Além disso, seu livro também trazia o resultado de medições feitas com amostras de granitos provindos de algumas das principais pedreiras da cidade à época. A atenção particular aos granitos cariocas demonstra também o quanto essas primeiras investigações ainda deviam ao ideário arquitetônico da AIBA, principalmente a defesa do emprego de materiais nacionais na construção como meio de nacionalizar as artes. A aproximação não era fortuita, já que Del Vecchio chegou a ser professor honorário da ENBA, ainda que sua efetiva atividade docente tenha se dado na Academia Naval. Trata-se, assim, de um elemento que vinculava a obra de Del Vecchio não apenas aos preceitos estéticos da arquitetura do Segundo Reinado, como também à desqualificação social que lhe era inerente: em suas entrelinhas jazia o mesmo corolário que atribuía a penúria artística do Império ao alheamento de oficiais e artistas das mais essenciais regras artísticas civilizadas. Bastaria um artista ou arquiteto culto, familiarizado com as clássicas ideias de beleza e moralidade da arte para se alcançar o emprego exitoso dos materiais brasileiros. Se esse fôra um postulado crível à época em que Manuel Araújo Porto-Alegre estava à frente da AIBA, ao findar do século, quando as madeiras brasileiras estavam já consagradas pelas Exposições Universais, ele já alcançava o status de dogma nacional — tal como manifestado, poucos anos depois, por Afonso Celso em seu famoso livro.

Um segundo momento das investigações dos materiais brasileiros se deu com a criação da Escola Politécnica de São Paulo e a consequente instalação do Gabinete de Resistência dos Materiais (GRM), em 1899. A concepção do Gabinete devia-se a Antonio Francisco de Paula Souza (1843-1917), que o considerava peça central para o sucesso do modelo associado de ensino teórico e prático (MOTOYAMA, 2004, 206-207).⁷⁹ Entre suas primeiras iniciativas, esteve uma série de análises dos materiais de construção provenientes de

⁷⁹ Milton Vargas enfatiza o papel preponderante exercido pelos alunos nas atividades do GRM em seus primeiros anos, indicando o quanto os docentes da Escola permaneciam ainda ligados ao modelo de ensino tradicional da engenharia no Brasil (VARGAS, 1994, 249).

diversas regiões, como pedras, peças cerâmicas e 95 amostras de madeiras – nativas do Brasil, na grande maioria. Ao final dos testes, o GRM publicou, em 1905, seu *Manual de Resistência dos Materiais*, que se tornaria a referência principal do assunto no país. Mais do que isso, o Gabinete logo passou a receber amostras de madeiras procedentes de diferentes regiões, tanto de órgãos públicos como de companhias particulares, interessados em determinar os seus melhores empregos (MOTOYAMA, 2004, 208).

Dos grandes remetentes de amostras para o GRM, um destaque deve ser feito ao engenheiro Edmundo Navarro de Andrade (1881-1941), cujo cargo na Companhia Paulista de Estradas de Ferro lhe permitiu criar importantes reservas florestais particulares para atender a grande demanda da companhia de boas madeira para dormentes. Além de analisar inúmeras madeiras nativas, Navarro de Andrade tornou-se famoso por ter sido o grande divulgador do emprego do eucalipto australiano no Brasil – que logo se tornou a espécie mais cultivada no país. Para tanto, o engenheiro transformou não só grandes glebas de terra da Companhia Paulista nos primeiros eucaliptais brasileiros, como fez o mesmo com terras de sua propriedade, auferindo bons lucros da iniciativa. De qualquer forma, Navarro de Andrade destacou-se como um dos primeiros engenheiros interessados no aspecto comercial das madeiras brasileiras, destacando-se entre suas publicações o livro *Les bois indigènes du Brésil*. Publicado em São Paulo, em 1916, apenas em francês, o livro de Navarro tinha claro propósito divulgador, visando acima de tudo o incremento das exportações do setor madeireiro do país – do qual ele ia se tornando um dos mais destacados atores. Sua posição como engenheiro da Companhia Paulista e empresário do setor madeireiro, garantiu a Edmundo Navarro de Andrade o papel de expoente das pesquisas dendrológicas do período.⁸⁰ Principalmente, ao considerar seu papel exemplar do modo como determinados usos modernos direcionaram o olhar de engenheiros e construtores, fazendo-os míopes para os critérios e classificações empregados por construtores vernaculares.

⁸⁰ Infelizmente, pouco se sabe sobre o autor das mais interessantes publicações sobre os usos da madeira do período, o engenheiro Huascar Pereira. Figura de pouco destaque nos círculos profissionais da capital, aparenta ter sido um construtor profícuo no interior de São Paulo, onde, possivelmente, residiu em parte de sua vida. Pereira foi o único autor de guias dendrológicos que se apresentava, principalmente, como construtor experiente e botânico amador – admitindo ter vindo daí boa parte de seu entendimento do assunto. Tal aspecto transparece pelo teor de suas anotações sobre os usos de cada madeira e pelo maior cuidado em estabelecer a nomenclatura popular das árvores e plantas. Dentre seus livros de maior destaque constam *As madeiras do estado de São Paulo* e *Dicionário de plantas úteis de São Paulo*.

2.1. O lugar da técnica em tempos heroicos: a arquitetura vernacular e o SPHAN

Se as escolas de engenharia faziam do empirismo técnico e da matemática de precisão o caminho para a construção de um saber legitimado, contraposto e fechado à cultura técnica vernacular, um processo similar deu-se no campo da preservação histórica. Na contramão dos atuais conceitos, pouquíssima atenção foi dada às tradições técnicas brasileiras durante os primórdios da preservação do patrimônio brasileiro. Conforme analisado por Eduardo Costa, durante as primeiras décadas de preservacionismo no país, a questão mais premente era estabelecer uma *visualidade* para o passado da nação, frente a qual qualquer outra abordagem ficava em segundo plano (COSTA, 2015). Assim, práticas hoje rotineiras, como o inventário e salvaguarda das técnicas e procedimentos construtivos eram tidas como uma tarefa secundária — quando não despropositadas, tendo em vista o prestígio simbólico que a estética modernista acabou por conferir ao emprego de técnicas industriais nos procedimentos de restauro realizados pelo SPHAN (FONSECA, 1994).⁸¹ Portanto, não se trata de uma afirmação desatinada dizer que o patrimônio histórico e artístico brasileiro, pelo menos até o fim de sua chamada “fase heroica”, permaneceu, sobretudo, uma questão de *imagem*.

Nesse ponto, a criação do SPHAN foi menos uma ruptura do que a continuidade da abordagem dos tradicionalistas ligados ao movimento neocolonial — para os quais a investigação e o inventário da arquitetura brasileira foram sempre uma questão *morfológica*, desdenhando-se o funcionamento estrutural e os procedimentos operativos que permitiam sua realização. Tratava-se, sem dúvida, de uma postura que denunciava tanto a origem acadêmica dos profissionais mobilizados para inventariar a antiga arquitetura colonial brasileira como sua finalidade de servir como subsídio de novos projetos arquitetônicos. Essa última meta alcançou sua mais acabada expressão no livro *Estylo colonial brasileiro*, lançado em 1927, por Felisberto Ranzini (1881-1976). Professor de desenho compositivo na Escola Politécnica de São Paulo e importante projetista do escritório de Ramos de Azevedo

⁸¹ Ainda que o emprego de técnicas modernas fosse um procedimento chancelado pela Carta de Atenas, em 1931, é inegável que a reconstituição de arquiteturas de terra com o recurso ao concreto armado casava-se perfeitamente com os argumentos de Lúcio Costa em *Documentação necessária* — constituindo um incentivo a mais para sua adoção em quase todos os restauros similares feitos pelo SPHAN. Sobre as intervenções de restauro realizadas pelo SPHAN ver ANDRADE, 1993; GONÇALVES, 2004. Para uma visão crítica aos argumentos desenvolvidos por esses autores, ver CERQUEIRA, 2015 e TRINDADE, 2014.

(FISCHER, 2004, 200-204), Ranzini assumia sua intenção já no início de seu livro: disponibilizar material que servisse de guia para arquitetos à volta com projetos no mesmo estilo. Entende-se, portanto, a total omissão em detalhar o tipo de estrutura que serviria como suporte aos ornamentos ali sugeridos (**Prancha 28, fig. 55**) Mesmo que a finalidade de Ranzini seja única no gênero e que ele, muito provavelmente, não tenha se dedicado às viagens de inventário arquitetônico como José W. Rodrigues, Lúcio Costa e Alfredo Norfini, uma abordagem projetiva também fazia parte da obra desses outros nomes, mesmo que de modo latente (**Prancha 28, fig. 56**). Além disso, as aquarelas de Norfini mostram a mesma preocupação exclusivamente formalista em sua representação da arquitetura colonial. Até o *Documentário arquitetônico* de José Wash Rodrigues, que, pelo seu próprio título, sugere maiores preocupações em oferecer um verdadeiro inventário da arquitetura colonial, deixa transparecer o desconforto do autor ao abordar aspectos mais técnicos da arquitetura colonial. (**Prancha 29**)

Os “teóricos” do movimento neocolonial também se mostraram igualmente infensos à abordagem técnica da arquitetura tradicional. Ricardo Severo, o tradicionalista com mais condições de fazê-lo, restringiu-se a comentários bem sumários a respeito dos materiais mais comuns na arquitetura brasileira. Assim, foi José Marianno que conferiu mais espaço às técnicas construtivas na construção de seu pensamento arquitetônico. Seus argumentos sobre o tema, contudo, no mais das vezes, buscavam apenas comprovar a validade de suas ideias mesológicas. Foi abordando a arquitetura vernacular, contudo, que Marianno empreendeu sua interpretação de maior fôlego acerca da contribuição das técnicas construtivas na arquitetura brasileira, o estudo *Acerca dos copiares do nordeste brasileiro* (publicado em 1942). Apesar da crítica válida ali apresentada aos argumentos de Luiz Saia e Câmara Cascudo, Marianno propôs hipóteses demasiado descabidas, que procuravam derivar os copiares nordestinos das habitações dos grupos Tupi. Ainda que Marianno tenha se esmerado na diferenciação entre os termos “copiar”, “alpendre”, “latada” e “girau”, as ideias daí derivadas visavam apenas atribuir ao copiar um caráter *primordial* no âmbito de uma “tradição brasileira” na arquitetura. reafirmando, assim, a validade de seu ideal arquitetônico mesológico.⁸² O que interessa mais

⁸² A tese central de Marianno procurava atribuir a importância dos copiares e peças congêneres nas casas brasileiras ao seu papel sombreador, abrigando os homens da inclemência do clima tropical. Para tanto, confere ao copiar uma procedência indígena que muito provavelmente ele nunca teve – ao menos na concepção atual do termo. Marianno alicerçou sua hipótese na descrição de uma oca tupi de Frei Vicente de Salvador, na qual o jesuíta localiza o recinto de habitação do principal da tribo como sendo “o primeiro no copiar” da oca (apud MARIANNO, 1942, 15). O cronista, contudo, não se referia a uma peça externa, mas sim a um elemento da disposição interna da oca tupi. O mais provável é que o “copiar” de Frei Vicente se referisse ao espaço de

observar aqui, no entanto, é como os aspectos mais fantasiosos de seus argumentos cresciam na mesma medida em que ignoravam as diferenças técnicas e sociais dos termos cujos significados procuravam destrinchar. Em sua busca pela essencialidade da arquitetura brasileira — possivelmente já desvirtuada pelo rancor ao ostracismo ao qual fora relegado — Marianno acabou por perder de vista a diversidade que estava na própria origem da “tradição” a qual tanto se devotou.

Da análise de Marianno, fica principalmente a limitação de sua abordagem acadêmica da arquitetura vernacular, demasiadamente vinculada à ideia de arte enquanto expressão formal e ao ideal classicizante de beleza. Nesse ponto, torna-se muito esclarecedor contrapô-la ao tratamento dado ao tema por Gilberto Freyre no estudo que escreveu sob encomenda do SPHAN, *Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o tipo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil*. De modo a analisar o primitivismo dos mucambos, Freyre se voltou, essencialmente, para a discriminação dos materiais utilizados, apontando como carnaúbas, buritis, diversas espécies de capim eram desdobradas em esteios, caibros, trançados de palha e uma variedade de outros materiais construtivos. Em seu estudo, Caion Natal já apontou para as similitudes entre a análise do renomado sociólogo e as de Lúcio Costa, destacando o quanto Freyre pautou sua análise do “tipo mais primitivo de casa popular” por critérios estéticos muito próximos aos postulados pelo arquiteto modernista (NATAL, 2013, 290-292) A vinculação de Freyre à estética modernista de Lúcio Costa não só redefiniram sua visão dos mucambos nordestinos como também parece ter incentivado a abordagem pela qual a “arte da construção” dessas casas foi reduzida a relação causal direta entre os materiais utilizados e sua beleza primitiva.⁸³ (**Pranchas 30 e 31**).

O viés modernista do SPHAN, fortemente calcado em uma concepção estetizante e imagética do patrimônio acabou por relegar a abordagem tectônica da arquitetura brasileira a um segundo plano. Não que os arquitetos do serviço menosprezassem ou fossem leigos nas

circulação entre os diferentes “ranchos” familiares – algo que a própria etimologia parece concordar, derivando-se o termo de *oca* (casa) + *piara* (caminho). Em um contexto de destribalização, o termo passou a ser usado para nomear a peça externa da casa colonial cuja função de transição era análoga aquela desempenhada pelo copiar tupi, que se manteve como a palavra mais adequada do idioma para designar uma peça de transição — ainda que, nesse caso, externa à habitação. Marianno também se esforçou em equivaler a casa popular brasileira ao termo tupi *tejupaba*, sem atentar em que seu emprego para designar a habitação unifamiliar já é próprio do mesmo contexto de destribalização. Não é de se admirar, assim, que o termo *oca* tenha sido substituído por uma palavra cujo étimo está na principal atividade restrita ao casal e seus filhos: a refeição [*tejupaba* = *temby'u* (comida) + o locativo *paba*].

⁸³ A influência da estética modernista na visão de Freyre sobre os mocambos é analisada por Caion Natal, que comparou as diferenças entre seu elogio ao mocambo em 1937 e a posição ainda muito pautada pelo sanitarismo que assumira no *Manifesto Regionalista*, de 1926 (NATAL, 2013, 293).

técnicas construtivas brasileiras. Ao contrário, cumpre dizer que a investigação sobre o tema no país começou, efetivamente, a partir do início de suas atividades. Nesse sentido, merece destaque o papel central que a *Revista do Patrimônio* e a série de monografias temáticas, tiveram na produção e circulação de textos sobre a arquitetura brasileira (RIBEIRO, 2012; CHUVA, 2009) Na realidade, apenas a partir da década de 1970, estudos feitos no âmbito universitário começaram a equiparar a qualidade dos artigos e monografias do SPHAN.⁸⁴ Há um aspecto, contudo, que foi sempre característico do tratamento das questões técnicas pelo órgão, não obstante seus esforços divulgativos e educacionais. A investigação sobre as técnicas construtivas, bem como, a discussão de soluções a serem adotadas — principal via de transmissão do conhecimento sobre as técnicas — permaneceram sempre atividades circunscritas aos canteiros de restauro. Eram, quando muito, discutidas em reuniões ou correspondências entre os chefes regionais e Lúcio Costa, Diretor de Estudos de Tombamento. Afirmava-se, assim, o caráter essencialmente corporativo pelo qual operava o antigo SPHAN e que permaneceu bastante familiar aos seus membros.⁸⁵ A importância das rotinas dos canteiros de obras ajuda a explicar o fato de que os mais ricos e pormenorizados textos sobre as técnicas construtivas empregadas na arquitetura brasileira tenham sido escritos pelos arquitetos mais ativos nos restauros efetuadas pelo órgão. Dentre eles cabe destacar, o arquiteto Paulo Thedim Barreto (RJ), Ayrton de Carvalho (PE), Joaquim Cardoso (RJ), Sylvio de Vasconcelos (MG) e Augusto C. da Silva Telles (RJ), todos restauradores destacados dentro do Serviço e autores de estudos que ainda hoje são referência para o estudo das técnicas construtivas.

Foi Luiz Saia (1911-1975), o diretor do SPHAN em São Paulo, contudo, quem dedicou maior interesse às técnicas da arquitetura vernacular durante a “fase heróica” do órgão federal de preservação. Além de também ter sido um dos restauradores mais profícuos,

⁸⁴ Dentre as importantes exceções, cabe destaque ao portentoso estudo de Paulo F. Santos sobre as igrejas e capelas ouro-pretanas, *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa de Ouro Preto*. Apresentado como tese de livre docência à Faculdade Nacional de Arquitetura em 1949 e publicado dois anos depois, conta com um ainda inigualado levantamento arquitetônico das principais capelas e igrejas da cidade. Outra obra de extrema importância do período é o *Dicionário de arquitetura brasileira*, organizado por Eduardo Corona e Carlos Lemos e publicado em 1964 — até hoje a melhor publicação do gênero voltada para o léxico arquitetônico do português falado no Brasil. Para além do campo profissional dos arquitetos, cumpre lembrar o pioneiro estudo do geógrafo Aroldo de Azevedo, *Vilas e cidades do Brasil colonial*, publicado em 1955 e fonte recorrente de dados, gráficos e mapas sobre a marcha do povoamento brasileiro desde então. Na década de 1970, a instituição dos primeiros programas de pós-graduação em Arquitetura coincide com a interrupção da publicação da *Revista do Patrimônio*, marcando assim o fim do protagonismo do SPHAN na produção do conhecimento sobre a arquitetura brasileira (RIBEIRO, 2012).

⁸⁵ Antonio Luiz Dias de Andrade refere-se ao “*esprit de corps* cultivado na instituição” em sua tese de doutorado (ver ANDRADE, 1993, 3).

Saia escreveu estudos seminais para a interpretação da arquitetura brasileira (ainda que poucas vezes tenha tratado de temas fora de seu âmbito regional), nos quais sua visão sobre as técnicas teve sempre lugar de destaque. A origem de sua inclinação para a arquitetura vernacular originou-se, sem dúvida, de sua convivência com Mário de Andrade, a quem auxiliou durante o período no qual o escritor esteve à frente da sede paulista do SPHAN. Mesmo antes da criação do órgão, Saia já colaborava com Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo. (TRINDADE, 2014, 16). Ainda sem ter concluído o curso de engenharia na Escola Politécnica, o seu nome aparece como membro fundador da Sociedade de Etnologia e Folclore, ligada ao Departamento de Cultura da prefeitura de São Paulo. Muito provavelmente foi como aluno do curso de etnografia ministrado por Dinah Dreyfus, no segundo semestre de 1936, que Saia teve contato pela primeira vez com o estudo mais aprofundado da arquitetura vernacular. Embora os detalhes do curso da antropóloga francesa sejam desconhecidos, sabe-se que as oito aulas finais abordaram os estudos de cultura material, e duas delas eram destinadas à arquitetura, especificamente (COSTA, 2015, 92). É muito provável que a seção de instruções de folclore, publicada nos primeiros números do Boletim da SEF, fosse baseada nos conteúdos do curso de Dreyfus. Vale a pena, portanto, transcrever as instruções voltadas à coleta de dados sobre habitações:

“I – Habitação

- 1) – *Disposição das habitações na localidade.*
- 2) – *Existem vários tipos de habitação? Quais? Suas denominações locais. Para cada tipo indicar:*
- 3) – *A construção: materiais. Seus nomes regionais, sua origem, como ela é feita? Por quem? Festeja-se a construção? De que maneira? Benze-se a casa? Celebra-se a inauguração? Como? Quando? Existe uma orientação particular para a casa?*
- 4) – *Disposição interior: quantos quartos? Quais? Seus nomes regionais? Distribuição dos quartos e utilização dos mesmos; lugar da lareira; sua descrição; materiais, forma, dimensões, combustível; como sai a fumaça?*
- 5) – *Disposição exterior: quantas janelas e portas? Seus nomes regionais;*
Detalhes característicos da porta de entrada (serralheria); descrever o telhado, os ornamentos da fachada.
- 6) – *Existem privadas? Onde? Descrição e nome regional.*
- 7) – *Existe um forno para assar pão? Onde? Materiais, forma, dimensões, funcionamento e nome regional.*
- 8) – *Existe um pátio? Um jardim? Um lavadouro? Um poço? Uma cisterna? Seus nomes regionais, descrição, forma, etc.*
- 9) – *De que modo é a casa protegida:*
Contra as intempéries? Contra o fogo? Contra a bicharia? Contra os maus espíritos? Recorre-se a sinais especiais, a inscrições? Recorre-se a imagens de santos? Onde são essas imagens colocadas nas casas? Recorre-se a plantas

especiais? Quais? Seus nomes regionais; onde são elas colocadas? Recorre-se à benção de um padre?

II – Mobiliário e disposições internas da habitação

1) – Existem móveis considerados necessários e outros considerados acessórios? Quais?

2) – Enumerar o mobiliário da casa (necessário e acessório: camas, mesas, cadeiras, armários, objetos e enfeites diversos). Descrevê-los, o material, a proveniência, a decoração. Denominações locais.

3) – Objetos de toilete e de higiene. Denominações locais, descrição. Ideias, fórmulas que têm relação com esses objetos.

4) – Que sistema de iluminação existe na casa? Quais os quartos iluminados? Denominações locais e descrição das diversas espécies de aparelhos de iluminação empregados.

5) – Existe um fogão? Onde? Descrição, denominação local, combustível empregado.” (FUNARTE, 1983, 24 e 31).

Cabe notar que as instruções transcritas visavam orientar os correspondentes que recebiam o boletim da SEF. Ainda que assumida sua derivação do programa das aulas de Dina Dreyfus, os desdobramentos que tiveram lugar durante o curso teriam ocorridos em direções ainda ignoradas. No entanto, cumpre observar que as instruções publicadas concordam em linhas gerais com o tipo de investigação realizada por Luiz Saia durante a Missão de Pesquisas Folclóricas ao norte e nordeste do país, em 1938.⁸⁶ Durante os quatro meses de duração da missão, Saia dedicou boa parte de seu tempo livre às pesquisas sobre a “arquitetura popular”. O objetivo principal da missão era a documentação de músicas, danças e folguedos folclóricos, mas conforme ele próprio afirmou posteriormente:

“Pessoalmente, me interessava estudar, nos momentos de folga, tudo quanto fosse coisa popular de valor artístico ou documentário, especialmente arquitetura. Desde logo me larguei à prática aventureira de espiar, anotar, fotar casas velhas, capelas, arquitetura popular” (SAIA, 1944, 9).

De fato, algumas das cadernetas de campo de Saia foram preenchidas com preciosas anotações e croquis de variados aspectos das arquiteturas que ia encontrando pelo caminho.⁸⁷ O caráter das notas de Saia durante a MPF trai seus vínculos com as lições etnográficas de Dina Dreyfus acerca das habitações vernaculares (**Prancha 32**). A nítida

⁸⁶ A frequência ao curso de etnografia do Departamento de Cultura garantiu a Saia a chefia da missão, já que, na ausência do próprio Mário de Andrade, era ele o único membro com familiaridade com o tema (TRINDADE, 2014, 19).

⁸⁷ Além disso, as dezenas de fotografias de arquitetura do acervo da MPF permanecem como uma das mais interessantes séries iconográficas da arquitetura vernacular brasileira.

preocupação de Saia em estabelecer *notas descritivas* das casas e equipamentos investigados era, em verdade, uma metodologia então tipicamente identificada com a etnografia europeia pré-estruturalismo. Nesse sentido, é notável o quanto suas observações aproximam-se mais da abordagem culturalista de Franz Boas, por exemplo, do que os estudos do próprio Gilberto Freyre – que fora aluno do eminente antropólogo norte-americano.⁸⁸ Seguindo ainda as orientações do curso promovido pela SEF, Saia fez numerosas anotações e croquis, procurando estabelecer a terminologia dos materiais e esquemas construtivos dos cômodos e das atividades ligadas aos modos locais de morar e trabalhar. Não só os nomes das espécies de madeira e elementos construtivos eram registrados de acordo com a terminologia popular, como as explicações fornecidas eram escritas conforme o discurso falado de seus informantes, pleno de obliterações e regionalismos. Se bem que Saia frequentemente assinalou a localização de oratórios nas plantas de residências e não tenha deixado de registrar algumas “crendices” ligadas às madeiras e plantas mais utilizadas, suas notas demonstram pouco interesse sobre os aspectos simbólicos da habitação elencados no Boletim da SEF. Sem dúvida era uma postura que estava em pleno acordo com sua formação politécnica — e mesmo que decepcione estudiosos interessados em outros temas, suas cadernetas constituem, ainda hoje, uma fonte extremamente rica sobre as técnicas construtivas vernaculares brasileiras (**Prancha 33**).

Em verdade, a riqueza de seus registros das técnicas e procedimentos construtivos vernaculares nascia, sobretudo, do interesse de Saia em arrazoar melhor os difíceis problemas então já vislumbrados naqueles dias nos quais o SPHAN iniciava suas atividades. Ainda que as permanências culturais sejam há muito reconhecidas como fonte de investigação legítima (nas quais esta própria tese tem um de seus pressupostos básicos), Luiz Saia fazia delas um dos alicerces de suas escolhas de restauro de um modo especialmente revelador. Afinal, em diversas ocasiões, já como diretor regional do SPHAN e reconhecido como um dos mais autorizados arquitetos do Serviço, Saia se referia ao papel estratégico da técnica popular como reveladora de desaparecidas soluções arquitetônicas dos monumentos.⁸⁹ O aspecto mais

⁸⁸ Uma ressalva importante deve ser feita aqui: ao contrário dos de Saia, os estudos de Gilberto Freyre, mais focados na arquitetura vernacular, como *Mucambos do Nordeste*, contaram com pouco material obtido em primeira mão. O sociólogo se valeu não apenas das pranchas de Manoel Bandeira como do recurso a assistentes de pesquisa. Assim, a dinâmica da experiência em campo da coleta de material etnográfico certamente ajuda a atribuir aos estudos de Saia uma maior similitude com as pesquisas sobre “arte primitiva” realizadas por Franz Boas (Cf. BOAS, 2014).

⁸⁹ Discutindo a parca documentação iconográfica da arquitetura paulista colonial, Saia afirmava que “*é no estudo da atual arquitetura popular que se deve procurar, ao que parece, o manancial mais rico de informações*”

interessante da postura de Saia, contudo, reside no caráter claramente subordinado que a técnica vernacular ocupava em sua nessa análise. Na interpretação do arquiteto, se a técnica popular se fazia um registro fiel de soluções eruditas já desaparecidas, isso era devido ao processo de “artesanatificação da técnica”, que a reduzira “*a uma forma involuída na qual não há oportunidade da inteligência se exercer, voltando tudo àquela condição limite do artesanato: o exercício da especialização muscular*” (SAIA, 1972, 34).

No âmbito desse esquema interpretativo, pouco espaço sobrava para a técnica vernacular além de ser a reminiscência da atuação destacada de alguns poucos arquitetos de relevo que por aqui passaram e iniciaram à tradição, doravante transmitida quase irrefletidamente. Não obstante a sugestão não muito implícita ao papel do arquiteto como herói cultural — transmissor da técnica especializada aos músculos menos inteligentes —, esse modelo explicativo foi repetidamente utilizado por Luiz Saia. Ainda antes da criação do SPHAN, foi a uma conclusão do tipo que Saia chegou em sua pesquisa sobre as técnicas de armadura dos telhados caipiras da região do Tietê, a jusante da capital. Sua investigação deu origem a uma palestra ministrada, em 1937, na SEF e depois publicada na *Revista do Arquivo Municipal* com o título “Um detalhe da arquitetura popular”. Nesse artigo, o estudante aponta como origem do “bracinho” (peça dá sustento e ajuda a fixar a parte final de um caibro, já próximo do frechal) a simplificação da tesoura clássica, que poderia ter se difundido a partir da aldeia de Carapicuíba. De acordo com sua interpretação, a impossibilidade do uso da tesoura em casas de telhados em duas águas — condição imposta pela forte declividade dos lotes da velha aldeia — obrigou seus antigos moradores a desenvolverem alternativas para a sustentação dos caibros (SAIA, 1937, 20). A solução daí surgida, os “beirais de bracinho”, teriam se difundido a partir da aldeia — cuja antiguidade remontava ao primeiro século de colonização — para as outras localidades em que o autor a registrara: Pirapora, Itu e Tietê. Além do interesse que as hipóteses de Saia tem em si mesmas, cumpre notar o quanto elas alicerçavam-se em desenhos totalmente esquemáticos, organizados pela mesma lógica evolucionista e abstrata abordada acima (**Prancha 34**). Tratam-se de ilustrações em tudo distantes dos seus croquis feitos durante a MPF, apenas alguns meses depois, nos quais mostrou-se plenamente atento aos materiais, suas possibilidades de agenciamento e limites estruturais.

para a análise da evolução [da arquitetura histórica]” (SAIA, 1972, 19). Afirmações parecidas foram feitas também pelo arquiteto em outras ocasiões (ver SAIA, 1944, 11; SAIA, 1972, 33 e ss).

Mesmo fazendo justas ressalvas à pouca experiência de Saia à época da publicação do artigo (contava então com apenas 26 anos), foi essa uma postura que perdurou ainda por anos na conduta profissional do arquiteto. Em 1945, já respondendo pela chefia da 4ª regional do SPHAN, o arquiteto enfrentava complexos problemas na restauração do sítio Santo Antonio, em São Roque. Nessa empreitada, é notável o quanto o caráter subordinado que atribuía à arquitetura vernacular pode ter auxiliado Saia a conceber uma de suas mais polêmicas soluções: a sustentação do telhado do alpendre da capela de Santo Antonio, em São Roque.⁹⁰ Ao longo das obras de restauração da capela, a solução para o telhado do alpendre configurou-se o problema de mais difícil resolução, exigindo de Saia frequentes consultas a Lúcio Costa. Ao propor a solução posteriormente acatada por Costa, Saia admitia, em carta a Rodrigo M. F. Andrade, que “*esta solução não é muito comum e pode-se dizer mesmo que não é encontrada nas construções sabidas do segundo século*”. Em seguida, o arquiteto elencou os critérios e motivos de sua escolha — todos eles baseados na conceituação fortemente hierarquizada que derivava a técnica vernacular da degradação da arquitetura erudita:

“A favor dela [a solução apresentada] se tem, entretanto, dois argumentos: 1) é solução corrente na arquitetura popular posterior. 2) é evidente por uma porção de razões que o arquiteto da capela de Santo Antonio não seria daqueles que eram levados apenas pelos tipos de soluções técnicas adotadas correntemente; ele era arquiteto no duro, raciocinava e todas as soluções suas eram lógicas e arquitetônicas. Basta pensar na clareza com que foi resolvido o problema do alpendre e tratamento da fachada de madeira. Acredito portanto que ele podia muito bem ser o introdutor deste tipo de esquema de beiral que posteriormente se tornou popular.”⁹¹

O beiral proposto por Saia era mesmo bastante peculiar (**Prancha 35**). Primeiramente, ele não funcionaria — já que não haveria um travamento capaz de garantir

⁹⁰ A solução de um telhado em três águas, apoiado por colunas de concreto que substituiriam supostas colunas de alvenaria de pedra e barro despertou polêmicas desde o início, quando em troca de correspondência com Lúcio Costa, Saia viu suas opiniões contraditas mais de uma vez pelo arquiteto carioca. Ainda que Lúcio Costa tenha ao fim acatado sua solução, o alpendre da capela voltou a ser questionado pela historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, que defendia uma configuração muito mais singela ou até mesmo a inexistência de um alpendre fronteiro (AMARAL, 1981). As críticas de Amaral podem ter levado o arquiteto Antonio Luiz Dias de Andrade, então voltado ao estudo dos restauros do SPHAN, a reproduzir a documentação relativa ao caso no Arquivo Central do SPHAN. Essas cópias estão hoje no arquivo do IPHAN-SP e serviram para basear a argumentação agora apresentada. Para estudos mais completos sobre o caso do restauro do sítio Santo Antonio ver (GONÇALVES, 2007; SOMBRA, 2013).

⁹¹ Carta de Luiz Saia à Rodrigo M. F. Andrade, s. d. (c. jan/1945), cópia do arquivo do IPHAN-SP. Grifo meu. A admiração de Saia pela atuação do anônimo construtor da capela seiscentista será manifesta em artigo publicado em 1956, na *Revista de Engenharia do Mackenzie* na qual ele a emula ao projeto de Oscar Niemeyer para a igreja de S. Francisco de Assis, na Pampulha (1942). De uma maneira muito similar a chave narrativa utilizada por Lúcio Costa em seus escritos sobre os primórdios da arquitetura moderna no Brasil, Saia alude à capacidade que o “arquiteto altamente qualificado” tem de superar as defasagens de seu contexto social – façanha que atribuía tanto à Niemeyer como ao arquiteto seiscentista (*apud* SOMBRA, 2013).

maior fixidez, como uma cavilha ligando os cachorros e caibros.⁹² Tratava-se de um erro para o qual Lúcio Costa, prontamente, chamou a atenção em resposta à solução apresentada pelo arquiteto paulista:

*“Saia,
Concordo com a solução que você propõe, embora entenda que não corresponde exatamente à solução popular referida por você. Nesta a peça complementar não fica por baixo dos cachorros, mas por cima, entre eles e os caibros, com a função de travar o movimento de rotação.
Solução mais racional e mais pura, embora não se aplique no seu caso, uma vez que o corte do cachorro encontrado é na parte inferior”*⁹³

A anuência de Costa parece ter bastado para que Saia adaptasse o ineficaz beiral previamente proposto para o modo como hoje se encontra, tornando inútil a samblagem chanfrada já existente na extremidade do cachorro (**Prancha 36, fig. 71**).

Mesmo que os argumentos aqui expostos não ajudem muito a esclarecer as dúvidas que ainda pairam sobre a reconstituição do alpendre da capela de Santo Antônio — algo que demandaria uma pesquisa aprofundada sobre o tema — eles confirmam que até os arquitetos mais interessados do SPHAN concebiam a arquitetura vernacular como um saber desprovido de autonomia, um exercício mais próprio aos músculos do que à mente. De forma já coerente com seus escritos mais tardios sobre a “artesanatificação da técnica”, Saia via a técnica vernacular como prática em total dependência da atuação quase prometeica dos “arquitetos no duro”. Na realidade, a sujeição atribuída por Saia à arquitetura vernacular iria bem além do campo técnico-construtivo. Na mesma época em que a regional do SPHAN estava às voltas com a restauração do sítio Santo Antonio, o próprio Saia (ou seu auxiliar, o fotógrafo Germano Graeser) fotografou uma pequena capela à beira da estrada que ligava Cotia a Vargem Grande. Em ficha junto à foto, lê-se “Capela no caminho para São Roque – semelhança com a capela do Sto Antonio” (**Prancha 37, fig. 74**).

A pressuposta irreflexibilidade da arquitetura vernacular explicaria, assim, por que as pesquisas de Saia durante a Missão de Pesquisas folclóricas prendem-se tanto à descrição dos procedimentos construtivos (**Prancha 38**). Nas anotações e fotografias do arquiteto, a arquitetura vernacular aparece como se fosse apenas o resultado direto de uma série concatenada de operações técnicas. Contudo, nada foi escrito (e nem, provavelmente,

⁹² Ainda assim, o uso de cavilhas não é conhecido em beirais, sendo mais comum como solução de continuidade entre caibros em telhados com quebra de inclinação em suas águas.

⁹³ Carta de Lúcio Costa à Luiz Saia, s. d. (c. jan/1945), cópia do arquivo do IPHAN-SP.

perguntado) sobre os motivos e critérios por trás das decisões tomadas pelos seus construtores. Mesmo sobre o agenciamento da planta, a única observação registrada refere-se à localização das portas, que eram feitas sempre próximas aos cantos das paredes para evitar apoiá-las sobre os esteios principais, as “forquilhas” — sem se desligar, portanto, de preocupações construtivas.⁹⁴ Até mesmo o modo mais básico de registrar critérios organizativos da arquitetura estão ausentes das cadernetas de campo: o expediente de fornecer o sentido da implantação das edificações por meio do apontamento do rumo norte apenas excepcionalmente foi utilizado. Mesmo considerando as difíceis condições dos trabalhos de campo, a omissão de Saia em relação aos aspectos simbólicos ou a qualquer princípio organizativo das arquiteturas por ele estudadas, indica também a sua concepção meramente operativa da técnica vernacular.

Ainda que a abordagem empirista de Luiz Saia remetesse, inevitavelmente, aos anos de Politécnica, sua concepção da arquitetura vernacular como degradação da arquitetura parece ter se alimentado de outras fontes. Nesse sentido, se configuraria um erro dos mais crassos ver em suas teses acerca da “artesanatificação da técnica” ou da ausência de uma inteligência efetiva em seu exercício, uma postura pessoal do arquiteto. Menosprezo e repulsa, ou mesmo a fachada de complacência de quem se sabe superior (atitudes que sempre estiveram na raiz da negação de valor à arquitetura vernacular) não fizeram parte da postura de Saia para com o tema. Na realidade, ele manteve sempre uma atitude bastante positiva em relação à arquitetura vernacular, e o prolongado interesse que cultivou ao longo de toda sua vida fez de Saia um dos arquitetos que mais se dedicaram ao tema. A maior evidência de sua simpatia são as próprias cadernetas de campo da MPF que permanecem não só uma fonte riquíssima de informações sobre técnicas construtivas, como também contêm os mais belos desenhos realizados por ele em sua vida profissional. Os fortes vieses de suas pesquisas, assim, parecem ter surgido, principalmente, por dois fatores. O primeiro deles foi a literatura antropológica da qual tomou contato a partir de sua participação na Sociedade de Etnologia e Folclore. Cumpre notar que os antropólogos mais dedicados à cultura material e à arte dos povos que estudavam faziam do “primitivismo” dessas manifestações culturais sua principal premissa — cuja crítica só se fez bem posteriormente.⁹⁵ Outro fator que se fez sentir

⁹⁴ Caderneta de campo nº 6, pp 11-16. Coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas, CCSP, São Paulo.

⁹⁵ Nesse sentido, é bastante provável que Saia tenha retirado da leitura dos estudos de Franz Boas a noção de especialização muscular como valor integrante da estética primitiva. (ver BOAS, 2014), Sobre a noção de arte primitiva e seu papel na cultura ocidental dos sécs. XIX e XX ver os estudos, *Arte primitiva em centros civilizados*, de Sally Price e, em especial, *The death of the authentic primitive art and other tales of progress*, de Shelly Errington — referências completas ao final do volume.

fortemente nas ideias de Luiz Saia foi o caráter quase utópico que a técnica desfrutava dentro do ideário do modernismo arquitetônico. Fiéis às suas filiações corbusianas, os modernistas brasileiros fizeram da modernização técnica a pedra fundamental da plataforma de sua geração. Desse modo, não é de se admirar que os idílios fáusticos da modernidade subordinassem tão facilmente as técnicas vernaculares, em suas “deprimidas” performances. Entretanto, deve-se atentar menos para uma comparação objetiva entre o desempenho técnico vernacular e técnica modernizada e mais para o modo como os arquitetos modernistas concebiam sua “função social”,

Os “manifestos” de Gregori Warchavchik (1896-1972) e a atuação de Lúcio Costa —desde sua passagem como diretor da ENBA (1930-31) até o seu fecundo biênio de 1936-37 — já haviam sedimentado a técnica modernizada como o eixo fulcral do desenvolvimento da arquitetura moderna no país.⁹⁶ Não eram apenas nas novas possibilidades plásticas da construção em concreto armado ou na incorporação das novas tecnologias ao projeto arquitetônico e urbanístico que o ideal utópico da técnica se manifestava. A própria autoimagem que os arquitetos modernos foram construindo para si os elevavam ao papel de principais mediadores entre técnica e sociedade. Assim, é sintomático que, se os aspectos mais inovadores da plástica modernista foram sempre identificados com a “escola carioca” de arquitetos como Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Reidy (1909-1964) e o paisagista Roberto Burle-Marx (1909-1994), tenha sido em São Paulo — o polo modernizador por excelência — que uma reflexão mais cuidadosa sobre o papel da técnica na nova arquitetura pôde surgir. Nesse sentido, é notável como Luiz Saia, novamente, mostrou-se uma voz das mais ativas no intenso debate que a capital paulista protagonizou durante a década de 1950 (TRINDADE, 2014). Obviamente, as contribuições do diretor do SPHAN-SP nessas questões se beneficiava da aura moderna auferida pela “síntese costiana”, que sempre ajudou a alijar o debate patrimonial brasileiro do antiquarismo preponderante em outros países. Ainda assim, a atuação de Saia no cenário arquitetônico paulista foi sempre uma das mais destacadas quando comparada com as dos demais arquitetos das regionais do SPHAN. Ainda que Sylvio de Vasconcellos e Paulo F. Santos sejam exemplos conhecidos do tipo de arquiteto polifuncional que o SPHAN então abrigava, nenhum deles versava tão diligentemente sobre os mais variados aspectos da aplicação da técnica moderna quanto Luiz Saia. (Ver SAIA, 1972, 223-271, e, principalmente, TRINDADE, 2014). A formação deveras peculiar (como engenheiro-

⁹⁶ A partir de 1936, Costa não só iniciava sua colaboração com o MES, envolvendo-se no projeto do novo palácio do ministério e na organização do SPHAN, como também a escrita de um dos textos mais importantes do *thesaurus* modernista: *Razões da nova arquitetura* (1936) – além, é claro, de *Documentação necessária*.

arquiteto e “etnógrafo”), além da personalidade carismática e combativa, contribuiu em muito para sua destacada atuação em campos tão distintos como o da arquitetura vernacular e o da técnica arquitetônica moderna.

O papel de relevo ocupado pela técnica moderna na atuação dos arquitetos e, principalmente, no ensino de arquitetura em São Paulo, obviamente, preponderou sobre a atuação individual de qualquer arquiteto. Em verdade, ele foi algo tão central para o campo profissional do período que sua crítica tornou-se uma das mais importantes contribuições da nova geração de arquitetos, formada já sob o signo das realizações colossais dos pioneiros do modernismo. A revisão dos primeiros postulados modernistas deu-se não apenas na esfera da produção arquitetônica contemporânea como também nos critérios adotados na preservação do patrimônio brasileiro. Desse complexo e difuso jogo entre técnica, arquitetura e preservação, outras visões da arquitetura vernacular puderam surgir.

2.2. A investigação pelo desenho, a técnica como história: arquitetura vernacular no ensino de arquitetura e na preservação do patrimônio

Poucas vezes os elos entre a estética modernista, arquitetura vernacular e o papel social do arquiteto mostraram-se tão claros quanto no engajamento dos estudantes da FAU-USP no Centro de Estudo Folclóricos do grêmio da faculdade. O surgimento e rápido declínio do CEF, estudado por João Sodré, demonstra bem o clima reinante entre os alunos e professores nos anos iniciais da FAU-USP. A fundação do Centro remontava a 1949, apenas um ano após o surgimento da nova escola, tendo sido apoiado desde início por figuras de peso do cenário arquitetônico da cidade. A influência maior parece ter sido a de Luiz Saia, o que concorda com o protagonismo do SPHAN no domínio do passado arquitetônico nacional. O diretor da regional paulista costumava, então, receber estudantes de arquitetura para palestras sobre os diversos aspectos da antiga arquitetura brasileira e sobre a importância de seu estudo. Era ele que indicava os textos da *Revista do Patrimônio*, que eram depois mimeografados na sede do GFAU, constituindo a via ordinária de acesso a estudos especializados — já que os professores, egressos da Poli ou de escolas de Belas-Artes, muitas vezes tinham conhecimentos apenas superficiais do assunto. (SODRÉ, 2010, 162-167). O CEF manifestava exemplarmente não só a enorme influência da síntese de tradição e modernidade conforme

postulada por Lúcio Costa, como também o idealismo de uma geração de arquitetos que confiava plenamente no potencial utópico do progresso técnico. Nesse contexto, por meio do estudo das tradições folclóricas não apenas se reafirmava a continuidade entre técnica tradicional e técnica moderna, como também, a crença de que a última seria capaz de realizar plenamente o que não foi possível à primeira. Dessa forma, tanto o CEF como as viagens organizadas pelo GFAU ou por iniciativa própria dos estudantes constituíam ocasiões particularmente marcantes de adesão à plataforma modernista, ajudando mesmo a consolidar o perfil da nova escola (SODRÉ, 2010, 185-193).

A partir da reforma de 1962, a FAU-USP iniciou a implantação de um modelo de ensino que lhe permitiu amadurecer uma reflexão das mais profícuas sobre o papel social do arquiteto diante dos imperativos da modernização. Ainda que a linguagem modernista e sua estética calcada nas técnicas industriais se fizesse presente em todas as novas escolas de arquitetura, nenhuma delas poderia conferir ênfase maior ao papel da técnica na produção arquitetônica do que a FAU-USP.⁹⁷ Mesmo antes da consolidação do ensino autônomo de arquitetura, o cenário paulistano já reunia alguns fatores favoráveis ao acúmulo de experiências profissionais na direção acima indicada. Em primeiro lugar, tratava-se da cidade que, desde o início do século, apresentava os mais altos índices de urbanização no país. Além disso, na metrópole paulista – ao contrário de no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, por exemplo –, a maior parte das encomendas de projetos dos arquitetos modernistas provinha do setor privado e não da administração pública (SEGAWA, 2002, 139). O dinamismo do setor privado na “cidade que mais crescia no mundo”, conforme orgulhosamente se brandia, possibilitava a inserção de um número muito maior de arquitetos do que em cidades cuja demanda partia dos órgãos públicos. Outro aspecto peculiar à produção arquitetônica paulista foi sua ênfase em uma abordagem “construtiva” da estética modernista. Nesse ponto, a o cenário paulistano oferecia condições que iam muito além das altas taxas de urbanização: a tradição do ensino politécnico e a proximidade dos profissionais com a rotinas dos canteiros

⁹⁷ O segundo pós-guerra assistiu à disseminação de novas escolas de arquitetura no Brasil – através da atuação do IAB, reorganizado em novas bases em 1944 – conforme o modelo proposto por Lúcio Costa durante seu breve período à frente da ENBA, entre 1930 e 1931. Em poucos anos foram criadas a Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais (ainda em 1944), a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (1945), a Faculdade de Arquitetura do Mackenzie (1947), a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1948), a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul (1951) e as Faculdades de Arquitetura de Recife e Salvador, ambas em 1959 (ASSOCIAÇÃO Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1978).

de obras, que elevaram os aspectos construtivos da arquitetura a uma centralidade sem igual no resto do país (SEGAWA, 2002, 140).⁹⁸

A partir da consolidação da FAU-USP, somou-se a esse contexto prévio uma reflexão de base conceitual construída em torno das noções de *projeto* e, principalmente, de *desenho* (SEGAWA, 2002, 147). Com a reforma curricular de 1962, institucionalizou-se o programa de ensino que fazia do desenho “a ciência” pela qual o arquiteto cumpriria sua função de ser o mediador entre técnica e sociedade – conforme expressou aquele que foi seu maior expoente, João Vilanova Artigas (1915-1985), (ARTIGAS, 1968). De personalidade cativante e de grande clareza de raciocínio, Artigas foi um dos pilares do amadurecimento conceitual que marcou tanto a produção arquitetônica paulista como o programa de ensino da FAU-USP (SEGAWA, 2002, 145)⁹⁹. A liderança de Artigas tornou a FAU-USP especialmente proficiente na reflexão sobre o desenho e seu papel na produção arquitetônica. Ao mesmo tempo, o arquiteto procurou também refletir acerca do papel da técnica dentro do programa do nacional-desenvolvimentismo – tese então cara ao Partido Comunista Brasileiro, ao qual era filiado. Sendo um construtor profícuo, Artigas também fez da busca por soluções técnicas de potencial utilização desenvolvimentista um elemento importante em seus projetos. (SEGAWA, 2002, 146-147).

As ideias de Artigas sobre a linguagem do desenho arquitetônico (ARTIGAS, 1968) e a valorização da técnica em prol do desenvolvimento, tanto em seus projetos quanto no ensino de arquitetura, não deixaram de exercer forte influência nas pesquisas feitas na FAU-USP sobre as técnicas vernaculares. Em 1970, quando o MEC tornou obrigatória a disciplina de “História da técnica” em cursos de design, a influência de Artigas se fez no peculiar desenvolvimento que o tema ali encontrou. A FAU-USP vivia ainda os reflexos da rebelião estudantil contra o regime militar, alguns professores haviam sido afastados ou aposentados precocemente – o próprio Artigas entre eles (ANDRADE, 2011, 49). Além disso, alguns dos estudantes da faculdade haviam participado intensamente dos movimentos de oposição à ditadura. A princípio, já é digno de nota que tenha sido justamente ali que a

⁹⁸ Como ponderou Hugo Segawa, a dominância da cultura construtiva de arquitetos e mestres de obras imigrantes na construção civil paulista durante as primeiras décadas do século XX fez com que raras fossem as contratações de projetos separados das respectivas obras. Assim, nenhum dos pioneiros do modernismo em São Paulo se formou sem o precoce acúmulo de uma grande prática de canteiro.

⁹⁹ O grande senso de unidade da produção arquitetônica paulista entre as décadas de 1960 e 1970, que levou alguns críticos a propor a existência de uma “escola paulista” de arquitetura moderna tende a ser visto atualmente menos como um grupo coeso e consciente da identidade de suas propostas do que uma medida da enorme influência das ideias e da liderança de Artigas entre os arquitetos modernistas de São Paulo (SEGAWA, 146-147).

imposição do ensino obrigatório de uma disciplina de caráter nitidamente empirista alcançou os mais notáveis resultados. De fato, nenhuma outra faculdade brasileira conseguiu estruturar o ensino dessa disciplina de maneira tão profícua quanto a FAU-USP, que, após alguns anos, já rendia abordagens mais inovadoras no estudo da técnica do que as do próprio SPHAN.

Foram três as principais razões para esse destaque. Em primeiro lugar, a visão conjunta com que o ensino de arquitetura e design foi tratado na USP. Aqui encontramos a primeira influência de Artigas, a quem coube o protagonismo na defesa dessa associação, justificado pela centralidade da linguagem do desenho em ambas as produções. Em segundo lugar, a estruturação, na mesma década, de programas de pós-graduação nas universidades brasileiras, oferecendo condições para o desenvolvimento de pesquisas de escopos até então inéditos no país. O último fator a ser arrolado foi a iniciativa singular da FAU-USP de oferecer uma disciplina complementar, em regime eletivo, sobre a história da técnica no Brasil. O autor da ideia foi o jovem arquiteto Júlio Katinsky, que então iniciava sua carreira docente e concebera a disciplina também como uma contribuição para o desenvolvimento tecnológico brasileiro. (ANDRADE, 2011, 49 e 310-311). Ex-aluno de Flávio Motta, Katinsky demonstrava ali uma proximidade muito grande com as teses do PCB sobre a necessidade de um desenvolvimento nacional autônomo no campo da tecnologia. Assim, ainda que integrada ao Departamento de História da FAU, as disciplinas sob a responsabilidade de Katinsky mostravam-se bastante alinhadas com uma preocupação central aos projetos e aulas de Artigas: um desenvolvimento tecnológico que antes contribuísse para a soberania nacional do que para a submissão do país aos interesses imperialistas do Primeiro Mundo (ARTIGAS, 2004, 74-81).

A heterodoxia dos objetivos de Katinsky logo se fez manifesta nas pesquisas que ele e seus auxiliares começaram a desenvolver. Ao próprio Katinsky coube publicar alguns dos principais estudos sobre o tema, nos quais abordou desde os ofícios da madeira no Brasil até as técnicas de mineração empregadas durante o período colonial. Contudo, foi na abordagem da arquitetura que os estudos sobre a história da técnica renderam os resultados mais inovadores. Nesse sentido, ainda atendo-se às pesquisas de Katinsky, cabe citar seu artigo sobre os moinhos hidráulicos caipiras, até hoje uma das principais referências sobre o tema no Brasil. A grande contribuição da FAU-USP, permanece sendo o estudo de Ruy Gama

(1928-1996) sobre as antigas técnicas de produção do açúcar no país (GAMA, 1978).¹⁰⁰ Sua importância reside no fato de ter sido a primeira vez que a historiografia da arquitetura brasileira privilegiou o estudo sistemático dos antigos espaços e utensílios de trabalho. Até então o estudo da arquitetura civil resumira-se quase que exclusivamente ao estudo das residências mais ricas (ANDRADE, 2011, 59-63).

A postura renovadora desses estudos, encontrava-se plenamente conectada com a renovação do conceito de patrimônio cultural durante as décadas de 1970 e 1980, quando iniciaram-se fortes críticas à noção estetizante e lusófila do patrimônio de “pedra e cal” adotado pelo SPHAN desde seu surgimento (FONSECA, 1994).¹⁰¹ O período foi também marcado pela criação de órgãos estaduais e municipais que ajudaram a abrir novos espaços de atuação, logo ocupados por temáticas que haviam sido relegadas pelo serviço federal de preservação. Em meio a essa profunda transformação das políticas de preservação cultural no Brasil o tema da arquitetura vernacular voltou a ter maior destaque — o que não ocorria desde o biênio de 1927-38, quando publicou-se *Mucambos do Nordeste* e as casas missioneiras do Rio Grande do Sul foram tombadas. Não é o caso aqui de revisar todo o processo de renovação da preservação cultural, mas apenas de notar o quanto o retorno da arquitetura vernacular à agenda preservacionista se fez totalmente vinculado ao debate sobre a função do desenho e da técnica no exercício da arquitetura no Brasil das décadas de 1960 e 1970.

Nesse sentido, não há nada mais elucidativo do que a trajetória do arquiteto Antonio Luiz Dias de Andrade (1948-1997), cuja atuação tanto na FAU-USP como no IPHAN-SP e no Condephaat, foi pautada por seu progressivo interesse pela arquitetura

¹⁰⁰ Ruy Gama formou-se em arquitetura pela FAU-USP, tornando-se, em 1973, docente da mesma faculdade, onde desenvolveu, em seu mestrado: um minucioso vocabulário sobre termos relacionados com o estudo da técnica no Brasil (GAMA, 1982). Elaborou seu doutorado sobre a produção de açúcar sob a orientação de Shozo Motoyama, professor de Filosofia e História da Ciência da FFLCH. Em sua tese de livre-docência, procurou estabelecer conceitualmente uma preocupação manifesta desde seus primeiros estudos, a fundamental diferença entre técnica e tecnologia (GAMA, 1985). Após, concluir seu mestrado em 1976, tornou-se o responsável pela disciplina de História da Técnica, permitindo a Júlio Katinsky dedicar-se apenas à disciplina sobre a técnica no Brasil. Além de seus trabalhos de maior fôlego, Ruy Gama também escreveu sobre educação técnica e coordenou a publicação de antologias de artigos sobre a história da técnica. Teve atuação destacada como fundador da Sociedade Latino Americana para a História da Ciência e da Técnica e em várias gestões do IAB, além de ter sido diretor do IEB entre 1986 e 1990.

¹⁰¹ As críticas ao SPHAN foram uma consequência quase direta da recepção do país a dois principais documentos produzidos pela UNESCO no período: a Carta de Veneza (1964) e a Convenção do Patrimônio Mundial da UNESCO (1972). As novas recomendações internacionais passavam a valorizar não mais a reconstituição estética de uma visualidade original, mas também a historicidade dos monumentos, bem como a incorporação dos conjuntos urbanos e rurais, das paisagens naturais e dos sítios arqueológicos como patrimônio cultural (CURY, 2003, 91-95, 177-193). Cabe destacar que a recepção das novas teorias do restauro contou também com o apoio do próprio SPHAN, que organizara, em conjunto com a USP e a UNESCO, um curso de especialização em restauro já em 1974 (Ver LEMOS, MORI, D’ALAMBERT, 2007).

vernacular brasileira.¹⁰² Contratado como desenhista por Luiz Saia, quando ainda era estudante, Dias de Andrade foi capaz de articular, ao longo de sua carreira, os diversos aspectos então presentes nesses debates, conseguindo construir uma abordagem bastante inovadora na investigação da arquitetura vernacular. O fator que se mostrou mais determinante em seu tratamento do tema foi ter aliado sua habilidade para o desenho com uma acurada preocupação de desenvolvê-lo como ferramenta investigativa. Mesmo mostrando um talento maior que o de Saia, não foi somente por ter sido um desenhista exímio que Dias de Andrade pôde abordar a arquitetura vernacular de maneira mais reflexiva do que seu tutor. A razão principal para essa diferenciação residiu sempre na atuação como professor da FAU-USP. Não se trata aqui de contrapor a superioridade da investigação acadêmica ao pragmatismo ideologizante do SPHAN — até porque a pesquisa investigativa sempre foi um aspecto importante das rotinas de trabalho do órgão. Em verdade, muito mais determinantes para a trajetória de Dias de Andrade parecem ter sido as influências das concepções de Artigas sobre o desenho e sua colaboração com Júlio Katinsky e Ruy Gama nas disciplinas de história da técnica.

Ainda que a própria caligrafia dos traços de Dias de Andrade, ateste sua filiação ao desenho modernista (MOSANER, 2012, 59), foi no valor epistemológico intrínseco aos seus desenhos que mais se manifestou a influência das teses de Artigas. Em 1967 – um ano antes do ingresso de Dias de Andrade na FAU-USP –, Artigas expôs suas mais acabadas formulações sobre o desenho. Publicado em forma de texto no ano seguinte, *O desenho* tornou-se um de seus textos de maior fortuna. Ali o arquiteto não só demonstrava conceber o desenho como “a linguagem da arquitetura e da técnica”, como também defendia uma cientificidade quase inerente a ele, já presentes nos mais antigos grafismos da humanidade (ARTIGAS, 1968, 24-25).¹⁰³ Dessa forma, é sintomático que os desenhos de Dias de Andrade tenham demonstrado seu maior desenvolvimento após seu egresso como docente em sua antiga faculdade. A evidência maior dessa relação está na concomitância de seu retorno à FAU e o início de sua participação no *Levantamento das Técnicas Construtivas*

¹⁰² Formado pela FAU-USP em 1972, Antonio Luiz Dias de Andrade ingressara no IPHAN em 1970, quando foi contratado por Luiz Saia para a realização dos desenhos publicados no livro *Morada Paulista*. Após formado, dirigiu as últimas obras de restauro concebidas por Luiz Saia para o SPHAN. Logo após a morte de Saia, em 1975, iniciou sua carreira docente na FAU-USP, como professor-assistente. Em 1978, sucedeu ao próprio Saia como diretor do IPHAN-SP, conciliando o cargo com a carreira docente até o fim de sua vida (MORI, 2007, 33; MOSANER, 2012, 23-25).

¹⁰³ O caráter científico da linguagem do desenho voltou a ser reafirmado por Artigas em um texto posterior destinado a apontar diretrizes para o ensino de arquitetura no Brasil, no qual o arquiteto escreveu que “*o desenho é arma de expressão das pesquisas as mais profundas e de sínteses as mais complexas. Exato como os recursos da ciência*” (ARTIGAS, 1977, 37, grifo meu).

do Vale do Paraíba. Realizado pelo Condephaat entre 1976 e 1977, esse inventário constituiu-se no mais aprofundado levantamento até então feito por um órgão de preservação no Brasil e foi pensado como o primeiro de uma série de inventários regionais que deveriam subsidiar a atuação do novo órgão estadual (MOSANER, 2012, 41).¹⁰⁴ Não foi apenas por meio do detalhamento das técnicas construtivas que esse inventário marcou época, mas também por abordar, pela primeira vez, as construções vernaculares de forma equânime à arquitetura monumental (**Prancha 39**).

Os desenhos de Dias de Andrade não só constituem a maioria dos registros feitos nesse trabalho como também demonstram um notável esforço de compreensão dos bens estudados. Se o arquiteto é até hoje reconhecido por ter feito do desenho “*um poderoso instrumento de análise*” (TOLEDO, 2000, 54), faz-se necessário, assim, ressaltar a importância que os anos de levantamentos no Vale do Paraíba tiveram em sua formação (**Prancha 40**). Conforme demonstrou Fábio Mosaner, em estudo sobre os desenhos de Dias de Andrade, seu esforço em desenvolver seu desenho em uma direção mais analítica surgiu como uma resposta às dificuldades do próprio trabalho de levantamento (MOSANER, 2012, 52-53).¹⁰⁵ Mesmo que o jovem arquiteto já trouxesse dos anos como aprendiz de Luiz Saia e do curso de especialização de 1974 uma considerável experiência, o grande desenvolvimento de seus desenhos na direção de um olhar analítico das técnicas vernaculares adveio de sua atuação como assistente de Katinsky e Ruy Gama na FAU-USP (MOSANER, 2012, 53 e 165).¹⁰⁶ O trabalho realizado pela equipe de arquitetos no vale do Paraíba prolongou-se por mais dois anos de levantamentos complementares, realizados apenas por Dias de Andrade, que então procurava sistematizar seus registros em mestrado iniciado na própria FAU-USP. Ainda que sua dissertação dedicasse um capítulo inteiro à arquitetura vernacular, permanecem

¹⁰⁴ Os levantamentos de campo foram realizados por Dias de Andrade e mais dois jovens arquitetos, Luiz Alberto Passaglia e Odair Carlos de Almeida e concentraram-se nas regiões em torno de Mogi das Cruzes, São Luiz do Paraitinga e Bananal. (MOSANER, 2012, 39-45).

¹⁰⁵ O Condephaat adotara o modelo de fichas recomendado pela UNESCO cuja origem remontava aos trabalhos de cadastramento de imóveis de interesse histórico na Europa. Conforme evidenciado por Mosaner, as fichas haviam sido criadas para a sistematização de dados de edifícios a serem cadastrados e não para um universo tão amplo como aquele que o inventário procurava abranger (MOSANER, 2012, 53).

¹⁰⁶ Nesse sentido, é bastante esclarecedora a comparação entre os levantamentos feitos no Vale do Paraíba e trabalhos anteriores do arquiteto, como o inventário preliminar das fazendas do estado de São Paulo – realizado pelo Condephaat entre 1973 e 1975. Ainda que seu caráter preliminar não oferecesse espaço para análises mais minuciosas, há uma nítida exiguidade na abordagem do arquiteto em seus primeiros desenhos. Apesar do foco mais descritivo do levantamento do Vale do Paraíba favorecesse tais mudanças, é impossível não considerar o peso de sua colaboração nas disciplinas de história da técnica no desenvolvimento de seu olhar para a arquitetura vernacular. Em sua posterior definição dos modos de vida que tanto o impressionaram como “*uma ordem de arquitetura, do espaço, dos artefatos e, mesmo, nos comportamentos e hábitos das pessoas que os usufruíam*” há, de fato, uma clara referência ao programa adotado por Júlio Katinsky para o desenvolvimento do estudo da técnica no Brasil. (ANDRADE *apud* MOSANER, 2012, 53; ver também KATINSKY, 1976a).

sendo os seus desenhos a melhor demonstração de sua abordagem analítica do tema, como bem definiu Lima de Toledo.

O levantamento das técnicas construtivas do Vale do Paraíba marcou também a trajetória dos outros membros que compuseram a equipe coordenada por Dias de Andrade, como o arquiteto Luis Alberto do Prado Passaglia.¹⁰⁷ Também egresso da FAU-USP, Passaglia enveredou por caminho similar ao de seu colega de equipe, conciliando a atuação preservacionista com a docência. A influência do desenho em suas atividades profissionais fazem-se ainda mais manifestas na trajetória de Passaglia, tendo ele dedicado seu doutoramento ao estudo da influência do modernismo no ensino e prática do desenho arquitetônico no Brasil (Ver MOSANER, 2012). O envolvimento do arquiteto com os levantamentos realizados pelo Condephaat durante a década de 1970, muito provavelmente, tiveram um papel decisivo sobre a escolha de tema, tendo em vista as dificuldades que tais iniciativas colocaram à equipe envolvida. Na realidade, foi procurando responder a dificuldades como essas que a geração de arquitetos como Passaglia e Dias de Andrade formulou sua maior contribuição para a ampla renovação das políticas de preservação cultural ocorrida entre as décadas de 1970 e 1980. O valor dessa contribuição é hoje visível tanto nos desenhos de Passaglia sobre o vale do Paraíba, como também em outras iniciativas de inventário cultural realizadas na mesma época (**Pranchas 41, 42 e 43**).

Ao se considerar o valor dos diferentes levantamentos feitos nos primeiros anos de atividade do Condephaat — os quais ainda não receberam um estudo com a abrangência merecida —, queda nítido o profícuo diálogo estabelecido entre técnica e desenho nos quais ele foram baseados. Era essa uma relação que também mostrou-se fortemente presente no outro grande trabalho de levantamento cultural realizado no Brasil no mesmo período: o inventário do IPAC da Bahia. Ainda que sua história não tenha recebido as mesmas atenções que seus congêneres paulistas, o inventário baiano foi, em diversos aspectos, ainda mais importante que os levantamentos do Condephaat, principalmente por ter resultado em um número muito maior de tombamentos efetivos. De maneira assaz significativa, o inventário do IPAC, também encontrou sua correspondência na investigação

¹⁰⁷ Formado em arquitetura em 1974, Passaglia foi responsável por alguns dos primeiros restauros realizados pelo DPH, como o da casa bandeirista do Tatuapé e do antigo mercado de Santo Amaro, nos quais também procurou fazer do desenho uma ferramenta importante de documentação e estudo. No início dos anos de 1980, mudou-se para Juiz de Fora, onde desempenhou importante papel na implantação da política municipal de preservação cultural. Foi também professor de diversas faculdades de arquitetura do estado, como a PUC-Minas, UFMG e UFJF, por onde se aposentou em 2013. Sobre alguns de seus restauros, Ver PASSAGLIA, 1985 e MAYUMI, 2008.

sobre o desenho, ainda que de forma menos direta. Durante os mesmos anos em que o IPAC realizava seu inventário, o professor Mário Mendonça de Oliveira publicou (pela Escola de Arquitetura da UFBA, onde sempre lecionou) seu estudo *O desenho de arquitetura pré-renascentista* — que permanece o mais abrangente livro de um arquiteto brasileiro sobre o desenho arquitetônico anterior a Alberti (Ver OLIVEIRA, 2002). O caso do estudo de Mendonça e o inventário do IPAC testemunha também a notável conjunção entre desenho e técnica que existia naquele momento em que a busca pela modernização do país fez da relação entre ambos uma das ordens do dia em diversas faculdades de arquitetura.

O papel fundamental que a renovação do ensino de arquitetura no segundo pós-guerra exerceu na abordagem da arquitetura vernacular desde então é reforçado ainda mais pela análise da obra de Gunter Weimer, o arquiteto que é hoje o mais destacado estudioso do tema.¹⁰⁸ O arquiteto gaúcho, professor emérito da UFRGS, publicou diversas obras de grande valor para o estudo da arquitetura vernacular no Brasil que mereceriam um estudo muito mais aprofundado do que poderia ser feito aqui.¹⁰⁹ Cumpre notar, no entanto, como o desenvolvimento do tema por Weimer esteve desde sempre vinculado a um ambiente de ensino cuja preocupação teórica acerca da formação do arquiteto era análoga à da FAU-USP (SEGAWA, 2002, 146). A preocupação com uma abordagem mais teórica no ensino de arquitetura fazia-se também presente na Faculdade de Arquitetura de Porto Alegre, onde Weimer diplomou-se em 1963. Ainda que a escola porto-alegrense não tenha elevado o desenho ao centro de sua reflexão, como foi feito por Artigas em São Paulo, o próprio Weimer reconheceu ali o ponto de partida para suas investigações. Em seu primeiro livro, que versava sobre a arquitetura vernacular da imigração alemã, o arquiteto gaúcho narrou a origem de seu interesse pelo tema:

¹⁰⁸ Nascido no Rio Grande do Sul, filho de imigrantes alemães, Gunter Weimer formou-se em arquitetura pela UFRGS em 1963, e especializou-se em desenho industrial na Alemanha, onde residiu até 1967. Ao voltar ao Brasil, dedicou-se a estudos da arquitetura de imigrantes alemães, enquanto trabalhava como designer em Porto Alegre. O interesse pelo tema o levou a ingressar no programa de mestrado em História da Cultura da PUC-RS, no qual desenvolveu sua dissertação sobre a arquitetura da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Pesquisador profícuo, Weimer lançou mais de duas dezenas de livros, a maioria dedicada ao estudo da “arquitetura popular” brasileira e suas diferentes origens culturais. Especial menção é preciso ser feita ao seu recente estudo sobre a arquitetura afro-brasileira, *Interconexões afro brasileiras na arquitetura popular* (WEIMER, 2013).

¹⁰⁹ As obras mais recentes de Weimer, que constituem também suas iniciativas mais ambiciosas de análise da arquitetura vernacular brasileira, caracterizam-se por um forte apego ao difusionismo cultural e por uma interpretação muito própria da natureza desse tipo de arquitetura, levando-o a rechaçar o adjetivo “vernacular” em favor da expressão “arquitetura popular” (WEIMER, 2005). O enfoque culturalista e o caráter sintético de suas mais recentes obras suprimiram consideravelmente o espaço para o estudo do papel das técnicas construtivas na produção dessas arquiteturas. Assim, a presente análise foca-se somente na sua primeira publicação sobre o tema, na qual o estudo da técnica por meio de levantamentos detalhados ocupa um maior espaço em sua investigação. Uma lista das obras mais interessantes do arquiteto sobre o tema consta na bibliografia ao final do volume.

“A ideia deste trabalho nasceu numa aula de história ou teoria da arquitetura em nosso curso de graduação. Estudávamos os princípios da arquitetura moderna na concepção de Le Corbusier. Dizia nosso professor de então que o princípio da estrutura independente era de inspiração japonesa.” (WEIMER, 1983, 13).

A narrativa segue demonstrando como seu autor havia ficado intrigado com a versão apresentada, ponderando, coerentemente, se ao grande arquiteto não seriam muito mais familiares as casas dos cantões suíços onde nascera — bastante similares às casas que o próprio Weimer conhecia de sua infância no interior do estado. Foi a partir dessas inquietações que o arquiteto se pôs a fazer uma série de levantamentos do casario gaúcho de origem alemã, a partir de 1970 (**Pranchas 44 e 45**). Contando com financiamento da UFRGS, Weimer coordenou uma equipe de estudantes com três desenhistas e um fotógrafo que realizou os levantamentos de campo, seguindo também uma metodologia própria. “Com este material, voltávamos a Porto Alegre e o traduzíamos em desenho projetivo”, concluía o arquiteto (WEIMER, 1983, 14).¹¹⁰

O percurso de Weimer em seus levantamentos da arquitetura vernacular gaúcha, desse modo, antecipava em apenas alguns anos os levantamentos de Dias de Andrade no Vale do Paraíba paulista. Ainda que suas trajetórias profissionais guardassem pouco em comum, afora o interesse pela arquitetura vernacular, é realmente notável o quanto os caminhos percorridos guardaram muitos pontos em comum.¹¹¹ A primeira, e mais notória, similaridade está no fato de cada um ter-se graduado nas duas faculdades de arquitetura mais bem sucedidas no estabelecimento de seus programas de ensino. Tanto a FA-UFRGS como a FAU-USP destacavam-se, então, pela solidez e clareza conceitual que estavam por trás de suas grades curriculares (SEGAWA, 2002, 146). Decorreu daí o segundo ponto de contato entre ambos: a forma bastante destacada com que suberam fazer da linguagem gráfica, a principal ferramenta investigativa em seus estudos da arquitetura vernacular. Um terceiro ponto em comum, revela-se na concomitância com que seus primeiros estudos sobre arquitetura vernacular vieram a público. O livro de Weimer *Arquitetura da imigração alemã*

¹¹⁰ À referência de Weimer aos desenhos projetivos cumpre acrescentar que Fábio Mosaner, em seu estudo sobre a obra gráfica de Dias de Andrade, identifica também uma influência do trabalho projetivo nos desenhos investigativos realizados pelo arquiteto paulista (MOSANER, 2012, 61).

¹¹¹ Uma semelhança muito mais chamativa quando se leva em consideração que, aparentemente, os dois arquitetos não ter se conhecido pessoalmente. E caso isso tenha acontecido, a relação nunca deixou de ser bastante fortuita.

foi publicado em 1983. Apenas três anos depois, em 1986, a *Revista do Patrimônio* publicou o artigo de Dias de Andrade “Arquitetura vernacular: Vale do Paraíba”.¹¹² Ambos os estudos compartilhavam não só o mesmo tema, como também o abordavam de maneira muito semelhante àquela preconizada por Artigas: fazer do desenho a principal a ferramenta para o estudo da arquitetura vernacular.¹¹³

Arquitetos como Gunter Weimer e Antonio Luiz Dias de Andrade não foram os primeiros a procurar fazer das técnicas construtivas um aspecto central da abordagem da arquitetura vernacular no Brasil. Contudo, suas investigações foram realmente inovadoras de um modo bastante específico — e que diz muito sobre o período em que foram realizadas. Não se tratava mais, então, de procurar estabelecer grandes sínteses interpretativas da evolução da arquitetura brasileira, como fez Lúcio Costa, ou de procurar realizar uma arqueologia invertida, baseada em uma interpretação exageradamente hierarquizada da arquitetura, como Luiz Saia. Tratava-se sim de fazer da investigação das técnicas a própria interpretação da arquitetura. Era essa uma postura, portanto, que não poderia ter surgido no Brasil antes da segunda metade do século XX, quando a modernização econômica alçou a técnica ao ápice de seu prestígio e eram raros os arquitetos que duvidavam do potencial da modernização técnica em expurgar definitivamente o atraso do país. Mesmo os mais rebeldes, cujas inclinações políticas poderiam ter influído em uma postura do tipo (como o próprio Artigas), nunca o fizeram. Pelo contrário, estiveram eles sempre entre seus maiores acólitos. Nesse contexto de entusiasmo frente à modernização é compreensível que o desenho passasse a ser visto como o meio mais adequado para levar a cabo investigações do tipo. Afinal, dentro do ideal tecnicizante da época, ele era “*exato como os recursos da ciência*” (ARTIGAS, 1977, 34).

¹¹² A proximidade entre ambas as publicações indicava o quanto o tema havia voltado à baila no campo da arquitetura. No caso da publicação do artigo de Dias de Andrade, cumpre notar que ela servia também como sinal de que o IPHAN voltava a dar atenção para o tema, já que a *Revista do Patrimônio* – cujo relançamento ocorrera em 1984 – cumpria então um papel estratégico dentro da reorganização que vinha acontecendo no órgão desde 1979, quando o *designer* Aloísio Magalhães foi nomeado seu diretor (COSTA, 2015, 301-302).

¹¹³ Já no ano de 1982, o Solar Grandjean de Montigny havia realizado a exposição *Arquitetura de terra: uma versão brasileira*, que procurava fazer uma releitura local da exposição sobre o mesmo tema, organizada por Jacques Mullender, um ano antes, no Centre Georges Pompidou, em Paris. No ano de 1984, o próprio catálogo da exposição francesa foi traduzido e publicado no Brasil. Em 1983, publicou-se o pequeno estudo de Liliane Robacher *Habitação amazônica: um estudo comparativo entre a moradia na floresta e moradia na cidade*. Em 1985, saiu na revista *Projeto* o estudo de Celina Cuniyoshi, Hugo Segawa e Walter Pires, “Arquitetura da imigração japonesa”. Além disso, cabe citar novamente a exposição de Lina Bo Bardi, realizada em 1984. Por fim, não é útil lembrar que, em 1987, o livro da fotógrafa Anna Mariani, *Pinturas e platibandas*, retratando fachadas de casas do sertão nordestino, alcançou grande sucesso entre o público especializado.

Mas o desenho não foi nunca exato – nem pode ser. Como linguagem de representação, o desenho inelutavelmente privilegia certos aspectos em detrimento de outros, como argumentou o arquiteto Manfredo Massironi: “*É uma maneira de desmontar o brinquedo e dizer como é feito. Vê-se então que desmontar o significante não nos leva a descobrir o significado, mas a construir outros significantes.*” (MASSIRONI apud MOSANER, 2012, 51). Na realidade, sobrevalorizar a capacidade investigativa do desenho é a grande falta dos deficiências mais recentes no campo da arquitetura vernacular. Afinal, mesmo que o postulado de Massironi não se restrinja ao desenho, sendo inerente a qualquer linguagem, existe algo de verdadeiramente inquietante em acreditar que o desenho é capaz de tornar visíveis os mais profundos sentidos da arquitetura vernacular. De fato, torna-se intrigante questionar se o desenho projetivo — a linguagem dos arquitetos por excelência — é a melhor forma de expressar o modo como se organizam arquiteturas que prescindem quase totalmente do desenho em sua edificação. E caso não seja, não estaria aí um caminho de investigação dos mais promissores para o tema? Mas como percorrê-lo sem recair em um tecnicismo materialista, que não veja nas produções vernaculares apenas o resultado de operações técnicas guiadas por modos menores de raciocínio?

Antes de enveredar por questões tão complexas do estudo da arquitetura vernacular, faz-se necessário atentar para uma questão bem mais prosaica, mas não menos importante em relação ao papel do desenho. Afinal, o desenho investigativo não foi incorporado ao campo da arquitetura vernacular como prova da superioridade intelectual dos arquitetos ou de sua virtuosidade artística. Ele cumpre uma necessidade bem mais imediata de suprir a ausência de desenhos projetivos ou cadastrais que os construtores vernaculares nunca produziram. Na realidade, mesmo quando solicitados, a grande maioria deles não seria capaz de executar um desenho de suas obras sobre uma folha de papel com o grau de legibilidade a que um arquiteto está acostumado. Desse modo, pressupor uma investigação sobre arquitetura vernacular sem recorrer a desenhos e diagramas equivaleria a um médico examinar um paciente apenas por fotografias ou a um artesão estipular o preço de uma peça sem levar em conta o material de que seria feita. Ainda assim, a investigação da arquitetura vernacular, mesmo nos seus pormenores técnicos, nem sempre embasou-se na linguagem gráfica. Nem por isso, estudos do gênero deixaram de ser de imensa valia para o tratamento equilibrado do tema. Na realidade, não poder contar com o recurso ao desenho ajudou mesmo a fazer de um investigador em particular, o mais profundo conhecedor do universo das técnicas vernaculares

brasileiras. Resgatar sua obra é um caminho dos mais profícuos para compreender como era possível à técnica vernacular contruir sem desenhar.

SEGUNDA PARTE

As metáforas do corpo e os sentidos da construção vernacular

3. O valor da metáfora: as pesquisas de Carlos Borges Schmidt e a técnica como linguagem.

O ápice do prestígio da linguagem do desenho entre os arquitetos levou também alguns profissionais a se debruçarem sobre a natureza reversa das produções que se realizavam com o mínimo, ou mesmo nenhum, recurso ao desenho. Em termos dos projetos, os nomes de maior destaque, sem dúvida, foram os de Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império.¹¹⁴ Discípulos de Artigas, os três arquitetos despontaram ainda na década de 1960 com projetos que remeteram às reflexões do eminente nome da FAU-USP a novos e inesperados desenvolvimentos. Elaborando uma pedagogia horizontalizante no âmbito do canteiro de obras como base para uma estética arquitetônica expurgada de artificialismos e transparente ao trabalho humano e aos materiais, seus projetos visavam assim superar o abismo entre arquitetos, operários e consumidores de arquitetura (KOURY, 2003). No centro do acalorado debate iniciado por esses arquitetos estava a questão do desenho e a centralidade esmagadora que sua linguagem passara a exercer na produção arquitetônica brasileira. Foi essa uma reflexão que foi levada às últimas consequências por Sérgio Ferro em sua tese de doutorado *O canteiro e o desenho*. Principal trabalho de reflexão do arquiteto (então já exilado na França após seu envolvimento na resistência à ditadura militar) foi, provavelmente, o último texto escrito por um arquiteto brasileiro cuja influência sobre o ensino e a profissão é incontestável.

Se os projetos do grupo Arquitetura Nova propunham redimensionar a produção arquitetônica de modo a contrabalancear o que viam como um excesso da linguagem do desenho, outros arquitetos passavam a considerar mais notadamente o papel do desenho como ato essencial da linguagem arquitetônica. No campo da preservação, viu-se como os inventários levados a cabo em São Paulo, Bahia e Rio Grande do Sul também relacionavam-se com práticas e reflexões sobre o desenho e seu papel na história da arquitetura, como

¹¹⁴ Sérgio Ferro (1938) formou-se na FAU-USP em 1962, assumindo como docente na mesma faculdade logo em seguida, por convite de Artigas. Antes próximo do PCB, junta-se a ALN de Carlos Marighella na oposição armada ao regime militar. Exilou-se na França em 1972, onde continuou a exercer a docência e pintura. Rodrigo Lefèvre (1938-1984) iniciou também cedo a carreira de professor da FAU-USP, a qual foi retomada após a perseguição sofrida durante os anos de oposição ao regime militar. Construtor profícuo durante toda sua vida, experimentou na pele a contradição entre suas propostas e as condições de exercício da profissão. Faleceu em Guiné-Bissau, onde trabalhava em projetos de desenvolvimento do país. Flávio Império (1935-1985) dedicou-se principalmente a cenografia, tendo participado de montagens históricas do teatro brasileiro, como *Morte e vida Severina* e *Roda viva*. Foi também professor da EAD-USP.

demonstram as trajetórias de Gunter Weimer, Antonio L. Dias de Andrade, Luis Alberto Passaglia e Mário Mendonça. Paralelamente, Júlio Katinsky e Ruy Gama continuavam a chamar a atenção para a mestria dos antigos carpinteiros e seus métodos ágrafos de trabalho. Katinsky apontava, por exemplo, para a incrível similitude entre a técnica caipira de fabricação do fuso de uma prensa de mandioca e a descrição fornecida por Vitruvius do funcionamento de um parafuso de Arquimedes (KATINSKY, 1985, 217-219)¹¹⁵. Por sua vez, Gama fez da agrafia própria do trabalho do artesão uma das bases para o seu sólido trabalho de diferenciação conceitual entre técnica e tecnologia (GAMA, 1986, 110-119).

Se cada uma dessas iniciativas trazia em si uma agenda e interesses próprios aos seus campos, não é de todo errado atribuir-lhes uma inquietação de fundo comum. Nessa visão, a reacomodação ao projeto moderno fez-se também pela crítica aos seus *desígnios* desenvolvimentistas. A nova geração de arquitetos passava, assim, a questionar o alcance dos resultados da modernização econômica e o papel do desenho na sua atuação como “intermediários” desse processo. Fosse procurando diversificar os tipos de projetos em que atuavam ou pela atuação em órgãos de preservação e universidades, esses profissionais procuravam também responder à desarticulação dos valores modernistas no país (SEGAWA, 2002). Os arquitetos mais próximos às ideias do grupo Arquitetura Nova encontraram nas periferias urbanas, espoliadas do desenvolvimento econômico, o campo onde suas propostas melhor se desenvolveram – como atestaram os mutirões e as tecnologias sociais em canteiros de obras surgidos a partir da década de 1980 (KOURY, 2003). Já no campo do patrimônio e da pesquisa universitária a renovação do interesse pela arquitetura vernacular comportou também aspectos que mostravam-se associados à reflexão sobre o caráter da própria produção arquitetônica corrente nos grandes centros urbanos.¹¹⁶ Cumpre notar também como a violência e o desamparo que marcaram o êxodo rural e a urbanização brasileira do período contribuíram para fazer do estudo e preservação da arquitetura vernacular também um modo de atentar para esses outros espoliados da modernização brasileira.

¹¹⁵ Nesse artigo, Katinsky aponta como o “risco” que o carapinas faziam no lenho para orientar o entalhe das voltas do fuso de uma prensa era orientado por um método em tudo concordante com a descrição fornecida por Vitruvius sobre o parafuso de Arquimedes. Os traços do fuso eram feitos, geralmente, com carvão ou pedras de cal, constituindo um notável exemplo do emprego do desenho na produção vernacular.

¹¹⁶ Essa divisão, obviamente, é puramente funcional. O panorama da crítica ao modernismo nem somente se restringiu a essas alternativas, nem elas se deram de maneira tão estanque. Nesse último ponto, o exemplo do projeto de Lina Bo Bardi para a igreja do E. Santo do Cerrado é apenas o exemplo mais conhecido de uma história de interpenetração que deve ter sido bem mais fecunda do que aparenta (ver cap. I).

Além disso, a desarticulação modernista enfraqueceu também a “imagem vernacular” criada pelo SPHAN e que exercera tanta força no imaginário nacional durante sua vigência. A partir da década de 1970 em diante, seu enfraquecimento permitiu que uma nova visão acerca da arquitetura vernacular pudesse se afirmar. Dessa vez, diferentemente da década de 1930, o estudo da arquitetura vernacular e sua reformulação como bem cultural a ser contemplado pelas políticas de preservação não foi somente uma iniciativa do SPHAN. Em quase todo o país, como viu-se pelas trajetórias de Dias de Andrade e Gunter Weimer, as faculdades de arquitetura e os novos órgãos de preservação chegaram mesmo a assumir protagonismo antes impensados, abalando a hegemonia do órgão federal no âmbito do patrimônio.¹¹⁷ Nesse sentido, tanto as investigações de Katinsky sobre a carpintaria caipira como a conceituação do artesanato presente nos estudos de Ruy Gama são passíveis de ser integradas na revalorização da arquitetura vernacular. Em verdade, o forte interesse dos arquitetos da FAU-USP no estudo das técnicas tradicionais brasileiras foi uma contribuição importante para a noção de “bem cultural” em substituição a de “monumento histórico e artístico” no preservacionismo brasileiro (ANDRADE, 2011).

A história, contudo, está longe de estar terminada. Ainda que o papel da arquitetura vernacular na produção arquitetônica do período e nas transformações pelos quais passavam as políticas de preservação modernismo esteja hoje consideravelmente compreendido, as condições próprias a sua produção permanecem bastante desconhecidas. De fato, o conhecimento das condições e recursos com que contavam os construtores vernaculares diminui conforme se afasta dos aspectos mais ligados à crônica profissional dos arquitetos. Nesse aspecto, mesmo as mais diligentes pesquisas feitas sobre as técnicas vernaculares deixam ainda a desejar, o que pode ser atribuído, em parte, aos vieses que tanto marcaram os inventários e estudos do período sobre o tema. Desse modo, não estaria longe da verdade afirmar que uma melhor compreensão dos contextos sociais, técnicos e, mesmo, simbólicos da produção da arquitetura vernacular só se faz possível por meio do preenchimento das lacunas daí resultantes. E qualquer tentativa de suprir tais lacuna, passa por atentar a um personagem hoje praticamente esquecido no campo da investigação das técnicas vernaculares brasileiras: o pesquisador e escritor Carlos Borges Schmidt.

¹¹⁷ Não tardou para que o próprio SPHAN, já desprovido de suas lideranças mais carismáticas, se fizesse permeável aos novos programas. Sobre a renovação dos conceitos e práticas de preservação do SPHAN no período ver FONSECA, 1994; CHUVA, 1995 e COSTA, 2015.

Em verdade, a importância desse autor foi tamanha que era difícil encontrar textos aprofundados que tratassem de qualquer aspecto técnico da realidade brasileira, do passado ou do presente, que não citasse alguma de suas obras. Schmidt escreveu textos seminais para o estudo das técnicas construtivas, mas também deixou obras importantes sobre pesca e navegação, agricultura e beneficiamento da lavoura, transportes e construções de estradas. Além desses, seus textos sobre a fabricação e uso de utensílios cotidianos os mais diversos, como esteiras, pilões, fogões, tecidos, etc., são também de especial interesse para o estudo da arquitetura.¹¹⁸ Explica-se assim o fato de seus textos terem atraído a atenção de estudiosos renomados das mais diversas áreas. Dentre esses, os arquitetos interessados em técnicas construtivas e na história da técnica estiveram entre seus maiores frequentadores. Mesmo a confrontação feita por Júlio Katinsky entre as técnicas caipiras e os procedimentos clássicos descritos por Vitruvio foi feita a partir das pesquisas realizadas por Schmidt junto aos “carapinas” caipiras. Por fim, ainda hoje, é um texto seu que permanece a principal referência para arquitetos interessados nas técnicas da arquitetura de terra no Brasil.

Ainda que suas publicações tenham estado na base de muitos estudos posteriores, a importância do seu acervo é ainda maior. Doado pela família ao MIS-SP após sua morte, trata-se de uma das mais importantes coleções voltadas para a documentação das antigas técnicas brasileiras, sendo composta por cerca de 3000 fotografias e negativos, além de suas cadernetas de pesquisa e fichários. No caso do estudo da arquitetura vernacular e de suas técnicas construtivas, a riqueza do acervo é ainda maior. Suas fotografias e cadernetas de campo trazem inúmeros registros de aspectos pouco valorizados pelos inventários de patrimônio cultural e pela bibliografia sobre o tema.

A peculiaridade do olhar de Schmidt explica-se tanto pelo seu profundo conhecimento da vida rural brasileira como pelo lugar muito particular que ocupava no panorama investigativo de então. Além disso, foi justamente por não ter nenhuma das prerrogativas de um arquiteto — bem como, pela sua incapacidade de desenhar — que Schmidt pôde deixar registrado diversos aspectos olvidados mesmo pelos mais diligentes trabalhos de pesquisa e inventários arquitetônicos. Assim, o quadro que emerge de suas anotações e fotografias (mesmo que parcial e incompleto) dá margem para que se possa reconstituir os contextos sociais e técnicos que regiam a produção da arquitetura vernacular

¹¹⁸ Na realidade, sua grande circunscrição não foi nunca de temas, mas geográfica. Assim, pouco deixou escrito sobre a fabricação do açúcar ou da borracha, já que suas pesquisas deram-se sempre em São Paulo e estados vizinhos.

brasileira. Mesmo que suas notas sejam limitadas ao universo construtivo do estado de São Paulo — onde realizou quase a totalidade de suas pesquisas — elas permitem que se reconstitua um valor que foi comum a todas as construções vernaculares brasileiras: sua legitimidade como linguagem arquitetônica autônoma, ainda que expressa por modos distintos.

Antes de abordar tais questões, contudo, é preciso recuperar a figura de Carlos Borges Schmidt, procurando também explicar em que medida sua trajetória lhe permitiu construir uma abordagem tão singular em comparação com o restante dos pesquisadores brasileiros de seu tempo. Intenta-se, assim, demonstrar não só a origem de sua especificidade, como também, os motivos para seu posterior ostracismo.

3.1. Carlos Borges Schmidt: o estudo da técnica como disciplina fronteira

O nome Carlos Borges Schmidt (1908-1980) é conhecido por muitos arquitetos formados no período em que vigorou a associação entre arquitetura modernista e desenvolvimentismo nacional. Seus artigos sobre as técnicas construtivas vernaculares tiveram então uma breve, mas profícua, fortuna entre os profissionais mais inclinados a enxergar no universo vernacular brasileiro um espaço privilegiado para a reflexão sobre o caráter da modernização do país e a busca de um desenvolvimento tecnológico autônomo e soberano. É mesmo possível que, durante os breves anos em que essa ideia tão cara ao modernismo arquitetônico permaneceu imune a grandes críticas, o nome de Schmidt tenha estado bem próximo de romper o âmbito dos profissionais mais especializados. Em uma atmosfera de ensino e atuação profissional em que o apelo à união entre tradição e modernidade era constante, seus minuciosos artigos sobre as técnicas construtivas vernaculares só tendiam a aumentar sua notoriedade no tratamento do tema. Nesse sentido, a fortuna de seu estudo sobre a técnica da taipa de pilão é paradigmática, pois demonstra o grande contraste entre o rigor documental de Schmidt e esquematismo dos registros realizados por arquitetos (**Pranchas 46**). Entende-se, assim, porque suas pesquisas tenderam a ser conhecidas mesmo por arquitetos pouco afeitos aos estudos históricos e à preservação do patrimônio. Em verdade, cumpre notar que o recente ocaso de sua influência entre as novas gerações de arquitetos se deve mais ao ostracismo que tais temas recaíram após a crise do

modernismo do que ao surgimento de outros estudos. Mesmo hoje não é raro encontrar citações de seus artigos em estudos de história da técnica, da arquitetura brasileira ou sobre técnicas de conservação e restauro arquitetônico.

Para além da divulgação mais ou menos ampla de suas pesquisas, a eminência de Schmidt na documentação das técnicas construtivas foi sempre notória entre especialistas — especialmente, sua documentação da técnica da taipa de pilão (**Ver pranchas 47 a 50**). Algo que já chama a atenção por si só, já que foi um caso excepcional de consagração de um não-arquiteto em um domínio eminentemente arquitetônico. Mesmo levando em consideração que, apesar dos corporativismos, sempre houve exemplos de estudiosos de formações outras que alcançaram reconhecimento no campo arquitetônico, o caso de Schmidt apresenta algumas peculiaridades. Primeiramente, raros foram os não-arquitetos que alcançaram destaque em temas tão estritamente técnicos como fez Schmidt: a maior parte das contribuições de estudiosos de outras áreas que entraram para o “cânone” de estudos da arquitetura brasileira permaneceu restrita às suas áreas de domínio, fossem elas a sociologia urbana ou a história da arte.¹¹⁹ Em segundo lugar, o que chama mais a atenção em sua trajetória não é o fato dele não ter tido uma aprendizagem formal como arquiteto, mas sim de *não ter tido qualquer aprendizagem profissional formal*. Ainda que seu enquadramento profissional como técnico da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado e os temas de seus estudos venham de longa data lhe rendendo a reputação de agrônomo ou engenheiro-agrônomo, a verdade é que ele nunca obteve qualquer formação superior. O “amadorismo” de Carlos Borges Schmidt, certamente, surpreende aos estudiosos acostumados a consultá-lo como autoridade em temas estritamente técnicos — como o estudo das técnicas construtivas ou agrárias. Contudo, uma análise mais cuidadosa de sua trajetória pessoal e de sua rede de relações, não somente o afasta da figura do diletante cujo entendimento permanece sempre superficial, como também faz da sua condição leiga a principal razão de sua abordagem tão singular. Na realidade, o fato de ter podido desenvolver uma sólida metodologia, alheia a qualquer vínculo maior com o campo profissional dos arquitetos, seja no âmbito acadêmico como no âmbito preservacionista, foi tão decisivo quanto seu rigor

¹¹⁹ O caso da historiadora da arte Aracy do Amaral é bastante exemplar. Embora toda sua carreira tenha se dado no âmbito da FAU-USP, sua atuação enquanto crítica e historiadora raras vezes foi contestada. No entanto, quando Amaral enveredou-se por uma investigação historiográfica de âmbito estritamente arquitetônico em seu livro *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antonio*, as críticas vieram rápidas e, muitas vezes, intempestivas. Ainda que apresentasse diversos pontos frágeis, seus críticos foram unânimes em desqualificá-lo com argumentos estritamente técnicos. Contribuiu-se, assim, para que o estudo de Amaral, grandemente inovador para a época, permaneça ainda hoje pouco reconhecido.

descritivo. Desse modo, a característica que mais destaca a figura de Carlos Borges Schmidt é o desenvolvimento de um rigor já raro no panorama intelectual da época e realmente único entre os estudiosos da técnica e da cultura material. Uma análise equilibrada de sua obra, portanto, demanda compreender como ele pôde desenvolver uma abordagem tão destoante. Alijado de um ensino superior formal e de qualquer *esprit des corps* que o vinculasse a uma categoria profissional própria, Schmidt deveu quase todo seu êxito nesse campo a sua trajetória pessoal e sua habilidade de inserir-se nos círculos intelectuais que estavam ao seu alcance. Por conseguinte, antes de avançar na análise de seus estudos mais importantes, se faz necessário apresentar um breve resumo de sua vida.

Carlos Borges Schmidt nasceu em 1908, em São Paulo, filho do engenheiro Cornélio Schmidt e de Carolina de Oliveira Borges. Certamente foi marcante sobre ele a influência exercida por seu pai, o “coronel” Cornélio Schmidt, de quem herdou o gosto por viagens e pela vida rural, além de princípios de desenho cartográfico. Cornélio Schmidt (1866-1938) nascera em Valença-RJ, onde o avô de Carlos, o engenheiro alemão Andreas Martin Schmidt, chefiava a construção da E. F. Valenciana.¹²⁰ Após formar-se em engenharia pela Escola de Minas de Ouro Preto, Cornélio Schmidt casou-se com a filha da baronesa de Rio Claro, estabelecendo fazendas em terras pertencentes à família da esposa. À vida de fazendeiro nas proximidades da fronteira agrícola do estado, Cornélio Schmidt associava caçadas e expedições pelo rio Tietê — cuja bacia hidrográfica comportava então muitos espaços não mapeados. O pragmatismo com que pautava suas atividades como engenheiro e fazendeiro o credenciou para integrar a Comissão Geográfica e Geológica, cuja reformulação de 1905 a dotara de um caráter mais prático do que tivera sob a direção de Orville Derby (GIAVARA, 2008, 57-59). Como explorador-chefe da Comissão, Cornélio Schmidt participou de várias importantes expedições de exploração às bacias do Paranapanema e do Tietê (GIAVARA, 2008, 71-72).

Durante suas viagens, o coronel demonstrara grande interesse em recolher dados botânicos, principalmente relativos à exploração das madeiras que encontrava. Esse interesse deve ter encaminhado sua nomeação para assumir a direção do Horto Florestal,

¹²⁰ Andreas Martin Schmidt nasceu em Nuremberg e chegou ao Rio de Janeiro em algum momento entre 1850 e 1860, talvez estimulado pela recente imigração de colonos alemães para Petrópolis. Viveu em Valença durante a segunda metade da década de 1860, onde chefiou a construção da E. F. Valenciana e casou-se com Cornélia de Sá Lobato. Alguns anos após a inauguração da linha de Valença, estava em Rio Claro-SP, contratado pela Companhia Paulista para comandar o prolongamento da rede desde Campinas. Após a conclusão das obras, em 1876, estabeleceu-se em Rio Claro, onde se tornou o diretor local da Cia. Paulista. Faleceu em 1910, na mesma cidade.

motivando a mudança da família para São Paulo, onde veio a nascer seu filho Carlos. Em sinal de que antevia-se para ele a mesma carreira do pai e do avô, o menino frequentou a Escola Americana (atual Mackenzie), que já se destacava na época como o estabelecimento de ensino mais identificado com os valores do pragmatismo (ARASAWA, 2008, 99-104). Ainda que Schmidt nunca tenha sequer entrado em uma faculdade de engenharia, ou em qualquer outro curso superior, a frequência à Escola Americana lhe proporcionou acesso a uma educação de elite, adquirindo fluência em inglês e uma confiança (talvez até exacerbada) no valor do pragmatismo e da iniciativa individual. Esse último fator, somado ao gosto tomado do pai pela vida de fazendeiro e explorador, deve ter influenciado em sua decisão de partir para o “sertão” do rio Perequê-açu, na então isolada cidade de Ubatuba, com o plano de abrir fazenda em terras que pertenciam a sua família. Em 1929, após assumir o noivado com sua futura esposa, Schmidt mudou-se para Ubatuba e iniciou a árdua tarefa de instalar uma grande produção de bananas em região esparsamente habitada a montante do Perequê-açu. Tinha então 21 anos. Em Ubatuba, durante os anos iniciais da fazenda Taquaral, Schmidt assumiu papel de algum relevo na cidade. Após alistar-se como voluntário nos combates de 1932, tornou-se líder do Partido Constitucionalista na cidade. No ínterim, a fazenda progredia a duras penas e, pela mesma época, Schmidt adquiriu mais uma propriedade em Taubaté, a fazenda Santa Maria da Pedra Negra, às margens da estrada que ligava a cidade do vale do Paraíba à Ubatuba. Antes do fim da década, contudo, Schmidt havia encerrado etapa de sua vida como fazendeiro. Apesar de todos seus esforços, as fazendas ainda não rendiam os lucros esperados, ao passo que os filhos cresciam e demandavam uma educação melhor. Os contatos pessoais e políticos de Schmidt talvez tenham facilitado para que, mesmo em Ubatuba, ele tenha começado a contribuir para as publicações periódicas da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado. Ao retornar para São Paulo, seus contatos na SAIC lhe garantiram uma vaga no órgão. Dessa forma, em 1939, cerca de dez anos após sua partida, o agora ex-fazendeiro assumiu o cargo de técnico da Diretoria de Publicidade Agrícola – setor encarregado de elaborar material de divulgação para pequenos e médios lavradores do estado. A época era de grandes esforços nessa direção: a fronteira agrícola já atingia os limites ocidentais do território estadual, deixando para trás um vasto fundo agrário cuja fertilidade já esgotara-se. Havia, portanto, uma grande preocupação em divulgar métodos mais racionais de exploração agrícola, mas de simples aplicação, pois o objetivo principal era incrementar a pequena produção agrícola familiar. Assim, durante os vinte anos seguintes, Schmidt se

dedicou a viajar a serviço da Diretoria, prestando auxílio a agricultores e, principalmente, colhendo material para publicações divulgativas.¹²¹

Seus artigos tinham, inicialmente, um teor muito próximo ao do ensino técnico, alertando para os prejuízos e vantagens de cada método agrícola, característica que foi posteriormente substituída por uma abordagem mais analítica das técnicas rurais (ZUQUIM, 2007, 96-97; ANDRADE, 2011, 27-28).¹²² Entre os mais representativos textos de Schmidt desse período, constam um manual agrícola baseado em suas próprias experiências em Ubatuba, publicado em 1934 pela SAIC, *Cultura prática da bananeira nanica no litoral norte paulista*, além do relato de suas viagens à serviço da Secretaria, *Paisagens rurais*, de 1944. O livro sobre o cultivo da bananeira no litoral se aproxima bastante da tradição tratadística agrária, na qual a autoridade dos conhecimentos transmitidos alicerçava-se grandemente na experiência e no saber empírico de seu autor.¹²³ Já em *Paisagens Rurais*, ainda que bastante ligado a suas atividades como diretor do Departamento de Publicidade Agrícola da SAIC, manifestam-se já alguns dos traços característicos de seus estudos posteriores. O mais notório deles, sem dúvida, era a valorização do trabalhador rural brasileiro, o caboclo ou caipira. Schmidt já argumentara favoravelmente em relação às virtudes do trabalhador rural brasileiro em seus diários dos tempos de fazendeiro em Ubatuba. Nesse ponto, Schmidt se mostrava fortemente influenciado pelas teses de Belisário Penna que vinculavam o atraso rural brasileiro ao abandono do homem rural brasileiro, que uma vez medicado, tratado e educado se constituiria na pedra angular do povoamento do interior do país (PENNA, 1916). À exaltação do caboclo, no entanto, correspondia um considerável preconceito em relação aos

¹²¹ Entre os locais mais visitados em seus anos de maior atividade estavam as zonas litorâneas mais distantes do porto de Santos (de Peruíbe à Cananéia, ao sul, e de São Sebastião à Ubatuba, rumo ao norte) e o vale do rio Ribeira (Registro, Sete Barras), o vale do Paraíba do Sul (principalmente os municípios entre as serras do Quebra-Cangalha e da Bocaína), o médio vale do Rio Tietê (Santana do Parnaíba, Araçariguama, Itu) e a região entre Campinas, Piracicaba e Rio Claro. Fez também viagens a Parati e ao Paraná.

¹²² São desse período artigos como *Classificação decimal dos assuntos agrícolas* (1941), *O meio rural: investigações e estudos das suas condições sociais e econômicas* (1942), *O fogo e seus perigos, Divulgação agrícola e Explorações econômicas do litoral paulista* (1943). Todos eles foram publicados no Boletim de Agricultura ou em edições à parte, mas sempre publicados pela SAIC.

¹²³ Mesmo contando com pouco mais de 25 anos quando escreveu seu manual de criação de bananeiras, Schmidt já era desde muito familiarizado com a literatura agrarista mais antiga. Ele retornaria ao tema frequentemente nos anos seguintes. Em 1956, preparou para a editora Melhoramentos o *Manual prático do lavrador* e seu último livro foi um estudo sobre os próprios antigos manuais agrários brasileiros. Publicado em 1976, *Técnicas agrícolas primitivas e tradicionais* parece ter sido inicialmente pensado como parte do grande estudo sobre a história rural brasileira que Schmidt passou boa parte de sua vida tentando escrever. Contudo, após ser acometido pelo mal de Parkinson na década de 1960, o autor viu-se obrigado a restringir sua vida ativa e andeja. Mais recluso, ele deve ter optado por adaptar o seu último estudo, limitando-se a consultar a volumosa bibliografia que dispunha sobre o assunto em sua biblioteca pessoal. Até por isso, esse seu último livro é sua obra mais propriamente historiográfica, focada somente em fontes históricas impressas – algo único na bibliografia por ele produzida.

imigrantes europeus e japoneses.¹²⁴ Se o sanitarismo de Penna redimia o caboclo aos olhos Schmidt, sua visão preconceituosa parece indicar o apreço pelas teses um tanto mais chauvinistas do engenheiro e bacharel em Direito João Carlos Fairbanks (1891-1978), o intelectual que parece ter cunhado o termo “civilização caipira”.¹²⁵ Mesmo nunca tendo compactuado das ideias integralistas defendidas por Fairbanks, Schmidt pôde encontrar em suas ideias a respeito do fundo mesológico da “civilização caipira” brasileira, alguns fundamentos conceituais que não dispunha, os aproveitando em posteriores investigações **(Pranchas 51 e 52)**.

Ainda que Schmidt nunca tenha sido integralista, ele certamente foi um conservador entusiasta da visão glorificante da identidade paulista. Em verdade, não seria errado enxergar um caráter fortemente afetivo em sua obra, no qual a visão positiva do caipira paulista permaneceu sempre como uma motivação das mais basais em seus escritos. Se o forte nativismo de Schmidt foi uma tendência progressivamente atenuada ao longo de sua atividade como escritor, a principal guinada de sua produção originou-se dentro do círculo social que construiu em torno do mito histórico paulista. Por meio dele, Schmidt aproximou-se do cientista social Emilio Willems (1905-1997), adquirindo na parceria com o renomado sociólogo um adensamento maior de seus métodos de pesquisa e campos de interesses.¹²⁶ Mesmo sendo pouco conhecidas as circunstâncias de sua aproximação com Willems, é certo que ela foi bastante facilitada pelos circuitos sociais que Schmidt se inseriu depois de seu retorno a São Paulo, principalmente o que girava ao redor do Clube Piratininga — uma agremiação que congregava então diversos profissionais liberais e ex-combatentes identificados com o “espírito de 32”¹²⁷. Além de Carlos Borges Schmidt, entre seus sócios

¹²⁴ Em *Paisagens rurais*, encontram-se, por exemplo, questionamentos levantados pelo autor sobre a conveniência da imigração japonesa no vale do Ribeira, agravados ainda mais durante os anos da Segunda Guerra Mundial (SCHMIDT, 1944, 31-33).

¹²⁵ Militante integralista, Fairbanks fez-se um dos grandes divulgadores da antropogeografia de Ratzel no Brasil, inspirando-se nele para publicar os estudos e artigos que mais aproximaram o princípio mesológico de ideias assumidamente fascistas. Em seu livro *Geopolítica povoadora* – sintomaticamente publicado em 1939 – defendeu o sanitarismo rural como forma de garantia da soberania nacional frente não só às ameaças externas, mas também ao risco de descaracterização nacional pela presença de imigrantes estranhos à terra.

¹²⁶ Emilio Willems nasceu em Colônia, Alemanha, onde viveu e estudou até emigrar para o Brasil, em 1931. Em 1936, mudou-se para São Paulo, tendo sido aluno do curso de Dina Dreyfuss e fundador da SEF. No mesmo ano, tornou-se docente da Escola Livre de Sociologia e Política, juntamente com Donald Pierson e Herbert Baldus. A partir de 1941 foi o responsável pela cadeira de Antropologia da Faculdade de Ciências e Letras da USP. Após as pesadas críticas que seu estudo sobre Cunha recebeu dos intelectuais da USP, que identificavam sua abordagem ao projeto conservador da ELSP e do sociólogo norte-americano Donald Pierson, Willems mudou-se para os EUA, onde lecionou na Universidade de Vanderbilt até aposentar-se (JACKSON, 2009).

¹²⁷ O clube Piratininga foi fundado em 1934, ainda influenciado pelo ufanismo paulista que marcara o levante frustrado. A valorização da identidade paulista foi sempre cultivada por seus sócios, que fizeram da publicação da revista *Paulistânia* o principal veículo de seus valores e visão política. Especialmente durante a década de

estavam também Guilherme de Almeida, Paulo Florençano e o folclorista Alceu Maynard Araujo (1913-1974). Este último, além de assíduo companheiro de viagens de Schmidt, foi também, no mesmo período, aluno de Herbert Baldus na Escola de Sociologia e Política, onde Willems também lecionava.

Os interesses do antropólogo alemão nos “estudos de comunidade” – dos quais foi um dos principais divulgadores no Brasil – e sua familiaridade com a tradição alemã de pesquisas em *Volkskultur* logo encontraram na experiência de Schmidt como fazendeiro e viajante um suporte valiosíssimo. Não por acaso, Schmidt foi logo integrado à equipe montada por Willems para o intenso trabalho de campo realizado ao longo de 1945 e que resultou em seu livro mais conhecido, *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural no Brasil*. O livro foi publicado pela primeira vez em 1947, em edição da Diretoria de Publicidade Agrícola — cujo diretor, como visto acima, era o próprio Carlos Borges Schmidt. Se bem que outros pesquisadores de destaque tivessem integrado a equipe, como Florestan Fernandes (1920-1995), Gioconda Mussolini (1913-1969), além de Paulo Florençano e o próprio Alceu Maynard Araújo, nenhum deles podia ser comparado a Schmidt em termos de familiaridade com a vida rural e com a região do vale do Paraíba (BÔAS, 2000).¹²⁸

A colaboração com Emilio Willems resultou em algumas das interessantes publicações de Schmidt. Ainda em 1947 – o mesmo ano de publicação do livro de Willems sobre Cunha –, lançou o artigo “Esteiras de taboa e esteiras de piri: uma indústria doméstica rural” pelo *Boletim de Agricultura*. No ano seguinte, a SAIC publicou um seu detalhado estudo sobre as técnicas de pesca caiçaras, “Alguns aspectos da pesca no litoral paulista”. O período como assistente estimulava Schmidt a desenvolver seus próprios interesses. Assim, em 1949, também pelo *Boletim de Agricultura*, ele publicou seu famoso artigo sobre a técnica da taipa de pilão em São Paulo, “Construções em taipa: alguns aspectos de seu emprego e sua técnica”. O artigo sobre a taipa inaugurou a fase mais fecunda de sua produção, a qual se seguiram consistentes estudos, como *A vida rural em São Luiz do Paraitinga* (1951), *Lavoura*

1940, sócios como Schmidt, Araújo e Paulo Florençano estiveram entre os colaboradores mais frequentes da revista. O próprio Baldus guardava uma relação de proximidade com o clube, sendo colaborador comum da *Paulistânia* – ainda que não se saiba se era efetivamente um sócio.

¹²⁸ Florestan Fernandes esteve entre um dos poucos intelectuais da USP que sempre procuraram atenuar as pesadas críticas que fizeram do estudo sobre Cunha a peça angular das disputas ideológicas das ciências sociais do período (BOAS, 2000; JACKSON, 2009). A Fernandes também se deveu a intermediação entre o MIS-SP e a família de Schmidt para que o seu acervo pudesse ser doado ao museu após o falecimento do amigo, em 1980. Gioconda Mussolini, cujos estudos com forte ênfase na cultura material de comunidades caiçaras e indígenas denotam nítida semelhança com as pesquisas de Schmidt, foi aluna de Willems tanto na ELSP como na USP, permanecendo vinculada a esta última até sua morte.

caičara (1958), *O pão da terra* (1959) e *O milho e o monjolo* (1967). Mesmo em seus artigos menores, de caráter meramente informativo, é notável seu olhar atento para as minudências de seus temas, como em suas colaborações em revistas de geografia — área para a qual sempre demonstrara nítida vocação.¹²⁹

O rigor das investigações de Schmidt ainda hoje impressiona, dando ensejo mesmo para histórias bastante curiosas. Em uma ocasião, interessado em averiguar a produtividade do trabalho feito com as enxadas mais comumente usadas nas fainas do campo, chegou a arregimentar alguns parceiros de uma propriedade de sua família, em Rio Claro, para uma peculiar experiência. Tendo delimitado uma dada área, ele deu orientações para seus “camaradas” prepararem o terreno para o cultivo da forma como ordinariamente fariam e pôs-se a cronometrar a “eitada”, marcando o tempo que levava cada etapa. Inadvertidamente, ordenava uma pausa no trabalho e com um estetoscópio em mãos, ainda sob os olhares intrigados de seus camaradas, Schmidt punha-se a tomar os batimentos cardíacos de cada um, anotando os aspectos que pudessem interferir nas marcações, como os tipos físicos dos lavradores e as condições climáticas. Schmidt chegou mesmo a lhes oferecer doses de cachaças para tentar inferir se procedia a reputação de que o consumo de aguardente aumentava a produtividade do trabalho rural — ideia difundida nos meios rurais¹³⁰

Suas investigações no campo das técnicas construtivas estão também intimamente ligadas à colaboração com Emilio Willems. Em 1945, através de iniciativa de ambos os pesquisadores, o governo do estado de São Paulo aprovou a criação da *Comissão de estudos da habitação rural*, com a participação da Diretoria de Publicidade Agrícola da SAIC e da Cadeira de Antropologia da USP – leia-se aqui os nomes de Schmidt e Willems – e da Secretaria de Educação estadual. A única iniciativa conhecida da Comissão foi a iniciativa de organizar um *Inquérito da habitação rural no estado de São Paulo*. O inquérito foi elaborado pelos dois pesquisadores a partir dos dados que Schmidt vinha levantando em suas pesquisas em São Luiz do Paraitinga e outras cidades do vale do Paraíba e litoral norte. Cabe frisar que,

¹²⁹ Seu trânsito entre os geógrafos é outra faceta muito pouco conhecida de Schmidt. Seus artigos de caráter geográfico, entretanto, antecedem mesmo sua colaboração com Willems, tendo publicado alguns informes e narrativas de viagens na *Revista brasileira de geografia* (publicada pelo IBGE) ainda na virada das décadas de 1930 e 1940. Seus melhores artigos, contudo, são os que publicou nos anos 1950 no *Boletim Paulista de Geografia*, entre eles “A habitação rural na região do Paraitinga” (1949) e “Tropas e tropeiros” (1957). Tendo aprendido princípios de cartografia com seu pai, o autor manifestara desde os tempos de fazendeiro desenvoltura para levantamentos topográficos a olho nu. As influências de suas leituras em geografia, contudo, são mais tardias, mas claramente perceptíveis em obras mais tardias, como em *O Milho e o monjolo*, que contém trechos de clara remissão aos estudos de Max Sorre.

¹³⁰ A experiência foi realizada em 1947 e está descrita em seu livro *Técnicas agrícolas primitivas e tradicionais* (SCHMIDT, 1976, 107-117). As anotações originais estão em uma caderneta pertencente ao seu acervo familiar.

ainda que, a participação de Willems, então catedrático da USP, tenha ajudado a fortalecer o projeto, a maior parte da metodologia adotada parece ter sido desenvolvida pelo próprio Schmidt a partir de suas pesquisas de campo.

A partida de Willems para os EUA diminuiu consideravelmente a inserção de Carlos Borges Schmidt nos meios intelectuais paulistas. Ao longo da década de 1950, sua contribuição se dará, sobretudo, por meio da sistematização do volumoso material coletado durante os anos de pesquisas mais intensas e na colaboração com Paulo Florençano, então já diretor da Casa do Bandeirante. Ainda nessa década, contudo, o mal de Parkinson já começou a restringi-lo em suas atividades profissionais, que acabariam comprometidas por completo anos antes de seu falecimento, em 1980. Quando faleceu, seus estudos já não gozavam de grande prestígio no mundo acadêmico. Seus antigos colegas haviam morrido ou direcionado suas carreiras em outras direções após o ocaso dos estudos de comunidade e da ELSP. Nada revela mais sobre o lugar secundário que seus enfoques então amargavam do que ter sido o MIS e não alguma universidade o destino de seu acervo — não obstante sua doação pela família, desde o início, ter sido capitaneada por Florestan Fernandes, antigo colega dos tempos das pesquisas em Cunha. Como parte do acervo do MIS-SP, a coleção nunca esteve entre as mais frequentadas da instituição. Mesmo entre pesquisadores cujos interesses são mais próximos aos seus temas, a coleção de Schmidt é pouco conhecida. Permanecem ali, contudo, cerca de três mil imagens (entre fotografias e negativos) que constituem uma das mais ricas fontes para o estudo das antigas técnicas brasileiras. Abrangendo uma vasta gama de trabalhos e costumes rurais da região sudeste, a coleção destaca-se também pelas cadernetas de campo do pesquisador e boa parte das anotações e estudos.

A riqueza do acervo de Schmidt impõe, contudo, uma pergunta inquietante e assaz significativa sobre o lugar da técnica na história intelectual brasileira. Afinal, um acervo assim deveria ter sido há muito incorporado às rotinas de pesquisas acadêmicas e às iniciativas de preservação dos bens culturais ali contemplados. Mas ele não só permanece alijado dessas esferas, como as publicações e o nome de seu autor vão caindo em um esquecimento a cada dia maior. Ainda que o arrefecimento do interesse pela história da técnica dentro das escolas de arquitetura tenha contribuído fortemente para seu ostracismo, existem outros fatores mais profundos em jogo. Afinal, o interesse de arquitetos acadêmicos e preservacionistas pela pesquisa autônoma da história da técnica foi mais uma exceção do que uma prática ordinária dentro do campo profissional da arquitetura no Brasil. Conforme se intentou aqui demonstrar,

seu momento de maior atividade era inseparável do entusiasmo e otimismo característicos das décadas de apogeu da arquitetura modernista no país. O triunfo moderno fez da modernização técnica e do desenvolvimento nacional o pano de fundo frente ao qual a investigação e conceituação dos aspectos técnicos do desenvolvimento arquitetônico brasileiro puderam ir além do valor icônico da síntese de Lúcio Costa. Desse modo, não é de se espantar que o interesse por tais pesquisas arrefecesse logo após os mais sérios abalos aos princípios modernistas que iam sendo inflingidos por uma nova geração de críticos e arquitetos (ver KOURY, 2003).¹³¹

O ostracismo de Schmidt pode ser mais facilmente compreendido ao ser comparado com o destino análogo de seu mais caro interlocutor, o próprio Emilio Willems. Em tempos de forte disputa ideológica no campo das ciências sociais, o antropólogo alemão procurou defender uma visão ecumênica entre os dois lados da disputa, os intelectuais francófilos da USP e aqueles ligados a ELSP, seguidores da linha mais pragmática defendida pela Escola de Chicago. Acadêmico importante de ambas instituições, Willems viu sua posição conciliadora ser derrotada por meio das pesadas críticas dirigidas ao seu estudo sobre Cunha. Ainda que alguns dos métodos utilizados por Willems, como a craniometria e o culturalismo exacerbado, sejam hoje desacreditados (quando não ofensivos), é impossível não atribuir parte das críticas ao seu “empirismo falseador” ao notório bacharelismo dos intelectuais brasileiros. O pragmatismo e a ênfase na pesquisa empírica de Willems tornaram-se o principal alvo do ataque dos intelectuais da USP, que viam a linha da ELSP como um projeto conservador para as ciências sociais brasileiras (JACKSON, 2008, 278).¹³² Mesmo que as críticas a Willems fossem fundamentadas, os argumentos de Caio Prado Jr em sua análise de *Cunha* não deixam de transparecer resquícios da mentalidade aristocrática tão infensa ao trabalho empírico. Não se trata aqui de contestar o comprometimento real ou a validade das análises de Caio Prado Jr. — até mesmo por ter sido ela baseada em intensas

¹³¹ Em estudo sobre o grupo Arquitetura Nova, composto pelos arquitetos Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império, Ana Paula Koury demonstra com destreza como suas ideias estiveram fortemente vinculadas aos debates sobre o papel da técnica no exercício profissional da arquitetura dentro do contexto paulista das décadas triunfais do modernismo. Comentando sobre a linha intelectual de Vilanova Artigas, a autora aponta o quanto os sentidos da nacionalidade diferem em seu pensamento dos de Lúcio Costa. Para o arquiteto paulista a condição brasileira não se vinculava tanto à tradições construtivas ou ao clima tropical, mas sim ao subdesenvolvimento econômico (KOURY, 2003, 45). Nesse sentido, tanto Koury como Hugo Segawa, enfatizaram a importância da autocrítica de Oscar Niemeyer para a trajetória posterior de Artigas em seu compromisso com alguns outros aspectos caros aos pioneiros do modernismo brasileiro (SEGAWA, 2002, 143).

¹³² Luiz Carlos Jackson aponta que a clivagem entre as duas universidades foi tamanha que os “estudos de comunidades”, fortemente identificados com a produção da ELSP, passaram a ser criticados até por professores da USP que já haviam se dedicado a pesquisas de orientação teórica próxima, como Antonio Candido e Gioconda Mussolini (JACKSON, 2009, 278).

atividades de pesquisas documentais e de campo.¹³³ Trata-se sim de notar que, como argumentou Luiz Carlos Jackson, as diferenças eram sublinhadas também em função das disputas ideológicas entre ambos – o que explica o caráter “reacionário” que Caio Prado Jr atribuía ao empirismo de Willems (JACKSON, 2009, 279, n. 5). A “vitória” dos argumentos de Caio Prado Jr. relegou a importante figura de Willems a um ostracismo tão grande que só recentemente sua contribuição às ciências sociais brasileiras começou a ser reconhecida.

Carlos Borges Schmidt foi sem dúvida um personagem *sui generis* na história intelectual brasileira. Sua formação autodidata é singular mesmo para uma época em que a educação formal, ao menos na mesma área de atuação, era uma raridade entre os intelectuais do país. É fora de dúvidas que grande parte de sua abordagem original em seu meio deve-se à sua experiência de quase dez anos como fazendeiro no litoral e no vale do Paraíba. Ainda assim, é preciso ressaltar um último fator que contribuiu em muito para a singularidade de seu olhar: seu desprovido de métodos investigativos que estivessem alicerçados em um corpo teórico ou institucional. Não era aqui somente o fato de não ser um pesquisador ligado a uma universidade ou formado em um curso superior. Era de qualquer competência específica que Schmidt encontrava-se então desprovido. Não é esse um aspecto que deve ser menosprezado em uma análise de sua obra. Ao decidir seguir suas inclinações para a pesquisa, Schmidt entrava em mundo no qual as únicas habilidades reconhecidas e legitimadas ele havia desprezado desde que concluíra os estudos básicos. A partir dessa constatação, seu apeço pelo registro minucioso da técnica pode ser considerado como a forma encontrada por ele para se inserir em um ambiente ainda infenso aos saberes práticos. Trata-se essa de uma hipótese reforçada pelo único registro encontrado da correspondência de Schmidt com outras figuras do panorama intelectual da época, como uma carta por ele enviada a Sérgio Buarque de Holanda, agradecendo a remessa de um exemplar de seu livro *Caminhos e fronteiras*. Nela, o ex-fazendeiro faz menção a uma viagem feita conjuntamente a São Luiz do Paraitinga, durante as pesquisas que o eminente historiador então realizava para seu seminal estudo. Holanda, que fora diretor do Museu Paulista entre 1946 e 1956, parece ter chegado a Schmidt por intermédio de Paulo Florençano, já envolvido com a criação da Casa do Bandeirante desde 1953. Na realidade, alguns registros contidos no acervo pessoal de Holanda indicam que dados importantes para suas análises foram obtidos pelo interlôquio com Schmidt na

¹³³ Caio Prado Jr publicou sua crítica ao estudo de Willems na revista *Fundamentos*, periódico ligado ao PCB. Ali defendeu uma visão de ciência como a primazia de “uma teoria, um sistema de ideias”, que então alinhava-se perfeitamente com o “dirigismo” próprio ao marxismo-leninista do PCB do segundo pós-guerra. (apud JACKSON, 2009, 275).

referida viagem ou em outras ocasiões. (**Prancha 53**). Assim, é interessante notar como na apreciação que faz do livro, a genuína admiração de Schmidt pelo estudo de Holanda deu margens para comentários nos quais ele manifestava certa angústia em relação às limitações de sua atividade como pesquisador:

*“Até parece que Você escreveu esse livro especialmente para mim. Ali está a base histórica da principal maquinaria agrícola tradicional, pela qual me interessa bastante, bem assim das técnicas rurais chamadas primitivas. Não seria possível, de forma alguma, apreciar melhor qualquer livro. Pelo menos seria um livro assim, ou melhor, com um livro assim que eu gostaria de encerrar (que pretensão! [sic]) a minha atividade escrevinhatória. Essa pena eu penarei pelo resto da vida. E ‘que vida triste essa minha. Comer feijão sem farinha! Sem leite!’”*¹³⁴

É provável que o tom melancólico da carta, mesmo cifradamente, fizesse referência ao Mal de Parkinson que encerrou precocemente suas pesquisas. Entretanto, o recurso à lírica sertaneja no fechamento da carta pode ser visto como uma sugestão de Schmidt, marcada por uma ironia amargurada, a sua condição de “intelectual de província”. Mesmo sem nunca ter tido grande reconhecimento intelectual — algo quase impossível dada sua formação autodidata e o forte teor técnico de sua abordagem —, sua marginalidade em relação aos circuitos letrados havia aumentado muito desde a partida de Willems para os EUA. O caráter quase confidencioso de sua carta a Sérgio Buarque de Holanda induz a pensar que Schmidt, a essa altura de sua vida, era bastante cômico da limitada repercussão de suas investigações sobre as técnicas “chamadas primitivas”. Sua consciência de seu lugar secundário ajuda a referendar a hipótese de que sua obsessão pelos detalhes técnicos tenha sido, desde sempre, parte de seus esforços para habilitar-se como pesquisador. Seria um modo de aproveitar ao máximo os dados obtidos em suas investigações, que sempre tomaram como temas áreas nos quais suas experiências prévias poderiam ser melhor aproveitadas. Mesmo sua maior familiaridade com os hábitos e linguajares da população rural teria lhe rendido uma zona de conforto impossível de ser desconsiderada. Ele sabia deixar os caipiras seus interlocutores à vontade quando os entrevistava, além de acompanhar com facilidade as explicações mais pormenorizadas que eram fornecidas — uma tarefa quase sempre mais difícil do que aparenta à primeira vista. Nesse ponto, é interessante notar que todos os outros auxiliares de Willems na pesquisa de Cunha tinham alguma formação como pesquisadores. Além de Schmidt, o único que não tinha uma formação superior era Paulo Florençano. Seu

¹³⁴ Correspondência de C. B. Schmidt para S. B. de Holanda, 15/10/1957, Acervo do Siarq-Unicamp.

colega, entretanto, sempre contou com sua habilidade como desenhista para se inserir nos meios profissionais que frequentou. Aos demais, restou sempre a teoria, o “sistema de ideias” que permitia, ao menos, disputarem a validade de suas afirmações. Schmidt não possuía nem uma nem a outra. Nunca foi um bom desenhista, por exemplo. Nas ocasiões em que se viu obrigado a desenhar, suas anotações de campo sempre perderam muito em clareza. Quando se valeu de ilustrações em suas publicações, elas foram sempre redesenhadas por amigos, como Paulo Florençano e Osny Azevedo. Até por isso, esforçou-se por descrever com minúcias aspectos que um bom desenhista — fosse ele um pintor ou um arquiteto — teria dado conta com alguns poucos croquis. Nesse sentido, ao esforçar-se por registrar detalhadamente as explicações recebidas às suas perguntas, Schmidt legou uma possibilidade única de “construir outros significantes” na compreensão da arquitetura vernacular brasileira – para remeter novamente as ideias de Masseroni.

3.2. A técnica como linguagem da arquitetura vernacular.

As pesquisas de Schmidt que serviram como subsídio ao *Inquérito sobre a habitação rural* são desconhecidas mesmo da maioria dos pesquisadores familiarizados com sua produção. Após a partida de Willems para os EUA, os trabalhos foram interrompidos e os dados coletados nunca foram sistematizados ou integrados em seus estudos publicados. O material disponível no seu acervo, entretanto, é bastante rico. Há ali centenas de fotos sobre o tema, constituindo uma das mais importantes coleções iconográficas sobre a arquitetura vernacular existentes no país. A escolha dos aspectos a serem privilegiados no inquérito obedeceu rigorosamente às anotações realizadas por Schmidt, em 1943, em São Luiz do Paraitinga.¹³⁵ Além disso, suas cadernetas de campo trazem informações de teor verdadeiramente único no âmbito do *corpus* documental da arquitetura brasileira. Em verdade, é em seus apontamentos que se pode comprovar a riqueza singular de suas pesquisas para o estudo da arquitetura brasileira. O caráter minucioso que lhe era particular conferiu às suas notas uma abrangência de temas e enfoques que outros documentaristas nunca se preocuparam em registrar – fossem eles arquitetos, engenheiros, médicos, artistas, geógrafos, antropólogos ou folcloristas. Diferentemente de todos, Schmidt atentou fortemente para

¹³⁵ Caderneta de campo nº6, coleção C. B. Schmidt, acervo do MIS-SP.

aspectos centrais às construções vernaculares, como os critérios e métodos de extração dos materiais para construção, bem como seu transporte. Ademais, em resposta à suas perguntas, carpinteiros e construtores expuseram os princípios que presidiam a implantação das casas nas diferentes situações topográficas e a consequente distribuição interna dos cômodos. Os processos de divisão e organização do trabalho construtivo está também ali apontado, observando não só as operações técnicas, mas também os vínculos sociais envolvidos na construção (**Pranchas 54 e 55**). Nesse sentido, sua metodologia já se guiava por uma abordagem da técnica que seria logo reconhecida como algo característico a seus estudos: a descrição pormenorizada de todas as etapas de um processo técnico, fosse o preparo da farinha de mandioca ou a construção de uma casa (KATINSKY, 1967, 543). Seu olhar atento para todas as etapas dos processos técnicos e desprovido de prerrogativas profissionais foi capaz de legar descrições mais minuciosas do que a maioria. Nesse sentido, acompanhar seus passos torna-se um caminho dos mais fecundos para reconstituir *o universo vernacular para além do arrolamento do encadeamento de operações técnicas e da análise do que está visível nas formas arquitetônicas*.

Um caso exemplar do valor de sua obra para tais fins é o registro das explicações de um morador do bairro de Pedra Negra, em São Luiz do Paraitinga, sobre a construção de uma casa de taipa de mão. Embora Schmidt recorra a desenhos em suas notas, eles não têm outra função além de guiar a explicação fornecida sobre os procedimentos construtivos adotados. É ela que constitui o verdadeiro foco da atenção de Schmidt, atentando, inclusive, para nomenclaturas pouco notadas — às quais, via de regra, correspondiam relações técnicas ou funcionais igualmente ignoradas. Um bom exemplo estava na utilização das “taquaras” durante a construção de uma casa. Eram utilizadas não somente para o ripamento das telhas, mas também como as “varas” horizontais que eram amarradas aos paus a pique. Em ambos os casos, o construtor afirmou empregar a *taquara piri*, “feita de taquarassu”.¹³⁶ Pelas notas de Schmidt, fica claro que o termo “taquara piri” não se referia ao material de que eram feitas essas ripas e varas — o taquarassu (*Chusquea guadichaudii*). Ainda assim, é possível encontrar a razão para esse nome em sua forma, análoga a de qualquer ripa pequena: sua secção era de medida igual a usada na fabricação das esteiras e balaios feitos de peri — planta de terrenos alagadiços também conhecida como capim-de-esteira ou taboa.¹³⁷ A partição do tronco do taquarassu em ripas de cerca de uma polegada estava, portanto, na origem da alusão feita às

¹³⁶Caderneta de campo nº 6, MIS-SP.

¹³⁷Schmidt provavelmente reconheceu a alusão, já que chegou a escrever um artigo sobre a fabricação de utensílios caseiros a partir do mesmo material.

folhas do peri. Desse modo, pelas anotações de Schmidt facilmente se percebe que, no universo dos construtores vernaculares, *as formas e medidas utilizadas raramente se desvencilhavam do material com que eram feitas (Prancha 56).*

O caso da taquara-peri, reafirma esse princípio de uma maneira bastante significativa, pois o peri modulava a secção da ripa de taquara mesmo não estando presente na operação. A referência ao material elucida até mesmo aparentes incorreções ou “disnomias” do construtor entrevistado por Schmidt, que chamava as varas dos paus a pique também como ripas, diferenciando elas apenas como ripas “de cima” e “de baixo”. A alusão ao material se torna ainda mais explícita na homonímia entre caibros e paus a pique, que — apesar de exercerem funções ainda mais discrepantes na estrutura da taipa de mão — foram identificadas ambas como caibros: os “de cima” e os “de baixo” (**Prancha 57**). Nesse caso, a referência material é direta, já que o emprego das mesmas madeiras para caibros e paus a pique era algo comum na região. As notas de Schmidt arrolam as seguintes madeiras empregadas desse modo: capororoca (*Rapanea ferruginea*), goiabeira do mato (*Acca sellowiana*), caguantã (*Cupania racemosa*), pinheiro (*Araucaria angustifolia*), pau de almíscar¹³⁸, sucunduí e vauvú¹³⁹, além de várias espécies de canelas não especificadas. E de fato, com exceção da goiabeira do mato, todas as outras só costumam ser relacionadas nos rols de madeiras de construção voltadas para peças internas, não expostas à umidade.¹⁴⁰

As cadernetas de Schmidt dão margem para que se possa vislumbrar outro aspecto central à produção da arquitetura vernacular, que, pela sua própria natureza, se faz bastante inapreensível a documentação e ao inventário: o trabalho do corpo no processo construtivo. Não é o caso aqui de empreender uma interpretação dos gestos empregados nas operações técnicas e na lide com os materiais — ainda que, sem dúvida, seja essa uma etapa importante do ato construtivo. Tratar-se-ia, contudo, de uma abordagem para a qual mesmo as esmeradas

¹³⁸ Provavelmente deveria se tratar da mesma árvore classificada por Huascar Pereira como “almesca” e por ele igualada ao *Styrax glabratum* da *Flora Brasiliensis* de Martius – presente também na *Flora fluminensis* do Frei Conceição Vellozo. Segundo Pereira, a almesca só ocorreria, no estado de São Paulo, na região do Vale do Paraíba e sua madeira, de qualidade inferior, só se aplicaria a obras internas (PEREIRA, 1929, 53).

¹³⁹ Tanto do vauvú como do sucunduí não foram encontradas outras referências. Edmundo Navarro chega a arrolar seus nomes em um léxico de sua autoria, mas não identifica as espécies (NAVARRO, 1941, 55 e 59).

¹⁴⁰ Mesmo a araucária sempre foi empregada de preferência para obras internas, pois não apresenta grande resistência a umidade. Seu largo emprego na construção naval era devido mais a sua grande flexibilidade do que a sua resistência à exposição. Não é de se admirar assim que seu mais comum emprego, portanto, fosse na mastreação dos navios. Além disso, há uma variedade (as vezes indicada nos antigos manuais) denominada “pinheiro branco” cuja madeira é de qualidade ainda mais inferior.

fotografias de Schmidt não oferecem as perspectivas mais adequadas.¹⁴¹ Suas anotações, entretanto, contêm indicações sobre dois outros modos pelas quais o corpo exercia um papel decisivo no fazer-se da arquitetura vernacular. Primeiramente, há ali pequenas evidências do modo como pelo qual do corpo se derivava todo o sistema de medição e cálculo empregado na construção. Não obstante ser do conhecimento comum a base corporal do antigo sistema de medidas pré-métrico seja um fato de conhecimento comum, as notas de Schmidt ajudam a jogar luz sobre outros modos pelos quais o corpo tornava-se o padrão de mensuração para as mais variadas tarefas do trabalho construtivo. Assim, ao inquirir um morador do sertão de Ubatuba sobre a quantidade de embiras necessárias para a construção de uma casa, Schmidt ouviu como resposta que os 20 quilos de casca de imbé eram medidos pelo tempo de trabalho que demoravam para serem reunidos: “*um homem leva dois dias de trabalho tirando a carga para dois homens [carregarem]*”. Ou seja, a medida do imbé necessária para uma casa típica era a capacidade que dois homens feitos poderiam carregar.¹⁴² O mesmo sistema era empregado em São Luiz do Paraitinga, onde um grau maior de precisão era obtido, sem precisar recorrer a quaisquer outras medidas: nas proximidades do rio do Chapéu, Schmidt foi informado que de 18 a 20 feixes de sapé eram empregados na cobertura de uma casa de 5,60m x 4,50m, sendo que “*um feixe é carga para um homem e fica da grossura que quase não abraça*”.¹⁴³ Certamente, esses dois exemplos da capacidade de carga corporal podem soar demasiado grosseiros perto da efetiva precisão alcançada pelo sistema antropométrico baseado em valores fixos para palmos, pés, etc. Intentar uma comparação nesses termos, todavia, constitui um falso problema. Ela apenas turvaria o fato de que a própria origem do sistema antropométrico deu-se partir do desenvolvimento desse mesmo tipo de noções mais básicas, ligadas a questões de cunho eminentemente práticos. Portanto, o recurso ao corpo nos moldes registrados por Schmidt em Ubatuba e em São Luiz do Paraitinga, vinculando-lhe à soluções de problemas construtivos os mais básicos (como saber qual a quantidade necessária de dado material) demonstra o quanto tal expediente era elementar no âmbito da técnica vernacular. Assim, ao se avaliar o papel do corpo como base para a mensuração vernacular,

¹⁴¹ Cumpre observar que, nesse quesito, a documentação realizada pela Missão de Pesquisas Folclóricas se mostrou mais atenta a gestualidade da ação técnica do que as fotos tiradas pelo próprio Schmidt. Principalmente, algumas fotografias feitas por Luiz Saia da produção de farinha de mandioca denotam uma evidente preocupação em registrar a gestualidade do trabalho técnico.

¹⁴² No caso, a “casa-tipo” era composta por uma sala e três outros cômodos, mais a cozinha em separado. As medidas eram de 25 x 25 palmos para o corpo principal e 18 x 18 palmos para o lanço da cozinha. Caderneta de campo nº 6, MIS-SP.

¹⁴³ Caderneta de campo, nº 5, MIS-SP. Grifo meu.

deve-se considerar menos sua inexatidão ou viabilidade e mais o quanto ele seria essencial às lides daqueles homens, permeando todo o processo construtivo de edificações.

Não é somente por meio da mensuração, entretanto, que os sentidos do corpo se fazem presentes na produção da arquitetura vernacular. Eles também dominam boa parte da terminologia técnica de seus construtores. Nas notas de Schmidt, eles são recorrentes: como no uso do termo “orelha” para o encaixe da linha quadrada no esteio, “munheca” para a escora da perna de uma tesoura simples (a referência aqui é à performance do punho humano na ação da mão de elevar ou suportar uma carga pesada), ou na designação da ombreira (outro exemplo!) de uma porta como “mão a prumo”. Mesmo o uso do nome “perna do cachorro” para designar a retranca de um beiral – conforme ele anotou ao entrevistar um carpinteiro de Ubatuba – não deve ser entendida como uma referência à pata do animal.¹⁴⁴ A “perna”, nesse caso, é uma peça antropomorfizada que por se contrapor à ação do cachorro, aparece a ele associada. Os exemplos desse tipo de léxico poderiam ser arrolados longamente, pois são algo tão corriqueiro que não há pessoa minimamente familiarizada com o universo da construção que não possa enumerar alguns exemplos. Em um clássico artigo da historiografia da arquitetura brasileira, Paulo Thedim Barreto¹⁴⁵ já chamava a atenção para a riqueza da terminologia técnica na língua portuguesa, fortemente baseada na aplicação de nomes ligados à constituição humana, como “cabeça”, “dente”, “mão”, “macho”, “fêmea”, “morder”, “chapéu”, “saia”, “camisa” (BARRETO, 1947, 13). Na introdução de sua tese para o concurso de cátedra em história da arquitetura da FNA – RJ, Barreto justifica o recurso constante à terminologia recolhida em documentos e na vivência com profissionais dos ofícios, “*porque infelizmente se acha[va] decadente entre nós esse rico patrimônio que representa o entendimento entre os profissionais.*” (BARRETO, 1947, 14, grifo meu)¹⁴⁶. Entretanto, mesmo sendo parte integrante das atividades corriqueiras de qualquer profissional envolvido com a construção (e talvez até por isso mesmo), essa vivida relação entre corpo e nomenclatura nunca foi alvo de uma reflexão mais demorada – não obstante ao alerta feito por Barreto em seu estudo.

¹⁴⁴ Caderneta de campo, n. 5, MIS-SP.

¹⁴⁵ Formado em engenharia e exímio desenhista, Barreto integrou o SPHAN desde 1937 e além, de restaurador de monumentos importantes, esteve entre os autores de estudos destacados da instituição. Manifestando sempre um forte interesse pelas técnicas construtivas e pelo seu valor documental, Barreto foi também autor da mais marcante análise regional da arquitetura já publicado na *Revista do Patrimônio*, “O Piauí e sua arquitetura” (1938).

¹⁴⁶ É interessante notar que, apenas alguns anos após a defesa de sua tese, os jovens arquitetos Eduardo Corona e Carlos Lemos puseram-se a organizar o *Dicionário da arquitetura brasileira*, cuja edição definitiva foi publicada em 1972. Ainda que inúmeros verbetes façam referência a constituição humana, o fenômeno não mereceu um comentário à parte de seus autores na brevíssima introdução ao livro.

Exemplos de tal terminologia, contudo, são encontrados em quase todos os textos que versam sobre as técnicas construtivas tradicionais no país. Já Francisco Freire Alemão, em um pequeno rol por ele feito dos termos empregados por carpinteiros e pedreiros do Rio de Janeiro de seu tempo arrolava entre eles o verbo “soluçar” como designação da “*peça mal pregada, q. se levanta por si, e se abate*”.¹⁴⁷ Na mesma categoria, encontram-se os beirais de “bracinho”, estudados por Luiz Saia nos arredores de São Paulo. Além disso, boa parte do léxico presente nos antigos manuais técnicos provinha também de relações da mesma natureza: aos furos por onde se passavam as agulhas do taipal, um manual lisboeta de 1867 designa como “orelhas”.¹⁴⁸ E mesmo o termo “ganzepe” — nome de uma samblagem comum nos manuais franceses cujas traduções para o português tornaram-se corriqueiras entre os construtores brasileiros do final do séc. XIX e início do séc. XX — provém do verbo francês *ganser*, cujo étimo parece ter nomeado o ato de trançar os cabelos.

A constante recorrência ao corpo humano na nomenclatura técnica não pode ser tomada como sinal de inaptidão dos construtores vernaculares para o pensamento conceitual ou abstrato, típico dos procedimentos tecnológicos — para adotar a diferenciação proposta por Ruy Gama entre técnica e tecnologia (GAMA, 1986). Na realidade, trata-se de uma forma de pensar que, mesmo sem recorrer à categorizações abstratas de cunho racionalistas, permanece bastante coerente e provida de plena racionalidade — fundamentos comuns a toda linguagem. A chave para a interpretação dessa linguagem estaria em compreender as referências ao corpo e aos seus movimentos como *tropismos*, isto é, recursos linguísticos *essencialmente figurativos*. Logicamente, não era apenas no corpo humano que os tropismos iam buscar suas inspirações. Os nomes das sambladuras de madeiras conhecidas como “raio-de-júpiter” e “rabo-de-andorinha” e “malhete” que adotam outras referências não são nada mais do que exemplos de tropismos que adotam outras referências. Assim, ao recorrer à linguagem figurativa os tropismos constituem a forma de pensamento metafórico por excelência. Por conseguinte, encará-los dessa maneira abre novas perspectivas para a compreensão do papel das técnicas construtivas na produção da arquitetura vernacular.¹⁴⁹

¹⁴⁷ “Termos de carpinteiro e pedreiros”, *Coleção Francisco Freire Alemão*, seção de manuscritos, BN-RJ.

¹⁴⁹ George Hersey foi um dos primeiros estudiosos da arquitetura a chamar a atenção para o potencial explicativo da interpretação figurativa do léxico arquitetônico. Em estudo devotado a linguagem clássica, Hersey argutamente demonstrou como os nomes das modenaturas e demais elementos ornamentais da arquitetura clássica originaram-se a partir de tropismos cujos sentidos só se revelam quando considerados em suas relações com a liturgia sacrificial que tinha lugar nos antigos templos gregos e romanos. (HERSEY, 1988, 2-5)

Em seu belo ensaio sobre a natureza do trabalho dos artesãos, Richard Sennett argumentou que grande parte do saber próprio desses trabalhadores é oriunda de sua capacidade de executar e transmitir orientações baseando-se, quase exclusivamente, no recurso à linguagem metafórica. Dentro dessa forma de comunicação, a *antropomorfose* — a atribuição de características humanas aos materiais e ferramentas utilizadas no trabalho técnico — cumpre algumas funções essenciais à realização plena do trabalho artesanal. Em primeiro lugar, Sennett aponta para seu papel de chamar a atenção do artesão para as propriedades do material. Um tijolo *honesto* ou uma madeira *boba* expressam perfeitamente as características materiais que o artífice terá que saber tirar proveito, ou procurar remediar, de acordo com o caso (SENNETT, 2012, 154-163). Além disso, a metáfora tem um valor inigualável no âmbito da transmissão oral do saber e dos procedimentos técnicos. Algo determinante quando se considera que a instrução face a face — essencialmente apoiada na fala e nos gestos — permanece sendo uma das características mais basais do aprendizado dos artífices. Nesse ponto, o valor dos tropismos se revela inigualável, pois sua própria natureza figurativa ajuda a revestir o mais corriqueiro ato técnico do dinamismo e dramaticidade próprios às imagens e movimentos corporais (SENNETT, 2012, 212-215). Portanto, é no valor conotativo atribuído às operações e procedimentos técnicos que os tropismos corporais melhor demonstram seu extraordinário potencial elaborativo. Na realidade, teria sido essa a causa principal de sua preponderância no âmbito da execução e da transmissão do saber técnico — algo já intuído por Paulo Thedim Barreto ao referir-se a sua importância no “*entendimento entre os profissionais*”.

Nesse sentido, o tropismo seria bem próximo do que o eminente historiador das técnicas Bertrand Gille, entendia como *technèmes* – algo como um módulo básico de transmissão do conhecimento técnico. Ainda que Gille reconhecesse outros fatores que também operariam no campo da linguagem técnica, como a tomada de consciência do material e a apropriação do gestual e do manejo das ferramentas, seu conceito de *technème* ainda se alicerçava fortemente no caráter imitativo do trabalho artesanal. Seria a natureza imitativa do aprendizado artesanal que estabeleceria “*as regras mais ou menos precisas*” que guiarão o trabalho do artífice (GILLE, 1978, 1145-1146). Contudo, a grande contribuição de uma análise baseada no valor metafórico da linguagem técnica é subtraí-la dos juízos de valor inerentes às modernas concepções sobre o trabalho, irremediavelmente vinculadas ao trabalho industrial ou tecnológico. De fato, na moderna escala de valoração do trabalho, construída sobre o culto a originalidade, os procedimentos repetitivos e a recorrência de padrões básicos

incontornáveis conferem aos trabalhos técnicos uma forte inatratividade. Em suma, o conceito de *technème* como a unidade básica de informação permanece ressentindo-se de uma inevitável alusão ao automatismo e padronização excessiva que permeia a produção e reprodução da informação nos tempos modernos. A linguagem figurativa dos tropismos, assim, se mostraria mais aberta à compreensão do potencial da técnica como linguagem, pois estaria desimpedida de vínculos com o caráter subordinado com que o trabalho mimético é tido na atualidade. E ainda que imitação e repetição sejam aspectos inelutáveis do exercício e da aprendizagem da técnica, o valor figurativo dos tropismos ressalta o potencial elaborativo, criador, da linguagem técnica.

O tropismo, todavia, só revela-se um modo eficiente de compreender a técnica por meio de uma reconstituição detalhada do contexto em que era empregado — algo que nunca constitui uma tarefa fácil. Muitas vezes seu contexto jaz irremediavelmente obliterado pela invisibilidade social do trabalho manual e pela própria organização do trabalho artesanal em corporações e guildas. Ainda assim, o esforço em desvendar tais contextos é imprescindível, já que as informações transmitidas pelos tropismos só se tornavam expressivas através da dinâmica relacional estabelecida entre linguagem figurativa, os ritmos do trabalho corporal e as propriedades dos materiais.¹⁵⁰ Desse modo, *a análise dessas relações entre tropos, corpo, utensílio e matéria constitui-se na chave para a interpretação da técnica como linguagem da produção vernacular da arquitetura*. Contudo, é justamente aqui que a agrafia própria à linguagem vernacular cria os maiores obstáculos para o estudo dessas arquiteturas, já que impossibilita formas mais diretas de apreender essas relações. Diferentemente de outras formas de linguagem arquitetônica, o pensamento figurativo da linguagem técnica não se expressa por meio de símbolos gráficos — ou, ao menos, prescinde deles na maior parte do tempo. De fato, o desenho era um recurso presente durante a produção da arquitetura vernacular. Ele, contudo, não assumia forma autônoma (em plantas ou elevações passíveis de registro ou arquivamento), realizando-se no canteiro de obras e, no mais das vezes, era traçado sobre o próprio material a ser trabalhado. O entalhe da “orelha” na qual se apoiava as linhas do telhado era certamente precedido por um desenho de suas linhas no próprio lenho. Igual procedimento também se aplicaria a sua variante também registrada por Schmidt, a

¹⁵⁰ Em seu estudo, Sennett chegou a atribuir ao engajamento com o material um dos principais estímulos ao trabalho artesanal, pelos quais o artífice não só pode aprimorar-se em seu ofício, como também, elaborar novas maneiras de realizá-lo. Entende-se assim como as inovações técnicas tendem a surgir antes pelas mãos de profissionais experientes do que pelos mais jovens. Como sintetizou o autor, “*mourear no trabalho artesanal é uma forma de descobri-las*” (SENNETT, 2012, 144-148 e 196).

“gaipa” – palavra cujo emprego para denominar cachos de uvas ou chifres de animas demonstra bem sua função como tropismo (**Pranchas 58**). Em verdade, muitos dos tropismos que compunham o léxico técnico dos construtores vernaculares eram indissociáveis dos desenhos praticados nos canteiros de obras. Sob tal forma, os tropismos exerciam um de seus papéis mais interessantes na produção artesanal: eles guiavam, por meio das figuras que sugeriam, a própria execução do ato técnico pelo artífice.

Assim, no contexto ágrafo da arquitetura vernacular, os tropismos podem ser entendidos como “signos” verbais por excelência, presidindo as ações e as formas produzidas pelo ato técnico. Mas mesmo quando verbalizados, os tropismos mantinham-se intrinsecamente relacionados com os movimentos gestuais das mãos e os ritmos do trabalho corporal. Considerando a função orientadora dos *tropos* na realização dos atos técnicos, torna-se mister reconhecer que grande parte dos sentidos eram construídos nos “níveis infrassimbólicos” dos sentidos humanos — conforme os nomeava André Leroi-Gourhan. Como argumentou o antropólogo francês, o tato, o olfato e o paladar — todos eles sentidos essenciais aos atos técnicos são incapazes de serem representados, pois permanecem remissíveis apenas a si próprios (LEROI-GOURHAN, 1987, 85). Sempre associando os objetos de referência aos *movimentos do corpo*, tais sentidos só adquirem uma “forma” nesse contexto relacional (LEROI-GOURHAN, 1987, 86 e ss). É somente assim que os sentidos mobilizados durante os processos técnicos são capazes de servir como base para a emergência de um pensamento figurado no qual o *tropo* exerce a função central. E se o paladar e o olfato permanecem relativamente restritos em sua importância no fazer técnico do homem (com a óbvia exceção da culinária), o mesmo não se dá com o tato.¹⁵¹ Na realidade, é principalmente pelo órgão tátil por excelência, a mão, que o pensamento figurativo insere-se na técnica. Conforme escreveu Leroi-Gourhan:

“Contrariamente à visão, cuja percepção começa por ser sintética, o tato analisa, recria os volumes a partir do deslocamento da mão e dos dedos, no âmbito de um conjunto tato-movimento que integra o tato no domínio acessível à percepção figurativa” (LEROI-GOURHAN, 1987, 103).

¹⁵¹ Além da culinária, entendida aqui desde o beneficiamento dos alimentos produzidos ou coletados até sua digestão, nenhuma outra atividade humana atribuiu funções tão centrais ao paladar e ao olfato. Permanecem eles, todavia, sentidos de grande utilidade em quase todos os outros ramos da técnica. Cumpre notar, por exemplo, o quanto o olfato era um recurso importante nas medicinas tradicionais tanto nos diagnósticos como na preparação dos medicamentos.

Considerando a “aversão” dos sentidos técnicos do corpo aos signos autônomos, não é de se admirar que a figuração deles oriunda derivasse suas formas dos próprios movimentos e formas corporais. Sendo remissíveis apenas a si próprios, é pela associação entre gestos e os materiais manipulados que os sentidos técnicos mais facilmente podem derivar-se sob a forma de figuras. Daí a importância dos tropismos corporais no domínio das técnicas: era o próprio corpo que se fazia figura, emprestando suas formas e movimentos para a elaboração de uma linguagem. Em verdade, os tropismos técnicos aqui revelam todo o seu potencial como metáforas: “desviando” os significados atribuídos a um objeto para outros.

A análise de um último aspecto do funcionamento dos tropismos corporais nos processos técnicos demonstra que eles fazem muito mais do que transpor os significados do corpo para objetos externos. Nesse sentido, são bem mais do que metáforas, ou melhor, são bem mais do que se costuma entender por metáforas. Os tropismos não são apenas outro modo, figurado, de nomear os objetos. Em seu pleno movimento, eles se mostram capazes dos mais variados desenvolvimentos. Seu caráter fundamentalmente elaborativo faz com que eles se aproximem do modelo semântico da metáfora, proposto por Paul Ricoeur.¹⁵² Argumentando em prol de uma nova retórica que se predisponha menos à eloquência do que a afirmação da pluralidade dos modos de discurso, o filósofo francês fez dos discursos baseados na figuração uma das bases para seu ousado objetivo. Renunciando à classificação e à taxionomia — próprias a ordem do *nomos* — os discursos baseados na figuração se pautariam muito mais pela *tensão criadora* que emerge da interação entre as figuras pelas quais são compostos. Seria, portanto, um discurso muito mais elaborativo do que ordenativo (RICOUER, 2000, 288 e ss.). Sem dúvida, a complexidade das questões elvantadas faz necessário voltar a proposta de Ricoeur mais à frente. Cabe aqui, por ora, reter o quanto sua busca por um discurso filosófico capaz de integrar melhor diferentes linguagens, reconhecendo a figuração como um agente semântico (e não mais um modo decorativo do nome), pode auxiliar a compreensão da linguagem vernacular da arquitetura.

¹⁵² Em sua densa crítica do conceito de metáfora herdado da tradição filosófica da retórica, Ricoeur propõe um modelo de metáfora que a afasta dos papéis decorativos usuais (apropriados apenas à lógica da eloquência típica da retórica clássica) para fazê-la a base de *uma semântica baseada na figuração*. A metáfora assim deixa de ser compreendida no domínio da palavra e passa a ser referente ao universo mais amplo da frase como um todo, multiplicando as possibilidades de interpretação advindas da relação entre as figuras e o contexto da frase (RICOUER, 2000).

O potencial elaborativo do pensamento figurado ajuda a explicar como as figurações do corpo elaboradas no contexto do trabalho artesanal podem desenvolver-se em novos tropos. Um exemplo interessante pode ser encontrado entre as técnicas mais comuns de carpintaria e marcenaria. Um exemplo esclarecedor desse potencial é encontrado entre as técnicas mais elementares da carpintaria e marcenaria, como no caso do “dente”, uma das mais simples formas de ensamblar duas peças de madeira. Ainda que ao seja essa uma designação muito comum em manuais técnicos ou inventários e estudos especializados, é voz corrente na fala dos profissionais, sendo difícil inquirir um carpinteiro a respeito de alguma técnica de samblagem sem ouvi-lo remeter a tal tropismo. E tomando-o como a forma básica que ele é, torna-se fácil encontrar inúmeros desenvolvimentos de engastes elaborados a partir do *tropos* do dente. Na realidade, todos os exemplos de tropos sem referências ao corpo humano citados acima (“malhete”, “rabo de andorinha” e “raio de júpiter”) são variações da forma básica do “dente” (**Pranchas 59 e 60**).

A linguagem dos tropismos permite mesmo ir além do campo das técnicas construtivas, já que as figuras corporais cumprem papéis análogos ao descrito acima em outros ramos do trabalho produtivo. É este o caso da cerâmica, posto que as técnicas de confecção de vasilhas e potes de barro, utilizando ou não o torno giratório, são fortemente marcadas pela presença de tropismos corporais (**Prancha 61**). O exemplo da cerâmica utilitária indica que os tropos corporais — antes de serem restritos à um campo do saber técnico ou a alguns tipos de materiais, como a madeira ou a pedra — teriam sido muito mais difusos. Daí decorre a limitação dos estudos sobre técnicas que adotem divisões muito estreitas de conjuntos técnicos a serem investigados. Ainda que tal lógica se mostre bastante útil ao pesquisador, apenas superficialmente essas divisões presidiriam os processos técnicos. Elas corresponderiam antes à lógica do inventário e da catalogação do patrimônio técnico do que a da produção artesanal. Na realidade, a extensa difusão dos tropismos corporais pelas especialidades artesanais coloca uma questão cuja resposta, ainda que não possa ser aqui formulada, merece ser feita, tendo em vista as inquietantes indagações daí decorridas. Uma vez que a vigência da figuração corporal estende-se por inúmeros ofícios e ramos da produção técnica artesanal, torna-se bastante sugestiva a hipótese de ter sido ela um dos grandes

facilitadores de um dos fenômenos mais intrigantes da história da técnica: a transferência de técnicas de um ramo do saber para outro.¹⁵³

Uma vez demonstrado o potencial elaborativo dos tropismos corporais contidos nas técnicas construtivas vernaculares, cumpre agora explorar melhor como eles eram desdobrados em uma escala muito mais ampla de sua produção do que a simples designação de seus elementos e procedimentos. Assim, o capítulo seguinte traz uma análise da forma como a figuração do corpo desenvolvia-se em diferentes domínios da produção da arquitetura. Para tanto, optou-se por centrar a investigação somente no campo da arquitetura residencial, justamente por ser a casa, a construção mais rica em termos de significados humanos. Foram escolhidos três momentos do processo construtivo das moradas vernaculares para análise: a escolha do local e divisão interna dos cômodos, a obra de construção em si e, por fim, as cerimônias e festividades de cunho doméstico que faziam das casas — e edifícios que eram revestidos de um simbolismo habitacional — a sede momentânea do corpo social em festa.

¹⁵³ Um exemplo que ilustra muito bem tal fenômeno, e que mantém a discussão bem próxima ao campo da história da arquitetura, é encontrado no desenvolvimento de técnicas mais sofisticadas de carpintaria naval. Conforme foi postulado por Lionel Casson, o grande entrave para o desenvolvimento de grandes embarcações marítimas — a impossibilidade de fixar as vigas de madeira por meio de pregos e cravos — só foi efetivamente contornado pela adaptação de técnicas oriundas da tecelagem para o trabalho com madeiras (CASSON, 1994, 26-35). As consequências dessa engenhosa solução, contudo, nunca ficaram restritas à carpintaria naval. Pelo contrário, elas rapidamente podem ter dado origem à alguns dos mais consequentes desenvolvimentos arquitetônicos da Antiguidade. A solução adotada pelas embarcações mediterrânicas, que consistia em solidarizar as vigas de madeira não mais pela sobreposição de uma sobre a outra, mas por encaixes que trabalhavam sempre em ângulos retos, logo foram adotadas pela construção arquitetônica. Dentre os desenvolvimentos posteriores dessa transferência, segundo Indra McEwen, podem se enumerar tanto o desenvolvimento dos primeiros grandes templos gregos de madeira como mesmo o traçado hipodâmico das novas colônias de algumas *póleis* (MCEWEN, 1993, 48-54). Por mais disparatado que isso possa soar a primeira vista, trata-se de um procedimento bem simples: em ambos os casos, tudo se resume em manter-se fiel à solidez estabelecida pelo encontro de duas linhas em ângulos retos.

4. A produção da arquitetura pela técnica: a construção vernacular.

Ao propor uma análise da *produção* arquitetônica intenta-se aqui chamar a atenção para o valor inerente ao próprio ato construtivo. Não se trata de realizar uma análise puramente processual, mas de apontar para as circunstâncias muito particulares que regiam os canteiros vernaculares. Fazê-lo passa estabelecer o papel determinante das técnicas como vetor não só da produção arquitetônica, mas também dos valores que presidem o processo construtivo. Não pretende-se aqui defender a primazia da técnica sobre os demais fatores que também participam da arquitetura, mas demonstrar que esta divisão não só era inconcebível no domínio da arquitetura vernacular, como era por meio dos próprios processos técnicos que os demais aspectos também eram valorizados.

Trata-se de uma abordagem cuja importância tem crescido enormemente nos últimos anos, que assistiram a afirmação da “história da construção” como uma área de pesquisa autônoma entre os investigadores da arquitetura, principalmente de países ibero-americanos (Ver MATEUS, 2010 e RIBEIRO, 2013). Uma das grandes contribuições daí advindas foi a crítica das abordagens formalistas da história da arquitetura. Sem dúvida, o purismo próprio ao olhar modernista da historiografia brasileira contribuiu bastante para tal limitação, já que sua ênfase no domínio das formas essenciais e sua aversão aos ornatos reduziam ainda mais as possibilidades interpretativas dessas arquiteturas. É significativo, assim, que o formalismo estetizante moderno tenha sido tão afeito das classificações das formas tipológicas da arquitetura vernacular brasileira. Fossem elas organizadas a partir da busca por tipos humanos ideais, as relações ecológicas entre os meios e seus habitantes, os materiais e técnicas empregados ou origens étnicas ou culturais, era o inventário ou a “história dos tipos” que foram sempre o seu objetivo. Mesmo estudos recentes ainda baseavam-se apenas em análises tipológicas, como é possível verificar em grande parte das publicações feitas a partir do renascimento do interesse sobre o tema, na década de 1980. No apego aos estudos tipológicos, é possível mesmo perceber certa inquietação, um afã em tentar distinguir. Em tais análises, é possível perceber uma inquietação, um afã em procurar distinguir por meio dos esforços classificatórios, onde estaria a linha divisória entre a “arquitetura vernacular” ou “popular” e a “arquitetura erudita” ou “monumental”.

Nas páginas que se seguem, procurar-se distanciar dos paradigmas tipológicos e das análises classificatórias que adquirem significados autônomos ao próprio objeto arquitetônico e ao contexto de sua produção. Desse modo, mais do que uma classificação dos tipos vernaculares, o objetivo é se aproximar de um determinado modo de construir. Trata-se, portanto, de compreender o vernacular menos pela discriminação de formas ou tipos não encontrados na “arquitetura dos arquitetos”, “erudita” ou “monumental” e mais como um modo de proceder a construção. Ou seja, ao invés de procurar os elementos das construções que trairiam sua origem vernacular, procurar-se-á discriminar como o objeto em questão foi sempre mais próximo de uma linguagem construtiva — logo, provida de autonomia e coerência própria. Entender como se forma essa linguagem e o modo como ela opera é a mais essencial providência para entender essas construções em seus próprios termos, evitando assim que sua interpretação continue sendo feita, unicamente, a partir dos critérios bastante distintos que presidem a linguagem arquitetônica dos arquitetos profissionais. Ao contrário desses últimos, a linguagem dos construtores vernaculares não estaria no desenho projetivo, separado do canteiro e provido de plena autonomia, mas sim na elaboração metafórica dos gestos engajados no trabalho com os materiais. Era a própria técnica convertida em uma linguagem, que — assim como a linguagem falada —, mesmo em seus mais potentes momentos, raramente dava margens para registros mais perenes. Assim, é o próprio corpo que abrigava, e continua a abrigar, a hermenêutica da linguagem da técnica, consistindo-se como o principal caminho para a compreensão das arquiteturas organizadas a partir dela. Por conseguinte, as próximas páginas procurarão mostrar que, mais do que uma imagem, do corpo derivava-se a própria produção da arquitetura.

4.1. O abrigo do corpo: implantação e repartição interna em moradias vernaculares

O viés modernista da historiografia brasileira também deixou marcas nos modos como são interpretados os critérios de implantação e divisão interna de habitações tanto históricas como vernaculares. Em sua tendência à apologia da pureza arquitetônica — portanto, atemporal — os modernistas não raro fizeram da implantação dessas residências um modo de reafirmar seus próprios princípios estéticos e projetais. O maior exemplo desse tipo

de leitura de uma implantação tradicional encontra-se no majestoso paisagismo elaborado por Luiz Saia para o sítio Santo Antonio, em São Roque. Verdadeiro responsável pela monumentalização desse sítio histórico, o projeto paisagístico de Saia conseguiu concretizar no entorno do conjunto seiscentista, uma das mais icônicas afirmações do ideal estético do velho SPHAN. O bucolismo monumental do sítio Santo Antonio é, contudo, verdadeiramente um caso singular. A propriedade da área pelo governo federal e o longo tempo em que Saia ficou a frente da regional do Serviço em São Paulo proporcionaram condições invejáveis para a concretização do paisagismo do sítio, bastante raras em outros projetos arquitetônicos. Desse modo, na grande maioria das vezes, a afirmação dos princípios modernistas fez-se através de uma retórica em que imagem e discurso eram combinados para tornar evidente a correspondência entre construtores vernaculares e arquitetos modernos. Tal é o caso da apologia à pureza construtiva e cultural feita por Lina Bo Bardi em suas reportagens na revista *Habitat*, por exemplo. Nas páginas da revista, leituras iminentemente plásticas da arquitetura vernacular reafirmavam seu caráter icônico conforme postulado por Lúcio Costa. (**Prancha 22**).

Mesmo no âmbito universitário, poucos foram os avanços obtidos no estudo da implantação das antigas residências brasileiras. Nesse quesito, a maior parte das análises se limitou a enumerar alguns poucos fatores básicos, e de forma bastante genérica.¹⁵⁴ No mais das vezes, resumem-se a mencionar alguns poucos elementos, como a necessidade de boa insolação e da proximidade de fontes de água corrente, para o consumo e para tocar equipamentos, como monjolos e rodas hidráulicas. Mesmo a disposição das habitações à meia encosta de colinas e morros como proteção aos ventos, nunca perdeu sua feição descritiva e generalizante. A garantia de insolação, água e proteção contra ventos mais fortes são fatores com os quais raramente os arquitetos profissionais, modernistas ou não, deixavam de lidar em seus projetos. Não é de admirar-se assim que tenham sido esses os critérios mais lembrados — ou considerados apenas em seus aspectos mais próximos às práticas projetivas atuais. Mesmo a atenção despendida às análises da qualidade da insolação nas habitações tradicionais pode ser vinculada a sua importância nos postulados estéticos de Le Corbusier sobre o

¹⁵⁴ Uma louvável exceção é o estudo de Marcos Carrilho sobre as fazendas de café do Caminho Novo da Piedade, no vale do Paraíba. Nessa pesquisa, o autor evidenciou por meio de uma admirável análise das estruturas da paisagem regional, como a disposição das fazendas de café no terreno obedecia a critérios muito específicos que visavam obter a melhor insolação possível (CARRILHO, 1994, 94-96). Ainda que tal necessidade remetesse antes à secagem dos grãos no terreiro do que a uma questão habitacional, o olhar atento do autor para as paisagens locais e sua importância na conformação das tipologias arquitetônicas é um caso que merece ser ressaltado.

assunto. (LE CORBUSIER, 2009, 13 e ss). Tratava-se essa de uma lição cara aos arquitetos modernos brasileiros, para quem os esquemas de Lúcio Costa em *Documentação necessária* já lhes despertavam a atenção para o jogo da luz sobre os volumes construídos.

A interpretação dos critérios de repartição interna das habitações, não raro, deu-se de uma maneira similar. Ainda que tenha sido tema dos mais desenvolvido pelas pesquisas sobre a arquitetura brasileira, aí também foram manifestos os mesmo vieses. O restauro do sítio Santo Antonio outra vez oferece um ótimo exemplo sobre tal postura. Conforme apontado por Cristiane Gonçalves, um dos primeiros problemas a demandar uma decisão importante no restauro da sede do sítio foi o destino a ser dado aos vestígios da chácara construída no séc. XIX, anexa à residência seiscentista. Decidida sua demolição, é bastante esclarecedor o modo usado por Luiz Saia para afirmar sua convicção de que a planta bandeirista seiscentista era superior a da chácara do Barão de Piratininga:

“A casa de Fernão Pais de Barros é mais ‘máquina de morar’, porém, máquina essencial, exclusiva, definitiva. É a máquina completa, que prevê a religião para a família e para os escravos, prevê hospedes, e a separação entre a família e tudo o que fosse adventício.” (SAIA, 2005, 98).

Como fica claro nas explicações de Saia, foi a maior correspondência entre a casa seiscentista e as propostas corbusianas para o habitar moderno que decidiu a derrubada dos restos da antiga chácara — que, justamente, por seu caráter “suburbano” já demonstrava falta de compromisso com as soluções puras. O olhar modernista para o passado arquitetônico brasileiro não implicou apenas em restauros hoje contestáveis, contribuindo também para que a organização interna das habitações brasileiras permanessece um campo longamente negligenciado. Excetuando-se os casos em que os registros históricos forneceram indicações claras sobre os motivos da repartição interna das habitações, poucas foram as peças que tiveram suas funções plenamente decifradas. E tais casos foram, na realidade, bastante raros, já que os registros disponíveis sobre o passado mais antigo da arquitetura brasileira sempre foram escassos.¹⁵⁵ Os casos de residências mais ricas, com plantas mais repartidas e especialização espacial maior foram de solução mais fácil, ainda que não sem lacunas. No tocante à arquitetura vernacular, contudo, o quadro invertia-se por completo. Na realidade, o desconhecimento dos princípios organizadores das plantas revela também que valor icônico

¹⁵⁵ A própria separação entre “a família e tudo o que fosse adventício” que parece ter regido a organização das antigas moradas brasileiras só pôde ser tão firmemente estabelecida por meio dos inúmeros e bastante recuados registros disponíveis na crônica histórica colonial e na literatura de viagem do século XIX.

da casa vernacular, raramente, ultrapassou os umbrais das portas de entrada. A superficialidade da “imagem vernacular” aqui revela seu ponto mais frágil: a incapacidade de estender ao interior das moradas o mesmo apreço que se atribuiu à plasticidade singela de seu exterior. Como ensinava a anedota da casa caiçara de Carlos Lemos, por mais que a casa vernacular fosse uma imagem cara e necessária, — não só ao projeto moderno, mas a muitos brasileiros “leigos” que amiúde faziam dela um elemento importante para suas identidades — seus limites aqui se faziam mais claros do que nunca. À imagem da “casinha simplesinha, toda branca, de sapé” opunha-se por completo a escuridão abafada de seus cômodos, a umidade constante dos chãos de terra batida e a presença incômoda de insetos, que tinham nos feixes de sapé, ou folhas de palmas, um nicho mais do que propício. Ainda que intente-se aqui evitar um relativismo cultural extremado (e bastante inócuo), cumpre notar que esta incapacidade não repousava apenas em diferenças culturais ou sensibilidades muito distantes entre si. Nem mesmo deve ser entendida como uma recusa a fazê-lo. Tratava-se de uma questão, sobretudo, de incompreensão dos critérios que presidiam a organização dessas moradas, cuja vigência não só tornava a escuridão e a clausura das casas toleráveis aos seus habitantes, como até desejáveis. Desse modo, a análise que se segue nas próximas páginas procurará mostrar quais eram esses critérios de implantação e o modo como eles interagiam na organização espacial das habitações vernaculares.

Em consonância com as afirmações defendidas nesta tese, a invisibilidade da linguagem técnica vernacular, fortemente baseada na figuração do corpo, também contribuiu para incompreensão de tais critérios. As metáforas do corpo, contudo, mesmo que ainda manifestem um sentido eminentemente técnico, apresentam-se aqui de maneira bem diferente do modo como o faz no domínio das técnicas de carpintaria, por exemplo. Isso se dá porque, antes de ser um meio para responder à questão da situação e repartição da habitação, o corpo é o fim desse processo: é a ele que a construção da casa deve assegurar uma proteção eficaz. Afirmar que os construtores vernaculares procuravam dispor suas casas na paisagem e repartir seus cômodos visando proporcionar a melhor proteção possível aos corpos de seus ocupantes é algo um tanto tautológico. A função de abrigo constituiu sempre a razão essencial de qualquer habitação humana, e dificilmente alguém moraria em uma casa que não fosse capaz de cumprir esse requisito — ou, ao menos, não atribuiria ao local os sentidos usualmente presentes nessa palavra. Ainda assim, permanecem inexplorados alguns desdobramentos dessa função primordial das casas vernaculares, principalmente no tocante a sua repartição interna. Fazê-lo não só permite encontrar um sistema bastante coerente — mesmo que em

tudo diverso dos atuais hábitos de morar — como também capaz de iluminar alguns aspectos das habitações brasileiras mais antigas, tenham sido elas vernáculas ou não.

Assim, não são as figurações de suas partes ou seus movimentos gestuais, portanto, que devem guiar a presente investigação. A análise da organização da casa como abrigo dos corpos deve ser baseada nos métodos e práticas do único saber técnico que fez da proteção e perpetuação do corpo sua preocupação central: a medicina. Não se trata, obviamente, de proceder a uma análise forense da casa vernacular, mas de reconsiderar como os princípios medicinais e terapêutico de seus construtores participavam de sua produção. Não são a medicina e a higiene modernas que oferecem aqui os melhores parâmetros, portanto, mas sim os saberes terapêuticos baseados nos princípios hipocráticos dos humores e seu condicionamento pelos ares, águas e demais variantes topográficas.

Fazer da medicina humoral um modo de evitar o anacronismo inerente às análises baseadas na medicina e higiene atuais, não deixa de se apresentar algo um tanto complexo — mesmo temerário, à primeira vista. Afinal, conforme foi visto, foi uma medicina mais permeável à tradição hipocrática um dos saberes que mais contribuiu para a visão negativa da arquitetura vernacular. De fato, como as fotografias e cartazes de Belisário Penna evidenciam, coube à medicina mesológica do século XX legar a imagem definitiva da casa vernacular como *locus* do ideal oitocentista da barbárie latente no interior do país. Nesse contexto, recorrer às mesmas bases conceituais para demonstrar a coerência da organização das moradias vernáculas soa realmente como um contrassenso dos mais rocambolescos. Essa coerência começa a se revelar, entretanto, quando se considera as grandes transformações ocorridas dentro do pensamento médico ocidental a partir do século XVIII, que estiveram na base da medicina mesológica. Conforme exposto, às vésperas de seu ocaso, o modelo hipocrático já havia sofrido fortes influências das ideias científicas originárias do novo racionalismo do século XVII. Entre o influxo das novas teorias filosóficas, um destaque deve ser dado às ideias newtonianas sobre as leis da mecânica e sua influência sobre o comportamento dos corpos. Sua incorporação pela medicina hipocrática reacomodou suas bases teóricas sobre uma noção mecanicista do meio físico, afastando-se da antiga correspondência isomórfica entre a ordem cósmica e o equilíbrio do organismo. O meio deixava assim de ser compreensível através de uma *concepção qualitativa e antropomórfica* da interação dos corpos, sendo destarte definido por seu caráter fluído, *relacional* — análogo, portanto, à força de atração e repulsão da mecânica de Newton (EDLER, 2011, 30-33). O fim

da correlação entre funcionamento do organismo e os fenômenos de ordem natural foi o maior abalo nas teorias hipocráticas no Ocidente até então — que, desde a sistematização da tratadística helenística por Galeno de Pérgamo, no séc. II d. C. apresentara uma impressionante continuidade. Assim, ainda que se mantivesse permeável a alguns preceitos da medicina humoral, a mesologia médica do século XIX já havia se afastado de grande parte do núcleo teórico hipocrático.

Além disso, é necessário relembrar que às mudanças no saber médico corresponderam, igualmente, transformações radicais nos ambientes humanos, principalmente nas grandes cidades — cujo crescimento acelerado aumentava exponencialmente os riscos à saúde pública. No caso do Rio de Janeiro, por exemplo, é bastante conhecida a relação entre crescimento urbano, epidemias e ascendência da medicina mesológica. A nova disciplina foi responsável, inclusive, pela inversão das ideias positivas antes predominantes a respeito da excelente salubridade do clima brasileiro (HOCHMAN, 1998, 112). Apesar da imagem das cidades ao longo do século XIX ter sido indissociável das ideias de miséria e doença, o estigma da insalubridade urbana marcou indelevelmente a identidade arquitetônica brasileira. Conforme se argumentou no primeiro capítulo, foi nesse contexto que se afirmaram as concepções sobre o atrasado “sistema colonial” de construções e habitações insalubres, que perdurava por todo o país ainda no início do século XX (CARDOSO, 1905, 38). Desde então um sólido corpo de pesquisas históricas conseguiu desfazer o paradigma da cidade colonial desordenada, ou da “espontaneidade” do urbanismo de matriz lusa.¹⁵⁶ Entretanto, o mesmo ainda não pode ser dito sobre os critérios de implantação e repartição interna das casas

¹⁵⁶ De fato, a mudança na interpretação do passado arquitetônico e urbanístico brasileiros foi um processo que demorou décadas, só recentemente superando-se o paradigma da desordem e do “desleixo” urbano colonial. Fundamentais nesse processo foram as pesquisas pioneiras de Maria Stella Bresciani sobre o caráter ideológico que o higienismo assumiu no urbanismo brasileiro do final do século XIX. Se as antigas cidades brasileiras permanecem um ambiente pouco salubre sob os parâmetros atuais, hoje se conhecem diversos expedientes e medidas pelos quais tentava-se contornar os riscos à saúde pública de seus habitantes. Nesse sentido, cumpre citar as pesquisas recentes de Nestor Goulart Reis sobre a sobreposição do traçado viário do velho centro paulistano com os caminhos naturais do escoamento das águas pluviais, ajudando a impedir seu acúmulo excessivo no solo das ruas ou nos muros portantes de taipa de pilão (REIS, 2004). Sobre o assunto ver também o estudo de Gilda Bruna na coletânea sobre o urbanismo de colina luso-brasileiro (LOBO; SIMÕES JÚNIOR, 2012, 65-66). Por meio de um belo e vigoroso trabalho de pesquisa, Mauricio de Abreu ajudou a recontar a história dos hercúleos trabalhos com os quais esteve sempre à volta a administração do Rio de Janeiro na tentativa de combater a insalubridade das lagoas e charcos que dominavam amplas áreas do rocío e do termo da cidade. Já Denise Tedeschi ressaltou recentemente a preocupação em prover as de um sistema de abastecimento que garantisse a salubridade da água consumida nas vilas mineiras do século XVIII (TEDESCHI, 2011). Um aspecto que permanece pouco desenvolvido, contudo, são as determinações da legislação colonial sobre as “servidões urbanas” em relação à luz e ao ar. Este curioso aspecto do direito urbanístico português não só visava garantir as condições de insolação e ventilação das antigas construções, como também pode ter sido um fator a mais na valorização simbólica do emprego de peças de cantaria nas envasaduras de portas e janelas do casario colonial, como apontou Francisco de Paula Dias de Andrade (ANDRADE, 1966, 68-74).

coloniais brasileiras — com relação às quais a arquitetura vernacular mais recente guardava forte correspondência.

Assim, a razão para o duradouro desconhecimento referente à implantação e repartição da arquitetura tradicional brasileira remonta também à dupla transformação ocorrida nos modos como eram percebidos os ambientes construídos. Tanto as mudanças no saber médico como nos sítios urbanos, ao trazerem novos hábitos de morar e vivenciar os lugares, foram tornando opacas as regras que organizavam os antigos ambientes construídos. Revestiram-se eles de uma inevitável atmosfera de estranhamento, que somada à inerente marginalização social que esteve sempre na base dos arcaísmos técnicos das casas mais pobres, rapidamente converteram a estranheza em repulsa e demonização. Em realidade, há mesmo fortes indícios de que em meados do século XIX, grande parte das regras por trás da disposição das mais antigas casas coloniais fosse então incompreensível aos olhos das classes letradas.

Com vistas a reconstituir esses critérios, mesmo que apenas para fornecer alguns subsídios para posteriores aprofundamentos — torna-se indispensável recorrer aos conceitos da medicina hipocrática antiga. Na realidade, o cotejamento dos preceitos encontrados na tratadística médica anterior ao século XVIII com as fontes documentais e materiais da cultura arquitetônica brasileira constitui a mais profícua abordagem do tema. Entretanto, antes de adentrar na análise da literatura médica mais antiga, faz-se necessário pontuar que não se procura aqui questionar a autonomia da antiga medicina humoral. Fazê-lo poderia dar margem para postular que um marceneiro ou um pedreiro poderiam adentrar domínios que *sempre* foram vedados aos médicos e cirurgiões — e aos herbários e parteiras, em menor medida. Contudo, o fato de que, mesmo hoje, certos campos da medicina ainda dependam de uma grande perícia técnica e manual é um lembrete de seu antigo parentesco com as habilidades corporais. Assim, o que se intenta apontar aqui não é a equivalência das práticas e juízos da antiga medicina e os demais ofícios técnicos mas sim o modo bastante similar como a lógica remetia também a uma metaforização do corpo. Desse modo, é importante lembrar o caráter qualitativo e antropomórfico dos conceitos hipocráticos conforme apontados por Flávio Edler. Mais do que um simples coincidência, o antropomorfismo das qualidades dos elementos aos quais os antigos médicos recorriam operava por uma dinâmica idêntica a dos “sentidos técnicos” proposta por Leroi-Gourhan. De fato, as noções básicas da medicina humoral (quente/frio, seco/úmido) agiam em dois níveis bem distintos, cuja interação respondia por

toda a legitimidade das terapias existentes. Conforme evidenciado pelas pesquisas etnográficas de George Foster em comunidades mexicanas, as qualidades de “quente” ou “frio” eram noções sensíveis (e cuja variação podia ser estimada) quando referente ao corpo humano e aos principais agentes externos das doenças, como o clima e os ventos. Contudo, “quente” ou “frio” adquiriam *um valor fixo plenamente metafórico*, quando eram aplicados aos alimentos e preparos medicinais nos quais se embasava toda a terapêutica tradicional (FOSTER, 1994, 22-23)¹⁵⁷. Ainda que a diversidade da terapêutica humoral latino-americana tenha sido quase imensurável, ela sempre se baseou na combinação dos elementos e ingredientes cujas qualidades fixas, “emprestadas” aos alimentos e preparos, eram tidas como capazes de corrigir os desequilíbrios humorais originados a partir de agentes externos, como vento, chuva, neblina, insolação, etc. Tais preceitos eram a base, inclusive, de famosos tabus alimentares cuja combinação de ingredientes de qualidades opostas era vista como a origem de muitas doenças e achaques. Assim, compreende-se a crença de que mesmo uma doença grave como a “febre maleita” poderia acometer quem comesse melancia (um alimento frio) estando suado ou exposto ao sol forte (TEIXEIRA, 1954, 82).¹⁵⁸ É particularmente significativo o modo como a interação metafórica entre a esfera do sensível e da matéria era pensada de forma bastante similar à atuação dos sentidos “infrassimbólicos” nos processos técnicos, conforme descrita por Leroi-Gourhan — nos quais os aspectos sensoriais dos movimentos são apreendidos em sua relação com um objeto externo de referência.

Tais características ajudam a entender os motivos pelos quais, antes do advento das sociedades tecnológicas, a medicina era considerada uma técnica análoga a todas as demais. O termo grego *téchne*, de fato, se aplicava desde a carpinteiros até a médicos e sofistas. Mesmo a descrição, contida no *corpus* hipocrático, dos requisitos que alguém deveria ter para ser um médico não difere em nada da costumeira formação artesanal: “*Pois é necessário, quem quer que pretenda reunir conhecimentos sólidos de medicinar alcançar o seguinte: disposição natural, ensino, lugar favorável, aprendizado desde a infância, dedicação ao trabalho, tempo.*” (Lei, 2, In CAIRUS, 2005, 170). A historiadora Serafina

¹⁵⁷ Em seu estudo, realizado no sudoeste do México durante a década de 1940, Foster apontava não só para a plena vigência da medicina humoral entre as populações tradicionais da América quando seu desaparecimento na Europa estava já consumado, como também para sua admirável homogeneidade em todos os países da América Latina, incluindo o Brasil.

¹⁵⁸ Febre maleita ou “malina”, de acordo com Fernando São Paulo, era o nome mais comum para a malária (SÃO PAULO, 1970, 234). Uma boa amostra de tabus alimentares e das atribuições mais comuns para as origens das doenças pode ser encontrada em bons estudos sobre o folclore medicinal brasileiro, como os de Mário de Andrade, *Namoros com a medicina*, de Alceu Maynard Araújo, *Medicina rústica* e de Câmara Cascudo, *História da Alimentação no Brasil* — além do valioso dicionário de Fernando São Paulo, *Linguagem médica popular no Brasil*. As referências completas constam ao final do volume.

Cuomo expôs também outras formas de equivalência entre a medicina e as demais técnicas na Grécia clássica, dentre as quais ressalta-se o valor moral de sua prática e a inerente ambiguidade que recobria seus praticantes (CUOMO, 2007, 7-18).¹⁵⁹ A “reciprocidade lógica” entre medicina e os demais campos da técnica legitima, portanto, a interpretação do agenciamento das casas vernaculares por meio dos antigos preceitos médicos. Mais do que domínios estanques ou infensos, a arquitetura vernacular e a medicina humoral constituíam saberes comunicantes entre si, compartilhando as mesmas bases teóricas e interpretativas. Portanto, trata-se de caminho dos mais frutíferos recorrer aos preceitos dessa tradição médica para compreender a disposição e organização internadas das casas vernaculares. Para tanto, seria conveniente recapitular, mesmo que brevemente, os principais conceitos encontrados na tratadística médica hipocrática, sobretudo aqueles relativos a seus aspectos ambientais.

Primeiramente, cabe pontuar que a noção de que a saúde do organismo estaria sujeita à interação entre fenômenos naturais externos e humores corporais cujas qualidades eram correspondentes tornou a medicina humoral, particularmente, fecunda na investigação ambiental. Conforme geógrafos modernos já apontaram, tal característica conferia à medicina hipocrática um caráter mais efetivo como “ciência das paisagens” do que a geografia — que para os gregos, sempre esteve muito mais próxima do que hoje se entende como astronomia e cosmografia (CLAVAL, 2011). A principal fonte de autoridade dos médicos na investigação dos ambientes repousou sempre no o tratado *Ares, águas e lugares*, que tornou-se uma das mais famosas peças do *corpus* hipocrático, Ali, pela primeira vez, a posição e situação das cidades e habitações humanas foi alvo de uma reflexão mais cuidadosa, atribuindo-lhe papel determinante na saúde humana. De especial interesse é o seu arrolamento das principais variáveis presentes na determinação da salubridade de um sítio. Em ordem de influência, o tratado estabelece, primeiramente, as características locais das estações do ano, seguidas das qualidades dos ventos dominantes e, por último, a qualidade das águas locais (*Ares, águas e lugares*, I, 1-2, In CAIRUS, 2005, 94).

O tratado hipocrático não fornece, contudo, nenhum modelo para a organização de cidades ou habitações salubres, limitando-se a descrever algumas incidências mais comuns

¹⁵⁹ De acordo com a autora, a ambiguidade da técnica entre os gregos era tanto política quanto epistemológica, já que envolvia o domínio de saberes que poderiam submeter ou esvaziar a autonomia do indivíduo e da *pólis*. A mesma ideia é retomada por Richard Sennett em suas considerações sobre o estatuto ambíguo dos técnicos e artistas dentro da filosofia de Platão e Aristóteles (SENNETT, 2012, 142-144).

conforme a posição das cidades.¹⁶⁰ Coube aos autores romanos estabelecer um modelo ou sumário dos princípios de implantação mais recomendáveis do ponto de vista da saúde pública. O próprio Vitrúvio parece ter sido o primeiro a fazê-lo, ainda que, dentre os autores mais antigos cujos tratados sobreviveram, Catão e Varrão também tenham abordado brevemente o tema. O arquiteto romano, já no primeiro livro de sua obra, estipulava que a escolha de um lugar saudável deveria ser o primeiro critério para a eleição do sítio de uma cidade: *“Ele será alto e não nebuloso, sem geadas e voltado para um quadrante que não seja nem quente nem frio, mas temperado. Depois a vizinhança de pântanos será evitada”* (VITRÚVIO, I, IV, 1) A escolha de um sítio alto e afastado de pântanos e charcos procurava evitar as “exalações de calores” provindos do ressecamento da terra úmida e da podridão dos corpos ali presentes (I, IV, 5). Em igual maneira, evitar geadas e nevoeiros eram uma forma de se proteger dos excessos do frio sobre os corpos. As partes seguintes do capítulo são dedicadas a estipular os efeitos do frio e do calor no corpo humano, bem como, para instruir o leitor nas formas de conhecer e se defender dos excessos topográficos. Em suas recomendações, Vitrúvio parecia seguir os preceitos de Hipócrates, já que os “calores pútridos” e os “frios que endurecem” eram fatores cuja forte variação sazonal poderia comprometer seriamente a salubridade dos sítios.. Sobre os ventos, o arquiteto de Fano atribuía-lhes não só um papel terapêutico importante (baseado no princípio da correção dos desequilíbrios pela influência de agentes externos sobre o organismo), como também os tinha como o principal fator condicionante na implantação de cidades e edifícios. No tocante a essa questão, a o valor do arquiteto se comprovaria pelo seu engenho em resguardar esses estabelecimentos dos danos trazidos pelos ventos, evitando sua entrada nos recintos habitados (I, VI, 3).¹⁶¹ Foi a partir dessa regra que Vitrúvio propôs seu esquema de implantação e organização do traçado de uma cidade. Tamanha era a importância da questão dos ventos na organização da arquitetura que o arquiteto dedicava ao tema dois dos dez *schematas* de seu

¹⁶⁰ Mais do que procurar fornecer parâmetros abrangentes ou universais, o grande esforço do autor do tratado consiste em embasar a diferenciação das compleições corporais e hábitos dietéticos das populações de acordo com sua distribuição geográfica. Nesse quesito foi ele também a principal referência das semelhantes considerações feitas por Vitruvius para embasar as diferenças entre as residências romanas e gregas, no início do sexto livro de seu tratado (VI, I, 1-12)

¹⁶¹ *“Se eles não forem deixados entrar, não só o lugar ficará saudável para os corpos sãos, como também, se eventualmente se originarem doenças a partir de outros condicionalismos, a que em outros lugares salubres se opõem tratamentos médicos, nesses lugares, em função da mistura de ventos na devida proporção, essas doenças serão mais facilmente tratadas.”* (I, VI, 3). Cumpre notar que em passagem do seu sexto livro, Vitruvius afirma a reciprocidade dos preceitos hipocráticos tanto na organização das cidades como na das residências particulares (VI, VI, 1).

tratado.¹⁶² O primeiro, era uma rosa dos ventos em que mostrava-se a origem e a direção dos oito ventos principais e dos demais ventos secundários. O outro esquema trazia um exemplo de disposição salubre do traçado das ruas de uma cidade de acordo com a orientação dos ventos dominantes (I, VI, 10).

O tratado vitruviano evidencia a enorme diferença entre os preceitos hipocráticos clássicos e aqueles da medicina mesológica moderna. Enquanto para os médicos e arquitetos antigos, os ventos foram o principal fator a ser barrado pela boa disposição da arquitetura, para seus congêneres do século XIX, eles tornaram-se um dos mais eficazes agentes da salubridade dos ambientes. A ênfase no caráter relacional da nova noção de meio tornou a ideia de circulação do ar muito mais importante do que a de sua contenção. Nesse ponto, ainda que outros fatores mais concretos também tenham participado de modo importante na mudança, tratou-se de um processo, sobretudo, conceitual. Afinal, ao surgimento do paradigma relacional presente na ideia de circulação do ar correspondeu *o declínio na crença das antigas propriedades elementares dos ventos*. Desse modo, os ventos deixaram de serem vistos como os próprios agentes do desequilíbrio dos organismos cujos humores eram rearranjados de acordo com as qualidades inerentes a cada vento.

Mesmo que Vitruvius não tenha se aprofundado muito na descrição das propriedades dos ventos e de suas relações com os demais elementos climáticos (como as estações do ano), outros autores contemporâneos seus o fizeram. Nesse sentido, a *História natural* de Plínio, o Velho (23 d. C.–79 d. C.), ajuda esclarecer muitos aspectos omitidos por Vitruvius, ao afirmar que os ventos assumiam suas qualidades a partir dos locais pelos quais passavam. Conforme descrito pelo antigo erudito, um vento que cruzasse uma região paludosa, dali em diante, se tornaria quente e úmido. Do mesmo modo, um vento que atravessasse um vale estreito e florestado, passaria a ser frio e úmido (*História natural*, II, XLVIII, 126-129). Celso, por sua vez, esclarece também como os ventos colaboravam para tornar as estações do ano mais ou menos perigosas para a saúde. Admitia ele que a regra geral da salubridade do clima é sua estabilidade, fazendo das “virações” ou “viragens” do tempo as condições mais perigosas para a saúde. Compreende-se, assim, os motivos desse erudito romano ao sustentar que a estação mais saudável seria a primavera, seguida pelo inverno, verão e, por último, o outono — quando as mudanças no clima tornavam-se muito mais

¹⁶² Os *schematas* do *De architectura* consistiam em diagramas visuais que visavam orientar a leitura do tratado. Como também tinham que ser reproduzidos pelos copistas, resumiam-se antes a esquemas bem simplificados do que a ilustrações.

perceptíveis. Desse modo, os ventos comuns aos dias de tempo movimentado, mesmo que brandos e temperados, deviam ser motivos para grandes preocupações e resguardo redobrado, pois podiam trazer mais danos à saúde do que ventos mais fortes ou rigorosos (*De medicina*, II, I, 2-3). Além disso, cumpre notar que tanto Plínio como Celso concordam que além da influência dos oito ou doze ventos gerais (comuns a todos os países), havia de se observar também o caráter dos ventos locais — que, de acordo, com suas qualidades e com a topografia local, poderiam ser mais decisivos na salubridade da região do que os ventos principais (*História natural*, II, XLVI, 120-121; *De medicina*, II, I, 3).

Se faz necessário notar que os preceitos hipocráticos, conforme consolidados pelos autores da era romana, foram transmitidos (com somente pequenas alterações) ao longo de quase 1500 anos. No início da Idade Moderna, mesmo obras tão distintas entre si, como tratados de arquitetura e medicina, compêndios astronômicos e relatos de viagens, referendavam-se sobre os mesmos conceitos ambientais herdados da medicina humoral clássica¹⁶³. O mesmo se dava entre os diferentes domínios do conhecimento que recorriam à teoria dos humores. Explica-se por esse modo o fato de ser o mesmo regime dos ventos encontrado tanto no *De Ars aedificatoria* de Alberti e nos *Quatro livros de arquitetura* de Andrea Palladio como no *Lunário perpétuo* de Antonio da Silva Brito e no *Hexameron Theologal*, escrito em 1519 pelo religioso espanhol Pedro Sánchez Ciruelo.¹⁶⁴

A tratadística nunca se pautou em fornecer regras precisas para seus leitores e consulentes. Ela se limitava apenas a indicar princípios gerais, decorrendo-se daí grandes limitações na investigação de situações específicas ou particulares, como a influência da topografia local na organização da arquitetura. Nesse contexto, a tratadística médica brasileira, ainda que pouco numerosa, assume uma função estratégica na presente análise. Em um contexto em que as novas terras chegavam a ser consideradas como uma contraparte do Velho Mundo, a reacomodação dos preceitos hipocráticos era uma tarefa essencial para a apreensão do mundo natural americano. Tal demanda chegava a ser explicitada nos primeiros estudos médicos realizados no Brasil colonial, que recomendavam que as receitas e métodos

¹⁶³ Principalmente no âmbito da cultura ibérica, vale a pena mencionar também a influência da tratadística árabe, cujo expoente foi o erudito persa Avicena. Seus tratados "*Compêndio de medicina*" e "*O livro da cura*" chegaram a ser a principal via de acesso à fundamental sistematização de Galeno em algumas partes da Europa medieval.

¹⁶⁴ A edição portuguesa do *Lunário perpétuo* escrito pelo valenciano Jeronymo Cortez foi publicada em Lisboa em 1603 e nele consta uma introdução aos princípios mais básicos da medicina hipocrática, além de numerosas recomendações bem mais categóricas sobre os efeitos de cada vento no organismo e nos alimentos, derivando algumas regras gerais para a disposição dos cômodos da casa e dos armazéns (BRITO, 1978).

dever-se-iam “temperar” conforme às condições encontradas nas novas terras. Foi este o caso do estudo do médico português João Ferreira da Rosa, *O tratado único da constituição pestilencial de Pernambuco*, publicado em Lisboa em 1694. Considerado como um dos primeiros estudos sobre a febre amarela de que se tem notícia, o estudo de Rosa reportava uma epidemia da doença surgida no Recife em 1685 e que durou por vários anos (ANDRADE, 1956, 137-139). O trecho no qual o médico português tratava das casas e sítios mais salubres e para a prevenção da epidemia, contudo, evidencia sua origem livresca. Assim, Rosa apoiou-se exclusivamente na autoridade de Avicena ao afirmar que as habitações mais saudáveis seriam as casas elevadas e voltadas para o Setentrião — cujo ar seria o mais saudável. Nas partes mais diretamente relacionadas com as experiências de Rosa no tratamento dos pacientes e na mitigação dos sintomas da doença são mais interessantes, pois ali o “temperamento” dos princípios hipocráticos foi mais constante. Um caso em especial é bastante significativo: a recomendação sobre o tempo de resguardo que os doentes deveriam se submeter. O autor considerava que os recintos que abrigassem doentes deveriam ser preservados de fatores que poderiam causar grandes alterações em sua temperatura. Assim, vigorando o tempo quente, o ar do recinto deveria ser “temperado” com águas e incensários de ervas e, nos dias frios, deveria-se “*inclinarse a quente o ar e defender-se do vento o cubículo*” (ANDRADE, 1956, 286).¹⁶⁵ Embora não faça qualquer outra menção ao tipo de proteção contra os ventos que deviam ser adotadas, é certo que o “cubículo” mencionado não era outra coisa que uma alcova. O próprio termo usado pelo autor provém de um étimo latino (*cūbīle*) cujo sentido é equivalente ao do arabismo “alcova”.¹⁶⁶ Assim, seguir a relação entre alcova e o resguardo dos ventos apresenta-se assim um caminho promissor para elucidar alguns dos motivos pelos quais esta peça tornou-se quase um sinônimo da arquitetura brasileira, tanto histórica como vernacular.

¹⁶⁵ A tēpera do ar é uma das formas mais citadas nos tratados médicos coloniais como forma de purificação de ambientes pestíferos e até mesmo como medida preventiva. Rosa, seguindo os textos hipocráticos e os de Galeno, recomendava que fogueiras fossem acesas em diversas partes das cidades infectadas, sendo que nelas poderia — se lançar “*ramos de murta, incenso, almécega, ou balsamo, ou óleo de copaiba, ramos de oliveira, erva-cidreira*” (ANDRADE, 1956, 263-264). O *Hexameron theologal*, de Pedro Sánchez Ciruelo, também registrou a recomendação de que, em tempo úmido, fogueiras fossem acesas nos recintos a serem resguardados (CIRUELO, 1519, 73).

¹⁶⁶ O etimólogo espanhol Joan de Corominas aponta o árabe *qūbba* como seu étimo — a atribuição de Corominas é mesmo a mais comum entre etimologistas. Ainda que a designação primitiva do termo seja referente a um recinto provido de cúpula ou abóboda, seus mais antigos registros na Península Ibérica, datados do séc. XIII, já o associam a significados bem diversos. Assim, ele aparece primeiro ligado à atividades mercantis, sendo designativo de um armazém ou “quarto da balança”. (COROMINAS, 1954, v. I, 101, linhas 45-52). Somente no século XVI o termo adquire nas línguas ibéricas, o sentido de peça de repouso ou dormitório. Entretanto, não deve ter sido tão fortuito seu emprego para designar cômodos em que a necessidade de resguardo frente à ação corruptora dos ares e ventos era premente, seja pela conservação dos corpos ou de gêneros de comércio.

Ainda que as alcovas como peça de repouso não fossem desconhecidas da arquitetura ibérica ou de outras regiões do Velho Mundo, elas dificilmente teriam alcançado ali o caráter quase ubíquo que lhe foi característico na arquitetura brasileira. As melhores pistas para se compreender os motivos dessa admirável difusão e continuidade temporal das alcovas são fornecidas pelo estudo do médico e naturalista holandês Guilherme Piso, *História natural e médica da Índia Ocidental* — a mais abrangente apreciação sobre as condições climáticas feitas durante o período colonial.¹⁶⁷ Piso inicia sua análise reafirmando a validade dos preceitos do tratado dos *Ares, águas e lugares* para a investigação médica, especialmente na ordenação dos fatores que mais influenciavam a salubridade de uma região: as estações do ano, a qualidade dos ventos e, por fim, a qualidade das águas. No entanto, a grande contribuição de Piso no tratamento da questão foi ter explicitado o modo como a pequena variação das estações ao longo do ano, típica dos trópicos, repercutiu na interpretação da salubridade da colônia. Nesse contexto, a grande amplitude térmica diária passou a ser considerada um fator bem mais decisivo na gênese das doenças e achaques do que o ritmo anual das estações. As considerações do naturalista holandês fornecem uma perfeita descrição do modo como essa diferença adquiria um papel de relevo nas estratégias de adaptação à “contraditória variedade da natureza” das novas terras:

“Assim como nas épocas do ano as mudanças de um semestre inteiro não são grandes, assim tornam-se mais evidentes entre os dias e as noites, porque os dias e as noites não são mais iguais na duração do que diferentes pelo calor e pelo frio. O sol, subindo mais alto, depois de abrir os poros das terras e dos homens, oculta-se mais fundo e por igual intervalo de tempo; pelo que o ar condensado torna a última parte da noite mais rorífera. Daí, o rijo e penetrante frio fustiga os corpos, desde a terceira hora da noite, e sobretudo no galicínio, até o nascer do sol. Por isso, aos estrangeiros menos avisados, recém chegados a esta terra, ele costuma parecer muito molesto e nocivo, e quase lhes tira toda esperança de passar vida feliz nestas e noutras plagas das Índias” (PISO, 1957, 31-32).

A combinação de noites frias e clima fortemente úmido aumentaria ainda mais os riscos da exposição noturna desmedida, *“pois o ardor mais intenso dos raios do sol abre tanto de dia os poros dos corpos sublunares que dá entrada fácil, até às profundidades,*

¹⁶⁷ Em consonância com os argumentos de George Foster sobre a homogeneidade temporal e espacial do legado hipocrático latino-americano, a interpretação de Piso sobre os fatores climáticos tropicais e sua influência na saúde humana apresenta uma continuidade admirável com os dados disponíveis sobre o tema na literatura folclórica brasileira. Como exemplo é possível citar a o ditado popular recolhido por Alceu Maynard Araújo, em Alagoas: *“Vento nas costas mata mais gente do que peixeira”*. (ARAÚJO, 1979, 194). Além do estudo de Araújo, toma-se aqui como referência, principalmente, as obras de Fausto Teixeira e de Fernando São Paulo.

para o sutilíssimo orvalho noturno” (PISO, 1957, 35)¹⁶⁸. Um parecer muito próximo ao de Piso foi dado pelo médico português Antonio Ribeiro Sánchez, em seu *Tratado da conservação da saúde dos povos*. De acordo com seu estudo, as mudanças bruscas de temperatura nos trópicos podiam ser mais ou menos agravadas dependendo da características do lugares: “*Perto de lagoas e rios caudalosos, ou catadupas, as noites são mais frias, mais humidas, o orvalho é abundante; estas súbitas mudanças são as perniciosas, se não houver reparo contra elas*” (SANCHÉZ, 2003,12). Obviamente, os riscos inerentes ao frio e a umidade noturnas não eram desconhecidos na Europa, mas as peculiares condições tropicais elevaram esses fatores a um grau provavelmente desconhecido na maior parte do Velho Mundo.¹⁶⁹ O próprio Piso ressaltou em outras passagens os diversos males que daí acarretaria, recomendando que não se dormisse com os pés ou costas nuas depois da meia-noite (PISO, 1957, 58).¹⁷⁰

Ainda que o médico flamengo não se estenda muito a respeito das medidas defensivas que deveriam ser adotadas para combater os males próprios das novas terras, encontram-se muitas recomendações do gênero na literatura médica portuguesa. A mais interessante delas era a chamada “têmpera do ar”, que procurava purificar os ambientes por meio do espargimento de águas de cheiro ou óleos aromáticos, e também pela fumigação de ervas medicinais. A têmpera dos ares parece ter sido a profilaxia mais comum empregada nas habitações brasileira, sendo recomendada pelos médicos como uma efetiva forma de purificação de ambientes pestíferos, e mesmo como medida preventiva. João Ferreira da Rosa, amparado em Hipócrates e Galeno, recomendava que fogueiras fossem acesas em diversas partes das cidades infectadas, sendo que nelas se poderia lançar “*ramos de murta,*

¹⁶⁸ O médico holandês também recomendava que após o por do sol, os habitantes mantivessem cobertos o estomago e o peito, estando dentro ou fora de casa, pois nada era “*mais inimigo destas partes do corpo do que o frio noturno após o calor diurno.*” (PISO, 1957, 56).

¹⁶⁹ Ainda que os dados sejam assaz insuficientes, não se deve esquecer que quase toda a tratadística médica portuguesa foi escrita durante a vigência da chamada Pequena Idade do Gelo — o período entre 1300 e 1850 em que as temperaturas globais caíram acentuadamente, tanto em relação aos anômalos valores atuais como ao período anterior. Nesse sentido, é interessante notar que as observações de Guilherme Piso, João Ferreira Rosa e Antonio Ribeiro Sanchez a respeito do clima brasileiro foram produzidas e divulgadas durante o ciclo mais frio da Pequena Idade do Gelo, ocorrido entre 1680 e 1730 (FAGAN, 2008, 175-180). Ainda que a abrangente análise de Brian Fagan tenha trabalhado com dados provenientes, em sua maior parte, do hemisfério norte, Ricardo Araki, em estudo único em seu gênero no país, aponta para a vigência de um frio mais intenso nas mesmas décadas (Ver ARAKI, 2012, 101-115).

¹⁷⁰ Câmara Cascudo remetia ao termo nordestino “curviana” para designar o frio da madrugada que obrigava a um reforço nos agasalhos (CASCUDO, 2013, 21). O termo tem um análogo em Minas Gerais onde “corrubiana” era o nome dado ao vento extremamente frio que predominava durante alguns dias do inverno nas regiões mais altas. Era palavra também usada para referir-se a um forte nevoeiro que podia durar dias e cujo rigor era tamanho que desorientava até mesmo viajantes experientes, os obrigando a abrigar-se do frio e umidade — que, não raro, causavam a morte de animais deixados ao relento (SILVEIRA, 1924).

incenso, almécega, ou balsamo, ou óleo de copaíba, ramos de oliveira, erva-cidreira” (ANDRADE, 1956, 263-264). A mesma medida servia também para ambientes fechados. Nesses casos, dever-se-ia lançar, especificamente, *“rosas, sândalos, tragacento, bejoim, rosmaninho, alecrim, estoraque, mirta, almíscar (...) porque com estas coisas se faz o ar mais puro, e cheiroso, e os seminários do contágio se consomem; e com esta suavidade se recream os espíritos, e se fazem os corpos mais capazes de resistir aos venenos”* (ANDRADE, 1956, 264). Mais do que preceitos livrescos, medidas como essas eram rotineiras nas antigas habitações brasileiras. O viajante inglês John Luccock, testemunha privilegiada dos hábitos já antiquados que vigoravam na época da chegada da Corte portuguesa, deixou um depoimento assaz significativo sobre a profilaxia das alcovas então vigentes na nova capital do Império português:

“Os cubículos em que se acham os leitos raramente são abertos à influência purificadora do ar livre, nem tão pouco expostas ao sol as camas, embora úmidas de suor. A fim de tornar os quartos toleráveis e deles expulsar os miasmas de que se acham penetrados, costumam-se queimar substâncias odoríferas, logo antes da hora de recolher; logrado pelo seu perfume agradável, o ocupante fica, por algum tempo, insensível a dor, acordando porém frequentemente desfigurado, por ter sido agredido em seu curto repouso por milhares de atacantes invisíveis” (LUCCOCK, 1942, 89).

É interessante observar que os métodos recomendados para o resguardo do corpo nos trópicos, como a defesa do vento e a têmpera dos ares perduraram por muito tempo nas habitações vernaculares mais pobres e isoladas. O engenheiro Álvaro Astolpho da Silveira, obrigado a pernoitar em um ponto remoto da serra do Caraça, em 1904, conseguiu hospedagem em uma casa onde lhe prepararam um quarto sem janelas, com um braseiro aceso pelo resto da noite, para que pudesse enfrentar a umidade e o frio (SILVEIRA, 1908, 153-154).

Desse modo, a partir das observações feitas até aqui é possível reconsiderar a função que as alcovas tiveram na arquitetura domiciliar brasileira, já que tais peças foram quase sempre tomadas como um claro indício dos valores patriarcais da sociedade brasileira — em interpretação na qual o papel de Gilberto Freyre não foi pequeno. Ainda que a relação já constasse em *Casa Grande e senzala* e *Sobrados e mucambos*, Freyre revisitou a questão ao tratar dos importantes escritos do engenheiro francês Louis Vauthier sobre a arquitetura

brasileira.¹⁷¹ O eminente sociólogo, desse modo, corroborava ainda mais a autoridade dos relatos do engenheiro francês sobre o papel das alcovas na reclusão das mulheres e crianças, que para ela se retiravam quando estranhos adentravam a casa (VAUTHIER, 1944, 143-148). Após sua publicação, alguns estudos apontaram as desmedidas presentes na tese da alcova como lugar de reclusão da “mais família”, cuja fortuna foi especialmente grande entre os partidários das teses sobre a influência mourisca na família e na habitação brasileira.¹⁷² Contudo, alguns arquitetos do SPHAN trouxeram sólidas razões construtivas para o reexame da tese sobre a herança mourisca da habitação colonial. Sylvio de Vasconcellos chamou a atenção para os contrastes entre o contexto patriarcal dos engenhos nordestinos e a cultura urbana de Vila Rica, onde ainda assim, as alcovas foram uma presença constante nas residências da vila mineira. Ao autor, muito mais simples seria derivar as alcovas como *“imposições de laterais fechadas, por contiguidade, a construções vizinhas, ou contingências de plantas com grandes áreas”* (VASCONCELLOS, 1977, 128). O pragmatismo das explicações de Vasconcellos encontraram resistência mesmo dentro do SPHAN. Em estudo sobre a arquitetura residencial de São Luiz do Paraitinga, Luiz Saia apresentava algumas indagações a respeito do tema, que demonstravam a insuficiência dos argumentos puramente construtivos sobre a questão. Mesmo criticando a “saída fácil e enganosa” de atribuir as alcovas à influência árabe, o arquiteto reportava às casas em oitão cego, comuns a arquitetura paulista rural e urbana, nas quais a relação proposta por Vasconcellos estaria invertida: nessas residências, o oitão cego seria uma decorrência antes do desejo de prover as casa de alcovas do que de restrições urbanísticas e construtivas (SAIA; TRINDADE, 1977, 26 e 27). As imposições dos lotes estreitos e da disposição contígua das casas nos quarteirões, mesmo inegáveis, revelavam-se incapazes de dar conta da questão sem deixar de apresentar alguns problemas. A intencionalidade das alcovas na organização da planta das casas também é defendida por Paula de Paoli, em seu belíssimo estudo sobre a arquitetura das reformas de Pereira Passos no Rio de Janeiro. Conforme demonstrou a arquiteta, mesmo proibida a construção de novas casas com cômodos sem janelas (obrigando-se a instalação delas para a adequação à nova legislação) a morte das

¹⁷¹ Tanto as cartas como o diário íntimo de Vauthier foram publicadas pelo SPHAN, contando em ambos os casos com estudos introdutórios e notas de autoria do próprio Gilberto Freyre.

¹⁷² O próprio Vauthier, de fato, tendia a atribuir ao “gênio árabe” qualquer costume das famílias de ascendência lusa que lhe parecesse mais exótico.

alcovas parece ter sido bem mais lenta do que se pensa, indicando uma forte razão cultural para seu prolongado predomínio (DE PAOLI, 2012, 145-147)¹⁷³.

As incongruências das explicações para a alcova e as indicações de que elas eram antes apreciadas do que incômodas aos seus usuários vai de encontro direto com as teses sanitaristas, reforçando o argumento sobre sua incapacidade de compreender os critérios organizativos da casa brasileira. Em realidade, a função das alcovas, bem como a razão para sua admirável persistência nas casas brasileiras, tornam-se bem mais inteligíveis a partir da chave fornecida por Piso e os demais tratadistas médicos dos séculos XVI e XVII. Elas serviam, principalmente, para *abrigar adequadamente os corpos durante os repouso diários, protegendo-os contra as inclemências e perigos dos “ares” noturnos. (Prancha 62)*. O argumento acima concorda com a ideia já anteriormente defendida de que a permanência diurna nas alcovas era bastante diminuta (REIS FILHO, 2006, 24). Além disso, a função protetiva das alcovas explica também porque elas demoraram tanto a desaparecer das residências vernaculares brasileiras, só o fazendo quando os preceitos hipocráticos deixaram de serem valorizados no dia a dia da população (**Prancha 63**). À “inércia” cultural da alcova referida por De Paoli correspondeu a da medicina dos humores: somente quando a medicina moderna e os antibióticos substituíram as antigas ideias hipocráticas o apreço vernacular pelas alcovas se extinguiu.

O sentido de abrigo para os corpos presente nas alcovas é estendível a outros elementos, igualmente presentes na arquitetura residencial brasileira, cujas funções protetivas nunca foram consideradas conjuntamente. O próprio volume “atarracado” das casas brasileiras, com poucas e pequenas envasaduras, encontra plena razão de ser dentro do paradigma do resguardo do corpo. E mesmo seu aspecto sombrio deve ter parecido bem mais reconfortante aos seus construtores do que aos literatos e críticos que o remetiam ao “gosto gótico” de seus antigos ocupantes. As janelas com folhas “em escuro” (feitas de tábuas planas, sem qualquer elemento vazado) têm seu emprego plenamente justificado dentro do ideal de resguardo, ainda mais quando eram feitas com madeiras duras e compactas — ou “fechadas”, como antes eram chamadas.

¹⁷³Além de alcovas que ainda podem ser encontradas em casas reformadas após a criação da nova legislação, De Paoli apresenta também anúncios de classificados de jornais da cidade em que boas casas com alcovas são ofertadas para venda e aluguel sem omissão alguma, indicando tanto a vista-grossa das autoridades como a sua atratividade para possíveis moradores (DE PAOLI, 2012, 147).

A necessidade de proteção contra o frio e a umidade ajuda a explicar também o costumeiro recurso ao revestimento dos oitões das residências urbanas com fiadas de telhas. Tratava-se essa de uma solução corrente em todos os lugares em que a oferta de telhas não era escassa e cujo uso como medida contra o excesso de umidade nunca foi desconhecido pelos estudiosos da arquitetura brasileira.¹⁷⁴ Contudo, sua vinculação ao resguardo do corpo passou despercebida, sendo lembrada apenas como proteção aplicada sobre paredes feitas de taipas de mão ou de pilão para resguarda-las da ruína precoce causada pelas chuvas.¹⁷⁵ (**Prancha 64, fig. 122**). É revelador , entretanto, que seu emprego tenha sido sempre limitado às empenas (cegas, no mais das vezes), justamente onde os correrres de alcovas tendiam a estar localizados. Desse modo, as fiadas de telha funcionariam como um reforço à função de resguardo desses cômodos. Além do mais, cumpre enfatizar que o revestimento com telhas a prumo não parece ter conhecido uma circunscrição geográfica específica. Eles se fizeram presentes em residências em vilas e cidades de diferentes regiões brasileiras, nas orlas litorâneas e interior adentro. (**Prancha 64, fig. 123 e prancha 65**) O fato de terem sido as empenas revestidas com telhas restritas às residências urbanas parece ser devido à menor restrição das casas rurais disporem-se sobre o terreno, possibilitando telhados com mais de duas águas ou com rincões. Essa afirmação, porém, não pode deixar de ser uma generalização bastante problemática, pois existem exemplos de mais de uma tipologia de residência rural com telhados em duas águas e empenas generosas, como também casos de chácaras revestidas com telhas a prumo.¹⁷⁶

Desencontros como esses, ainda que não possam ser melhor analisados nesta abordagem bastante generalista, não abalam a argumentação até aqui desenvolvida, uma vez

¹⁷⁴ Plínio oferece uma vinculação direta entre revestimentos à base de cerâmica e a proteção contra os ares danosos ao mencionar que costumavam os romanos a fornecer uma camada extra de revestimento, feita a base de cimento e cacos de cerâmica, em construções expostas a ares paludosos ou a umidade vinda do mar (PLINY, XXXVI, LV).

¹⁷⁵ A vinculação entre os sistemas construtivos à base de terra e o revestimento das empenas é apontada tanto no Dicionário de arquitetura brasileira como no artigo de C. B. Schmidt sobre a técnica da taipa de pilão (CORONA, LEMOS, 1972; SCHMIDT, 1946). Tal relação — inegável dentro do contexto arquitetônico paulista —, contudo, não deve ser tomada como a única motivação do recurso às telhas a prumo. Em Salvador, ainda hoje essa técnica marca a paisagem urbana das ao redor do largo do Pelourinho, onde as residências tinham suas paredes mestras feitas de alvenaria de tijolo ou pedra — tendo sido anteriormente recurso presente na cidade mesmo em casas próximas ao Jardim Público, zona cujas residências de alto padrão raramente recorreram a paredes portantes de taipas ou adobe.

¹⁷⁶ Ainda que não tenha havido região brasileira que desconheceu habitações rurais com telhados em duas águas, foi a arquitetura rural de determinadas zonas nordestinas que melhor desenvolveu uma tipologia arquitetônica baseada em casas rurais com empenas — que apenas muito raramente eram cegas. Um maior destaque deve ser dado às sedes rurais das regiões pecuaristas das “Ribeiras do Norte” que foram brilhantemente estudadas pela arquiteta Nathália Montenegro Diniz — não obstante serem muitas delas bastantes tardias com relação à vigência dos preceitos médicos humorais (ver DINIZ, 2013).

que demandam análises especificamente voltadas para esses problemas. Nesse contexto, a diversidade de soluções regionais não autoriza tentativas de generalização que estipulem sua validade algures, sem antes considerar cuidadosamente os contextos locais. Tal impedimento, entretanto, é um lembrete de que a interpretação do preceituário hipocrático na arquitetura é uma investigação inelutavelmente local, sendo determinantes em seus critérios as características particulares a cada sítio. Sua investigação no contexto americano torna-se, portanto, algo muitas vezes próximo do impossível, já que o sucesso depende tanto de se conhecer as “traduções” feitas a partir dos princípios clássicos como também de certa familiaridade ou contato com os sítios em análise. Explica-se assim porque as raras tentativas efetuadas de interpretar a dinâmica dos ares e ventos nos antigos ambientes construídos brasileiros alcançaram resultados pouco entusiasmantes. Transplantar simplesmente as características dos ventos conforme descritas por Vitruvius ou demais tratadistas europeus não proporcionaria mesmo qualquer sucesso efetivo. É preciso recorrer, assim, a um exame minucioso da topografia circundante, atentando especialmente para a crença na propriedade dos ventos em adquirir as qualidades dos locais pelos quais passavam.

A falta de atenção aos contextos locais ajudou a perpetuar certo desdém em relação à congruência das antigas crenças sobre os ventos que foi próprio mesmo aos mais autorizados investigadores da arquitetura brasileira.¹⁷⁷ Um exemplo dessa postura é encontrado no estudo sobre Vila Rica, de Sylvio de Vasconcellos, que tomou o antigo regime de ventos de Vila Rica como indicativo da deficiências critérios então vigentes.. Aos olhos do arquiteto, as fontes documentais que mencionavam o caráter pérfido dos “ventos impetuosos” vindos ora do sul, ora do norte, não mereciam grande crédito, uma vez que medições meteorológicas recentes que apontavam a dominância do vento leste na cidade. Os critérios presentes na documentação, portanto, poderiam facilmente ser atribuídos ao “desleixo” dos colonos em procurar adaptar o sistema dos ventos às realidades locais — conforme feito por Piso. Assim, pouco teria restado dos velhos preceitos que não predicamentos livrescos, fórmulas sem qualquer serventia e que, eventualmente, poderiam agravar ainda mais a salubridade das construções.

¹⁷⁷ O único estudioso da arquitetura que conferiu alguma credibilidade a ação dos preceitos hipocráticos na organização da arquitetura brasileira foi Luiz Saia, que teceu interessantes comentários sobre a disposição das casas bandeiristas de São Paulo baseando-se na famigerada reputação do vento sul (o Aquilão) como causador de epidemias e calamidades. O arquiteto chegou mesmo a afirmar que “*sob certos aspectos, a importância deste detalhe (a exposição aos ares) é equiparável a dos fatores modernos de iluminação, ventilação, etc.*” (SAIA, 1972, 106-107).

Os dois casos citados por Sylvio de Vasconcellos, no entanto, guardam nuances não notadas pelo arquiteto e que se adequam perfeitamente aos preceitos até aqui elucidados, principalmente quando cotejados com a literatura médica do período. O primeiro caso descrito pelo autor era o da antiga Santa Casa de Misericórdia, então localizada na principal praça da cidade ao lado do antigo Palácio do Governador, (onde atualmente está o prédio do Centro Acadêmico da UFOP). Em uma ata da câmara municipal de 1830, requeria-se a mudança da Santa Casa para outro local (o que efetivamente aconteceu) já que onde o antigo hospital encontrava-se:

“exposto ao vento impetuoso e úmido que sopra continuamente da parte do sul e que na sua quase constante direção espalha, por toda a cidade, os miasmas pestíferos (e tão minazes à saúde pública) que exalam as enfermarias e de um cemitério que lhe fica contíguo do lado direito, exposto à mesma ação do vento e que abrange parte da principal entrada desta cidade pelo lado do nascente.” (apud VASCONCELLOS, 1977, 62).

O outro caso era referente à capela das Mercês e Perdões, que teve a posição de sua porta invertida na fachada por conta de sua má situação. Tendo originalmente sua porta principal voltada para o norte *“donde incessivamente combatem impetuosos ventos”*, a capela teve sua fachada invertida após determinação da irmandade, em 1805 (VASCONCELLOS, 1977, 64). A discordância entre as direções dos ventos expostas nos antigos textos e as obtidas via medições modernas, fez com que Vasconcellos não atentasse para o fato de que a chave para a compreensão das qualidades dos ventos não estava na sua direção, mas no seu caráter “impetuoso”. Como esclarece o *Tratado da conservação da saúde dos povos*, ares ou ventos impetuosos tinham um sentido bastante específico e particularmente importante em povoações com a disposição topográfica de Vila Rica. De acordo com seu autor *“pelo vento conhecemos um movimento de Ar impetuoso, o qual dilatando-se, passa de um lugar mais apertado para o outro, onde se estende com mais facilidade”* (SANCHÉZ, 2003, 12). Desse modo, Sánchez explicava o papel das formas de relevo na distribuição dos ventos pela superfície da terra, que imputariam maior ou menor força aos ventos, bem como determinariam sua direção.¹⁷⁸ Assim, é mais provável que ao recriminar os “impetuosos ventos” que atingiam a fachada norte de sua capela, os irmãos leigos das Mercês e Perdões

¹⁷⁸ De acordo com Sánchez os ventos seriam originados pelo calor do sol na atmosfera terrestre, e portanto teriam apenas duas direções, leste e oeste, sendo todas as demais originadas das mudanças impostas aos ventos pelas rugosidades na superfície do planeta. Originados em pontos bastante elevados da atmosfera, ao atingir os cumes das montanhas, os ventos mudariam seu sentido leste-oeste predominante, acomodando-se ao relevo que encontrava dali em diante. (SANCHÉZ, 2003, 12).

estivessem se referindo aos ventos que supunham originários do alto das serra de Ouro Preto, cujo percurso através da ravina ao norte da capela os proviam de qualidades prejudiciais à saúde. O mesmo raciocínio aplica-se também no caso da antiga Santa Casa. Ao acusar o “*vento impetuoso e úmido que sopra continuamente da parte do sul*” os oficiais da câmara eram ainda mais precisos ao vincular a impetuosidade dos ventos aos fundos vales aonde correm os ribeiros que atravessavam a vila. O vento em questão atravessaria a garganta formada pelo morro da Forca antes de atingir a Santa Casa e dali se dirigiria para a entrada da cidade na direção de Mariana. (**Prancha 66**). A documentação mineira, logo, não apenas seria coerente com os preceitos hipocráticos de Sánchez, mas também com as adaptações descritas por Piso, já que grande parte do risco residia na qualidade úmida e fria que esses ventos adquiriam em seu percurso através das vertentes estreitas da região.¹⁷⁹

As ilações entre as propriedades locais dos ventos e o relevo montanhoso de Minas Gerais parecem ter sido bastante disseminadas no passado da região. Os diários de Eugenius Warming — o jovem botânico dinamarquês que morou dois anos em Lagoa Santa, como auxiliar de Peter Lund — trazem uma indicação segura de que relevo e ventos eram fatos naturais que estavam intrinsecamente relacionados na mentalidade dos mineiros. Em seu relato sobre uma excursão feita em companhia de dois habitantes locais ao topo da serra da Piedade, em janeiro de 1866, Warming relata o incômodo sofrido com os fortes e penetrantes ventos das noites mineiras: “*A noite foi fria. Um vento gelado, ‘um filho da serra’ como dizem os brasileiros, veio da Piedade, agora tão próxima, e amarguei a falta do meu poncho, que me serviria de cobertor e fora mal substituída por um couro de boi*” (GOMES, 2006, 148, grifo meu). Desse modo, a atribuição das montanhas como local de origem dos ventos parece ter sido um dos preceitos básicos da antiga cultura interpretativa das paisagens. De fato, não são poucos os vínculos desse tipo no folclore brasileiro. Além do fato de vendavais serem um elemento comum nas lendas sobre a mãe-do-ouro (um espírito que habitaria as serras) Câmara Cascudo traz como própria a todo o país a crença de que os ventos teriam origem em uma gruta, localizada em montanhas ignoradas e distantes (CASCUDO, 2013, 34).¹⁸⁰

¹⁷⁹ Nesse ponto, há concordância também tanto com as doutrinas de Sánchez como com as do *Hexameron theologal*, já que ambos advogam que as qualidades dos ventos são sempre adquiridas dos lugares por onde passam. (SANCHEZ, 2003, 12; CIRUELO, 1519, 43).

¹⁸⁰ A mesma crença sobre a origem dos ventos em serras e cavernas é registrada por Plínio (PLINY, II, XLIV, 115) e pelo autor do *Hexameron theologal* (CIRUELO, 1519, 42)

A importância atribuída aos ventos como agentes de doenças e achaques e sua origem em escarpas e contrafortes de serras não poderia deixar de ter repercussões nas formas como a fisionomia natural de algumas regiões do país foram consideradas. O próprio Guilherme Piso não ignorava o clima mais frio e úmido dos interiores do país, já que se refere impressionado às regiões “*além das serras e lagoas*” onde imperariam “*inverno, nevoeiros e chuvas*” ao mesmo tempo que verão e tempo aberto predominavam no litoral. (PISO, 1957, 33). No caso do sudeste brasileiro, caracterizado pelos domínios de variadíssimas serras de diferentes magnitudes, a ilação entre ventos danosos e relevos acidentados teve repercussão no modo como as casas vernaculares se posicionava, já que elas tendiam sempre a se posicionar contra os morros, ainda que não fosse esta o fator mais importante na escolha de sua implantação. A tendência a contrapor as casas contra as vertentes foi registrada por Carlos Borges Schmidt em suas anotações de uma entrevista feita com um morador de São Luiz do Paraitinga:

“A casa é feita no lugar que o dono quiser. Deve escolher lugar enxuto e quente. O lugar quente é bateadeira. Lugar contraface é até perigoso para a saúde. A frente da casa — o senhor me desculpe — deve ser para a estrada. Se der mesmo, vira ela contra o morro. Vira de todo ou vira de lado. Cada lugar tem o seu jeito certo.”¹⁸¹

O caipira entrevistado por Schmidt manifestava consciência de que cada terreno, de acordo com sua conformação, impunha uma adaptação nos modos de dispor a casa, tendo em vista a necessidade de insolação e de dispor a fachada de frente para a principal via de acesso.¹⁸² Mas sua insistência em não voltar as casas inteiramente para os morros é uma provável alusão aos antigos critérios. Ao voltar a casa contra o morro, o informante de Schmidt pretendia também garantir que as alcovas, sempre dispostas após a sala e a cozinha, a ficassem faceando a vertente. Evitava-se desse modo que a casa se expusesse demais ao frio e a umidade provindas dos fundos de vales e vertentes dos morros — medida que tornava-se ainda mais necessária quando o curso d’água que abastecia a residência tinha sua nascente formada na mesma vertente, ou “contraface”. Afinal, desprovida de janelas, e contando com a maior espessura das paredes externas, a peça de repouso noturno garantiria que seu interior ficassem menos exposto aos ventos e ares úmidos.

¹⁸¹ Caderneta 05, MIS-SP, grifo meu.

¹⁸² O arquiteto Marcos Carrilho demonstrou como a necessidade de insolação para os terreiros de fazendas de café dispostas nas fraldas de morros cujos vales compartilhavam a mesma orientação, dispunham-se sempre nas vertentes à direita do sentido do curso d’água pela , procurando, desse modo, poder usufruir de maior tempo de insolação para a secagem dos grãos (CARRILHO, 1994, 94-96).

Em plena coerência com as medidas de resguardo encontravam-se as conotações pouco positivas que tais lugares sempre tiveram na cultura rural da região. O caráter úmido e sombrio das vertentes dos morros do sudeste (outrora muito mais irrigados do que atualmente) fazia das grotas e furnas locais pouco apreciados, doentios, onde somente párias ou fugitivos tolerariam morar. É significativo que o termo “groteiro”, quando referente ao local de morada, tenha adquirido um tom extremamente ofensivo entre os caipiras paulistas (SOUZA, 2004, 164). Contudo, nenhum outro termo exprimia melhor essa relação entre a noção hipocrática de ventos danosos e as intersecções úmidas e alcantiladas de duas vertentes do que os sentidos que a palavra “noruega” adquiriu no sudeste brasileiro. Cumpre notar que o termo aparenta só ter sido conhecido em Portugal como voz regional, aplicada a um vento norte extremamente frio, que não raro fazia-se acompanhar de granizo e aguaceiros.¹⁸³ Somente nos estados do sudeste do Brasil a palavra passou a ter sentido toponímico, designando ora a face sul de um morro, ou em sentido mais amplo, qualquer terreno úmido e inculto, onde o sol não bate.¹⁸⁴ Monteiro Lobato, em *Urupês*, traz um ilustrativo exemplo do sentido de “noruega” como local pouco avesso à habitação humana, onde imperaria o mundo da natureza inculta:

“Depois, como atravessávamos um sombrio pedaço de caminho, com barranco acima, avencas viçosas, samambaias e begônias agrestes, disse, apontando para aquilo: Sabes o que é uma face noruega? Cá tens uma. Não bate o sol, muita folha, muito viço, verdes carregados, mas nada de flores ou frutos. Sempre esta frialdade úmida” (LOBATO, 1918, 211).

Não é nem um pouco fortuita a proximidade de sentidos presente nos termos “noruega” e “groteiro”. Na realidade, é sua a equiparação a um local hostil ao cultivo, onde só vingam poucas espécies silvestres, que caracteriza o caráter ofensivo do segundo termo. Um “groteiro”, portanto, é aquele que perdeu sua humanidade por habitar um local doentio, onde somente espécies incultas, bravias, conseguem viver.¹⁸⁵ Ainda que de apreensão hoje truncada,

¹⁸³ O uso do termo como nome de um vento gélido não foi desconhecido aqui no Brasil. Taunay registrou esse sentido em São Paulo (apud SOUZA, 2004, 230) e Câmara Cascudo menciona “aruega” como um nome usado em Minas Gerais para nomear uma chuva fina e com neblina (CASCUDO, 2007, 16).

¹⁸⁴ O sentido mais comum nos dicionários e vocabulários temáticos é o de seu uso específico para designação da face sul dos morros, que devido ao eixo de inclinação da Terra, recebe menos horas de sol. Tal sentido, no entanto, não parece ter sido o mais antigo, sendo mais provavelmente um desenvolvimento realizado no âmbito da agricultura ilustrada do século XIX.

¹⁸⁵ A insalubridade de lugares incultos é também afirmada pelo mais importante tratado médico brasileiro do século XIX, *Do clima e das doenças do Brasil*, de J.-F.-X. Sigaud, de 1844. O médico francês não só remete aos ventos frios dominantes em diversas regiões do interior do país, como em São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso, mas também aconselha que fossem evitados os terrenos incultos e as margens dos rios. Ainda que seja possível que Sigaud tivesse em mente as baixadas palustres do recôncavo da Guanabara, as furnas alcantiladas

tratava-se essa de uma analogia de pronta compreensão no universo rural das regiões elevadas do planalto brasileiro. Desse modo, não é de se admirar que em regiões do país onde as serras desenvolvem-se proliferaamente rumo ao interior do continente, com chuvas constantes no verão — e, nos meses de estio, periodicamente invadida por “garoas”, “corrubianas” ou “ruços” — as casas vernaculares desenvolvessem esquemas de proteção aos agravos que seriam dali provenientes.

A intrincada relação entre os conceitos hipocráticos, o clima mais frio e úmido, e relevo movimentado pode ter ajudado a tornar mais visível tais determinações de implantação e repartição interna. Luiz Saia chegou mesmo a se indagar se a rara ocorrência, no sudeste, das “fachadas em oitões”, típicas da arquitetura residencial nordestina do século XIX, não poderia estar relacionada a uma maior sistematização da solução de distribuir as alcovas ao longo desse pano cego de parede (SAIA; TRINDADE, 1977, 27). Cumpre lembrar, no entanto, que a maior plasticidade permitida pela alvenaria de tijolo, cujo uso sempre foi bastante difundido no nordeste, deve ter exercido um papel decisivo nessa questão. Ainda assim, pode haver alguma razão na correlação feita por Saia acerca do aparente apego maior às alcovas no sudeste, já que mesmo nas zonas menos dependentes das técnicas das taipas, os oitões envasados nunca encontraram desenvolvimento igual ao visto nas residências nordestinas.

De qualquer forma, tais diferenças regionais só atestariam o caráter local dos critérios hipocráticos presentes na arquitetura vernacular. Resultam de pouca valia, portanto, as análises baseadas apenas na aplicação superficial das regras e preceitos encontrados na tratadística médica e arquitetônica. Tentar decodificá-los exige não apenas um cotejamento atento entre fontes históricas e o registro arquitetônico, mas também uma leitura adequada das paisagens mais comumente relacionadas a ele. (**Pranchas 67 a 72 e pranchas 73 e 74**). De certa forma, aqui o estudo da arquitetura vernacular reafirma seu caráter de disciplina firmemente calcada nos contextos regionais — sendo, pois, temerário tentar estender para algures os seus critérios organizacionais.

Mesmo que desvendar as nuances regionalis do sistema não se mostre uma tarefa fácil, não há qualquer razão *a priori* para postular uma região em que eles não se fizessem presentes. Ao contrário, um elemento arquitetônico muito comum às zonas de povoamento

das serras não se faziam menos malsãs que as planícies alagadiças da baixada fluminense (SIGAUD, 2009, 82-85 e 103).

mais antigo no país fornece um lembrete direto sobre a importância de se estar ciente da direção dos ventos: as grimpas das torres de igrejas. Não se deve deixar que o forte simbolismo cristão presente em suas figuras mais comuns (como o galo, por exemplo) obscureça a função primordialmente orientadora que tinham esses apetrechos. Até mesmo porque várias foram as formas adotadas pelas grimpas, desde figuras associadas aos lendários dos oragos das igrejas e à autoridade da monarquia portuguesa, como até figuras que remetiam diretamente ao seu papel anunciador das mudanças do tempo.¹⁸⁶ Dada a correlação estreita entre “virações” de tempo e o advento de achaques e pestilências, as grimpas exerciam uma função importante na vida das povoações, que justifica sua localização na torre das matrizes e capelas e ainda hoje lembra da antiga centralidade dos ventos na vida urbana e doméstica (**Prancha 75**).

4.2. Os materiais e seus regimentos: técnica e economia na base dos ofícios da madeira no Brasil.

O universo da construção sempre foi um tema pouco investigado no Brasil e, portanto, permanecem ainda hoje relativamente desconhecidas quais foram as contribuições das diferentes tradições construtivas que participaram de sua formação..¹⁸⁷ Desse modo, restam ainda muitos preconceitos e asserções pouco aprofundadas que mais nublam do que esclarecem as reais dinâmicas que regiam os ofícios da construção no Brasil. Assim, é conveniente iniciar esta seção recorrendo a alguns exemplos de afirmações categóricas cujo

¹⁸⁶ Nas grimpas brasileiras, aparentemente, as figuras de astros mantiveram-se ligadas ao simbolismo cristão, como no caso da grimpa da Matriz de N. Sra. Conceição de Sabará – MG, cuja figuração do sol e da lua remete antes à imagem de Virgem Maria em um trecho do Apocalipse (12:1-5) do que à observação astronômica dos astros. No geral, referências astronômicas permaneceram restritas às grimpas de edificações civis. Em Portugal, nas casas particulares foram comuns grimpas que explicitavam a vinculação entre o movimento dos astros e as mudanças do tempo, assumindo a forma de um homem com uma luneta em punhos, a consultar o céu. (ROCHA PEIXOTO, 1995, 258). As grimpas eram especialmente observadas em alguns dias específicos do ano, geralmente localizado em seus primeiros meses, aos quais a crença popular atribuía a capacidade de revelar como seria o tempo predominante no restante do ano (ROCHA PEIXOTO, 1995, 249-251; CASCUDO, 2013, 15). Não obstante, é crível postular que elas eram consultadas mais frequentemente, já que diversos eram os temas e prognósticos que eram extraídos de seus movimentos.

¹⁸⁷ Somente nos últimos anos surgiram iniciativas de investigação à altura dos desafios colocados pelas condições históricas da formação do patrimônio construtivo do país. Duas ações merecem aqui destaque: os inventários de mestres artífices promovidos em alguns estados brasileiros pelo IPHAN, durante a vigência do programa Monumenta, e a constituição de uma rede transoceânica de estudiosos da história da construção luso-brasileira, em iniciativa dos professores João Mascarenhas Mateus, da Universidade Nova de Lisboa, e Nelson Porto Ribeiro, da Universidade Federal do Espírito Santo.

peso ainda se faz sentir na historiografia da arquitetura brasileira. A mais antiga delas, talvez, seja, a crítica ao enorme desperdício de materiais, fosse pela falta de racionalidade em seu beneficiamento ou pela sua tendência a construir paredes e armações mais robustas do que o necessário. Ambos os argumentos deram o tom do posicionamento de profissionais ligados às Belas-Artes, desde os tempos de Manuel Araújo Porto-Alegre até Adolfo Morales de Los Rios, que fizeram da defesa do uso racional e da submissão dos materiais brasileiros às regras clássicas as bases de sua visão nacionalista da arquitetura.¹⁸⁸ A superconstrução foi também alvo das críticas de sanitaristas, que viam nas grossas paredes de alvenaria ou barro um agravante a mais na insalubridade das casas brasileiras. Apesar das observações de Lúcio Costa sobre a correspondência entre a espessura das paredes portantes e a dos pés-diretos, o superdimensionamento de paredes ou vigas persistiu como sinal inequívoco de desperdício e predadorismo dos antigos mestres de obras. Apesar da superconstrução ter sido um aspecto inegável nas práticas dos antigos mestres de obras são muitos os argumentos que desautorizam os antigos juízos a respeito dela. Primeiramente, é preciso considerar que as perspectivas de desflorestamento total nunca pautou suas práticas e poupar madeira ou tijolos nunca lhes pareceu necessário. Ou quando se fazia, a economia não era tanto de material como de trabalho humano. Nas práticas de reaproveitamento de materiais construtivos, o que estava em jogo, na realidade, era muito mais uma economia de tempo de trabalho do que de recursos naturais.

Mesmo sabendo sobre a precariedade da base social do exercício da técnica no passado brasileiro, na qual a escravidão era o principal elemento aviltante, uma avaliação sobre o desperdício de materiais precisa ainda considerar dois outros importantes fatores. Primeiramente, não desperdiçar muitas vezes era mais custoso, para não falar impossível, do que o aproveitamento total, especialmente quando se trata de madeiras de grande porte. Em áreas afastadas, por exemplo, o transporte de grandes toras se fazia verdadeiramente antieconômico. Mesmo a venda de madeiras tornava-se impraticável, já que em localidades inacessíveis por carros de boi ou por balsas, os custos da remessa seriam muitas vezes maiores do que o valor do lenho. Dessa maneira, um tanto ironicamente, era a tentativa de aproveitamento máximo de todos os recursos madeireiros de uma mata posta ao chão que consistiria em uma prática realmente irracional (**Prancha 76**). Nas áreas mais povoadas, onde havia maior concentração de recursos e artesãos qualificados, o quadro se atenuaria. Assim, é

¹⁸⁸ Morales de Los Rios, em publicação de 1922, caracterizava as casas brasileiras através das paredes grossas e vigamentos superdimensionados e “medrosamente aproximados”, base para a desqualificação do saber técnico dos antigos construtores (RIOS, 1922, 99).

significativo que, principalmente, nas cidades onde a construção naval e a marcenaria de móveis eram mais desenvolvidas, o emprego da madeira não só adotou práticas mais econômicas como também acabou por estabelecer critérios mais estritos para o emprego de cada espécie de madeira.

Em segundo lugar, é preciso considerar também que o paradigma do resguardo do corpo também contribuía para um superdimensionamento da espessura das paredes. Alvenarias ou taipas robustas protegeriam melhor os ocupantes do edifício dos prejuízos dos “impetuosos ventos” e “calores pestíferos”. Na realidade, superdimensionamento e medicina hipocrática parecem ter sido elementos fortemente relacionados. É o caso, por exemplo, das construções romanas, nas quais a sobreconstrução de paredes e do vigamento do telhado era mesmo um traço característico, já há muito notado por seus estudiosos. Embora a economia de tempo e esforços contribuíssem para essa prática, muitos historiadores atribuem um “senso de bem-estar e prestígio” advindo das peças superdimensionadas (ULRICH, 2007, 95).¹⁸⁹ É mais do que razoável supor do senso de bem estar referido, participassem também os cuidados em prevenir doenças e achaque causados por ares e ventos malsãos. Torna-se factível, assim, enxergar no superdimensionamento das peças e estruturas da arquitetura tradicional brasileira menos uma atitude perdulária e “medrosa” do que uma medida consciente e proposital de garantir o bem-estar e o resguardo necessário aos ocupantes daqueles edifícios.

Tem-se claro que afirmações como essas dificilmente poderiam encontrar evidências mais sólidas, obrigando a argumentação a recorrer à analogias mais indiretas ou hipotéticas. Poucas são, porém, as alternativas que restam em um quadro em que o referencial simbólico dos antigos construtores foi perdido por completo. Nesse ponto, a tese da plena coerência da linguagem vernacular oferece um caminho investigativo promissor ao autorizar a transposição dos princípios de uma dada esfera da produção arquitetônica para outras. Logo, seria mesmo esperado que os preceitos da medicina humoral que guiavam a implantação e repartição das residências não se restringissem apenas a essa primeira etapa da produção da arquitetura. Há alguns indícios, de fato, de que mesmo o engajamento dos artífices com seus materiais também era mediado por conceitos similares. Um exemplo bastante esclarecedor

¹⁸⁹ “*The phenomenon of overbuilding, or using more material than is structurally necessary, is a pervasive characteristic of roman construction. Later roman carpenters also overbuilt upper floors by using thick, closely spaced joists. In our Iron Age Palatine example, the explanation for this practice is simple: the trunks or unhewn mature trees (roundwood) were used for the interior support and exterior walls. Practily speaking, time and effort were saved by not squaring the logs. We may speculate, however, that such massive trunks contributed a sense of well-being and pride to these simple houses...*” (ULRICH, 2007, 95). Sobre o tema ver também ADAM, 2001.

nesse sentido é fornecido por Francisco Freire Alemão, ao relatar em seus “Apontamentos sobre a conservação e corte das madeiras de construção naval” uma curiosa crença dos antigos mateiros cariocas. Em seu manuscrito, que procurava estabelecer alguns critérios para o melhor manejo das reservas florestais brasileiras, o botânico elencou algumas doenças e pragas mais comuns às árvores que forneciam madeiras de lei. Uma das mais comuns seriam as “lesões” que corroíam as árvores a partir de dentro, destruindo seu lenho. Denominada por Alemão como “ocura”, o botânico, no entanto, diz que tais pragas eram conhecidas pelos mateiros como “*vento geral*” (ALEMÃO, 1964, 181). Tratava-se este de um vento conhecido dos cariocas, que soprava sempre do sul a partir do início da tarde. Sua chegada costumava ser prazenteira aos habitantes da cidade, pois amenizava o forte calor do meio do dia e era tido como o principal vetor das costumeiras chuvas que caíam ao fim da tarde. Assim, pode-se supor que era a sua qualidade fria e úmida que os mateiros atribuíam a origem da “ocura” das árvores. Desse modo, ao menos para aqueles que se envolviam mais diretamente nas lides com as árvores e a floresta — os preceitos hipocráticos forneciam bases também para a antropomorfização das árvores, que, logo, passavam a sofrerem com os ventos.

Não se tratava de uma crença restrita aos mateiros cariocas. Casos de árvores feridas ou mortas pela ação de um vento muito rigoroso já eram reportados por Teofrasto (372 a. C. –287 a. C.), em seu *Inquérito sobre as plantas*. O naturalista grego também atribuía aos ventos muito gelados as feridas que “queimavam” o tecido das árvores:

“Há ventos que sopram em determinados locais que são capazes de destruir ou queimar; o vento ‘olímpico’ de Cálcis, na Eubéia, por exemplo, que sopra gelidamente um pouco antes ou um pouco após o solstício de inverno; pois esse vento queima as árvores e as deixa mais ressequidas do que ficariam se expostas ao sol por muito tempo.” (THEOPHRASTUS, IV, XIV, 11-12).¹⁹⁰

Cabe notar que a presença da noção hipocrática sobre a “corrupção dos corpos” no exemplo dado por Freire Alemão está em plena concordância com o argumento até aqui exposto sobre a centralidade da metáfora e da antropomorfização no exercício das técnicas vernaculares. Assim, não é de se espantar encontrar evidências de sua presença entre mateiros

¹⁹⁰ Plínio, baseando-se no próprio Teofrasto, também traz comentários a respeito desse fenômeno, acrescentando que o Siroco que, vindo da África, também causava efeitos iguais nas árvores da Apúlia (PLINY, XVII, xxxvii, 232). Ainda que lesões comuns na superfície das árvores tenham entre uma de suas possíveis causas o rigor excessivo do clima ou a queda de relâmpagos, elas nunca poderiam ser a causa da morte de uma árvore de grande porte, seja ou não por “ocura”. O que pode vir a acontecer são as lesões deixarem a árvore mais suscetível ao ataque de pragas ou fungos de origem biótica cujos riscos são muito mais graves, constituindo essa sim, uma das principais causas de mortes de grandes árvores.

e lenhadores, cuja capacidade de identificar e abater as árvores de maneira correta — sem danificar o lenho ou se expor a acidentes — dependia enormemente de seus conhecimentos sobre as diferentes espécies. A antropomorfização das árvores não deve ser entendida aqui como uma espécie de pensamento cosmológico ou reminiscência de concepções animistas do meio natural — não obstante ela, muito provavelmente, tivessem também seu lugar nas lides com a natureza.¹⁹¹ A antropomorfização deve ser entendida aqui como recurso dos mais importantes com que contavam os artífices em seu engajamento com a matéria, conforme argumento Richard Sennett. Dessa forma, ainda que raríssimos tenham sido os registros dos modo de pensar de carpinteiros e marceneiros brasileiros, eles devem ter permeado todos os procedimentos desses artesãos. Os comentários de Freire Alemão, ainda que mínimos, já se destacam na literatura botânica oitocentista, que nunca se preocupou muito em registrar o que mateiros, lenhadores e carpinteiros pensavam a respeito das madeiras e madeiros as quais seus ofícios estavam irremediavelmente sujeitos.¹⁹²

É de grande valor, igualmente, o testemunho de um rico lavrador fluminense que as qualidades da madeira de uma árvore podiam ser distinguidas “*pela folha, casca, cheiro e cerne e pela prática [adquirida]*”.¹⁹³ Esse testemunho dá margem para que se perceba novamente a importância dos “sentidos técnicos” na classificação dos materiais então empregados. Embora o olfato tenha sido o único sentido explicitado pelo lavrador, é certo que o exame das folhas, casca e cerne de uma árvore não se faziam só por ele e pela visão, mas muito frequentemente, era um exame táctil e até mesmo gustativo que permitia um veredicto final. A prevalência dos sentidos técnicos na avaliação e classificação das madeiras é bastante conhecido e — ao contrário de seu congênere médico-terapêutico — boa parte dele mantém se operacional até hoje por inúmeros carpinteiros e marceneiros do mundo todo. Trata-se de

¹⁹¹ Warren Dean já chamava a atenção para os vestígios do pensamento mágico e da concepção animista na prática de muitos caboclos para quem a o manejo da Mata Atlântica era condição essencial à vida (DEAN, 1996). Especialmente interessante, nesse sentido, é o relato de Álvaro Astolpho da Silveira sobre o hábito dos caçadores da serra do Cipó de entrarem na mata totalmente despidos acreditando que dessa forma os veados não poderiam perceber sua chegada (SILVEIRA, 1908, 103). Um outro caso que aparenta ter sido bem comum entre mateiros, lenhadores e oficiais da madeira era a crença no “pai” ou “senhor da mata”: a árvore que havia em cada porção de mata que não deveria nunca ser derrubada, e para a qual se deveria pedir licença ou render homenagens antes de iniciar o corte de lenha.

¹⁹² Nesse contexto, o desamparo institucional que sempre dificultou os estudos de botânica de Freire Alemão converte-se em um alento para o trabalho de investigação histórica. Sem poder contar com recursos para suas pesquisas ou com uma rede estudiosos que pudesse lhe fornecer auxílio na identificação e coleta de espécimes, Alemão desenvolveu uma série de expedientes para tentar essas faltas. Entre eles, acompanhar lenhadores às matas e colecionar quaisquer menções aos seus temas de interesse, fosse copiando artigos de jornais ou guardando manuscritos de terceiros que lhe haviam sido doados.

¹⁹³ “Tabela demonstrativa das principais peças que compõem a construção naval”, Biblioteca Nacional, Coleção Freire Alemão, 5, 4, 30 n° 155.

uma classificação cujo primeiro registro consta já no mais antigo tratado botânico existente, o *Inquérito sobre as plantas*, escrito pelo filósofo grego Teofrasto, discípulo e sucessor de Aristóteles na direção do Liceu. O esquema ali apresentado permaneceu praticamente o mesmo até o advento da moderna ciência da resistência dos materiais, já na Idade Moderna.¹⁹⁴ No caso brasileiro, apenas a partir da criação das primeiras escolas de engenharia politécnicas é que o sistema começou a ser abandonado. De fato, a incrível continuidade do modelo descrito por Teofrasto o longo de limites de tempo e espaço tão dilatados se deve muito mais a sua importância para o exercício da técnica do que por teorias relacionadas a sobrevivências animistas ou pagãs. Em verdade, raros são os exemplos que demonstram melhor como o engajamento dos sentidos técnicos com a matéria foi capaz de criar os princípios organizadores da própria linguagem técnica, justificando uma análise mais demorada do tema.

No *Inquérito sobre as plantas*, as madeiras mais utilizadas pela indústria humana são classificadas de acordo com três critérios: dureza, peso e densidade. Cabe notar, antes de tudo que nos dois primeiros itens, os sentidos dos termos gregos empregados por Teofrasto remetem ao universo dos movimentos corporais, seja como motor do movimento, como gesto, ou ainda como referência de valor.¹⁹⁵ No primeiro deles, pesado (*barytês/βαρυτής*) se contrapunha à leve (*kouphotês/κουφοτής*). Ambos os termos eram uma derivação de substantivos cujos sentidos iniciais (já presentes no grego homérico) estavam ligados à ideia de carga suportada pelo corpo (CHANTTRAINE, 1977, 165-66 e 574). No segundo caso, a dureza (*sklêrotês/σκληρότης*) aparecia oposta à maciez (*malakotês*). O último termo era derivado de *malakos* (μαλακός), cujo sentido táctil também já era indicado nos poemas de Homero, aplicando-se a superfície de leitões, gramados e peles de animais (CHANTTRAINE, 1977, 661). Já *sklêrotês*, tinha seu sentido de duro, aspero, significativamente derivado do nome grego para o esqueleto, já que o idioma não dispunha de substantivo para a noção abstrato de dureza (CHANTTRAINE, 1977, 239-40). No caso do último critério, densidade (*pyknotês/πυκνοτής*) se contrapunha à porosidade (*manotês/μανός*). Ainda que ambos os termos usados não fossem derivados dos movimentos ou sentidos corporais, eles aparentam ter tido seus campos de significados intimamente relacionados com algumas atividades

¹⁹⁴ Não é cabível pensar que tal classificação tenha sido formulada por Teofrasto, já que grande parte das informações fornecidas por seu tratado foi por ele obtida via profissionais especializados. No tocante a a classificação das madeiras, é bem mais provável, no entanto, que o filósofo não tenha precisado recorrer aos mais experientes artífices, já que ela estaria integrada — ao menos, seus princípios mais elementares — ao saber prático cotidiano de boa parte da população grega.

¹⁹⁵ Todas as referências etimológicas presentes são do *Dictionnaire étymologique de la langue grecque – histoire des mots*, de Pierre Chantraine. V. referência completa ao fim do volume.

técnicas bem específicas. A palavra *pyknotês*, que qualificava os objetos compactos, cerrados, era muito empregada para designar materiais e utensílios comumente associados ao trabalho técnico. Nesse sentido, é bastante significativo que Chantraine apresente um sentido figurado para o adjetivo *πυχνός* (cerrado) que aplicado ao espírito, designava as mentes sólidas, cuja sagacidade aguçada lhes permitia penetrar até os mais profundos significados. No caso, parece-lhe claro que a o sentido figurado é uma derivação do primeiro (CHANTRAINE, 1977, 953). Na realidade, quando se considera que a densidade de uma madeira é diretamente relacionada com sua trabalhabilidade, parece bastante razoável supor que o sentido metafórico do termo nascera como alusão ao utensílio capaz de penetrar mesmo os materiais mais resistentes.¹⁹⁶ Já *manotês* derivava-se de *manos*, cujo sentido de frouxo, solto era comumente aplicado à tecelagem, designando o estado ou qualidade dos pontos entre os fios.

Os mesmos termos registrados por Teofrasto repetem-se no tratado de Vitruvius, quando refere-se às características de cada tipo lenho. “Porosas”, “densas” “pesadas”, “brandas”, são classificações que o arquiteto romano empregou para descrever madeiras como as do abeto, do carvalho, do freixo e do larício (II, IX, 6-14). Na realidade, é assaz significativo que nos trechos comumente considerados como elaborações do próprio Vitruvius, tais esses termos não são tão usados, preferindo o autor adotar uma classificação das madeiras baseada em suas características elementais. Conforme apontou Roger Ulrich, as considerações do arquiteto não era muito preciso, já que o abeto e o álamo, apesar de compartilharem os mesmos princípios elementares (predominância de ar e fogo e escassez de terra e água), não prestavam-se para os mesmos usos. A qualidade ígnea e porosa do abeto alimentaria a sua podridão quando exposto a umidade. Já com o álamo, dava-se o oposto, pois era notória sua durabilidade quando submerso em água (ULRICH, 2007, 240). Ainda que Vitruvius possa ter considerado a característica de árvore ciliar do álamo, contraposta aos terrenos elevados onde o abeto era mais comum, o modelo de Vitruvius é realmente pouco funcional. Assim, é bem provável que a ênfase na abordagem elementar das madeiras fizesse parte da estratégia edificante típica da retórica vitruviana, que almejava elevar o prestígio de sua arte aproximando-a da investigação dos princípios da natureza, entendida como *physis* (GROSS, 2003). A funcionalidade exígua do modelo elemental de Vitruvius explica-se também pelas

¹⁹⁶ Cumprir lembrar, nesse ponto, as considerações de Júlio Katinsky sobre a primazia dos ofícios da madeira em garantir “aquele cabedal mínimo de conhecimentos, hábitos de trabalho para estruturar aquilo que posteriormente seria chamado de técnica” (KATINSKY, 1967, 526). De fato, a centralidade das artes da madeira foi tamanha que delas derivam não só o próprio termo “técnica” (do grego *τέχνη*, derivado de *τέχτων*, carpinteiro), como também “matéria”, cujo étimo é o termo latino *materia* (feito de madeira), derivado por sua vez de *mater* (mãe).

próprias limitações do tratadista (que nunca teve a formação de um homem de letras), tanto que o ele não conseguiu se eximir de recorrer às classificações mais diretamente vinculadas as atos técnicos — na realidade, é o seu apoio nos critérios usuais que garantiu a inteligibilidade das recomendações do tratadista romano, já que foi por modos basicamente iguais que lenhadores, serradores, carpinteiros, marceneiros e entalhadores continuaram a se comunicar nos séculos seguintes. Mesmo o renovado vigor da tradística do Renascimento (tão ou mais ambiciosa por reconhecimento social quanto o tratado vitruviano) nunca prescindiu deles. Tanto o erudito tratado de Leon Baptista Alberti como o de Giorgio Vasari ao fazerem suas prescrições de usos para madeiras segundo as suas propriedades não recorrem senão aos termos empregados por Teofrasto. (ALBERTI, 2011, 202-209; VASARI, 2011, 42).

Em acordo com o quadro acima descrito, foram também palavras análogas empregadas pelos ofícios das madeiras no Brasil desde o início de sua colonização. Já no *Tratado descritivo do Brasil em 1587* de Gabriel Soares de Souza, termos como “dura”, “mole”, “pesada”, “leve” e “liada” (fechada) eram usados para descrever as madeiras nativas (SOUZA, 2010, 204-215). De fato, foram sempre esses termos (ou seus correlatos) que se encontram em toda a literatura dendrológica luso-brasileira. O jesuíta Francisco Soares, em seu livro *Coisas notáveis do Brasil* (1590), por exemplo, contrapôs os lenhos “rijos” aos “remissos” (SOARES, 1966, 181). Baltazar da Silva Lisboa, autor do mais rico escrito oitocentista sobre o emprego das madeiras brasileiras, e Francisco Freire Alemão não fugiram à regra. Nem o fizeram os construtores vernaculares, conforme os registros disoníveis revelam: Carlos Borges Schmidt registrou que as madeiras para haste de monjolo além de resistirem à umidade, precisavam ser “levianas” — razão pela qual a peroba era descartada.¹⁹⁷ Schmidt registrou também o uso do termo “engraseada” como designativo de “densa”.¹⁹⁸ Em pesquisas de campo feitas em Diamantina, confirmou-se que as madeiras de fácil trabalhabilidade, ainda hoje, são chamadas de “doces”. E no Vale do Paraíba, os carpinteiros diferenciam as madeiras entre “duras” e “fechadas”, das quais se fazem rodízios e seteiras dos moinhos (canela-preta, peroba, canjerena, ipê, cabreúva, angá-rajado), e as “bobas” — usadas, por exemplo, como bucha disposta entre o veio e a mó (embaúva). Embora os termos variassem muito conforme os regionalismos, os sentidos foram sempre os mesmos por todo o país.

¹⁹⁷ Caderneta de campo 09, Acervo MIS-SP.

¹⁹⁸ Fichário nº 01, Acervo MIS-SP.

Mesmo que o núcleo da linguagem técnica da carpintaria europeia tenha sido trazido para o Brasil, ela sempre operou em um contexto natural bastante diferente do encontrado no Velho Mundo. E esse foi um fato cujas consequências na formação da carpintaria brasileira foi poucas vezes considerado a fundo. Em verdade, a formação da cultura técnica brasileira aqui revela sua característica mais rica, caracterizando-se como um processo verdadeiramente singular até então. É preciso ter em mente que seu desenvolvimento teve como base um diversificadíssimo contexto culturais e ecológico no qual culturas técnicas de diferentes origens passaram a contar com os recursos florestais das megadiversas florestas brasileiras. Em verdade, se existe um uso em que o prefixo *mega* se faz plenamente adequado é associado à biodiversidade encontrada pelo colonizador português quando da conquista do Brasil. Ainda mais quando consideramos que o primeiro ecossistema que o colonizador entrou em contato foi a Mata Atlântica, que mesmo hoje, quando restam apenas 7% de sua cobertura pré-contato (COSTA *et alli*, 1998, 95) ainda apresenta recordes de biodiversidade raramente superados em outros pontos do globo. (**Prancha 76, fig. 143.**) Quando nos permitimos conjecturar sobre a possível realidade da Floresta Atlântica na época da conquista, impossível não extrapolar ainda mais os índices de biodiversidade então existentes.¹⁹⁹ No tocante às madeiras, a megadiversidade apresentada pela Floresta Atlântica foi ainda maior, tendo oferecido aos colonizadores uma quantidade e versatilidade de recursos florestais não só inédita, como impensável até então. De fato, se pensarmos em termos históricos, os europeus que aqui chegaram nunca tinham podido contar com uma variedade tão grande de espécies arbóreas capazes de fornecer tantas e variadas madeiras. Basta apenas uma análise rápida do tratado de Teofrasto para perceber que os europeus, desde a Antiguidade, tinha tido que contar com algumas poucas espécies arbóreas capazes de fornecerem boas madeiras – não muito mais do que 30 espécies principais.²⁰⁰

¹⁹⁹ De fato, somente a partir das descrições dos primeiros cronistas europeus restritas a apenas poucas dezenas de espécies da flora e da fauna mais chamativas – podemos perceber que algumas espécies aqui encontradas não puderam ser identificadas pelos botânicos e zoólogos modernos. Tudo indica que, além de possíveis inexatidões dos conquistadores, teríamos aí alguns exemplos das primeiras extinções causadas pela colonização (DEAN, 1996, 67).

²⁰⁰ Tanto Teofrasto como Plínio, em sua *História Natural*, enumeram cerca de 30 espécies de árvores que forneceriam boa madeira, como o carvalho, a faia, murta, olmo, abeto, abeto-branco, buxo, cipreste, cedro, lima, loureiro, freixo, o álamo, o larício e outras mais. No entanto, como madeiras de uso nobre (reservadas para a carpintaria naval e usos estruturais em construções importantes), são citadas cerca de apenas uma dúzia, como o abeto, abeto-branco, cedro, freixo, amoreira, plátano, bordo, cipreste, olmo, faia, pinheiro-de-Alepo e alguns poucos carvalhos (TEOFRASTO, V, VII, 1-5). Além disso, variantes econômicas tornavam o quadro natural ainda mais restrito, fosse pela importância alimentícia de algumas delas, como a oliveira, a amoreira e a figueira; fosse porque seu acesso era dificultado pelos altos custos de transportá-las desde as restritas regiões onde abundavam, como as cobiçadas tecas, o pinheiro-de-Alepo e a *thya* (*Tetraclinis articulata*).

Não se trata somente de uma restrição quanto ao número de árvores madeireiras que existiam no Velho Mundo, mas também no tocante ao tipo das madeiras ali encontradas. Das espécies citadas pelos escritores clássicos, grande parte (inclusive a maioria entre as reservadas para uso nobre) eram árvores gimnospermas, também conhecidas como coníferas. Trata-se, contudo, de um grupo evolutivamente muito antigo e, portanto, menos diversificado do que grupos surgidos posteriormente — tanto em números de espécies como em estratégias reprodutivas. Por esse motivo, as grandes florestas das zonas temperadas do Hemisfério Norte eram formações vegetais que, mesmo alcançando enormes extensões, apresentavam pouca variedade de espécies, sendo dominadas por apenas um ou dois gêneros de árvores. Assim, embora as gimnospermas nunca tenham deixado de fornecer boas madeiras aos carpinteiros do Velho Mundo — as melhores variedades sendo capazes de conjugar resistência, leveza e boa trabalhabilidade —, a colonização da América mudou esse panorama de maneira definitiva, tamanha foi a diversidade aqui encontrada. De fato, a conquista do novo continente revelou um número tão grande de espécies novas, com préstimos também os mais diversificados e, não raramente, desempenhos superiores. No caso da América portuguesa, a diversidade dendrológica encontrada pelos colonizadores explicava-se pelo fato de suas grandes florestas serem formadas, em sua maior parte, por espécies angiospermas — um grupo muito mais recente, mais organizado e muitíssimo mais diversificado do que as gimnospermas. (GONZAGA, 2006, 20). Embora desse grupo apenas umas poucas famílias sejam produtoras das chamadas madeiras de lei, contam-se aos milhares o número total de espécies arbóreas.²⁰¹ Assim, se carpinteiros e demais artesãos do Velho Mundo sempre tiveram sempre que contar com apenas alguns poucos tipos de madeira para quase todas suas atividades, aqui na América esse universo expandia-se enormemente, fornecendo a base para novos arranjos econômicos e técnicos. Uma evidência bem significativa do tamanho da disparidade entre os dois quadros encontra-se no pequeno opúsculo escrito em 1823 por Balthazar da Silva Lisboa, que enumera e descreve as

²⁰¹ De fato, em termos dendrológicos, a realidade das florestas neotropicais foi mesmo algo para o qual nenhum ecossistema até então conhecido havia preparado os conquistadores.²⁰¹ Esclarecedor, nesse caso, é comparar as maiores árvores citadas por Teofrasto, os grandes cedros do Líbano que três homens não conseguiam abraçar (TEOFRASTO, V, VIII, 1) com a espécie (possivelmente, um jatobá) que assombrou Martius quando 11 homens não conseguiram abraçar o seu tronco (*apud* SILVEIRA, 1924, I, 17-18). Como observou o historiador Warren Dean, as florestas tropicais brasileiras eram o resultado de uma história geológica e evolutiva muito peculiar e de uma ocupação humana bem mais recente e equilibrada do que a ocorrida no Velho Mundo (Cf. DEAN, 1990, caps. I e II).²⁰¹ Mesmo que a dinâmica que caracterizava a interação entre as sociedades tribais americanas e suas florestas ainda seja relativamente pouco conhecida em sua complexidade, é certo que seu manejo dos recursos florestais foi muito menos intensivo, o que permitiu aos colonos encontrar tamanha diversidade de árvores fornecedoras de boas madeiras. Além disso, o papel dos indígenas no aproveitamento da diversidade natural brasileira foi parte fundamental desse processo.

qualidades de mais de 300 árvores brasileiras cujas madeiras eram úteis para a carpintaria naval e civil. (Ver LISBOA, 1823) — cerca de dez vezes o número de madeiras existentes no Velho Mundo

A diversidade de espécies arbóreas, todavia, não revela muito acerca dos arranjos técnicos e econômicos que foram aqui engendrados. Para tanto, se faz necessário atentar para os regimentos empíricos que foram norteando a utilização dos vastos recursos florestais brasileiros. À variadíssima oferta de madeiras correspondeu o gradual desenvolvimento critérios de usos que, em dadas condições, chegaram a surpreender por sua aplicação bem definida e constante. Mesmo sendo uma tarefa difícil reconstituir esses regimentos, que nunca foram documentados, o que importa aqui é notar que sua base foi a classificação das madeiras pelos mesmos sentidos técnicos descritos acima. Nesse sentido constitui um anacronismo crer que as divisões mais usualmente empregados nos estudos modernos sobre o tema, como carpintaria naval, de construção, de máquinas além da marcenaria e obras de talha tenham sido tão importantes no passado. Na verdade, ainda que tais distinções se fizessem presentes na tratadística técnica, elas não devem ter orientado o trabalho dos carpinteiros e marceneiros mais do que superficialmente. Muito mais determinante para eles era determinar se tal madeira era “rija” ou “doce”, “liada” ou “aberta”, “pesada” ou “leviana”. A partir dessas simples qualidades endógenas aos ofícios, puderam eles ordenar critérios muito mais operantes em seu cotidiano do que as classificações hoje empregadas. Mesmo a repartição entre madeiras de lei e madeiras meãs, deve ter tido pouco, ou nenhum sentido, nas zonas interiores do país, já que era voltada principalmente para garantir o abastecimento dos estaleiros navais sob controle da administração colonial.²⁰² Assim, foi através da linguagem técnica descrita por Teofrasto — estruturada no próprio fazer-se dos processos técnicos — e da experiência adquirida com o trabalho com as novas madeiras que os carpinteiros brasileiros puderam criar parâmetros que se mantiveram operantes enquanto as matas estiveram de pé. Por meio dela, as mesmas madeiras poderiam ocupar lugar de referência tanto na carpintaria de construções, como na carpintaria naval ou de máquinas, ainda mais quando sua função fosse análoga. Um lenho que, por sua resistência a flexão e à umidade, prestasse como uma madre de vigamento do assoalho poderia servir também como liame de uma embarcação e gangorra de uma moenda. Na realidade, algumas madeiras que eram empregadas apenas nas construções apresentavam as mesmas características comportamentais que os melhores lenhos

²⁰² Em realidade, a virtual inexistência de fiscalização, deve ter atenuado essa divisão em grande parte das zonas costeiras e fluviais.

usados em embarcações, sendo preteridas para tal uso por não se fixarem bem sem o auxílio de cravos de metal. A capacidade da madeira em aceitar, ou não, cravos e pregos chegou mesmo a diferenciar certas espécies de árvores. Balthazar da Silva Lisboa referiu-se em seu livreto a uma “gameleira de prego” que, por aceitá-los melhor, era mais recomendada para tabuados (LISBOA, 1823, 29). Do mesmo modo, uma madeira que apresentasse uma boa resistência quando exposta à água poderia se mostrar particularmente vulnerável ao cupim, não sendo muito apropriada para o uso em obras arquitetônicas. Mesmo no campo estritamente arquitetônico, as diferenças não eram nunca desprezíveis. Nesse quesito, a divisão entre “madeiras do chão” e “madeiras do ar” sempre foi recorrente entre carpinteiros, servindo para diferenciar — dentre as madeiras cuja rigidez e resistência validavam seu uso estrutural — as que melhor resistiam à umidade do solo. Luiz Saia chegou mesmo a registrar uma rima mnemônica sobre o tema, em Areia-PB, que referia-se a madeira do jucá: “*é boa pro chão, é boa pro ar*”.²⁰³ Além desses dois critérios, havia também a distinção entre “madeiras de cobertura”, geralmente madeiras meãs que, por sua leveza, eram recomendadas para o uso como tábuas de piso e forro — ou para portas, quando eram mais resistentes. Ademais, cumpre notar que referir uma madeira como boa para a carpintaria naval, ainda que afirmasse sua excelência, pouco dizia sobre quais as funções ela desempenhava mais satisfatoriamente. Os grandes barcos, principalmente, eram compostos de uma arquitetura tão sofisticada que necessitavam de madeiras com desempenhos os mais diversos. Mesmo madeiras meãs poderiam ser empregadas, apesar de seu uso ser restrito aos tabuados internos e peças menos importantes, como balaustradas. Para os mastros e vergas, importava mais que fossem lenhos rijos e direitos do que resistentes quando expostos à água — razão pela qual as araucárias dos campos do Paraná chamaram tanto a atenção de altos oficiais e engenheiros reais portugueses.

Os arranjos técnicos assim surgidos ajudam a explicar como certas madeiras passaram a ser associadas a usos bastante específicos, extrapolando ou cultural. Em verdade, tal associação, em muitos casos, esteve na origem de muitos dos nomes populares de espécies de árvores nativas, como a gameleira, pau de bengala ou o monjoleiro.²⁰⁴ Outras espécies, se

²⁰³ Caderneta de campo n. 06, p. 37. Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP.

²⁰⁴ Tal tendência pode ter sido reforçada pela aparente ausência de motivos artesanais e arquitetônicos na antiga nomenclatura tupi-guarani. Ainda que poucas tenham sido as pesquisas mais aprofundadas no tema, aparentemente foram raras as espécies de árvores que deviam seus nomes ao uso de sua madeira pelos indígenas. As espécies cuja madeira foi em seguida valorizada pelos colonos aparentam ter tido seus nomes derivados de suas características físicas do ou de animais a ela associados, como a cabureíba (árvore da coruja) e o araribá (árvore da arara) — sendo bem possível que significados totêmicos não estivessem ausentes de todo nessa associação. Uma exceção a regra seria o pau d’arco, cuja associação com a arma de caça e guerra, já existente no

não derivaram seus nomes do uso mais comum a que serviam, mantiveram-se a ele sempre associadas — como a aroeira para os carros de boi, o guatambu para cabos de enxada, o jacarandá e o gonçalo-alves para mobílias e o cedro para a imaginária. Desse modo, esmo na ausência de regimentos corporativos mais estruturados, os antigos oficiais da madeira puderam construir, através da prática de seus ofícios, uma ordenação bastante coerente do uso das madeiras brasileiras.

Seria um tanto obtuso cobrar dessa “ordenação” uma padronização nos moldes modernos, só atingíveis antigamente dentro do aparelho estatal ou em instituições fortes como a Igreja ou universidades. Até porque muitas das espécies que cumpriam papéis destacados só existiam em biomas regionalmente localizados. Ainda assim, é significativo que as ausências eram facilmente compensadas por espécies equivalentes. Nesse sentido, mesmo a confusão reinante na antiga taxionomia vegetal brasileira oferece alguns indícios de que tais padrões tinham uma atuação efetiva, já que espécies diferentes poderiam compartilhar o mesmo nome em função dos mesmos préstimos de suas madeiras. A homonímia entre espécies distintas parece ter sido mais comum no caso dos nomes primeiramente adotados pelos portugueses e que foram sendo desdobrados para nomear árvores cujas madeiras tinham características próximas. É o caso do angelim — nome já referido por Gabriel Soares de Souza como uma das madeiras de maiores utilidades, prestimoso para “*gangorras, mesas, eixos, virgens, esteios e outras obras dos engenhos e casas de vivendas, e boas caixas, por ser madeira leve e boa de lavar e honesta cor*” (SOUZA, 2010, 207)²⁰⁵. Seu uso como peças de moendas (as gangorras, mesas, eixos e virgens), em época anterior ao surgimento de grandes estaleiros na colônia, é prova maior de sua excelência.²⁰⁶ Em virtude de sua reputação como madeira de elevado préstimo, o angelim já havia cedido seu nome para diversas outras árvores. Balthazar da Silva Lisboa, por exemplo, nomeia além do “angelim verdadeiro”, o “angelim de coco”, o

antigo termo tupi, era tão forte que manteve-se no vocábulo português. Cabe lembrar que a ausência de motivações dendrológicas nos nomes das plantas não encontrava correspondência em outros campos de sua aplicação. No caso das ervas e árvores com propriedades medicinais ou de tinturaria tal relação parece ter sido bastante frequente. Ainda que se careça de boas obras sobre o tema em português (apesar da precocidade dos importantes estudos de João Barbosa Rodrigues) há um interessante livro do agrônomo argentino Julio Storni sobre a nomenclatura vegetal do antigo e moderno guarani (Ver STORNI, 1944 e RODRIGUES, 1905).

²⁰⁵ O eminente professor Mário Mendonça apontou para a possibilidade de o angelim referido por Gabriel Soares ser o *Andira anthelminthica*, mais conhecido no sudeste como angelim amargoso (MENDONÇA, 2003, 5).

²⁰⁶ Para um estudo pormenorizado do grande esforço exigido das peças de madeiras que compunham as antigas moendas de açúcar, ver GAMA, 1979 e CASTRO, 1980.

“angelim canifistula”, o “angelim graveto” e o “angelim tento” (LISBOA, 1823, 13).²⁰⁷ Todas as demais nomeadas a partir de seus usos equivalentes ao do “angelim verdadeiro” — do qual o segundo nome procura distinguir-se, apontando para características visíveis de fácil identificação, como frutos (“coco”, “tento”), menor espessura do tronco (“graveto”) forma do tronco (“canifistula”). Nesse último caso, se trataria de um cultismo próprio ao linguajar de um alto funcionário da coroa, cuja posição como guarda-mor das reservas reais lhe dava acesso a uma quantidade muito maior de espécies de árvores. Fora desse circuito bastante restrito, o angelim costumava ser designação para não mais que três espécies conhecidas em uma região, sendo seu nome indicativo seguro da excelência de seus lenhos para os artesãos locais.

As poucas pesquisas feitas até aqui sobre o tema demonstram a acuidade dos critérios contidos na tratadística sobre madeiras. O estudo de Karina Cerqueira sobre o emprego das madeiras na arquitetura colonial de Salvador e do Recôncavo baiano, comprovou a validade dos preceitos de Soares de Souza, Balthazar Lisboa e outros tratadistas. Cotejando as informações ali contidas com levantamentos detalhados de bens arquitetônicos da região, a correspondência foi encontrada todos os casos por ela estudados (CERQUEIRA, 2011, 155-202). Já em São Paulo, um caso particularmente notório é o do emprego generalizado de lenhos de canela-preta na arquitetura de diferentes épocas e regiões do estado. Esta variedade de canela era tão reputada que sempre destacava-se mesmo em grupo arbóreo tão confuso quanto o das canelas (PEREIRA, 1929, 190-204). Sua extrema dureza e resistência à umidade a tornava uma das mais prestimosas madeiras para a construção naval — já indicada pelo brigadeiro José Ferreira da Costa para emprego em peças estruturais das embarcações, como braços e cavernas.²⁰⁸ Tendo sido comum em quase todas as matas do atual estado de São Paulo, a canela-preta foi também a madeira mais comumente empregada nas “casas bandeiristas” dos séculos XVII e XVIII. E ainda no século XIX, quando já deveriam ser bem mais raras nas matas do entorno da capital, eram ainda reputadas entre os carpinteiros e demais moradores da cidade que as recomendavam “para todas as obras” — de acordo com

²⁰⁷ Há mesmo alguns casos que evidenciam que o sufixo “rana (falso, parecido), muitas vezes, era indicativo da semelhança entre as madeiras de duas árvores, geralmente designando a de inferior qualidade, como arazarana, aroeirana, caixetarana ou jacarandarana (ver ANDRADE, 1941).

²⁰⁸ As recomendações do engenheiro militar constavam de uma tabela preparada por ele para o plano de conservação das matas e madeiras de lei de autoria do governador da capitania Antonio Manuel de Melo e Castro Mendonça, em 1797 (DIHCSP, vol. 44, p. 187). Nos manuscritos de Freire Alemão dedicados a construção naval, a canela-preta também aparece arrolada pelos construtores do Arsenal da Marinha como madeira para ser empregada nas peças principais das maiores embarcações (“Tabela demonstrativa das principais peças que compõem as construções navais”, Col. Francisco Freire Alemão, BN-RJ, 5, 4, 30 n° 155).

Henrique Beaupaire Rohan.²⁰⁹ As canelas-pretas continuaram a ser procuradas para obras de construções até sua virtual extinção das matas paulistas. Nesse ponto, cabe notar que elas preponderaram nas construções de imigrantes japoneses no vale do rio Ribeira de Iguape, a partir da segunda década do século XX, prestando-se ali aos mesmos usos que já lhes rendera tão grande prestígio desde séculos antes.

No campo da arquitetura vernacular, embora um cotejamento semelhante não possa ser realizado, a comparação entre registros feitos em diferentes épocas sugere uma continuidade semelhante. Entre os manuscritos de Francisco Freire Alemão constam algumas páginas escritas por seu sobrinho, Manuel Freire Alemão, que serviu-lhe de auxiliar durante a expedição da Comissão Científica do Império, nas quais se descrevem as principais madeiras empregadas nas construções cearenses. Intitulado “Madeiras de construção do Ceará”, o manuscrito traz um quadro razoavelmente detalhado da aplicação das diferentes espécies arbóreas pelos carpinteiros da província nordestina. As referências fornecidas por Manuel Freire Alemão concordam quase sempre com as indicações feitas por Luiz Saia nas cadernetas de campo da MPF. Um possível exemplo são as principais madeiras relacionadas pelo botânico carioca para os esteios, posto que resistiam “excessivamente à ação destruidora da umidade”: a “aroeira dos sertões”, o pau d’arco e o “jucá das serras”.²¹⁰ Todas elas constam nas anotações de Saia, cumprindo idênticas funções em regiões com biomas semelhantes.²¹¹ Em Areia, onde Saia tomou suas notas, a aroeira, o pau d’arco e o jucá são madeiras recomendadas para casas de esteio propriamente ditas, as únicas que eram cobertas com telhas de cerâmica — distinguindo-se das casas de forquilhas, cujas estruturas portantes mais simples permitiam apenas coberturas de sapé ou de folhas de palmas. Assim para suportar a cobertura de telhas, as casas de esteio demandavam madeiras mais resistentes e “mais cheias”.²¹² Freire Alemão também apontou a boa serventia do cubatan como madeira para o “enchameado” (os paus a pique) das casas de taipa cearenses, préstimo idêntico anotado por

²⁰⁹ A observação do militar e nobre brasileiro consta em uma relação de madeiras de construção de sua autoria que faz parte do acervo de Freire Alemão, tendo sido doada ao botânico por Esequiel dos Santos Filho, a quem Rohan remetera sua relação, feita em 1849. Em suas notas, Beaupaire Rohan menciona que fizera a lista a partir do *Ensaio de um quadro estatístico da província de São Paulo*, de Daniel Pedro Muller, e de consultas feitas a carpinteiros da capital. (“Madeiras de construção de que há notícia na província de São Paulo”, Col. Francisco Freire Alemão, BN-RJ, 5, 4, 30 n° 147).

²¹⁰ “Madeiras de construção do Ceará”, Coleção Francisco Freire Alemão, Biblioteca Nacional, I-28, 10, 26.

²¹¹ As notas de Freire Alemão se referiam à espécies cearenses que, segundo ele, “em outras províncias vivem em regiões separadas”, distinguindo entre as serras de vegetação umbrosa e perenes e os sertões secos, ou caatingas. As madeiras arroladas nas notas de Saia, tomadas em pleno agreste paraibano, aproximavam-se da primeira zona descrita pelo botânico carioca. O próprio jucá registrado por Saia em Areia é designado no Ceará como “jucá das serras”

²¹² Caderneta de campo 06, p. 37. Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP.

Saia para o mesmo lenho. O arrolamento por Saia ainda concorda com as anotações do outro Freire Alemão, que observou a preferência que o jatobá gozava como madeira para as moendas de engenhos (ALEMÃO, 1964,319), a mesma madeira que os informantes do arquiteto paulista referenciavam dura e resistente o suficiente para ser usada prensas.²¹³ Mesmo o levantamento feito por Balthazar da Silva Lisboa fornece evidências da coerência dos padrões de carpintaria brasileiros. O livreto do oficial da Marinha é o único da antiga literatura brasileira a mencionar o quiri, árvore bastante mencionada nos registros da MPF, nos quais aparece como madeira muito empregada para caibros, ripas e linhas. Já Lisboa o menciona próprio para vigas e obras de casas, especialmente “cossueiras”, ou seja, grandes pranchas para folhas de portas (LISBOA, 1823,52). Pelos exemplos de ambos os casos, tratava-se, portanto, de madeira que, apesar de resistente, deveria ser pouco pesada, própria tanto para vigamento do telhado como para portas.

Correlações do mesmo gênero encontram-se nas anotações feitas por Carlos Borges Schmidt sobre o uso da madeira nas casas vernaculares do sudeste. Foram os lenhos mais comumente louvados pela literatura dendrológica brasileira que os construtores vernaculares do sudeste privilegiavam em suas obras.²¹⁴ As anotações de Schmidt, contudo, oferecem entrada para aspectos menos considerados até aqui — particularmente importantes na esfera da arquitetura vernacular. Mesmo contando com reservas florestais não inteiramente espoliadas, onde madeiras de excelência ainda eram encontradas, os caipiras do vale do Paraíba muitas vezes recorriam a madeiras de segunda qualidade. De fato, não eram nem um pouco raras casas de taipa de mão que empregassem o jacatirão ou o limoeiro-bravo como esteios, ambas madeiras pouco recomendadas para tal fim. O limoeiro, por ser madeira macia, era recomendado apenas para tabuados. Já o jacatirão, árvore de porte mediano, é tido por Freire Alemão somente como de “alguma estimação”, sendo empregada, comumente, apenas para encaibramento (ALEMÃO, 1964, 169 e 171). A impropriedade de ambas as madeiras como esteios ou demais peças expostas a alto teor de umidade não deve ter sido ignorada pelos construtores do vale do Paraíba. No entanto, ambas as madeiras ofereciam outras vantagens que, dadas as condições locais da produção da arquitetura vernacular justificavam plenamente o seu emprego. No caso do limoeiro-bravo era a própria maciez de sua madeira,

²¹³ Caderneta de campo 06, pp. 14 e 27, Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP.

²¹⁴ Exemplos representativos encontram-se no emprego de espécies arbóreas nas embarcações do litoral da região, como guatambu, urucurana, canjerana e maçaranduba que eram também as preferidas pelos mestres monjoleiros, pois além de resistirem bem à umidade, eram pouco pesadas. Da mesma forma, ipês, perobas, sapucaias eram as mais procuradas para esteios e baldrames. A densa cabreúva, “madeira engraseada” era nomeada como madeira para chão e para maquinismos hidráulicos

fácil de lavar, que explicava a preferência. Um esteio de jacatirão, por sua vez, ainda que estivesse condenado a desaparecer em alguns anos, não demandava grandes esforços para ser utilizado, já que a principal característica dessa árvore pouco frondosa é ter o tronco pouco espesso e bastante direito. Em um contexto social em que a precariedade da posse de terra tornava a permanência na mesma localidade algo extremamente incerto, a durabilidade das construções nunca foi uma verdadeira questão (ANDRADE, 1986, 162-163). O verdadeiro desperdício, portanto, seria recorrer às madeiras nobres. Não só a incerteza futura, mas também o ônus em termos de trabalho humano, tornavam o recurso às madeiras nobres um contrassenso — principalmente ao se considerar o caráter extensivo e pouco populoso do sistema agrário da região. Explica-se assim os motivos pelos quais a piúva — árvore que fornece madeira rija, porém mais difícil de lavar — nunca foi muito empregada em casas vernaculares, ainda que seus lenhos duros e de pequena grossura.²¹⁵

Um último aspecto que deve ser ressaltado sobre a ordenação das madeiras brasileiras diz respeito à grande influência que a carpintaria naval exerceu sobre esse processo. De fato, as cidades que sediaram estaleiros de maior porte demonstram também ter contado com uma ordenação mais numerosa e especializada. As cidades de Salvador e Rio de Janeiro destacaram-se nesse ponto, já que pela importância de seus estaleiros conseguiram reunir em seus portos madeiras provenientes de todos os cantos do país.²¹⁶ Mas mesmo em centros regionais, ou mesmo locais, essa tendência parece ter se verificado, principalmente durante os ciclos de expansão econômica. A presença de estaleiros teria sido um dos principais agentes da incrível continuidade e homogeneidade dos padrões de emprego das madeiras no país. Em verdade, é preciso mesmo considerar se não foi essa a via pela qual a carpintaria naval exerceu sua maior influência sobre a arquitetura brasileira. A relação entre os dois campos é uma hipótese já conhecida, formulada por arquitetos e historiadores portugueses que travaram contato com os monumentos históricos brasileiros. Não obstante ter sido ideia que sempre exerceu grande atração sobre a historiografia da arquitetura brasileira, ela nunca encontrou grandes desenvolvimentos no país, pois sempre faltaram evidências mais significativas que permitissem filiar a carpintaria de obras à carpintaria naval. Grande parte, devido ao fato de nenhuma evidência significativa foi encontrada dessa relação entre os dois

²¹⁵ Apesar de mencionada por Schmidt como boa para esteios e outras peças expostas ao tempo, pouco se sabe de seu emprego na arquitetura da região, seja pelas construções ainda existentes ou por informações colhidas em campo.

²¹⁶ Nesse ponto, é útil lembrar que o estudo sobre os materiais de construção do Rio de Janeiro, de autoria do engenheiro Adolpho Del Vecchio, só pôde abordar muitas madeiras já raras cuja na província pois elas eram trazidas desde o norte do país, por mar, para as obras do porto da cidade.

maiores domínios construtivos da carpintaria. A pesquisa histórica sobre a atuação dos carpinteiros da ribeira nunca revelou algum mestre exercendo serviços significativos em construções públicas ou privadas. E mesmo se tivesse o feito, tal fato por si só não avançaria muito na comprovação da influência de um domínio sobre o outro, tendo em vista a própria feição mais liberal que o exercício dos ofícios assumiu no Brasil. Mais decisivamente, a inexistência de indícios técnico-construtivos na arquitetura histórica brasileira reforça ideia de que essa influência nunca se deu por meio de contribuições formais ou soluções construtivas. Muito mais razoável seria considerar se a grande contribuição dos carpinteiros da ribeira à arquitetura brasileira não teria sido seu protagonismo no estabelecimento dos regimentos das madeiras brasileiras. De modo nenhum teria sido essa uma tarefa menor, desemaranhando da exuberância inescrutável da floresta tropical as espécies mais úteis. Os méritos dessa empreitada tornam-se claros quando se considera — diferentemente dos países europeus — foi na madeira que a arquitetura brasileira teve seu material mais nobre, até fins do século XIX, pelo menos.²¹⁷ Mesmo limitando-se apenas a perfilar alguns poucos padrões básicos essa contribuição dos carpinteiros navais já teria sido o bastante, já que, conforme visto acima, elaboração e adaptação foram características essenciais aos métodos de conhecimentos e classificação dos mestres e artífices. depois desdobrados e adaptados ao contexto dos biomas locais, os carpinteiros navais teriam dado uma contribuição das maiores

Um exemplo assaz esclarecedor sobre como deu-se essa contribuição dos carpinteiros navais pode ser visto nos métodos de secagem e beneficiamento dos lenhos — que sempre teve na excessiva umidade dos trópicos uma das maiores causas de seu arruinamento (**Prancha 77**). Essa, contudo, é uma das áreas que mais carecem de informações disponíveis. Ainda que seja conhecido que os estaleiros dispunham de áreas reservadas para a secagem dos lenhos, pouco se sabe dos métodos para acelerar ou otimizar o processo (SMITH, 2012, 192-194). No campo da arquitetura, o desconhecimento é ainda maior. O único exemplo documentado de processo de defesa dos lenhos que se sabe empregado na arquitetura brasileira, contudo, era também a técnica de mais fácil utilização para proteger os barcos de animais xilófagos: a queima superficial. No domínio arquitetônico — conforme constava já no *Vinhola brasileiro*, de Cesar de Rainville — não era incomum que nas obras de taipa de mão fossem crestados ao fogo a superfície dos “nabos” dos esteios, isto é, a parte da peça destinada a ser enterrada no solo. De secção avantajada e sem aparelhamento

²¹⁷Sobre a importância da madeira na formação do patrimônio cultural brasileiro, ver SAIA, 1970; BARDI, 1981 e GONZAGA, 2006.

nenhum, o nabo assim tornava-se mais propenso a resistir a umidade do solo, onde era enterrado sem qualquer outro aparo (RAINVILLE, 1880, 290). O arquiteto italiano Antonio José Landi, em suas anotações sobre as madeiras brasileiras, chegou a se referir a mesma técnica empregada nas embarcações da Amazônia como um dos únicos meio de combater o “turu” (nome regional para o teredo):

“O que é o turu? Nada mais é que um verme longo pouco mais que um dedo mínimo, e mais fino, mas tão mole, lagunoso como a lesma, mas tem este sobre os olhos uma cartilagem tão dura e aguçada, que se serve dela como de uma verruma e estando as canoas n’água, ou na mata, entra dentro pouco a pouco e as destrói, mas o que faz maravilha, é que entra por um buraco tão pequeno que a olhos nus dificilmente se pode ver. Uma vez entrado, não fura reto mas atravessado, furando em tantas partes, que a madeira chega a ficar como uma esponja, e observando eu minuciosamente os estragos que fizeram numa minha canoa grande, fiquei surpreso, e para nada mais ela serviu. O único remédio que se achou para poupá-la deste canalha, é tostá-la com fogo a cada dois ou três meses, mas isso porém não se pode fazer com as madeiras que estão fixas n’água.” (apud PAPAVERO, 2002, 114-115, grifo meu).²¹⁸

A menção de Landi a ação destruidora dos teredos serve como lembrete para outro aspecto da correspondência entre técnicas construtivas brasileiras e a carpintaria naval. A ação de animais xilófagos não era a única patologia sofrida pelos cascos de embarcações oceânicas. Na realidade, seu maior desafio era conseguir suportar os esforços estruturais causados pela pressão das ondas do mar (BITTENCOURT, 2005, 22). E nesse ponto, além do desenho de seu formato, eram imprescindíveis as soluções de ligações entre as peças de madeira da estrutura e do costado. Entretanto, tais ligações pouco poderiam contar com o reforço de pregos e cravos de metal, já que a rápida ação da ferrugem marinha em poucos meses seria capaz de comprometer a solidez das junções. A solução, já presente nos barcos do Mediterrâneo antigo, esteve sempre no amplo recurso às samblagens de madeira, que podiam alcançar os mais requintados esquemas, conforma o peso e rigidez das peças.²¹⁹ Desse modo, a grande recorrência à samblagens na carpintaria de construção brasileira adquire um caráter

²¹⁸ Tratam-se essas notas de Landi do códice *Descrizione di varie piante, frutti, animali, passeri, pesci, biscie, rasine, e altre simili cose che si ritrovano in questa Cappitania del Gran Para de Antonio Giuseppe Landi*, escrito pelo arquiteto por volta de 1772, cerca de 20 anos após sua chegada em Belém. O códice encontra-se guardado na Biblioteca Pública Municipal do Porto, em Portugal.

²¹⁹ Estudos recentes sobre as técnicas de carpintaria naval da Antiguidade vêm sugerindo que a própria noção de habilidade técnica, ou “engenho”, pode ter surgido fortemente ligada ao emprego de samblagens mais desenvolvidas no âmbito da carpintaria naval. Transitando entre as fronteiras dos domínios da técnica e da arte, seus argumentos apontam que o próprio conceito de carpintaria como arte da junção e solidarização de peças de diferentes tamanhos (e sujeitas a esforços também distinto), teve como origem a fabricação de grandes embarcações, e não a arquitetura ou a instalação de mecanismos. Sobre o tema ver CASSON, 1994; MCEWEN, 1993; MORRIS, 1992.

bem menos fortuito. Mesmo considerando que as construções brasileiras não submetessem seus vigamentos às mesmas cargas e esforços que as grandes embarcações transoceânicas faziam, o restrito acesso às ferragens agiam como um forte estímulo para a preponderância das samblagens na carpintaria aqui praticada. De fato, excluindo as cidades litorâneas conectadas com redes de comércio mais extensas, as ferragens permaneceram sempre produtos que exigiram uso parcimonioso nas edificações, mesmo em regiões providas de minas de ferro, como Minas Gerais e São Paulo.²²⁰ As ferragens, portanto, permaneceram um item dos mais onerosos na edificação e sua utilização sempre foi mais comum em obras de maior vulto como capelas, igrejas e edifícios públicos, além das residências mais ricas. No caso das residências vernaculares permaneceram sempre uma exceção, posto que o acesso a elas era quase impossível sem o recurso ao mercado.

Os apontamentos até aqui feitos sobre as técnicas e os arranjos a que recorriam os antigos construtores vernaculares procuraram demonstrar as condições pelas quais a carpintaria brasileira pôde se organizar. Conforme argumentou o arquiteto Júlio Katinsky, se aqui os ofícios da madeira sempre dependeram de técnicas, organização do trabalho e programas europeus — sem invenções no sentido enciclopédico do termo — espaços para a originalidade foram sempre existentes (KATINSKY, 1976a, 11 e ss). Mesmo o contexto severamente restritivo para o exercício da técnica — forjado na vilipendiação do valor social do trabalho pelo escravismo e pela longa permanência das bases coloniais da organização econômica — não autoriza uma interpretação histórica que tenha como parâmetro o desenvolvimento tecnológico dos países ocidentais. Nesse contexto, cabe perguntar se investigar os “regimentos empíricos” que orientavam a utilização das madeiras pelos artesãos, bem como, os arranjos técnicos e econômicos em que se baseavam, não seria um caminho para compreender melhor outras dinâmicas atuantes na formação da arquitetura brasileira. Ainda que o paradigma de uma originalidade nacional não mais seja defensável da mesma forma como foi feito pela historiografia modernista, atentar para as características desse processo poderia revelar novas formas de valorização do patrimônio arquitetônico brasileiro — inclusive, corroborando ainda mais a insuficiência das narrativas nacionalistas para a

²²⁰ Em São Paulo, ainda que a exploração de ferro existisse desde o século XVII, uma maior regularidade da oferta só pode se estabelecer após o início do século XIX, quando a fábrica de ferro de Ipanema começa seu período de maior operatividade. O caso de Minas Gerais, cujas grandes reservas de ferro já eram conhecidas desde o início do povoamento da região, é particularmente interessantes, uma vez que a o beneficiamento e produção de artigos de ferro ficaram a cargo (até bem avançado o século XIX), de pequenos produtores africanos e afro-brasileiros que se valiam de técnicas próprias, mas de restrita produtividade, para atender a demanda do mercado local. Para São Paulo, ver MORAES, 2000; CALDEIRA, 2006 e ZEQUINI, 2007. Para Minas Gerais ver ALFAGALI, 2012.

preservação cultural. Nesse sentido, a história das técnicas se mostra um dos campos mais profícuos, posto que as técnicas vernaculares documentam primorosamente a diversidade étnica e cultura da formação da arquitetura brasileira de um modo inigualável por qualquer outros aspecto da produção arquitetônica. Cada cultura aqui chegada alargou ainda mais o universo técnico brasileiro, com contribuições de novos repertórios de ferramentas e técnicas ou novos usos para velhos nomes, engendrando assim outros hábitos e maneiras de se aproveitar dos recursos aqui encontrados.²²¹ Nesse contexto, é necessário apontar que pode ter sido no encontro entre a diversidade florística brasileira e um patrimônio técnico que foi se diversificando ao longo do tempo, a base da grande criatividade técnica da arquitetura brasileira.²²² Por fim, reconhecer a importância desse aspecto não visa atenuar o desaparecimento quase total da Mata Atlântica brasileira em pouco menos de cinco séculos. Ao contrário, tal reconhecimento permitiria valorizar também o patrimônio construtivo brasileiro pelo seu aspecto de ser, atualmente, um dos maiores testemunhos da riqueza em madeira que outrora existiu nas antigas florestas tropicais.

4.3. As medidas do corpo e a arquitetura vernacular como jogo construtivo.

Talvez o mais significativo sinal de que os processos construtivos tenham sido sempre negligenciados pela historiografia da arquitetura brasileira seja o grande desconhecimento acerca dos métodos e variações regionais dos padrões de medida utilizados nas diferentes edificações no país. Sabe-se apenas que as medidas mais empregadas eram a polegada, o palmo, o pé, o côvado, o passo, a vara (que corresponde a cinco palmos ou três pés) e a braça. Ainda que o esquema geral tenha sido sempre o mesmo, houve sempre

²²¹ A questão dos recursos florestais transcende mesmo o estudo da carpintaria, dado o considerável consumo de madeira implicado em outras técnicas construtivas, como formas, andaimes, lenha, ferramentas.

²²² Ainda que a interação entre o europeu e a floresta tenha sido um processo mediado, em grande parte, pelos saberes indígenas, tal assertiva pouco tem se desdobrado em novas investigações sobre a utilização de fibras vegetais na construção e na fabricação dos utensílios caseiros mais comuns a história da arquitetura brasileira. Do mesmo modo, permanecem desconhecidas as maneiras pelas quais os escravos africanos se inseriram nessa dinâmica, ainda que tenham eles respondido pela maior parte da mão de obra empregada nas construções arquitetônicas. Um caso a ser mais profundamente investigado é a hipótese de uma intermediação africana na adaptação do monjolo para o Brasil. Instrumento de origem asiática, sua veloz difusão no centro-sul Brasil, a partir do século XVIII, pode ter sido incrementada pelas maiores remessas de escravos oriundos da costa oriental do continente africano, cujo contato com as possessões portuguesas na Índia e no Extremo Oriente já somavam mais de 150 anos. Ainda sobre a diversidade cultural do patrimônio técnico brasileiro, cabe mencionar os vínculos existentes entre a antiga terminologia presente nos moinhos coloniais brasileiros e as técnicas de carpintaria ibéricas de origem árabe, que sugerem que mesmo a ideia de uma “matriz europeia” aqui enriquecida pelas contribuições de negros e indígenas deve ser problematizada (ANDRADE, 2015, 162-171).

variações regionais e temporais, cujo desconhecimento torna seu emprego em investigações atuais muito mais difícil de ser feito com sucesso. No caso brasileiro, por exemplo, mesmo a mais basal das medidas, o palmo, pode ter variado bastante: o palmo oscilou entre 20 e 22 centímetros dependendo da região de Portugal e da época. E não custa lembrar o que o mesmo aconteceu na Espanha, onde o palmo chegou a corresponder a 19 cm. E quadros similares corresponderiam às arquiteturas dos grupos de imigrantes de outros países europeus e asiáticos aqui chegados a partir da segunda metade do século XIX. Além disso, cumpre notar que valores específicos, centrais a todo o restante de suas escalas, existiram em muitos ofícios, como o “palmo de goa”, na carpintaria naval, ou o palmo e a braça “craveiras”, na medição urbana e arruamentos. Apesar desses intrincados e complexos cenários, as medidas usualmente referidas na bibliografia sobre o tema se referem aos valores portugueses “estandardizados”. Mais do que uma questão de divulgação, existe antes uma ausência quase total de mensurações detalhadas que busquem estabelecer a equivalências entre os padrões antigos locais e os valores métricos atuais.

O olvidamento do papel das medidas tradicionais no universo arquitetônico contribui decisivamente para o desconhecimento dos métodos e práticas empregados pelos construtores brasileiros de outrora. Principalmente, no caso dos construtores vernaculares, que utilizavam o padrão de medidas como o principal guia para o aparelhamento dos materiais e a base para seus esquemas de cálculo. Desse modo, *o próprio material, devidamente preparado, tornava-se o padrão para cálculos e desdobramentos das medidas-base em outros valores, ajudando a calcular as medidas e arranjos construtivos necessários, funcionando como verdadeiro módulo*. Compreender como esses antigos construtores faziam isso possível, sem nenhum recurso ao desenho arquitetônico (conforme é hoje conhecido), passa por notar que o padrão tradicional de medidas não deixava de ser uma forma de antropomorfização dos materiais empregados na construção. As medidas antropométricas, assim, podem ser vistas como uma forma de “tradução” dos materiais para a linguagem da técnica anteriormente explanada. Como no caso dos tropismos, das alcovas e das madeiras, aqui também é o corpo que se faz o principal referencial para a metáfora, o que fazia da “tradução” dos materiais em medidas algo muito mais inteligível aos artífices do que a linguagem gráfica ou a aritmética pura, com cálculos feitos exclusivamente com numerais. Quanto a esse último ponto, cabe pontuar que a aplicação das medidas sempre foi tanto uma questão de cálculo como também uma atividade de manuseio dos materiais. Afinal, o sistema antropométrico foi, de fato, derivado das medidas das partes do corpo humano, e como tal, esteve sempre ligado às

práticas do canteiro, sendo muitas vezes ininteligível sem as referências bastante específicas a esse contexto de trabalho (**Prancha 78**). Aqui a construção vernacular se distancia quase totalmente das construções baseadas em projetos arquitetônicos previamente desenhados.

Desde o início da colonização existiram edificações realizadas a partir de desenhos projetivos que definiam o plano construtivo, sendo eles executados por profissionais experimentados nas regras da perspectiva.²²³ O desenho arquitetônico era empregado em construções cujo programa exigia um desempenho estrutural mais complexo, inexecutável sem um projeto prévio — ou mesmo por uma questão de *decoro*. No primeiro caso, as numerosas fortalezas que guardavam os pontos estratégicos da costa brasileira contituem o melhor exemplo (ainda que as maiores edificações religiosas também se enquadrem nessa categoria). Por outro lado, casas de câmara e cadeia de vilas mais desprovidas, mesmo as mais singelas, raramente deixaram de serem projetadas graficamente, sendo um bom exemplo — dos muitos possíveis — do segundo caso.²²⁴ Além disso, enquadravam-se também nesse caso mesmo as residências mais suntuosas, como as de altos funcionários da coroa ou dos mais ricos colonos²²⁵. A autoria dos projetos variou entre os engenheiros militares que aqui serviram, religiosos educados em aritmética ou geometria ou mesmo funcionários mais “curiosos”.²²⁶ Em todos esses casos, contudo, a circulação dos desenhos restringia-se aos empreiteiros e mestres de obra, continuando o sistema de medidas antropométrico como o único expediente pelo qual os trabalhadores do canteiro, mesmo os mais qualificados, contavam para se orientarem em suas jornadas. Cumpre lembrar também o quanto a irreprodutibilidade de desenhos mais elaborados atuava como o grande entrave para o protagonismo do projeto gráfico, ajudando a entender o porque a exequibilidade da construção exigia sua relativa autonomia em relação ao projeto desenhado. (CARPO, 2003,63 e ss). Por outro lado, o

²²³ Em seu belíssimo estudo, *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros-militares (1500-1808)*, Beatriz Piccolotto Bueno, demonstra como a empresa de dilatação do Império Português, ao longo do século XVI, deu-se de forma bastante concatenada com a afirmação da cultura arquitetônica “à romana” em Portugal. Assim, já ao findar do “século dos Descobrimentos” a linguagem gráfica, ao menos entre as classes cultas do reino, já havia sido elevada ao centro da própria noção de arquitetura — processo já visível, inclusive, na fundação de Salvador, em 1549 (BUENO, 2011, 67-87).

²²⁴ Sobre a questão do decoro na arquitetura colonial, ver (BASTOS, 2013, 32-41).

²²⁵ Exemplos famosos de residências dessa categoria são a Casa dos Contos de Ouro Preto, originalmente residência de João Rodrigues de Macedo, e os solares seiscentistas de Salvador. Um exemplo da suntuosidade que tais casas podiam atingir encontrava-se na desaparecida residência dos antigos bispos do Rio de Janeiro, verdadeiro palácio episcopal.

²²⁶ Sobre a presença de autores de projetos arquitetônicos de diversas formações no Brasil colonial, merecem destaque, além do estudo de Beatriz Bueno, os estudos recentes de Sandra Alvim, *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*, Mário Mendonça Oliveira, *As fortificações portuguesas de Salvador quando cabeça do Brasil*, Jaelson Bitran Trindade, *A produção de arquitetura nas Minas Gerais na província do Brasil*, e Andre Dornelles Dangelo. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa*. Referências completas ao fim do volumes.

sistema de medidas tradicional cumpria também função das mais importantes antes e após as obras. Ainda devido aos entraves da circulação de imagens, ele atuava como a principal maneira de calcular as despesas orçamentárias e aferir se a obra construída estava de acordo com o estipulado. Explicam-se assim as razões dos contratos e louvações de obras serem as fontes documentais que fornecem as melhores evidências da antiga aparência dos monumentos arquitetônicos brasileiros. As descrições que ali eram feitas, ainda que pouco esclareçam sobre aspectos formais ou estilísticos, caracterizam (às vezes, minuciosamente) os principais elementos edificados, suas medidas e as relações que guardam entre si.²²⁷ Devido ao valor jurídico de tais documentos e ao caráter oficial da maioria das obras ali referidas, entende-se porque exigia-se que o “louvador” fosse mestre respeitado em seu ofício, cujo reconhecimento também o recomendava para atuar como perito em esclarecimentos de outras naturezas. Não foi outra, aliás, a função exercida por Manuel Francisco Lisboa, o pai de Aleijadinho, quando foi nomeado “Mestre de obras real” de Vila Rica.

O quadro acima descrito, no entanto, deixava de ter suas premissas válidas fora da esfera das grandes obras públicas e religiosas. As capelas e igrejas de menor expressão o casario urbano comum e virtualmente todas as edificações rurais — inclusive as mais ricas sedes de fazenda e os sofisticados maquinismos agrícolas — foram sempre obras de carpinteiros e pedreiros comuns, raramente versados na linguagem gráfica da arquitetura. Em suas atividades, muito mais atuantes foram os “regimentos de obras”, estudados por Helder Carita, do que uma cultura arquitetônica baseada na produção e circulação de imagens. Em seu estudo, Carita demonstrou como a criação da Provedoria de Obras Reais, no contexto das reformas de Lisboa no início do século XVI, ensejou um processo de racionalização que se assentava na estipulação e fiscalização de medidas padrão, posteriormente, estendidas para outras partes do Império. Intimamente relacionadas com a emergência das fileiras de edifícios em pedra e cal, com divisórias internas de tabiques com o mesmo gabarito, os regimentos teriam operado como uma “lógica interna” ao fazer construtivo de matriz portuguesa, ajudando a explicar as causas de sua longa estabilidade (CARITA, 2013, 87).

Ainda que a “arquitetura regimentada” ligada a Provedoria régia tenha sempre contado com imagens anexadas aos contratos e condições de arrematação das obras, esse recurso parece ter-se mantido restrito à esfera das obras oficiais. No contexto brasileiro, a

²²⁷ Embora essa documentação tenha sido originalmente acompanhada de imagens anexas, elas dificilmente serviriam como base para a exatidão das medidas, até porque nem todos os “debuxos” traziam escalas ou inscrições. Sobre os diferentes sentidos da antiga terminologia em português da representação gráfica da arquitetura, ver BUENO, 2011, 50-69.

mesma dinâmica parece ter operado. Nas construções de caráter “público”, como as obras religiosas e as obras dos governos coloniais e imperiais, a documentação conhecida frequentemente alude a plantas e elevações.²²⁸ Contudo, foi somente com o início das modernizações urbanas de fins do século XIX que desenhos e plantas começaram a ser cobrados de construções particulares. Dessa forma, se os regimentos de obras foram mesmo vitais para a estabilidade da matriz arquitetônica portuguesa, isso deveu-se, em grande parte, a sua considerável autonomia em relação à representação gráfica da arquitetura. Caso contrário, sua própria exequibilidade nos rincões mais remotos do império não seria mais possível e seu provável função como a “lógica interna” de uma cultura construtiva tão estável, perderia grande parte de sua força. Na realidade, teria sido mesmo nas obras que prescindiam de quaisquer desenhos que esses regimentos mostravam-se em toda sua operosidade, capazes de presidir a construção até de estruturas mais complexas, como as tramas de madeiramento dos telhados coloniais ou as grandes moendas dos engenhos. Para alcançarem o grau de precisão necessária a esses empreendimentos, os antigos construtores recorreram a engenhosos sistemas que tinham como base justamente um jogo elaborativo entre medidas antropométricas, os materiais usados e as relações de proporção possíveis de serem daí derivadas. Dito de outra forma, nessas obras de carpintaria e alvenarias mais simples é que melhor se pode observar como a aplicação das medidas corporais aos materiais os convertia na base para um sistema modular que presidia os encadeamentos do processo construtivo.

Não obstante ter sido a carpintaria a técnica em que esse sistema se manifestou de maneira mais brilhante na arquitetura vernacular brasileira, seria útil começar a demonstração de seus princípios por técnicas construtivas que tem outro material como base: a olaria. Por ser o barro o mais plástico dos materiais empregados na construção tradicional, existiram diversas maneiras pelas quais as peças cerâmicas eram empregadas como módulos na construção. Sem dúvida, a mais interessante era o expediente que recorria às telhas cerâmicas como medida tanto de área como de volume. As telhas tradicionais costumavam ter três palmos de comprimento (c. 66 cm), medida essa que deveria concordar com o balanço do beiral, de maneira que mesmo os maiores beirais (cujos cachorros podiam medir até 1,50 m) seriam facilmente vencidos com apenas três telhas. Quanto mais telhas fossem utilizadas, mais reforçada teria que ser a armação do telhado, já que mesmo telhas menores, pelas repetidas sobreposições, acabavam gerando uma carga maior do que um telhado de telhas

²²⁸ Mesmo nesses casos, o grau de precisão desses desenhos não é muito confiável, principalmente em províncias mais afastadas, tornando improvável que tenham diminuído a importância dos regimentos de obras, principalmente no tocante a aferição e medição.

maiores. Ao bom telhadista era também esperado que soubesse “jogar” com o espaçamento entre as telhas, maneira pela qual se tornava possível cobrir telhados trapezoidais. A partir de uma determinada fiada, o telhadista começava a dispor as fiadas com a linha de suas juntas alternadas, abrindo aos poucos o espaçamento entre a “capa” e o “canal” de forma a não deixar arestas nas bordas. Era o que chamavam de “temperar” o telhado, técnica que exigia emprego do ripamento duplo, muitíssimo comum em construções antigas.²²⁹ Nessas situações as telhas antigas mostravam toda sua polivalência: sempre concordando plenamente com as variações na armação da estrutura de madeira e também e possibilitando variados modos de dispô-las de acordo com a necessidade. Como fica claro, tratavam-se de práticas que eram muito mais afeitas ao universo do artífice do que do arquiteto ou do desenhista. A própria designação dada ao método, “*têmpera*” do telhado, remete ao universo da manipulação dos materiais — do *engajamento*, no dizer de Richard Sennett.

Ainda que notável, a *têmpera* dos telhados não constituiu a única técnica na qual a forma das telhas dava margem para cálculos de soluções construtivas. Havia um expediente muito engenhoso ainda praticado por construtores de moinhos hidráulicos que se utiliza de um correr de telhas para calcular a correspondência entre a propulsão de uma levada d’água e o tamanho dos rodízios e mós de moinhos. O método foi explicado da seguinte maneira por um canteiro de Minas Gerais especializado em produzir mós para moinhos: para mover uma mó de granito de quatro palmos seriam necessárias três telhas d’água — isto é, uma corrente de água que atingisse as bordas de uma caneleta formada por três telhas dispostas em sequência. Dada a correspondência que havia nos moinhos horizontais entre o tamanho da circunferência do rodízio e o tamanho das mós, o cálculo à base das telhas verdadeiramente estabelecia o porte que o moinho poderia alcançar. Nas máquinas movidas à rodas verticais ainda que as relações não fossem tão diretas, o sistema poderia facilmente ser adaptado para calcular a quantidade de água necessária para mover os diferentes maquinismos que empregavam esse tipo de órgão motor.²³⁰ Na realidade, a justificada admiração de Júlio Katinsky pelo “*perfeito balanceamento e o quase inexistente atrito*” muito comuns mesmo nas mais portentosas rodas d’água aqui instaladas encontra nesses expedientes simples mas

²²⁹ Usualmente considerado como exemplo de técnica perdulária e hesitante dos mestres de obras tradicionais, o duplo ripamento também era uma medida de precaução, já que caso uma telha se soltasse, ele segurava as demais, impedindo sua queda. Novamente, expresse meu débito com Victor Hugo Mori, a quem devo a maior parte das informações sobre os métodos de “*têmpera dos telhados*” aqui descritas.

²³⁰ Havia outros métodos que determinavam o ângulo ótimo que o jato deveria atingir as pás dos moinhos. Assim, torrentes muito fortes ou muito fracas poderiam ser reguladas também recorrendo-se a esses métodos. Sobre o funcionamento e a presença de moinhos hidráulicos no Brasil, ver KATINSKY, 1985; ANDRADE, 2015.

confiáveis, uma de suas causas (KATINSKY, 1994, 70). Apesar de bastante desconhecida hoje em dia, o uso de “telhas de água” parece ter sido um recurso bem comum no passado. Carlos Borges Schmidt faz referência a ele em uma de suas cadernetas de campo. Em pesquisa realizada em São Luiz do Paraitinga, em 1947, sobre as técnicas de construção de monjolos, um carpinteiro da região o informou que calculava a produtividade do rústico maquinismo empregando a telha como medida de potência hidráulica: um monjolo tocado com *uma telha de água* seria capaz de produzir 30 litros de milho socado em uma hora e meia.²³¹ Contudo, o relato mais interessante desse emprego da telha cerâmica encontra-se em um documento da câmara da cidade de São Paulo ao governo da província, datado de 1791. Nessa ocasião, os vereadores escreveram uma carta ao governador Bernardo José de Lorena, informando-lhe da conveniência das águas de uma mina localizada próxima ao convento dos franciscanos. A carta narra o exame que foi feito na dita mina de modo a certificar o governador que seu fluxo era suficiente para que pudesse ser aproveitada na instalação de um chafariz público no largo da Misericórdia:

“Foi esta Câmara, e algumas pessoas intelig.es examinar ad.^a agoa no.seu nascim.to q.e fica na extrema de hum Xarco acima do Assude superior áquelle em q.e os P. P. aintroduzem no Seu Aqueducto, e achamos q.e terá ali huma Telha de Agoa, q.e se comunica com outras Vertentes, ou olhos q.e do Morro rebentão pelo decurso domesmo Xarco, os quaes nos afirmão q.e são permanentes” (DIHCSP, 45, 332-333, grifos meus).

A referência feita à presença de “pessoas inteligentes”, a quem a autoria do exame fica subentendida — provavelmente um ou mais mestre obras acompanhado de seus aprendizes ou escravos — comprova ter sido essa uma medida utilizada pelos construtores brasileiros desde tempos bem antigos.²³²

Não foi apenas nas telhas que a plasticidade própria do barro mostrou-se perfeitamente adequada ao uso de peças cerâmicas adequava-se como módulo. O adobe, elemento de vedação muito comum na arquitetura vernacular ainda hoje, muitas vezes era

²³¹ Caderneta de campo nº 09, acervo MIS-SP.

²³² É bem capaz que na ocasião do exame realizado pela câmara estivesse presente, se não protagonizando ele próprio a medição, o escravo Tebas, cuja perícia como pedreiro e canteiro foi imortalizada pela crônica da cidade. Afinal, a construção desse chafariz no Largo da Misericórdia, concluída em 1793, foi uma das obras que mais rendeu fama ao dito Tebas. Ao habilidoso escravo já se referiam os primeiros memorialistas da capital, como Affonso A. de Freitas. O historiador Nuno Santanna foi um dos poucos a pesquisar o personagem, chegando mesmo a dedicar-lhe um curioso romance histórico. Recentemente, a figura de Tebas, principalmente em sua atuação nas obras da Capela Terceira da Ordem do Carmo, tem sido recuperada através de investigações do historiador Carlos Cerqueira. (ver FREITAS, 1978, 59-60; SANTANNA, 1937, 43-55 e CERQUEIRA, 2014)

moldado em dimensões que o permitiam funcionar como módulo. Em Minas Gerais, as peças mais comumente registradas apresentavam a dimensão de 20 x 20 x 40 cm (SANTOS, 1951, 89; VASCONCELLOS, 1979,30). No Mato Grosso, em caso no qual as medidas registraram-se com mais cuidado, cada peça media 10 x 22 x 30 cm. O interessante é que à essas dimensões, acrescentava-se a informação que, anteriormente, cada peça tinha o dobro do tamanho (referindo-se a altura de 10 cm). A diminuição no tamanho das peças parece estar ligada ao fim do emprego de estruturas autônomas de madeira nas casas da região, já que essa técnica, antes comum, tinha sido abandonada há tempos (HAUG, 1982, 35).²³³ Tendo em mente que esteios, frechais e baldrames de casas costumavam ter uma seção quadrada de 22 x 22 cm, é fácil notar como o valor da altura e espessura dos adobes correspondia plenamente à dimensão do madeiramento. A mesma correspondência parece ter operado em Minas Gerais, onde Paulo Santos notava que mesmo as maiores paredes vedadas com adobe, raramente, excediam a espessura de um palmo (SANTOS, 1951, 90).

A plasticidade do adobe aqui mostra-se bem mais adaptada a esse tipo de modulação do que os tijolos, que em função do processo de queima, parecem não ter se prestado tão bem a esse papael. De fato, a necessidade de queima impunha algumas restrições ao tamanho dos tijolos, já que ele estava condicionado às dimensões dos fornos e à disponibilidade da madeira usada como combustível. Quanto maior fossem as peças, menor seria a produção de cada queima, tanto por uma questão do espaço interno dos fornos como pelo maior consumo de lenha. Ainda assim, os levantamentos mais detalhados feitos sobre os tipos de tijolos cempregados no passado brasileiro não raro encontram tijolos de dimensões hoje impensáveis — equivalentes aos dos maiores adobes. Isabel Rocha, em pesquisa sobre o fabrico e o emprego do tijolo na arquitetura do vale do Paraíba fluminense chega a referir a tijolos com comprimento de um pé (33 x 16 x 8 cm, para tijolos grandes) (ROCHA, 2012, 271). Para os tijolos grandes, as medidas do comprimento variaram entre 30 e 33 cm. Para as peças pequenas, os valores do comprimento (com uma exceção) não se afastaram do tamanho do palmo comum, oscilando entre 20 e 23 cm. (ROCHA, 2012, 272). Tais dimensões parecem confirmar que tais tijolos também adequavam-se ao jogo construtivo que permitia aos construtores vernaculares “controlar” as dimensões e as etapas das obras. Dessa forma, é possível considerar um aspecto pouco notado na padronização do tamanho dos tijolos

²³³ O levantamento feito por Maria Haug sobre o processo de fatura desses adobes, que chegavam a pesar 12 kg, demonstra também a polivalência das técnicas oleiras em diferentes domínios. A “têmpera” do barro que não apresentasse uma boa liga era feita, ou com estrume e palha, ou com cacos de cerâmica e seixos miúdos — as mesmas técnicas empregadas na fabricação de louças e vasilhames, no vale do Rio São Francisco, conforme registro de Saul Martins (HAUG, 1982, 38; MARTINS, 1959, 156-157).

decorrente do processo de industrialização da construção. Possivelmente, nas últimas décadas do século XIX, quando a produção de tijolos começa a ser industrializada no Brasil, os tijolos começaram a diminuir seu tamanho até valores já bem próximos dos usuais 27 x 15 x 7 cm.²³⁴ Com tal mudança visava-se não só atender as demandas por mais economia durante a queima, mas também adaptar-se à nova cultura arquitetônica baseada no projeto gráfico. Nesse novo contexto, aos tijolos exigia-se menos que permitissem jogos construtivos do que sua manuseabilidade. O tamanho reduzido tornava-se sua principal característica, adaptando-se a peça perfeitamente ao seu manuseio pela mão de um homem adulto, conforme observado por Clifton-Taylor (*apud* SENNETT, 2009, 154).

Ainda que sem a versatilidade das peças cerâmicas, o emprego da madeira em estruturas e acabamentos apresentou jogos construtivos similares, baseados no estabelecimento de relações de proporção de uma peça para a outra e também adotando as medidas derivadas do corpo humano. Tais relações são mesmo explicitadas em alguns manuais antigos de construção e *O Guia do operário dos trabalhos públicos*, publicado em Lisboa em 1867, traz os mais esclarecedores exemplos dessas correlações.²³⁵ Assim, a secção da asna de uma tesoura “*tem ordinariamente a quarta parte da grossura da viga*”. É preciso notar que a “viga” mencionada é o que se costuma se chamar de barrote do assoalho no Brasil.²³⁶ O próprio *Guia* define viga como cada uma das “*peças de madeira grossas, e faceadas pelo menos no lado aonde assentam as tabuas que formam o sobrado*”, acrescentado ainda que “*as vigas medem-se por palmos lineares*” (GUERRA, 1867, 203). O guia traz também outro exemplo de relação entre secções de peças aparentemente pouco relacionadas. No caso do forro de lambril (ou forro “paulistinha” como é aqui chamado) formados por fasquias de madeira paralelas, o guia se refere como “*as tabuas delgadas que formam os tectos, a que se dá o nome dá também o nome de folha à banda, por serem tiradas da grossura das tabuas do solho*” (GUERRA, 1867, 136, destaque no original). Ou seja, a

²³⁴ Para um estudo sobre a produção e o emprego de tijolos no contexto da modernização técnica ocorrida a partir do século XIX, ver ALAMBERT, 1993.

²³⁵ Trata-se este guia de um dos mais notáveis manuais construtivos publicados em Portugal no século XIX. Elaborado durante os anos das grandes reformas urbanas executadas em Lisboa durante a década de 1860, o guia procurava orientar trabalhadores oriundos de diversas partes do país, cada uma com suas próprias tradições construtivas, sobre a terminologia técnica, os procedimentos construtivos e padrões de medidas que estava sendo empregados nas obras. Tratavam-se de conhecimentos essenciais à remuneração dos trabalhadores, já que eram eles pagos por empreitada cujo cálculo precisava ser, portanto, padronizado. Assim, o *Guia* traz numerosas tabelas que oferecem um quadro detalhado sobre os materiais e medidas que compunham o repertório construtivo português, de singular utilidade aos restauradores e historiadores da arquitetura (ver GUERRA, 1867).

²³⁶ Em Portugal o termo “barrote” designava antes vigas com certas secções do que por suas funções na estrutura de madeira. No caso do *Guia*, as medidas que se empregavam nos barrotes eram 9, 12 e 16 palmos de comprimento por 3 a 4 polegadas de espessura (GUERRA, 1867, 115).

largura das fasquias do forro deveria corresponder à espessura de uma prancha do assoalho — daí vindo o “à banda”. Mais do que um mero capricho de acabamento, tal sistema de correlações parece ter sido estruturante de toda a armação de madeira das construções luso-brasileiras. Pelo menos é uma hipótese autorizada pela perfeita concordância que as diferentes peças de uma mesma construção, às vezes, podem exhibir. No caso das secções levantadas pelo arquiteto Cícero Ferraz Cruz em uma antiga sede de fazenda do sul de Minas Gerais, todas elas demonstram perfeitamente a valência do sistema (CRUZ, 2010, 74). Longe de constituir um exercício fantasioso, a prancha demonstra que tratava-se mesmo de um sofisticado sistema de correspondência entre todas as peças do madeiramento de uma casa (**Pranchas 79, 80 e 81**)

Assim, é bem possível ver na correspondência presente nas peças de madeira, uma forma de prover-se de esquemas seguros para a distribuição das cargas e esforços pela estrutura. Tratar-se-ia de um sistema cuja grande elaboração, certamente, sofreu influências dos “regimentos de obras” estudados por Helder Carita, em Portugal. Contudo, talvez seja um pouco precipitado querer atribuir suas origens à atuação da Provedoria de obras reais e de seus mestres de obras eruditos. Principalmente, tratando-se de sistemas construtivos com base nas madeiras e materiais menos nobres, como é o caso da arquitetura brasileira. Convém lembrar, nesse sentido, que atuação da Provedoria visava, desde o início, ordenar e regular a construção de uma nova tipologia de edifício urbano em pedra e cal, “*que se opunha radicalmente ao edifício urbano em estrutura de madeira herdado da Idade Média*” (CARITA, 2013, 73). A leitura de Carita do cenário construtivo português do período concorda plenamente com o panorama geral europeu. Conforme argumentado pelo grande estudioso da paisagem estadunidense John B. Jackson, no momento da conquista americana, o tecido urbano dos grandes centros europeus passava por uma verdadeira “revolução construtiva”. Estimuladas pelo esgotamento de seus recursos florestais e pela crescente concentração de riquezas de diferentes partes do globo, as maiores cidades europeias então realizavam a transição para uma arquitetura baseada em alvenarias. Antes restritas às grandes catedrais e edifícios mais importantes, as alvenarias de pedra, e em menor medida, de tijolo, ao longo dos séculos seguintes substituíram quase por completo a antiquíssima tradição construtiva em madeira (JACKSON, 1984).

Dessa forma, é bem possível que uma “arquitetura regimentada” já estivesse presente, ainda que de forma menos padronizada, nas antigas técnicas construtivas da carpintaria europeia. Mesmo sendo a afirmação acima uma mera suposição, ela tem, ao

menos, um bom fundamento: tais técnicas prescindem totalmente do desenho para estruturarem arquiteturas relativamente elaboradas. Conforme os exemplos brasileiros demonstraram, a partir de uma linguagem derivada essencialmente dos procedimentos e sentidos técnicos inerentes à habilidade artesanal, era possível orientar grande parte da produção arquitetônica conhecida no passado do país. Nesse sentido, é significativo que mesmo as soluções mais complexas, nas quais cálculos mais sofisticados eram inelutáveis, podiam ser obtidas sem recorrer ao projeto arquitetônico ou à aritmética (**Prancha 82**).

Em verdade, nesses procedimentos é possível observar a linguagem vernacular em seus mais potentes momentos. Recorrendo apenas à técnica e fazendo dos materiais a base para toda a produção da arquitetura, ela prescindia de qualquer “desenho”— conforme este é concebido atualmente. Os tropismos antropomórficos e as medidas corporais possibilitavam que os materiais se tornassem não só o léxico da linguagem arquitetônica, mas também deles fosse derivada a própria sintaxe que os organizava estruturalmente. Assim sendo, a linguagem técnica da arquitetura vernacular assemelhava-se, com efeito, à linguagem poética, que deriva sua métrica e ritmo a partir das próprias palavras escolhidas. Nessa “poética da técnica” afirmavam-se, portanto, valores próximos aos que Paul Ricoeur trouxe à luz, em sua defesa da pluralidade dos gêneros discursivos a partir do valor semântico das metáforas. Como argumentou o filósofo, seria o inesgotável e vívido potencial elaborativo do pensamento figurado, que permitiria o caráter poético da linguagem — no qual “*em vez de ser atravessada em direção a realidade, torna-se ela mesma material, permitindo, elaborar, jogar, produzir.*” (RICOUER, 2000, 320, grifo meu). Logo, por seu caráter essencialmente elaborativo, típico da linguagem poética, a técnica vernacular distanciava-se muito da noção de atividade meramente imitativa ou mecânica. Seu aspecto criador, assim, aproxima-se novamente do antigo sentido do termo *poiesis*, referente a uma ação geratriz progressiva, encadeada — sendo, portanto, um marcador de tempo (SENNETT, 2012, 84). Além do mais, seu apreço à regras derivadas do princípios mais básicos, cuja elaboração dava-se pela tensão entre obediência e inovação, fazia do exercício da técnica algo muito mais afeito a ideia de “jogo” do que de trabalho vilipendiado. Sem remeter ao caráter escapista que a cultura moderna tende a atribuir a noção de jogo, a técnica tinha aqui um de seus valores mais centrais, pois só a partir do momento em que o artesão engajava-se com os materiais e com seus companheiros de ofício, a produção podia começar.

4.4. “Esta casa está bem feita”: o habitar vernacular e os ritos domésticos

É algo quase impossível tentar se desvencilhar das imagens mais comuns de casa vernacular brasileira. As casas de barro com suas cobertas de sapé ou folhas de palma, caiadas de branco, talvez com uma faixa azulada até meia altura, fazem parte da ancestralidade de milhões de brasileiros. Mesmo aqueles que não costumam se remeter à elas em suas vidas afetivas e histórias familiares contam com imagens equivalentes em acolhedoras moradas de madeira ou de tijolo, construídas sobre um porão feito com alvenaria de pedra e cobertas com pequenas tábuas de madeira. Ou ainda em casas construídas com uma sofisticadíssima técnica de taipa de mão, cujo esmero manifesta-se desde as samblagens até os pormenores de vedação das paredes, que faz com que mesmo seus mais robustos vigamentos pareçam flutuar sobre o chão.

De fato, poucas são as imagens mais poderosas do que as de casas vernaculares. Seu enorme potencial para remeter a mitos de origens e paraísos perdidos ou ameaçados há muito já foi demonstrado por arquitetos, antropólogos e historiadores. A força dessas imagens é tamanha que elas quase sempre se disseminaram em discursos visuais tão dispares quanto cartazes de guerra e chassis de caminhões. Raríssimos são os adultos que não reconheçam de imediato seu significado mais profundo, não obstante diferenças geracionais, geográficas, de classe ou geração: são elas a representação mais cara do lar, que só assume seus significados mais plenos após dele ter-se partido. A importância central dessas moradas nos discursos oficiais e acadêmicos construído sobre as imagens que eram produzidas e postas em circulação com os mais diferentes fins, contrapunha-se ao fato de que essas imagens, quase sempre, foram inacessíveis aos construtores e habitantes de casas vernáculas. Mesmo as inúmeras fotografias ou desenhos feitos por documentaristas e pesquisadores raramente chegavam às mãos dessas pessoas. Se os discursos identitários pelos quais o Estado e outras instituições procuraram valorizar essas arquiteturas eram inexecutáveis sem essa base visual (ver COSTA, 2015), ela, em contrapartida, parece ter sido quase inoperante entre seus construtores. Dada a quase total impossibilidade de produção e circulação de imagens em nível doméstico, ainda mais nos contextos rurais em que se davam a produção da arquitetura vernacular, é fácil compreender as razões de sua desimportância. Seria, contudo, obtuso supor que a ausência de imagens tivesse um peso muito grande sobre os modos como as pessoas

construíam, habitavam e, sobretudo, valorizavam suas casas e seus ambientes construídos. Na realidade, um olhar atento para determinados aspectos da vida cotidiana das populações rurais brasileiras fornece indícios promissores sobre os modos (bastante coerentes) pelos quais a produção arquitetônica era valorizada.

Um primeiro ponto a ser destacado é o caráter coletivo que os diversos tipos de construção assumiam no mundo rural. Entre pequenos sitiantes e agregados, a maior parte das obras de construção era feita por meio de adjutórios ou mutirões. Mesmo as residências unifamiliares tinham ao menos algumas de suas etapas realizadas em regime de ajuda mútua. Diversas foram as formas de mutirões adotadas no país, com variações mesmo em escalas regionais. Uns dos poucos denominadores comum à todas elas era o caráter voluntário e festivo que o evento costumava assumir. Essas ocasiões eram tão básicas à vida comunitária que a irregularidade da ocorrência de mutirões, a falta de assiduidade dos moradores ou mesmo a perda de seu caráter festivo, costumavam ser alguns dos principais indícios da desagregação dos padrões da sociabilidade por conta do processo de urbanização (MELLO E SOUZA 2010, 81-88; QUEIROZ, 1973, 132-135).²³⁷ O caráter festivo desses eventos garantiam sua centralidade na vida social das populações rurais brasileiras, dando margens para a emergência de ritos bastante significativos do valor atribuído às construções, principalmente as residências e capelas.

A construção de casas manteve-se um dos motivos mais comuns para a realização de mutirões. Há registros de adjutórios realizados com tal fim em todos os estados do país.²³⁸ O valor comunitário das casas construídas em mutirão era tamanho que contribuiu para mantê-lo vivo mesmo na periferia das grandes cidades. Já submetidos a um regime de trabalho e de tempo muito mais rígido, e sem poder contar com a facilidade de recursos ambientais que as zonas rurais ofereciam, os habitantes dos bairros periféricos mantiveram a prática de ajudas mútua em moldes bem próximos ao padrão anterior. Os mocambos recifenses, por exemplo, continuaram a ser construídos por mutirões durante muitas décadas.

²³⁷ Em seu estudo clássico sobre a cultura caipira, Antonio Candido demonstrava a importância dos mutirões para a afirmação dos laços sociais em um quadro de povoamento disperso. Na maioria dos casos, um grupo de vizinhança, ou bairro rural, chegava a ser definido pela frequência aos mutirões, sendo inevitavelmente tidos como párias ou refugos, aqueles cuja omissão em tais ocasiões era corriqueira. Ainda de acordo com o eminente sociólogo, a necessidade de recorrer ao mutirão e a obrigação de sua retribuição “determinava a formação duma rede ampla de relações, ligando uns aos outros os habitantes do grupo de vizinhança e contribuindo para sua unidade estrutural” (MELLO E SOUZA, 2010, 82-83)

²³⁸ Em um dos primeiros estudos mais abrangentes sobre o tema, Clóvis Caldeira registrou a construção de casas por meio de mutirões no Amazonas, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Goiás, Espírito Santo, Minas Gerais, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul (ver CALDEIRA, 1956).

Em Maceió, mutirões para a “tapagem” de casas costumavam iniciar-se às 20 horas — após o expediente — e prolongava-se até a madrugada, com o serviço impulsionado com aguardente (CALDEIRA, 1956, 122).²³⁹ Mesmo quando o morador assumia a responsabilidade pela maior parte de sua construção — quando muito contando com um camarada pago para auxiliá-lo — era de praxe que o barreamento das casas de taipa de mão ou a execução da cobertura, fossem realizados com o auxílio de parentes e vizinhos. Ainda assim, não eram raras ocasiões em que uma comunidade se reunia para construir uma casa inteira, principalmente quando destinavam-se a idosos ou demais pessoas interditas ao trabalho por motivos outrem.²⁴⁰ No mais das vezes, o trabalho comunal para a construção de casas era retribuído pelos moradores através da preparação da refeição e dos festejos, que tomavam parte assim que a obra fosse concluída e incluíam bebida farta e algum bailado. Longe de ter sido uma particularidade brasileira, as formas de trabalho comunal e seus sentidos de ritos comunitários foram fenômenos de caráter antropológico, manifestando-se em todas as culturas. Algo que explica sua recorrência quase nos mesmos termos entre imigrantes japoneses e alemães das regiões sul e sudeste do país. Nesse sentido, é particularmente notável o depoimento colhido por Emílio Willems que afirmava que mutirão entre colonos alemães de Santa Catarina era mais comum quando tratava-se de construção de casa em “estilo antigo” — o *Fachwerk*. Convidavam-se então os vizinhos para auxiliarem o trabalho, fornecendo-lhes as refeições e refrescos necessários (WILLEMS, 1946, 357).²⁴¹

Mesmo que a construção de moradias fosse apenas mais uma entre diversas obras as quais se recorria à ajuda mútua (construção de pontes e escolas, manutenção de caminhos ou conserto de açudes eram outras), ela aparentava ter mantido sempre um grande significado entre as populações rurais. Tendo em vista a centralidade da ajuda mútua para a validação dos laços de solidariedade entre o grupo de vizinhança o auxílio para a construção da residência de um de seus membros para revestia-se de uma carga simbólica das mais elevadas.²⁴²

²³⁹ O consumo de álcool era a norma nessas ocasiões, mesmo quando o trabalho não excedia uma jornada e um festejo propriamente dito seguia-se ao término dos trabalhos. Em Alagoas, um informante relatou que “A ausência de aguardente não poderia ser admitida. O trabalho perderia sua razão de ser” (*apud* CALDEIRA, 1956, 121-122).

²⁴⁰ Antonio Candido refere-se ao mutirão por ele registrado para prover uma senhora idosa sem família de uma casa, revezando-se os moradores do bairro durante quatro dias para sua construção (Cf. MELLO E SOUZA, 2010, 80).

²⁴¹ Hiroshi Saito refere-se a participação conjunta de imigrantes japoneses e sítiantes brasileiros em mutirões realizados na zona rural de Cotia, onde cada grupo entoava cânticos próprios mas dentro do mesma marcação rítmica exigida pelo trabalho (*apud* CALDEIRA, 1956, 212.)

²⁴² A alta valorização do auxílio na construção de casas é destacada por Lia Fukui, que aponta para o predomínio da motivação vicinal e espontânea na construção de casas, distinguindo-se dos mutirões para manutenção de estrada cujo interesse preponderante era dos maiores proprietários. Dessa forma, se ao último atendiam apenas os

Participar do mutirão de uma residência estava entre uma das maiores provas de apreço por uma família, constituindo essa a ocasião mais propícia para o reforço desses votos de estima e consideração. Tratava-se de um aspecto claramente visível nas ocasiões em que a casa era construída como forma de recepcionar alguma autoridade recém-chegada, como vigário ou delegado, conforme registrado no Ceará (CALDEIRA, 1956, 114). Na realidade, mesmo quando restrito às etapas de barreamento das paredes ou execução da cobertura, a perfeita concordância entre os sentidos presentes nesses atos e a reafirmação dos compromissos mais básicos entre vizinhos nunca foi fortuita. Assim, é bem possível que o recurso ao mutirão nas etapas finais da construção das casas funcionasse mais como um rito que visava reafirmar a comunidade do que uma necessidade real dos moradores. Mesmo o grau de deterioramento mais rápido das coberturas vegetais e da vedação feita com barro mostravam-se aqui adequadas ao aspecto reiterativo dos mutirões, que repetiam-se periodicamente. De fato, a periodicidade desses serviços de manutenção foi um aspecto bastante documentado pelos estudos sobre arquiteturas vernaculares brasileiras. Luiz Saia registrou que a troca da cobertura das casas de palha da Paraíba fazia-se a cada dois anos e um novo barreamento das paredes, a cada oito.²⁴³

A descrição dos mutirões realizados no Maranhão para a cobertura de casas com folhas de babaçu, feita por Clóvis Caldeira e para o barreamento de paredes de pau a pique em Alagoas, de Alceu Maynard Araújo — ainda que se refiram a trabalhos de manutenção do que a construção de novas moradas —, são bastante representativa do clima reinante nessas empreitadas comunais:

“No adjutório para cobertura de casas, geralmente num sábado, reina igualmente grande animação. Segurando uma garrafa de aguardente, o dono do serviço distribui doses de cana aos companheiros numa velha xícara sem asa, que passa de mão em mão até que todos sejam contemplados. O trabalho é animado por cantos regionais e gritos estridentes. Concluído o serviço, marca-se um dia da semana seguinte para ajudar outro vizinho. Dada a pouca resistência da palha do babaçu aos efeitos da chuva (um ou dois invernos no máximo), é muito frequente a convocação de adjutórios para a cobertura de casas” (CALDEIRA, 1956, 105)

No trabalho de barrar a casa tomam parte crianças, homens e mulheres. É um trabalho alegre e divertido; as mulheres vão buscar água no rio; os homens amassam o barro, e os meninos pisam, amassando-o. Para rebocar a casa — tapar — como dizem, fazem uma brincadeira. É uma espécie de mutirão; muita bebida (cachaça) ou o ‘queimado’ — mistura de cachaça, junca, erva-cidreira, malva

empregados dos sítios ou fazendas (levando seu próprio farnel de refeição e sendo remunerados pelos serviços), no primeiro caso, a participação era espontânea e paga com refeições e bebidas, tendo sido comum a realizar-se a convocação durante a missa mensal na capela do bairro. (FUKUI, 1979, 166).

²⁴³ Caderneta de campo nº 05, acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP, p. 119.

rosa, erva-doce, angico (que é a principal erva usada), catingueira, rasteira, cambuí (fruta). No final do barreamento, todo mundo está sujo. Todos trabalham: crianças, mulheres e homens. Sai muita brincadeira, uns jogam barro nos outros e acaba tudo em paz, com a casa ‘tapada’ e todos sujos por causa do ‘tapamento’, ajuda vicinal (ARAÚJO, 1961, 40-41).

Anda assim, nenhuma outra forma de mutirão demonstra melhor seu valor como rito social do que a “traição” ou “terno”. Nessa modalidade, o beneficiado do adjutório não era o autor do pedido de ajuda, sendo surpreendido pela chegada do grupo de vizinhos, que combinara a empreitada de antemão. Em tais ocasiões, podia-se mesmo ocorrer a “lavagem do patrão”, quando, antes do trabalho começar, o beneficiado tinha seus pés banhados pelos vizinhos — uma alusão ao cerimonial cristão com claro sentido de reconhecimento e apreço (**Prancha 83, fig. 154**). O mutirão ou adjutório que visavam a construção de uma residência mostrava-se, assim, uma ocasião de elevadíssima carga simbólica para seus participantes. Em alguns casos. Como a construção de casas para noivos ou recém-casados mostravam-se ainda mais propícias para que sentidos votivos pudessem manifestar-se durante o processo construtivo, como no caso das moradias erguidas para noivos ou recém-casados.

Em tal contexto, não é nada impossível que algumas técnicas habitualmente empregadas nas etapas finais da construção, ainda hoje citadas em manuais de conservação ou de técnicas retrospectivas, fossem revestidas de sentidos bastante próximos de ritos votivos na forma de bençãos religiosas ou mezinhas e simpatias propiciatórias. Particularmente notáveis, nesse sentido, eram as técnicas que tinham suas matérias primas nos excretos de origem animal. Como sabido, a adição de esterco ao barro utilizado no revestimento de paredes de taipa de mão ou no fabrico de tijolos de adobe foi prática comum entre os construtores vernaculares — também foi usual na olaria de vasilhames em geral.²⁴⁴ Seu uso é comprovadamente eficaz para “dar liga” ao barro e justifica-se seu emprego em adobes e paredes de taipa por evitar rachaduras ou crestamento da superfície da parede após a secagem. Ainda que não se intente questionar a validade ou as razões de tal emprego, cumpre notar que o estrume era também amplamente empregado para o tratamento de feridas e doenças, além de ser amuleto contra maus-olhados e malignidades em geral. A mera recorrência do emprego do estrume para outros fins não autoriza a formulação de hipóteses apenas por exercícios puramente associativos, decerto. Entretanto, uma análise mais aprofundada dos contextos de

²⁴⁴ O uso de estrume no preparo do barro para adobes e em paredes de taipa é registrado por diversos autores (Ver SANTOS, 1951; MARTINS, 1959 e HAUG, 1982).

seu uso nesses domínios da técnica (a construção e a terapêutica e/ou profilaia) demonstra que suas diferentes aplicações exibem um preceituário de fundo bastante próximo.

Embora as funções dos excrementos na medicina popular de outrora tenham sido bastante diversificadas, sua aplicação tópica na terapêutica das moléstias da pele preponderou sobre todas as demais — fato muito conhecido entre folcloristas. Em seu detalhado estudo sobre a medicina dos excretos, Mário de Andrade já chamava a atenção para essa tendência dermatológica das mezinhas e cataplasmas feitas a partir do estrume, a qual relacionava com as propriedades purificadoras, lustrais, que então se atribuía às fezes (ANDRADE, 1972, 66).²⁴⁵ De fato, o escritor reportou à diversos exemplos do uso de cataplasmas à base de esterco para os mais diversos tratamentos, como contra queimaduras, acnes, erisipela e até para combater rugas e palidez (ANDRADE, 1972, 77-82). Entre os diversos fins da terapêutica da bosta é, particularmente interessante o seu notório emprego como cicatrizante, tendo sido aplicando sem pudor algum sobre feridas abertas ou infeccionadas:

“No Nordeste, conta o Dr. Floro Bartolomeu, o indivíduo que leva um guampaço ou se estrepa nalgum toco, e outro ferimentos assim, entope logo a ferida com bosta de boi. Não dura muito e está bom. Gustavo Barroso por sua vez, refere prática idêntica, mas usada com animais. Esfarinham o estrume para com ele estancar sangue de rês, nas ferras e cortes. Em São Paulo também, segundo informação que me deu Edmundo Krug, observador excelente, se cura talho arruinado com cataplasmas feitas com estrume fresco de vaca e azeite de cozinha. O nosso remédio deve ser africano. André Gide conta a aplicação da bosta de vaca nas feridas, em seu Retour du Tchad. Pelo que sei, os portugueses preferem a urina.” (ANDRADE, 1972, 75).

A capacidade do estrume em regenerar feridas abertas guarda uma interessante reciprocidade entre seu uso como aglutinante para evitar rachaduras no barro da taipa de mão e peças de adobes. Na realidade, as propriedades regenerativas ou preventivas do esterco sempre estiveram na base de seu emprego no beneficiamento de materiais empregados na construção — muitas vezes transparecendo um sentido claramente terapêutico. No continente africano, onde Mário de Andrade localizou a origem de grande parte da terapêutica brasileira dos excretos, o emprego de estrume em arquiteturas de terra é ainda hoje prática comum.

²⁴⁵ Ainda que tal atribuição soe verdadeiramente estranha nos dias de hoje, o escritor ali demonstra com clareza a lógica por trás de tal concepção das propriedades do estrume. Então indissociável de seu uso na recuperação de solos agrícolas depauperados (sendo mesmo irrelevante que tal método tenha sido mais restrito na agricultura brasileira até recentemente), o estrume era vinculado antes à regeneração e à força vital do que à sujeira e infecções — derivando-se daí todo seu valor revivificador na terapêutica popular. Essa associação dava bases até para a legitimação do uso do esterco no refino do açúcar, que era purificado, aperfeiçoado pelos princípios revitalizantes do estrume (ANDRADE, 1972, 64-66).

Entre os Dogons da África Ocidental, ele é misturado com terra para formar o reboco das casas. Já na parte sul do continente, em Botswana, o emprego do estrume no reboco das paredes é tido como eficiente auxiliar contra a propagação da tuberculose. Tais práticas, contudo, estão longe de serem restritas à África subsaariana. Em Bengala, na Índia, as casas de adobe são rebocadas com uma composição de argilas e estrume, tida como adesiva e fungicida (OLIVER, 1997, 925 e 199). O emprego do estrume como elemento protetor dos materiais construtivos também fez parte da cultura técnica do Mediterrâneo. Nos livros de sua *História natural* dedicados às árvores, Plínio relata que era recomendação comum de arquitetos romanos que madeiras propensas a rachar fossem esfregadas com esterco antes de serem postas para secar, “*para que os ventos nocivos não as lesassem*” (PLINY, XVI, CCXXII).

Os exemplos acima sinalizam como o beneficiamento e proteção dos materiais empregados na construção e as práticas curativas constituíam mais um domínio comum entre técnica e experiência corporal. A correspondência entre o uso aglutinante do estrume nas paredes de taipa e como cicatrizante em feridas abertas mostra-se, assim, uma prática bem mais coerente do que aparentaria sob uma análise puramente racionalista. Desse modo, o paradigma da relação entre técnica e corpo, torna compreensível como o emprego do estrume como aglutinante poderia revestir-se de um sentido terapêutico, e até mesmo votivo. Afinal, os registros do uso propiciatório ou esconjurativo do estrume são também frequentes. O próprio Mário de Andrade relata os casos mais próximos do contexto cultural brasileiro, ressaltando como o “*valor expurgatório dos excretos se confunde naturalmente com a noção de valor lustral*” (ANDRADE, 1972, 114). O escritor apoia-se em relatos de folcloristas e médicos para reportar a prática de “lavar o corpo e a roupa” com bosta seca de boi ou como incenso para desinfetar ambientes e combater epidemias. Exemplar é o caso, publicado em uma revista médica, em que o literato Brito Broca (1903-1961) oferece a seguinte narrativa, ocorrida no Vale do Paraíba: “*Certa vez passei à porta de uma palhoça. O caipira queimava estrume. Perguntei-lhe por que fazia aquilo. ‘Para espantar os males’ respondeu-me ele.*” (apud ANDRADE, 1972, 116).²⁴⁶

²⁴⁶ Andrade atribui uma origem indiana à crença no poder esconjuratório do estrume, remontando a antiga literatura portuguesa sobre a região, onde o uso do estrume na limpeza era adotado até mesmo pelos palácios. Ainda hoje, na Índia Central, nas casas dos Kachcha feitas com materiais tradicionais, persiste o caráter purificador dos reparos periódicos, atribuído às propriedades mágicas do estrume (OLIVER, 1997, 299).

Do mesmo modo, outras etapas da construção de uma casa poderiam ter acolhido significados semelhantes, recorrendo ou não à utilização de excretos.²⁴⁷ Outro elemento que poderia ser lembrado nesse sentido é o recurso que se fazia ao fogo nessas ocasiões. Há registros de que fogueiras podiam ser acesas nos cômodos internos da casa para acelerar o enxugamento do barro das paredes.²⁴⁸ Apesar da falta de maiores detalhes sobre as condições em que as fogueiras eram acesas, não seria algo descabido — no âmbito da tessitura argumentativa até aqui desenvolvida — tentar vincular seu uso na secagem do barro às práticas purificadoras e propiciatórias aqui já arroladas. As fogueiras onde queimavam-se ervas medicinais referidas por Ferreira Rosa, em Recife, e a fumigação testemunhada por Luccock no Rio de Janeiro, são indícios de que sua presença em mutirões pode ter tido outras funções além da secagem das paredes internas.

Um aspecto que não pode deixar de ser considerado ao analisar o caráter propiciatório dessas práticas era o fato de realizarem-se, preferencialmente, nos mutirões. Se revestir as paredes de barro ou executar a cobertura de uma casa, por si só, eram tarefas revestidas de uma carga simbólica que reforçava o valor comunitário da ocasião, as práticas profiláticas ou propiciatórias ali realizadas revestir-se-iam de um sentido de proteção da casa e de seus habitantes. O arquiteto e historiador argentino Ramón Gutiérrez, em aponta para ritos e práticas muito semelhantes outrora correntes entre os aymarás do Altiplano peruano.²⁴⁹

²⁴⁷ Um caso que parece promissor nesse sentido é o antigo costume — usualmente referido na bibliografia sobre técnicas construtivas vernaculares — de verter certa quantidade de sangue de boi no piso de terra da casa durante seu batimento (VASCONCELLOS, 1979, 73; OLIVER, 1997, 199). Ainda que seu uso seja justificado como aglutinante, não seria insensato ver nele o mesmo caráter protetor e votivo, uma vez que o sangue bovino era também uma presença constante na terapêutica popular. Seu emprego mais comum era no tratamento da tuberculose, ao qual se recomendava a ingestão pelo doente. Um folclorista também alude ao uso do sangue de tatu para combater a sarna e para preparar uma cataplasma semelhante ao basilicão, usado contra infecções de pele (ARAUJO, 1979, 121).

²⁴⁸ O recurso foi empregado pelos construtores da serra da Mantiqueira que ergueram as instalações da exposição *Caipiras e capiaus*, no SESC-Pompéia (Ver Prancha). O arquiteto Marcelo Ferraz, em pesquisa realizada durante a preparação da exposição, registrou também o costume de atribuir exclusivamente às mulheres a tarefa de rebocar a casa, contrapondo-se a participação unicamente masculina no erguimento das estruturas (FERRAZ, 1996, 44). A “superstição” corrente na região da Mantiqueira pode ser vista como uma ritualização da vida doméstica tradicional, que repartia as tarefas próprias à manutenção da família de maneira bastante rígida — ao ponto de constituir a infração dessa divisão um motivo de escândalo ou vergonha familiar, justificando-se, assim, sua representação ritualizada no contexto do mutirão.

²⁴⁹ Realizadas também por um sistema de ajuda mútua em tudo semelhantes aos mutirões brasileiros, as construções das casas aymarás eram marcadas por práticas propiciatórias igualmente próximas às brasileiras. Dentre as referidas por Gutiérrez cabe destacar o acendimento de fogueira, a fumigação feita com ervas aromáticas e a realização de festas da cumeeira (vide adiante) Mesmo o ato votivo de enterramento de fetos de animais domésticos sob os alicerces referido pelo autor pode ser aproximado ao costume registrado por Alceu Maynard Araújo em Piaçabuçu (AL) de enterrar-se os fetos abortados sob as soleiras da porta de entrada ou sob

Em sua análise, o autor argumenta o quanto eles eram centrais na reprodução social das comunidades aymarás, tornando-se, assim (muito mais do que objetos de uso), a própria materialização da família ali residente, feita “*por una comunidad que sabe enaltecer los valores de la solidaridad*” (GUTIÉRREZ, 2013, 67). Dessa forma, tanto no Brasil como em outras partes da América Latina, a produção da arquitetura vernacular parece ter caracterizado-se pelo entrelaçamento de técnica, terapêutica e propiciação. Mais do que uma expressão de culturas primitivas portadoras de técnicas rudimentares, este entrelaçamento refirmava o valor principal da construção de uma residência: validar os laços mais básicos entre os membros de um grupo que compartilhava um mesmo território. A construção de casas, portanto, era principalmente, um trabalho de *coabitação*. O valor comunitário da construção era tamanho que sua adaptação ao circuito urbano da construção civil pode ter estado na raiz das “festas da cumeeira”, que foram comuns em todas as cidades brasileiras — e também em suas zonas rurais — principalmente quando se recorria a obras contratadas. Ainda que passíveis de menor ou maior elaboração, essas festas costumavam consistir em um festejo realizado quando os trabalhadores da obra, já erguidas as paredes, finalizavam a estrutura do telhado. Nessa ocasião, bandeirolas eram dispostas no cimo das paredes externas e o dono da casa (ou seu filho, em caso de ausência do pai da família) era então convidado a bater o primeiro prego que fixaria a cumeeira em seu apoio. Cumprido o ato, os presentes aplaudiam e os trabalhadores, após a fixação final da peça, nela escoravam um ramo de folhas de palmas ou mesmo um tronco completo, simbolizando seus votos de duradoura fortuna. Finda a cerimônia, iniciavam-se os festejos nos quais tomavam parte os trabalhadores da obra e os futuros moradores, responsáveis por fornecer o almoço e as bebidas. O trabalho só era retomado no dia seguinte e o festejo era aberto para as pessoas da vizinhança ou simples passantes.

Ainda que pouco lembradas, as festas da cumeeira costumam ser alvo de leituras classicizantes ou nacionalistas que veem no erguimento do tronco de uma palmeira a reminiscência de um paganismo primevo. Ainda mais no caso das festas que seguiam a tradição ibérica, nas quais as cerimônias do erguimento das folhas de palmas e os brindes e salves ao patriarca da família eram os elementos centrais do rito.²⁵⁰ Contudo, o aspecto mais

a quina de uma parede, visando assim que o “anjinho” zelasse pela casa. (GUTIÉRREZ, 2013, 66; ARAÚJO, 1961, 41).

²⁵⁰ O relato mais completo de uma festa da cumeeira de matriz lusa está em uma crônica do escritor soteropolitano Antonio Vianna. O ponto de partida da crônica são as lamentações do autor que, ao observar uma casa de concreto armado, nota a ausência da cumeeira, disparando, assim, lembranças caras de festas da cumeeira por ele testemunhadas no interior da Bahia. A melancolia do narrador, contudo, encontra um desenlace

interessante desses festas sempre esteve na reafirmação que moradores e construtores faziam sobre a permanência de laços mais fundamentais entre eles do que os de meras partes em um contrato. Em verdade, teria sido essa a motivação central dessas festas: propiciar uma ocasião de congraçamento entre trabalhadores, a vizinhança e a futura família residente. Em outras palavras, a festa servia para instituir uma comunidade em torno da obra de construção, ainda que tal comunidade estivesse circunscrita ao tempo efêmero da festa. Embora a colocação da cumeeira e erguimento da palma tenham marcado os ritos do festejo no Brasil, eles não constituíam presenças obrigatórias nessas ocasiões, explicitando ainda mais que ali havia sentidos mais profundos (**Prancha 83, fig. 155**). O relato fornecido por Gunter Weimer sobre as festas da cumeeira no Rio Grande do Sul é exemplar nesse caso, já que ao invés de uma cerimônia honorífica, ela iniciava-se através de uma “farsa” cujo desfecho era a deixa para o início das festividades. De acordo com Weimer, no município de Teutônia, as casas eram construídas por profissionais contratados para a preparar as pedras para o alicerce e as peças de madeira para o enxaimel, enquanto o proprietário e a família fabricavam os tijolos a ser utilizados na vedação. Quando todo o material estava pronto, convocavam-se as pessoas da vizinhança para levantar a casa:

“Como os participantes do mutirão não recebiam remuneração alguma, era justo que se fizesse uma festa quando terminasse a montagem da estrutura do telhado. Na véspera da festa, eram aprontadas as últimas peças a serem montadas e escondia-se um caibro perto da construção. No dia aprazado, todos os participantes do mutirão e suas famílias se reuniam cedo no canteiro para terminar a montagem. Como ‘faltasse’ um caibro, não era possível concluí-la. Isto fazia com que o proprietário ‘se queixasse amargamente’ da incompetência do carpinteiro. As demais pessoas faziam coro ao proprietário e passavam a ‘injuriar’ o construtor. Em meio à ‘revolta’ geral, o carpinteiro protestava dizendo que seu trabalho havia sido ‘sabotado’, pois tinha certeza de ter preparado todas as peças. Finalmente, os participantes de ‘convenciam’ da honestidade do construtor e saíam a procura do caibro escondido. ‘Achado’ o caibro, sentavam o carpinteiro sobre ele e o levavam, em triunfo, ao local da obra, onde então terminava sua tarefa.” (WEIMER, 1985, 115).

Pelo relato de Weimer, fica claro que o sumiço do caibro e a encenação que se seguia sobre a aparente desonestidade do carpinteiro era um pretexto para a reafirmação do valor moral da construção, que deveria prevalecer mesmo em obras realizadas por contrato. A acusação do proprietário e a indignação dos vizinhos materializavam a incerteza que pairava

feliz ao perceber que uma cumeeira foi adicionada a obra para que seu dono pudesse festejar propriamente a ocasião, preservando a tradição. Ainda que construída de maneira claramente fictícia, a crônica traz uma descrição bastante acurada da festa de matriz ibérica, que, não obstante o tom nostálgico, é representada com exatidão em suas linhas básicas (Ver VIANNA, 1950, 149-152). A realização de festas de referências de matrizes lusas e italianas foi também referida por Câmara Cascudo em alguns de seus estudos (Ver CASCUDO, 2013, 66; CASCUDO, 2001, 230).

sobre as relações mediadas pelo mercado e truncava os laços de solidariedade entre as pessoas engajadas nesse tipo de construção. A “redenção” do carpinteiro servia para instituir a comunidade entre as partes — até então inexistente, restritas as relações ao teor frio do contrato — que podiam, doravante, festejarem apropriadamente o término da construção, sentando-se à mesma mesa e tomando parte nas mesmas danças. Cumpre notar que se a “farsa” presente nas festas dos imigrantes alemães tornava mais explícita a instauração da comunhão entre o grupo, a cerimônia do primeiro prego e as mútuas homenagens cumpriam a mesma função nas festas de fundo ibérico.

Os mutirões e as festas da cumeeira foram sempre celebrações eminentemente campestres. Mesmo quando realizadas no âmbito de vilas e cidades, não havia nenhum outro vínculo entre seus participantes a preponderar sobre seu caráter essencialmente doméstico. De fato, eram sempre as casas familiares e as relações de vizinhança que constituíam o centro desses festejos. No âmbito propriamente urbano, em que as relações de vizinhança deixavam de ser os únicos fatores em jogo, submetendo-se à esfera da representação política perante a autoridade do Estado, a celebração das casas ganhava novos sentidos. Nesse ponto, é fundamental ter em mente o papel que o calendário litúrgico e as devoções do catolicismo desempenhavam nas festividades urbanas brasileiras, ao ponto de tornaram-se os principais mediadores da identidade coletiva dos cidadãos que nelas tomavam parte. Como argumentou Norberto Guarinello, a comunhão entre os festeiros é produzida pela *“concretização efetivamente sensorial de uma determinada identidade que é dada pelo compartilhamento do símbolo que é comemorado”* (GUARINELLO, 2001, 972). Desse modo, torna-se facilmente compreensível como a ritualização dos mais importantes símbolos católicos foi crucial para a manutenção da identidade coletiva dos moradores das vilas e cidades do Brasil — primeiramente, como súditos do Império português no além-mar, posteriormente, como membros de uma nação brasileira.²⁵¹ Desse modo, é interessante observar como algumas

²⁵¹ A bibliografia sobre as festividades e ritos católicos brasileiros é imensa e as referências aqui fornecidas limitam-se aos poucos textos que foram consultados ao longo dessa pesquisa. Sobre as mediações políticas inerentes à algumas festividades católicas no mundo lusobrasileiro, ver os estudos de Beatriz Catão sobre as festas de Corpus Christi no Brasil e em Portugal (SANTOS, 2005), de Marina de Mello e Souza sobre as “congadas” de negros escravizados durante as festividades de Nossa Senhora do Rosário e outras devoções comuns entre escravos (MELLO E SOUZA, 2002) e de Júnia Ferreira Furtado sobre as solenidades às autoridades políticas e eclesásticas (FURTADO, 1997). Em todos esses festejos, a antiga ordem urbana brasileira tornava-se um importante elemento de representação política. As festas do Divino Espírito Santo, que também marcaram enormemente grande parte das cidades brasileiras, foram estudadas pelo antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (BRANDÃO, 1981, 165-202) e pelo historiador Jaime Almeida (ALMEIDA, 2001, 657-682) Sobre os festejos de ordens leigas e irmandades, ver os estudos de Adalgisa Arantes sobre a confraria de São Miguel e Almas em Vila Rica (ARANTES, 1994) e de Roberto Dantas de Araújo sobre a confraria de São José, no Recife (ARAÚJO, 2013, 33-51). No campo específico dos estudos folclóricos, ver o estudo de sobre a festa de Santa

importantes datas do calendário litúrgico davam margens para que certos ritos e festejos tornassem a celebração das casas uma parte importante de sua concretização. E ao fazê-lo, geraram formas e motivos cuja presença foi bastante corriqueira em residências, pequenas capelas ou santuários brasileiros.

No calendário litúrgico católico, duas datas davam maiores ensejos para a celebração das casas de moradas: a Epifania e o Pentecostes. No Brasil, ambas as ocasiões foram marcadas pela presença de grupos itinerantes de festeiros que percorriam as residências vizinhas entoando cânticos de louvor, pelos quais buscavam glorificar, ao mesmo tempo, as casas e as famílias residentes, em troca de hospedagem e doações. Era no âmbito dessas cerimônias festivas que as imagens da casa como metáfora do seu dono mostravam-se mais potentes, sendo grandemente desenvolvida por meio dos ritos, cânticos e adereços que marcavam essas ocasiões. Não que a identificação entre casa e morador fosse exclusiva ao campo da cultura arquitetônica vernacular, ou que ela não constitua-se metaforicamente em outras linguagens arquitetônicas e artísticas — ao contrário, tal identificação parece ser mesmo um fato comum a todas as sociedades humanas. Entretanto, o que cumpre observar aqui é como a natureza técnica da linguagem arquitetônica vernacular permitia que os mesmos adereços e motivos fossem compartilhados tanto pelas casas como por seus ocupantes, principalmente, durante as duas datas litúrgicas e as festas devocionais de apelo doméstico mais forte.

A celebração da Epifania de Cristo, ligada ao ciclo das festas do Natal, era marcada pelos Reisados ou Folia de Reis, em que os foliões reencenavam a jornada dos Reis Magos em sua visita à Belém, na noite do nascimento de Jesus.²⁵² O grupo parava a cada casa cujos moradores se mostrassem dispostos a recebê-los e um elaborado cerimonial então tomava parte. O grupo requeria sua entrada por meio da saudação e do elogio ao dono da casa

Cruz na aldeia de Carapicuíba-SP (ESCALANTE, 1981) — que foi também estudada por Rodrigues Brandão (BRANDÃO, 1981, 129-163).

²⁵² Os dois evangelhos que relatam o nascimento do Cristo apresentam versões bastante diferentes sobre o anúncio das “Boas-novas”, originando, cada uma, as duas celebrações comuns ao ciclo do Natal. O Reisado é inspirado na narrativa contida no Evangelho de Mateus (Mt, 2, 1-12). O Evangelho de Lucas, contudo, apresenta como protagonistas da Epifania os “*pastores que estavam nos campos e que durante as vigílias da noite montavam guarda a seu rebanho*” (Lc, 2, 8). Após sua visita à manjedoura do Cristo, partiram eles a anunciar a chegada do Salvador. O relato de São Lucas, o único a mencionar a manjedoura e as circunstâncias humildes do nascimento de Cristo, esteve na origem de um festejo natalino de acentuado caráter bucólico, a dança ou auto das “pastorinhas”, que reencenava a jornada dos pastores. Cabe notar que a ausência de homenagens prestadas à Sacra Família na narrativa de Lucas — em sua visita, os pastores apenas relatam a revelação que lhes fora feita pelo Anjo do Senhor — pode ter contribuído para a forma mais propriamente dramática assumida pela dança das pastorinhas, diferenciando-se do cortejo ambulante dos Reisados.

e sua família e, sendo as portas abertas, cada cômodo da casa era abençoado pela passagem do emblema dos Santos Reis (chamado, às vezes, de “Doutrina”), sendo as bênçãos sempre acompanhadas por cânticos. É por meio da linguagem poética desses cantos, regularmente recolhidos por folcloristas brasileiros durante décadas, que as imagens da casa como metáfora do corpo tornam-se mais visíveis aos olhos de hoje. Entoados sempre em forma de quadras, eram aos cantos de saudação e às loas ao dono da casa que as imagens do corpo e da arquitetura melhor se associavam. Os versos recolhidos por Téo Brandão, em Reisados do estado de Alagoas, são exemplares nesse ponto:

*“Sinhô dono da casa
Oios de cana caiana,
Quanto mais a cana cresce
Mais omenta a sua fama.*

*Sinhô dono da casa
Oios da péda redonda,
Daquela péda mais fina
Onde o má combate as ondas.”*

*Sinhô dono da casa
Taiada de melencia,
Sua muié, istrela d’arva.
Sua fia, luz do dia.*

*Por cima daquela igreja
Correu uma istrela e parou;
O sinhô dono da casa
Cum ela se alumiou.*

*Sinhô dono da casa,
Mandai abri esta porta
Os ferroiô são de aço
Que os ferro duro num corta.*

*O sinhô dono da casa
É um nobre cidadão
Mande-me abri esta porta
Veja que eu tenho razão.” (BRANDÃO, 1953, 35-36)*

A evolução dos versos entrega o sentido da saudação. Nas duas primeiras estrofes, faz-se o elogio do dono da casa em sua força, perseverança e capacidade como provedor da família. No verso seguinte, a menção à “melencia” (que nada mais era do que o melão-de-são-caetano, já conhecido da aquarela de Reis Carvalho e do estudo das latadas nordestinas de José Marianno) servia então de perfeito ensejo para o elogio das mulheres da casa. As estrofes

que se seguem são o clímax da saudação, servindo para o cantador anunciar o propósito de sua visita e o seu caráter alvissareiro: a resistência dos ferrolhos da casa sendo decorrentes da graça concedida ao morador pela visita da estrela do Natal. Portanto, era por meio dessas imagens poéticas que os moradores viam-se representados nas imagens da casa que iam sendo compostas pelos foliões — que, de maneira muito sugestiva, costumavam se referir a si mesmos como “*rancho*”, a denominação mais comum para as construções destinadas a abrigar as pessoas em trânsito (BRANDÃO, 1953, 26).

Um cerimonial bastante similar ocorria durante o Pentecostes, quando a realização das festas ou folias do Divino percorriam inúmeras vilas e cidades do Brasil. Nesse festejo, a metáfora da casa também ocupava um lugar central na recepção da folia, e o grupo de foliões era chamado, igualmente, de “*rancho*”. Autorizada a entrada da folia do Divino, o Alferes (o folião que conduzia o estandarte do Espírito Santo), entregava a bandeira ao dono da casa, que se tornava seu portador enquanto ela ali permanecesse. Muitas vezes, a cerimônia de benção da casa pelo estandarte era realizada já sendo ele empunhado pelo chefe da família. No dia seguinte, a partida dos foliões era marcada pela cerimônia de restituição e despedida da bandeira do Divino, ocasião em que a casa tinha então sua glorificação concluída. Nessa parte do rito, eram recorrentes as figuras da pomba e da luz que dela imanava como sinal da benção divina à casa e à família de moradores, assinalando o cumprimento dos deveres e a validação dos laços religiosos e sociais. Os seguintes versos, colhidos no Nordeste do Brasil, demonstram bem o papel dessas imagens na despedida da bandeira:

*“Sinal da Santa Cruz
É dito qui Deus dexô,
É u principu desse cantu
Du divinu Rei sinhô.*

*A pombinha levantô
Sacudiu bateu as asa,
Vêi fazê a dispidida
Para o donu dessa casa.*

*U sol evai assubinu
Crarianu artus i fundu,
Suas raia vai estendenu
Nus quatro cantu du mundu.*

*Sinhô donu da casa
Du divinu Ispritu Santu
Aqui vem a dispidi
Qui já istá pra parti.*

*Deus ti paga i agradeça
Da ismola que voi desse
U divinu Ispritu Santu
É que lhi agradeci.*

*Deus ti paga i agradeça
Du pôsu qui voís deu
Será recompensadu
Lá nu céu juntu com Deus.*

*Deus ti paga o seu trabalho
Nesta mesma ocasião,
Qui teve com o divinu
I us devoto fulião
(...)”*

A bandeira era então restituída ao Alferes e os foliões cantavam as seguintes estrofes, na voz do dono da casa:

*“Meu nobre sinhô alferes
Arreceba u seu retratu
É o divinu Ispritu Santu
Qui desceu du céu tão artu.*

*Dispidinu dispidida
Cum prazê e aliguia
U divinu Ispritu Santu
Fica in vossa cumpania.*

*O nobri sinhô alféri
Vira o retratu pra dentu
Homi, muié, e mininu
Vem beijá o sacramentu.*

*Homi, muié, e mininu
Chega todus — atenção,
Vem beijá u divinu
Recebê suas benção” (TEIXEIRA, 1941, 77-80)*

Novamente, de posse da bandeira, o Alferes persignava o rancho de foliões e ele, assim, podia se pôr em marcha. Nas loas às casas feitas pelos ranchos do Divino um importante elemento ausenta-se na maior parte dos versos colhidos pelos folcloristas: sua metaforização como imagem do dono da casa e da família ali residente. Como é notável na mais famosa de suas estrofes (*Deus te salve casa/onde Deus fez a morada/ onde mora o Cálix Bento/ E a hóstia consagrada*), raras são as figurações antropomórficas da habitação. Em verdade, elas são mesmo bastante ausentes na lírica dos cantadores, principalmente em

comparação com sua recorrência nos cantos do Reisado. Contudo, essa simbolização da benção da casa sempre se fez presente, não lyricamente, mas assumindo a forma de um adereço plástico que as casas então costumavam portar em seus telhados: as pombinhas do divino.

Ainda que pouca atenção tenha recebido de arquitetos e historiadores da arquitetura, a figuração de pombas, em suas diversas formas, foi um elemento bastante comum no casario de arraiais e cidades brasileiras até poucas décadas atrás. Não raramente foram essas figuras remetidas à influência árabe na arquitetura luso-brasileira (Ver PINTO, 1958, 12; MELLO, 1975, 19). Mas quando eram vinculadas às celebrações da festa do Divino, como sinal de sua benção e proteção às casas que os exibiam, seu significado nem sempre foram explorados a fundo. No único estudo encontrado sobre o tema, referente às pombinhas dos telhados das residências de Santa Catarina, o folclorista Doralécio Soares as concebe como um elemento originário da arquitetura açoriana, ainda que reconheça sua função ligada à celebração do Pentecostes (SOARES, 2002, 142-143). Entretanto, a presença de pombas ornamentando os telhados liga-se apenas indiretamente à imigração açoriana, pois elas se fizeram presentes mesmo em regiões pouco marcadas pela imigração da “gente das Ilhas”. Na realidade, elas foram um elemento comum das paisagens urbanas de quase todas as cidades em que as festas do Espírito Santo foram celebradas com mais intensidade (**Prancha 84**). Sua vinculação aos imigrantes açorianos estaria mais no papel que esses colonos tiveram na difusão das festas do Divino do que no seu pertencimento a uma “arquitetura açoriana” no Brasil. Desse modo, ainda hoje se encontram “divinos” arrematando telhados de várias cidades mineiras, como também na zona rural de São Luiz do Paraitinga — cidade do interior paulista famosa pela sua celebração do Pentecostes.

Ainda que uma pomba esteja longe de poder ser aproximada à antropomorfização da casa como metáfora dos seus moradores, seria um erro querer procurar a figuração nas formas que o adereço em si assumia. A metáfora, no caso, estava nos locais nos quais as imagens do Divino eram sobrepostas: na cumeeira ou nas extremidades dos espigões do telhado. Tornam-se, assim, facilmente assimiláveis os sentidos presentes nas figuras de “pombinhas”: elas simbolizavam a graça e proteção concedidas pelo Espírito Santo ao dono da casa e sal família. No caso de “divinos” encimando as pontas da viga-mestra, era própria cumeeira que constituía a representação do chefe de família, em sentido em tudo semelhante

ao que a peça adquiria nas festas da cumeeira.²⁵³ Já no caso em que a imagem era posta na extremidade do espigão do telhado a referência não é tanto ao telhado como ao cunhal da casa — aludindo aqui ao peso simbólico presente nos pontos em que os panos de duas paredes se solidarizam.²⁵⁴ A presença dos adereços sobre tais pontos dos telhados da casa servia também como aviso aos foliões de que os moradores dali concordariam em recepcionar o “rancho”. Ainda assim, principalmente, nas cidades e demais núcleos populacionais, as imagens das pombinhas serviam para exibir o estado de graça e retidão da família ali residente. Era um sinal público das bênçãos concedidas pela passagem do Espírito Santo, conforme os versos de despedida da bandeira recolhidos no interior de Goiás, exemplarmente, demonstram:

*“Pai eterno onipotenti
Qui dum verbo se incarnô,
Vei uma pomba sagrada
Sobre a coroa sentou.”*

*Lá do céu vei essa pomba
I dois anjo acumpanhô,
Vei resplandecê nessa casa
I é aqui que posô”* (TEIXEIRA, 1941, 82-83).

Nenhum festejo, contudo, superou as festas de São João em termos de elaboração poética das imagens associadas à habitação. A festa doméstica por excelência da cultura luso-brasileira, os ritos do dia de São João sempre foram matéria para inúmeros estudos que amiúde destacaram sua ligação intrínseca com a celebração da vida doméstica e familiar. Ainda que muitos fossem os jogos e ritos que tomavam parte na véspera de São João, alguns sempre se destacaram por sua mais forte associação com os ritos domésticos. O mais óbvio foi sempre as fogueiras que cada casa procurava acender na noite da festa. Antigos cronistas e folcloristas atestavam que mesmo as casas urbanas tentavam manter pequenos lumes nesse dia, fossem em seus quintais ou mesmo, nas ruas, diante da entrada das casas.²⁵⁵ A atmosfera doméstica reinante tamanha que nessas noites podiam-se firmar votos de lealdade que, mesmo

²⁵³ A associação entre o telhado e a família acima descritos encontrava plena correspondência nos vaticínios de fortuna ou mau agouro destinados aos moradores que eram feitos quando certas aves pousavam sobre a cumeeira, como urubus e corujas (CASCUDO, 2009, 135-136).

²⁵⁴ É possível relacionar a colocação da imagem do “divino” sobre os cunhais da parede ao enterramento de fetos de crianças sob as quinas de uma parede — costume alagoano referido por Maynard Araújo, que tinha as mesmas finalidades protetoras (Vide nota 249).

²⁵⁵ Não custa lembrar que a associação entre fogueiras e lareiras manteve-se firme na cultura ibérica durante até poucos séculos atrás, quando ainda era comum, mesmo na documentação administrativa portuguesa e brasileira, referir-se as residências de um local pelo nome de “fogo” ou “fogal”. Sobre a presença das fogueiras na véspera de São João, ver MORAIS FILHO, 1946, 114; CARNEIRO, 1974, 23-24 e ARAÚJO, 1967, 99.

prescindindo de laços de sangue ou de casamento, tornavam-se tão válidos quantos. Eram os chamados “compadrios de fogueira”, quando os pactuantes pulavam, alternadamente, sobre a fogueira acesa como forma de firmar a nova relação.²⁵⁶ Mesmo a crença amplamente difundida de que, por meio de fórmulas ou simpatias, seria possível saber a ocasião do próprio casamento e/ou a identidade do cônjuge advinha também dos bons auspícios próprios da véspera de São João.²⁵⁷ No Nordeste brasileiro, onde o dia do santo coincidia com a época da maturação da lavoura de milho, a festa via sua importância aumentada, sendo em muitas localidades (principalmente, no Agreste) considerada mais importante que o Natal — era a festa do ano (ARAÚJO, 1967, 109).

Um inventário das práticas e crenças ligadas às festas juninas não pode, nem precisa, ser feito aqui. O interesse dessa pesquisa resume-se, particularmente, na análise do papel que as certas plantas e flores desempenhavam na decoração e nos jogos, danças e nos ritos religiosos que marcavam os festejos joaninos. Atentar para esse pormenor é bastante útil para se compreender como alguns elementos mais identificados com a vida doméstica podiam ser elaborados como potentes formas de expressão do valor moral das moradias e da habitação. Formas que se mostravam mais inteligíveis conforme o caráter doméstico dessas ocasiões predominasse sobre aspectos solenes, ou mais ligados à vida pública. Não se trata somente de recuperar representações esquecidas dos valores domésticos, mas, sobretudo, de compreender como elas operavam. Procedendo dessa maneira, não será difícil vislumbrar, mais uma vez, a plena correspondência entre as figurações do corpo e da arquitetura.

O enfoque específico nas ervas e flores justifica-se por terem estado elas entre os principais agentes das magias propiciatórias da noite de São João. Nesse sentido, a literatura folclorística é bastante profícua de exemplos. Tanto no Brasil como em Portugal, eram crenças correntes de que os frutos, ramagens, raízes e sementes colhidos ou plantados na madrugada do dia 24 de junho carregariam uma natureza mágica. As frutas colhidas seriam mais doces do que em qualquer outro momento do ano, e as árvores e ervas, mais profícuas na

²⁵⁶ O “compadrio de fogueira” é referenciado por Alceu Maynard Araújo, que diz ainda ter sido costumeiro que crianças e adolescentes que tinham perdido seus padrinhos convidassem dessa maneira outro adulto para substituir o ausente (ARAÚJO, 1967, 102-103). Edson Carneiro traz um exemplo de versos em quadra cuja recitação presidia os votos (CARNEIRO, 1974, 24-25).

²⁵⁷ As orações e simpatias sobre noivados e casamentos na noite de São João destacam-se em quase toda a literatura folclorística luso-brasileira. Alguns exemplos bastante representativos podem ser encontrados nas seguintes obras: MORAIS FILHO, 1946, 117-118; CARNEIRO, 1974, 25; ARAÚJO, 1967, 112-113.

geração de frutos e em seus poderes curativos.²⁵⁸ Em Portugal era crença corrente de que as ervas e águas recolhidas e guardadas dentro da casa durante a noite de São João adquiriam grandes virtudes curativas. O antropólogo português Rocha Peixoto menciona que o rosmaninho, o alecrim e outras ervas colhidas nessa ocasião eram usados em defumadouros e o azevinho tornava-se um amuleto de boa sorte (ROCHA PEIXOTO, 1995, 59). Crenças brasileiras semelhantes foram referidas por Sebastião Oliveira.²⁵⁹ Alguns autores notam que mesmo a escolha das achas da fogueira, às vezes, era feita tendo em conta tais crenças propiciatórias, já que há registros do uso privilegiado de ramos de alecrim em fogueiras no Algarve. (PEDROSO, 1988, 112).²⁶⁰ Nos festejos brasileiros, Mello Morais Filho e Edson Carneiro foram dois autores que mencionaram a crença no poder mágico que as folhas e flores da arruda então adquiriam na ocasião (MORAIS FILHO, 1946, 118; CARNEIRO, 1974, 25). Além da arruda, o manjerição, alecrim, o rosmaninho, a macela, o mastruço, as folhas da laranjeira, a cidreira e cravos e rosas eram também outras das ervas que costumavam ser coletadas. Muitas delas eram empregadas também nos banhos santos em riachos e fontes que marcavam o amanhecer do dia 24, sendo friccionadas na pele para aumentar a boa sorte e a fortuna que eram reputadas ao rito.²⁶¹

O recurso recorrente e variado às ervas e plantas em mezinhas, banhos ou defumadouros, remete novamente à têmpera dos ambientes das casas abordada anteriormente. De fato, muitos são os pontos em comum entre as duas práticas. Primeiramente, coincidem em ambos o recurso às mesmas ervas e plantas aromáticas, cuja principal característica em comum é serem vegetais de vastíssima utilização na medicina tradicional de base hipocrática.

²⁵⁸ Em Portugal, era crença corrente de que as ervas e águas recolhidas e guardadas dentro da casa durante à noite de São João adquiriam grandes virtudes curativas (ROCHA PEIXOTO, 1995, 57).

²⁵⁹ Entre elas, menciona-se aqui o costume de surrar com vara árvores estéreis que passariam, assim, a dar frutos. Do mesmo modo, um ramo chamuscado da primeira erva encontrada ao raiar do sol curaria verrugas se passado sobre elas. Mesmo a crença na defumação de ervas para espantar os males encontra correspondente no costume registrado por Oliveira de queimar tições da fogueira de São João para espantar tempestades. (OLIVEIRA, 1940, 180, 217 e 218).

²⁶⁰ Cabe registrar também o costume de chamuscar uma alcachofra florida nas chamas da fogueira, que guardada no interior da casa revelaria ao amanhecer se era a pessoa correspondida no amor (PEDROSO, 1988, 113). Crenças análogas foram registradas aqui por Mello Morais Filho (MORAIS FILHO, 1946, 118) e Maynard Araújo, que se referiu ao rito de queimar pimenteiros e, em seguida, jogá-la sobre o telhado da casa para saber se com quem pessoa casaria (ARAÚJO, 1967, 112).

²⁶¹ De forma semelhante ao caráter auspicioso das árvores e plantas, acreditava-se que banhar-se ao amanhecer do dia de São João trazia boa sorte e saúde para o ano inteiro. Consiglieri Pedroso, diz ainda que muitas moças recolhiam em jarros as águas dos riachos e fontes, provendo-se para o ano e que o pão feito a partir de água deixada ao relento nessa noite dispensava o fermento (PEDROSO, 1988, 117). Em Recife, de acordo com Pereira da Costa, os banhos se davam na Cruz do Patrão, de onde se alcançava às águas do mar e do rio Beberibe, ambas providas do mesmo poder propiciatório (Cf. CASCUDO, 1943, 281). Mello Morais Filho também se refere aos banhos santos nos antigos festejos de São João, no Rio de Janeiro e em Sergipe (MORAIS FILHO, 119 e 202).

Cabe destacar também os métodos de que se serviam no emprego dessas plantas “bentas”: tanto a menção à defumação como aos banhos santos encontram também correspondência nas práticas de fumigação e espargimento de bálsamos e águas de cheiro, mencionadas pela antiga literatura médica e pelos relatos de viajantes e pesquisadores. De certa forma, têm-se, portanto, que as práticas e expedientes adotados para a manutenção e “asseio” das casas acabavam sendo as mesmas que eram utilizadas no cuidado e tratamento dos corpos. O que cumpre aqui notar, no entanto, é que o uso de bálsamos, incensários aromáticos e banhos de cheiro adquiriam nessas ocasiões um sentido menos de higienização do que de beleza. O seu verdadeiro apelo, logo, era estético — ou melhor, sensual. Nesse ponto, o poder atrativo desses ritos coadunava-se perfeitamente com os aspectos nubentes que a celebração por vezes assumia, propiciando promessas ou desenlaces amorosos.

O apelo sensual, quase erótico, que algumas dessas práticas revestiam-se durante os festejos de São João, é mais plenamente compreensível através de motivos ainda bastante conhecidos, ainda que seus sentidos núbéis já encontrem-se olvidados, como as capelas de flores. De fato, poucas são as imagens mais evocativas das celebrações juninas, conforme elas são representadas na seguinte quadra — ou em alguma de suas inúmeras variações:

*“Capelinha de melão,
É de São João!
É de cravo, é de rosas,
É de manjericão.”*

Ainda que hoje essas imagens se tornem a base para a confecção de pequenos oratórios esculpido em um melão e decorado com sementes de cravo, pétalas de rosa e folhas de manjericão, seu significado anterior era em tudo diferente. A “capela” era o nome que se dava aos grupos reunidos para a festa de São João. Dentro desse campo de sentidos mais aberto, derivavam-se significados mais particulares, como designação da procissão que lavava a imagem do santo e também das rodas de dança formadas geralmente por mulheres e crianças. A esse último sentido, ligava-se também o emprego do termo para designar *a coroa de flores* que era usada pelas dançantes. Ainda que pouco lembrado, as coroas de flores que ornavam a cabeça de mulheres e crianças era um elemento bastante comum nas antigas festas de São João, no Brasil e em Portugal, sendo amiúde referida por antigos cronistas e

folcloristas.²⁶² Um exemplo esclarecedor desse sentido da palavra se faz presente no relato do memorialista Mello Morais Filho, sobre os festejos de São João, em Sergipe:

“Eis senão quando, para mais acentuar o ritual da noite, à semelhança de saltitantes pombas ao alvorecer dos ninhos, moças e crianças ornadas de floridas capelas, vestidas de branco e enfeitadas de fitas transpunham alvissareiras as salas festivas, dansando cadenciadas e belas, cantando populares trovas:

*‘Capelinha de melão
É de São João;
É de cravo, é de rosas
E de mangericão’.*” (MORAIS FILHO, 1946, 199).²⁶³

O historiador e literato pernambucano Pereira da Costa (1851-1923) ofereceu uma caracterização também bastante significativa sobre o sentido do termo, ao referir-se aos brinquedos da noite de São João:

Essas capelas tem ainda muita voga entre nós nos festejos do campo, principalmente, e constituem-se de ranchos de homens e mulheres, coroados de flores e folhas, percorrendo alegres as estradas e ruas do povoado, quando:

*‘Na abençoada noite vão devotos
Ao milagroso banho’*

Cantando uma toada que tem por estribilho os conhecidíssimos versos:

²⁶² O uso de coroas ou guirlandas de flores, ainda que seja comumente associado à cultura clássica e ao folclore europeu, demonstrou uma vitalidade maior do que se costuma imaginar na antiga cultura rural brasileira. Embora as descrições mais detalhadas remetam ao seu emprego nas festas juninas, conhece-se ao menos mais outra forma de coroa de flores cujo emprego foi bastante comum outrora: as coroas de folhas e flores de laranjeira usadas pelas noivas nas festas de casamento, já referidas por Mello Morais Filho (MORAIS FILHO, 1946, 5). O nome dado a uma flor púrpura comum no Cerrado brasileiro, “capela-de-viúva”, parece indicar que havia também certa noção de decoro a presidir o uso de guirlandas de flores pelas mulheres — a origem da associação parece estar no véu da mesma cor usado em imagens de N. Sra. das Dores, comumente associada ao sofrimento do luto. Para exemplos dos sentidos mais comuns da linguagem das flores no folclore brasileiro, ver CASCUDO, 2013, 71-72. Para uma visão detalhada das diversas finalidades e sentidos presentes na composição das coroas de flores, ver o livro XXI da *História Natural* de Plínio, inteiramente dedicado ao tema.

²⁶³ O relato de Morais Filho parece ter sido a base para muitos outros autores que trataram do tema, principalmente quando a nostalgia e o culto às tradições eram o tom predominante. Mesmo considerando a forma livresca do relato sua circulação confere alguma legitimidade ao quadro ali traçado. Um caso desses parece ter sido o da descrição fornecida por Eustórgio Magalhães em crônica do Correio da Manhã: *“Daqui a cem anos, como há cem anos já passados, as roceirinhas continuam cantando, engrinaldadas de rosas e de cravos e mangericão, a loa dos que se vão banhar no rio rumoroso, recordando o Jordão onde o precursor batizava o gentio:*

*“Capelinha de melão,
É de São João,
É de cravo, é de rosas,
É de mangericão.”* (apud BETTENCOURT, 1947, 84).

*‘Capelinha de melão
É de São João;
É de cravo, é de rosas,
É de manjeriço.’” (apud CASCUDO, 1943, 280).²⁶⁴*

Os mesmos motivos eram registrados também nas festas portuguesas, quando as grinaldas eram entretecidas com os ramos de uma trepadeira chamada capela-de-são-joão. Sobre seu uso na celebração, escreveu o literato Estácio da Veiga: “*com as floridas e extensas varas desta mui aromática e vistosa planta é que os devotos de São João tecem grinaldas e capelas e enfeitam os mastros de murta*” (apud PEDROSO, 1988, 116).²⁶⁵ Tal planta crescia espontaneamente nos campos e cercas de casas e propriedades e no Brasil foi substituída por uma trepadeira que mantinha as mesmas características: o já familiar melão-de-são-caetano (*Mamordica charantia*). Seu emprego para a confecção de coroas joaninas é referido por Eustórgio Wanderley, que após citar a quadrinha famosa, explicou que “*o melão a que se referem é uma trepadeira que dá um pequeno fruto silvestre, popularmente chamado de melão-de-são-caetano*” (apud BETTENCOURT, 1947, 100). Além de possuir algumas características comuns à sua congênera mediterrânica, como o uso em cercas e latadas, o melão-de-são-caetano apresentava ainda algumas virtudes medicinais, sendo então indicado para casos de doenças de pele, hemorroidas e impaludismo.²⁶⁶ Cumpre notar que a trepadeira não é nativa do Brasil, mas sim da Ásia e da África, tendo sido trazida para cá pelos colonos portugueses (BRAGA, 1976, 368).

A presença do melão-de-são-caetano como base das coroas floridas é um significativo indicio dos símbolos da domesticidade que essas peças costumavam expressar. Em verdade, poucas foram as plantas tão uteis ao habitar das casas brasileiras, justificando plenamente sua presença em latadas e cercas. Além de seus usos medicinais, de suas hastes fabricavam-se fibras macias para colchões e mantas grosseiras, e suas ramas verdes eram

²⁶⁴ A. Maynard Araújo também registra uso similar da palavra, apontando como designativo do grupo de foliões que acompanha a procissão de São João (ARAÚJO, 1967, 98).

²⁶⁵ Embora o autor identifique a capela-de-são-joão com a trepadeira *Clematis cirrhosa*, hoje ela é mais comumente identificada com outra espécie da mesma família, a *Clematis flammula*. Típica da zona mediterrânica, a planta costumava ser utilizada para diversos fins terapêuticos e até mesmo culinários — apesar de ser hoje considerada tóxica demais quando fresca.

²⁶⁶ No caso das “empinges” (micoses ou irritações cutâneas) o suco do melão-de-são-caetano era aplicado sobre o local. No caso de hemorroidas um clister do mesmo suco era empregado (FERNANDES, 1938, 58 e 61). Seu uso contra o impaludismo é referido por Jôsa Magalhães, também na forma de sumo (MAGALHÃES, 1966, 99). Na Bahia, suas folhas eram tidas como calmantes e purgativas e usadas também contra as verminoses (MENEZES, 1949, 142). Em Alagoas, era prescrito também como anti-inflamatório (ARAÚJO, 1979, 152). Em Minas Gerais, ainda hoje, recomenda-se o chá de suas folhas para gripes, resfriados e dores de cabeça, além de ser um emplastro feito a partir delas usado no combate à calvície.

usadas conjuntamente com o sabão na lavagem de roupas e utensílios. Além disso, sua presença atribuía-se o poder de afugentar as pulgas de perto das casas (BRAGA, 1976, 368). E de fato, todas as outras plantas que são mencionadas nas quadrinhas também foram muito presentes em diferentes esferas da vida doméstica brasileira e portuguesa. A rosa e o cravo foram sempre flores usadas como metáfora do amor entre o casal — adquirindo, no mais das vezes, o cravo um significado masculino e a rosa, feminino.²⁶⁷ Mesmo o manjericão também se prestou a esses propósitos, ainda que mais comum tenha sido seu emprego na terapêutica, domínio no qual suas qualidades aromáticas reputavam-lhe grandes vantagens.²⁶⁸ O manjericão chegava a ser utilizado nos próprios banhos santos realizados na madrugada do dia de São João — e em outras ocasiões, conforme o desejo (ARAÚJO, 1967,103; ARAÚJO, 1979, 151; BRAGA, 1976, 353).²⁶⁹ De qualquer maneira, eram plantas cujo emprego dizia respeito, sobretudo, à esfera doméstica. Não é de se admirar, portanto, que tenham tido uma trajetória tão frutífera dentro das tradições ligadas à festa de São João.

Há um último aspecto das “capelas” juninas que merece ser observado, pois permitem acessar os sentidos mais profundos presentes no termo: o seu uso como metáfora da própria festa. Da mesma maneira que o chefe de família era representado como a cumeeira ou a coberta da casa e os foliões ambulantes eram designados como “ranchos”, a reunião dos festeiros formava a “capela”, aludindo a participação da comunidade na procissão e nas danças. O sentido antropomórfico do termo “capela” não chega a ser uma novidade, participando de sua própria origem etimológica, na qual seu sentido como local de culto derivou-se da peça de roupa que cobria a parte superior do corpo.²⁷⁰ Cabe ressaltar, no entanto, que esse sentido adéqua-se perfeitamente ao uso de guirlandas a cobrirem as cabeças

²⁶⁷ Além da cantiga mais famosa que apresenta tais motivos, o estudo de Silvio Romero sobre a poesia popular brasileira traz mais alguns exemplos dessa simbolização dos cônjuges (ROMERO, 1954, 406, 596 e 627). Para menções apenas ao cravo como símbolo amoroso Cf. ROMERO, 396, 402, 404, 446, 447 e 459.

²⁶⁸ Na Bahia, o manjericão era tido como digestivo e antifebril (MENEZES, 1949,138). Seu uso medicinal remonta à Europa, onde já na Antiguidade era assim utilizado. Há mesmo uma passagem em que Plínio recomenda seu emprego em forma de unguento, juntamente com água de rosas ou vinagre, no tratamento de dores de cabeça (PLINY, XX, XLVIII).

²⁶⁹ Para exemplos das imagens do manjericão na poesia popular Cf. ROMERO, 1954, 408, 443, 563, 570, 575, 583 e 593.

²⁷⁰ A versão mais plenamente aceita deriva “capela” do termo latino para pequena capa, vinculando ao culto de São Matinho, na França do século VII, quando construiu-se um oratório para abrigar o culto da capa usada pelo santo. O renomado latinista e etimólogo espanhol Joan de Corominas endossou também a versão corrente, apontando que já no século VIII haviam inúmeros testemunhos de seu uso como local de cultos à relíquias. A iconografia de São Martinho ao representar o milagre aludido em seu lendário, costuma retratar o santo com uma capa de legionário, tendo em vista sua vida militar progressa. O étimo latino *cappella*, contudo, tenderia a referir-se a uma proteção colocada sobre o ombro, provida geralmente de um *capuz* — vestimenta mais apropriada para viagens e que visava cobrir, proteger a parte superior do corpo das inclemências da exposição ao tempo (COROMINAS, 1954, I, 655). Era portanto, primitivamente, uma *coberta*.

com folhagens e flores. Tratava-se esse de um significado ainda presente em vocábulo registrado, em meados do séc. XX, na região do vale do rio São Francisco, onde o nome usual para as pálpebras era “capela dos olhos” (TRIGUEIROS, 1977, 73).

A capacidade de agregar sentidos antropomórficos e comunitários, principalmente nessas ocasiões de celebração conjunta da vida doméstica, pode explicar porque o sentido figurado da palavra “capela” chegou mesmo nomear a própria sede da vida grupal. Decerto, diversos foram os nomes empregados para designar as unidades mínimas de povoamento: arraial²⁷¹, comércio, bairro eram alguns deles. Contudo, Apesar dos aspectos bem diferentes que evocavam, esses nomes reportavam a um mesmo tipo de núcleo que tinham como e, principal característica comum não possuírem um edifício de culto curado — isto é, missas não poderiam ser ali realizadas nem os sacramentos poderiam ser administrados.²⁷² Desse modo, os residentes desses agrupamentos encontravam-se em estrita dependência em relação às sedes paroquiais, onde celebravam-se missas e proviam-se os sacramentos (entre eles, o enterramento nos “campos santos”). Em suma, tais núcleos constituíam o componente mais básico na organização territorial brasileira, nos quais as celebrações mais solenes e pelas quais reafirmava-se o pertencimento à esferas coletivas maiores, não tinham lugar (Ver MARX, 1991, 17-30 e 51-65).²⁷³

Parece ter sido na região nordeste que o termo “capela” foi predominantemente utilizado para nomear tais agrupamentos.²⁷⁴ No sudeste do país, o termo “bairro” (ou “bairro

²⁷¹ “Arraial” foi termo de emprego essencialmente generalista, significando qualquer povoação menor. Discorda-se aqui da interpretação de Cláudia Fonseca, que propõe um significado militar ao termo, relacionando-o com a dinâmica de devassamento do sertão (FONSECA, 2011, 63-64). A autora apoiou-se em Bluteau, que deriva a palavra de “real” como indicativo seguro de seu uso como alojamento militar nos campos. Contudo, o sentido fortemente genérico de seu emprego vai de encontro a usos mais pormenorizados do, ligando-se, mais provavelmente, ao sentido minorativo presente em “arrabalde” (em espanhol, “*arrabal*”) como qualquer conjunto de construções fora do muro da cidade. O étimo original seria o arabismo *raval*, derivado do árabe clássico *rābaḍ* (povoação, bairro) (COROMINAS, 1954, I, 275).

²⁷² A restrição à realização de missas fora das igrejas paroquiais sempre foi um dos pilares da organização hierárquica da Igreja Católica, constantemente reafirmada nos contextos de expansão colonial. Nas Constituições do Arcebispado de Bahia, redigidas em 1711, se proibia a realização de missas “fora da igreja, em campo ou outro qualquer lugar, posto que aí seja convocado o povo, nem em igreja interdita, violada ou poluta, nem em ermida, capela ou oratório particular”. Contudo, é significativo notar que ressalvas foram feitas devido ao contexto territorial americano: “*Porém, como as distâncias grandes que há no sertão impedem aos paroquianos a assistência nas igrejas, declaramos que não é nossa tenção proibir aos párocos celebrar nas casas em lugar decente, para dar o Santíssimo Viático aos enfermos em caso de necessidade, como sempre se costumou*” (VIDE, II, tit. 338).

²⁷³ Nesse ponto, é esclarecedor o contraste existente entre a celebração litúrgica do Natal nas sedes de paróquia e capelas curadas, restrita à celebração de uma missa à meia-noite do dia 25 e as celebrações domésticas propriamente ditas, que se estendiam durante as semanas entre o Natal e o dia de Reis.

²⁷⁴ Na região sul, este sentido parece ter tido também alguma persistência, restringindo-se, contudo, às áreas de povoamento mais esparsas (Cf. SOUZA, 2004, 83).

rural”, nos casos de povoamento disperso) sempre preponderou, mas reteve os mesmo sentidos ligados à celebração e valoração da esfera doméstica²⁷⁵. Nas regiões centrais do país, ainda que “bairro” e “capela” fossem utilizados, existiu também o emprego do termo “*comércio*” para designar os núcleos mais adensados — talvez, por influência da pecuária (Ver SOUZA, 2004, 114). Na região nordeste, a coincidência da festa de São João com a época da colheita dos principais cultivos alimentícios parece ter contribuído para a permanência mais duradoura que dos sentidos domésticos e festivos associados ao termo “capela”. Mesmo a associação entre as “capelinhas de melão” e o melão-de-são-caetano torna-se bem mais direta ali, onde a presença dessa trepadeira foi muito mais característica.²⁷⁶ Essa peculiaridade tornavam as festas domésticas eventos ainda mais auspiciosos para o desenvolvimento de metáforas construídas a partir de motivos associados à bonança e fertilidade. Ao menos, é o que sugere o costume nordestino de revestir a própria residência com ramos de flores (ARAÚJO, 1967, 110-111).

Embora no nordeste tais metáforas tenham se feito mais evidentes, todos os motivos e figurações aqui mencionadas compartilhavam dos mesmos significados, e constituíam um único repertório intercambiável e comunicante entre si. Essa coerência esteve mesmo na raiz da derivação lírica e ornamental dos motivos nas diferentes ocasiões comemorativas da vida doméstica. As quadras amorosas (cuja recitação era comum em festas juninas) constituem um bom exemplo, já que nelas era constante o recurso a imagens afetivas, próprias ao caráter doméstico do festejo, como demonstra o exemplo abaixo:

*“Meu benzim, boca de cravo,
Capela de São João,
Cadeado de meu peito,
Chave do meu coração”*(ARAÚJO, 1967, 122).

Um exemplo de trova cantada à entrada de uma residência por uma folia de Reis é bastante esclarecedor sobre os modos pelos quais tais motivos e figuras se faziam intercambiáveis no âmbito das celebrações domésticas, adaptando-se muito bem à comunicabilidade própria da poesia popular:

“Esta casa está bem feita

²⁷⁵ Verificou-se também o emprego do termo “*patrimônio*” em regiões de povoamento mais recente

²⁷⁶ Ainda que presente em outras regiões brasileiras, o melão-de-são-caetano permanece hoje um elemento associado primeiramente às habitações nordestinas, embora não esteja claro o papel aqui exercido pelas deficiências nos registros e na documentação disponível. À presença da planta em habitações do interior do Rio de Janeiro fizeram referências Magalhães Correia e José Marianno.

*Por dento, por fora não;
Por dento, cravos e rosas
Por fora mangiricão.*

*Esta casa está bem feita
Só lhe farta a cumieira;
Viva o dono da casa
Mais a sua companhêra” (CARVALHO, 1928, 35).*

As duas quadrinhas, recorrentes em diversas coletâneas do gênero, poucas vezes demonstram-se tão felizes quanto nessa ocasião da entrada de uma bandeira de santo no interior de uma casa. No contexto da louvação à casa que tinha então lugar, o cravo e a rosa figuravam como uma evidente metáfora do casal, cuja importância para a continuidade da habitação superava qualquer outro aspecto — o manjericão exercia aqui mais um efeito contrastante com relação às vistosas flores existente no interior da casa. Na segunda estrofe, o cantador recorre a outra imagem para reafirmar o mesmo sentido, funcionando as vivas ao casal como a manifestação da cumeeira cuja ausência fora antes denunciada. Por mais que o cantador aqui tenha construído imagens cujo êxito nem sempre era igualado em outras ocasiões, o sucesso de sua recitação foi possível porque ele soube jogar muito bem com a correspondência previamente existente entre os motivos que utilizou. Não por acaso, a entrada da bandeira que iria abençoar aquela casa foi marcada pelas referências a outros ritos domésticos — os quais, muito provavelmente, o anônimo cantador já conhecia e tomara parte: as flores e plantas que ornavam as casas e coroas no dia de São João e as homenagens ocorridas nas festas da cumeeira.

Ainda que tais imagens sejam hoje mais visíveis nas formas que lhes foram mais comuns nos festejos nordestinos, exemplos dessa comunicabilidade dos motivos decorativos eram encontrados por todo o Brasil. Alguns deles são ainda visíveis nas capelas mais singelas ou nas Santas Cruzes que bordejam estradas e caminhos vicinais (**Prancha 85, figs. 159 e 160**); outros fazem referências a sentidos de relações mais inusitadas, que só se manifestavam, plenamente, em ocasiões específicas (**Prancha 85, fig. 161**). Em suma, como qualquer outra linguagem poética, seu uso era circunscrito a certas ocasiões e seu êxito e beleza estavam sujeitos a uma variabilidade bastante ampla conforme o contexto cultural local e o talento de quem a produzia. Seria algo acessível, todavia, a qualquer pessoa que estivesse familiarizada com seu princípio mais básico: a recursividade entre corpo e habitação, que era então inerente à linguagem técnica da arquitetura vernacular brasileira (**Prancha 86**).

Estando na base do pensamento técnico vernacular, a recursividade entre corpo e arquitetura, no entanto, tinha limites bem estreitos. Primeiramente, sua operabilidade era restrita apenas às construções passíveis de serem representadas por meio do pensamento técnico baseado na figuração ágrafa do corpo. Se residências, pequenos templos e maquinismos eram assim facilmente erigidos, edifícios de estruturas mais complexas, dificilmente, poderiam ser construídos apenas recorrendo à linguagem vernacular. Além desse limite primeiro, inerente a organização interna da linguagem técnica vernacular, havia também circunstâncias externas que foram constringendo a associação entre corpo e arquitetura: a recursividade entre ambos foi perdendo boa parte de seus significados, bem como, sua capacidade de significar, conforme cedia lugar à sistemas técnicos mais avançados. Em verdade, a emergência das técnicas industriais só se fez possível por meio de um processo de centralização decisória que operava em diversos níveis da organização social (CRESSWELL, 1989, 351-352). Ademais, as redes de informação (também tão necessárias ao seu avanço) demandaram sempre uma padronização e ordenação pouquíssimas afeitas a um pensamento figurativo de base totalmente ágrafa. Desse modo, o advento da industrialização tornou a técnica ainda mais identificada com o saber científico, sendo vista muitas vezes como ciência aplicada: dotada de um racionalismo “inconsciente”, mas inerente ao seu exercício. Por conseguinte, os aspectos da técnica menos afeitos a tais aproximações foram tornando-se cada vez mais opacos aos paradigmas cientificistas. Outras feições da técnica, como os valores simbólicos e poéticos inerentes ao seu exercício, viram-se logo olvidadas ou relegadas aos estudos sobre os “estágios primitivos de sua evolução”. Apenas sob o olhar contemporâneo — desiludido e temeroso frente à noção de que uma lógica interna ao exercício da técnica conduz o seu avanço de maneira indefinida e incontrolável — o “primitivismo” das técnicas vernaculares deixa entrever que seu real valor pode nunca ter estado na técnica em si ou nos seus produtos. Muito mais importante era o espelhamento do corpo social que sua linguagem permitia, representando, aos olhos de seus portadores, a própria incorporação dos valores mais propriamente humanos.

Considerações finais:

Assim que deixara o Bairro Alto a topografia tornara-se ainda mais movimentada. A precária estrada, repetidamente, galgava fortes aclives só para em seguida descambar outra vez para a várzea do rio Paraibuna. Já havia rodado cerca de 10 quilômetros e não vira nada ainda que não fosse morros cobertos com brachiarias ou eucaliptais. A única exceção a esse desolado panorama fora um vasto hotel, abandonado há anos, que tentara explorar a bela cachoeira que corre por entre os morros mais altos do lugar, os únicos ainda com remanescentes da antiga cobertura florestal. Após cruzar a cachoeira, a estrada ganhou outro tombadouro e em seguida avistei um pequeno sítio, com uma pequena casa de taipa de mão, já ensaiando ruína. Encostei o carro e chamei da porteira. Logo apareceu o morador, um homem de cerca de 45 anos, alto, com a barba comprida e desgrenhada, arruivada pelo sol. Expliquei-lhe meu interesse e ele logo me autorizou a entrada. Tinha dado sorte que ele estava desbastando o mato em uma vertente próxima a porteira, caso contrário não teria me ouvido chamar, explicou-me e em seguida, animadamente, passou a responder minhas perguntas, enquanto caminhávamos em direção a casa.

Também se chamava Francisco e havia nascido ali mesmo naquele sítio, que havia sido aberto ainda pelo seu avô. Lembrava-se de seu pai contando como só descobriram que o rio distante algumas centenas de metros não era o Paraíba quando um engenheiro da CESP ali encostou e explicou-lhes a diferença. Não morara ali o tempo todo. Após o pai morrer, passados alguns anos da inauguração da represa, teve o sítio tomado por um homem, morador em São Luiz do Paraitinga, que alegara possuir os documentos de propriedade das terras. Sem alternativas, mudou-se com o irmão mais velho para Caraguatatuba, aonde trabalharam alguns anos como pedreiros no centro da cidade. Após saberem que o usurpador das terras da família havia falecido, o senhor Oliveira decidiu voltar e conseguiu instalar-se novamente no sítio, junto com a esposa que conhecera em Caraguá. Enquanto roçavam um campo de milho na vertente de uma grota descobriram enterrado um enorme tronco de madeira de lei — já naquela época já não havia boas madeiras disponíveis. Foi quando decidiu construir a casa que avistei da estrada, me disse: *“aquele único tronco deu para madeira para a casa toda”*. Morou nela muitos anos, durante os quais nasceu sua única filha e conseguiu também construir outra casa onde hoje a família morava, a qual ainda que fosse

originalmente de taipa de mão, tem já alguns “puxados” de alvenaria. À casa de taipa restou a função menos nobre de servir de depósito para as alfaias do sítio. O “sertão da Prata”, contudo, logo deixou de ser a região de pequenos sítiantes que conhecera na infância. A represa havia contribuído para o declínio das culturas e o abandono da maioria das propriedades, cujas famílias mudavam-se para as cidades vizinhas, como Natividade da Serra, Paraibuna e São Luiz do Paraitinga, além da própria Caraguatatuba. Quando a mulher ficou doente, as coisas pioraram ainda mais e hoje ele vivia do arrendamento da terra para os eucaliptais e dos “bicos” que esporadicamente obtia no Bairro Alto e no Pouso Alto.

A essa altura já estávamos diante da casa, e pus-me a fotografa-la enquanto ruminava as histórias ouvidas, sem saber se dava ou não créditos ao caso do tronco de madeira de lei enterrado. Parecia-me então uma invencionice que visava lograr a guarda florestal, mesmo sendo mínima a chance de que ela fosse aparecer por ali. Após terminar de tomar minhas notas, o morador destrancou a porta para que pudesse entrar na casa. Era difícil mesmo até de andar, pois mesmo o mesmo maior dos dois cômodos estava cheio de tralha amontoada. Notei que o menor dos cômodos foi subdividido e Oliveira me explicou que antes de construir sua atual casa, tentara instalar uma nova cozinha ali, com um fogão maior, e quando viu que demandaria esforços e custos maiores decidiu construir uma nova casa. Senti-me um pouco tolo quando perguntei se sentia falta de morar ali, tendo em vista o estado precário da casa e a escuridão abafada em que nos encontrávamos. A casa nova era realmente mais confortável e demandava uma menor manutenção, foi sua resposta. “*Além do fato de ter uma cozinha*”, emendei. “*É, mais ou menos*”, disse. Contou então que ela não estava pronta ainda, pois não havia olarias na região e precisava comprar tijolos e cimento do bairro do Pouso Alto, distante 18 quilômetros. O custo do transporte até o sítio onerava ainda mais a construção, não restando alternativas senão construir aos poucos, quando sobrava algum dinheiro ao final do mês.

Quando trancou a porta, o sítiante se pôs a desculpar-se por não me convidar para conhecer sua casa nova — que era muito mais bonita, aliás. Mas sua mulher era muito tímida e preferia ficar dentro de casa quando gente estranha chegava ao sítio. Expliquei que não era necessário e que minha visita já tinha terminado. Agradei por me receber, pedi que sua mulher me desculpasse pelo incômodo e comecei a caminhar de volta para a porteira. No trajeto de volta ao carro, fui pensando na cozinha parada a mais de ano, por faltar-lhe alguns tijolos e um pouco de cimento, além de umas poucas peças de plástico que não valeriam mais

de 30 reais. Talvez nesse caso fosse valer mais a pena ter ficado na casa de taipa, onde pelo menos havia uma cozinha com um fogãozinho e uma pia mal ajambrada. Antes de dar a partida, comecei a sentir algumas picadas pelo corpo. “*Carrapatos*”, pensei. Mas não havia visto nenhum gado ali, nem mesmo uma mula velha. Senti mais uma picada e outra logo em seguida. Eram pulgas, e não haviam precisado de mais do que os dois minutos que fiquei no interior da antiga sede do sítio para infestarem minhas roupas.

A visita ao sítio do seu Francisco havia me vaticinado para as duras consequências desaparecimento das técnicas construtivas vernaculares — um fenômeno que guardava relações profundas com a ruptura dos antigos laços sociais mantidos por seus portadores. Ainda que já acumulara alguma experiência acerca das consequências de empreendimentos modernizantes sobre o patrimônio cultural da região atingida nunca antes presenciara tão diretamente a marginalização a qual tais pessoas viam-se relegadas em seus novos contextos sociais, isoladas e desprovidas de sua antiga autonomia. O declínio da linguagem vernacular, tanto pela extinção de sua base material como pela esgarçada dos vínculos sociais sobre os quais repousava, tornou esses homens e mulheres ainda mais sujeitos ao mercado, e sob condições extremamente desfavoráveis.

A consideração sobre o papel dos contextos de crise e transformação das estruturas sociais não é algo novo no âmbito da arquitetura vernacular. Na realidade, tais contextos parecem ser a verdadeira condição *sine qua non* para o surgimento do próprio conceito de um tipo distinto de produção arquitetônica caracterizada pelo seu arcaísmo e extemporaneidade — passível, portanto, de receber os mais variáveis significados. Contudo, às mesmas ideias de crise e ruptura, raramente, se recorrem para relativizar as terríveis imagens da arquitetura vernacular que foram construídas por artistas, engenheiros e médicos nacionais e estrangeiros. Ainda que uma análise do tipo não possa ter sido feita no âmbito dessa tese, seu potencial parece bastante promissor. Principalmente, ao considerar-se que as imagens mais impactantes e negativas da arquitetura vernacular brasileira foram feitas em regiões e épocas em que tais transformações eram sentidas de maneira bastante efetiva. Em outras palavras, pode-se vir a notar que registros como fotografias de médicos sanitaristas, relatórios de obras de engenheiros e diários de viajantes podem dizer mais a respeito do isolamento e marginalização social em que tais populações viviam do que sobre as características mais próprias à arquitetura vernacular brasileira. Nesse ponto, cumpre notar que as décadas cruciais para a emergência das imagens negativas da arquitetura vernacular

foram justamente aquelas em que o fim da escravidão, legava milhares de brasileiros ao abandono e olvidamento em contextos de cruel isolamento social — ao qual, invariavelmente, sempre coube jogar a última pá de cal sobre as linguagens que perderam seu lugar no mundo **(Prancha 87)**.

É preciso cuidado, contudo, para não cair em erro oposto e postular uma idade de ouro da arquitetura vernacular, na qual todas as casas eram limpas e cheiravam às flores dos campos. Habitava-se a solidez das melhores madeiras de lei e não havia parede que não fosse caiada, ou telhado que não fosse ornado com flores. Os mutirões eram sempre encontros alegres e ordeiros e nas festas religiosas domésticas que a paróquia verdadeiramente comungava. Ao contrário, a realidade foi sempre tão distante que nem mesmo seriam necessários muitos esforços para apontar os limites de uma idealização do tipo. Não obstante, o argumento central da presente tese não consiste em defender que Arcádias vernaculares podem ter existido em certos pontos do território e do passado brasileiro até serem irremediavelmente varridas pela modernização econômica ou qualquer outro agente vilanesco. A existência e coerência da linguagem arquitetônica vernacular, em grande parte, independe do mérito atribuído por outrem aos esforços de seus portadores. Postular tal dependência seria como atribuir à mera existência de um idioma a beleza de sua poesia.

Traçar um último paralelo com a interpretação poética é aqui de grande ajuda. Tal recurso, mais uma vez, torna possível ajuizar mais solidamente a interpretação defendida nessa tese sobre os modos pelos quais a linguagem técnica presidia a construção e valorização dos edifícios vernaculares. A linguagem técnica, derivada dos sentidos e movimentos do corpo, operaria do mesmo modo como a linguagem coloquial — cujas formas expressivas mantêm-se, via de regra, desprovidas de efeitos mais elaborados e/ou opacas a maiores demonstrações de talento ou beleza. Em alguns momentos, contudo, ambas davam margem para a elaboração de formas muito mais propícias à expressões de elevado valor moral e estético. Nessas ocasiões, festivas por si só, a comunicação desses valores não se dava tanto pelo seu conteúdo, mas, principalmente, pelas formas com os quais eram expressos, *verdadeiramente poéticas*. O corpo — que ordinariamente precisa ser defendido, ao qual exige-se que trabalhe e construa — encontra então seu descanso nas refeições fartas, no gozo das bebidas. Especialmente importantes eram as danças — mais sensuais em andamentos harmoniosos ou sincopadas quando os ritmos eram bem marcados —, nas quais os corpos

participavam devidamente trajados e, não raro, ornados com flores ou laços de fita colorida.²⁷⁷ A presença ostensiva e recursiva do corpo e de seus movimentos em todas as domínios da linguagem vernacular é um lembrete da importância da *performance* nessas ocasiões. Tratava-se de um aspecto no qual a diligência individual era determinante para a expressão adequada dos valores em jogo em tais ocasiões. Entretanto, mesmo aí havia uma determinação anterior muito mais decisiva, pois circunscovia (bastante rigidamente) o leque de possibilidades expressivas então disponíveis — às quais mesmo os mais talentosos e esforçados estavam submetidos. Exatamente as mesmas dinâmicas eram encontradas na produção da arquitetura vernacular. Obviamente, houve ali também discrepâncias enormes de região para região, de uma época para a outra, de vizinho para vizinho — possíveis de serem estendidas para todos os aspectos envolvidos nas lides construtivas: disponibilidade de materiais, limites existentes em seu tratamento e agenciamento, a organização do trabalho construtivo, as cerimônias e festividades envolvidas, etc. Assim, tendo em vista todos os fatores em jogo, torna-se possível não só rever a costumeira visão baseada na dicotomia entre riqueza natural e indigência cultural dos construtores vernaculares, como também contrapor-se a ela, devolvendo-lhe seu raciocínio reelaborado de outra forma. Afinal, mais importante do que continuar a apontar para as “*cafiás escuras de taipa*” que seriam *inerentes* à produção arquitetônica vernacular é notar que em quase todos os contextos nos quais a estreiteza de seus condicionantes via-se um pouco atenuada, as construções *sempre* tenderam a ganhar em asseio, solidez e beleza, mesmo que o fizessem de maneira bastante distinta — e até opaca ao olhar moderno. Mais do que isso, esses ganhos deram-se sempre em acordo com os postulados originados nos sentidos do corpo, sendo deles derivadas as noções arquitetônicas de resguardo, solidez e valor que organizavam a produção da arquitetura vernacular.

Na necessidade de acatar as limitações impostas pelas circunstâncias locais, emergiam também espaços para ressaltar ainda mais o caráter de *jogo* como parte constitutiva da produção arquitetônica vernacular. Nesse sentido, da aceitação das limitações técnicas e construtivas originavam-se mesmo elaborações bastante interessantes, seja ao nível econômico, técnico ou estético. Ao enfatizar as dinâmicas de jogo presente em tais práticas, é

²⁷⁷ Nesse sentido, cabe ver a comparação de Leroi-Gourhan entre os movimentos do corpo por meio de ritmos “imaginativos” e experimentados e imitados socialmente (a dança, o teatro, procissões) e o ritmo técnico, que em seu entendimento “*não possui imaginação, não humaniza comportamentos, mas apenas a matéria bruta*” (LEROI-GOURHAN, 1987, 117-119). Ainda que a visão de Leroi-Gourhan não conceda qualquer valor imaginativo a repetição rítmica do gesto técnico, Sennett traça comentários interessantes que apontam para outros laços entre imaginação, raciocínio e o aprimoramento na execução de gestos e tarefas repetitivas (Ver SENNETT, 2012, 169-199).

necessário considerar o quanto a cultura atual afastou-se desse delas, predominando hoje os sentidos mais escapistas e infantilizados das práticas lúdicas — que, no mundo do trabalho, nada produzem além de “tempo morto”. Se a noção moderna de “produção” expurgou-se dos sentidos lúdicos e criativos outrora também presentes no termo “obra” — a criação útil, na qual o direcionamento econômico antes organizava os valores lúdicos e imaginativos, sem esvazia-los por completo — o mesmo não se dá no emprego do antigo termo *póiesis*. Alcança-se assim ao último aspecto da produção da arquitetura vernacular que precisa ser destacado aqui: a dinâmica própria às suas lides que, muitas vezes, era mais próxima a dos *jogos* que do atual conceito de trabalho produtivo (ver SENNETT, 2012, 300-305). A concepção “poética” da arquitetura vernacular, desse modo, ajuda a recuperar o lado “lúdico” de sua produção. Não se trata tanto de retornar às concepções ruskinianas do trabalho satisfatório por si mesmo, mas sim de ressaltar a conversão dos materiais ao papel de elementos-base da semântica de uma linguagem técnica que regia os “jogos produtivos” de maneira consideravelmente elástica. Na realidade, o mesmo tipo de interação ao modo dos jogos, em que a fixação de algumas poucas regras dá margem para elaborações variadas, marca tanto o manuseio e regimentos dos materiais utilizados nas obras, como da simbologia e dos ritos que marcavam as antigas celebrações domésticas. Até as regras e princípios da medicina humoral obedeciam a esquema parecido, no qual a “têmpera” das receitas e práticas profiláticas era dada, em grande parte, pela interação entre as qualidades elementais dos agentes externos e dos ingredientes e expedientes utilizados. A elaboração de padrões ornamentais a partir das derivações de algumas poucas formas obedecia também a mesma dinâmica dos jogos, como se vê nas vistosas fachadas de casas sertanejas do Nordeste (**Prancha 88**). Do mesmo modo, não é outra a dinâmica que preside os tropos, que eram definidos desde a Antiguidade de forma menos próxima do conceito atual de figuração do que como “jogos entre palavras” (HERSEY, 1988). Na realidade, aqui atinge-se também a base comum entre o domínio da técnica e das palavras já tanto celebrizada pelos antropólogos André Leroi-Ghouran e Claude Lévi-Strauss.

Por fim, cabe argumentar que teria sido por meio dessa mesma base comum que a cultura construtiva vernacular pôde demonstrar uma continuidade tão grande, mesmo sem contar com qualquer tipo de registro escrito. Assim, se a presente tese pôde recorrer a textos tão extemporâneos entre si — como pesquisas de campo modernas, tratados coloniais e obras clássicas — suas razões repousariam antes nessa dinâmica própria ao exercício das técnicas vernaculares do que a sua suposta condição de reminiscência, cuja origem perder-se-ia nos

séculos. Na realidade, o caráter marginal que marcou as linguagens técnicas desde a Idade Moderna pode ter repousado no fato de que mesmo a cultura filosófica e literária da Antiguidade nunca pôde prescindir dessas linguagens, mesmo em suas investigações mais teóricas. Como argumentou Richard Sennett, a consciência da interdependência entre suas teorias e o domínio dos saberes de técnicos e mecânicos pode ter levado filósofos como Platão e Aristóteles à posição paradoxal de reconhecer a dependência da pólis para o trabalho dos artífices, ao mesmo tempo em que negavam-lhes qualquer participação na vida política comum (SENNETT, 2012, 31-34 e 139-144). Nesse sentido, foi somente no século XVII, com a emergência do novo racionalismo moderno (cujos expoentes foram tanto a nova mecânica newtoniana como o racionalismo de Francis Bacon e René Descartes) que tal dependência se rompeu por completo (Ver OLIVEIRA, 2010) Ou, melhor dizendo, só então tornou-se viável a ilusão de que essa independência seria, doravante, possível. Em nenhum lugar, contudo, o caráter ilusório desse postulado se revelou melhor do que nas franjas do mundo ocidental, onde a separação entre os domínios da técnica e da ciência só realizou-se bem recentemente (Ver GAMA, 1986). Até então as linguagens técnicas vernaculares haviam prevalecido em quase todas as esferas da produção econômica e social — o que incrementava ainda mais seu papel como um importante elemento formador das representações mentais e sociais. Somente quando suas bases materiais viram-se seriamente restringidas pelo avanço dos modos produtivos industriais — sendo igualmente solapados os laços comunitários que garantiam sua transmissão — é que as linguagens técnicas vernaculares começaram perder grande parte de seu rico potencial expressivo e de sua recursividade semântica. De modo análogo a qualquer outra língua que vai caindo em desuso, muitas linguagens técnicas hoje encontram-se bastante próximas da extinção. E ao perecerem, ajudam a levar consigo as ilusões modernas de autossuficiência.

Referências bibliográficas

Fontes manuscritas ou arquivísticas

- “Madeiras de construção de que há notícia em São Paulo”, *Coleção Francisco Freire Alemão*, seção de manuscritos, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- “Madeiras de construção do Ceará”, *Coleção Francisco Freire Alemão*, seção de manuscritos, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
- “Tabela demonstrativa das principais peças que compõem a construção naval”, *Coleção Francisco Freire Alemão*, seção de manuscritos, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- “Termos de carpinteiros e pedreiros”, *Coleção Francisco Freire Alemão*, seção de manuscritos, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.
- Cadernetas de campo, fichários e álbuns de fotos da *Coleção Carlos Borges Schmidt* – Museu da Imagem e do Som, São Paulo
- Cadernetas de viagem, álbuns de fotos e publicações de Carlos Borges Schmidt pertencentes ao acervo da família Schmidt.
- Correspondência enviada por Carlos Borges Schmidt em 15/10/1957 e fotografias da *Coleção Sérgio Buarque de Holanda* – Siarq/ Unicamp.
- Manuscritos e desenhos da *Coleção Paulo Camilher Florençano* – Museu Histórico de Taubaté – SP.
- Cadernetas de campo de Luiz Saia, *Coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas*, acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP, São Paulo.
- Desenhos de Antonio Luiz Dias de Andrade e Luiz Alberto do Prado Passaglia, *Levantamento das técnicas construtivas do Vale do Paraíba*, originais pertencentes ao Arquivo do IPHAN-SP.
- Documentação referente ao restauro do sítio Santo Antonio, em São Roque – SP, *Pastas Sítio Santo Antonio*, seção de monumentos tombados (interior), Arquivo do IPHAN-SP.
- Álbuns *Arquiteturas do açúcar*, Biblioteca do Condephaat, São Paulo, 1977, 4 vols.
- *Inventário de Proteção do Acervo Cultural*, IPAC- BA, Biblioteca da FAU- Maranhão, 1975, 5 vols.
- Documentação referente ao sítio da Ressaca, Arquivo do DPH, São Paulo.

Fontes impressas

ALEMÃO, Francisco F. “Os manuscritos do botânico Freire Alemão: catálogo e transcrição”. In *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, vol. 81, 1961.

BRITO, Francisco R. Saturnino de, *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942-44.

“CARTA da Câmara da cidade de São Paulo ao governador Bernardo J. Lorena”, de 29/01/1791. *Documentos interessantes para historia e costumes de São Paulo*, São Paulo: Archivo do Estado, vol. 45, 1924, pp. 332-333.

CLUBE Piratininga de São Paulo, *Revista Paulistânia*, publicada entre 1939 e 1979.

DEPARTAMENTO Nacional de Produção Mineral, Brasil. *Carta topográfica de Ouro Preto – MG*, 1: 25 000, folha SF-23-X-A-III-4-SE, 1962.

GUERRA, Júlio. *Guia do operário dos trabalhos públicos, ou resolução de diversos problemas simples e próprios dos mesmos trabalhos e dos de agrimensura com uma série de tábuas para mais os facilitar..* Lisboa: Imprensa Nacional, 1867.

IBGE, *Carta topográfica Osasco*, 1: 50 000, folha SF-23-Y-C-VI-1.

LISBOA, Balthazar da S. *Riqueza do Brasil em madeiras*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1823.

PINTO FILHO, Adolpho. “Architectura colonial”. In *O estado de São Paulo*, 24/04/ 1926.

PLANTA da cidade de Ouro Preto organizada por ordem do Exmo. Sr. Dr. Luiz Eugênio Horta Barbosa, presidente da Provincia, 1888.

SARA/ Brasil, *Mappa Topográfico do Município de São Paulo*, 1930, Prancha 36.

VIEIRA SOUTO, Luiz R.. “Os melhoramentos do Rio de Janeiro”. In *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, de 23/ 02/ 1875 a 15 de abril de 1875 e de 09/10/ 1875 a 02/01/1876.

Obras de referência.

ANDRADE, Edmundo N. *Contribuição para o estudo da flora florestal paulista – vocabulário de nomes vulgares*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1941.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 2012.

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire etymologique de la langue grecque – histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968-1979, 4 vols.
- COROMINAS, Joan de. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954, 5 vols.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo, 1972.
- CURY, Isabelle. *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- GAMA, Ruy. *Glossário*. São Paulo: FAU-USP/ FUPAM/ CNPq, 1982.
- GILLE, Bertrand (org). *Histoire generale des techniques*. Paris: Université de France, 1962-1978, 5 vols.
- GONZAGA, Armando L. *Madeira: uso e conservação*. Brasília: IPHAN/Monumenta, 2006.
- OLIVER, Paul (org.) *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Cambridge: University Press, 1997, 3 vols.
- PEREIRA, Huascar. *Apontamentos sobre madeiras do estado de São Paulo*. São Paulo: Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado, 1919.
- _____ *Pequena contribuição para um dicionário das plantas uteis do estado de São Paulo – indígenas e aclimadas*. São Paulo. Typographia Brasil de Rotcschild, 1929.
- SÃO PAULO, Fernando. *Linguagem médica popular no Brasil*. Salvador: Ed. Itapuã, 1970. 2 vs.
- SOUZA, Bernardino J. *Dicionário da terra e da gente do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- VIDE, Sebastião M. da. *Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia*. São Paulo: Edusp, 2010.
- VIOLET-LE-DUC, Eugene M. *Dictionnaire raisoneé de l'architecture française*. Paris: Librairies – Imprimeries Réunies, [s. d.], 10 vols.

Tratados e livros técnicos anteriores a 1800

- ALBERTI, Leon B. *Da arte edificatória*. Porto: Calouste Gulbenkian, 2011.

ANDRADE, Gilberto Osório de (org). *Mourão, Rosa e Pimenta: notícia dos três primeiros livros em vernáculo sobre a medicina no Brasil*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.

BRITO, Antonio da S. *Lunário perpétuo geral e particular para todos os reinos e províncias*. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

CELSUS. *De Medicina*. Cambridge: Harvard University Press, 1971-89, 3 vs.

CIRUELO, Pedro S. *Hexameron theologal sobre el regimiento medicinal contra la pestilência*. Madrid, 1519.

PALLADIO, Andrea. *Os quatro livros da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 2009.

PISO, Guilherme. *História natural e médica da Índia Ocidental*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

PLINY, the Elder. *Natural History*. Cambridge: University Press, 1986, 10 vs.

SANCHES, Antonio Nunes Ribeiro. *Tratado da conservação da saúde do povos*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2003.

SOARES, Francisco. *Coisas notáveis do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1966.

SOUZA, Gabriel S. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010.

THEOPHRASTUS, *Enquiry into plants*. Cambridge: Harvard University Press,

VASARI, Giorgio, *Vidas dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VITRÚVIO, *Tratado de arquitetura*. São Paulo: Martins, 2007.

Livros, artigos e teses

ADAM, Jean-Pierre. *Roman building: materials and techniques*. London: Routledge, 2001.

ALAMBERT, Clara C. d'. *O tijolo nas construções paulistanas do século XIX*. São Paulo, 1993, dissertação de mestrado, FAU-USP.

ALENCAR, José de. *O sertanejo: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ALFAGALI, Crislayne G. M. *Em casa de ferreiro pior apeiro: os artesãos do ferro em Vila Rica e Mariana no século XVIII*. Campinas – SP, 2012, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.

ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e terra, 2002.

ALMEIDA, Jaime de. “Revisitando São Luiz do Paraitinga. Continuidades e rupturas”. In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2001, 2 vols., pp. 657-679.

ALVES, Cláudio J. *Natureza e cultura nas ilustrações da Comissão Científica de Exploração (1859-1861)*. Campinas-SP, 2012, tese de doutorado, IFCH-Unicamp.

ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IPHAN/ Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1999, 2 vols.

AMARAL, Aracy. *A hispanidade em São Paulo: da casa rural à capela de Santo Antonio*. São Paulo: Ed. Nobel, 1981.

AMORIM, José Pimentel de. *Medicina popular em Alagoas: rezas e benzeduras nas doenças e ensalmos outros*. São Paulo: separata da Revista do Arquivo, nº CLXII, 1959.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. “Arquitetura vernacular: Vale do Paraíba” in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Pró-memória/SPHAN, nº 21, pp. 158-164, 1986.

_____. *Vale do Paraíba: sistemas construtivos*. São Paulo, 1985, dissertação de mestrado, FAU-USP.

_____. *Um estado completo que pode jamais ter existido*. São Paulo, 1993, tese de doutorado, FAU-USP.

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. *A peste e o plano: o urbanismo sanitaria do eng. Saturnino de Brito*. São Paulo, 1992, tese de doutorado, FAU-USP.

_____. *et alli. Luis Saia: memória e política*. Brasília-DF/IPHAN, 2014.

ANDRADE, Edmundo N. *Les bois indigènes de São Paulo*. São Paulo [s. n], 1916.

ANDRADE, Francisco de C. D. *A memória das máquinas: um estudo de história da técnica em São Paulo*. Campinas-SP, 2011, dissertação de mestrado IFCH-Unicamp.

_____. “A presença dos moinhos hidráulicos no Brasil”. In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 23, nº 1, p. 133-193, junho de 2015.

ANDRADE, Francisco de P. D. *Subsídios para o estudo da influência da legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras*. São Paulo, 1966, tese de doutorado, Escola Politécnica – USP.

ANDRADE, Mário de. *Namoros com a medicina*. São Paulo: Martins/ Brasília: INL, 1972.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Rodrigo de M. F. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ANDREATTA, Verena. *Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. “A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na Revista Brasileira de Geografia outras ‘visões iconográficas’ do Brasil moderno”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 13, nº 2, jul.-dez. 2005, pp. 21-72.

ARAKI, Ricardo. *A história do clima de São Paulo*. Campinas-SP, 2012, tese de doutorado, IG-Unicamp.

ARANTES, Adalgisa C. *A terceira devoção do Setecentos mineiro: o culto a São Miguel e Almas*. São Paulo, 1994, tese de doutorado, FFLCH-USP, 1994.

ARASAWA, Cláudio. *Engenharia e poder: construtores da nova ordem em São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2008.

ARAÚJO, Alceu M. *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967.

_____. *Medicina rústica*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____. *Populações ribeirinhas do Baixo São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1961.

ARAÚJO, Roberto A. D. “O status social dos pedreiros e carpinteiros do Recife no século XVIII”. In LOPES, João M.; LIRA, José. *Memória, trabalho e arquitetura*. São Paulo: Edusp, 2013.

ARTIGAS, João Vilanova. “O desenho”, *Revista do IEB*, São Paulo, nº 3, 1968, pp. 23-32.

_____. “Contribuição para o relatório sobre o ensino de arquitetura UIA-Unesco”. In *SOBRE a história do ensino de arquitetura no Brasil*. São Paulo: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1978, pp. 31-38.

ASSIS JÚNIOR, Heitor. *A iconografia de José dos Reis Carvalho durante a Comissão Científica de Exploração*. Campinas-SP, 2011, tese de doutorado, IG-Unicamp.

AZEVEDO, Aroldo de. *Vilas e cidades do Brasil colonial: ensaio de geografia urbana retrospectiva*. São Paulo: FFCL-USP, 1956.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARDI, Lina B.; FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

BARRETO, Paulo T. “Casas de câmara e cadeia”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, vol. 11, 1947, pp. 9-196.

_____. “O Piauí e sua arquitetura”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 2, 1938, 187-224.

BARTELL, Edmund. *Hints for improvements in ornamented cottages and their scenery*. London: J. Taylor Architectural Library, 1804.

BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*. São Paulo: Edusp, 2013.

BÉJAR, Josepha I. *O homem em face do meio: os abrigos e sua evolução*. Rio de Janeiro: J. R. Oliveira, 1937.

BERNARDES, Nilo. “O problema do estudo do habitat rural no Brasil”. In *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, vol. 22, nº 176, 1963.

BERNUCCI, Leopoldo M. Prefácio. In CUNHA, E. *Os sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BETTENCOURT, Gastão de. *Os três santos de junho no folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1947.

BITTENCOURT, Armando S. “Métodos empíricos na construção naval”. In LIMA, A. L.; GRAD, G. F. e MUNARIM, U. (org.) *1º Seminário do Patrimônio Naval Brasileiro*. São Francisco do Sul - SC: Museu Nacional do Mar, 2005.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 2014.

BOAS, Gláucia V. “De Berlim a Brusque, de São Paulo a Nashville: a sociologia de Emillio Willems entre as fronteiras”. *Tempo Social*, São Paulo, 12 (2), Nov. 2000, pp.

BRAGA, Renato. *Plantas do nordeste, especialmente do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1976.

BRANDÃO, Carlos R. *Sacerdotes da viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis-RJ: Ed. Vozes, 1981.

BRANDÃO, Théo. *O reisado alagoano*. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, 1953.

BRESCIANI, Maria Stella M. *Londres e Paris no século XX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRUNETTI, Fabrizio. *Architetti e fascismo*. Firenze: Alinea Editrice, 1993.

BUENO, Beatriz P. S. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1808)*.

CAIRUS, Henrique F.; RIBEIRO JR., Wilson A. *Textos hipocráticos: o doente, o médico e a doença*. Rio de Janeiro, Ed. Fiocruz, 2005.

CALDAS, Sérgio T. *Portos do Brasil: a história passa pelo mar*. São Paulo: Horizonte, 2008.

CALDEIRA, Clóvis. *Mutirão: formas de ajuda mútua no meio rural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

CALDEIRA, Jorge. *O Banqueiro do sertão*. São Paulo: Mameluco, 2006, 2 vols.

CARDOZO, Saturnino N. *O saneamento da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1905.

CARITA, Helder. “Sistemas métrico e normas construtivas em argamassas de cal implementados pela Provedoria Real de Obras/ Casa das Obras: séculos XVI a XVIII”. In RIBEIRO, Nelson P. *Subsídios para uma história da construção luso-brasileira*. Rio de Janeiro: Pod Editora, 2013.

CARNEIRO, Edson. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARPO, Mario. *La arquitectura em la era de la imprenta*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

CARRILHO, Marcos J. *As fazendas de café no Caminho Novo da Piedade*. São Paulo, 1994, dissertação de mestrado, FAU-USP.

_____ *Lúcio Costa: Patrimônio histórico e arquitetura moderna*. São Paulo, 2002, tese de doutorado, FAU-USP.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do norte*. João Pessoa: Typographia Livraria São Paulo, 1928.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

_____ *Coisas que o povo diz*. São Paulo: Global, 2009.

_____ *Jangada: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: MEC/ Serviço de documentação, 1957.

_____ *História da alimentação no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

_____ *Tradição, ciência do povo*. São Paulo: Global, 2013.

CASSON, Lionel. *Ships and seafaring in ancient times*. London: British Museum Press, 1994.

CASTRO, Armando B. de. “Brasil 1610: mudança técnica e conflitos sociais”. In *Pesquisa e Planejamento Econômico*, São Paulo: FEA-USP, 10, (3), dez. 1980.

CERASOLI, Josianne F. *A grande cruzada: engenheiros e engenharias de poder na Primeira República*. Campinas-SP, 1998, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.

CERQUEIRA, Carlos G. “Afiml, a primitiva capela jesuítica do Embu tinha ou não tinha torre?”, *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 185.02, Vitruvius, out. 2015.

CERQUEIRA, Karina Matos de A. F. *Madeiras de construção do período colonial na Bahia: uso, exploração, venda, destinação e identificação das espécies*. Salvador, 2011, dissertação de mestrado, FA-UFBA.

CHIARELLI, Tadeu. “Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira”. In GONZAGA-DUQUE, *A arte brasileira*. Campinas: Mercado da arte, 1995.

CHOISY, Auguste. *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru, 1951, 2vols.

CHUVA, Márcia Regina R.. *A invenção do patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

_____. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 2009.

CLAVAL, Paul. *Epistemologia da geografia*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

CORRÊA, Armando Magalhães. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1936.

CORREIA, Telma de B. “Arquitetura e ambiente: a noção de adaptabilidade ao meio no discurso modernista”. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 16, nº 25, pp. 134-150, 2009.

COSTA, Eduardo A. *Arquivo, poder e memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. Campinas-SP, 2015, tese de doutorado, IFCH-Unicamp.

COSTA, José Pedro de O. *et alli. A reserva da biosfera da Mata Atlântica*. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente do Estado, 1998.

COSTA, Lúcio. “Documentação necessária”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 1, 1937, pp. 31-39.

_____. “Razões da nova arquitetura”. *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, Rio de Janeiro, n.1, janeiro de 1936.

CRESSWELL, Robert. “Técnica”. In RONCAYOLLO, Marcel. *Enciclopédia Einaudi: Homo, domesticação, Cultura material*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1989, vol. 16, pp. 329-352.

CRUZ, Cícero F. *Fazendas do sul de Minas Gerais: arquitetura rural nos séculos XVIII e XIX*. Brasília: IPHAN/ Programa Monumenta, 2010.

CRUZ, Heloísa de F. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana (1890-1915)*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2000.

CUNIYOSHI, Célia; SEGAWA, Hugo e PIRES, Walter. “Arquitetura da imigração japonesa”, *Projeto*, São Paulo, nº 72, 1985, pp. 99-104.

CUOMO, Serafina. *Technology and Culture in Greek and Roman Antiquity*. Cambridge: University Press, 2007.

DALY, César. *L'architecture privée au XIXme. siècle*. Paris: Ducher e Cie. 1872, 2 vols.

DANGELO, André Guilherme D. *A cultura arquitetônica em Minas Gerais e seus antecedentes em Portugal e na Europa: arquitetos, mestres de obras e construtores e o trânsito de cultura na produção de arquitetura religiosa nas Minas Gerais setecentistas*. Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, tese de doutorado, 2006, 4 vols.

DAOU, Ana Maria. “Tipos e aspectos do Brasil: imagens e imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau”. In ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (org.) *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001, pp. 136-162.

DAZZI, Camila. “A reforma da École des Beaux-Arts de Paris e reforma da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: algumas aproximações.” In *Cultura visual*, n. 19, julho de 2013, Salvador, pp. 67-80.

DEAN, Warren. *A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica através do Brasil*. Rio de Janeiro, Circulo do Livro, 1985, 2 vs.

DEL VECCHIO, Adolpho. *Estudo sobre os materiaes de construcção*. Rio de Janeiro: Typographia da Alfandega da Corte, 1884.

DIAS, Elaine, *Paisagem e academia: Félix-Emile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2009.

DIEGUES JÚNIOR, Manuel. *O engenho de açúcar no nordeste*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1952.

_____ *Regiões culturais do Brasil*. Rio de Janeiro: CBPE, 1960.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos: análise da revista Kosmos (1904-1909)*. Rio de Janeiro: Ed. Ática, 1983.

DINIZ, Nathália Montenegro. *Um sertão entre tantos outros: fazendas de gado das Ribeiras do Norte*. São Paulo, FAU-USP. Tese de doutorado, 2013.

EDLER, Flávio C. *A medicina no Brasil Imperial: clima, parasitas e patologia tropical*. Rio de Janeiro/ Ed. FIOCRUZ, 2011.

- ERRINGTON, Shelly. *The death of the autentic primitive art and another tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- ESCALANTE, Eduardo A. *A festa de Santa Cruz da aldeia de Carapicuíba no estado de São Paulo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- EVERS, Bernd; THOENES, Christof (org). *Architectural theory: from Renaissance to the present*. Koln, Los Angeles: TASCHEN, 2003.
- FAGAN, Brian. *La pequeña edad de hielo: como el clima afectó a la historia de Europa (1300-1850)*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- FAIRBANKS, João C. *Geopolítica povoadora*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939.
- FERNANDES, Gonçalves. *Folclore mágico do nordeste: usos, costumes, crenças e ofícios mágicos das populações nordestinas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.
- FERRAZ, Marcelo C. *Arquitetura rural na Serra da Mantiqueira*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardí. 1996.
- FERREIRA, Antonio C. *A epopeia bandeirante: letrados, instituições e invenção histórica (1870-1940)*. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.
- FERREIRA, Cláudia M. (org.). *Festas populares brasileiras*. São Paulo: Prêmio Editorial, 1987.
- FISCHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FONSECA, Aleilton. *O arlequim da Paulicéia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. Geração, 2012.
- FONSECA, Cláudia D. *Arraiais e vilas d'el rei: espaço e poder nas Minas setecentistas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FONSECA, Maria Cecília de L. *O patrimônio em processo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1997.
- FOSTER, George M. *Hippocrates' Latin American Legacy: Humoral Medicine in the New World*. Langhorne: Gordon and Breach, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANCO, José L. A.; DRUMMOND, José A. "Alberto José de Sampaio: um botânico brasileiro e o seu programa de proteção à natureza". *Vária História*, Belo Horizonte, nº 33, jan. 2005, pp. 129-159

_____ “Armando Magalhães Corrêa: gente e natureza de um sertão quase metropolitano”. In *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, nº 13, set.-dez. 2005, pp. 1033-59,

FREITAS, Affonso A. *Tradições e reminiscências paulistanas*. São Paulo: Governo do Estado, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Global, 2003.

_____ *Mucambos do nordeste: algumas notas sobre o typo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: MES, 1937.

_____ *Ordem e progresso*. Rio de Janeiro: Global, 2004.

_____ *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Global,

FUERTES, E. A. *Saneamento da cidade e porto de Santos*. São Paulo: Typographia do Diário Oficial, 1895.

FUKUI, Lia F. G. *Sertão e bairro rural: parentesco e família entre sitiantes tradicionais*. São Paulo: Ática, 1979.

FUNARTE, Mário de Andrade e a *Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Folclore; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

FURTADO, Júnia F. “Desfilar: a procissão barroca”, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 17, nº 33, 1997, pp. 251-279.

GAMA, Ruy. *Engenho e tecnologia*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

_____ *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Edusp, 1986.

GIAVARA, Eduardo. *Viagem ao desconhecido: o olhar científico nas fronteiras do oeste paulista (886 – 1905)*. Assis-SP, 2008, tese de doutorado, FCL-UNESP.

GOMES, Maria do Carmo A. *A canção das palmeiras: Eugenius Warming, um jovem botânico no Brasil*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2006.

GONÇALVES, Cristiane S. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2007.

_____ “A experiência do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em São Paulo: o caso do restauro do sítio Santo Antonio (1940-1947)”, *Pós*, São Paulo, nº 21, 2007, pp. 168-187.

GONÇALVES, Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPHAN, 1997.

GONZAGA DE CAMPOS, Luiz F. *Mappa florestal do Brasil* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1912.

GOULART, José A. *Tropas e tropeiros na formação do Brasil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961.

GROSS, Pierre. “Introduction” in VITRUVIO. *De l’architecture – livre II*. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

GUARINELLO, Norberto L. “Festa, trabalho e cotidiano”. In JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2001. 2 vols, pp. 970-975.

GUISARD FILHO, Félix. *Ubatuba*. São Paulo: Paulista, 1940.

GUTIERREZ, Carlos Cerqueira. *Tebas: vida e atuação na São Paulo colonial*, 2014, disponível em <https://sites.google.com/site/resgatehistoriaearte/>, acesso em dezembro de 2015.

GUTIÉRREZ, Ramón. “Arquitectura popular y ritos de construcción em el altiplano peruano”. In VIÑUALES, Graciela M (org.) *Arquitectura vernácula iberoamericana*. Sevilla: Red AVI, 2013, pp. 58-67.

HAUG, Maria J. *Folclore em Chapada dos Guimarães – MT*. São Paulo: Escola de folclore/ Secretaria de Cultura do Estado, 1982.

HERSCHMANN, Micael (org). *Missionários do progresso: médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro (1870-1937)* Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

HERSEY, George L. *The lost meaning of classical architecture: speculations on ornament from Vitruvius to Venturi*. Cambridge, Mass./ London: MIT, 1988.

HOCHMAN, Gilberto. *A era do saneamento: as bases da política de saúde pública no Brasil*. São Paulo: Anpocs/Hucitec, 1998.

INSTITUTO Brasileiro de Geografia e Estatística. *Tipos e Aspectos do Brasil*. Rio de Janeiro: IBGE, 1975.

JACKSON, Luiz C. “Divergências teóricas, divergências políticas: a crítica da USP aos ‘estudos de comunidades’”. *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. 18, 2009, pp. 273-280.

JACKSON, John B. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

KATINSKY, Júlio R. “Glossário dos carpinteiros de moinhos”. In GAMA, Ruy (org). *História da técnica e da tecnologia: textos básicos*. São Paulo: Edusp, 1985, pp. 216-242.

_____ “O ofício de carpintaria no Brasil: justificação para uma investigação sistemática”. *Revista de História*, São Paulo, nº 70, vol. XXXIV, 1967, pp.521-535.

_____. “Sistemas construtivos coloniais”. In VARGAS, Milton (org). *História da técnica e da tecnologia no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

_____. *Um guia para a história da técnica no Brasil Colônia*. São Paulo: Edusp, 1976a.

_____. *Casas bandeiristas: nascimento e reconhecimento da arte em São Paulo*. São Paulo: Instituto de Geografia – USP, 1976b.

KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá/FAPERJ, 2008.

KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova: Flávio Império, Rodrigo Lefevre e Sérgio Ferro*. São Paulo: Romano Guerra/ Edusp, 2003.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte: el camino de una ciência*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.

KURY, Loreraí (org.) *Comissão Científica do Império (1859-1861)*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2009.

LEAL, João. *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LE MOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Edusp, 1985.

_____. *Arquitetura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Cozinhas, etc – um estudo sobre as zonas de serviço da casa paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Viagem pela carne*. São Paulo: Edusp, 2005.

_____.; MORI, Victor H.; ALAMBERT, Clara C. *Patrimônio: 70 anos em São Paulo*. São Paulo: 9ªSR/ IPHAN, 2008.

LEONÍDIO, Otávio. “Lúcio Costa, historiador?” In CONDURU, Roberto, *et alli*. *Lúcio Costa: um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Lisboa: Edições 70, 1987, 2 vols.

LIMA, Lívia T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ, 1999.

LIMA, Valéria. *J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2007.

LIRA, José Corrêa T. *Mocambo e cidade: regionalismo na arquitetura e ordenação do espaço habitado*. São Paulo, 1994, tese de doutorado, FAU-USP.

LOBATO, Monteiro. *Problema vital*. São Paulo: R. do Brasil, 1918.

_____. *Urupês*. São Paulo: R. do Brasil, 1918.

LOBO, Manuel L. da Costa; SIMÕES JÚNIOR, José G. *Urbanismo de colina: uma tradição luso-brasileira*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie/ IST Press, 2012.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, cidade Diamantina*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

MAGALHÃES, Aline C. *Colecionando relíquias...Um estudo sobre a Inspeção dos Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Rio de Janeiro, 2004, dissertação de mestrado, IFCS-UFRJ.

MAGALHÃES, Jósa. *Medicina folclórica*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1966.

MARIANI, Anna. *Pinturas e platibandas*. São Paulo: Mundo Cultural, 1987.

MARIANNO FILHO, José. *Acerca dos copiares do nordeste brasileiro*. Rio de Janeiro, [s. n.], 1942.

MARINS, Paulo C. G. "O parque do Ibirapuera e a construção da identidade paulista". In *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 6/7, dezembro de 2003.

MARTINS, Saul. "Artes e ofícios caseiros." In *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, vol. CLXIV, ano XXVII, 1959, pp. 155-185.

MARX, Murillo. *Cidade no Brasil, terra de quem?* São Paulo: Nobel/Edusp, 1991.

MATEUS, João M. *A história da construção em Portugal: alinhamentos e fundações*. Lisboa: Almedina/CES, 2010.

MAYUMI, Lia. *Taipa, canela-preta e concreto: estudo sobre o restauro de casas bandeiristas*. São Paulo: Romano-Guerra, 2008.

MCEWEN, Indra K. *Socrates' ancestor: an essay on architectural beginnings*. Cambridge: MIT Press, 1993.

MELLO, Eduardo K. *A herança mourisca da arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 1975.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2007.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2009.

_____. *Os parceiros do rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro. Ed. Ouro Sobre Azul, 2010.

MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis negros no Brasil escravagista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MENDONÇA, Eneida M. S. *Cidade Prospectiva: O projeto de Saturnino de Brito para Vitória*. São Paulo: Annablume, 2009.

MENEZES, Inácio de A. *Flora da Bahia*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

MENEZES, Ivo Porto de. “O palácio dos governadores de Cachoeira do Campo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 15, 1961, 203-230.

MICELI, Sérgio. “SPHAN: refrigério da cultura oficial”. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, nº 22, 1987, pp. 44-47.

MORAES, Frederico A. P. *Subsídios para a história do Ypanema*. Sorocaba – SP: ICMBio/IHGG/ Editora Ottoni, 2010.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1946.

MOREIRA, Fernando Diniz. “A formação do urbanismo moderno no Brasil: as concepções urbanísticas do engenheiro Saturnino de Brito”. *Espaço & Debates: revista de estudos regionais e urbanos*, São Paulo, nº 40, pp. 55-69, 1997.

MORI, Victor Hugo. *As casinhas populares nas Reduções Jesuíticas que encantaram Lúcio Costa*. *Arquiteturismo*, São Paulo, ano 09, n. 104.01, Vitruvius, Nov. 2015.

MORRIS, Sarah P. *Daidalos and the origins of greek art*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

MOSANER, Fábio F. L. *O desenho como ferramenta de estudo: Antonio Luiz Dias de Andrade e a arquitetura do Vale do Paraíba*. São Paulo, 2012, dissertação de mestrado, FAU-USP.

MOTOYAMA, Shozo (org). *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

MULLER, Nice L. *Sítios e sitiantes no estado de São Paulo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1951.

_____ *O fato urbano na bacia do rio Paraíba do Sul*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural, 1969.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NAXARA, Márcia. *Estrangeiros em sua própria terra: representações do brasileiro (1870-1920)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

NATAL, Caion M. *Da casa de barro ao palácio de concreto: a invenção do patrimônio arquitetônico no Brasil (1914-1951)*. Campinas-SP, 2013, tese de doutorado, IFCH-Unicamp.

_____ *Ouro Preto: a construção de uma cidade histórica (1891-1933)*. Campinas-SP, 2007, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.

NONATO, José A., SANTOS, Núbia M. *Era uma vez o morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN/Casa da Palavra, 2000.

O'DONNELL, Júlia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

OLIVEIRA, Arthur H. *Alberto José de Sampaio (1881-1946): contexto, vida e obra de um conservacionista brasileiro*. São Paulo, 2008, dissertação de mestrado, PUC-SP.

OLIVEIRA, Bernardo J. de. *Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia L. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Mário M. *As fortalezas portuguesas de Salvador quando cabeça do Brasil*. Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2004.

_____ *O desenho de arquitetura pré-renascentista*. Salvador: Ed. UFBA, 2002.

_____ “Um estudo documental sobre madeiras da Bahia usadas, no passado, em Portugal e no Brasil”. *III ENCORE – Encontro de Conservação de Edifícios*, Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 26 a 30 de maio de 2003

OLIVEIRA, Ricardo de. “Euclides da Cunha: Os sertões e a invenção de um Brasil profundo”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, nº 44, 2002.

OLIVEIRA, Sebastião A. *Expressões do populário sertanejo: vocabulário e supertições*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1940.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- PAOLI, Paula de. *Entre relíquias e casas velhas: a arquitetura das reformas urbanas de Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Ed. FAPERJ/ Rio Books, 2012.
- PAPAVERO, Nelson *et alli*. *Landi: fauna e flora da Amazônia brasileira*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2002.
- PASSAGLIA, Luis Alberto do P. *O mercado velho de Santo Amaro*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico, 1978.
- PEDROSO, Consiglieri. *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*. Lisboa: Dom Quinto, 1988.
- PEIXOTO, Afrânio. *Clima e saúde: introdução bio-geographica à civilização brasileira*. São Paulo-SP: Ed. Companhia Nacional, 1938.
- PENNA, Belisário. *Saneamento do Brasil*. Rio de Janeiro: J. R. Santos, 1918.
- PEREIRA, Carlos J. da C. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador: Ed. UFBA, 1957.
- PESAVENTO, Sandra J. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- PESSOA, José. *Lúcio Costa: documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.
- _____ COSTA, Maria E. *Bloquinhos de Portugal: a arquitetura portuguesa no traço de Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2013.
- PINHEIRO, Maria Lúcia B. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.
- PINHO, Silvia O. C. *Alberto Torres: uma obra, várias leituras*. Belo Horizonte, 2007, dissertação de mestrado, FAFICH-UFMG.
- PINTO, Estevão. *Muxarabis & balcões e outros ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.
- PITTA, Fernanda M. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo, 2013, tese de doutorado, ECA-USP.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.
- PUPPI, Marcelo. *Por uma história não-moderna da arquitetura brasileira*. Campinas-SP: Pontes/IFCH-Unicamp, 2002.
- QUEIROZ, Maria I. P. *Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- RAINVILLE, Cesar de. *O Vinhola brasileiro: novo manual prático do engenheiro, architecto, pedreiro, carpinteiro, marceneiro e serralheiro*. Rio de Janeiro: Casa Laemmert, 1880, 2 vols.

REBOUÇAS, André; REBOUÇAS, José. *Ensaio de índice geral das madeiras do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1877-78.

REIS, José de Oliveira. “História urbanística do Rio de Janeiro”. *Revista de Engenharia*, Rio de Janeiro, vol. XLII, nº 1/4, 1992.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *São Paulo: vila, cidade, metrópole*. São Paulo: Bank of Boston, 2004.

REZENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.

RIBEIRO, Robson O. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: textos de história da arte engajados na política de preservação no Brasil*. Campinas-SP, 2013, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROBACHER, Liliane. *A habitação amazônica: um estudo comparativo entre a moradia na floresta e a moradia na cidade*. Curitiba: Educa, 1983.

ROCHA, Isabel. *Tijolo por tijolo: construindo alvenarias no vale do Paraíba fluminense*. Rio de Janeiro, 2012, tese de doutorado, FAU-UFRJ.

ROCHA PEIXOTO, Antonio A. *Etnografia portuguesa (obra etnográfica completa)*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Reflexos das luzes na terra do sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência (1808-1831)*. São Paulo: Pro Editores, 2000.

RODRIGUES, João B. *Mbaé kaá tapiyeta enoyndua ou a botânica e a nomenclatura indígena*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.

RODRIGUES, José Wash. “A casa de moradia do Brasil antigo”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 9, 1945, pp. 159-198.

_____. *Documentário arquitetônico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1990.

_____. “Móveis antigos de Minas Gerais”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 7, 1943, pp. 77-99.

RONCAGLIO, Cynthia. “A ideia de natureza como patrimônio: um percurso histórico”. *Desenvolvimento e meio ambiente*, Curitiba, nº 19, jan/jun 2009, pp. 111-128.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço de patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937-1968)*. Campinas-SP, 1992, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.

_____, GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

RUDOFISKY, Bernard. *Architecture without architects*. New York: Doubleday & Company, 1964.

RUSKIN, John. *The Poetry of Architecture*. Orpington: George Allen, 1893.

SAIA, Luiz, *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

_____ *Morada paulista*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____ “Um detalhe da arquitetura popular”, *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, vol. XL, out. 1937, pp. 15-22.

_____; TRINDADE, Jaelson B. *São Luiz do Paraitinga*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1977.

SALGUEIRO, Valeria; TELLES, Lucas T. A. “Entre a tradição acadêmica e o modernismo: a crítica de arte de Antonio Parreiras na Academia Fluminense de Letras”. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº 16, 2003, pp. 115-141.

SALMONI, Anita; DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectivas, 2007.

SAMPAIO, Alberto J. *Biogeographia dinâmica: a natureza e o homem no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1935.

_____; CORRÊA, Magalhães. “Notas sobre o habitat rural rudimentar no Brasil.” In *Atas e trabalhos científicos do Congresso Internacional de Americanistas de La Plata*, 1934, pp. 301-307.

SAMPAIO, Consuelo Novais. *50 anos de urbanização: Salvador da Bahia no século XIX*. Rio de Janeiro: Versal, 2005.

SANT’ANNA, Nuno. *São Paulo histórico (aspectos, lendas, costumes)*. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, 1937-44, 6 vols.

SANTOS, Beatriz Catão C. *O corpo de Deus na América: a festa de Corpus Christi nas cidades da América portuguesa – século XVIII*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, Paulo F. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951.

SÃO PAULO, onde está sua história. São Paulo: MASP, 1981.

SCHEUER, Herta L. *A tradição da cerâmica popular*. São Paulo: Escola de Folclore/ Editora Livramento, 1982.

_____ *Estudo da cerâmica popular do estado de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SCHMIDT, Carlos B. *Alguns aspectos da pesca no litoral paulista*. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1948.

_____ *A vida rural no Brasil: a área de Paraitinga, uma mostra representativa*. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1951.

_____ “A habitação rural na região do Paraitinga”, *Boletim Paulista de Geografia*, nº 3, out. 1949, pp. 34-50.

_____ “Colonização do litoral”, *Boletim da Agricultura*. Série 35^a, 1934a, pp. 611-647.

_____ “Construções em taipa: alguns aspectos de seu emprego e sua técnica”, *Boletim da agricultura*, Série 47^a, 1946, pp. 129-158.

_____ *Cultura prática da bananeira nanica no litoral norte paulista*. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1934b.

_____ “As chuvas e as colheitas”, *Boletim da Agricultura*, Série 44^a, 1943a, pp. 390-392.

_____ “Esteiras de taboa e esteiras de piri: uma indústria doméstica rural”, *Boletim da agricultura*, série 48^a, 1947, pp. 63-82.

_____ *Lavoura caiçara*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola/ Ministério da Agricultura, 1958.

_____ *Manual prático do lavrador*. São Paulo: Melhoramentos. 1956.

_____ “O fogo e seus perigos”. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola (separata do *Boletim da Agricultura*), 1943b.

_____ *O meio rural: investigações e estudos das condições sociais e econômicas*. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola, 1946.

_____ *O milho e o monjolo: aspectos da civilização do milho, técnicas, utensílios e maquinaria tradicional*. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola/ Ministério da Agricultura, 1967.

_____ *O pão da terra*. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico (separata da Revista do Arquivo Municipal), 1959.

_____ *Paisagens rurais*. São Paulo: Diretoria da Publicidade Agrícola, 1944.

_____ *Técnicas agrícolas primitivas e tradicionais*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1976.

_____ “Tropas e tropeiros”, *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, nº 32, julho de 1959, pp. 103-122.

SCHUSTER, Sven. “The ‘Brazilian Native’ on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World’s Fairs, 1862-1889” in *RIHA Journal* 0127 (1 September 2015).

SCHUTZE, Petra L. (coord). *Teoria da arquitetura: da Renascença ao presente*. Lisboa: Taschen, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil (1900-1990)* São Paulo: Edusp, 2002.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

SEVERO, Ricardo. “A arte tradicional no Brasil: a casa e o templo”. In *Conferências (1914-1916)*. São Paulo: Sociedade de Cultura Artística, 1916.

SIGAUD, J.-F.-X. *Do clima e das doenças do Brasil, ou estatística médica deste império*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2009.

SILVEIRA, Álvaro A. *Fontes, chuvas e florestas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1923.

_____ *Narrativas e viagens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1924, 2 vols.

_____ *Viagens pelo Brasil*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado, 1908.

SOARES, Doralécio. *Folclore catarinense*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2002.

SODRÉ, João C. A. *Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)*. São Paulo, 2010, dissertação de mestrado, FAU-USP.

SOMBRA, Fausto. “Luis Saia e Lúcio Costa: a parceria no sítio Santo Antonio”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 161.03, Vitruvius, out. 2013.

SOUZA, Bernardino J. *Ciclo do carro de bois no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

- SMARCEVSKI, Lev. *Graminho: a alma do saveiro*. Salvador: Odebrecht, 1996.
- SMITH, Robert. “The colonial architecture of Minas Gerais in Brazil”, *The Art Bulletin*, New York, vol. 21, 2, 1939, pp. 110-159.
- _____. “A praia da Madeira do Recife. Uma contribuição para a história econômica do Brasil”. In REIS FILHO, Nestor Goulart (org.). *Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia*. Brasília: IPHAN, 2012. Vol. 2.
- SPINELLI, Luigi. “Difficoltà fertili”. In FIELL, Charlotte & Peter. *Domus (1940-1949)*. Cologne: TASCHEN, 2006, pp. 8-9.
- STORNI, Júlio S. *Hortus Guaranensis: flora*. Tucumán: Universidade Nacional de Tucumán, 1944.
- STUCHI, Fabiana T. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo, dissertação de mestrado, FAU-USP, 2006.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAINÉ, Hyppolite. *Filosofia da arte*. São Paulo: edições Cultura, 1944, 2 vs.
- TARASANTCHI, Ruth S. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- TEDESCHI, Denise Maria T.. *Águas urbanas: as formas de apropriação das águas em Mariana-MG (1745-1798)*. Campinas-SP, 2011, dissertação de mestrado, IFCH-Unicamp.
- TELLES, Pedro C. da S. *História da engenharia ferroviária no Brasil*. Rio de Janeiro: Notícia & Cia, 2011.
- TEIXEIRA, Fausto. *Medicina popular mineira*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1954.
- TEIXEIRA, José A. *Folclore goiano: cancionero, lendas e superstições*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- THIELEN, Eduardo V. *et alli. A ciência a caminho da roça: imagens das expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz ao interior do Brasil entre 1911 e 1913*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/ Casa de Oswaldo Cruz, 1991.
- TOGNON, Marcos. “O desenho e a história da técnica na arquitetura do Brasil colonial”. *Vária História*, Belo Horizonte, v. 27, nº 46, jul-dez, 2011, pp. 547-556.
- TOLEDO, Benedito L. “Antonio Luiz Dias de Andrade (Janjão)” *Pós*, São Paulo, nº 8, dezembro de 2000, pp. 254-257.
- TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro: introdução a um programa de organização nacional*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1933.

TRIGUEIROS, Edilberto. *A língua e o folclore da bacia do São Francisco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

TRINDADE, Jaelson B. *A produção de arquitetura nas Minas Gerais, na província do Brasil*. São Paulo, 2002, tese de doutorado, FFLCH-USP.

_____. “O império dos mil anos e a arte do ‘tempo barroco’: a águia bicéfala como emblema da cristandade”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 18, nº 2, dezembro de 2010, pp. 11-91.

ULRICH, Roger B. *Roman woodworking*. New Haven: Yale University Press, 2007.

VALVERDE, Orlando. “A fazenda de café escravocrata no Brasil”. In *Revista Brasileira de Geografia*, Rio de Janeiro, vol. 29, nº 1, jan.-mar. 1967, pp. 37-81.

VARELA, Fagundes. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943, 2 vs.

VARGAS, Milton. “O início da pesquisa tecnológica no Brasil”. In VARGAS, Milton (org). *História da técnica e da tecnologia no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 1994, pp. 211-224.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica, formação e desenvolvimento: residências*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1979.

VAUTHIER, Louis L. “Casas de residência no Brasil” In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: MÊS, nº 7, 1943, pp. 128-208.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Antonio. *Casos e coisas da Bahia*. Salvador. Museu do Estado/Secretaria de Educação e Saúde, 1950.

VIANNA, Ernesto Cunha Araújo. “Das artes plásticas no Brasil em geral no Rio de Janeiro em particular”. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, IHGB, vol. 78, nº 132, pp. 505-608, 1915.

VILHENA, Luis R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: FGV/ FUNARTE, 1997.

WEIMER, Gunter. *Arquitetura da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ Nobel, 1983.

_____. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil: estudo antropológico dos migrantes alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

_____. *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. São Paulo: Diretoria de Publicidade Agrícola da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado, 1948.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZEQUINI, Anicleide. *Arqueologia de uma fábrica de ferro: morro de Araçoiaba, séculos XVI-XVIII*. São Paulo, 2007, tese de doutorado, MAE-USP.

ZUQUIM, Maria de L. *Caminhos do rural: uma questão agrária e ambiental*. São Paulo: SENAC, 2007.

CADERNO DE PRANCHAS



Fig. 1: Taunay, F.-E. *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão*, 1842.

A representação da natureza tropical em *Mata reduzida a carvão* se faz bastante emblemática das noções de natureza e cultura como base do desenvolvimento artístico do Império — ainda mais quando se considera que sua execução foi feita a partir da reelaboração de um pequeno quadro anterior do F.-E. Taunay. Nessa primeira obra, figura uma tosca cabana de lenhador no interior da mata, suprimida em *Mata reduzida a carvão*, possivelmente, porque sua presença poderia amesquinhar a grandiosidade conferida à mata (DIAS, 2009, 321-322).



Fig. 2: Porto-Alegre, M. A. *Paisagem com casebre*, c. 1850.

Em relação à pequena casa rural, uma postura análoga e se faz ver na gravura de Manuel Araújo Porto-Alegre. Disposto ao primeiro plano, e dominando a cena, parece haver um mata-pau (árvore parasita), sobrepondo-se a uma árvore moribunda. A casa de taipa ao fundo parece ligar-se ao motivo principal menos como comentário social sobre o parasitismo dos caboclos do que como cultivo pictórico do *feio* — tema já presente nos paisagistas holandeses. Ainda assim, sua presença apequenada trai a influência das teses que advogavam o atrofiamiento das artes frente à exuberância da natureza tropical. Além disso, nas vigas jogadas no terreiro pode se ver um comentário de Porto-Alegre sobre o valor ordenador e racionalizante da arte na formação da cultura arquitetônica nacional, pautada pelo desperdício e irracionalismo — questão que muito debateu em seu período à frente da AIBA, na década de 1840.

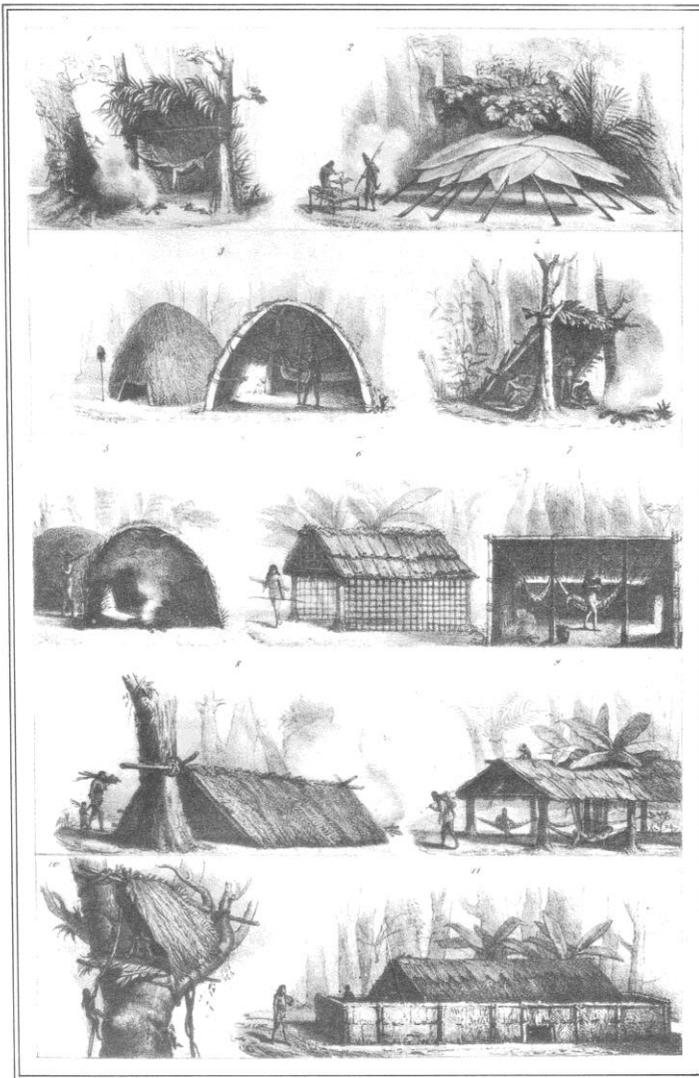


Fig.3: Debret, J.-B. "Conjunto de diferentes formas de choças e cabanas.", 1834.

Mais do que nas pranchas em que retratou casas nobres de chácaras cariocas, foi na prancha "Conjunto de diferentes formas de cabanas e choças" que Debret procurou discorrer sobre as características que tinha como particulares à arquitetura brasileira. Embora mostre desenhos de diferentes abrigos utilizados por tribos indígenas, foram vinculados a essas formas que o autor fez seus comentários sobre as peculiaridades brasileiras nos modos de edificar. Assim, é interessante notar que Debret aponta o tipo de cabana dos índios Coroado como a origem dos ranchos de tropas: "Esse tipo de construção, adotado pelos brasileiros para abrigar as mercadorias das caravanas, chama-se em português 'rancho': encontra-se em todas as estradas frequentadas e se localiza ao lado de uma venda a cujo dono sempre pertence". (DEBRET, 1985, 89). Por meio do mesmo raciocínio, Debret vincula também uma cabana feita de pau a pique encontrada entre os Puri, Camacã e Coroado "o modelo de todas as pequenas casas feitas para abrigar os escravos dos cultivadores brasileiros em geral (...) só falta encher os muros de barro" (DEBRET, 1985, 88-89). Ainda que reconhecesse que tal cabana era mais comum entre tribos "já mais ou menos civilizadas", Debret se mostrava confiante em seu modelo e não considerava a possibilidade (bem mais provável) da presença dessa tipologia indicar já uma intermediação com a sociedade colonial.



Fig.4: José dos R. Carvalho. *Casa de pau-a-pique*, c. 1860.

O elemento mais expressivo da aquarela de Reis Carvalho retratando uma casa de taipa do interior cearense é, sem dúvida, os ramos do melão-de-são-caetano que avançam pela tapera. Essa trepadeira (*Momordica charantia*) era um elemento comum em diversas regiões brasileiras, cuja utilidade nas tarefas e cuidados domésticos era tanta que a ela se reservou um lugar de destaque na cultura habitacional brasileira (Ver capítulo 4). A presença do melão-de-são-caetano nas casas nordestinas chamou a atenção também de Freire Alemão, que escreveu sobre a planta em seus diários: “O melão-de-são-caetano, que cresce aqui por toda a parte, sobe e alastra sobre essas palhoças, cobrindo as paredes e tetos de modo a parecer feitas dessa erva, o que não deixa de ser elegante: nas cercas faz ele o mesmo cobrindo-as inteiramente.” (ALEMÃO, 1961, 219).



Fig. 5: José dos R. Carvalho. *Interior de um rancho*, c. 1860.

Da simpatia de Freire Alemão por certos aspectos das habitações sertanejas nada se reflete nas aquarelas de seu colega de viagem. Em "*Casa de pau a pique*" a representação da casa serve para acentuar a transitoriedade dos esforços humanos frente à inclemência do sertão. Na única obra em que se verifica um afastamento em relação a tal abordagem, a aquarela *Interior de um rancho*, é fácil identificar a presença de outros modelos. Como argumentou Cláudio Alves, foram feitas encomendas pelo IHGB de diversos volumes de obras etnográficas e relatos de viagens que deveriam funcionar como subsídio para as atividades da Comissão. Em muitos desses livros são encontrados exemplos de ilustrações que, muito provavelmente, forneceram modelos para o pintor na execução de sua aquarela (ALVES, 2012, 169).

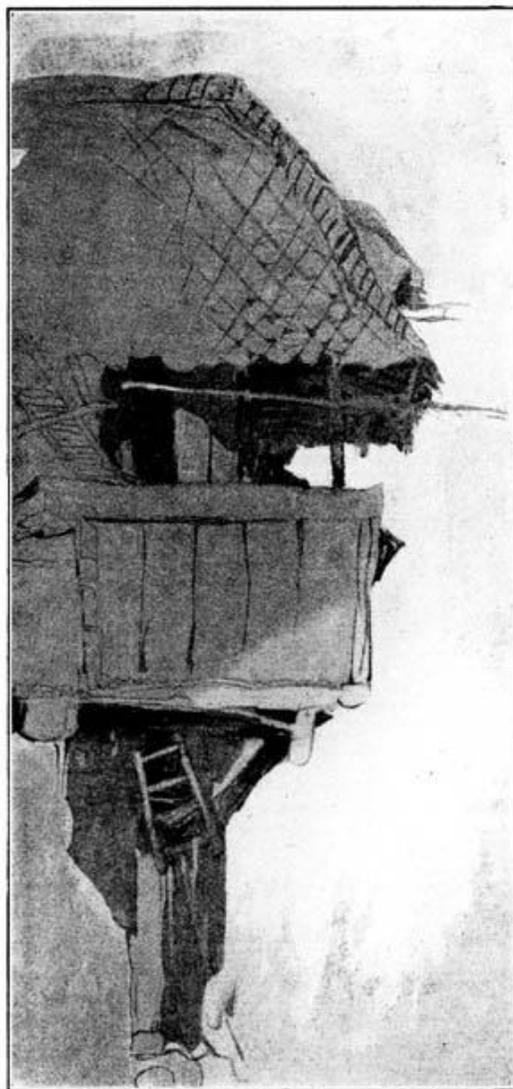


Fig. 6: Ruskin, J. *Balcão de chalet suíço*, 1842.

O bucolismo literário dos séculos XVII e XVIII encontrou na cabana dos pequenos e médios agricultores a imagem perfeita para a celebração da vida campestre (Ver WILLIAMS, 1989) — como é visível no poema inglês abaixo, de Joanna Baillie, datado de 1790:

*“Ah, feliz é o homem cuja rica senda
Fez dele senhor de provida vivenda;
Que doma a hera, ao redor da janela viva,
E posto o sol, seu jardim ele cultiva;
Cuja urdida cerca resguarda seu recanto,
Cujas alfaías não laboram alheio campo!”*

(In BARTELL, 1804, 87 – tradução minha).

Apenas em meados do século XIX, contudo, a cabana deixou de ser um motivo literário e consolidou-se como uma tipologia residencial difundida por países que nunca conheceram uma arquitetura do tipo, nem exibiam uma grande tradição de literatura bucólica. Nem precisariam, já que o apelo dos *chalets* e *cottages* residia, justamente, em serem eles a imagem do lar perdido em uma época marcada por transformações radicais nos ambientes habitados.

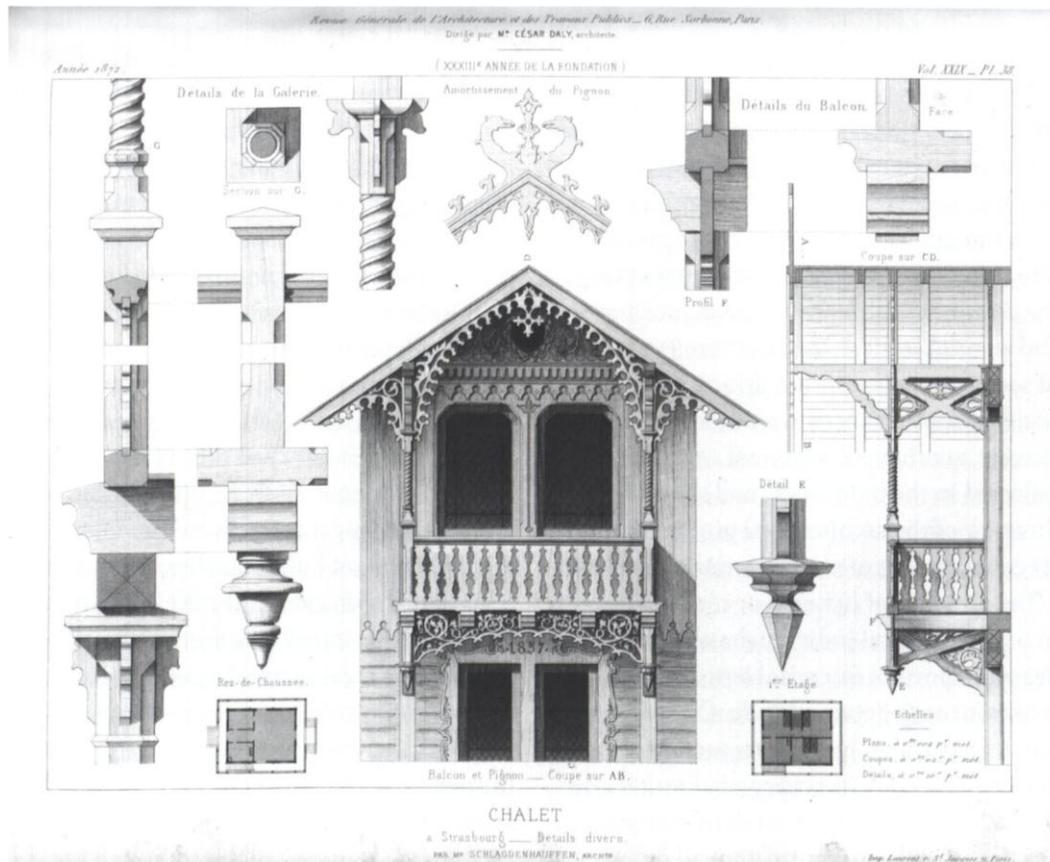


Fig. 7: Cesar Daly: *Prancha com motivos ornamentais para chalés* - 1872.

A reconfiguração das cidades na Europa fez surgir os barros de classe média onde se instalaram novas levas de cidadãos, muitos deles com raízes rurais ou provincianas. Esse novo contexto urbano ajuda a explicar a popularidade atingida pelo *chalets* e *cottages*. Ao evocar imagens do lar deixado ou os sólidos de valores perdidos, essas construções adquiriram forte apelo sentimental e nacionalístico, logo caindo no gosto do público. O que antes eram evocações literárias ou imagens nutridas em meio aos devaneios próprios à travessias por lugares ermos, em poucas décadas, converteu-se em uma variadíssima tipologia residencial. As novas revistas e catálogos de arquitetura (que, diferentes dos antigos tratados, circulavam também entre leigos) contribuíram enormemente para sua difusão e renderam fama mundial a arquitetos como César Daly — um dos que mais fizeram pela transformação das rústicas cabanas em respeitáveis casas de classe média.

Fig. 8: Monumento equestre a D. Pedro I, na praça Tiradentes, Rio de Janeiro, 1862.



Mesmo sendo o monumento a D. Pedro I, ainda hoje, a mais bela estátua equestre em bronze do país, o projeto original de João Maximiliano Mafra era bem mais exuberante. De acordo com Araújo Vianna, o desenho de Mafra previa uma solução de iluminação que ressaltaria o caráter nacional do monumento: *“as colunas eram palmeiras, cujos frutos seriam os lampiões”* (VIANNA, 1915, 587). De difícil execução, o desenho foi bastante simplificado por Luiz Rochet, o estatuário francês contratado para a execução do monumento. Como tentativa de manter-se fiel à ideia original, Rochet limitou-se a reproduzir o capitel de antigas colunas egípcias, apenas insinuando a folhagem de palmas sob o suporte do lampião.



Fig. 9: Detalhe do capitel da luminária do monumento.

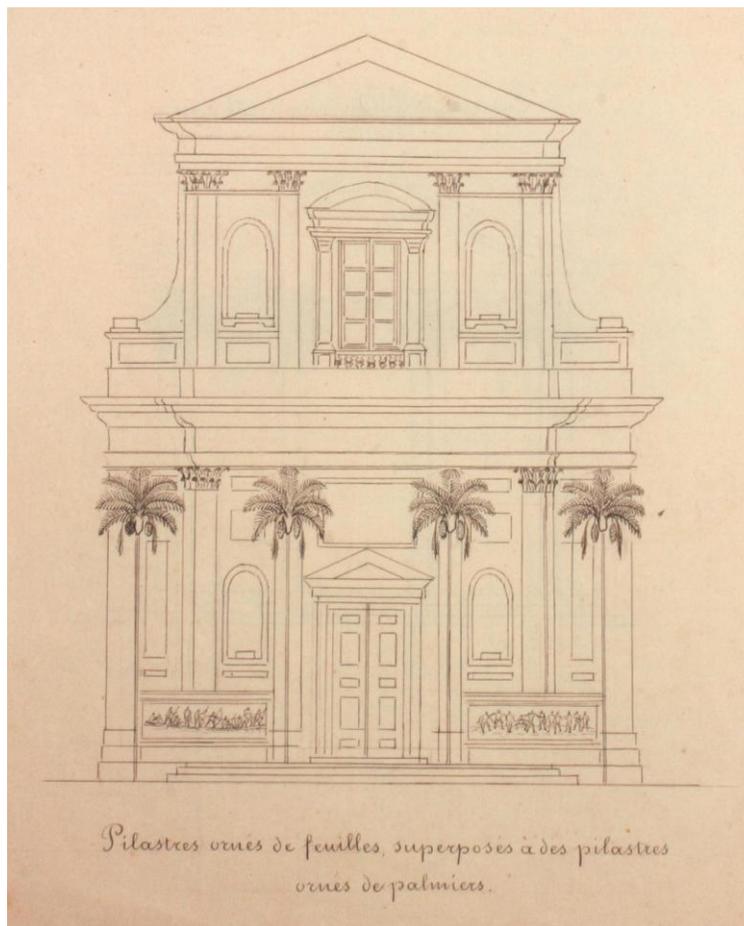


Fig. 10: Hercules Florence. *Ensaio de uma 6ª ordem de arquitetura – ordem brasileira ou palmiana, 1852.*

Os estudos de Florence sobre uma ordem brasileira são datados de 1852, antecedendo em alguns anos o projeto de João Mafra para a estátua de Dom Pedro. No memorial de seu estudo, Florence faz referência a “*une colonne de charpente, couverte de toile, dont le chapiteau fait de grandes feuilles de palmier*” erguida no Largo de São Francisco, para os festejos de recepção da Imperatriz Amélia de Leuchtemberg, em 1829. A coluna, ainda de acordo com Florence, fora obra dos “*franceses do Rio de Janeiro*” (FLORENCE, 2009, 136-137). Desse modo, é bastante factível atribuir a Grandjean de Montigny, ou ao próprio Debret (os mais proeminentes nos trabalhos cenográficos) a ideia de fazer das palmeiras a base de uma linguagem arquitetônica nacional.

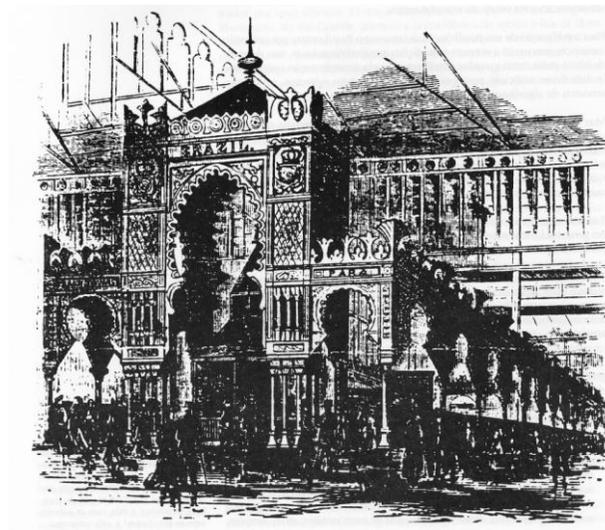


Fig. 11: O pavilhão mourisco do Brasil na exposição Universal de 1876, na Filadélfia.

O mais próximo de uma adesão brasileira a um estilo identificado com a sua formação histórica, nas suas participações em exposições internacionais, foi a opção por pavilhões mouriscos. O primeiro evento em que uma comissão organizadora do país optou por tal estilo foi na Exposição Universal da Filadélfia, em 1876, conforme pode ser visto na figura 11. Na Exposição Continental de 1882, realizada em Buenos Aires, o Brasil novamente adotou o estilo (fig.12). A alusão à arquitetura mourisca pode ser compreendida como uma estratégia para se distanciar da herança portuguesa – já que o antilusitanismo era especialmente forte nas cidades brasileiras de então. O mais provável, entretanto, é que a opção tenha surgido da corriqueira associação entre arquitetura e natureza presente nos jardins mouriscos. Ao menos no caso da exposição da Filadélfia essa ilação funcionaria, já que madeiras, flores artificiais, mostruários de pássaros e borboletas predominavam no interior do pavilhão do Brasil. Havia, inclusive, uma fonte em seu centro, onde vitórias-régias amazônicas constituíam o grande destaque (PESAVENTO, 1997, 157-158).

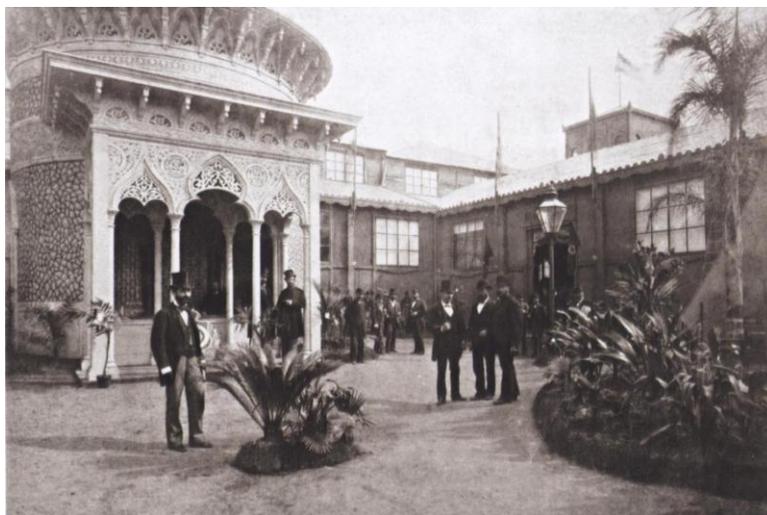


Fig.12: Delegação brasileira em frente ao pavilhão do país na Exposição de Buenos Aires, em 1882..



Fig. 13: Edifícios na Rua Senhor dos Passos, 49, Rio de Janeiro, c. 1910.



Fig. 14: Edificações no Largo do Rosário, 27, Rio de Janeiro, c. 1910.

As imagens ao lado foram retiradas do relatório apresentado por Oswaldo Cruz sobre as iniciativas da Delegacia de Saúde Pública do Rio de Janeiro durante e após a reforma urbana do início do século XX. As montagens com fotografias feitas antes e depois da interdição dos edifícios pelos agentes municipais expõem, de maneira bastante clara, o modo como os sistemas construtivos vernaculares converteram-se em sinais inequívocos de uma cidade insalubre e viciada. Na figura 13, chama à atenção a disposição desordenada dos gabaritos das edificações, que resultava também em empenas cegas demasiadamente expostas. Mesmo o pano de muro que fechava um dos lotes era visto como uma ameaça aos olhos dos higienistas. Escrevendo sobre a cidade de Santos, um deles escreveu: *“esses altos muros impedem em grande parte os raios solares de chegarem às áreas interiores e de secarem o solo; e como elles são construídos geralmente de tijolos ou outras matérias porosas, absorvem uma grande porcentagem de humidade. Essa humidade volta ao ar pela evaporação, mantendo ao redor das casas a atmospherá humida, o que é uma das condições favoráveis para o desenvolvimento de algumas moléstias”* (FUERTES, 1895, 35).

Na fig. 14, a substituição da antiga venda por uma edificação com seu andar térreo de elevado pé-direito evidencia a condenação dos métodos de armazenamento das antigas casas de comércio: os girais dispostos entre o forro e o telhado, cuja ventilação e iluminação eram garantidas somente por pequenas águas furtadas e camarinhas.



Fig. 15: Casas à rua Senhor dos Passos, 122, Rio de Janeiro, c. 1910,



Fig. 16: Casas à rua General Câmara, 273 e 275, Rio de Janeiro, c. 1910.

Retiradas também do relatório de Oswaldo Cruz, as imagens ao lado demonstravam a insalubridade das antigas habitações urbanas cariocas. Dentre os fatores que contribuíam para tanto grande destaque era dado à sua construção diretamente sobre o solo, propiciando o perigoso aumento da umidade do ambiente — situação só piorada pelos beirais, desprovidas que eram as casas de esquadros mais modernos. Um relatório sobre o saneamento da capital federal, publicado em 1905, condensa bem as críticas feitas às residências urbanas brasileiras: *“As casas, principalmente as da parte hoje velha e central, são baías, sem ventilação de espécie alguma, sem luz bastante (...) são construídas com mãos materiaes, quer quanto a sua resistência e duração, quer quanto especialmente ap aspecto hygienico, sendo ligados ou sobrepostos ao solo húmido e infecto sem nenhuma separação preventiva”* (CARDOZO, 1905, 59).

A tipologia da casa com porão elevado, que se espalhou pelo país a partir da última década do século XIX (Ver REIS FILHO, 2006), não só trazia uma solução adequada para o problema, como também primava por oferecer um espaço de transição entre primeiro cômodo das casas e a via pública, ausência também tida como malfazeja sob a ótica higienista. Esse último aspecto aparece bastante ressaltado nas fotografias ao lado, nas quais crianças debruçadas sobre as folhas inferiores da porta (fig. 15) são contrapostas a um homem parado à entrada da pequena peça de transição disposta entre a casa e a rua (fig. 16).

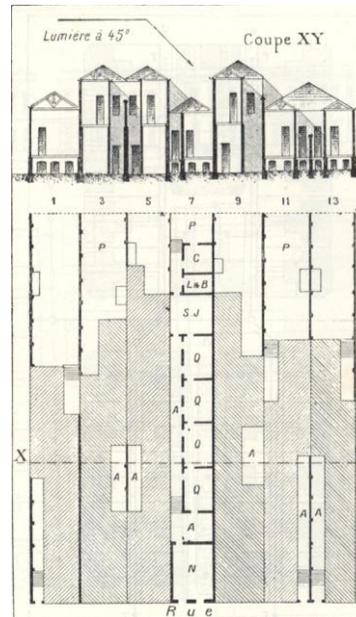


Fig. 17: Saturnino de Brito, *Esquema de casas insalubres*, 1913.

Um capítulo importante da renovação urbana e arquitetônica que marcou o início do século XX no Brasil foi a “guerra às alcovas”. Já condenadas por quase todos os viajantes europeus que haviam escrito sobre elas, as alcovas foram unanimemente tomadas como uma das principais responsáveis pela insalubridade das habitações brasileiras. O segundo relatório da Comissão de Melhoramentos do Rio de Janeiro, redigido e publicado em 1876, foi taxativo a esse respeito, quando descreveu as casas da cidade: *“Raras são as que têm quartos de dormir providos de janelas, quando nenhuma deveria existir com aposentos privados dessa condição essencial para a renovação do ar (...) Se queremos ver melhorado o estado sanitário do Rio de Janeiro, é absolutamente indispensável acabar com esse sistema de distribuição das casas, em que se deixam os quartos de dormir sem janelas e portanto sem os meios de renovar o ar. Cada uma dessas alcovas húmidas e escuras, onde dormem varias pessoas, guarda-se a roupa suada, ajuntam-se águas sujas e outras inmundicias, é uma fonte perene de febre amarela, tifo e outras moléstias cujas causas se procuram alhures.”* (apud ANDREATTA, 2006, 20-21 – anexo 3)

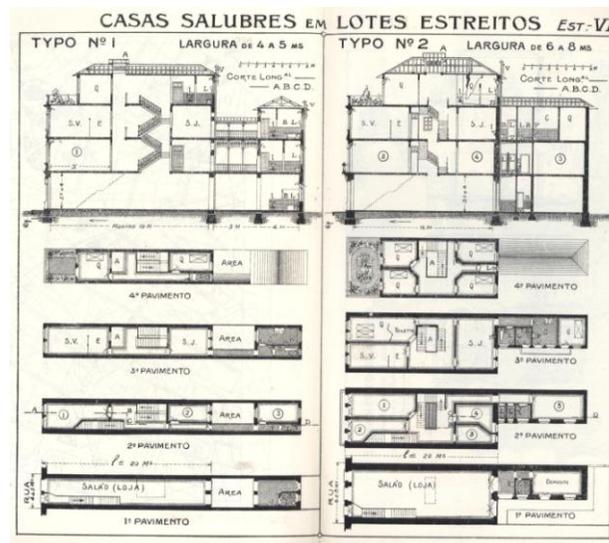


Fig. 18: Saturnino de Brito, *Casas salubres em lotes estreitos*, Saneamento do Recife, 1907.

Orientações como essa foram assiduamente seguidas durante as décadas seguintes: prover uma casa com quartos menos exíguos e adequadamente ventilados passou a ser a preocupação central dos novos sistemas de distribuição interna. Francisco Saturnino de Brito, o engenheiro com a trajetória profissional mais profícua de seu tempo, foi um dos principais divulgadores das novas tipologias habitacionais. As imagens ao lado, retiradas de dois de seus estudos demonstram bem a importância dessa questão. A fig. 17 mostra um esquema explicativo que sintetiza a insalubridade das alcovas e do antigo sistema de distribuição do edifício sobre o lote. Já a outra estampa consta do plano realizado por Brito para o saneamento do Recife, no qual o engenheiro propôs esquemas de distribuição interna adequados aos lotes estreitos que caracterizavam os quarteirões da parte mais antiga da cidade.



Fig. 19: Habitação em Caracol - PI, 1912.

As expedições científicas do Instituto Manguinhos percorreram, em linhas gerais, as seguintes regiões: norte de Minas Gerais, vales dos rios Madeiras e Amazonas, vale do rio São Francisco, norte da Bahia, Pernambuco, Piauí, Goiás, Ceará e Mato Grosso. A mais longa de todas elas foi justamente a que tomou parte o médico Belisário Penna, que durante sete meses do ano de 1912, percorreu mais de sete mil quilômetros pelo interior da Bahia, Piauí e Goiás. O quadro de miséria extrema tornava-se ainda mais violento devido à forte seca que grassava naqueles anos. Em seu relatório, Penna e Neiva descrevem os sertões que conheceram como *“pedaços do purgatório, como no-lo pintam os padres, onde se urgam os pecados em vida sem outra compensação que a inconsciência em que cai o desgraçado que nele se afunda”* (apud THIELEN, 1991, 59). A própria casa fotografada em Caracol, no Piauí, durante a viagem (fig. 19) traz a seguinte legenda: *“uma das poucas construções com preocupações arquitetônicas”* (Cf. THIELEN, 1991, 82)



Fig. 20: T. Tarquino. Cartaz da campanha pelo saneamento do Brasil, 1916.

O impacto da viagem foi determinante para que Penna adotasse um tom missionário e combativo quando lançou sua campanha pelo saneamento do Brasil. Adotando a emergente linguagem do cartaz propagandístico, Penna contribuiu decisivamente para a circulação da imagem da casa vernacular como *“morada da doença e da miséria”* (fig. 20). Principalmente, após a adesão de algumas figuras de proa na formação da opinião pública (como o escritor Monteiro Lobato), a campanha pelo saneamento atingiu seu ápice, divulgando tais imagens por todo o país.

Fig. 21: T. Tarquino. *A casa do Jeca antes do saneamento*. 1918.

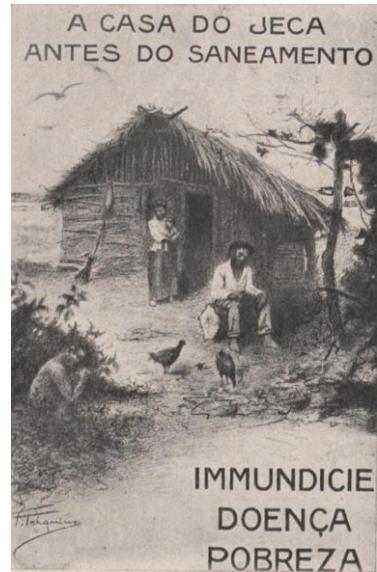


Fig. 22: T. Tarquino. *A casa do Jeca depois do saneamento*, 1918.



Tendo feito do saneamento da habitação a mola mestra de sua campanha, Penna também vinculava as casas vernaculares à origem de diversos males que afligiam a população rural. A importância de sanear as moradias é explicitada pelo próprio autor, ao se referir aos modos de erradicar a opilação, a malária e o mal de Chagas: “Da exposição feita sobre as três maiores endemias do Brasil, verifica-se que todas ellas tem relação direta com a habitação, com a casa, que deve obedecer a uns tantos preceitos para que dentro ou em torno della não possam existir os elementos de contágio d’essas doenças.” (PENNA, 1918, 273). O arrolamento dos aspectos insalubres da casa vernacular sertaneja, feito a partir das expedições do Instituto Oswaldo Cruz, foi depois traduzido por Penna em um programa arquitetônico completo para o saneamento das casas rurais. Deveriam elas ter fossas e instalações sanitárias completas, iluminação por meio de janelas em todos cômodos, com paredes rebocadas e caiadas, e cobertas com telhas ou zinco – além de implantação em lugar seco e descampado, distante ao menos cem metros de matas fechadas ou águas estagnadas (PENNA, 1918, 273). Ainda que aos olhos de hoje os cartazes de Penna mostrem-se um tanto caricatos em seu didatismo, suas imagens sintetizavam perfeitamente os aspectos por ele apontados como a origem da condição malsã das construções vernaculares. O autor dos cartazes, identificado apenas como T. Tarquino foi um proficuo ilustrador publicitário, ativo principalmente na primeira metade do século XX.

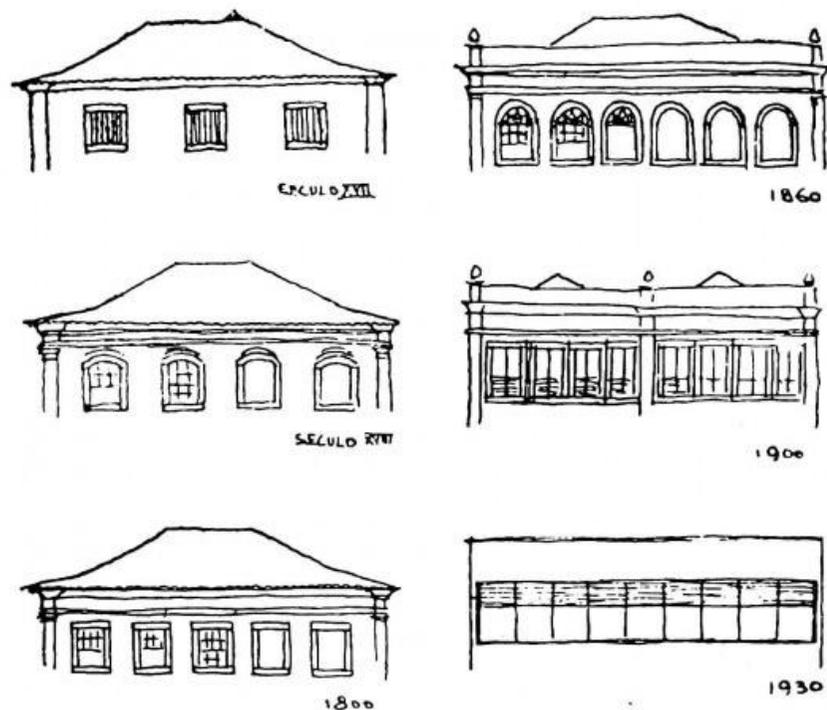


Fig. 23: Lúcio Costa. Evolução da casa brasileira em *Documentação necessária*, 1937.

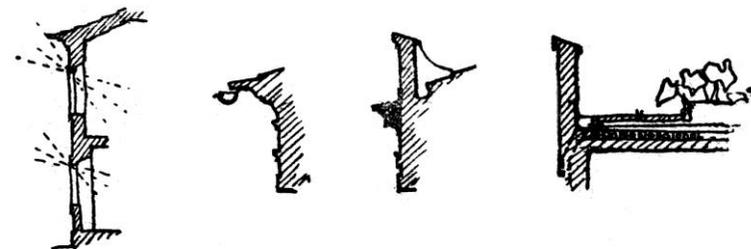


Fig. 24: Lúcio Costa. Dos beirais aos terraços-jardim, *Documentação necessária*, 1937.



Fig. 25: Lúcio Costa: sistemas estruturais e pés-direitos das casas brasileiras, *Doc. necessária*, 1937.

Os desenhos de Lúcio Costa em *Documentação necessária* são definidos pela extrema concisão de traços que o arquiteto adotara alguns anos antes. Ainda que faça ali a defesa da investigação pormenorizada da casa brasileira como tarefa fundamental para o sucesso dos trabalhos de preservação que o SPHAN iniciava, Costa se eximiu de apresentar desenhos mais detalhados. Seu propósito era exatamente o inverso: tratava-se antes de manifestar uma ideia cuja lógica e clareza prescindia de exposições mais cuidadosas, pois a relação entre a arquitetura colonial e a arquitetura modernista era uma verdade quase autoevidente. Ainda que o arquiteto tenha apresentado uma argumentação bastante coerente sobre a tendência evolutiva da fachada das casas em direção aos vazios e sobre as possibilidades plásticas e estruturais daí resultantes, foram os desenhos que acompanham cada explicação que perenizaram sua argumentação (figs. 23, 24 e 25). Em verdade, é a força de sua concisão que, ainda hoje, ajuda a compensar a teleologia os argumentos presentes em *Documentação Necessária*.

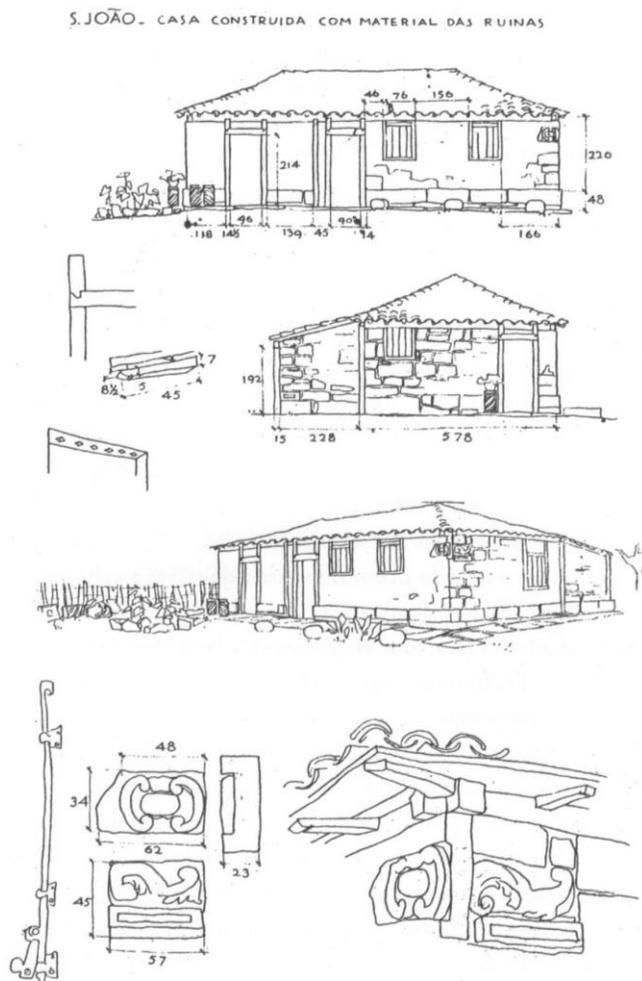


Fig. 26: Lúcio Costa. *Casa construída com material das ruínas*, São João – RS, 1937.

Exímio desenhista e aquarelista, Costa fez seu aprendizado no desenho arquitetônico dentro dos moldes acadêmicos da ENBA. Após sua adesão ao modernismo, adotou o estilo gráfico de seus pares europeus, restringindo-se aos contrastes do preto e branco e buscando sempre uma visão sintética da arquitetura, que em seu caso fazia-se também por meio de uma notável economia de traços. Ironicamente, ao recorrer a esse modelo de desenho em seus estudos técnicos para o SPHAN, o arquiteto acabou contribuindo para alijar o desenho de qualquer protagonismo nos trabalhos de documentação e inventário dentro da instituição. Cumpre compreender que a disposição do desenho arquitetônico modernista para às sínteses formais e às relações volumétricas passava ao largo de características fundamentais da arquitetura brasileiras tradicionais.

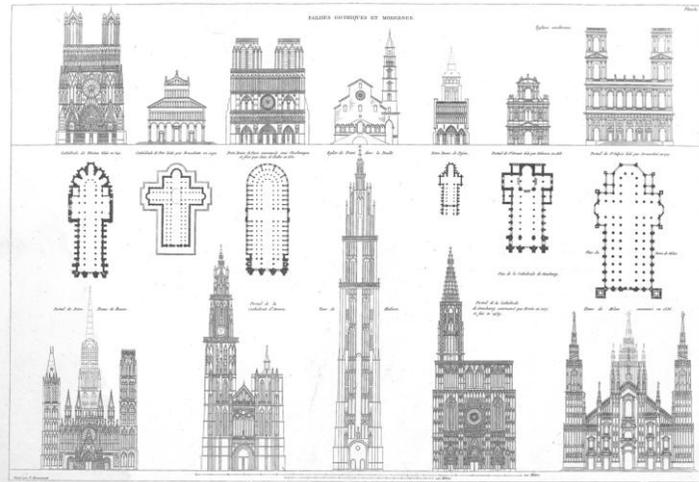


Fig. 27: J. L. Durand. *Eglises gothiques et modernes*, 1800.

Se as teorias da arte e da arquitetura que embasaram a formação do pensamento de Lúcio Costa eram representadas pelas figuras de Guadet e Taine, a abordagem gráfica que foi típica de toda a primeira geração de arquitetos modernistas muito deveu a dois engenheiros do século XIX: Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1835) e Auguste Choisy (FRAMPTON, 2000, 6-11). Os quadros sinópticos elaborados pelo primeiro visavam oferecer uma visão comparativa precisa dos edifícios mais importantes da história da arquitetura europeia. As estratégias gráficas ali desenvolvidas estiveram na base de sua ambiciosa e bem-sucedida obra seguinte, *Précis des leçons d'architecture*. Publicada entre 1802 e 1805, esse livro apresentava um método extremamente funcional de obter plantas diferentes a partir da elaboração de um módulo básico comum (SCHUTZE, 2003, 328-330).

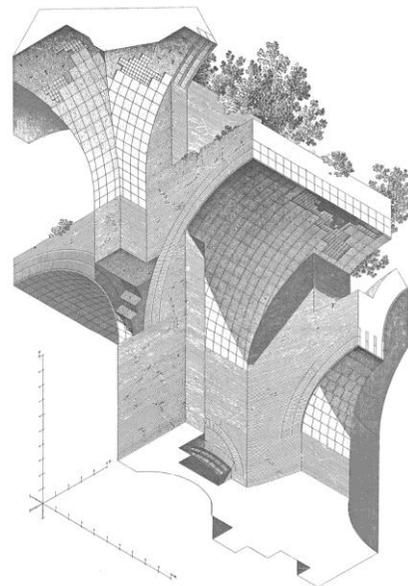


Fig. 28: Auguste Choisy. *Thermes de Caracalla*, 1873.

A importância de Choisy esteve principalmente em suas magníficas projeções axonométricas, tornadas os “argumentos gráficos” decisivos de sua concepção histórica extremamente racionalista. Em sua visão, a própria evolução histórica das formas artísticas devia-se à lógica do desenvolvimento técnico. Assim, os mais altos enlevos culturais que uma sociedade poderia expressar por meio de sua arte eram determinados por uma lógica interna ao próprio aperfeiçoamento da técnica. Ou como sucintamente resumia um de seus famosos postulados: “a lógica dos métodos implica a cronologia dos estilos” (Ver BANHAM, 1979,39-48).

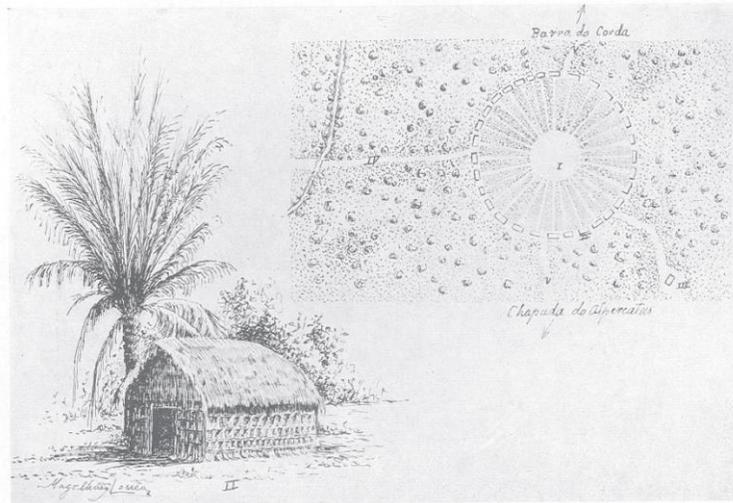


Fig. 29: Magalhães Corrêa, *Habitat dos Índios Canelas e seu tipo de vivenda natural*, 1934.

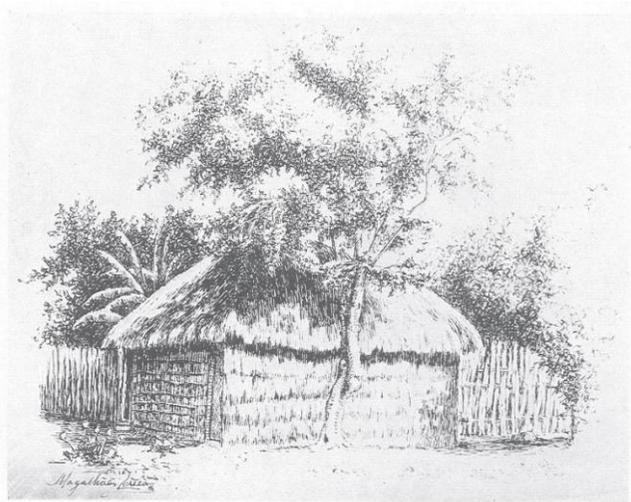


Fig. 30: Magalhães Corrêa. *Choupana sertaneja, no nordeste*, 1934.

A abordagem da arquitetura vernacular desenvolvida pelos estudos de Alberto José Sampaio e Magalhães Corrêa ligava-se de forma intrínseca com os estudos de botânica desenvolvidos por ambos no Museu Nacional. Eram mais os “habitat rurais” que lhes interessavam do que a arquitetura propriamente dita. Melhor dizendo: em sua ótica, a arquitetura vernacular era, sobretudo, uma questão de “etnobotânica”, principalmente no tocante à utilização dos recursos florísticos disponíveis em um dado ecossistema (SAMPAIO; CORRÊA, 1934, 301). Suas pesquisas, contudo, visavam também obter subsídios para ações de melhoramentos dos meios rurais brasileiros, antevendo fins turísticos e educacionais. A abordagem de ambos fica bastante clara em um texto posterior de Alberto Sampaio, no qual ele esboçou uma classificação dos habitat rurais brasileiros, conforme “*atributos ethnicos, topográficos, botânicos e agrários*” (SAMPAIO, 1935, 229). Nessa classificação, especial destaque precisa ser dado às divisões do “habitat sertanejo”, sendo muitas delas estabelecidas por meio da delimitação um tanto grosseira da fisionomia vegetal dominante. Assim, o habitat sertanejo dividir-se-ia em: a) **Amazônico**: zona da borracha, da castanha e da grande floresta “hyleana”. b) **Maranhense**: zona dos cocais e babassú. c) **Nordestino**: zona das caatingas e carnaúba. d) **Brasil Central e Oriental**: ainda por se subdividir. e) **Zona dos pinhais**: Paraná e Santa Catarina e f) **Gaúcho**: sertões campestres e florestais (SAMPAIO, 1935, 230).



Fig. 31: Magalhães Corrêa: O homem em face do meio, 1937.

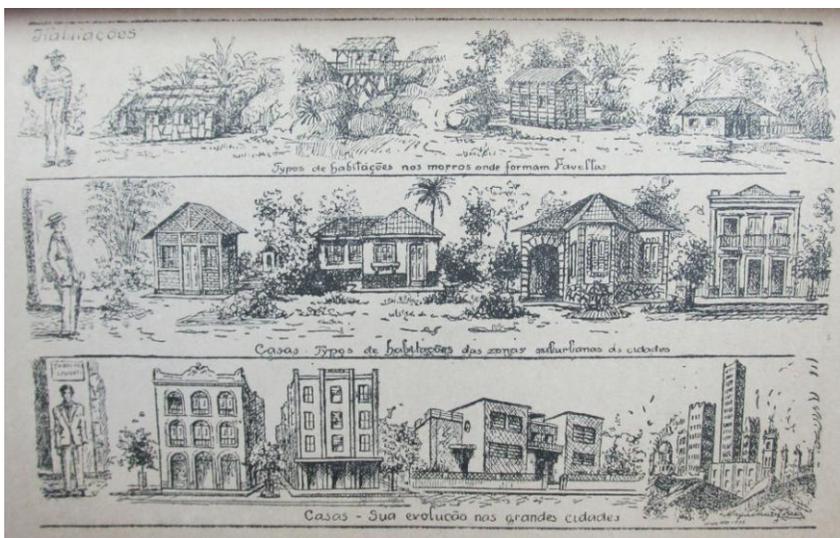


Fig. 32: Magalhães Corrêa. O homem em face do meio, 1937.

As pranchas preparadas por Magalhães Corrêa para acompanhar o artigo de sua esposa apresentam uma nítida preocupação em demonstrar a diversidade tipológica das casas em cada “estágio” da vida em sociedade. Elas ressentem-se, contudo, de uma coerência interna maior. Desse modo, os “homens das cavernas” e seus primeiros abrigos eram mostrados conjuntamente com as habitações de indígenas e sertanejos brasileiros. Na prancha seguinte, o critério torna-se territorial e são apresentadas as casas da favela, das zonas suburbanas e das “grandes cidades”. Ainda que com incoerências e falhas, o sentido é claramente evolutivo. Na realidade, se prender à falta de coerência dos diagramas não é a postura mais adequada, tendo em vista o público infanto-juvenil a que se dirigia o artigo de Ignez Béjar — e que justifica o recurso às figuras humanas estereotipadas que abrem cada seção. Assim, muito mais pertinente do que comparar os conceitos históricos e sociais dos diagramas de Corrêa e Costa é atentar para o fato deles compartilharem o mesmo princípio evolucionista. Sob tal ponto de vista, o sentido do conjunto desenhado por Corrêa, apesar de suas incongruências, é basicamente o mesmo presente nos esquemas sobre a evolução da casa brasileira feitos pelo arquiteto. Se esse paralelo não autoriza afirmações mais seguras sobre a influência das ilustrações de Magalhães Corrêa sobre Lúcio Costa, ele ao menos corrobora o quanto as teorias artísticas de Hyppolite Taine eram centrais às abordagens de diferentes profissionais egressos da ENBA.

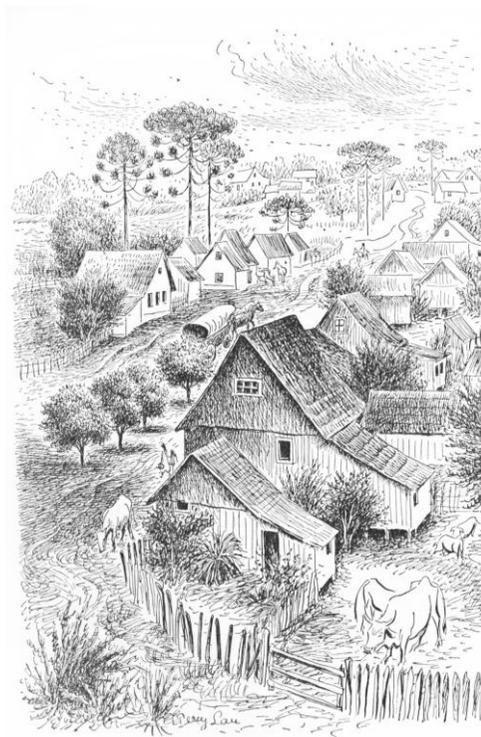


Fig. 33: Percy Lau. *Casas de madeira do Paraná*, 1959.

O desenho ao lado foi feito por Percy Lau para ilustrar o pequeno artigo de Denilda Martinez Cataldo sobre as casas paranaenses, publicado na Revista Brasileira de Geografia. Suas ilustrações para o IBGE, quase sempre recorrendo ao pontilhado dos bicos de pena, construíam belíssimas sínteses gráficas dos pormenores paisagísticos e culturais brasileiros. Desde cedo ligado aos modernistas do Recife, Lau soube revestir seus desenhos de temas paisagísticos com um acento estilístico único e cujo alcance no imaginário moderno da nação foi poucas vezes superado por outros desenhistas (Ver ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005). Por conta disso, suas imagens puderam ser mais facilmente apreendidas no campo do patrimônio e da arquitetura do que os gráficos, mapas e mesmo fotografias que ilustravam a produção acadêmica dos geógrafos brasileiros.



Fig. 34: Paulo Florençano. *Janela de casa em São Luiz do Paraitinga*, 1944.

Outro exemplo de inserção no campo do patrimônio pela via do desenho, Paulo Florençano deixou muitas ilustrações nos quais figuravam temas arquitetônicos, principalmente nas páginas da revista *Paulistânia* e em alguns artigos de colegas. Raras, porém, foram suas ilustrações em que a arquitetura era tratada de forma não pictórica ou para além da mera composição paisagística. No caso da ilustração ao lado, feita provavelmente em uma de suas viagens como redator da *Paulistânia*, fica patente a influência das estampas do *Documentário arquitetônico* de J. Wasth Rodrigues, cujos fascículos estavam então sendo publicados em grande formato.



Fig. 35: Casa de Carlos Lemos, praia Vermelha do Sul, Ubatuba - SP, c. 1975.

A nova casa de Carlos Lemos na praia Vermelha do Sul, em Ubatuba, apresenta alguns elementos que evidenciam bem algumas questões que o arquiteto lidava no período. Nesse sentido, cumpre notar o emprego de material de demolição (as janelas em arcos plenos da fachada principal), expediente que o arquiteto já incorporara a sua rotina de trabalho (LEMOS, 2005, 150 e 169-172). Há também referências à arquitetura tradicional no desenho da armação do telhado, principalmente no arremate em “galbo”, próximo aos beirais. Cumpre notar também a presença de um forno caipira no quintal ao fundo da casa. Por mais que fosse um equipamento de fatura e forma singelas (além do caráter esporádico de seu uso), tratava-se de um equipamento cuja presença é marcante em seu estudo sobre as zonas de serviço das casas paulistas — redigido durante os mesmos anos em que Lemos esteve às voltas com a construção de sua casa de praia. (Ver LEMOS, 1976, 57-58).

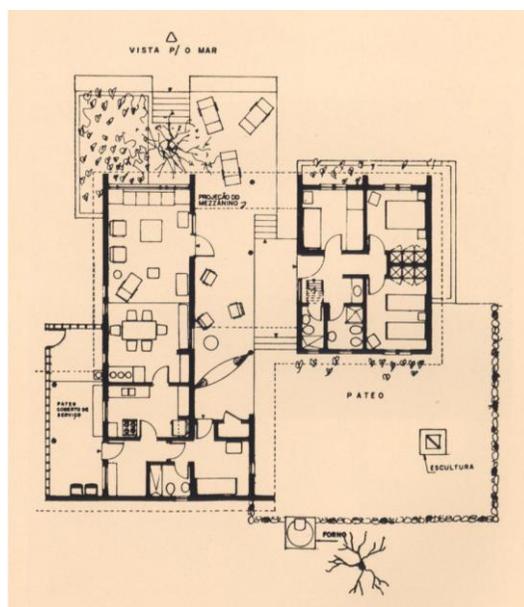


Fig. 36: Carlos Lemos, Planta da casa da praia Vermelha do Sul, c. 1975.



Fig. 37: Casa em construção na Amazônia, 1952, Roberto Maia, Revista *Habitat*, nº 7.



Fig. 39: Ninféias, 1952, Roberto Maia, revista *Habitat*, nº 7.

A revista *Habitat* exerceu um papel decisivo na afirmação da imagem da arquitetura vernacular como uma arquitetura liberta das inúmeras restrições normalmente impostas ao projeto arquitetônico. Em sua espontaneidade, ela firmava-se como a imagem perfeita da liberdade criativa cuja falta era tão sentida na rotina profissional da maioria dos arquitetos. O conceito de “arquitetura espontânea”, que Lina Bo Bardi trouxe do debate cultural italiano dos anos 1930, mostra-se aqui bem representado, em sua louvação a “*uma casa construída sem projeto*” (fig.37). Ainda que se mostrasse mais engajada do que a imagem criada por Lúcio Costa, o olhar de Lina era explicitamente um olhar urbano, no qual o alpendre rural era visto como “*a sala de estar*” da casa e seu entorno — ambiência cujo sentido utilitário foi sempre preponderante, como em hortas e pomares — transformava-se um jardim com lago e vitórias-régias (fig. 38 e 39).



Fig. 38: Casa com alpendre fronteiro, 1952, Roberto Maia, revista *Habitat*, nº 7.



Fig. 40: Cassio M'Boy, *O saci*, [s. d.].

O período de maior atividade do CEF da FAU-USP, que coincidiu com os anos em que Lina esteve à frente da revista, mostra bem como a “celebração do popular” estava presentes no campo arquitetônico, ajudando a explicar o sucesso de artistas como Cássio M'Boy (1903-1986). Presença constante nas páginas de *Habitat*, as pinturas de M'Boy, não raro, faziam de motivos arquitetônicos vernaculares a base para a elaboração de uma visão fantástica e telúrica da vida caipira — conforme pode ser visto em seu quadro, *O saci* (fig. 40), no qual o pequeno duende é retratado junto a uma capela de Santa Cruz da Estrada. (Ver SODRÉ, 2011).

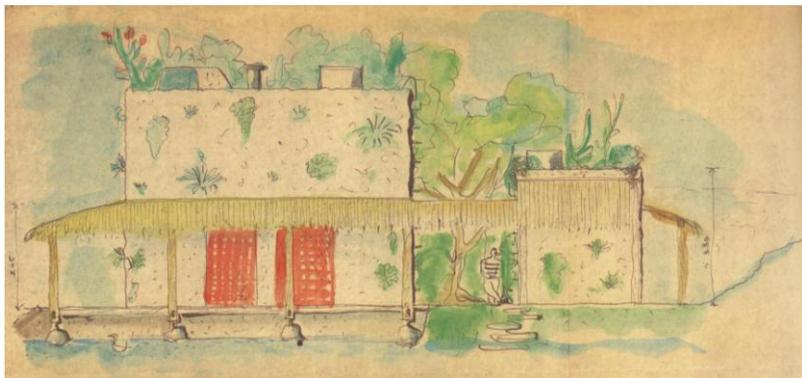


Fig. 41: Lina Bo Bardi: *Casa Valéria Cirell*, São Paulo-SP, 1958.

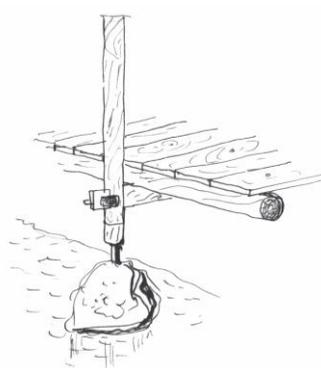


Fig. 42: Lina Bo Bardi, *Apoio dos pilares - casa Cirell*, 1958.

O projeto da casa de Valéria Cirell (fig. 41) demonstra bem como Lina Bo Bardi iniciou sua série de projetos influenciados pela arquitetura vernacular brasileira. Embora a essa altura já bem familiarizada com o modernismo brasileiro e sua leitura do passado arquitetônico do país, Bardi apenas iniciava-se no emprego de soluções construtivas vernaculares em seus projetos. A arquiteta já era bastante familiarizada com o emprego de estruturas leves, já que a publicação de projetos desse tipo era frequente no período em que integrou a equipe editorial da revista *Domus*, ainda em Milão. Um deles, de fato, demonstra uma solução estrutural em vigas metálicas (figs. 43 e 44), bastante semelhante com o apoio dos pilares proposto por Bardi para a varanda da casa (fig. 42). Apesar de ser feita inteiramente em madeira, a varanda da casa sustentava apenas uma leve cobertura de sapé — cuja posterior substituição por telhas cerâmicas obrigou a um reforço estrutural que pôs fim a elegante solução da arquiteta (Ver BARDI, FERRAZ, 1993).

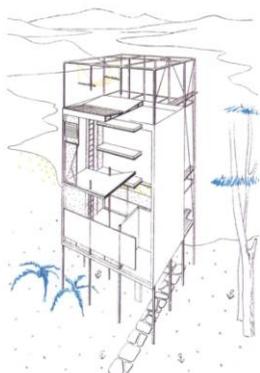


Fig. 43: Vittorio Gandolfi. *Casa ao lago*, 1943, Milão.

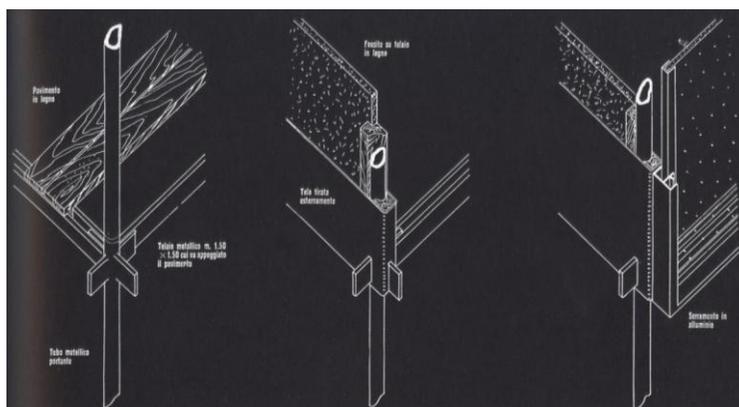


Fig. 44: Vittorio Gandolfi, *Encaixes das vigas metálicas nos pilares*, 1943, Milão.



Fig. 45: Lina Bo Bardi, *Camurupim, Sergipe (bacia do rio São Francisco)*, 1975.

O projeto de Lina Bardi para a cooperativa agrícola de Camurupim constituiu-se no maior esforço da arquiteta em sua trajetória de diálogo com a arquitetura vernacular brasileira. Desde o início fortemente engajada no projeto, Bardi passou meses na região à beira do rio São Francisco, recolhendo subsídios para seu projeto nas paisagens, casas e costumes de seus habitantes, procurando “se apoderar desde como cozinhar o feijão, como fazer o fogão, (...) como funciona a privada, como tomar banho” (BARDI, FERRAZ, 1993). Seus croquis e anotações demonstram bem o mergulho da arquiteta na tentativa de traduzir a cultura local em forma de um projeto que atendesse as necessidades dos agricultores e demonstrasse o potencial político desse tipo de organização. Foi este o ápice de sua crença no papel do arquiteto como “mestre da vida”. Fiel à máxima de que o bom mestre é sempre aquele que é melhor aprendiz, foi também nesse projeto que Bardi melhor demonstrou a postura que lhe foi bastante característica ao longo de toda a vida: o profundo interesse pelas tradições construtivas e modos de morar brasileiros — como quem fez da arquitetura um modo de conhecer o país que adotara como seu. O naufrágio do projeto foi bastante frustrante para a arquiteta e parece ter marcado em definitivo sua visão sobre a possibilidade de aliar o desenvolvimento econômico ao desenvolvimento da identidade cultural do país.

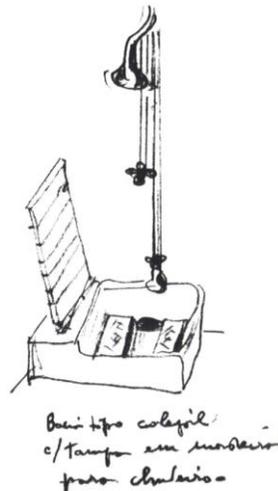


Fig. 46: Lina Bo Bardi, *Estudo para banheiro com vaso e chuveiro conjugados*, 1975.



Fig. 47: Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia - MG, 1982.

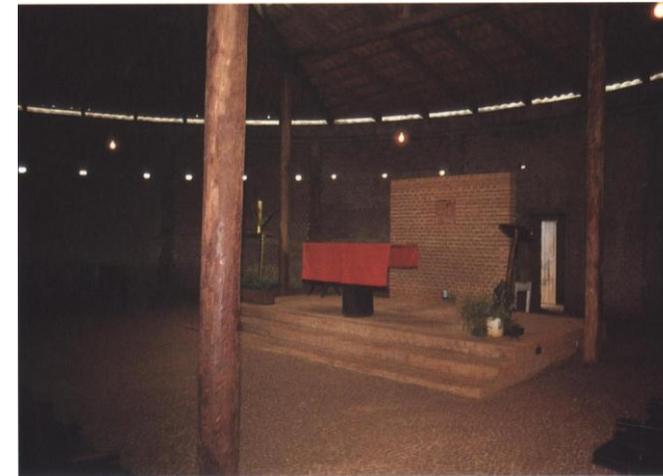


Fig. 49: Interior da nave, Uberlândia - MG, 1982.

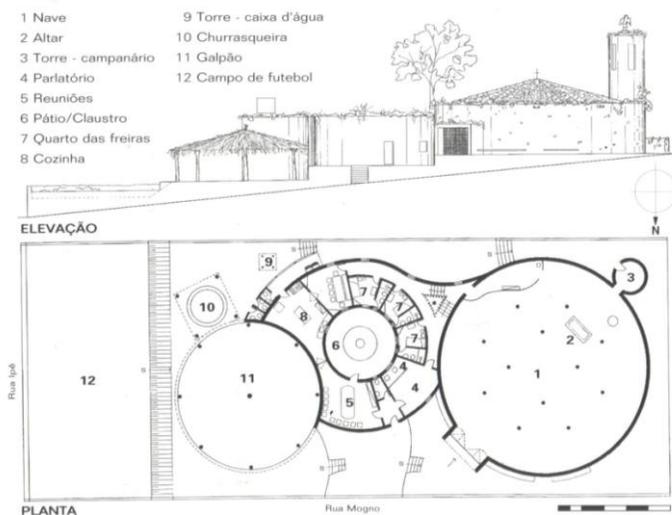


Fig. 48: Lina Bo Bardi, *Planta da igreja do E.S. do Cerrado*, Uberlândia-MG, 1982.

No projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado (fig. 47), iniciado logo após o fim abrupto da cooperativa sergipana, Lina Bo Bardi absorveu claras influências do grupo Arquitetura Nova, crítico de alguns dos mais caros preceitos profissionais da geração a que Lina pertencia. Tais influências expressaram-se nas principais escolhas da arquiteta para a igreja de Uberlândia. A adoção de dimensões mínimas, não obstante o vasto programa de necessidades; o recurso ao uso do concreto armado apenas nas estruturas fundamentais (fig. 48); o uso de materiais facilmente acessíveis na região, muitas vezes obtido sem custo algum e sem dispor de revestimento além da pintura diretamente aplicada sobre a estrutura (fig. 49) revelam o quanto as ideias do grupo Arquitetura Nova foram importantes para o projeto de Bardi — cuja construção foi realizada também por meio de mutirões comunitários, prática na qual o grupo foi pioneiro (Ver KOURY, 2003).

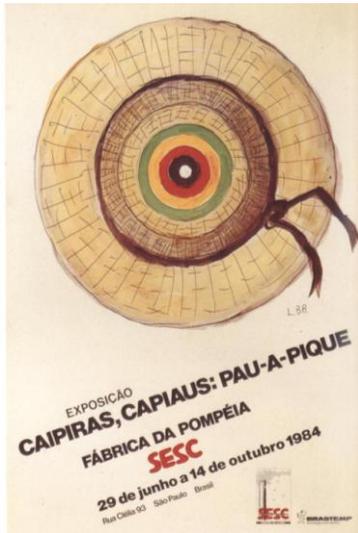


Fig. 50: Lina Bo Bardi: *Cartaz da exposição Caipiras, capiaus: pau-a-pique*, São Paulo, 1986.



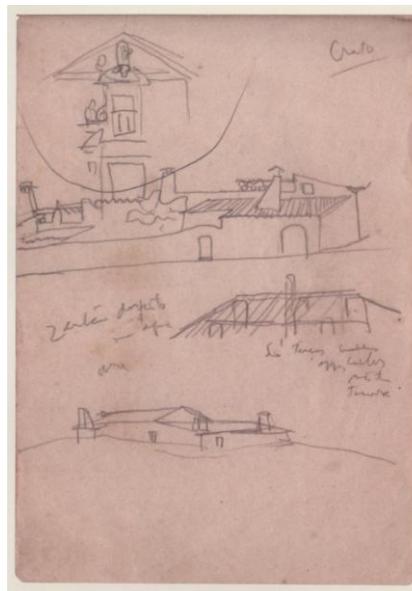
Fig. 51: *"Floresta" de mastros decorados à entrada da exposição*, São Paulo-SP, 1986.



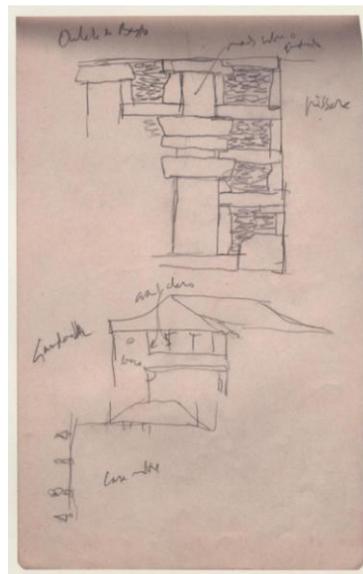
Fig. 52: *Paiole e capela de beira de estrada*, São Paulo-SP, 1986.

Embora Lina Bo Bardi tenha desejado que sua exposição se mantivesse uma obra aberta, um ponto para ela estava definitivamente claro: sua revisitação à síntese entre a tradição e a modernidade seria um exercício de memória, já que a morte do universo ao qual remetia era, para ela, um fato já consumado. Sua exposição sobre as técnicas da taipa de mão e sobre o ambiente construído por meio delas era *"um adeus a um tempo, e um convite à documentação da história do Brasil"*. Ainda que as construções da taipa tivessem sido montadas por sítiantes e carapinas do sul de Minas Gerais, trazidos até o bairro da Pompéia um pouco antes da abertura da exposição, Bardi considerava como certo o desaparecimento da arquitetura vernacular brasileira. Mesmo a atmosfera onírica, ou mesmo etérea, adotada pela cenografia da exposição concordava muito bem com o tom de réquiem que a arquiteta atribuía à mostra. A *"floresta de mastros festivos decorados"* (fig. 51) e o tipo de iluminação utilizada (como a da capela, mostrada ao fundo da figura 52), são alguns dos aspectos que ressaltam a atmosfera sublime do evento.

**Fig: 53: Lúcio Costa: “monte alentejano”,
Crato, Alentejo, 1952.**



**Fig: 54: Lúcio Costa, Casa de pedra,
Oulela de Basto, Gandarela, 1952.**



Lúcio Costa partiu para Portugal para documentar as raízes da evolução histórica da arquitetura brasileira. No entanto, conforme o próprio arquiteto reportou em seu relatório para Rodrigo Mello F. de Andrade, as evidências por ele buscadas, simplesmente, não estavam lá. Nesse texto, Costa menciona uma “circunstância imprevista”, o fato de que: “o mais das vezes, não existem laços lógicos e coerentes de filiação, capazes de serem codificados num sistema onde fosse possível retroceder, em cada caso, às nascentes concretas ou virtuais da obra realizada por portugueses e brasileiros na colônia” (apud PESSOA; COSTA, 2013, 21).

Em outra viagem, feita em 1952, Costa realizou um registro atento das técnicas construtivas da arquitetura portuguesa, no qual muitas vezes ficava patente o desencontro entre as duas tradições. Como no caso dos montes alentejanos cujos telhados dispensavam tesouras (fig. 53) ou de algumas casas de alvenaria de pedra do norte do país (fig. 54). Cumpre notar que ambas as viagens ocorreram após longo tempo em que ele foi o responsável pelos pareceres técnicos do SPHAN. A experiência ali acumulada sobre as técnicas da arquitetura brasileira deve ter lhe ajudado a desmontar os “laços lógicos” da narrativa tainiana que ele próprio tecera. Analogamente a outros casos, aqui o estudo pormenorizado da técnica novamente revelou-se uma ferramenta útil para apontar os limites de abordagens formalistas em excesso.

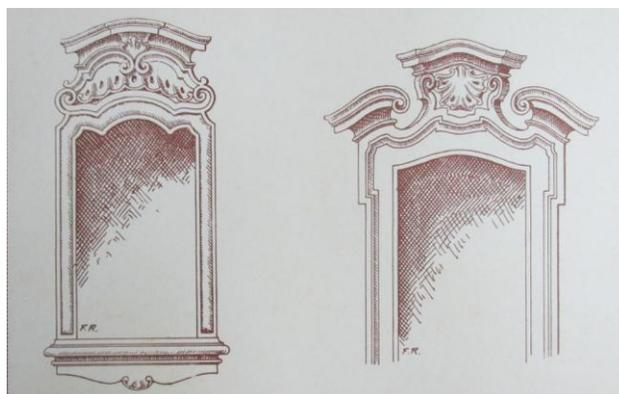


Fig. 55: Felisberto Ranzini, janela e portal, 1927.

As pranchas de Felisberto Ranzini em *Estylo colonial brasileiro* resumem-se a apresentar uma série de motivos ornamentais destinadas ao uso no *revival* da arquitetura colonial. É interessante notar que Ranzini se preocupou em fornecer, por meio da organização dos motivos nas pranchas, alguns parâmetros para seu uso de acordo com a noção clássica de decoro arquitetônico. Cabe notar também a ocorrência de diversas citações dos exemplares mais conhecidos da arquitetura barroca à época, como a sobreverga do portal da figura 55, que alude à portada da capela de N. Sra. do Carmo, em Ouro Preto.



Fig. 56: José Wash Rodrigues: *Mariana, cadeia (câmara municipal)*, [s. d.].

Certos traços dos desenhos de projetos também fazem parte da abordagem dos artistas documentaristas. Tanto Norfini quanto Wash Rodrigues, mesmo quando retratam cenários ou objetos em que a função técnica tinha mais destaque, mantêm-se bem próximos das elaboradas ilustrações que compunham os projetos arquitetônicos da época e visavam transmitir a *ambiência* desejada. É este o caso das cozinhas desenhadas por Norfini ou do interior da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana, feita por Rodrigues, que pode ser vista na figura 56.

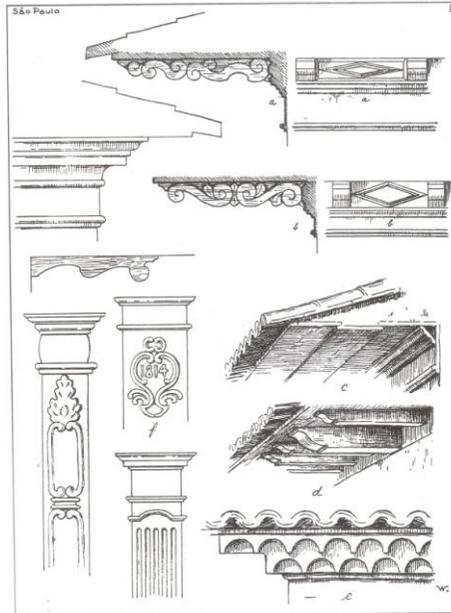


Fig. 57: J. Wasth Rodrigues, *Beiras, cimalkas e pilastras*, [s. d.].

De maneira bastante reveladora, as ilustrações de J. Wasth Rodrigues e de outros participantes das viagens documentais promovidas pelos patronos do movimento neocolonial revelam-se mais deficientes quando seu foco são os aspectos técnicos e construtivos da arquitetura. Na representação de elementos arquitetônicos em que os aspectos formais eram menos importantes que os técnicos para a inteligibilidade do desenho, mesmo os mais experientes desenhistas hesitavam ou omitiam linhas — o que tornam suas ilustrações de difícil leitura aos interessados no tema. É este o caso dos beirais desenhados por Rodrigues (fig. 55), principalmente do beiral c, no qual a representação do guarda-pó omite aspectos básicos de seu funcionamento, como a fixação das tábuas que o compõe. Mesmo na sua ilustração dos beirais de beira-seveira (e), a aparência demasiadamente “chapada” de seus traços compromete a compreensão do sistema.

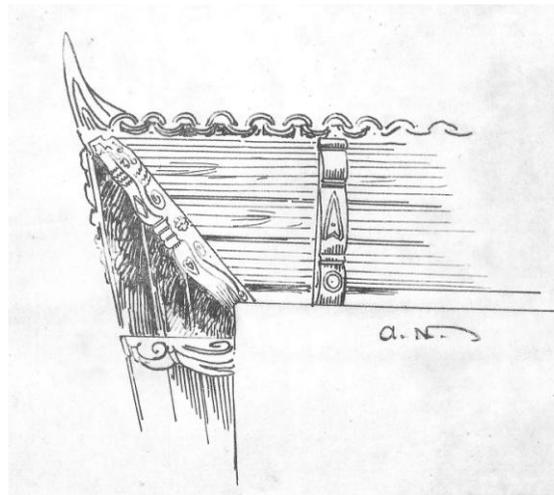


Fig. 58: Alfredo Norfini, *Canto de telhado, Santa Bárbara – MG, 1921*.

O desenho de um beiral feito por Norfini constitui-se no melhor exemplo da pouca familiaridade com a técnica demonstrada pelos documentaristas neocoloniais. Ao contrário de Rodrigues, cuja experiência com o tema rendeu-lhe mesmo participações em projetos de casas neocoloniais, Norfini foi sempre um pintor paisagista. Se isso fazia dele mais desajeitado na abordagem das técnicas, por outro lado garantiu uma grande riqueza temática de suas ilustrações que retratam aspectos incomuns à época, como elementos topográficos chamativos, pontes, tropas de mulas e antigos costumes urbanos.

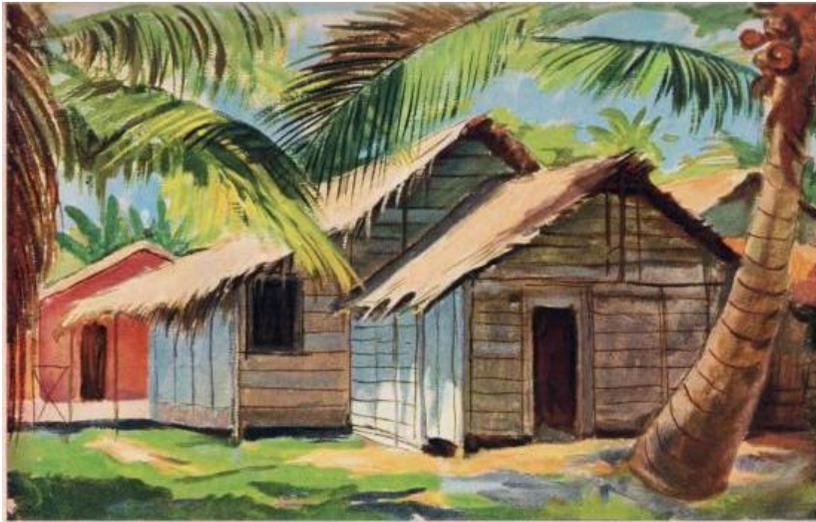


Fig. 59: Dimitri Ismailovitch, *Mucambos de palha e madeira em Pernambuco*, 1937.

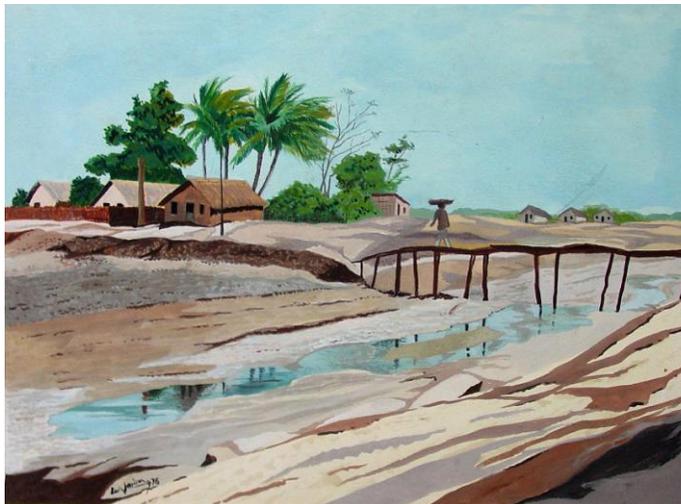
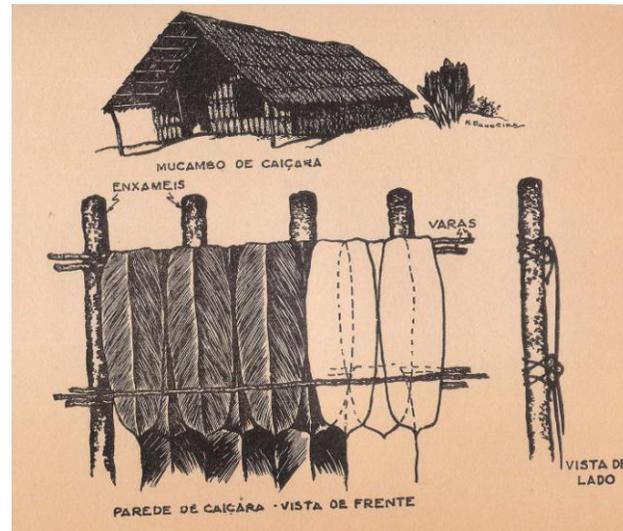


Fig. 60: Luis Jardim: *Casario e ponte*, 1936.

A adesão de Gilberto Freyre à estética da arquitetura moderna se manifestava em seu elogio à “*honestidade artística do mucambo, com sua honestidade de linhas, a economia de ornamentos, o seu apoio quase exclusivo sobre a qualidade do material*” (FREYRE, 1937, 30). As impressões transmitidas pelo sociólogo no trecho acima facilmente transparecem nas ilustrações de Dimitri Ismailovitch (1892-1976) — as únicas pranchas coloridas que constavam da publicação do SPHAN. Nascido na Bielo Rússia, Ismailovitch, veio para o Brasil em 1927, instalando-se no Recife e, posteriormente, no Rio de Janeiro. Ex-participante do Salão de Belas-Artes de 1931, o pintor russo compôs alguns quadros que tinham a arquitetura brasileira como tema, nos quais é possível vislumbrar certo apelo primitivista.

O tema do mocambo também resultou em abordagens parecidas por artistas brasileiros. O pintor e literato pernambucano Luis Jardim (1901-1987) chegou a realizar belas paisagens nas quais essas habitações adquiriam um valor bastante semelhante aos postulados por Gilberto Freyre, amigo próximo do próprio Luis Jardim.

Fig. 61: M. Bandeira, mucambo revestido com folhas de caiçara, 1937.



O protagonismo atribuído aos materiais em *Mucambos do Nordeste* tem sua melhor expressão nas pranchas realizadas pelo pintor pernambucano Manoel Bandeira (1900-1964). Nelas — as primeiras ilustrações publicadas pelo SPHAN de pormenores construtivos da arquitetura vernacular — existe um forte contraste entre o esforço quase anatômico do bico de pena em diferenciar os materiais usados e o esquematismo que preside os aspectos propriamente técnicos de seu emprego. Nesse sentido, há que se comparar o detalhamento de Bandeira em caracterizar as folhas de caiçara (fig. 61) e sua elevação e corte muito esquemáticos de uma parede de taipa de mão (fig. 62). Mesmo com seu esquematismo construtivo, as pranchas de Manoel Bandeira estavam em pleno acordo com a estratégia do SPHAN em priorizar a “visualidade” do passado nacional mais do que a salvaguarda de seu cabedal técnico.

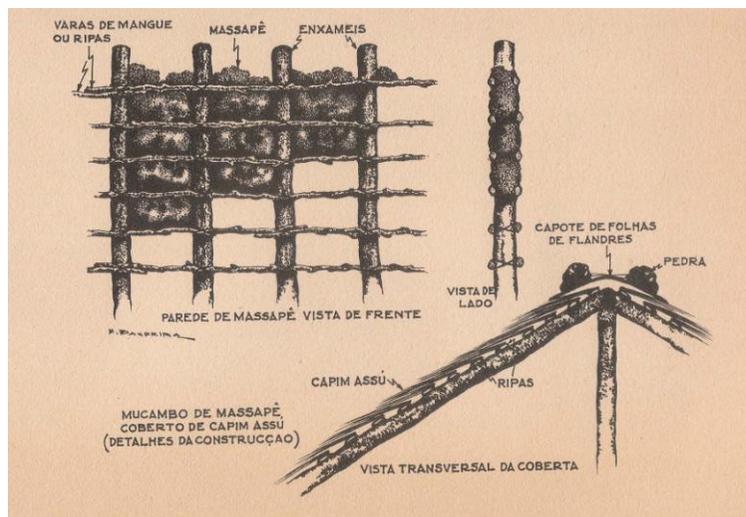


Fig. 62: M. Bandeira, esquema de parede de pau-a-pique, 1937.



Fig. 63: Mocambos em Tacaratu - PE, 1938.

Os registros feitos por Luiz Saia durante a Missão de Pesquisas Folclóricas ainda mantêm-se fortemente ligados à metodologia de pesquisa etnográfica de Dina Dreyfuss. Em seus rápidos levantamentos Saia traçava os croquis das arquiteturas que lhe interessava de modo bastante sintético, mas que permitiam o registro dos pontos mais básicos elencados no curso realizado na SEF dois anos antes. No caso dos mocambos mostrados nas imagens ao lado, a atenção do arquiteto para esses pontos faz-se ver no esforço de estabelecer tipologias de planta — aos quais procura associar os materiais então empregados, conforme se lê em suas notas: “*typo de planta para casas de palha*” (fig. 64). Além do termo genérico, discrimina o material empregado, tanto na cobertura como nas paredes, como sendo a palma da pindóba. A disposição da casa no terreno é dada pela fotografia e mesmo a atenção ao mobiliário se faz presente na localização nos croquis do local onde se pendurava a rede. Na medida do possível, Saia fez o uso conjugado de fotografias, desenhos de campo e anotações escritas — tendo em vista o caráter pessoal que atribuía a esses registros, o arquiteto parece ter sido parcimonioso em fotografar exemplares de arquitetura vernacular.

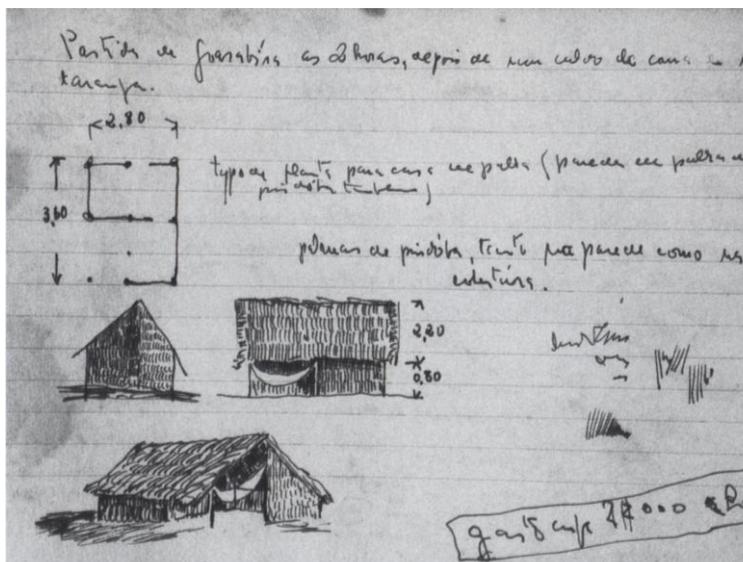


Fig. 64: Luiz Saia, notas sobre mocambos, 1938.

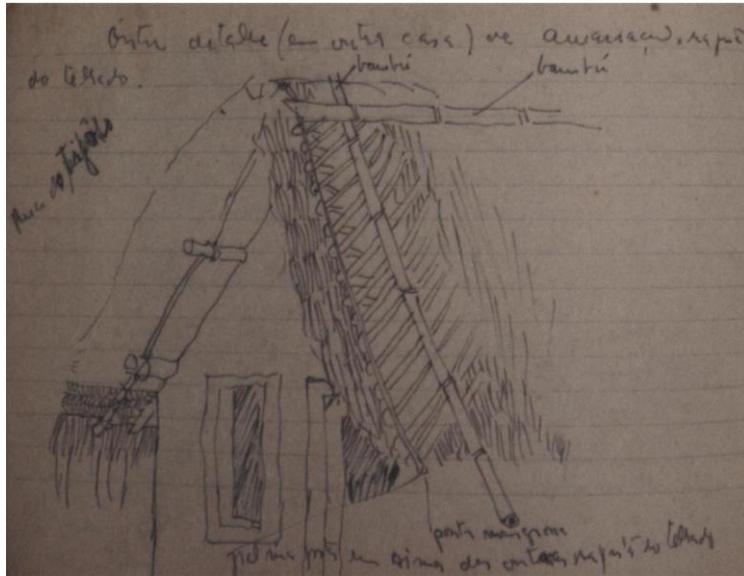


Fig. 65: Luiz Saia, casa em Areia - PE, 1938.

Durante a Missão, Luiz Saia realizou alguns de seus mais belos desenhos, aos quais acrescentava notas com os nomes dos materiais utilizados e a conveniência de seu emprego em elementos estruturais, de vedação ou na armação dos telhados. Procedia também do mesmo modo com as folhas de palmas e demais espécies vegetais mais utilizadas como cobertura ou elementos de vedação de paredes internas e externas. Particular interesse foi dedicado às técnicas de fixação e amarração de elementos vegetais, como o ripamento feito a partir de jissaras e taquaras (fig. 65) ou a fixação de folhas em palmas (fig. 66).

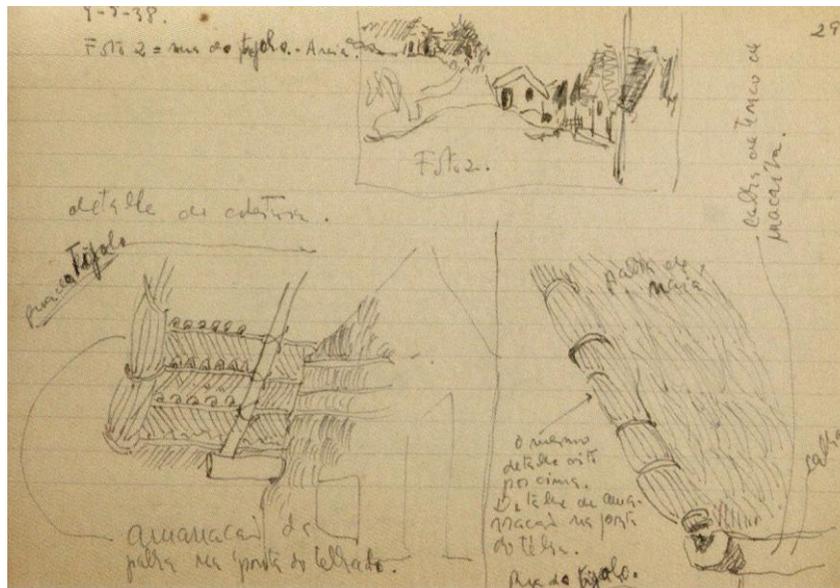


Fig. 66: Luiz Saia, casa em Areia – PE, 1938.

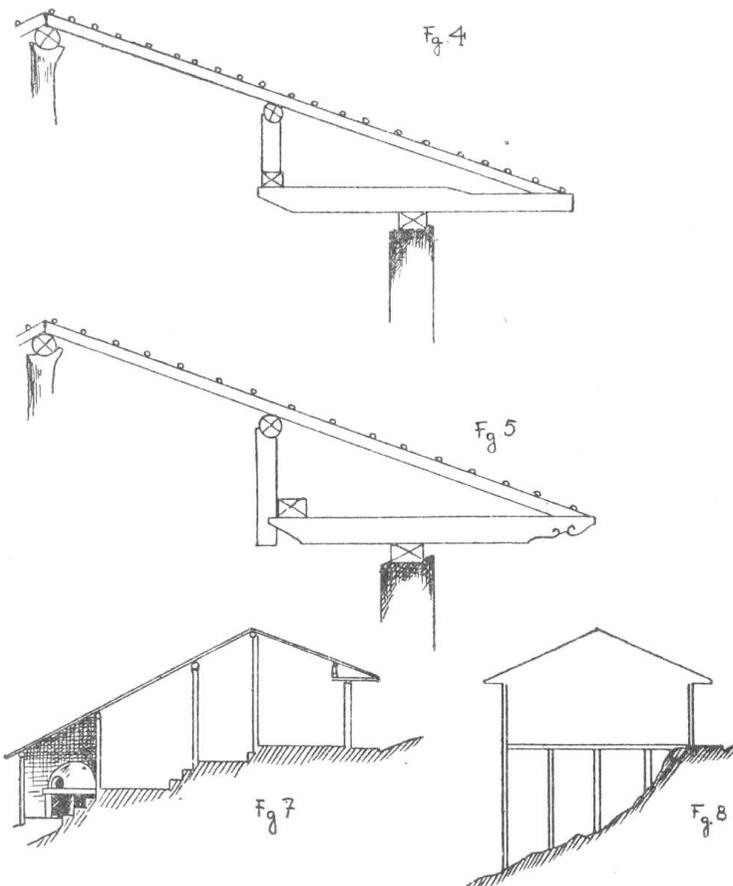


Fig. 67: Luiz Saia, tipos de beirais, 1937, "Um detalhe da arquitetura popular".

Toda a atenção que Saia desprendeiu aos materiais e à investigação das técnicas que deles se valiam está completamente ausente no esquema que elabora para seu artigo sobre os beirais da arquitetura popular, no qual mostrara-se integralmente comprometido com a lógica idealizante do evolucionismo formal. Se tal postura abstraía os pormenores vistos em seus desenhos da Missão, ao menos embasava procedimentos mais sistemáticos e confiáveis no âmbito das intervenções de restauro do SPHAN.

Legenda do esquema de L. Saia:

Fig. 4: Beiral de casa da aldeia de Carapicuíba.

Fig. 5: Beiral de casa no centro de Pirapora do Bom Jesus.

Fig. 7: Disposição das casas de Carapicuíba no terreno.

Fig. 8: Solução mais corrente na arquitetura brasileira, de acordo com Saia.

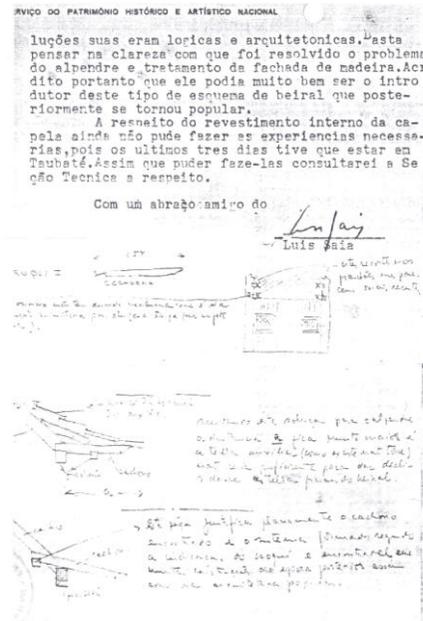


Fig. 68: Cópia de carta de Luiz Saia para R. M. F. de Andrade, 1945.

Transcrição das notas aos croquis* - fig. 68:

“Aceitando esta solução para o alpendre, a distância ‘a’ fica muito maior e a telha auxiliar (como existe na torre) não seria suficiente para dar declividade à telha próxima do beiral”

“Esta peça justifica plenamente o cachorro encontrado e o sistema formado segundo indicação do croqui é encontrável em muitas construções de época posterior e na arquitetura popular”

*Apenas das notas referente aos dois croquis que apresentam soluções distintas para os beirais do alpendre.

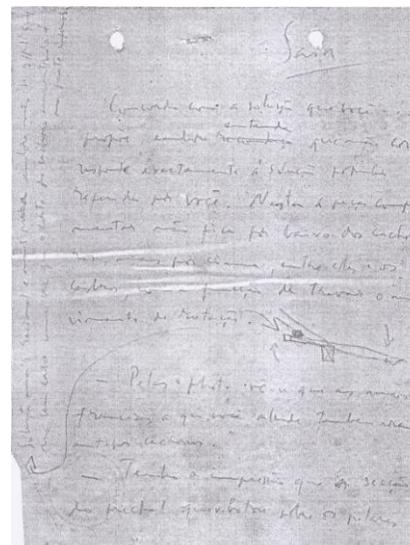


Fig. 69: Cópia de bilhete de Lúcio Costa para Luiz Saia, 1945.

Transcrição das notas referente ao croqui – fig. 69:

Saia

Concordo com a solução que você propõe, embora entenda que não corresponde exatamente à solução referida por você. Nesta a peça complementar não fica por baixo dos cachorros, mas por cima, entre eles e os caibros, com a função de travar o movimento de rotação.

Solução mais racional e mais pura, embora não se aplique no seu caso, uma vez que o corte do cachorro é na parte inferior.



Fig. 70: Mário de Andrade em visita às obras da capela de Sto. Antonio, 1945, Germano Graeser.

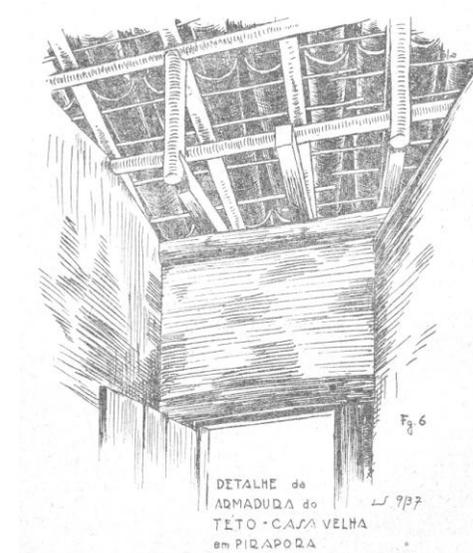


Fig. 72: Luiz Saia, Detalhe da armadura do teto – casa velha de Pirapora, 1937.

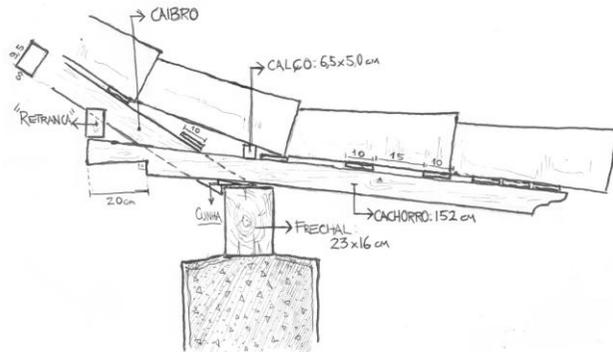


Fig. 71: Beiral do alpendre da capela de Santo Antonio atualmente. Desenho do autor.

A solução adotada no alpendre da capela (fig. 71) parece ter sido escolhida por contemplar diversas hipóteses surgidas ao longo das investigações, mesmo que apresente algumas incongruências. Além de inutilizar o chanfro do cachorro (que aparece na mão de Mário de Andrade na fig. 70), ele necessita de um “calço” para prover a declividade correta — conforme apontado por Saia. Ainda que haja indícios de que Saia, posteriormente, viesse a discordar da opção adotada, é interessante notar como ao propor sua ideia para o beiral do alpendre, tenha pretendido vinculá-lo ao mesmo tipo de “beiral de bracinho” encontrado em uma casa em Pirapora do Bom Jesus — cuja ilustração é fornecida em seu artigo de 1937 (fig. 72). Ali se vê a “sobreviga” que corre paralela à cachorrada do beiral, travando a posição da linha de cachorros e servindo de contrapeso ao empuxo por eles sofrido — técnica que, mesmo sem validar a solução idealizada em 1945, se aproximaria mais da sua tese de que o “arquiteto” da capela poderia ter sido o seu divulgador no âmbito da arquitetura popular.



Fig. 73: Capela de Santo Antonio, São Roque-SP, 2008.



Fig. 74: Capela no caminho para São Roque, c. 1945.

Ainda que não haja maiores registros referentes à foto, senão a sucinta observação sobre sua semelhança com a capela de Santo Antonio, é bem provável que a capela à beira da estrada para S. Roque (fig. 74) tenha sido registrada devido à atribuição do seu gradeado em madeira como “degradação” da fachada vazada da capela seiscentista (fig. 73). Assim, mesmo nos seus aspectos compositivos, a arquitetura vernacular permaneceria desprovida de princípios próprios, confirmando sua qualidade de produto irrefletido de seus construtores.

Há que se considerar uma origem muito mais prosaica para o gradeado de madeira da capelinha fotografada. Tais santuários eram tipicamente dispostos à margem de estradas ou encruzilhadas de zonas pouco frequentadas por automóveis, não costumando haver qualquer tipo de vedação na fachada das capelas mais singelas. Mas com o aumento da circulação de pessoas estranhas ao local, aumentava-se o risco de roubos ou profanação do santuário, sendo comum que portas ou grades fossem colocadas apenas posteriormente. Tal aparenta ter sido o caso da capelinha fotografada, já que a própria conversão da estrada local em uma estrada de rodagem para automóveis era então relativamente recente.

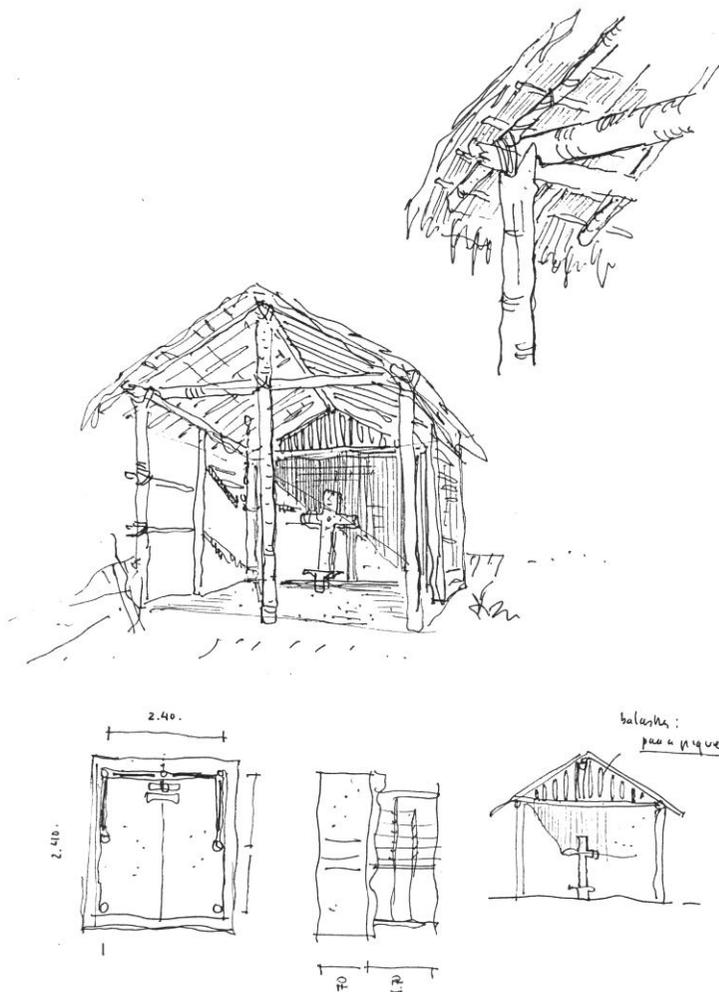
Fig. 75: Construção de casa em Areia-PE, 1938.



A pesquisa feita por Saia com dois homens que trabalhavam na obra de uma casa no município paraibano de Areia-PE (fig. 75) é bastante representativa de sua concepção meramente operativa da construção vernacular. Nessa ocasião, Saia anotou, com detalhes, algumas instruções fornecidas por seus informantes para a construção de um mocambo de taipa de mão e coberto com palha de pindoba. Suas notas abrangem todas as etapas construtivas – desde a colocação dos esteios que servem de marcação até o modo de se fixar as folhas das palmas ou camada de barro ao ripamento das paredes. Além disso, Saia registrou também os nomes de cada elemento construtivo e das madeiras e plantas de que são feitos. Nada foi registrado acerca dos princípios organizadores da construção ou sobre o universo simbólico presente na obra ou nos materiais. A mesma postura foi repetida em outros levantamentos feitos pelo arquiteto durante a Missão, como na Baía da Traição, onde tomou notas sobre os mocambos dos pescadores que ali viviam (fig. 76).

Fig. 76: Mocambo em construção na baía da Traição – MA, 1938. Luiz Saia.





Adotando o mesmo vocabulário gráfico do desenho modernista que valorizava uma abordagem sintética do objeto arquitetônico e os traços em preto e branco (MOSANER, 2012, 59), o desenho de Antonio L. Dias de Andrade evidencia as transformações pelas quais passava a preservação do patrimônio no Brasil. Diferentemente de Luiz Saia, o interesse pela arquitetura vernacular aqui não era tanto gerar uma documentação etnográfica ou folclórica, mas sim subsidiar a atuação do então recém-fundado Condephaat — o órgão estadual de preservação do patrimônio cultural.

Fig. 77: Antonio L. D. Andrade: Capela rural em Cunha - SP, 1977.

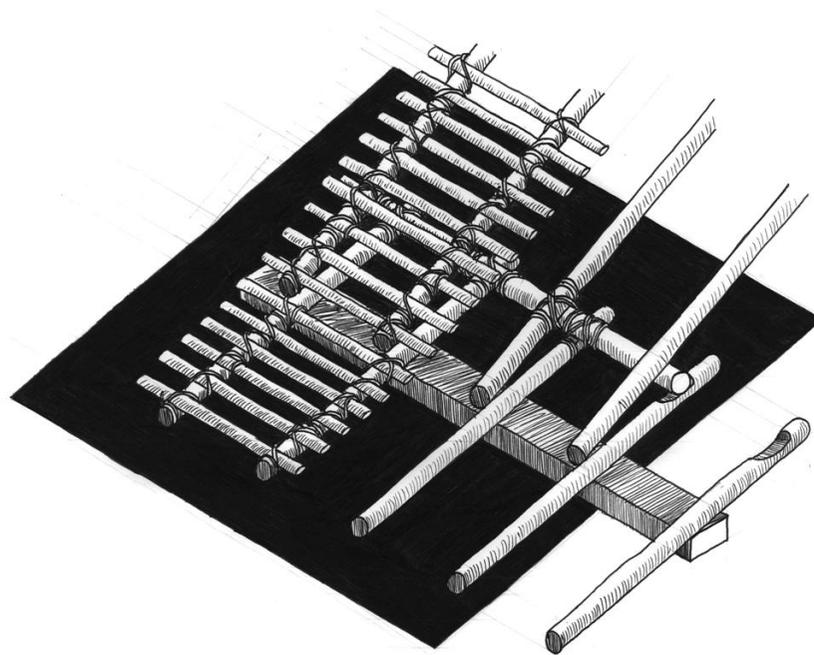


Fig. 78: Antonio L. D. Andrade. Beiral de casa rural na serra do Itapeti – SP

O valor epistemológico próprio da abordagem dos desenhos de Dias de Andrade — ainda que construído ao longo de seu trabalho de levantamentos do patrimônio cultural— filia-se também a condição do arquiteto como ex-aluno e professor ingressante da FAU-USP, em um momento em que as teses de Artigas sobre o desenho exerciam seus primeiros e marcantes impactos. Ao elaborar ilustrações acuradas dos sistemas construtivos da arquitetura vernacular (como a “perspectiva explodida” ao lado), o arquiteto contribuía não apenas para a valorização desses bens culturais como também realçava o papel do desenho como ferramenta de registro e inventário.

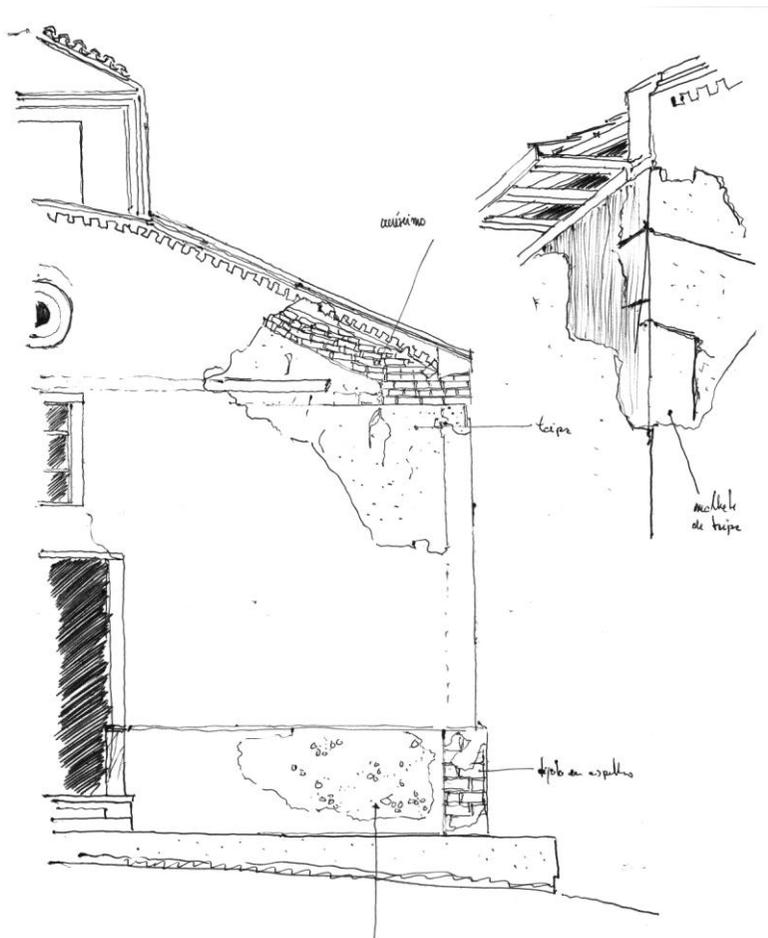
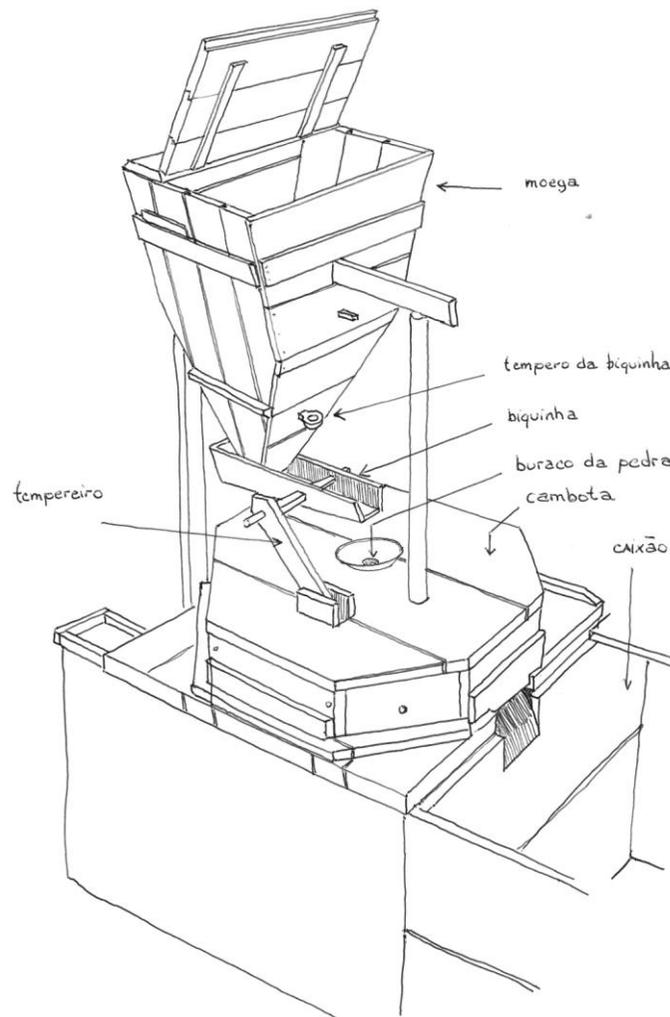


Fig. 79: Luiz A. Passaglia: Capela de São Francisco - Mogi das Cruzes-SP, 1976.

O interesse construtivo do inventário das técnicas pautou também o desenho do arquiteto Luiz Alberto Passaglia, outro integrante da equipe contratada pelo Condephaat. Note-se, nesse quesito, o detalhe em perspectiva do cunhal da capela, no qual o arquiteto registrou a amarração em “malhete” das paredes de taipa de pilão. Também significativo é o registro cuidadoso feito por Passaglia das diferentes técnicas empregadas em intervenções posteriores sofridas pelo edifício, como o “encamisamento” de tijolos e o seu respectivo reboco com aplicação de cacos de telhas quebradas — que revela já o amadurecimento dos novos princípios estabelecidos pela Carta de Veneza (1964).



Outra inovação surgida do inventário das técnicas construtivas foi seu interesse pelas técnicas e equipamentos destinados à produção econômica, como máquinas de beneficiamento de café, prensas e rodas de mandioca e moinhos de fubá (fig. 80). Especial atenção era dada ao registro do léxico técnico empregado nesses equipamentos, algo que também permite relacionar os inventários com a abordagem da técnica desenvolvida no âmbito da FAU-USP, uma vez que a preocupação com a terminologia foi, desde sempre, uma das questões centrais para Júlio Katinsky e Ruy Gama.

Fig. 80: Luis A. Passaglia. Moinho d'água em São Luiz do Paraitinga-SP,

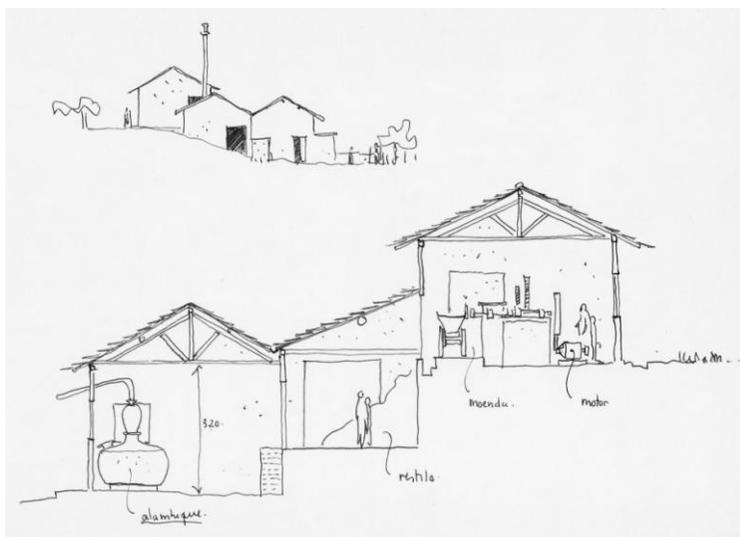


Fig. 81: Antonio L. D. Andrade. Engenho Pavaninha, Cabreúva-SP, 1976.

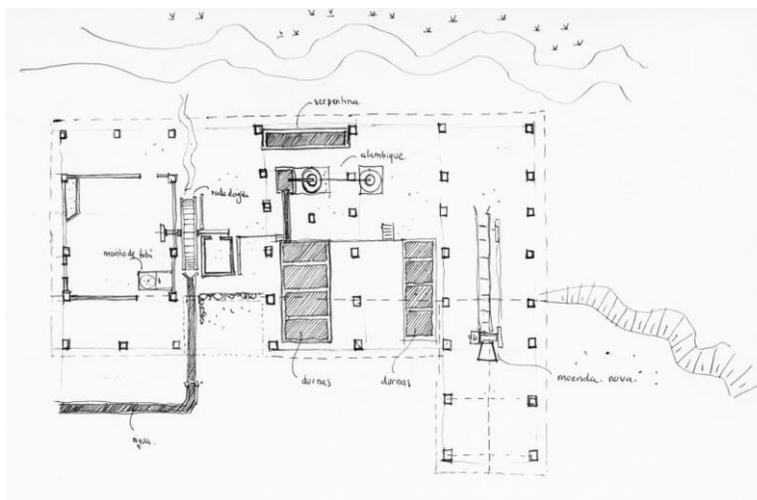


Fig. 82: Antonio L. D. Andrade. Fazenda Lima, em Porto Feliz-SP, 1976.

Um dos mais interessantes levantamentos realizados em sua época, o estudo “Arquiteturas do açúcar”, coordenado por Júlio Katinsky, demonstra bem a influência do renovado interesse pela técnica e pela arquitetura vernacular no campo do patrimônio cultural. O estudo encomendado pelo Condephaat visava, inicialmente, o levantamento das antigas fazendas de açúcar setecentistas de Itu, conhecidas como casas de “tradição bandeirista” (Ver KATINSKY, 1976). A cargo das disciplinas de história da técnica no Brasil, tanto Katinsky como Dias de Andrade, executor dos levantamentos de campo, atentaram também — para além dos remanescentes das grandes fazendas coloniais — para os pequenos alambiques que se mantinham em atividade em cidades da região, como Cabreúva (fig. 81) e Porto Feliz (fig. 82).



Fig. 83: Gunter Weimer, Elevação do sítio Osterkamp, Teutônia-RS.

Até o surgimento do estudo de Gunter Weimer sobre a arquitetura de imigrantes alemães, o tema permanecia bastante marginalizado. Os poucos estudos anteriores abordavam as construções de imigrantes sob uma ótica da aculturação, que dizia mais a respeito da adaptação dos imigrantes ao ideal de cultura brasileira de então do que à arquitetura propriamente dita. O próprio Weimer cita seu desconforto diante das perspectivas adotadas por esses estudiosos, especialmente Emilio Willems (WEIMER, 1983, 13). Desse modo, os desenhos de Weimer e sua equipe estiveram entre os primeiros que procuraram levantar o funcionamento estrutural dos elaborados enxaiméis gaúchos.

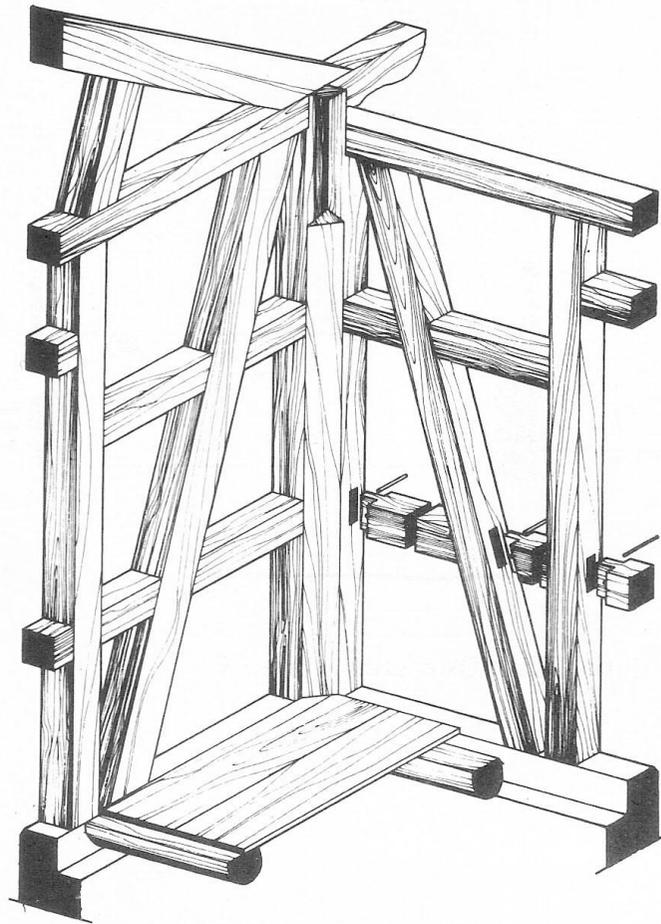


Fig. 84: Gunter Weimer, sítio Osterkamp, detalhe da estrutura de madeira em enxaimél, 1983.

A opção de Weimer por usar a linguagem dos desenhos projetivos em seus levantamentos mostrou-se plenamente adequada aos propósitos do levantamento. A aplicação dos parâmetros do desenho técnico às estruturas dos enxaiméis exigiu alguns enquadramentos pouco usuais em projetos arquitetônicos — ainda mais considerando a perda de espaço das estruturas de madeira nas rotinas projetivas de firmas de arquitetura nas maiores cidades brasileiras do período.

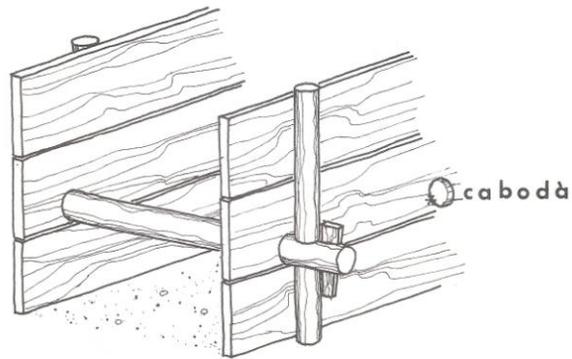


Fig. 85: Sylvio de Vasconcellos, taipal, 1979.

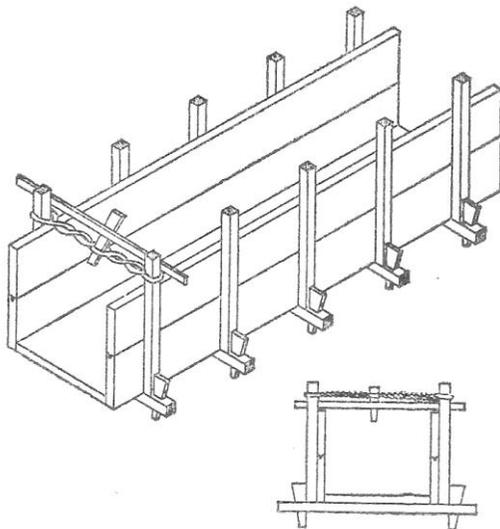


Fig. 86: Paulo F. Santos, esquema de taipal, 1949.

Ainda que tenha sido uma das técnicas construtivas mais presentes na arquitetura brasileira, a documentação da taipa de pilão sempre foi deficiente e tardia no âmbito da preservação. Nesse sentido, é notável o quanto foi pequeno o interesse do SPHAN em documentar a técnica da taipa enquanto os mestres taapeiros ainda viviam, e mesmo, trabalhavam. A opção de restituir as taipas desaparecidas com concreto armado em muito contribuiu para o desinteresse no tema. Além disso, contava também a concepção imagética do patrimônio pelo SPHAN, cuja preocupação mais urgente era a constituição de uma visualidade para a nação (Ver COSTA, 2015) do que o registro e preservação das técnicas construtivas vernaculares. O desenho do taipal contido no livro do arquiteto Sylvio de Vasconcellos é, nesse caso, paradigmático. Elaborado como um manual para os alunos do curso de especialização e restauro ministrado pelo IPHAN em Belo Horizonte, em 1978, o desenho de Vasconcellos, é uma simplificação bastante grosseira de um taipal — e designa erradamente o “cabodá”, que não era o orifício contido no taipal, mas sim aquele que restava na parede de taipa após a remoção da forma. Embora o taipal desenhado por Paulo Santos seja mais detalhado, ele aparenta ter sido retirado de um estudo ou manual português, cujos taipais nem sempre correspondiam aos que foram mais utilizados no Brasil.

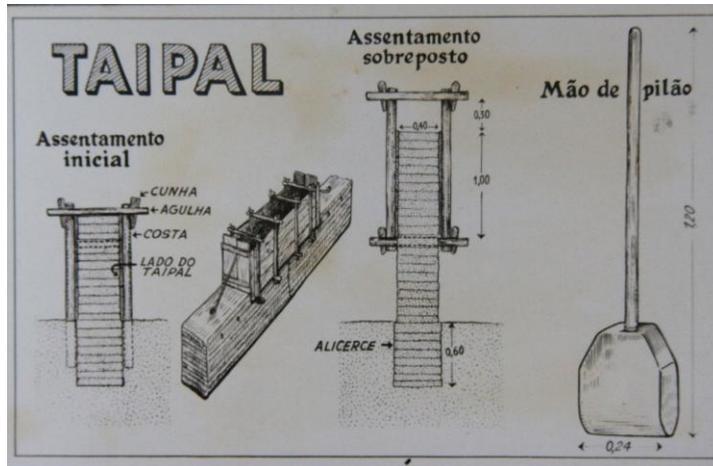


Fig. 87: Paulo Florençano, desenho de taipal em estudo de Carlos Borges Schmidt, 1946.

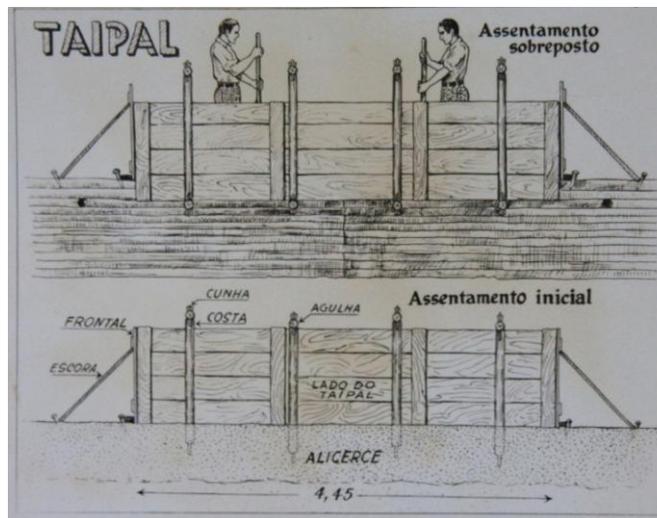


Fig. 88: Paulo Florençano, desenho de taipal em estudo de Schmidt, 1946.

O estudo de Carlos Borges Schmidt ainda é o único disponível que oferece um desenho preciso de um taipal, mostrando não apenas suas partes constituintes como também os pilões e os modos de fixação que eram empregados. O desenho ainda é preciso acerca da altura em que a “agulha” era colocada para formar o “cabodá”. Há de notar também a acuidade de Schmidt na medição de suas partes, que apresentam concordância com o antigo sistema de medidas corporais, mesmo que seus desenhos não o explicitem. Não obstante não creditados, os desenhos muito provavelmente foram feitos por Paulo Florençano, colega e colaborador de Schmidt.

Fig. 89: Carlos Borges Schmidt, taipal preparado para a segunda jornada, S. J. dos Campos, 1947.



Fig. 90: Carlos Borges Schmidt, detalhe do encunhamento da espiga na agulha, S. J. dos Campos, 1947.



Embora nunca tenha sabido desenhar, Schmidt fazia croquis bastante simples onde anotava as explicações que recebia. O uso da fotografia, além de documentar pormenores mais elaborados, possivelmente, serviu também para guiar os traços de Florençano em seus desenhos. Contudo, mesmo quando não havia fins ilustrativos, Schmidt demonstrou sempre uma preocupação em fotografar mesmo os menores detalhes técnicos atinentes aos seus interesses de estudo.



Fig. 91: Feixes de sapé cobrindo jornadas de taipa, S. J. dos Campos 1947, C. B. Schmidt.

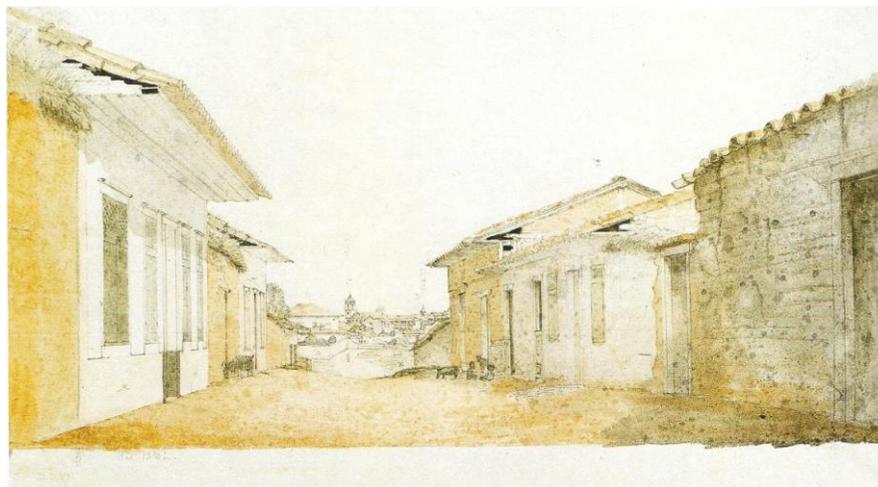


Fig. 92: William J. Burchell, Uma rua de São Paulo, 1827.



Um ponto interessante da pesquisa de Schmidt sobre a taipa de pilão foi o registro do expediente de cobrir as jornadas já terminadas com feixes de sapé (ou folha de flandres, como se vê ao fundo da figura 91), principalmente nos dias chuvosos. Trata-se de uma técnica que parece ter sido recorrente entre os taapeiros, tendo em vista que ramos de sapé aparecem pendendo sobre um muro da taipa, no canto esquerdo de um desenho feito por William Burchell, na cidade de São Paulo, em 1827. Curiosamente, a mesma técnica aparece retratada na pintura “O casamento de Maria” do pintor francês Robert Campin, datada do século XV. Nela, uma esteira de palha aparece disposta sobre os umbrais de uma portada do templo em construção onde se realiza o casamento. Ainda que seu uso não se aplicasse no caso, tendo em vista tratar-se de paredes de cantaria, foi uma solução eficiente do pintor para indicar as obras em andamento, motivo comum ao tema.

Fig. 93: Robert Campin, O casamento de Maria, c. 1428.

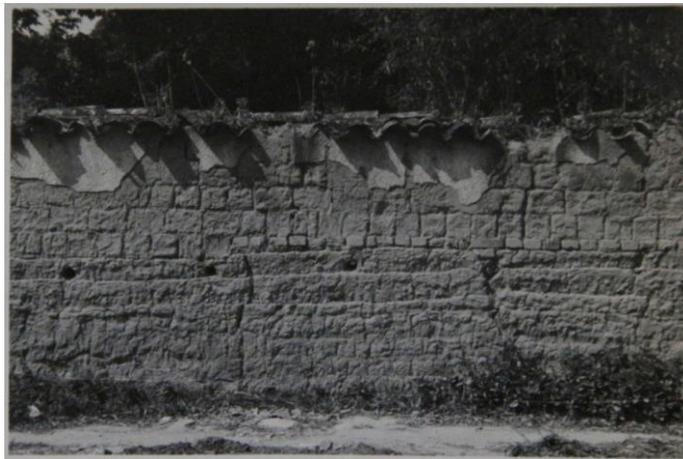


Fig. 94: Muro de taipa, adobe e tijolo. Itu-SP, Carlos Borges Schmidt, 1946.



Fig. 95: Forro de estuque, Itu-SP, 1946, Carlos Borges Schmidt.



Fig. 96: Casas de taipa em demolição, arredores do Largo da Memória, década de 1940, Carlos Borges Schmidt.

A documentação de Schmidt sobre a taipa incluiu mesmo fotografar casas que iam sendo demolidas na área central da cidade de São Paulo (fig. 96), algo para o qual mesmo os fotógrafos e arquitetos ligados ao patrimônio pouco atentaram. A abordagem de Schmidt de abranger todos os domínios de uma técnica, ou série de técnicas, se fez ver também no caso da arquitetura de terra. Em Itu, o pesquisador registrou tanto muros feitos de taipa, adobes e tijolos cozidos (fig. 94) como o uso do barro na confecção de forros de estuque (fig. 95).



Fig. 97: Casa caipira, São Luiz do Paraitinga, s. d., C. B. Schmidt.



Fig. 98: Cozinha de casa de indígenas, Itanhaém, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 99: Casa de "nortista", Ilha Anchieta, [s. d.], C. B. Schmidt.

O interesse de Schmidt pelas técnicas vernaculares nunca foi desvinculado de seu genuíno apreço pelos caipiras paulistas. Os anos como fazendeiro no vale do Paraíba parecem ter reforçado ainda mais a admiração nutrida por ele. Sua participação como voluntário na revolta constitucionalista de 1932 e sua colaboração com a revista *Paulistânia* atestam sua adesão aos discursos identitários que mitificavam certos aspectos históricos e culturais do passado regional. Mesmo sem ter externado chauvinismos políticos ou culturais em seus estudos, os discursos ideológicos acerca do “ser paulista” (Ver MARINS, 1999) proviam seu olhar de um viés fortemente culturalista. Seu interesse primordial permaneceu sempre sendo os modos de vida e de trabalho dos caipiras, o que se faz ver nas centenas de fotografias de suas habitações em seu acervo (fig. 97). Seu olhar culturalista denotava-se também em fotos feitas de residências indígenas (fig. 98), nas quais, não raro, procurava atentar para possíveis vínculos com o processo histórico de mestiçagem cultural. De especial interesse é sua fotografia de uma casa construída por um “nortista”, em Ubatuba, em que à planta comum de uma casa caiçara foi acrescentado o copiar típico do nordeste (fig. 99).



Fig. 100: Casa de imigrantes italianos, Amparo, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 101 Casa comercial japonesa, Registro, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 102: Paiol construído por imigrante polonês, Registro, [s. d.], C. B. Schmidt.

Como fazendeiro e técnico agrícola, Schmidt muito se interessou pelos debates sobre a conveniência da imigração estrangeira para o Brasil. Seu arraigado apreço pelo trabalhador rural brasileiro aqui mostrava sua face mais chauvinista, já que considerava os imigrantes não só desnecessários como inferiores aos brasileiros no trabalho agrícola. Aqui concordando plenamente com as teses mesológicas sobre a formação da cultura brasileira, Schmidt via a adaptação ao ambiente como a principal vantagem dos brasileiros frente aos imigrantes. Assim, é dentro dessa chave de leitura que devem ser entendidas as fotografias feitas por Schmidt acerca das construções e moradias dos imigrantes europeus e japoneses.



Fig. 103: Sítio com dois monjolos e moinho hidráulico, São Luiz do Paraitinga, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 104: Carlos Borges Schmidt. Desenho esquemático em verso de foto de moinho [s. d.].

A foto da figura 98, pertencente ao acervo pessoal de Sérgio Buarque de Holanda, foi tirada por Carlos Borges Schmidt em São Luiz do Paraitinga e testemunha a colaboração de Schmidt com o autor de *Caminhos e fronteiras*. A carta escrita por Schmidt para o historiador indica que ambos viajaram juntos para Paraitinga. Ainda que não seja possível ter certeza que a foto foi feita durante aquela ocasião, a possibilidade é bastante alta, tendo em vista o destaque dado a tais maquinismos pelos estudos de Holanda à época. O próprio Holanda chegou a manifestar familiaridade com a obra do pesquisador, a quem seu livro referencia como “estudioso de nossos problemas rurais” (HOLANDA, 1957, 215). Além disso, em seu prefácio, Holanda exaltou novamente os “notáveis” conhecimentos de Schmidt e Florençano agradecendo as “indicações de maior importância acerca de muitos dos temas aqui tratados”. No mesmo trecho, o autor fez referência às “numerosas ilustrações fotográficas relacionadas aos mesmos temas, e que ao menos em parte” foram utilizadas (HOLANDA, 1957, VIII). Pouco se sabe, contudo, das circunstâncias e do alcance do contato entre os dois pesquisadores. Florençano envolveu-se desde 1953 com a tarefa de constituir o acervo da Casa do Bandeirante, quando deve ter travado contato com Holanda, então diretor do Museu Paulista. A Florençano, provavelmente, se deve a recomendação de Schmidt para o grande historiador.

Schmidt, de fato, foi uma escolha acertada para servir de guia ao historiador. Sua familiaridade com a região (na qual fora fazendeiro havia cerca de 15 anos antes) e sua grande proficiência nas questões relativas à construção e operação desses maquinários, bem como seu papel no cotidiano das populações rurais da região, o tornavam mais do que habilitado para tanto. Desse modo, foi provavelmente o próprio Schmidt que riscou, no verso de uma foto de um moinho de Paraitinga, o esquema da figura 99, no qual procura demonstrar o processo de funcionamento do equipamento. Ainda que a fotografia não contenha nenhuma assinatura, os traços do desenho são bastante similares aos de suas notas de campo. Em verdade, as contribuições de relevo de Schmidt a essa obra seminal de Sérgio Buarque de Holanda, o grande clássico entre os estudos sobre a cultura material no passado brasileiro, aparentam ter sido bem mais maiores do que se costuma considerar, principalmente na argumentação de Holanda sobre as técnicas agrárias coloniais.

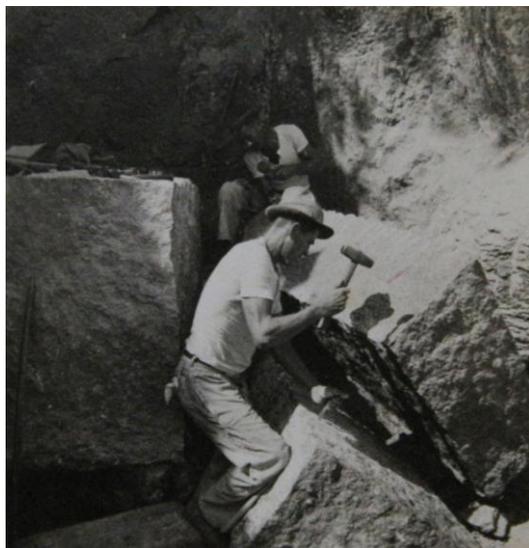


Fig. 105: Canteiro lavrando pedra na Baixada Santista, [s. d.], Carlos Borges Schmidt.

A fotografia ao lado é um registro bastante raro da exploração de jazidas de pedras duras (granitos e gnaisses respondendo pelos tipos mais explorados na região onde foi feita a foto). Ainda que o advento dos materiais industrializados tenha solapado os usos mais nobres de grandes blocos lavrados de pedra, muitas foram as jazidas que continuaram sendo exploradas ao longo de quase todo o século XX, dando certa sobrevivência às tradições técnicas mais comuns ao ofício dos canteiros. Principalmente em regiões em que tais rochas eram abundantes e havia a mão de obra especializada, a produção alcançada foi considerável, como foi o caso de Salto-SP (Ver ANDRADE, 2015).



Fig. 106: trabalho familiar em construção de casa em Ubatuba, [s. d.], C. B. Schmidt.

Schmidt procurava também registrar as condições e contextos sociais que permeavam a construção das casas vernaculares. Embora grande parte desse esforço fosse concentrada em descrições e análises das formas de ajuda vicinal na construção de moradias e demais edifícios, Schmidt atentou também para o trabalho familiar. Demonstrando-se um observador atento, Schmidt registrava, assim, as divisões do trabalho de acordo com sexo e idade. Cabe ressaltar que, muitas vezes, cabia aos familiares mais próximos erguer a maior parte da edificação, cabendo ao mutirão apenas a conclusão da obra.

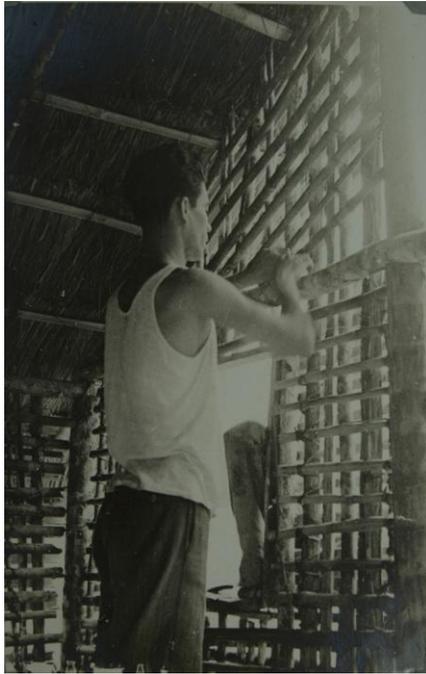


Fig. 107: amarração das varas nos paus a pique [s. d.], Carlos Borges Schmidt.

A familiaridade de Schmidt com as técnicas e materiais empregados na confecção de cestas, balaios e esteiras contribuiu para que suas análises e registros da técnica da taipa de mão ganhassem em densidade e alcance (fig. 107). Em suas cadernetas, constam os nomes das diferentes plantas utilizadas para tal fim, os critérios que presidiam seu uso conjunto com outras espécies e sua adequação ou não para determinados fins. De especial interesse são seus registros feitos sobre o uso das folhas de certa espécie de palmeira, a guaricanga, para a cobertura de casas comum no litoral paulista (fig. 108). Diferentemente do sapé, onde os feixes da gramínea podiam fazer uma “cama”, envolvendo o ripamento já colocado anteriormente (fig. 109), nos telhados de guaricanga, as palmas, primeiramente, eram enlaçadas nas ripas, que só depois eram dispostas sobre os caibros.

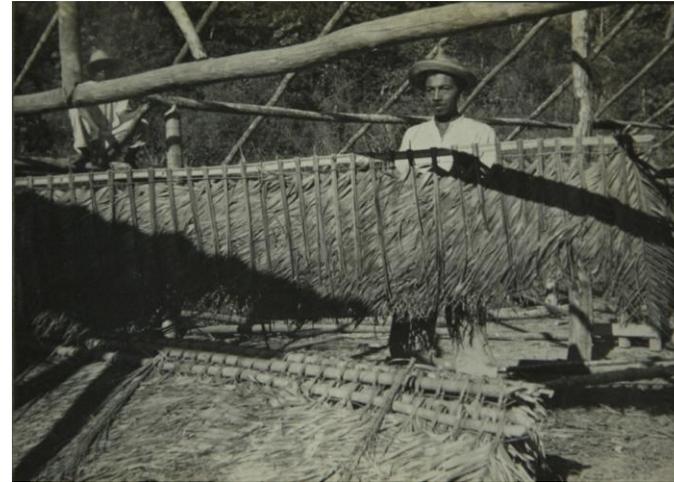


Fig. 108: Ripamento de folhas de guaricanga, Cananéia, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 109: Cobertura de sapé, São Luiz do Paraitinga, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 110: Balaieiro em trabalho, Ubatuba [s. d.], C. B. Schmidt.

As técnicas empregadas na fabricação de esteiras, balaios e demais alfaías domésticas, foram registradas por Schmidt em diversas ocasiões (fig. 110). Embora boa parte dos estudos feitos sobre o tema concentre-se na figura do balaieiro que obtém da comercialização dos produtos seu meio de vida, as técnicas de fabricação de esteiras e balaios eram, essencialmente, um ofício caseiro. Portanto, saber ao menos os rudimentos das técnicas de cestaria era parte importante da manutenção da vida doméstica e, logo, bastante difundido.

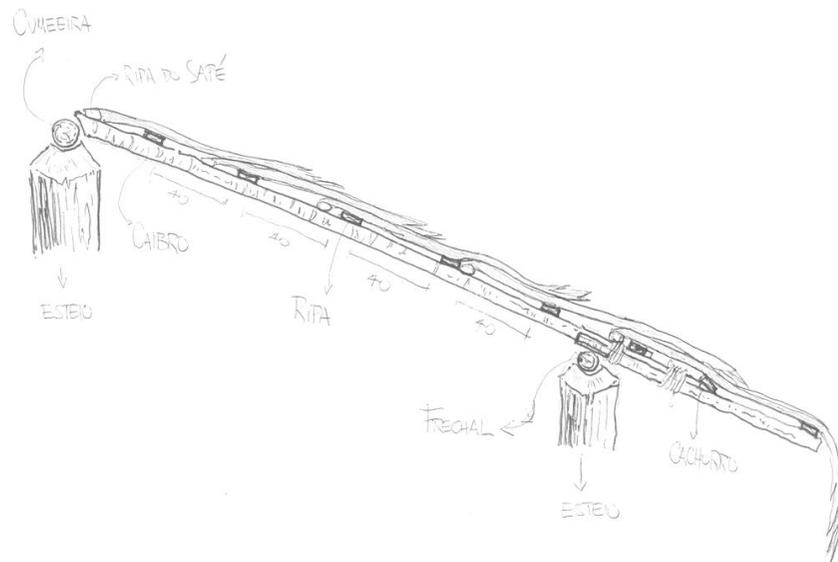
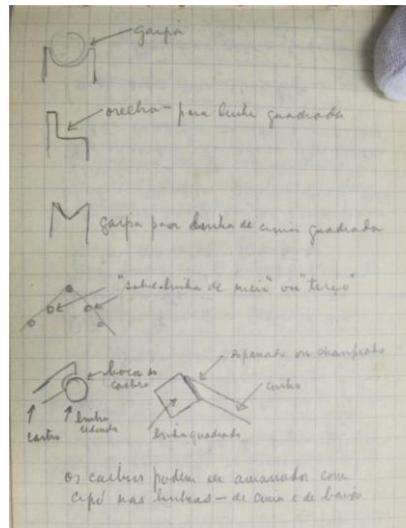


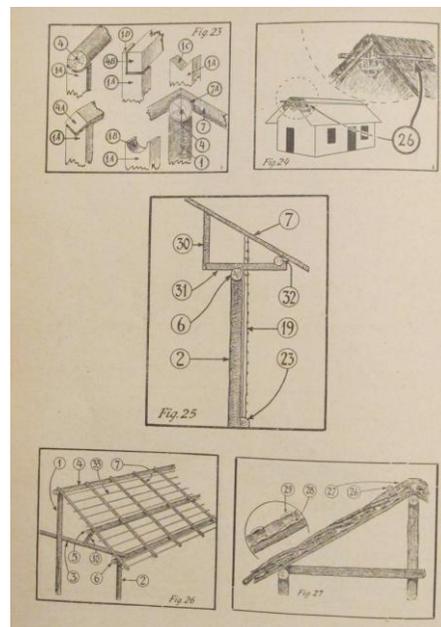
Fig. 111: Corte de telhado de casa rural, bairro do Espírito Santo. Paraibuna – SP. 2013.

Fig. 114: Carlos Borges Schmidt. Notas sobre terminologia técnica em S. L. Paraitinga, [s. d.].



O interesse de Schmidt pelo léxico construtivo de seus informantes nada tinha a ver com tropismos, mas sim em elaborar um mapeamento dos tipos de habitação popular existentes no estado de São Paulo. Ainda que pouco ainda se saiba sobre esse inquérito, pode-se afirmar que ele concordava perfeitamente com o pragmatismo peculiar à sociologia e antropologias norte-americanas, almejando menos um estudo acadêmico do que subsidiar políticas públicas do governo estadual.

Fig. 115: ilustrações do Inquérito de Habitação popular [s. n.] [s. d.].



Como é visível na comparação entre a figura 114 e o quadro superior à esquerda, na figura 115, os diagramas presentes no *Inquérito* se restringiram a elaborar graficamente as notas tomadas por Schmidt. O recurso ao desenho mais técnico visava uma melhor aplicabilidade da pesquisa, que deveria ser realizada por professores da rede estadual de ensino.

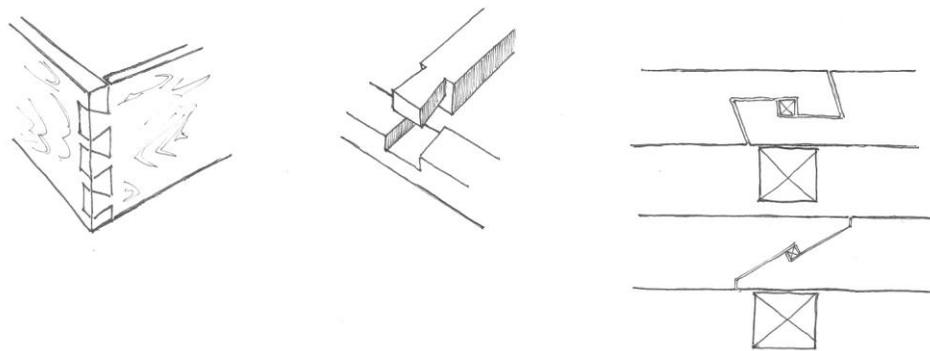


Figura 116: Tipos de samblagens comuns à carpintaria e à marcenaria antigas.

Na figura 116, nota-se todo o potencial compositivo dos tropismos. O “dente”, a mais simples forma de solidarizar peças distintas, podia ser elaborado de diversas maneiras. À esquerda, vê-se seu uso para conformar os malhetes muito utilizados em marcenaria. Cabe notar que o mesmo termo era também empregado para descrever a amarração de paredes de taipa de pilão, que também recorria a um “dente” em seus esforços (Ver prancha 41, detalhe). Ao centro, há um exemplo de seu emprego em obras de carpintaria, onde os “rabos-de-andorinha” faziam um encaixe bastante sólido e de fácil execução. Não raramente, samblagens mais sofisticadas elaboravam ainda mais a forma do dente — chegando a recorrer ao uso de cavilhas. Tanto o raio-de-júpiter (à direita, abaixo) como uma variação sua apresentam “dentes” em seus engastes. Cumpre notar que a função conjuntiva dos tropismos reverberava já nos mais distantes usos da palavra grega *tropos*, da qual derivara-se a antiga voz náutica grega *tropoter* (τροποτηρ) — designação dada às tiras de couro que *uniam* os remos dos barcos às forquilhas de suas bordas.

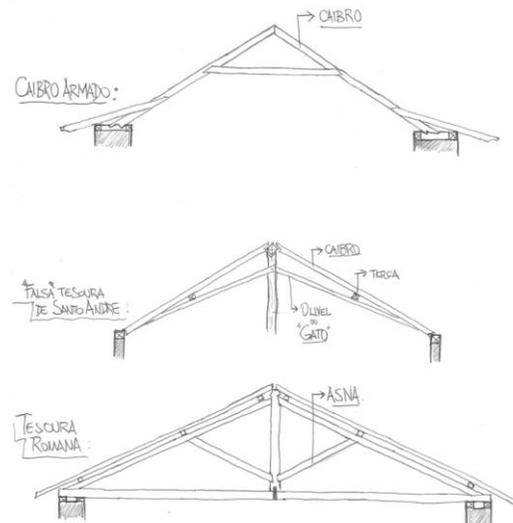


Fig. 117: Tipos comuns de telhados e sua nomenclatura zoonímica

Mesmo os tropos técnicos não necessariamente remetiam ao corpo humano. Figurações de animais, por exemplo, também são recorrentes no léxico dos construtores vernaculares. Particularmente profícuos foram os tropismos animais na denominação de peças de carpintaria usuais na armação de telhados, ainda que seus significados nem sempre sejam fáceis de apreender. Ao nome “asna” pode-se, facilmente, inferir a função de suportar cargas à maneira dos asnos e burros. “Caibro” teria se originado da palavra latina para cabra (*caprēus*). O próprio Vitrúvio refere-se ao *capreolus* dos telhados, provavelmente como termo de uso geral (Ver VITRÚVIO, IV, II, 1; ULRICH, 2007, 295-296).

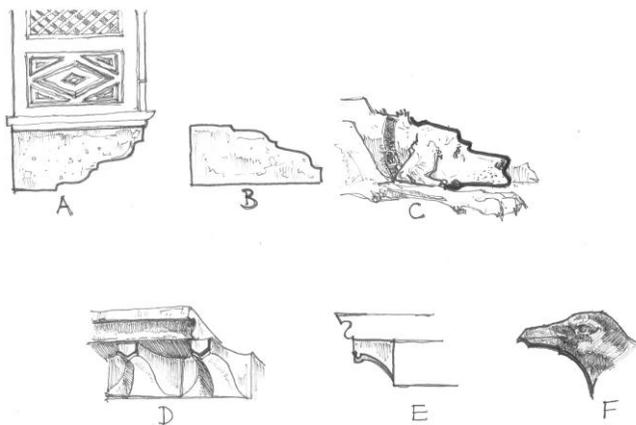


Figura 118: Tropismos dos arremates de cobertas: o cachorro (português e espanhol) e o corvo (francês).

O termo “cachorro” seria um tropismo derivado da semelhança dos perfis mais comuns às peças com a cabeça dos cães. (ainda que mísulas de pedra já fossem usadas desde a antiguidade com a mesma função, esse nome seria um cultismo infenso ao linguajar dos canteiros). A hipótese ganha força quando se considera a peça não pela ótica do observador, mas do artífice, que a trabalhava apoiada de maneira oposta (B e C) Outra evidência são as especificações de antigos contratos que especificam a obrigação do contratante de “botar huma caxorrada de madeira serrada com seos fossinhos nos cachorros” (MENEZES, 1961, 212). Na língua francesa, a palavra correspondente para cachorro é *corbeau* (corvo) (D). De forma análoga, seu nome poderia ser uma alusão à curvatura de arremate adelgado característica dessas peças (E e F). É possível, ainda que incerto, inferir um campo semântico comum aos dois termos a partir de sua orientação oposta ao interior da casa, favorecendo sua associação à costumeira reputação de sentinelas que ambos os animais gozavam na antiga cultura doméstica. Desse modo, o uso do termo “peito-de-pombo” para descrever os “focinhos” dos cachorros formados por duas golas opostas (para usar o léxico das modenaturas clássicas), seria mais recente, onde se notaria já a influência das traduções de manuais técnicos franceses para o português, muito comuns ao longo de todo o século XIX.



Figura 119: Tropismos corporais na terminologia oleira do Brasil.

Os tropismos da olaria quase nunca se expressam na nomenclatura dos tipos e usos dos utensílios de cerâmica, que, no mais das vezes, remetem às suas formas ou capacidades, como “quarta”, “quartinha”, “cuscuzeiro”, “moringa”, “panela” (Ver PEREIRA, 1957; SCHEUER, 1982). Não obstante, eles predominam na denominação de suas partes. O termo “pés” não raro nomeia a base de um pote, assim como “corpo” é o nome geral da parte central entre a base e sua abertura superior. As divisões do corpo central variam de acordo com as tipologias e estilos de cerâmica. “Colo”, “cintura”, “barriga” e “ombro”, contudo, são nomes quase onipresentes nessas partições (A). Novamente em comum com seus congêneres construtivos, os tropos da produção oleira presidem também o processo de fabricação. Os rolos de barro, que são dispostos espiralados do modo a formar os pescoços de potes e panelas, costumam ser medidos pela espessura dos dedos dos próprios oleiros (B). Além disso, muitos nomes de formas intermediárias da massa de barro – portanto invisíveis após a conclusão do processo – também remetem à figuração de partes do corpo (C) (SCHEUER, 1976, 47-48). Note-se, portanto, o caráter bastante distinto da nomenclatura comumente adotada pelos estudos tipológicos e taxionômicos das cerâmicas, referente à esfera dos usos e dos usuários das peças, e os tropismos corporais cujo emprego é mais circunscrito ao universo da produção e à fala do produtor.



Fig. 120: Alcovas em casas coloniais. A) Planta de casa brasileira segundo Vauthier. B) Casa seiscentista paulistana (In LEMOS, 1999). C) Casa piauiense de morada inteira (In BARRETO, 1938). D) Casa setecentista de Ouro Preto (VASCONCELLOS, 1978). E) Sede do Engenho de Viegas, no Rio de Janeiro. F) Casa natal de Oswaldo Cruz, em São Luiz do Paraitinga – SP.

O enunciado de Vauthier de que quem vira uma casa brasileira, vira todas, é possível liga-se, em parte, à ubiquidade do esquema de divisão das moradias entre uma faixa fronteiria de caráter social e outra de atividades familiares mais íntimas como a sala de jantar ou varandas, entremeadas por um ou mais correrres de alcovas. Esse esquema, que muitas vezes era complementado com a disposição da cozinha junto à sala de jantar/varanda, foi, de fato, enormemente difundido no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, como atestam os exemplos de casas paulistas (B), piauienses, (C) e mineiras (D), além do exemplo recifense dado por Vauthier (A). Mesmo residências mais tardias e bem providas, com mais cômodos e maior especialização de usos, ainda mantiveram-se fiéis ao mesmo modelo (F). Ainda que a funcionalidade construtiva tenha sido um elemento dos mais consequentes na continuidade espacial e temporal do esquema divisório das residências, cumpre apontar também para o importante papel que o apego às alcovas desempenhou nesse processo. A necessidade de proteção do corpo contra as inclemências dos “ares” fazia com que a disposição das alcovas no renque central da casa se mantivesse mesmo em faustosas casas rurais, que, inclusive, apresentavam soluções bastante diferentes em suas áreas sociais e privativas (E).

O apego à alcova foi um elemento tão central na organização da casa brasileira que nele pode residir a principal razão da já notada continuidade entre as plantas vernaculares modernas e as plantas de antigas casas coloniais, das quais as primeiras seriam sempre simplificações mais ou menos extremas (Ver LEMOS, 1978; LEMOS, 1979). Realmente, uma comparação entre as plantas ao lado com as da prancha seguinte demonstra que tal relação muitas vezes procede. Contudo, mais do que uma prova da natureza arcaizante da arquitetura e das técnicas construtivas “tradicionais” ou “populares”, tal tendência se explicaria pela mais alongada persistência dos preceitos da medicina humoral entre as classes mais baixas.

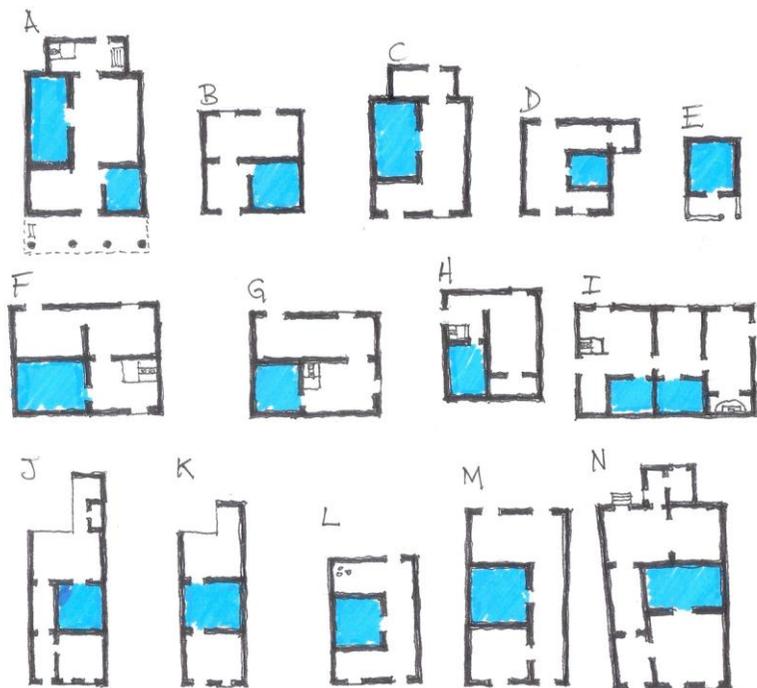


Fig. 121: Alcovas em casas vernaculares. A), B), C), D) e E) Casas levantadas por Luiz Saia durante a Missão de Pesquisas Folclóricas. F), G), H) e I) Casas levantadas por Carlos Borges Schmidt no Vale do Paraíba. J) e K) Casas populares do Piauí (in BARRETO, 1938). L) Casa de palha de Piaçabuçu (In ARAÚJO, 1961) M) e N) Casas de São Luiz do Paraitinga (In SAIA; TRINDADE, 1977).

A necessidade de resguardo do corpo era tamanha que deu origem também a inúmeras rezas e benzeduras que visavam curar e proteger as pessoas do “ar de moléstia do tempo”, esconjurando o elemento maligno para lugares ermos — aspectos já presentes em orações e ensalmos contra o ar datados do século XVIII (DIHCSP, 1913, III, 58):

*“Indo Jesus a longa viagem,
 Encontrou com José
 Disse: anda vamo José
 José respondeu a Jesus:
 Eu não posso, Senhor.
 Que tendes, José?
 O ar do reumatismo incausado, Senhor
 Anda vamo José
 Assim como eu fui livre, salvo e são das minhas cinco chaga,
 Assim sois livre, salvo e são do ar do reumatismo incausado
 Sois livre e salvo:
 Do ar do reumatismo incausado
 Do ar amarrado
 Do ar desbotado
 Do ar de agonia
 Do ar de manicunia
 Do ar do sol
 Do ar da lua
 Do ar do sereno
 Do ar do frio
 Do ar da água
 De todos estes ares.
 Assim como Nosso Senhor Jesus Cristo
 Foi livre, salvo e são das suas cinco chaga,
 Assim seja livre, salvo e são Fulano,
 De todos estes ares fortes
 Tirados de vós para fora
 Botado nas ondas do mar pelo amor de Deus”*
 (AMORIM, 1959, 40, grifo meu).



Fig. 122: Sobrado de taipa de pião com empena revestida com telhas, Itu-SP, [s. d.], C. B. Schmidt.



Fig. 123: E. E. Vidal, *A ponte do Botafogo e a residência do Mr. Grigg*, 1835.

Na fotografia ao lado mostra-se um sobrado de taipa de pião revestido com telhas a prumo. É impossível não associar o uso das fiadas cerâmicas à proteção das taipas contra a umidade. Na realidade, o fato de posturas municipais de vilas e cidades como Itu e S. L. do Paraitinga, inteiramente construídas de taipas, proibirem empenas com janelas era em tudo concorde com essa associação. O emprego das telhas a prumo não só aumentaria a proteção das paredes como evitava a dificultosa manutenção da caiação em empenas de sobrados com telhados contíguos, como no caso mostrado na foto ao lado.

Seria temerário, contudo, atribuir o emprego do revestimento de telhas unicamente à necessidade de proteção das paredes de terra contra as intempéries. Na verdade, os contextos de seu emprego parecem ter variado muito além da sua sobreposição em paredes de taipas em casas urbanas. Um exemplo seria o da residência mostrada na aquarela feita por Essex Vidal no Rio de Janeiro. Trata-se de uma típica chácara suburbana, as únicas construções então existentes no bairro do Botafogo no período. E seu recurso às telhas a prumo discorda duplamente dos critérios que presidiram seu emprego em São Paulo, pois não as aplica sobre taipas nem se vincula as limitações dos lotes urbanos. Um fator possível de ser considerado no presente caso é a orientação das paredes cobertas em direção ao riacho, de cujas emanções úmidas as telhas forneceriam resguardo. Fica a dúvida, no entanto, se tal resguardo visaria os panos das paredes ou as pessoas abrigadas em seu interior.



Fig. 124: Baixa do Pelourinho, c. 1860, Benjamin Mulock.

Nesta foto tirada em pleno largo do Pelourinho, em Salvador, vê-se logo no início do aclive da Ladeira do Carmo, um sobrado cuja empena encontrava-se então revestida com telhas a prumo. Ainda hoje se encontram alguns sobrados na cidade que exibem esse revestimento. Tratam-se essas edificações soteropolitanas de um bom exemplo da impossibilidade de restringir essa técnica à arquitetura de terra, pois apenas excepcionalmente emprega-se ali esse revestimento. No caso de Salvador, cumpre notar que desde o fim do século XVIII, o centro da cidade já não apresentava muitas edificações de taipa, sendo a maior parte delas já construídas por meio de alvenarias de pedra e tijolo. Nem se tratava de um expediente precário, restrito somente a cortiços ou casas pobres, pois era técnica empregada, inclusive, nos casarões de áreas mais nobres da cidade, como nas proximidades do Jardim Público (Cf. SAMPAIO, 2005, 125).



Fig. 125: Mapa dos ventos de Ouro Preto: topográfico do sítio e ocupação urbana no final do século XIX.

O mapa ao lado traz uma sobreposição do tecido urbano da cidade de Ouro Preto, em fins da década de 1880, com um levantamento moderno da topografia local. Assinalado por um círculo vermelho, está o local da antiga Santa Casa de Misericórdia. Um círculo amarelo marca a posição da Igreja das Mercês e Perdões (ou Mercês de Cima). Em ambos os casos, vê-se que a documentação é precisa no que diz respeito à atribuição que faz da vulnerabilidade de ambos os sítios aos “ventos impetuosos”. O caso da Santa Casa é o mais esclarecedor, pois o prédio estava então situado em posição bastante exposta aos ventos sul. O perigo de seu “ímpeto” nascia da estreiteza dos vales que conformavam o curso do córrego do Barcelos, cujas alcantiladas nascentes (localizadas na serra do Itacolomi, a 1400 metros de altitude) contribuíam ainda mais para sua qualidade malsã. Ainda que de modo atenuado, a mesma dinâmica se faz presente no caso da capela das Mercês de Cima, onde os estreitados anfiteatros das nascentes dos afluentes esquerdos do córrego do Barcelos, na serra do Ouro Preto, ajudavam também a gerar “ventos impetuosos” ao norte. Nesse caso, cumpre lembrar que a constituição eclesiástica da época obrigava que todos os edifícios religiosos deveriam ser edificados em “*lugar decente, livre de umidade e desviado, quando for possível, de lugares imundos e sórdidos*” (VIDE, IV, tit.. XVII)

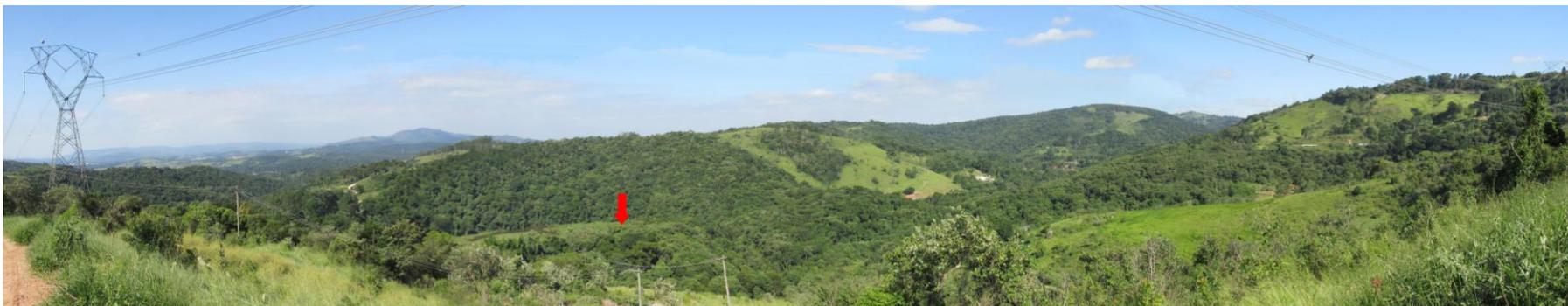


Fig. 126: Fotomontagem do entorno do sítio Santo Antonio, em São Roque-SP. A seta vermelha indica a posição da casa sede, 2015.

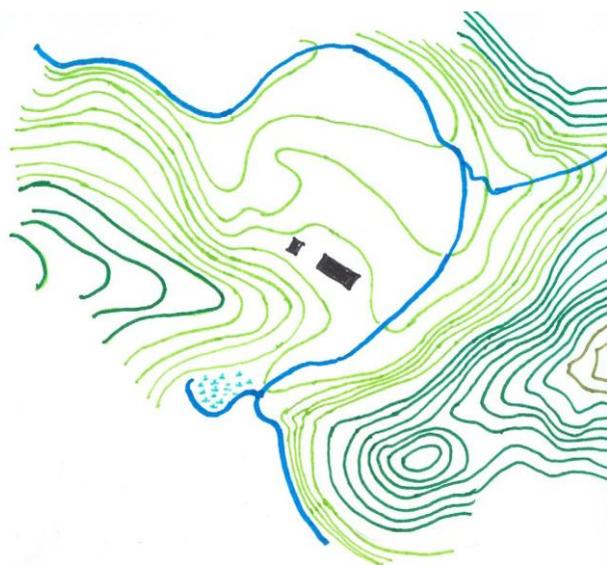
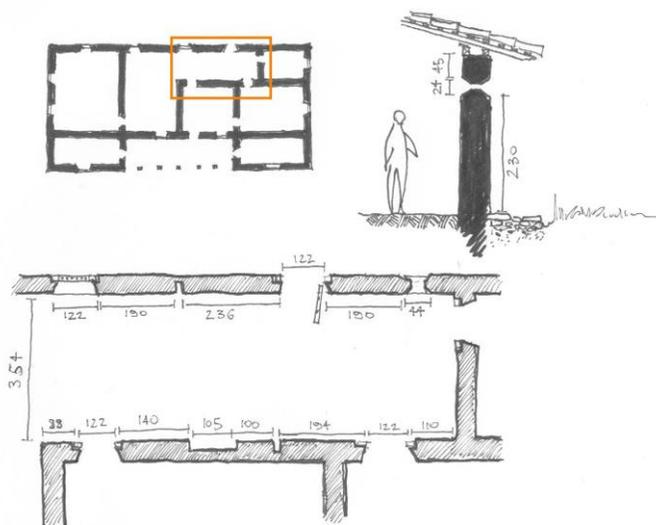


Fig. 127: Mapa topográfico do sítio de implantação do conjunto seiscentista.

A análise conjugada do contexto topográfico e alguns detalhes arquitetônicos permite inferir que havia regras bastante criteriosas que presidiam a implantação de algumas das casas rurais mais antigas existentes no Brasil. Ainda que não permita conhecer os detalhes de seu funcionamento, uma análise do tipo indica sua existência, permitindo ir além dos critérios de insolação comumente empregados, antes os complementando do que buscando negá-los. Dessa maneira, cumpre atentar para o relevo montanhoso sobre o qual se dispõem algumas das mais importantes “casas bandeiristas” de São Paulo — cujos exemplares seiscentistas destacam-se como raros remanescentes das mais antigas moradias coloniais. Tendo em vista o realce dado pela literatura médica e cosmográfica aos rigores advindos de tais sítios, é mais do que lícito estipular a vigência de medidas de resguardo presentes na implantação e na própria arquitetura dessas casas. Ainda que a maior parte da tratadística ibérica sobre o tema seja mais tardia, os preceitos por ela descritos dão margens para tentativas de aproximação — principalmente quando se consideram as continuidades presentes na transmissão dos preceitos hipocráticos. O relevo marcado por serras florestadas cujos contrafortes eram talhados por grande número de riachos, bastante característico do entorno dessas casas, imporia medidas de resguardo dos rigores próprios a tais lugares. O caso do sítio Santo Antonio, em São Roque — provavelmente, a mais antiga de todas as casas bandeiristas, com construção datada de meados do século XVII — torna-se, assim, paradigmática. Localizado a uma altitude de cerca de 810 metros, situa-se ao sopé de um abrupto acive, em cujo topo encontram-se as nascentes de alguns dos afluentes do ribeirão do Colégio, que corta a propriedade.



Fig. 128: Entrada sul da casa sede, com abertura estreita à esquerda, no alto da parede.



Na fachada sul da casa sede do sítio Santo Antonio, há uma abertura estreita bastante peculiar. Sua forma achatada e afunilada (fig. 129, corte) e seu posicionamento bem próximo do topo da parede (fig. 128) excluem a possibilidade de ela ter servido para a entrada de luz no interior da casa. Ao levar-se em conta seu direcionamento para o alcantilado vale de onde provinha o córrego que abastecia a casa, pode se inferir que a abertura funcionava como um filtro ou dispositivo de direcionamento dos ventos ou emanções que dali provinha. Sua posição na parte elevada da parede ajuda a corroborar essa hipótese, uma vez que permitiria o arejamento da casa de maneira que as pessoas não fossem diretamente expostas a tais correntes, cuja natureza fria poderia originar danos para a saúde. Por “fria”, entenda-se mais as qualidades próprias aos ventos nascidos em montanhas florestadas e cujo rumo era dado pelos vales dos riachos ali nascentes do que a sua temperatura sensível — conforme estipulado pelos preceitos hipocráticos. Nesse sentido, é esclarecedor que indicações análogas sobre a localização de janelas em moradias senhoriais tivessem sido fornecidas por Alberti, em seu tratado *De re aedificatoria*, publicado em 1485 (ALBERTI, 2011, 180).

Cumprir notar que esta abertura está na parte da casa cujas paredes encontravam-se preservadas em quase sua totalidade, tendo sido ali mínimos os trabalhos de restauração executados pelo SPHAN. Ademais, convém ressaltar a discrepância dessa abertura para os orifícios e rasgos corriqueiros em outras construções do gênero, como cabodás e rasgos destinados a servir de apoio ou nicho para objetos de diversos tipos — ambos os casos indicados na planta.

Fig. 129: Corte da parede onde se encontra a abertura e levantamento do cômodo onde ela se encontra, juntamente com a sua localização na planta geral da casa.

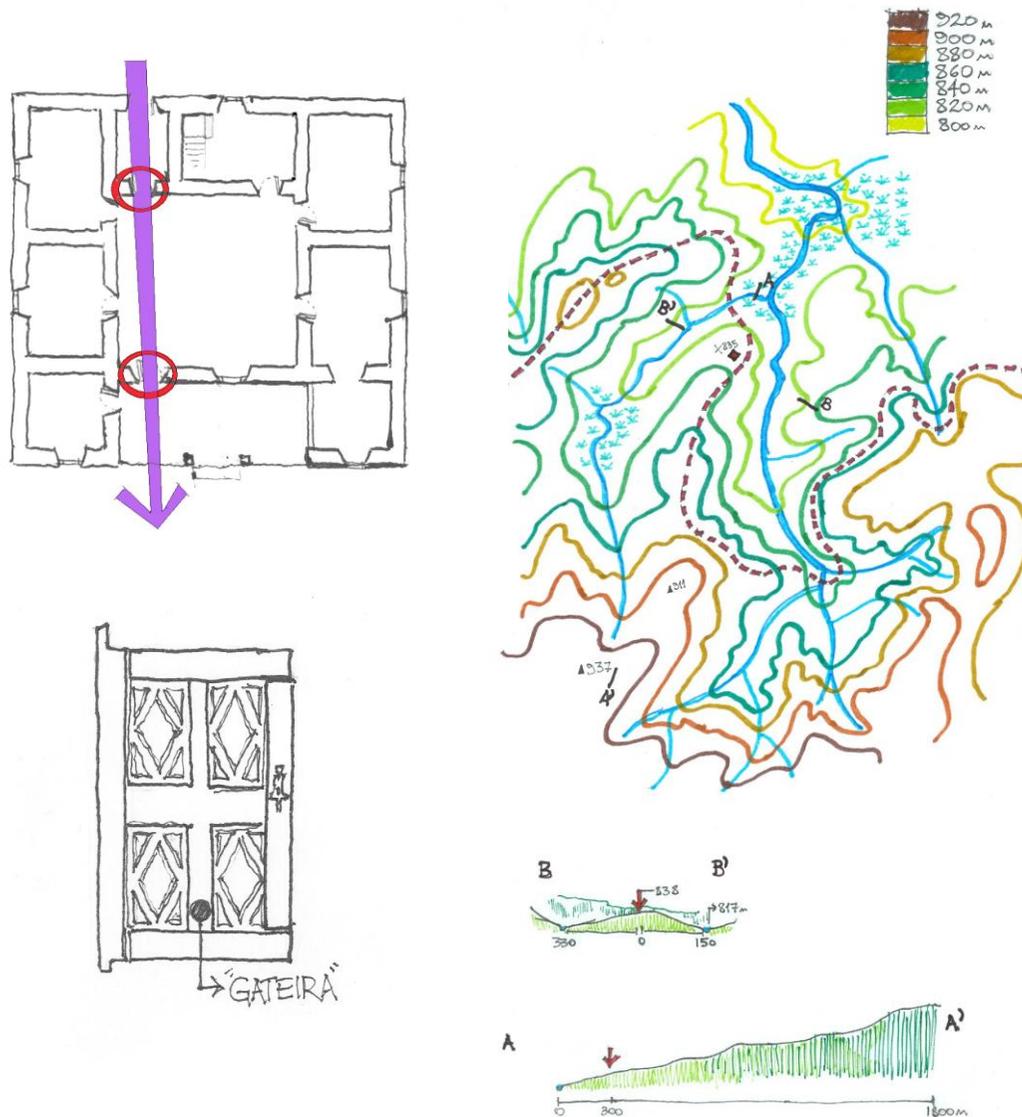


Fig. 130: situação topográfica da sede do sítio do Padre Inácio, Cotia-SP, e disposição hipotética das portas com gateiras em seu estado original.

No caso da casa do sítio do Padre Inácio, em Cotia, cuja época de construção teria se dado entre a segunda metade do século XVII e o primeiro quartel do século seguinte, os mesmos cuidados defensivos teriam participado de sua construção. De fato, um antigo preceito médico em particular pode ajudar a elucidar um aspecto bastante singular de sua arquitetura: a existência de duas portas com “gateiras” dispostas em sua parte inferior. Gateiras em portas são comuns ainda hoje em vilarejos portugueses e espanhóis como forma de permitir a entrada e saída de gatos e cães sem a necessidade de abrir-se a porta. Mais do que um gesto de gentileza para com os animais, trata-se de uma maneira de preservar a temperatura interna da casa em épocas mais frias. Assim, na casa de Cotia, o recurso às gateiras não teria se dado sem alguma adaptação, já que seu fim original não condizia com uma grande sede rural, onde armazenavam-se estoques de gêneros alimentícios. É possível, ainda que incerto, tentar vinculá-las a certas práticas de têmpera dos ares contidas na tratadística médica ibérica. O espanhol Pedro Ciruelo refere-se a cuidados que se deveria ter em abrir ou fechar portas e janelas conforme a passagem das horas, já que a salubridade do sítio variava conforme o passar do dia:

“Porque la mañana, y la tarde y el mediodia son más danosos em la complexo del aire. Y las ventanas y puertas de la casa por la mañana se na de abrir despues de salido el sol com dosoras y no antes. Y abrase hazia el sol saliête. Despues q~ ya es el mediodia hasta la tarde miêtra q~ ay sol abranse las ventanas y puertas hazia el cierco q~ es el mejor viento.” (CIRUELO, 1519, 73).

As recomendações de Ciruelo são generalistas demais para permitirem saber como tais recomendações teriam sido “temperadas” à situação topográfica da casa de Cotia. No entanto, é bastante plausível que as portas com gateiras servissem a um fim parecido, permitindo que nas horas mais malsãs os ventos fossem “quebrados” ou “filtrados” antes de adentrar o interior da casa. Cumpre notar que tais portas são as únicas que ainda hoje apresentam fechaduras com espelhos — o que permitiria localizá-las na sala central (talvez alinhadas ao rumo norte-sul) conforme consta em um inventário do imóvel que menciona *“hum Salão grande e duas portas e fixaduras”* (Cf. CERQUEIRA, SAIA NETO, 1997, 28).

Fig. 131: Aspecto do alpendre da casa do sítio do Pe. Inácio, c. 1941, Germano Graeser.



O visitante que chega hoje ao amplo alpendre da casa do Padre Inácio, ali se depara diante das duas portas cujas folhas têm gateiras. Uma está localizada na entrada para o salão central e outra na entrada para o quarto de hóspedes. Esta disposição mantém-se desde que a casa foi identificada e restaurada pelo SPHAN, a partir da década de 1940. Trata-se, contudo, de uma situação bem recente, que esconderia a possível solução original proposta na prancha anterior. As primeiras fotos feitas pelo SPHAN, já mostram as ditas folhas em suas posições atuais, conforme se vê na figura 131. Ainda que não datada, a foto foi feita entre 1938 (data escrita a giz na folha da porta) e 1946, quando foram concluídos os trabalhos de restauração. O mais provável é que date do biênio de 1940-41, época das primeiras visitas de técnicos do SPHAN ao local.



Figura 132: Aspecto do alpendre na ocasião da visita de W. Luiz e V. Dubugras ao local, 1915, autor desconhecido.

Na conhecida visita feita pelo então governador Washington Luiz e o arquiteto Victor Dubugras ao futuro monumento, é possível notar que a folha da porta do quarto de hóspedes não dispunha nem de gateira, nem de fechadura com espelho rebuscado como a outra. Nenhuma das fotos feitas na ocasião, contudo, permitem averiguar se a porta principal já ostentava a folha com gateira. De qualquer forma, o registro permite saber que o quarto de hóspedes só passou a contar com uma folha com gateira e fechadura elaborada após 1915, data em que os ilustres visitantes ali estiveram.

Fig. 133: Sítio da Ressaca, São Paulo-SP, 1938.



As casas bandeiristas da capital paulista também apresentam uma implantação em relação ao terreno que indicam preocupações com o resguardo da casa. No caso do Sítio da Ressaca, localizado no bairro do Jabaquara, a algumas centenas de metros do antigo Caminho do Carro que ligava o bairro de Santo Amaro à sede municipal, o foco das atenções estaria no considerável acíve existente a oeste da fachada principal. Verdadeira grotta formada por um afluente da margem direita do córrego Água Espreada, tratava-se de um acidente que, por seu caráter umbroso, não poderia deixar de ser combatido pelos preceitos médicos tradicionais. Assim, é notável como a fachada oeste, voltada diretamente para a grotta, apresenta apenas uma abertura, cuidando para que a pequena câmara posterior abrisse-se apenas para o sul. O pano cego de parede no alpendre obedece aos mesmos parâmetros.

Cabe dizer que a posição topográfica do local é uma reconstituição aproximativa, tendo em vista a grande remodelação sofrida pelo entorno do sítio, principalmente pela implementação da estação do metrô Jabaquara e do seu pátio de manobras anexo, na década de 1970 (Ver MAYUMI, 2008, 165-199).



Fig. 134: Posição topográfica aproximada e aberturas das fachadas leste e oeste da casa.

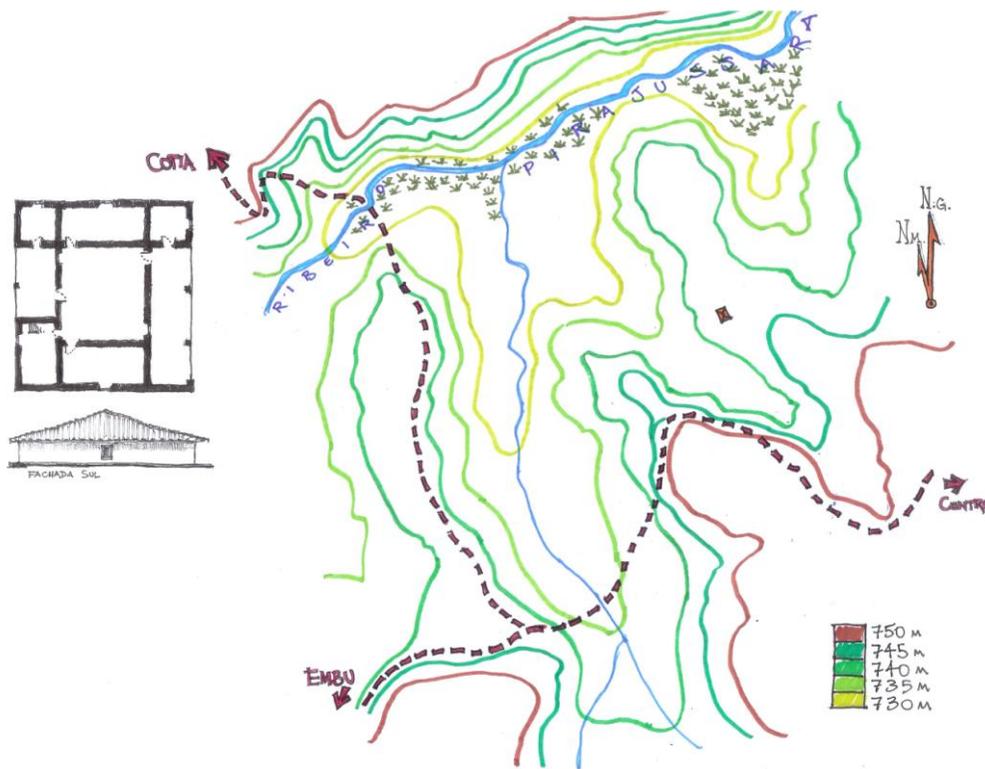


Fig. 135: Situação topográfica reconstituída e disposição interna da Casa do Caxingui, São Paulo-SP.

Os mesmos princípios organizativos da casa do sítio da Ressaca teriam atuado também na implantação da Casa do Caxingui, localizada no bairro paulistano de mesmo nome. A casa tem sua fachada principal, provida com amplo alpendre voltada para o leste, desviando-se assim dos terrenos palustres da várzea do Pirajussara. Sua fachada sul, voltada para uma grotta, também apresenta uma única janela, dispondo-se os cômodos contíguos em agenciamento similar ao da sede do sítio da Ressaca — havendo mesmo um pano cego no alpendre.

Por fim, se faz necessário notar que as medidas aqui identificadas podem ajudar a explicar os motivos dessas residências mais antigas não serem providas de alcovas. Fosse por uma maior maleabilidade de sua implantação, por circunstâncias próprias ao contexto construtivo da época ou pela vigência de práticas de “têmpera dos ares” depois caídas em desuso, o fato é que nenhuma das casas bandeiristas apresentava cômodos sem janelas. Um quadro bastante diferente é encontrado nas residências setecentistas mais tardias e na quase totalidade das casas do século XIX. Nesse ponto, a análise ressen-te-se mais fortemente da inexistência de outras séries de exemplares residências tão antigas quanto os tipos paulistas nas demais regiões brasileiras. Entretanto, mais do que propor interpretações duradouras, o que cumpre aqui ressaltar é o potencial elucidativo da análise conjugada dos antigos preceitos hipocráticos e do exame atento da topografia local.



Fig. 136: Map of the port and bay of Ubatuba, 1883.

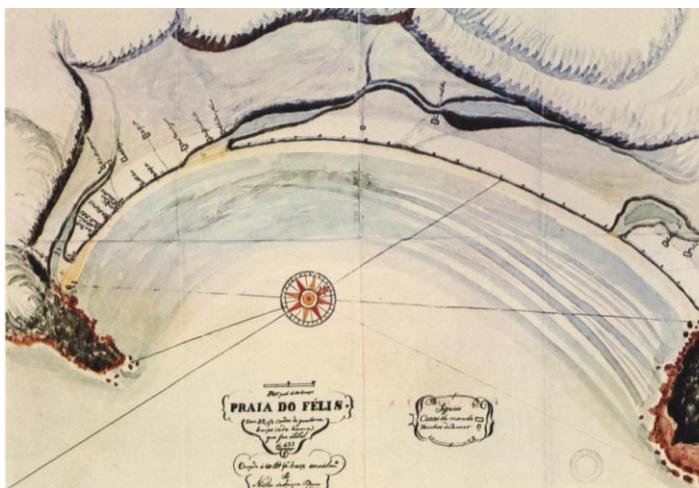


Fig. 137: Mapa da praia do Félix, Ubatuba, fins do séc. XVIII - início do séc. XIX.

Exemplos esclarecedores sobre a existência de diferentes dinâmicas topográficas, no âmbito da compreensão hipocrática dos lugares, podem ser encontrados nos princípios de implantação das casas litorâneas de São Paulo. A fisionomia entrecortada própria do litoral do sudeste do país deu origem a praias divididas por costeiras e que, não raro, apresentam uma rede de drenagem cujo galho principal converge para o centro da praia, onde o terreno encontra cotas mais baixas. Tal configuração favoreceu ainda mais a localização dos núcleos populacionais mais próximos aos cantos das praias, onde as costeiras forneciam um anteparo aos ventos e melhores condições de ancoragem. Assim, como demonstra o mapa da fig. 136 os centros das praias permaneceram, por longo tempo, zonas despovoadas, cujos terrenos baixos tornaram-se desde sempre pontos críticos para a salubridade das habitações. Conforme consta em um curioso tratado escrito por um médico de Ubatuba, as infecções palustres que ocasionalmente assolaram a cidade tinham por sede *“os pontos onde há pantanos naturais ou artificiais, produzidos pelas chuvas e inundações das margens dos rios e cujo terreno argilo-arenoso oferece predominância de argila”* (Cf. GUIARD FILHO, 1940, 131).

A mesma dinâmica valia também para os pequenos núcleos de pescadores nas praias mais afastadas. Em um raro mapa antigo da praia do Félix, distante 13 km da sede municipal, nota-se que as casas dos pescadores estavam todas aglutinadas no canto sul da praia, sob a proteção da costeira que avançava sobre o mar (fig. 137) Nesse caso, cumpre também apontar para a facilidade oferecida pelos riachos de canto de praia para a pesca de algumas espécies de peixes, que podiam ser apanhados com cestos ou mesmo com as mãos (Ver SCHMIDT, 1948).



Fig. 138: Casa de caiçaras, na praia de Boiçucanga, São Sebastião-SP, 1923, fotografia de Agnello Ribeiro dos Santos.

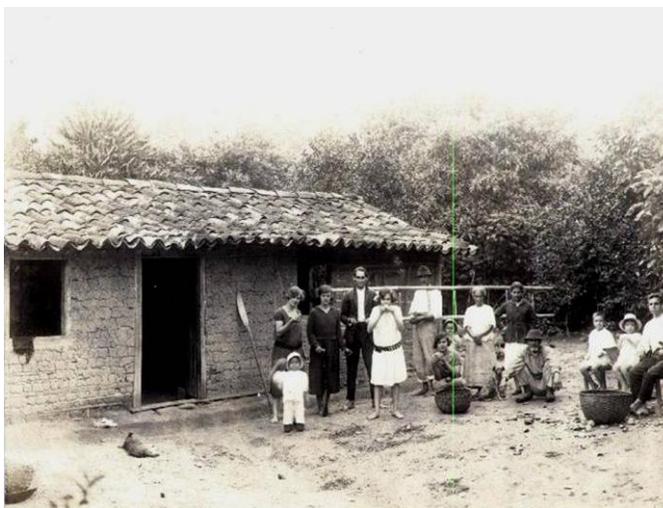


Fig. 139: Casa caiçara em Boiçucanga, São Sebastião-SP, 1923, fotografia de A. R. dos Santos.

O abrigo buscado pelas casas caiçaras nas costeiras dos cantos de praias visava seu resguardo contra as fortes brisas marítimas que assolam as praias em determinadas épocas do ano. Contudo, a escolha dos sítios abrigados não tinha em vistas apenas proteger as casas de destelhamentos causados por rajadas de ventos, mas também a salubridade das habitações, tendo em vista que as brisas eram tidas como mais ou menos malsãs de acordo com a época do ano em que ocorriam e da direção da qual provinham. A opção pelos cantos da praia para a edificação de casas justificava-se, assim, também por motivos de higiene das habitações e foi, de fato, algo comum a quase todas as casas caiçaras da região sudeste — como evidenciado pelos mapas da prancha anterior e pelas figuras ao lado. A casa da figura 138, existente outrora na praia de Boiçucanga, em São Sebastião demonstra exemplarmente o princípio acima descrito, já que se situava imediatamente adiante do aclive da costeira sul da praia. Já a fig. 139 traz uma foto de uma casa localizada na mesma praia que, por não gozar de um sítio tão bem abrigado, teve providenciada uma sebe vegetal para funcionar de anteparo aos ventos, resguardando a casa mais apropriadamente.

Fig. 140: Grimpa da Matriz de Santa Rita Durão, Mariana-MG, 2013.



Na grimpa da Igreja Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, na paróquia de Santa Rita Durão, encontra-se uma das mais interessantes figurações de grimpas brasileiras. Não devendo ser confundida com o astrônomo que observa o céu com sua luneta, essa grimpa mineira traz a figura do corneteiro, que remete a sua antiga função de avisar os moradores sobre as mudanças e virações do tempo.

Fig. 141: Grimpa da capela de N. Sra, do Rosário, Diamantina – MG, 2013.



Tendo sido bem mais raras as grimpas em edifícios laicos, houve sempre certas restrições na figuração adotada por esses objetos no Brasil. Preponderaram, portanto, as figuras ligadas aos ícones católicos e da monarquia portuguesa. Nesse sentido, um caso interessante é o da grimpa da capela do Rosário de Diamantina - MG, que ao adotar o ícone da águia bicéfala, remetia a ambos os temas de uma forma bastante particular ao império português (Ver TRINDADE, 2010).



Fig. 142: Thomas Ender, pouso no caminho para São Paulo, 1817.



Fig. 143: Reconstituição da cobertura vegetal original do domínio da Mata Atlântica.

O pequeno rancho de tropas retratado por Thomas Ender é uma representação bastante verossímil das restritíssimas condições logísticas que obstavam um aproveitamento mais econômico das madeiras brasileiras. Localizado na antiga estrada que ligava o Rio de Janeiro a São Paulo, o rancho, de dimensões mínimas e telhado de duas águas descarregava o apoio do telhado de duas águas sobre uma coluna de alpendre constituída pelo próprio tronco de uma grande árvore que existia no entorno. Dadas as estritas condições que pautavam a economia dos pequenos ranchos, calcada quase que exclusivamente em base familiar, ou em alguns poucos braços escravos, raramente havia margem para maiores encargos. E armazenar madeira não deixava de ser algo custoso, exigindo menos materiais ou espaço do que um carpinteiro ou serrador qualificado — ofícios raros em áreas pouco povoadas, e que precisavam ser pagos.

O quadro técnico e econômico implícito na aquarela de Ender seria estendível a grande parte do domínio da Mata Atlântica brasileira. Devido à ação orográfica no incremento da umidade, era apenas nas regiões de relevo mais acidentado do sudeste brasileiro que as formações florestais umbrófilas penetravam no interior do continente sul-americano. Os mesmos fatores orográficos, contudo, impossibilitavam o manejo mais proveitoso desse que seria, doutra maneira, um valiosíssimo recurso natural. Dada as difícilíssimas condições de transporte fluvial pelas serranias interiores, quase nenhuma alternativa de transporte restava, uma vez que as tropas de mulas, das quais dependia todo o comércio da região, eram adequadas apenas para o comércio de grãos e pequenos gêneros secos, sendo de pouco préstimo para o transporte de grandes toras de madeira (Ver GONZAGA CAMPOS, 1912; DEAN, 1996; GOULART, 1961).



Fig. 144: Monjolo, [s. l.], [s. d], fotografia de Paulo Florençano.



Fig. 145: foto de monjoleiro em publicação de Edmundo Navarro de Andrade. [s. l.]. 1916.

Um dos exemplos mais esclarecedores da importância de madeiras resistentes a umidade na arquitetura brasileira é o caso da espécie arbórea conhecida como monjoleiro (*Senegalia polyphilla*). Espécie leguminosa que ocorria naturalmente da Amazônia tinha seu limite na região do Paraná, onde o clima subtropical dificultava seu desenvolvimento. Por sua resistência à umidade e pouco peso passou a ser utilizada para a fabricação do monjolo, espécie de pilão hidráulico muito comum nos estados do centro-sul do país (fig. 144). Embora a etimologia do termo “monjolo” continue incerta (Ver HOLANDA, 1957, 243-244), foi desse equipamento que derivou-se o nome pelo qual a espécie é, ainda hoje, mais conhecida. A utilidade do lenho, contudo, sempre foi bem menos restrita do que a maquinismo — comum apenas em regiões nas quais o milho era a base da alimentação rural e que dispunham de boas aguadas. Era madeira também bastante empregada por carpinteiros do norte e nordeste, onde era conhecida como espinheiro ou paricá-branco ou paricana. A preponderância do nome “monjoleiro”, contudo, foi tamanha que até em algumas regiões onde o rústico pilão hidráulico não é mais conhecido pelos carpinteiros, a árvore continua sendo chamada pelo mesmo nome, sendo seu lenho reputado mais resistente à umidade do que a peroba. Em Diamantina, é ainda tido como uma das melhores madeiras para obras externas, por além de não sofrer com a umidade, sua extrema rizeza o protege de insetos xilófagos. Não só naquela cidade como em toda a região do norte de Minas Gerais, muitos carpinteiros não sabem o que é um monjolo, mas só conhecem a árvore pelo termo dele derivado. Em que pese a divulgação que o nome pode ter tido pelos manuais técnicos publicados em São Paulo e Rio de Janeiro (fig. 145), a difusão do nome “monjoleiro” permanece como herança dos critérios empregados pelos antigos carpinteiros em seus cuidados para determinar as espécies mais prestimosas para suas obras.

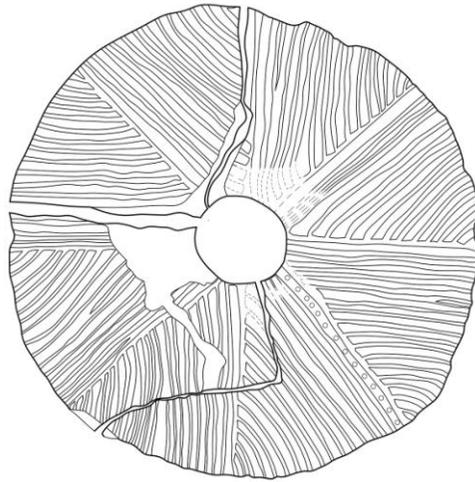


Fig. 146: Levantamento detalhado da mó de moinho existente na casa do sítio do Pe. Inácio em Cotia-SP, 2014. Desenho de Walter Gagliardi.

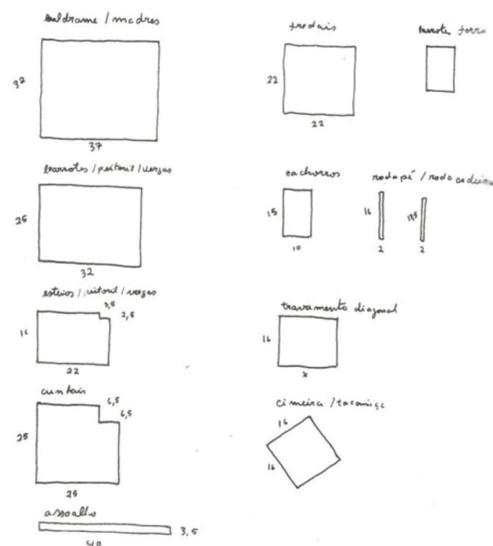
A imagem ao lado demonstra bem como as medidas corporais podiam ser converter em um verdadeiro módulo que dispensava o uso de desenhos elaborados mesmo para a confecção dos padrões de sulcos típicos desses utensílios. A série de orifícios redondos ao longo do raio do círculo são marcações de polegadas (2,75 cm). Da borda da pedra até o centro da circunferência há 20 polegadas, totalizando um diâmetro de 40 polegadas ou uma braça (110 cm). Cada ponto da série de polegadas servia também para orientar o traçado dos sulcos paralelos que otimizavam a moagem dos grãos. Nesse sentido, o desenho necessário para a confecção dos padrões de sulcos, limitava-se ao traçado das secções (oito, neste caso) em que a mó era dividida — que era feito utilizando um toco de carvão ou pedra de cal. Cumpre notar que o emprego das medidas corporais para a fabricação de utensílios já era referenciada pelo próprio Vitruvius que explicita que o sistema modular de comensurabilidade nunca fora restrito à construção dos templos (III, I, 4, 5 e 9).



Fig. 147: Construtores caipiras marcam a estrutura da obra com as "linhas" no chão do Sesc - Pompéia, São Paulo, 1986.

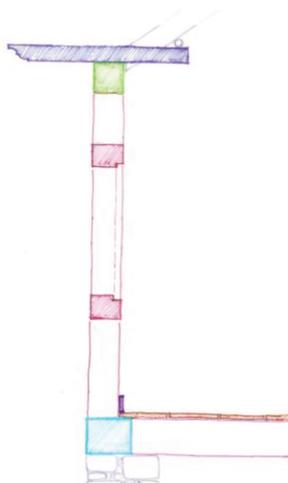
O mais interessante exemplo de como procediam os construtores vernaculares no "risco" de suas obras consistia na utilização dos próprios lenhos que serviriam como frechais para a marcação da disposição dos alicerces e alinhamento das paredes. Explica-se, assim, porque o nome "frechal" raramente aparecia no linguajar dos antigos construtores vernaculares, que comumente o substituíam pelo sugestivo termo "linhas". Algo plenamente lógico, pois antes de servir de apoio aos caibros, *fechando* a estrutura da gaiola, eles serviam como as próprias linhas das quais se serviam os antigos construtores para planejarem suas obras. Tal expediente não se restringiria às construções mais singelas de taipa de mão, como os casos das pequenas casas construídas para exposição do SESC-Pompéia retratadas na fig.147. Como a obtenção das madeiras necessárias, bem como, um primeiro lavramento mais rústico estavam sempre entre as primeiras medidas tomadas pelos construtores, seu uso como "linhas" era aplicável mesmo em obras de alvenarias. O recurso era, portanto, bastante decisivo e mesmo nos casos em que houvesse desenhos prévios, o procedimento podia acabar preponderando no aspecto final da obra. É necessário pontuar que o uso do termo "linha" não parece ter sido restrito a apenas uma ou outra região brasileira, pois é vocábulo registrado tanto por Luiz Saia e Alceu Maynard Araújo em suas pesquisas no nordeste como por Carlos Borges Schmidt no sudeste.

Fig. 148: Cícero Ferraz, Diagrama das secções de madeiramento comuns em fazendas do sul de Minas Gerais.



As medidas registradas pelo arquiteto Cícero Ferraz para o universo as fazendas do sul de Minas Gerais parecem guardar um sistema bastante acurado de correlações. As secções das peças do madeiramento que sustentava todo peso do edifício tendiam a manter estreitas relações de proporcionalidade entre si, concordando com as indicações dadas pelo *Guia do Operário* lisboeta.

Fig. 149: Esquema com a posição de algumas das peças levantadas por Cícero Ferraz.



No esquema ao lado exibe-se o modo com algumas dessas peças eram empregadas nas construções mineiras. Cumpre aqui observar que a medida do frechal (em verde, no desenho ao lado — ver prancha seguinte para a medida das outras peças e ores suas correspondeste) registrada por Cícero Ferraz corresponde ao valor padrão do palmo português no século XIX, ou seja, 22 cm. A equivalência entre o tamanho do frechal e a mais básica das medidas empregadas na tradição construtiva ibérica parece concordar com o papel que essa peça cumpria como “linha” de marcação e controle do trabalho construtivo, desde seu início até seu arremate (ver Prancha 81).

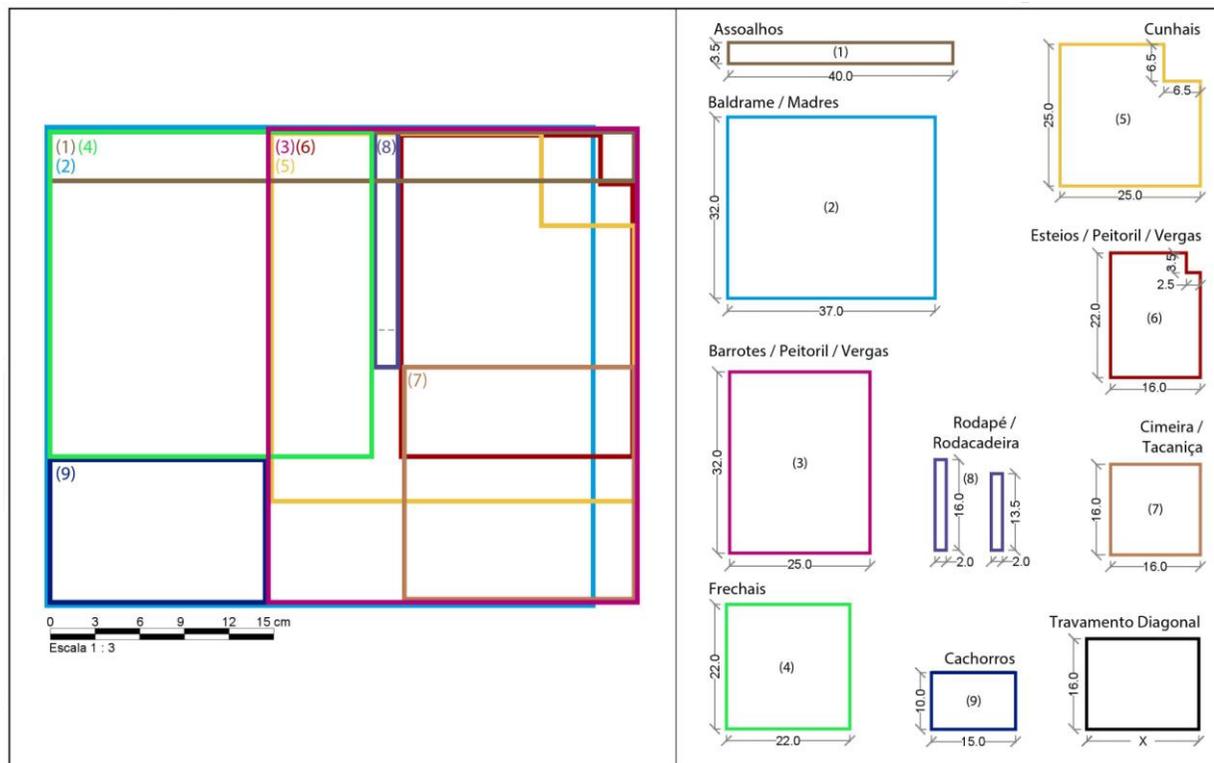


Fig. 150: Prancha com a correspondência de secções utilizadas no sul de Minas Gerais em estruturas autônomas de madeira. Desenho executado por Pedro Pannunzio a partir do levantamento original de Cícero Ferraz.

A ilustração ao lado foi elaborada a partir das formas e medidas registradas por Cícero Ferraz em fazendas mineiras. Cumpre notar, principalmente, como algumas peças, sozinhas ou em conjunto, guardam relações de perfeita proporcionalidade entre si. A altura do baldrame, por exemplo, corresponde à espessura do cachorro e do frechal (as duas peças principais do arremate de uma parede cuja base é o próprio baldrame). O conjunto formado pela justaposição do baldrame e barrote equivale exatamente à medida do frechal, rodapé e esteio justapostos. A razão para a manutenção dessas correspondências parecia estar na facilidade que delas resultava para o cálculo dos esforços e cargas que as estruturas deveriam responder. No contexto ágrafo da produção dessas arquiteturas, tais correspondências equivaleriam a fórmulas facilmente acessíveis e cuja segurança e confiabilidade não demandavam maiores ônus, poupando tempo, material e esforço nos processos construtivos.

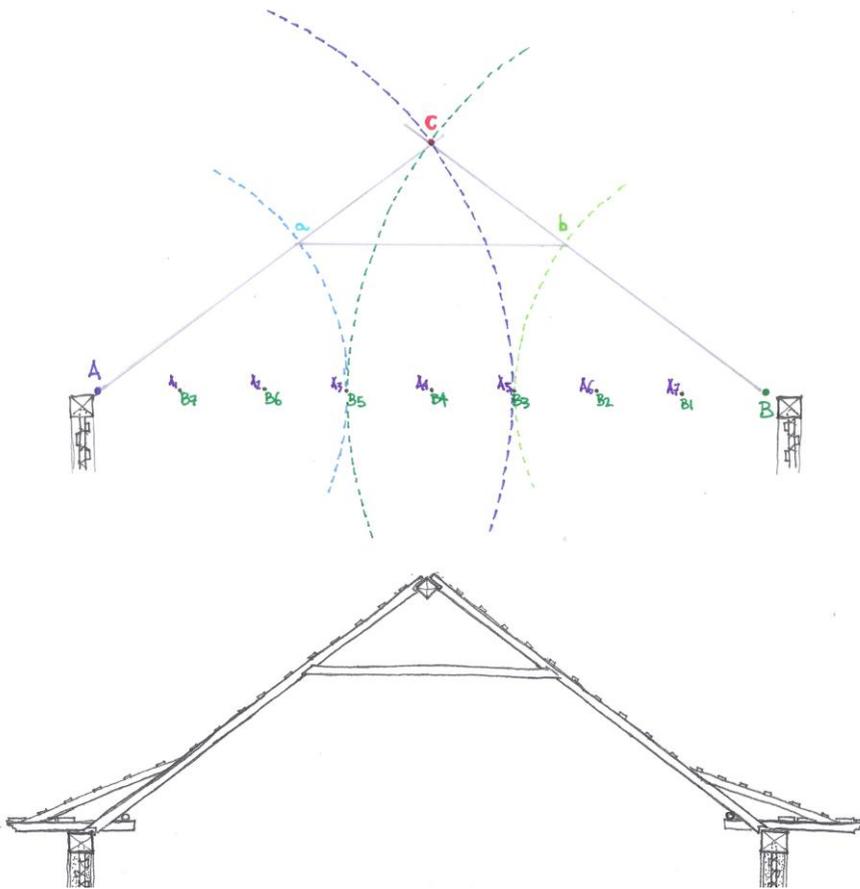


Fig. 151: Ilustração da fórmula para determinar a inclinação e comprimento das peças do madeiramento do telhado.

O *Guia do operário* lisboeta fornece um método para a determinação da inclinação e do comprimento das peças do telhado que constitui um indicio de como o sistema de correlações da arquitetura vernacular poderia funcionar de maneira bastante concatenada. O método tomava como base a distância entre as paredes para estabelecer uma formula geométrica que determinava o voo do telhado e o ponto da cumeeira.

“Para se determinar o comprimento do madeiramento sobre o que deve assentar um telhado, tome-se o vão da casa, e divida-se em oito partes, e tomando destas cinco, se façam cruzar dois arcos de círculo, fazendo o centro nas extremidades da linha, que representa o vão ou largura do edificio. Seja AB o vão da casa; divida-se em oito partes iguaes, como A1, A2...Tomem-se cinco d’estas partes e fazendo centro em A e B, com este intervallo descrevam-se dois arcos que cortando-se no ponto C darão a posição do pau de fileira no dito ponto. Para determinar os pontos para os níveis [as linhas altas dos caibros armados], tomem três das oito partes, e de A e B se corte AC em a e BC em b, e ab será o nível” (GUERRA, 1867, 145).

É interessante notar que, ao fazer da distância entre as paredes a base para o calculo da forma do telhado, o sistema reportava, mesmo que indiretamente, a medida fundamental do palmo, que marcava a espessura da maioria das paredes de taipa de mão — e mesmo em algumas alvenarias de tijolo. Contudo, mesmo em paredes maciças, como as de alvenaria de pedra ou taipa de pilão, o palmo participava dessas correlações, fazendo-se presente por meio da medida dos *frechais*. Assim, tornava-se ele a estabelecer a própria espessura das paredes e, portanto, também um dado limite para a carga do telhado, justificando o emprego dos *frechais* como as “linhas” dos riscos nos canteiros das obras. Ademais, a concatenação possível de ser atingida pelo sistema em sua plenitude ajudaria a explicar a grande homogeneidade da arquitetura residencial brasileira, uma vez que a facilidade construtiva impunha certa rigidez dos esquemas compositivos das plantas e dos volumes. Apesar de polêmica, tal hipótese ajudaria a explicar a velocidade do processo de ocupação dos sertões do interior do país, que — quando as circunstâncias econômicas permitiram — em poucas décadas estenderam por amplas zonas, antes desabitadas uma nada desprezível (e por vezes espantosa!) tessitura de vilas, cidades e fazendas.

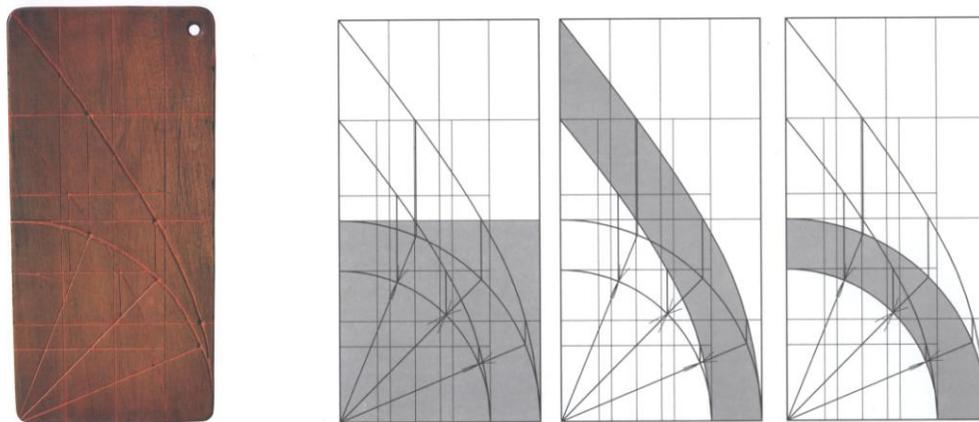


Fig. 152: Fotografia de graminho e exemplos de sua utilização para a determinação do traçado de diferentes partes de um tipo de saveiro do Recôncavo baiano.

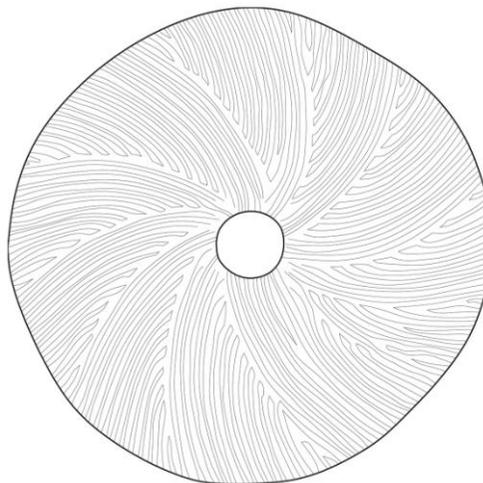


Fig. 153: Mó de moinho de trigo, sécs. XVII/XVIII, Serra do Itapeti – SP. Desenho de W. Gagliardi.

A técnica é o campo da atividade humana que melhor exemplifica o velho postulado de Karl Marx de que os homens raramente se colocam problemas que não são capazes de resolver. No âmbito dos temas aqui tratados, essa assertiva se manifesta nitidamente na organização de uma cultura técnica que conseguia prescindir de quase qualquer desenho na solução dos problemas mais imediatos de seus modos de vida. Mesmo quando a construção visada envolvia cálculos e estruturas mais complexas, lançavam-se mão de expedientes outros que não envolviam nem o domínio do desenho projetivo nem cálculos aritméticos complexos. Era por meio de jogos ou fórmulas geométricas mais ou menos elaboradas que se resolviam a maior parte dos problemas colocados por aquela cultura técnica. Tais jogos ou esquemas geométricos não eram nem mesmo exclusividade dos ofícios arquitetônicos, sendo comum a outros ramos do exercício das técnicas. O mais famoso deles, sem dúvida, é o graminho (fig. 152), a tábua com diagramas traçados que orientavam o fabrico do cavename e dos costados dos antigos saveiros de Salvador (ver SMARCEVSKI, 1996). Não era o único, contudo. A complexidade dos padrões de algumas mós de moinho antigas (fig. 153, comparar com exemplo constante na prancha 78), só era exequível por meio de esquemas derivados da geometria do círculo (Ver ANDRADE, 2015). Ademais, os antigos carpinteiros, ao fabricar uma roda hidráulica, costumavam recorrer a “riscos” traçados no chão em escala 1:1, nos quais esquemas geométricos análogos eram aplicados para determinar o número de covos requeridos e ajustar a velocidade máxima da roda ao volume de água disponível.

Fig. 154: Mutirão para barreamento de casa em Piaçabuçu – AL. Alceu M. Araújo, 1957.



Na foto ao lado, vê-se crianças e mulheres brincando ao amassar o barro em dia de mutirão, em Piaçabuçu – AL. A foto captura bem não apenas a atmosfera festiva que caracterizava tais ocasiões, mas também a divisão sexual e etária do trabalho que — não obstante ao caráter alegre dos trabalhos — parece ter sido a regra em mutirões de construção de casas. É possível mesmo, tendo em vista a importância do evento na validação dos vínculos entre o grupo de vizinhança, que a obediência a esses padrões de trabalho servisse também para reafirmar os papéis sociais de homens, mulheres e crianças.

Fig. 155: Festa da cumeeira realizada em por descendentes de imigrantes alemães, em Montenegro - RS, c. 1940.



A fotografia da fig. 155 traz um raro registro de uma festa da cumeeira particular. A festividade realizou-se após a colocação da peça mestra da casa do brasileiro filho de alemães Helmuth Schaffer, no distrito de Costa da Serra, Montenegro – RS. Notar não apenas o ramo verdejante disposto no cume da construção como também a presença feminina na ocasião, que obedecia a uma divisão de trabalho análoga a manifesta nos mutirões caboclos.



Fig. 156: par de "divinos" sobre a cumeeira de casa no morro da Queimada, Ouro Preto - MG, 2013.



Fig. 157: Figura de divino sobre o espigão do telhado de casa à rua Alvarenga, Ouro Preto – MG, 2013.



Fig. 158: "Divino" sobre cumeeira de casa próxima a Matriz do Pilar, Ouro Preto - MG, 2013.

A presença dos divinos nos telhados das casas brasileiras não constituía mero adereço. Eram eles símbolos da graça concedida pelo Espírito Santo aos moradores da residência, bem ao modo apresentado pela conhecida quadrinha:

*“Deus te sarvi casa nobri
Nus seus postu tão honradu,
Aondi mora genti nobri
Que di Deus é visitadu”*
(TEIXEIRA, 1941, 51).

Apesar de serem mais comumente dispostos sobre a cumeeira (fig. 156) ou nos espigões das casas da (fig. 157), a figuração dos divinos acolhia algumas interessantes variações, como pombinhas com a cabeça inclinada ou como se estivesse prestes a alçar voo (fig. 158), remetendo a outra quadrinha típica das festas de Pentecostes:

*“A pombinha vai voando
Por cima da laranjeira;
Reina o dono da casa
E a sua companheira”*
(SOARES, 2002, 26).



Fig. 159: Capela de Santa Cruz da Estrada, em Paraibuna-SP, 2014.



Fig. 161: Integrantes do Auto dos Guerreiros alagoano, [s. l.], [s. d.].



A recursividade entre corpo e arquitetura tinha nas celebrações religiosas seu campo mais fértil para as elaborações de seus motivos compartilhados. A ornamentação de capelas com guirlandas e coroa de flores ainda permanece em uso nas capelinhas de beira de estrada, que por não hospedar atividades litúrgicas manteve-se um lugar privilegiado para a continuidade de práticas heterodoxas em relação à liturgia oficial do culto católico. Assim, é corriqueiro encontrar nessas capelinhas guirlandas de flores amarradas na cumeeira (fig. 159) ou, em outros casos, um laço de fitas coloridas — ocasionalmente substituído por um símile feito de tiras de papel crepom (fig. 160). Cabe lembrar que o próprio laço de fitas coloridas, desde há muito, é um símile dos botões e maços de flores, tendo sido recorrente a substituição de um pelo outro tanto na iconografia como na poesia popular, sobretudo. O mais interessante exemplo da recursividade entre corpo e arquitetura que tem a capela como motivo originou-se no auto dramático conhecido como Guerreiro. De acordo com folcloristas, o festejo originou-se em Alagoas nas primeiras décadas do século XX, sendo uma elaboração bastante peculiar dos Reisados locais. Seus vínculos com as celebrações natalinas, nas quais os “ranchos” de foliões e “capelas” de flores eram motivos bastante comuns, pode ter estado na origem do desenvolvimento dos chapéus em forma de capelas, igrejas e mesmo catedrais que desde sempre destacaram os Guerreiros alagoanos no panorama folclórico brasileiro (fig. 161).

Fig. 160: Capela de Santa Cruz à entrada da cidade de São José do Barreiro – SP, 2013.



Fig. 162: Bonaventura Cariolato, *Festa na Aldeia*, 1965.

A recursividade entre corpo e arquitetura própria da linguagem vernacular contribuía fortemente para aumentar o simbolismo das festas de capelas dos antigos bairros rurais brasileiros. Por vezes, eram chamadas (e ainda o são, em algumas localidades) de “festas do ano”, independentemente do santo padroeiro ou do ciclo agrícola. A presença quase obrigatória de todos os moradores do bairro — e, muitas vezes, de bairros contíguos e de ex-moradores que retornavam para o evento — fazia a festa se sobrepôr a qualquer outro marco temporal. Eram nessas ocasiões que o vocábulo “capela” como designativo da comunidade residente no local assumia seus sentidos mais profundos: a capela, ao menos durante o tempo da celebração, tornava-se a própria incorporação da comunidade ali reunida (Ver ANDRADE, 1986, 163).

O pintor e arquiteto Bonaventura Cariolato (1894-1989), talentoso aquarelista de profícua produção (sobretudo de paisagens rurais) soube reconhecer esse fato em sua tela sobre uma festa em um bairro rural de Franca. Talvez o último dos paisagistas italianos que tanto contribuíram para a construção do imaginário do mundo rural brasileiro, a aquarela de Cariolato ajuda a compreender o que estava em jogo durante essas celebrações.



Fig. 163: Santa Cruz da Estrada abandonada, Pedreira - SP, 2013.



Fig. 164: Capela de N. Sra. da Consolação, próxima a Congonhas do Norte - MG, 2013.

As profundas mudanças sociais das últimas décadas legaram um grande número de “taperas” onde antes houve bairros rurais que, se não foram sempre florescentes, ao menos souberam dar melhores usos a construções, muitas vezes, herdadas de passados já distantes. O fim da vida rural tradicional em amplas zonas do território brasileiro, tornadas uma mera extensão esvaziada da economia urbana, não aponta para soluções promissoras no tocante a preservação desses bens já em adiantado estado de arruinamento.

Mesmo em regiões não tão impactadas pelas transformações econômicas, as mudanças afetaram de modo bastante contundente a continuidade da linguagem arquitetônica vernacular. Na fig. 164, vê-se uma capela que apesar de ser mantida em bom estado pela família que reside ao lado, já demonstra sinais dos percalços enfrentados por seus mantenedores. Já na última grande reforma realizada, a estrutura de braúna com vedação de adobe foi substituída por paredes de alvenaria de tijolo e o telhado de caibros armados substituído por simples terças nas quais apoiam-se folhas de flandres ou telhas de amianto. Espoliadas as últimas reservas de madeira da serra defronte, a comunidade viu-se sem meios de obtê-las pela via do mercado, favorecendo as atuais soluções. Concomitantemente, os laços comunitários se afrouxaram ainda mais e não fosse o chefe da família ali residente um pedreiro de ofício, nem mesmo os cuidados básicos seriam providos. Nesse contexto, mesmo o edifício tendo permanecido de pé, inelutavelmente, boa parte dos valores ali constituídos desapareceu junto com a linguagem técnica vernacular.



Fig. 165: Casa em Duas Serras - BA, 1985, Anna Mariani



Fig. 167: Casa em Rio Real - BA, 19842 Anna Mariani



Fig. 166: Casa em Xique - Xique - BA, 1974, Anna Mariani.



Fig. 168: Casa em Cachoeira - BA, 2011.

As fachadas das casas sertanejas são um dos melhores exemplos da dinâmica do *jogo* que compõe a arquitetura vernacular. Ainda que seja mais comumente identificado como uma releitura popular dos primeiros estilos modernos, como o *art nouveau* e o *art déco* (fig. 165), as apropriações dessas fachadas não se limitaram apenas aos estilos mais modernos, tendo *emulado* mesmo os motivos ecléticos e historicistas que são ainda bastante comuns em cidades do interior nordestino. A opção pelo termo “emulação” justifica-se aqui por remeter a “boa luta” que foi sempre um estímulo ao trabalho artesanal, além de servir de contraponto ao conceito de “releitura”, por demais comprometido com as abordagens formalistas da arquitetura vernacular. Torna-se mais fácil, desse modo, perceber que o caráter de jogral que regia a composição dessas fachadas não se manifestava tanto nas formas pelas quais emulavam as outras fachadas, mas no modo como elas combinavam seus componentes entre si, muitas vezes derivando-os de uma ou duas formas básicas. (figs. 166 e 167). Nesse ponto, os mestres de obras que as executavam seguiam o mesmo tipo de raciocínio figurativo que presidia a elaboração e manuseio dos tropismos técnicos. Torna-se assim compreensível como uma miríade de motivos podia ser desenvolvida de forma aparentemente tão “espontânea” — isto é, prescindindo do recurso ao desenho, mesmo quando ocorriam prévias combinações entre mestres e contratantes sobre o aspecto final da fachada. Mesmo assim, as mudanças nas fachadas mais recentes traem as transformações ocorridas nas linguagens vernaculares. Nesses casos, o aparecimento de motivos de elaboração bem mais simples, mas de efeitos compositivos bem mais impactantes (fig. 168), evidencia sua filiação a outras fontes figurativas, já não mais restritas apenas aos vocabulários artísticos e arquitetônicos.