

OS ARQUITECTOS EM CONTEXTO: TEMATIZAÇÕES DO POPULAR NO SÉCULO XX PORTUGUÊS

JOÃO LEAL

Centro em Rede Investigação em Antropologia (UNL)

A arquitetura popular foi objeto, ao longo do século XX português, de várias tematizações, provenientes de horizontes disciplinares diferenciados. Alguns deles são previsíveis, como a antropologia – com Ernesto Veiga de Oliveira (Oliveira & Galhano 1992) – ou a geografia humana – com Orlando Ribeiro (e.g. Ribeiro 1961, 1963 [1945]: 99-105, 1987 [1963]: 191-210). Outros são menos previsíveis como é o caso da agronomia – com o *Inquérito à Habitação Rural* (Basto & Barros 1943, Barros 1947). Mas é seguro afirmar-se que foi a partir do espaço disciplinar da arquitetura que tomaram corpo algumas das reflexões mais marcantes sobre o universo da arquitetura popular em Portugal.

Nesse envolvimento da arquitetura com a arquitetura popular são geralmente distinguidos dois grandes momentos. Um primeiro, que se estendeu no tempo longo que vai desde finais do século XIX até aos anos 1950 do século XX, corresponderia ao movimento da casa portuguesa. Um segundo, nascido em parte da reação à casa portuguesa, desenvolveu-se nos anos 1960 e cristalizou no *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal* (1980 [1961]). Na realidade em vez de dois momentos, talvez possamos falar de três. De facto, entre as primeiras tematizações da casa portuguesa que se estendem desde finais do século XIX até às primeiras décadas do século XX – cobrindo o período de crise da monarquia e os anos iniciais da Primeira República – e a sua retoma a partir dos anos 1930 – já no quadro do Estado

Novo – parece haver algumas diferenças significativas que permitem o seu tratamento diferenciado.

São conhecidos tanto os protagonistas como os principais aspetos destes três momentos de tematização, a partir do espaço disciplinar da arquitetura, da arquitetura popular. A casa portuguesa – na viragem do século XIX para o século XX – tem em Raul Lino a sua figura central. Mas não é possível falar deste primeiro momento de abordagem da arquitetura popular sem insistir numa galeria de personagens mais vasta, da qual fazem parte, por exemplo, Henrique das Neves – que primeiro se referiu ao tema – Rocha Peixoto, João Barreira, D. José Pessanha, Joaquim de Vasconcelos, Abel Botelho, Ramalho Ortigão ou Fialho de Almeida. Inicialmente a casa portuguesa nasce envolta em polémica, centrada em torno da possibilidade de se falar de um tipo dominante de casa popular em face da diversidade que esta apresentaria no terreno. A par de Abel Botelho e de Joaquim de Vasconcelos, um dos autores que articulou de forma mais vocal esta posição foi o etnógrafo Rocha Peixoto. Tendo como ponto de partida a “casa portuguesa” desenhada pelo seu amigo Ricardo Severo no Porto, Rocha Peixoto enfatizou o modo como esta propunha um *pastiche* de diferentes elementos regionais e históricos – numa espécie de “hibridismo etnológico e arqueológico” (1967 [1904]: 163) – que seria a melhor confirmação da impossibilidade de se falar de um “indefectível” estilo nacional de arquitetura



tura. Apesar deste ceticismo, ir-se-á assistir a uma gradual aceitação das propostas da casa portuguesa, assinalada em 1918, pela edição de *A Nossa Casa*, livro onde Raul Lino antecipa alguns dos argumentos que posteriormente retomará em *Casas Portuguesas* (1992 [1933]).

Os anos 1920, entretanto, retirarão alguma visibilidade à casa portuguesa na cena arquitetónica portuguesa. Esta é então dominada por propostas modernistas e art déco, que – estas últimas – influenciarão o próprio Raul Lino. Isto não quer dizer que a casa portuguesa desapareça. Mas perde protagonismo. Num primeiro momento o advento do Estado Novo – com Duarte Pacheco nas Obras Públicas – não modifica esta situação. De facto, na sua fase inicial, o Estado Novo parece ter coexistido bem com a arquitetura modernista, que inclusivamente chegou a estimular de forma clara.

Entretanto, a partir do final dos anos 1930 a abertura do Estado Novo para o modernismo torna-se mais relutante e abre-se uma espécie de segundo fôlego para a casa portuguesa, com Raul Lino de novo a surgir como uma das suas figuras centrais. Esse novo fôlego da casa portuguesa é indissociável da edição – em 1933 – de *Casas Portuguesas*, que dará um contributo relevante para uma divulgação mais alargada, particularmente entre as classes médias, das propostas de Lino. Mas passa também pela sua cooperação pela política de gosto do Estado Novo, nomeadamente em programas de habitação social e de equipamentos públicos (cf. Teotónio Pereira 1996: 36-37). Nesse sentido pode-se falar, a partir do final dos anos 1930, de um segundo momento – de novo centrado na casa portuguesa – no desenvolvimento das tematizações da arquitetura popular no século XX português.¹

É no quadro desta cooptação pelo estado das propostas da casa portuguesa e do modo como estas passaram a erguer uma barreira ao modernismo em arquitetura, que pode ser entendido – como tem sido sublinhado – o Inqué-

rito à Arquitetura Popular em Portugal. São suficientemente conhecidos os seus protagonistas. O Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal foi um empreendimento patrocinado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos (atual Ordem dos Arquitetos) que envolveu seis equipas de três arquitetos que percorreram de vespa as “zonas” em que para o efeito o país foi dividido e que teve em Keil do Amaral e em Fernando Távora – um no sul, outro no norte – as suas figuras de referência. Onde a casa portuguesa tinha sido muito mais um programa arquitetónico baseado em perceções do popular – mais do que no seu estudo sistemático – o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal propôs-se fazer a documentação e a investigação exaustivas da arquitetura popular no terreno, sem que daí se tirassem necessariamente consequências estilísticas. Apesar disso, tem sido sublinhada a articulação do Inquérito à Arquitetura Popular com algumas expressões que assumiu em Portugal o chamado regionalismo crítico, particularmente em projetos construídos no norte do país, designadamente da autoria de Fernando Távora. Se não há uma política do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal – como a partir dos anos 1930 houve uma política da casa portuguesa – há um espírito do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal. Quando se fala das “lições do Inquérito” – expressão ainda hoje recorrente – é também disso que se fala.

O TEMPLATE NACIONAL E POPULAR

Estes três momentos de tematização da arquitetura popular são atravessados – como tentei mostrar noutra lugar (Leal 2000) – por alguns denominadores comuns. Um deles tem que ver com a própria importância conferida ao popular como lugar de construção de narrativas densas e significativas. Não se trata tanto de constatar o modo como “o popular” é objetivamente o tema transversal a todos eles mas de sublinhar a importância subjetiva que essas tematizações do popular ocuparam na produção de enunciados

¹ Retomo aqui, de forma mais explicitada, as propostas que apresentei em *Etnografias Portuguesas* (Leal 2000: 114-122), onde procurava já distinguir os diferentes “tempos da casa portuguesa” (id: 114).



densos sobre cultura e paisagem, raízes e modernidade, território e pertença. Um segundo denominador comum tem que ver com o modo como é definido o popular: a cultura e a arquitetura populares de que falam as duas casas portuguesas e o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal são sempre, de facto, uma cultura e uma arquitetura populares de base rural, surpreendidas pelos olhares admirativos dos cidadãos. Terceira recorrência: a cultura e a arquitetura populares de base rural de que todos falam – e essa é uma das razões para a densidade das narrativas construídas em torno delas – são uma cultura e uma arquitetura populares a partir das quais pode ser tematizado o país, podem ser discursadas as suas singularidades e particularidades, podem ser articulados enunciados relevantes sobre identidade nacional portuguesa.

O antropólogo sueco Orvar Löfgren (1989) tem uma definição célebre de identidade nacional como um *do-it-yourself kit*: uma lista de requisitos que cada nação deve preencher para se qualificar justamente como nação. A identidade nacional é por ele vista como uma espécie de template que prevê um conjunto mais ou menos obrigatório de elementos, preenchido entretanto de forma diferenciada. É grande a diversidade desses elementos: bandeira e hino, heróis fundadores e uma história comum, paisagens e monumentos nacionais. Entre eles figura justamente uma cultura popular própria e específica, decomposta num conjunto de traços, de que faz parte – ao lado do traje, da música, do folclore – um tipo de habitação popular próprio. O preenchimento desse template foi um das tarefas principais dos intelectuais que em diferentes países de Europa atuaram como uma espécie de intelectuais orgânicos da identidade nacional. E nesse processo desempenhou um papel importante a procura e a definição de um tipo de arquitetura nacional e popular.

Para o caso português, as duas casas portuguesas e o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal fazem justamente parte desse processo. Daí o que há de comum entre eles: o mesmo fascínio pelo popular, a mesma equivalência entre popular e rural, a mesma homologia entre popular e

singularidades – reais ou imaginárias – a partir das quais pode ser discursado o país.

Mas a par desses denominadores comuns, as duas casas portuguesas e o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal confrontam-nos simultaneamente com propostas e olhares diferenciados sobre a cultura popular, sobre o país que poderia ser discursado a partir dela e sobre os seus modos de identificação. Não é possível examinar essas diferenças sem levar em conta o modo como elas refletem tendências internacionais mais vastas, que estão talvez insuficientemente estudadas. É certo que sabemos alguma coisa sobre isso. Sabemos por exemplo que Lino se apaixonou pelo popular e pelo nacional depois de uma estada na Alemanha e que foi influenciado pelo movimento *Arts and Crafts*. O seu fascínio pelo campo e pela casa rural como lugares “autênticos” reflete também as suas leituras de Emerson e Thoreau. Sabemos também que o peso da segunda casa portuguesa na política de espírito do Estado Novo ecoa tendências similares noutros países sob regimes autoritários, como mostra, por exemplo, o triunfo do *heimatstil* na Alemanha. Sabemos igualmente que o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal se insere num conjunto de diálogos entre arquitetura moderna e arquitetura vernácula que tem sido designado – desde Keneth Frampton (1996) – por regionalismo crítico. Mas sobre o modo como as tematizações da arquitetura popular em Portugal interagem com desenvolvimentos simultâneos noutros países da Europa há ainda mais que fazer.

Não é esse o propósito deste artigo. Nele queria antes explorar outro tipo de conexões, situadas não no plano internacional, mas no plano nacional. De facto estas sucessivas tematizações da arquitetura popular a partir do espaço da arquitetura ganham em ser compreendidas num quadro mais geral de tematizações produzidas em torno de outras expressões da cultura popular portuguesa e nas quais entrevistaram especialistas provenientes de outras áreas disciplinares. Todas elas são atravessadas pelo mesmo vínculo entre cultura popular de base rural e tematizações do país e da identidade nacional. Mas todas elas são atravessadas



também por formas específicas e diferenciadas – muitas vezes conflituais – de pensar esse laço. É mais este último ponto do que o primeiro que irei tratar.

A “REFUNDAÇÃO” DE PORTUGAL

Começarei pela primeira casa portuguesa, lembrando o modo como esse primeiro momento de tematização da arquitetura popular se estende ao longo de um marco temporal alargado, balizado genericamente pela última década do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Esse marco temporal alargado situa claramente a primeira casa portuguesa no período que o historiador Rui Ramos (1994) classificou de “refundação de Portugal”. Este período – regressando a Orvar Löfgren – foi um período central para a construção do *DIY kit* da identidade nacional portuguesa. Esse processo desenvolveu-se em várias direções e no seu decurso cristalizarão alguns “lugares de memória” – para utilizar a expressão conhecida de Pierra Nora – que continuam a habitar o nosso imaginário (mesmo quando os passámos a encarar com ceticismo ou ironia). Entre esses lugares de memória conta-se a ideia dos lusitanos como antepassados étnicos dos portugueses. Ou a ideia de uma arte portuguesa com os painéis de Nuno Gonçalves em lugar cimeiro. Ou a ideia de um cânone literário especificamente português, com Camões como figura central. Ou a ideia da saudade como característica etno-psicológica definidora dos portugueses. Todas essas ideias – e outras mais – foram tematizadas ao longo desse período de “refundação” ou de nacionalização – nos termos da ideologia moderna das nações – de Portugal.

Neste período de nacionalização acelerada de Portugal, a cultura popular ocupou um lugar central. É então que se consolida a disciplina antropológica em Portugal e, com ela, a cultura popular como foco de indagação especializada dos etnógrafos enquanto intelectuais orgânicos da identidade nacional. O período da viragem do século vai ser por exemplo decisivo – por intermédio da obra de Adolfo Coelho e de Rocha Peixoto – para que o elenco de coisas populares estudadas pelos etnólogos se alargue da literatu-

ra e das tradições populares para domínios situados mais perto do que hoje chamaríamos de cultura material. A partir dos anos 1910 será mais especificamente a arte popular – sobretudo por intermédio da obra de Vergílio Correia – que passará a ocupar a atenção dos etnógrafos. Mas os etnólogos estão longe de deter então o monopólio do popular. A ideia de uma arte popular portuguesa – antes de ser trabalhada por Vergílio Correia – tinha sido trabalhada, ainda no século XIX, por Joaquim Vasconcelos, a figura central na emergência do campo da história da arte em Portugal (Leal 2002). Na tematização da saudade, embora ecoem as discussões oitocentistas dos antropólogos sobre psicologia étnica, o papel central será desempenhado por um poeta, Teixeira de Pascoaes, para quem a saudade – esse “*desejo* do ser ou da coisa amada, em conjunto com a dor pela sua ausência” (1986 [1912]: 25) – seria o núcleo essencial distintivo da personalidade portuguesa.

Esta circulação entre disciplinas pode fazer-se também no sentido contrário, com os etnólogos a fazerem incursões em domínios que hoje nos pareceriam estranhos. Teófilo Braga é simultaneamente um dos primeiros teorizadores do povo português como entidade etnológica e um autor central para a emergência de uma história nacional da literatura portuguesa. Leite de Vasconcelos é etnógrafo mas é também filólogo e arqueólogo e será, depois da pesquisa pioneira de Martins Sarmento, a figura central na emergência dos lusitanos como antepassados étnicos dos portugueses. Vergílio Correia, além de etnógrafo, frequentou a história da arte e a arqueologia, tendo tido um papel fulcral na escavação e patrimonialização das ruínas romanas de Conímbriga

Popular e erudito, história e etnologia, arte, literatura e arqueologia são atravessados pelo mesmo ímpeto nacionalizador e entre os diferentes domínios a partir dos quais opera esse trabalho de nacionalização tecem-se cumplicidades e convergências, de pessoas e de ideias.

É justamente neste quadro que pode ser entendida a casa portuguesa. Ela é parte deste trabalho de nacionalização de Portugal em que o popular ocupa um lugar central. O que Raul Lino propõe é um modo português de cons-



truir e habitar, apoiado nas lições do povo, visto como o guardião do espírito da nacionalidade. Como escreveu em *A Nossa Casa* “o que nós queremos é o reconhecimento do que é essencial, é o aferro à nossa índole verdadeira, o sentimento e a intuição das coisas portuguesas” (1918: 47). Esta afirmação poderia ser subscrita por todos aqueles que no mesmo período objetificavam (Handler 1988) a cultura popular, transformando-a em emblema da nacionalidade.

A “multidisciplinaridade” da casa portuguesa é também evidente: Rocha Peixoto é antropólogo, Joaquim de Vasconcelos e João Barreira historiadores de arte e nos anos da Primeira República é também relevante o interesse dos etnógrafos –em particular de Vergílio Correia – pela “etnografia artística da habitação popular” (Leal 2000: 139). Mas serão os arquitetos e, entre eles, Raul Lino a desempenhar o papel central na tematização da casa portuguesa. Nesse sentido Raul Lino está para a casa portuguesa, como Teixeira de Pascoaes está para a saudade, Leite de Vasconcelos para os lusitanos ou Joaquim de Vasconcelos para o políptico de Nuno Gonçalves. No âmbito de um trabalho a várias mãos e a partir de horizontes disciplinares que ainda não se haviam fechado sobre si mesmos, surge alguém que sabendo interpretar melhor o espírito do tempo, acaba por dar a formulação canónica a um tema mais que irá enriquecer o DIY kit da identidade nacional portuguesa.

Está fora de causa desenvolver detalhadamente as regularidades desse trabalho de imaginação da nação a partir do popular (sobre o qual ver Leal 2000). O que vale a pena sublinhar é o seu carácter revolucionário. Ele é revolucionário em pelo menos dois sentidos. Porque faz parte de um processo, iniciado com o liberalismo, de transferência para o povo da soberania nacional até então detida pelas linhagens dinásticas. Nesse sentido, ele investe o povo – discursado num modo etno-genealógico (Smith 1991) – como sujeito de nação.² Ele é também revolucionário no sentido em que com ele nasce uma *weltschaung* – uma visão do mundo – que faz do nacional um critério básico de definição

da natureza essencial das pessoas e das coisas. Camões não escreveu só uma épica escreveu uma épica *nacional*. A saudade não é apenas um sentimento, é um sentimento *nacional*. A casa popular não é só a casa onde moram os camponeses, é a casa *portuguesa*.

A SEGUNDA CASA PORTUGUESA

Iniciado no período final da crise da monarquia, este trabalho de nacionalização de Portugal, em que o popular ocupa um lugar de relevo, prossegue durante as décadas da Primeira República. Antes do golpe militar que conduziu à instauração do Estado Novo o essencial desse trabalho estava mais ou menos estabilizado. Como diria Löfgren, o essencial da *check list* da nacionalidade estava preenchido. Mas duas mutações importantes parecem ter ocorrido na parte final do período que antecede o Estado Novo. Por um lado, já não era tão vincada alguma unanimidade que esse trabalho de nacionalização tinha suscitado no passado. Na arte, na literatura e na arquitetura, o triunfo do modernismo tinha questionado a referenciação exclusivamente nacional da produção cultural das elites e enfatizado a necessidade da criação artística falar uma linguagem internacional. Tinha-se também acentuado a apropriação pelo movimento operário de um outro modo de discursar a relação entre povo e nação, que radicalizava politicamente o modelo cívico-territorial (Smith 1991; ver nota 2) e o misturava com uma visão internacionalista da “questão nacional”. Ambas as tendências contribuíram para um processo de inclinação à direita do modo etno-genealógico de tematização da identidade nacional. Entre o povo como sujeito político ativo da nação e o povo como sujeito étnico passivo da nação, entre o povo das fábricas e povo das aldeias, o coração e a razão das elites conservadoras não hesitava.

É neste quadro que podem ser entendidos os destinos que, no caso português – como de resto no caso de outras ditaduras europeias da época – terão os modos de discursar a relação entre povo e nação construídos ao longo do

² No modelo etno-genealógico de nação, que Smith distingue do modelo cívico-territorial, a nação basear-se-ia em ideias de descendência e de partilha de uma língua e de uma cultura comuns; no modelo cívico-territorial prevaleceriam ideias de partilha de um mesmo território e dos mesmos deveres e direitos.



arco temporal que se estende desde o final do século XIX até às primeiras décadas do século XX. Eles serão, no caso português, apropriados pelo Estado Novo e – pela mão de António Ferro – tornados na sua ideologia oficial.

Essa oficialização do modo etno-genealógico de discursar a nação é particularmente evidente no campo da etnografia. Como tem sido sublinhado (Leal 2000, Alves 2013) não há solução de continuidade entre a etnografia da I República e a etnografia do Estado Novo. Os nomes são os mesmos, os temas são os mesmos, o olhar e a retórica são as mesmas. A grande diferença é a cooptação desta etnografia pela política e pela ideologia do Estado Novo. Em consequência todo esse discurso se vê dotado de meios financeiros e materiais e de uma visibilidade de que anteriormente não dispunha. É assim que nasce o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, é assim que nasce o Museu de Arte Popular. Num certo sentido a revolução iniciada na viragem do século continua, mas é agora uma revolução conservadora.

É neste quadro geral que pode ser entendida a segunda casa portuguesa e em particular a sua cooptação pela política de gosto do Estado Novo. Por um lado, essa revolução conservadora, servida por novos meios, criou um ambiente de novo favorável – particularmente entre as classes médias – ao gosto pelo popular. Por outro lado, o próprio estado cooptou a linguagem da casa portuguesa para uma parte significativa dos seus programas de obras públicas: escolas primárias, estações de correio, casas do povo, pousadas, etc. Aquilo que no passado tinha sido uma inovação revolucionária – um novo modo de projetar contra o passado dos *chalets* e dos estilos revivalistas – tornara-se numa proposta conservadora – um *upgrading* de um modo de projetar que se dirigia agora contra presente e o futuro, representados pelo modernismo: “um estilo estranho à nossa índole (Lino 1992 [1933]: 53), que “corresponde ao triunfo do materialismo, ao auge da tirania da máquina (...) que unicamente convém ao coletivismo presente e futuro” (id: 79).

A MODERNIZAÇÃO DO POPULAR

A deriva ruralista do Estado Novo teve como um dos

seus principais efeitos tornar o povo e a cultura popular num dos terrenos principais de uma guerra cultural de intensidade variável opondo as propostas do Estado Novo e dos intelectuais a ele afetos às propostas de setores intelectuais e políticos que nelas não se reconheciam. Essa guerra cultural não vai questionar – ou vai questionar pouco – a centralidade da cultura popular na tematização do país. Mas vai questionar – e vai questionar muito – os modos específicos de tematização do vínculo entre cultura popular e identidade nacional defendidos pelo Estado Novo. Para os críticos do Estado Novo, havia mais povos para além do povo do Estado Novo. E o país que esses povos deixavam ver seria também diferente do país do Estado Novo.

Nos anos iniciais do Estado Novo esta guerra cultural – que foi sempre mais uma guerra de guerrilha do que uma “grande guerra” – é ainda pouco intensa. Mas no pós-guerra e sobretudo à medida que nos aproximamos dos anos 1960 ela vai-se tornando gradualmente mais vocal. Em consequência generalizam-se as etnografias alternativas ao Estado Novo. É neste quadro que pode ser entendido uma parte importante do trabalho de Jorge Dias e da sua equipa. Embora sem se envolverem necessariamente em polémica com a etnografia do Estado Novo, as pesquisas de Jorge Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamin Pereira – como o seu acento no estudo das tecnologias tradicionais e nas formas de organização económica e social das comunidades rurais – vão mostrar um outro país rural, construído a partir da materialidade do modo de vida camponês e da ênfase colocada na sua diversidade. Mas mais uma vez o terreno não é ocupado apenas por etnógrafos e/ou antropólogos, mas por especialistas situados noutras áreas que, não fugindo ao fascínio do popular, procuram o popular que o Estado Novo não deixa ver. É assim que é possível explicar o trabalho que Lopes Graça e sobretudo Michel Giacometti fazem com a música popular portuguesa, que vai contrapor os cantos de trabalho ou os corais alentejanos à música popular como folclore vistoso, tão da preferência das políticas culturais do Estado Novo. É assim que é possível entender o trabalho de Ernesto de Sousa com a arte popular entendida já não como artesana-



to decorativo e repetitivo mas como *art brut ou outsider art* produzida por artistas individuais – Rosa Ramalho Franklin Vilas-Boas, Mistério – situados na contra mão das convenções dominantes (Leal 2002). É assim que a cultura popular é filmada por Manuel de Oliveira, António Campos e, mais tarde, por toda uma geração de cineastas que nasce para o cinema nos anos 1960 (Alves Costa 2012).

É também neste quadro que nasce o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, cuja intenção de polemizar com a casa portuguesa é evidente desde os primeiros artigos – de Távora (1947 [1945]) e Keil do Amaral (1999 [1947]) – que propõem a sua realização. Como escreveu Távora, a casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções. *Hoje estuda-se pelo seu pitoresco e estiliza-se em exposições para nacionais e estrangeiros; nada há a esperar dessa atitude que conduz ao beco sem saída da mais completa negação* (Távora 1947 [1945]: 11; os itálicos são meus).

Nascido sob este signo polémico, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal irá também produzir uma imagem da arquitetura popular que pode ser contraposta quase ponto por ponto às propostas de Raul Lino. A casa portuguesa propunha a existência de um tipo único de habitação popular, indiferente à diversidade efetiva que esta apresentava no terreno. Contra isso, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal – replicando as objeções anteriormente formuladas por autores como Rocha Peixoto, Abel Botelho ou Joaquim de Vasconcelos – irá acentuar a diversidade da arquitetura popular portuguesa. Divido operacionalmente em seis zonas, o país dos arquitetos do Inquérito era um país em que litoral e interior, centro, sul ou norte se tornaram em categorias pertinentes para pensar a diversidade estrutural da arquitetura popular. Com é afirmado na Introdução à *Arquitetura Popular em Portugal*

Portugal (...) carece de unidade em matéria de Arqui-

tetura. Não existe, de todo, uma ‘Arquitetura portuguesa’ ou uma ‘casa portuguesa’. Entre uma aldeia minhota e um ‘monte’ alentejano, há diferenças muito mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas. Entre as habitações do Paul e de Évora-Monte são insignificantes os traços comuns. Entre as casas da Fuzeta e as de Lamas de Olo, quase não existem sequer elos de ligação (*Arquitetura Popular em Portugal*, 1980 [1961]: XX).

A casa portuguesa repousava sobre uma visão decorativa da casa popular, construída a partir de soluções estilísticas como o alpendre, o telhado com beiral, o uso da cal ou o guarnecimento em pedra dos vãos. Contra isso, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal irá valorizar uma conceção funcional da arquitetura popular. Um dos seus valores fundamentais seria a sua adequação aos condicionalismos – climáticos, geográficos, económicos – que a rodeavam e às finalidades a que ela se destinaria.

A casa portuguesa assumia uma incompatibilidade de raiz entre a casa popular – de que gostava – e modernismo – de que não gostava. Contra isso, o Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal irá dizer que a arquitetura popular era moderna e que havia uma forma moderna de apreciar a arquitetura popular. Como afirmou em entrevista Nuno Teotónio Pereira, que dirigiu a equipa do Inquérito que cobriu a Estremadura:

Nós ficávamos muito contentes, muito satisfeitos, quando encontrávamos expressões de arquitetura popular que tinham semelhanças com aquilo que nós achávamos que era a arquitetura moderna. Quando descobríamos por exemplo casas com uma só água, com paredes com empenas cegas e que tinham homologias com expressões que nós procurávamos utilizar na arquitetura que fazíamos. Ficávamos de facto muito contentes quando víamos uma construção que parecia ser moderna, que podia ter sido feita por um de nós (*in* Leal 2000: 182)



Isto é, tal como a antropologia de Jorge Dias, a música popular de Lopes Graça e Giacometti, a arte popular de Ernesto de Sousa ou o documentarismo etnográfico de António Campos, a arquitetura popular do Inquérito colocava em cima da mesa – contra a casa portuguesa e a sua apropriação pela política de gosto do Estado Novo – um modo alternativo de ver a cultura popular e de tematizar o vínculo entre esta e o país.

Não é por isso de estranhar que se tenham um conjunto de complicitades entre estes diferentes modos alternativos de ver a cultura popular. A insistência dos arquitetos na diversidade do país rural ecoava idêntica insistência por parte da etnografia da equipa de Jorge Dias, facto a que não é certamente estranho a influência em ambos os grupos de Orlando Ribeiro e da sua proposta de divisão tripartida do país em Portugal Mediterrânico, Portugal Transmontano e Portugal Atlântico (1963 [1945]). De resto, ao mesmo tempo que os arquitetos percorriam de vespa o país rural, Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira percorriam-no de 2CV e embora a sua arquitetura tradicional não fosse exatamente a do Inquérito convergia com ela em muitos pontos. No Porto, as convergências eram ainda mais explícitas: a equipa do Inquérito que cobriu Trás-os-Montes era integrada por arquitetos com um pé na etnografia, como Arnaldo Araújo ou, sobretudo, Otávio Filgueiras, este último com um consistente fascínio pelas embarcações populares. A desconfiança dos arquitetos em relação ao decorativismo da cultura popular vista pela ótica da casa portuguesa reencontra-se nas incursões de Giacometti no terreno da música popular ou de Ernesto de Sousa nos terrenos da arte popular. Todos entendiam que a estética do popular se situava noutro lugar que não o da política de gosto do Estado Novo, que as suas formas eram mais cortantes e menos decorativas, menos nostálgicas e mais vanguardistas.

Isto é: os arquitetos não só estavam – na contra mão da política de espírito do Estado Novo – no mesmo lugar em que estavam outros seus críticos, como os seus argumentos eram em grande medida idênticos. Eles foram nessa

medida parte integrante do processo – que se desenvolve a partir dos anos 1950 e se radicaliza nos anos 1960 – de construção de uma “contracultura popular erudita” (passe o aparente paradoxo da expressão) que mudou radical e duradouramente as perceções do país rural entre segmentos significativos das classes médias portuguesas. Alexandre Alves Costa – com uma reflexão e uma prática arquitetónicas fortemente marcadas pelas “lições do Inquérito” – resume de forma exemplar esse fascínio contra-cultural por um outro popular:

‘Antes de ir para o estrangeiro, muito antes de ir para o estrangeiro, eu quero conhecer Portugal’ e, portanto, a viagem por Portugal passa a ser uma coisa quase militante. E isso acarreta uma grande paixão pelo país, por Portugal, pela realidade portuguesa, que para nós era completamente desconhecida e mitificada pelo fascismo. O reencontro com a realidade ‘real’, com o povo ‘mesmo’, com a sua cultura, com as suas expressões é uma coisa que nos apaixona muito, a minha geração toda fica muito apaixonada por isso, e por isso fazemos recolhas de tudo. Tudo o que é popular nos interessa, todas as expressões populares nos interessam... Desde a cerâmica aos tecidos, aos instrumentos agrícolas, tudo nos interessa. Sempre neste sentido que estamos nas nossas verdadeiras raízes e que o nosso futuro há-de ser construído a partir de um compromisso com essa realidade. Há portanto essa espantosa descoberta que é o mundo da cultura popular. É realmente uma descoberta espantosa, porque é um mundo com que a gente se identifica muito facilmente: é o mundo da nossa cultura, da nossa língua, da nossa literatura, etc. (*in* Leal 2000: 193-194).

REGRESSO AO PRESENTE

Isto é, ao longo de um arco temporal longo que vem de finais do século XIX até aos anos 1960, podemos falar de uma consonância notável entre as tematizações da arquitetura popular pelos arquitetos e as tematizações da cultu-



ra popular propostas por outros “praticantes” do popular. Como diria Lévi-Strauss, elas formavam sistema.

Temos por vezes tendência a ver as coisas isoladamente: antropólogos com antropólogos, arquitetos com arquitetos, artistas com artistas, e assim sucessivamente. Na verdade, como sabemos, o mundo – nomeadamente o mundo das ideias – não se organiza em gavetas, que são sempre formas económicas mas incompletas de lermos uma dada realidade. Não é assim que as coisas se passam realmente. O que se passa num lado passa-se ao mesmo tempo em vários lados. Não se passa de forma exatamente idêntica, mas passa-se de forma parecida. O popular do arquitetos dialoga com o popular dos antropólogos, dos historiadores de arte, dos etnomusicólogos, e até, dos poetas. Não compreenderemos completamente cada um destes populares se não compreendermos no mesmo movimento todos os outros populares e os inúmeros diálogos que entre si estabelecem.

O que digo do passado pode ser dito do presente. É para ele que me volto agora. Quando os arquitetos do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal e também Ernesto Veiga de Oliveira percorreram o país nos anos 1960 em busca de formas autênticas de arquitetura popular, tiveram a sensação de que percorriam um universo que não iria permanecer intacto por muito tempo. Isso é evidente na *Arquitetura Popular em Portugal* e nas referências que no texto são feitas às intrusões do mau gosto citadino nos territórios percorridos de vespa pelos arquitetos. É ainda mais evidente num ensaio de Veiga de Oliveira sobre as casas de emigrantes, que é, para todos os efeitos, o primeiro texto escrito sobre o tema, e no qual Veiga de Oliveira constata amargurado a invasão do campo por uma arquitetura que lhe seria estranha (Galhano & Oliveira 1992 [1970]: 361-374). A idade de ouro da arquitetura popular, com o próprio declínio do modo de vida rural que a sustentava, parecia estar a chegar ao fim.

Mas o popular que tanto arquitetos como antropólogos suspeitaram estar a acabar – sob novas ou velhas formas – revelou-se um pouco mais resiliente do que eles poderiam

então imaginar. Mesmo em ruínas – mas nem sempre em ruínas – continuou a marcar as paisagens rurais de uma parte importante do país. A partir dele nasceu, na viragem do século XX para o século XXI, uma nova geração de pesquisas sobre arquitetura popular cujos frutos mais visíveis passaram pela realização dos Inquéritos à Arquitetura Popular dos Açores (*Arquitetura Popular dos Açores*, 1980) e da Madeira (Mestre 2002) e por estudos, como os de João Vieira Caldas (1999, 2007), José Manuel Fernandes (1996) ou Manuel Teixeira (2013) que têm prosseguido – com correções e em novas direções – o tipo de interesse pela arquitetura popular inaugurada pelo Inquérito (ver Leal 2011).

Este interesse renovado pelas arquiteturas populares “remanescentes” foi acompanhado de uma crescente – embora insuficiente e com resultados de gosto por vezes duvidoso – valorização patrimonial da arquitetura popular que conduziu designadamente a processos generalizados da sua gentrificação, seja por intermédio de residências secundárias da classe média, seja em resultado da sua utilização em projetos de desenvolvimento turístico, que têm sido estudados, por exemplo, pelo antropólogo Luís Silva (2009). Adaptando uma formulação da antropóloga brasileira Manuela Carneiro da Cunha (2008) a propósito dos processos contemporâneos de objetificação da cultura, da arquitetura popular sem aspas passou-se à arquitetura popular com aspas. Ou, como diria Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), uma vez esgotada a sua primeira vida – feita de casas em que habitavam camponeses – a arquitetura popular iniciou uma segunda vida, como exposição/exibição de si mesma – feita de casas habitadas ocasional ou semi-permanentemente por turistas e citadinos. Um novo popular, que guarda do antigo algumas formas mas não todas, e cujos protagonistas, de popular já nada têm, nasceu e afirmou-se. Simultaneamente, multiplicaram-se as manifestações de nostalgia por outras tematizações arquitectónicas do popular no século XX português: desde remakes duvidosos da casa portuguesa em condomínios de luxo até às mais sofisticadas revisitações do espírito – quando não da forma – do regionalismo crítico e das “lições do In-



quérito” em projetos assinados por diferentes e conhecidos arquitetos.

Mas antes destes novos populares – chamemos-lhe eruditos – outros novos populares – populares – tinham já surgido. A casa do emigrante, de que os arquitetos do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal e Veiga de Oliveira temeram a generalização, generalizou-se mesmo e no seu processo de difusão deixou de ser só a casa do emigrante para se tornar num modelo produzido e concebido localmente para não-migrantes. Os arquitetos, tendo desconfiado inicialmente desta arquitetura e do seu caráter popular, vieram mais tarde a render-se a ela e a considerá-la como a expressão de um “novo vernáculo” (Portas 1995: 9), ou, para utilizar uma expressão de Domingos Tavares, como a expressão de um “vernáculo moderno” (2008: 176). Depois de um período mais marcado pela polémica do que pelo estudo, vieram também a coproduzir “Inquéritos à Arquitetura Popular em Portugal” dirigidos para estas novas arquiteturas populares (e. g. Villanova, Leite & Raposo, 1995).

Falar destes antigos e novos populares, do modo como se cruzam e frequentam nas mesmas paisagens rurais e pós-rurais, não é falar de todas as transformações possíveis que conheceram os territórios percorridos nos anos 1960 por arquitetos e antropólogos. Mas é falar de algumas das mais importantes. Não era esse o ponto que queria sublinhar. O ponto que queria sublinhar é o modo como nestes novos rumos que tomaram as arquiteturas populares, os arquitetos se voltam a cruzar de novo com um espírito do tempo que, ao mesmo que os engloba, engloba de novo outros “praticantes” do popular, agora nestas suas novas formas.

Esses cruzamentos ocorrem no terreno mesmo desta novas arquiteturas populares. Embora aberto pelos arquitetos, o dossiê da arquitetura do emigrante foi também frequentado por geógrafos, antropólogos e sociólogos. Quanto ao dossiê do popular emblematizado tem também constado da agenda de pesquisa dos antropólogos que só têm sido pouco assíduos a estudar os “remanescentes” do antigo popular.

Há entretanto uma grande diferença entre este momento e os momentos de que falei anteriormente. Nos momentos de que falei anteriormente a cultura popular de base rural tinha uma importância objetiva e subjetiva que hoje não tem. Objetiva, porque ainda nos anos 1960, 40% da população portuguesa vivia no campo. Subjetiva: porque, embora de formas diferentes, uma parte significativa dos intelectuais acreditava que era sobre ela que repousava uma parte importante da identidade do país. Não creio que esse tempo volte. Mas não olhemos para isso como uma perda. No espaço deixado em vazio por essa crença, talvez seja agora possível construir outras convergências – tão ou mais frutuosas do que no passado – entre arquitetos e outros especialistas que se interessam pelas casas – muitas e muito diferentes – que as pessoas habitam. Este Congresso Internacional de Arquitetura Popular é – penso eu – uma prova disso. Pelo número surpreendente de comunicações. Mas também pelo modo como todas elas – umas mais, outra menos – testemunham da continuada importância das arquiteturas populares – novas e velhas, tradicionais e “eruditas”, autênticas ou híbridas – na paisagem territorial e intelectual portuguesa.



REFERÊNCIAS

- Alves, Vera Marques, 2013, *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Amaral, Francisco Keil do, 1999 (1947), "Uma Iniciativa Necessária", *Keil do Amaral. O Arquiteto e o Humanista*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 125-126.
- Arquitetura Popular dos Açores*, 2000, Lisboa, Ordem dos Arquitetos.
- Arquitetura Popular em Portugal*, 1980 (1961), Lisboa, Associação dos Arquitectos Portugueses.
- Barros, Henrique de (ed.), 1947, *Inquérito à Habitação Rural. II Vol. A Habitação Rural nas Províncias da Beira (Beira Litoral, Beira Alta e Beira Baixa)*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa.
- Basto, Eduardo Alberto Lima & Henrique de Barros (eds.), 1943, *Inquérito à Habitação Rural. I Vol. A Habitação Rural no Norte de Portugal (Minho, Douro-Litoral, Trás-os-Montes e Alto-Douro)*, Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa.
- Caldas, João Vieira, 2007, *A Arquitetura Rural do Antigo Regime no Algarve*, Lisboa, Instituto Superior Técnico (Tese de Doutoramento).
- Caldas, João Vieira, 1999, *A Casa Rural dos Arredores de Lisboa no Século XVIII*, Porto, FAUP Publicações.
- Costa, Catarina Alves, 2012, *'Camponeses do Cinema': a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1980*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL) (Tese de Doutoramento).
- Cunha, Manuela Carneiro da, 2009, *'Culture' and Culture. Traditional Knowledge and Intellectual Rights*, Chicago, Prickly Paradigm Press.
- Fernandes, José Manuel, 1996, *Cidades e Casas da Macaronésia*, Porto, FAUP Publicações.
- Frampton, Kenneth, 1996 (1992), *Modern Architecture. A Critical History*, London, Thames & Hudson.
- Handler, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The Wisconsin University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, 1998, *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- Leal, João, 2011, "O Vernáculo e o Híbrido: Concepções da Arquitectura Popular Portuguesa entre 1960 e 2000", Providência, Paulo, Luís Quintais & Sandra Xavier (eds.), "Intersecções: Antropologia e Arquitectura", *Joelho 2*, 39-57.
- Leal, João, 2002, "Metamorfoses da Arte Popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa", *Etnográfica VI* (2), 251-280.
- Leal, João, 2000, *Etnografias Portuguesas (1870-1970). Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Lino, Raul, 1992 (1933), *Casas Portuguesas. Alguns Apontamentos sobre o Arquitectura das Casas Simples*, Lisboa, Livros Cotovia.
- Lino, Raul, 1918, *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o Bom Gosto na Construção das Casas Simples*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial.
- Löfgren, Orvar, 1989, "The Nationalization of Culture", *Ethnologia Europaea XIX*, 5-24.
- Oliveira, Ernesto Veiga de & Fernando Galhano, 1992, *Arquitetura Tradicional Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Mestre, Victor, 2002, *Arquitetura Popular da Madeira*, Lisboa, Argumentum
- Pascoaes, Teixeira de, 1978 (1915), *Arte de Ser Português*, Lisboa, Edições Roger Delvaux.
- Peixoto, Rocha, 1967 (1904), "A Casa Portuguesa", *Obras. Vol. I. Estudos de Etnografia e Arqueologia*, Póvoa do Varzim, Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 153-165.
- Pereira, Nuno Teotónio, 1997, "A Arquitectura do Regime 1938-19948", Becker, A., A. Tostões & W. Wang (eds.), *Arquitetura do Século XX. Portugal*, Lisboa, Portugal-Frankfurt, 33-39.
- Portas, Nuno, 1995, "Prefácio", Villanova, R., C. Leite & I. Raposo, *Casas de Sonhos. Emigrantes Construtores no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Salamandra, 7-12.
- Ramos, Rui, 1994, "A Segunda Fundação (1890-1926)", Matto, J. (ed.), *História de Portugal*, Vol. VI, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Orlando, 1987 (1968), *Mediterrâneo. Ambiente e Tradição* (2ª edição). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, Orlando, 1963 (1945), *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa, Sá da Costa.
- Ribeiro, Orlando, 1961, *Geografia e Civilização. Temas Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos.
- Silva Luis, 2009, *Casas no Campo. Etnografia do Turismo Rural em Portugal*, Lisboa, Imprensa das Ciências Sociais.
- Smith, Anthony D., 1991, *National Identity*, Hardsmondworth, Penguin Books.
- Tavares, Domingos, 2008, *Francisco Farinhas. Realismo Moderno*, Porto, Dafne Editora. Távora, Fernando, 1947 (1945), *O Problema da Casa Portuguesa*, Lisboa, Cadernos de Arquitectura.
- Teixeira, Manuel, 2013, *Arquiteturas do Granito. Arquitectura Popular*, Arcos de Valdevez, Câmara Municipal de Arcos de Valdevez.
- Villanova, Roselyn de, Carolina Leite & Isabel Raposo, 1995, *Casas de Sonhos. Emigrantes Construtores no Norte de Portugal*, Lisboa, Edições Salamandra.

