

A categoria "popular" tensionada por casas contemporâneas em sertões da Bahia

Pedro Levorin

Orientação: Profa. Dra. Marianna Boghosian Al Assal (Escola da Cidade).

Pesquisa: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola da Cidade, 2020.

Este artigo trata de uma tipologia residencial específica recorrente em estados nordestinos: casas com fachadas de platibanda revestidas com materiais industrializados. Foram observadas construções em três municípios localizados nos sertões da Bahia, que funcionaram como prismas para compreender as recentes transformações socioeconômicas da região. Nota-se também a permanência de uma intencionalidade estética presente nas antigas fachadas compostas por desenhos

moldados em alto-relevo. Esses exemplos arquitetônicos remanescentes foram amplamente documentados e estudados por Anna Mariani e Maria de Betânia Brendle antes dos anos 2000, no que se entende por arquiteturas populares. A partir de uma leitura estética das fachadas, procura-se discutir os sentidos e usos da categoria "popular" neste campo de produção e conhecimento, utilizando as perspectivas sociais e econômicas para análise deste fato cultural.

Palavras-chave: arquiteturas populares; sertões; Luís Inácio Lula da Silva.

"Popular" as a category challenged by contemporary houses in *sertões* of Bahia

This article discusses a specific residential typology, recurrent in Brazilian northeastern states: houses with platband façades covered with industrialized materials. We observed constructions in three municipalities located in the *sertões* [hinterlands] of Bahia, which worked as prisms to understand recent socioeconomic transformations in the region. It is also noted the permanence of an aesthetic intention present in the old façades composed of high-relief molded designs. These remaining architectural examples were extensively documented and studied by Anna Mariani and Maria de Betânia Brendle before the 2000s, within the concept of popular architecture. From an aesthetic reading of the façades, we seek to discuss the meanings and uses of the category "popular" in this field of production and knowledge, analyzing this cultural fact from social and economic perspectives.

Keywords: popular architecture; *sertões*; Luís Inácio Lula da Silva.

La categoría "popular" desafiada por casas contemporâneas en *sertões* de Bahía

Este artículo trata de una tipología residencial específica, recurrente en los estados del nordeste: casas con fachadas de pretilas cubiertas con materiales industrializados. Se observaron construcciones en tres municipios ubicados en el interior de Bahía y funcionan como prismas para comprender las transformaciones socioeconómicas recientes en la región. Se nota también la permanencia de una intencionalidad estética presente en las antiguas fachadas compuestas por diseños moldeados en alto relieve. Estos ejemplos arquitectónicos remanentes fueron ampliamente documentados y estudiados por Anna Mariani y Maria de Betânia Brendle antes de los 2000, dentro de lo que se entiende como ejemplos de arquitectura "popular". A partir de una lectura estética de las fachadas, buscamos discutir los significados y usos de lo "popular" como categoría en este campo de producción y conocimiento, poniendo las perspectivas social y económica como lente para el análisis de este hecho cultural.

Palabras clave: arquitecturas populares; *sertão*; Luís Inácio Lula da Silva.

1. NORDESTE, O CONSUMO DE CLASSES POPULARES E A CONSTRUÇÃO CIVIL

O grande apoio político ao Partido dos Trabalhadores por parte do eleitorado nordestino tornou-se um hábito eleitoral a partir da reeleição de Luiz Inácio Lula da Silva à presidência do país, em 2006, assinalando um comportamento regional inédito na história nacional (SINGER, 2012). Isso demonstrava a intensidade das transformações sociais e econômicas que aconteciam na extensa região Nordeste há alguns anos. Grande parte da população, historicamente empobrecida e regionalmente localizada, passava a integrar ativamente as lógicas macroeconômicas como consumidores ativos, ampliando as dimensões do mercado interno e da própria produção industrial nacional. Nomeado por Paul Singer como subproletariado,

[...] as origens deste grande grupo devem ser procuradas em dinâmicas do processo colonial — como a escravidão e a invasão dos interiores do território da colônia —, e que ao longo do século xx não conseguia incorporar-se à condição proletária, reproduzindo massa miserável permanente e regionalmente concentrada. (SINGER, 1976 apud SINGER, 2012, p.20-21).

É mister, portanto, reconhecer que o conflito de classes está condicionado no Brasil pela existência de uma vasta fração de classe que luta por aceder ao mundo do trabalho formal em regime capitalista, como todos os defeitos que ele possui, tendo estado historicamente dele excluída. Daí a relevância do que poderíamos chamar de a nossa "questão setentrional", se considerarmos que o epicentro dessa fração de classe está no Nordeste. Como lembra Sonia Rocha, 'a pobreza no Brasil tem um forte componente regional', sendo que 'o Nordeste permanece como a região mais pobre do país'. (SINGER, 2012, p.44).

No primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006) houve medidas que tocaram de maneira objetiva grande parte da população historicamente empobrecida (SINGER, 2012). Essas dinâmicas não estiveram desvinculadas do desenvolvimento de diversos setores

industriais, tanto por meio da ampliação da produção, como pela expansão do mercado consumidor. Há dentro de sertões uma correlação entre a performance socioeconômica a partir de 2003, do que se compreende por subproletariado, e a atividade da construção civil. Nesses espaços, a atividade da construção produziu os objetos que em si articularam a expressiva proporção de programas sociais, a cadeia de uma produção industrial e as ações de agentes consumidores sob novas condições e proporções.

A fala de Singer constrói uma paisagem precisa: compõe um panorama de investimentos federais nas áreas de base para a constituição de infraestrutura. Saúde, educação, moradia e renda passaram a não soar como privilégios econômicos e sociais, historicamente característicos da sociedade brasileira; a matriz industrializante dessa condução política fez com que o acesso a essas infraestruturas passasse a ser socialmente amplo e, por isso, espreado em direção aos interiores do território nacional — em especial nas áreas tradicionalmente miseráveis do país em termos socioeconômicos: as regiões Nordeste e Norte (SINGER, 2012).

A incidência dos programas sociais sobre as condições de vida do subproletariado teria contribuído para a aprovação do governo, a partir do sentimento que passou a existir em relação, por exemplo, ao aumento do poder de consumo, "seja sobre produtos tradicionais (alimentos, material de construção), seja em novos (celulares, DVDs, passagens aéreas)" (COIMBRA, 2007 apud SINGER, 2012, p.63). Outra medida que catalisou a movimentação socioeconômica foi o investimento nas linhas de crédito consignado, que se direcionavam sobretudo para o consumo popular. Foi essa medida que, em 2005, gerou a "circulação de dezenas de milhões de reais", quando o crédito marcava um crescimento de 80% desde o começo da gestão política de Lula (SINGER, 2012). Além da renda líquida do Bolsa Família, o crédito ampliou as possibilidades destes consumidores, que fomentou setores específicos do mercado, como foi o caso da indústria da construção.

Mas, além do acréscimo de renda obtido por milhões de brasileiros que receberam um salário mínimo da Previdência Social, outra possibilidade aberta aos aposentados,



FIG. 1:

Casa em Xique-Xique — BA, fotografada por Anna Mariani, em 1986.

Fonte: Instituto Moreira Salles.

às vezes fonte de recursos em pequenas comunidades, foi o uso do crédito consignado. O crédito consignado fez parte de uma série de iniciativas oficiais que tinha por objetivo expandir o financiamento popular, incluindo uma multiplicação expressiva do empréstimo à agricultura familiar (sobretudo no Nordeste), do microcrédito e da bancarização de pessoas de baixíssima renda.

Em resumo, o tripé formado pelo Bolsa Família, pelo salário mínimo e pela expansão de crédito, somado aos referidos programas específicos e com o pano de fundo da diminuição de preços da cesta básica, resultou em diminuição da pobreza a partir de 2004, quando a economia voltou a crescer e o emprego a aumentar. (SINGER, 2012, p.67-68).

O mercado interno expandia seus limites e, para que se completasse este ciclo específico, investimentos também deveriam ser direcionados à produção industrial. Os investimentos nos setores industriais foram imprescindíveis para que se atendesse a nova demanda dos recém-capacitados consumidores. A indústria da

construção, compreendida por fábricas, lojas de materiais e pequenas construtoras, tornou-se um dos setores de maior investimento nacional, como um alicerce do desenvolvimento e do crescimento (IDELI..., 2008, s.p.). O setor não foi apenas responsável pelos materiais que integram a construção autônoma de casas, mas também por ter proporcionado que projetos de diversas escalas infraestruturais, em conformidade com a dimensão do território, fossem executados.

O recente ciclo político parecia algo imanente às paisagens urbanas e rurais dos municípios baianos de Monte Santo, Uauá e Canudos no ano de 2017, durante o primeiro contato tido com aquela região. A condição material e imagética destes municípios sertanejos se projetava muito além de um imaginário nacional construído ao longo do século XX. Estado, literatura, artes visuais e mesmo discursos regionalistas com enfoque nacionalista foram responsáveis pela consolidação da ideia de um sertão nordestino que previa apenas a seca, o barro, a escassez, o típico, o pitoresco, o tradicional e, sobretudo, a distância em diversas escalas (ALBUQUERQUE JR., 2011).



FIG. 2:

Casas remanescentes e processo de construção de uma nova. Povoado de Patamuté, no município de Curaçá — BA.

Fonte: Acervo do autor.

Segundo esta postura, Nordeste e, mais especificamente, seus sertões seguiam sendo representados e imaginados em um contexto social, econômico e cultural pré-industrial, arcaico e desprovido de qualquer identificação com centralidades nacionais. O contraponto, entre esta lente historicamente constituída e imagens e materialidades contemporâneas, provocou a construção cuidadosa de uma percepção sobre o que aqueles espaços narravam através de suas paisagens, especificamente por meio de um tipo de arquitetura.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O POPULAR POR MEIO DA ARQUITETURA

Procura-se aqui retomar alguns tópicos da discussão tecida no Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Incorporações: imagem e materialidade de arquiteturas populares contemporâneas em sertões da Bahia" (2020). A arquitetura de certas casas e comércios foram objetos centrais para a investigação de questões históricas,

políticas e econômicas daquela região. De um lado estava um repertório visual previamente estabelecido sobre arquiteturas de diversos sertões de estados da região Nordeste do país, baseado principalmente no trabalho "Pinturas e platibandas" (2010) da fotógrafa soteropolitana Anna Mariani.¹ Suas fotografias trazem diversas casas com fachadas de platibandas coloridas a cal, com composições que arranjam formas geométricas, orgânicas e grafismos modelados em alto-relevo. Entre as décadas de 1970 e 1990, registrou centenas destes exemplos, em suas diversas viagens em direção a sertões (MARIANI, 2010). De outro lado, a situação contemporânea do que foi visto em viagens para cidades e povoados de municípios sertanejos, inicialmente no ano de 2017 e posteriormente documentada em 2019, nos municípios de Monte Santo, Uauá e Curaçá. Tais construções chamaram atenção não somente pelos aspectos que se aproximavam daquelas registradas pela fotógrafa soteropolitana, mas por outros que delas se distanciavam consideravelmente.



FIG. 3:

Casa no povoado de Lagoa do Saco, no município de Monte Santo — BA.

Fonte: Acervo do autor.

Eram casas cujas fachadas também possuíam platibandas, e essas extensas superfícies eram revestidas por diversos tipos de módulos cerâmicos, ilustrados por variados padrões impressos. Sugeriam não só a ampla disponibilidade destes materiais e a possibilidade de adquiri-los, mas jeitos específicos de serem combinados, que lembravam uma intenção estética também observada nas fachadas fotografadas por Mariani. Além destes módulos, era considerável a presença de blocos cerâmicos, telhas cerâmicas e gradis de ferro galvanizado. Estas arquiteturas não compunham os conjuntos de moradia popular presentes nas cidades, mas autogeridas pelos construtores e/ou moradores.

As casas amplamente trazidas nas fotografias de Mariani são caracterizadas por ela como populares, como descreve no texto que acompanha as imagens. A arquiteta pernambucana Maria de Betânia Brendle, que estudou a mesma tipologia no interior de seu estado entre 1994 e 1996, também as adjectiva da mesma maneira. Por mais que prevaleça um tipo de imagem sobre o que seria “a arquitetura

produzida em sertões” por meio das imagens veiculadas por estes trabalhos, ambas retomam a categoria “popular” com atenção aos sentidos sociais e econômicos de seus produtores. Brendle (1996, p.93) entende que “a arquitetura popular, é uma resposta imediata à necessidade de morar e sua escala modesta e mínima as possibilidades financeiras de proprietários e usuários”. Dessa forma, para que sejam observadas a partir de suas características plásticas e imagéticas, a produção dessas arquiteturas passa a ser compreendida como a elaboração material de uma determinada classe social em determinada região do país, com características históricas específicas.

Por conta da disputa do uso do conceito “popular” e suas heranças históricas, julga-se necessário explicar por quais vias teóricas ele aqui é articulado. É necessário debater esta categoria de estudo que possui amplas reverberações em diversos campos práticos e teóricos, em diferentes períodos e correntes teóricas do século xx. Portanto, procura-se aqui localizá-la nas ações de seus agentes em relação ao contexto em que se inserem



FIG. 4:

Casa no povoado de Mandassaia, município de Monte Santo — BA.

Fonte: Acervo do autor.

e não necessariamente como origens ou características estabelecidas e imutáveis. Néstor García Canclini (1983, p.12) considera que "uma vez que todas as manifestações da cultura popular ocorrem no interior do sistema capitalista, deve-se encontrar uma maneira de compreendê-los juntos."

A categoria "popular", historicamente atrelada a perspectivas culturais românticas e folclóricas (ABREU, 2003; CANCLINI, 1983; CHAÚÍ, 1986), ganha outras nuances quando discutida pela perspectiva do lugar social em que seus produtores se encontram, e como se relacionam econômica, cultural e regionalmente com o mercado e com a indústria. Canclini (1983) enfatiza que a visão romântica teria como princípio prezar por certo isolamento de dinâmicas fundamentalmente industriais e modernizadores do que é periférico. As relações entre classes, nesse sentido, é um fator decisivo para a produção das expressões populares enquanto cultura que elabora sua condição diante das dinâmicas e setores com os quais interage. (CANCLINI, 1983; CHAÚÍ, 1986). Retomando Chauí, a perspectiva romântica e folclórica integra um olhar em que culturas são tratadas

como uma "totalidade orgânica, fechada sobre si mesma, e perdem o essencial: as diferenças culturais postas pelo movimento histórico-social de uma sociedade de classes" (CHAÚÍ, 1986, p.24).

As reverberações culturais do folclore nada tiveram a ver com a própria necessidade de tais grupos conservarem suas práticas tradicionais. Relacionaram-se principalmente com sua instrumentalização em função das perspectivas hegemônicas de poder através de instituições e do próprio Estado (CANCLINI, 1983; CHAÚÍ, 1986).

Essas noções consolidadas acerca do folclore foram tensionadas a partir das décadas de 1950 e 1960 por intelectuais da Universidade de São Paulo (ABREU, 2003), dando espaço para a discussão sobre cultura popular dentro de perspectivas históricas e sociológicas. Neste momento, as classes populares passaram também a ser vistas pelo "âmbito da modernização, da mudança social e das desigualdades sociais" (ABREU, 2003, p.87). Esta disposição intelectual somava-se à crescente urbanização e industrialização no país, quando emergiram novas complexidades das classes populares no que diz respeito ao seu lugar de consumo e produção.

A respeito de como a categoria "popular" pode ser compreendida, Martha Abreu (2003) retoma as discussões colocadas por Canclini na década de 1980, e aponta a necessidade de se observar a continuidade da produção de setores populares em meio aos diversos agentes sociais e econômicos que os atravessam e influenciam. Seu olhar abre perspectivas para que o popular possa estar em movimento, não somente ligado ao que se produz de acordo com o que seria remoto em relação ao funcionamento de dinâmicas industriais em expansão, por exemplo. No mesmo texto, a autora observa:

Nos fenômenos culturais populares, vistos como folclóricos ou tradicionais, intervêm os ministérios, as fundações privadas, empresas de bebidas, rádios, televisão, agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, regionais e transnacionais. Enfim, são multideterminados. (ABREU, 2003, p.94).

As fachadas de platibanda trazidas por Mariani, por mais que tornassem explícita a relação com referenciais estéticos específicos da arquitetura *art-déco* ou mesmo com ornamentos presentes em edifícios ecléticos (BRENDLE, 1996), em termos técnicos e materiais eram produzidas de acordo com uma limitada condição econômica. José Menezes Bezerra de Souza e Lia Monica Rossi (2012) conduziram um olhar sobre fachadas análogas às tratadas por Mariani e Brendle que podem confundir aspectos de sua produção, e foram por eles chamadas, neste contexto acadêmico, de "*art-déco sertanejo*".

O entendimento desta denominação é importante para compreender a difusão e a reprodução popular das fachadas de platibanda, pois adiciona questões à investigação dos processos de assimilações estéticas. Souza e Rossi (2012) reconhecem no *art-déco* uma força essencial para esse tipo de produção de arquitetura popular em interiores de estados nordestinos. Porém, imobilizá-lo dentro desta nomenclatura pode reduzir os sentidos mais próprios deste fazer. Um primeiro contraponto a esta ideia está no que Brendle (1996, p.94) aponta, que não eram somente os ornamentos *art-déco* que influenciavam a produção das fachadas, existiam

"elementos do vocabulário clássico", "do modernismo" e mesmo o que chamou de "iconografia popular". Caracterizar esse fazer pelo estilo seria como reduzir esta prática complexa exclusivamente a uma de suas influências na instância da imagem. Para entender a importância do *art-déco* para essas arquiteturas não é preciso nomeá-las sob seu entendimento. Isso é dito por se reconhecer no *art-déco* um possível propulsor dessa específica produção de fachadas de platibanda no âmbito popular da construção. Esta apropriação passa a ter suas propriedades, muitas vezes distanciando-se das resoluções plásticas deste estilo.

Assim como Brendle, Mariani descreve o que observou nas casas fotografadas:

[...] enfeites, como são chamados os detalhes decorativos: representações da paisagem tais como flora, cristais, malacachetas, sóis, crescentes, estrelas, faixas, laços, listras e quadrados [...]; recortes de platibandas; [...] estilos, entre os quais predomina o chamado 'moderno', [...] absorvido pelo *art déco*, que foi muito utilizado no Nordeste na década de 30 do século passado pelos serviços públicos. (MARIANI, 2010, p.232).

Sobre este caminho de popularização da tipologia, Brendle (1996) também assinala que as fachadas com platibandas recortadas em degraus passam a ser encontradas em exemplos de arquiteturas populares a partir da década de 1930, momento em que edifícios públicos eram construídos sob a lente do *art-déco* em cidades dos estados nordestinos. A autora considera que muito da disseminação do estilo tenha se dado pelos meios de comunicação — como a revista "O Cruzeiro", filmes hollywoodianos etc. —, passando a ser comum também entre as classes populares (BRENDLE, 1996).

A institucionalização do *art-déco* em edifícios públicos aqui nos interessa como catalisador de uma forma de criação específica. A homogeneização de produções populares a partir deste referencial era impossível por uma questão prática, pelo fato de que a arquitetura produzida nesse contexto estaria necessariamente atrelada de maneira técnica e prática às possibilidades de produção local. As

fachadas de platibanda ainda teriam de passar pelas mãos dos pedreiros, sendo executadas a partir das possibilidades materiais específicas. Não necessariamente estavam atreladas aos parâmetros nacionais do mercado da construção, o que configurou um tipo de trabalho específico. Por isso, ainda era possível observar características próprias em suas formalizações. Pode ser construído todo um universo sintático próprio de formas utilizadas sobre as fachadas, mesmo que com influências estilísticas reconhecidas.

Milton Santos, em seu livro "Por uma outra globalização" (1999), considera o mercado fundamental instrumento para um processo de massificação da produção cultural material. Segundo o autor, esta seria dotada de "um empenho vertical unificador, homogeneizador, conduzido por um mercado cego, indiferente às heranças e às realidades atuais dos lugares e das sociedades" (SANTOS, 1999, p.143). No caso desse tipo de arquitetura popular, é possível identificar que o caráter homogeneizante não se aplica completamente. Seus produtores não se inseriam nas dinâmicas de mercado que previam tais reverberações. De todo modo, pode ser compreendida a absorção no nível simbólico e imagético.

Lina Bo Bardi, em "Tempos de grossura: o design do impasse" (1994), é responsável por atualizar a categoria "popular" dentro do debate teórico sobre expressão e produção material no campo da arquitetura. Bardi se propôs a observar, entre as décadas de 1950 e 1960, a produção de objetos de diversas regiões de estados do Nordeste, sob a ideia de "arte popular". Segundo a arquiteta, seria necessário observar a produção "com frieza crítica e objetividade histórica" (BARDI, 1994, p.25), embora sua relação com tais objetos seja controversa ao longo de sua vida. Bardi coloca como valor dessas produções populares o fato de estarem baseadas nas "necessidades de cada dia", ligadas ao contexto de grande pobreza (BARDI, 1994, p.25-26). Seria essa condição o fator decisivo que geraria uma produção entendida como não-alienada, oposta à ideia de "Arte pela Arte" (BARDI, 1994).

Brendle, numa chave de entendimento semelhante à de Bardi, escreve que as casas que estudou "refletem as necessidades do seu dia a dia e utilizam a sabedoria popular nos métodos de construção, na escolha dos

materiais de acordo com a disponibilidade e soluções técnicas empregadas" (1996, p.92). De todo modo, a arquiteta ítalo-brasileira reconhece que estaria vinculada "com a mais miserável das condições humanas", e que, portanto, não seria "a apologia da arte popular que cumpre fazer se esta arte, para sobreviver, necessita da conservação do status-quo" (BARDI, 1994, p.25). Bardi escreve que os produtores dos objetos estudados seriam "obrigados pela miséria a este tipo de trabalho, e que os traços e gestos vistos nos objetos desapareceriam logo com a necessária elevação das rendas do trabalho rural" (BARDI, 1994, p.28). No caso de Bardi, teoricamente, nestas observações, não há um pacto com a perpetuação deste tipo de produção, já que compreendia o desaparecimento deste tipo de trabalho a partir de transformações sociais e econômicas, as quais julgava necessárias. O que existe é um reconhecimento cultural desse fazer específico que só pôde existir sob uma condição de pobreza e de tudo que essa produção elabora em termos materiais, estéticos, históricos como valor.

Esta linha de raciocínio serve também para contrapor pontos da única publicação que se refere ao tema diretamente, "Arquitetura popular brasileira" (2012), de Gunter Weimer. Contraditória, também assume que o fato dessas fachadas de platibanda serem chamadas de *art-déco* seria a redução de um processo, porém observa justamente as reformas e transformações de fachadas como um processo "deplorável" (WEIMER, 2012, p.288). Ao introduzir um pequeno postulado sobre características gerais da "arquitetura popular brasileira", o autor assinala que

Poder-se-ia dizer que a forma plástica é o resultado lógico dos materiais e da técnica empregada. Por isso, ela é evidente a si própria. E, quando isso não acontece, ela quase infalivelmente é o resultado de imitações da arquitetura erudita e, portanto, de pouca autenticidade. (WEIMER, 2012, p.XLII-XLIII).

Observa-se aqui um ponto de vista que procura qualificar um tipo de produção material a partir de um referencial próprio. Este exemplo de posição intelectual e teórica parece comprometer a forma de se observar os diversos casos



FIG. 5:

Casa no povoado de Itapicuru, município de Monte Santo — BA.

Fonte: Acervo do autor.

de arquiteturas populares que ocorrem em território nacional.

Brendle, ao concluir sua reflexão sobre as antigas fachadas, aponta que

[...] há uma intenção estética declarada e uma busca de beleza, status e prazer expressa no design das fachadas. A casa tem, sem dúvida, um caráter utilitário, mas a fachada é tratada especialmente através de desenhos, materiais, texturas e cores que transmitem os ideais estéticos e de beleza do autor, que busca a originalidade e a diferenciação de sua moradia no ambiente construído existente. (BRENDLE, 1996, p.95).

A arquiteta narra o contexto das casas sertanejas antes dos anos 2000. No entanto, essa percepção pode ser aplicada ao que anima as fachadas e sua presença na atividade da construção civil contemporânea, mesmo que as características técnicas e estéticas tenham se transformado. Nos diversos processos de construção que integram as paisagens urbanas dos municípios visitados é visível a ampla adesão da população aos materiais industrializados. Se a partir das antigas fachadas já era possível relacioná-las à condição social de

seus moradores (BRENDLE, 1996), torna-se nítida uma outra condição financeira observada pela expressão material de parte da população nestes espaços.

O pacto com a perpetuação de uma produção material sob essa condição social e econômica também seria um pacto com marcas históricas que são vistas naquelas regiões e em suas populações. Tal condição socioeconômica dos produtores destas arquiteturas é entendida, pelas chaves de Bardi (1994) e de Brendle (1996), como baliza fundamental para caracterizá-las formalmente. Como observa Bardi (1994), seriam lógicas as mudanças materiais, técnicas e estéticas frente a uma melhoria econômica e social. Fato este observado justamente entre as antigas fachadas de platibanda e os exemplos contemporâneos. As marcas, inclusive autorais, do trabalho de pedreiros não estão mais impressas sobre a matéria. As mãos que moldavam as formas passam a produzir outro movimento. Mas, não é pela falta das marcas das mãos de trabalhadores sobre aquilo que é manipulado e formalizado que, nestas arquiteturas, os indícios de um trabalho específico desaparecem. A respeito do trabalho realizado nas fachadas contemporâneas, o pedreiro



FIG. 6:

Casa na cidade de Curaçá — BA.

Fonte: Acervo do autor.

curaçaense João Ferreira² reconhece a similaridade entre os processos do passado e do presente:

P: E a ornamentação? Quando se fazia a fachada grande, com platibanda, eu vejo que algumas têm um triângulo, um quadrado, um risco...

João Ferreira: Chamava desenho! As pessoas criavam alguma coisa, que chamava desenho. Ó o desenho da fachada!

P: E o senhor fazia isso?

JF: Às vezes a gente fazia. O pessoal dizia, "Invente alguma coisa pra não ficar liso!". Tipo essa pintura que tá aqui, né? A pessoa dividiu aí pra não ficar aquela tinta só. Aí o pessoal fazia: "invente aí alguma coisa". Aí a gente inventava aqueles cordão assim, fazia uma cor, criava alguma coisa na mente e fazia. (FERREIRA, 2019).

A casa pode ser compreendida como uma manifestação material que transcende a dimensão do objeto, da escala do manuseio, embora

ela seja produzida pelas mãos de trabalhadores e esse fato seja perceptível através de sua imagem. Por isso, pode assumir características profundamente individuais dentro de uma prática comum. É o espaço onde se dimensiona certa domesticidade tanto interna quanto externamente. Trata-se de reverberar certa intimidade pelas escolhas materiais, plásticas e estéticas que o constituem em relação ao conjunto urbano, heterogêneo. A casa, enquanto espaço privado e unidade formal, desempenha um papel fundamental sobre o aspecto físico de uma cidade. Entende-se que a possibilidade de um espaço urbano está baseada na relação estabelecida entre rua e construção. Nestor Goulart Reis Filho retoma uma característica primordial da formação de cidades coloniais brasileiras:

Numa época na qual as ruas, com raras exceções, ainda não tinham calçamento, nem eram conhecidos passeios [...], não seria possível pensar em ruas sem prédios; ruas sem edificações, definidas por cercas, eram as estradas. A rua existia sempre como um traço de união entre conjuntos de prédios e por eles era definida espacialmente. (REIS FILHO, 2000, p.24).

Enquanto volume, a casa desenha a condição do espaço externo. Carrega informações a partir do trabalho que a compõe. A parte pública da casa, sua fachada, pode ser entendida como um suporte de gestos. É na fachada que se estabelece a mediação entre o privado-individual e o público-coletivo. A fachada é a superfície que possibilita e produz concretamente a relação entre estes dois âmbitos fundamentais de uma cidade. É, portanto, peça que dialoga com a realidade de maneira porosa, pelo que a constitui e pelos sentidos que passa a produzir enquanto matéria e imagem em um espaço.

As arquiteturas aqui estudadas passam a ser, então, esse objeto-limite, arautos de uma situação e disposição individual em relação ao espaço público, que concentra uma série de ações específicas. A recorrência e a diversidade de formatos que as casas tomam, autorizam a pensar sobre aspectos comuns da prática do construir dos pedreiros ou moradores-construtores (BRENDLE, 1996). Desse modo, a casa absorve e fornece sentidos, herda da condição de quem a constrói uma série de aspectos formais e simbólicos e fornece ao espaço urbano sentidos que o caracterizam e o estabelecem.

Pela recorrência da platibanda em construções recentes, é como se o elemento pairasse sobre as casas, como um próximo passo a ser realizado, à medida que pudesse ser empreitado por seus moradores. As fachadas de platibandas podem ser lidas aqui como permanência cultural específica (MARIANI, 2010), que segue acontecendo sob outro contexto material daqueles que as produzem. Conduzem em si diversos sentidos: os gestos construtivos prioritários de quem constrói; a condição financeira individual e coletiva, pela recorrência; o considerável escoamento de materiais de construção industrializados nesses espaços; a significativa produção do setor industrial da construção civil. Os revestimentos cerâmicos industrializados trazem consigo, por suas questões técnicas, a rigidez do padrão modular. São responsáveis por estipular de maneira específica as formas que o que for construído pode assumir, por seu caráter ortogonal. Esse aspecto pode ser visto nas paisagens urbanas por meio do uso das mesmas peças, que se repetem

constantemente nas construções, entre as cidades, distritos e povoados sertanejos registrados.

Para além de suas características físicas, é um material que possui uma diversidade de variações visuais impressas sobre sua superfície. A partir do momento em que passam a ser aplicados com frequência nas fachadas, o teor visual contido no material parece se relacionar com o tratamento ligado à plasticidade que essa tipologia teve historicamente. As fachadas de platibanda passam a ter sua expressividade não mais ligadas às formas em alto-relevo e às cores da pintura a cal. Tomam frente as texturas, imagens e cores impressas sobre as placas quadradas e retangulares. A partir do momento em que se alteram os materiais usados para elaborar as superfícies das fachadas, o tipo de trabalho também se altera.

3. RADICALIDADE DOS PROCESSOS COMPOSITIVOS NAS FACHADAS DE PLATIBANDA

Ainda que existam certas recorrências de composições em porcelanato, em todos os casos há uma constante técnica, que aparece com mais ou menos intensidade: a malha ortogonal. De todo modo, ela se torna evidente de acordo com o padrão impresso na superfície dos revestimentos. Há uma outra constante igualmente importante, que reafirma a potência gráfica das superfícies: as aberturas ortogonais de janelas e portas. Esta ortogonalidade é algo que se integra às formas quadradas e retangulares dos módulos cerâmicos. Os gradis de ferro que acompanham esses vãos passam a compor também a fachada enquanto elemento gráfico, já que se apresentam em formatos variados. Não se limitam somente a janelas, são vistos nos vãos de portões e alpendres frontais.

Os portões, recorrentes em garagens ou estabelecimentos comerciais, geralmente são metálicos, de enrolar. Ou seja, são constituídos por muitos módulos horizontais de ferro, que trazem também uma carga gráfica, de linhas horizontais, para a fachada. Alpendres e janelas podem aparecer gradeados, as linhas das barras de ferro sugerem também mais uma camada

gráfica à fachada. Podem ser barras e superfícies verticais, horizontais, tramadas, diagonais, curvas e peças que mesclam esses atributos. Na cidade de Uauá foram observados portões que possuem um trabalho visível de composição em sua feitura. De todo modo, pela variedade de formas com que aparecem em portas e janelas metálicas, também se atribui a esse trabalho o sentido de composição. Há também a recorrência de portões mais antigos, em que o trabalho com o ferro se propõe mais figurativo.

Foram elencadas cinco variáveis a partir de como o trabalho de composição com o porcelanato se realiza, organizados de acordo com dois fatores principais: o conteúdo impresso nos módulos de revestimento e o modo como são colocados nas fachadas.

O primeiro agrupamento possui fachadas que apareceram com mais frequência nos locais visitados, presentes na maioria das fotografias. São fachadas cujos padrões não possuem texturas, apenas cores. Os módulos têm cores neutras e, por isso, a trama ortogonal que é produzida pelas particularidades do material é destacada. A grande maioria apresenta uma malha paralela ao chão e às extremidades laterais. Apenas uma fachada vista na cidade de Curaçá apresentava o módulo rotacionado a 45°, formando uma trama de linhas diagonais. Essas casas, portanto, apresentam-se tanto pela força desta malha quanto pela informação integral de um tom de cor.

Existem outras fachadas que também são inteiramente revestidas com módulos cerâmicos, mas que os módulos escolhidos possuem outro tipo de informação visual. São texturas e cores das mais variadas formas, geralmente muito intensas pela concentração de grafismos e pelo contraste entre os tons que aparecem. De todo modo, também existem imagens impressas sobre o porcelanato mais esmaecidas, quando comparadas aos padrões mais texturizados e coloridos.

Por meio da superfície preenchida, ainda é possível reconhecer a malha ortogonal. Mas, por vezes, ela pode ser dissolvida pela eloquência das imagens impressas nos revestimentos. Quando prevalece a textura, a área da fachada parece tomar para si a incumbência de significar uma

imagem única, oposta à noção fracionária das partes que a compõem. Nestes dois primeiros grupos, ora é reconhecida a unidade modular, ora a fachada é textura constante em toda a sua extensão, como um padrão sem distinções.

Outro agrupamento é aquele em que o módulo possui desenhos no lugar de texturas. Aparecem linhas curvas, formas geométricas preenchidas, ou mesmo texturas com mais contrastes. Por meio das imagens impressas nos módulos e do encontro dessas unidades dentro do padrão da malha são criados desenhos e formas. O plano fica marcado por núcleos de imagens ao longo de sua extensão. São os que mais se "aproximam" de uma reprodução dos desenhos, enfeites e pinturas vistos no passado — mas com o alto-relevo completamente planejado — e reproduzidos em toda extensão da superfície.

Existem casas nas quais o trabalho expressivo remete ao que Brendle (1996, p.94) entende como "cercaduras de massa nos vãos da fachada: formam um friso contínuo sobre os vãos de porta e janelas em toda a testada frontal da fachada". São fachadas nas quais seu perímetro e/ou seus vãos são emoldurados pelo uso de dois materiais cujas cores, texturas ou desenhos são diferentes. A maior área da fachada é preenchida com um dos tipos de revestimento, enquanto o outro é empregado ao redor de suas extremidades, janelas e portas.

Por último, ficam as casas em que os módulos dividem espaços com áreas não revestidas, somente rebocadas ou pintadas. Talvez sejam os exemplos nos quais o sentido de composição seja mais explícito, dado que a disposição das unidades de porcelanato não se pauta pela rígida malha em toda a extensão da superfície. Estão dispersas pelas paredes, organizados em formas específicas ou apenas ocupando parte do plano. Nesse último caso, dividem a superfície com a cor proveniente da dessa outra área.

As fachadas mais recentes trazem a experiência ativa de seus moradores nas estruturas do mercado nacional. A agência da fachada ligada à expressividade passa a existir sob novos tipos de materiais e procedimentos. A partir da lida com materiais específicos, há uma transformação na maneira de trabalhar dos pedreiros. Se antes o profissional

moldava em massa as figuras em alto-relevo, hoje combina, dispõe e assenta os módulos cerâmicos em malhas, orientadas pela ortogonalidade da peça — mas não só. Esta arquitetura passa a ser possível por alguns motivos principais: a permanência da fachada de platibanda enquanto elemento que prevê um trabalho expressivo sobre sua superfície; a vontade de moradores e o trabalho de pedreiros sobre a fachada; a situação material do presente. Fica explícita, em um único corpo, a articulação da sobrevivência de uma tradição em novos materiais, elaborando o novo trabalho pelas particularidades técnicas dos revestimentos, as condições atuais de moradores, do mercado e do setor industrial da construção civil nestes espaços específicos.

Neste plano frontal das casas coexistem dois tempos: passado e presente mediados pelo trabalho. Passam a ter forma por meio das imagens, texturas ou cores industrializadas e/ou simplesmente pela rigidez visível da malha ortogonal criada pela colocação das unidades de cerâmicas. Sob este regimento, casas são construídas, reformadas ou simplesmente continuadas. A tradição elabora essa materialidade industrializada, e segue acontecendo. As fachadas contemporâneas podem ser entendidas sob o processo de “incorporações”.³ Manifestam uma relação com o passado por meio das condições de como e com o que se constrói o corpo contemporâneo das casas. São observadas temporalidades sobrepostas que dão forma e sentido a esse corpo no presente: a presença do passado que abertamente possibilita o presente, potencializado de acordo com suas características.

Marca-se, assim, um fazer que possui características particulares. Aparentemente, a rigidez industrial proposta pelos módulos regulares e sua padronagem imagética seriam fatores decisivos para que fossem apagadas as marcas do trabalho que se baseava em uma feitura exclusivamente manual, artesanal. Fato é que a rigidez dos materiais industrializados orienta um tipo de formalização; mas, tais materiais são igualmente adequados pelas especificidades destas arquiteturas e do trabalho que dão forma a ela.

Apesar da intensificação das transformações observadas nesta tipologia estudada a partir da primeira metade da década de 2000, Mariani (2010) aponta características de casas que não foram retratadas, mas que eram vistas com mais frequência nos interiores visitados. Portas e janelas industrializadas, venezianas, pinturas com látex passaram a integrar a produção deste tipo de arquitetura. As fachadas de platibandas substituíam o lugar que antes era ocupado por elementos manipulados artesanalmente para peças e materiais que seguiam uma rigidez industrial:

Os novos padrões introduzidos pelo progresso necessário são assimilados e utilizados enquanto persistem aspectos absorvidos de estilos tradicionais, ao sabor da vontade dos mestres-pedreiros e dos moradores. [...] As fachadas mostradas no livro possuem semelhanças e, ao mesmo tempo, são profundamente singulares. Não defendo que sejam modelos para novas construções nem que este padrão deva ser mantido para sempre, posto que vivemos numa era de transformações nunca vistas e cabe às populações a decisão de manter a tradição ou atender a novos anseios e propostas oferecidas a cada dia. (MARIANI, 2010, p.231).

O texto aponta uma relação entre o tempo histórico e outras possibilidades de construir que passaram a ser executadas por tais populações localizadas em interiores nordestinos. E é neste mesmo ano de 2010 que o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ampliou suas categorias de análises. O censo passou a divulgar características físicas das habitações pesquisadas, e uma delas referia-se especificamente ao revestimento das fachadas das casas.

Estas arquiteturas mostraram-se como uma preciosa ferramenta de debate, indo de encontro aos arquétipos que limitam as complexas realidades de culturas populares. São aspectos historicamente construídos, difundidos e assimilados por um imaginário social. São reconhecidos como estigmas pela força que os animam, já que insistem em sobrepor noções poéticas e estéticas frente a questões

iminentemente históricas e sociais, fundamentais para a construção de um pensamento crítico sobre estes sertões, especificamente.

A intencionalidade que historicamente há sobre a fachada de platibanda é algo que rege sua composição no presente, algo que permanece. As marcas de um trabalho manual não se encontram mais no procedimento de dar forma à matéria que vai compor a fachada. O trabalho do pedreiro está, então, no jeito com que esses materiais são introduzidos às fachadas. A ideia de destaque trazida por João Ferreira ilustra este pensamento, em que a necessidade de produzir algo diferente ainda é evocada pela superfície. Isso é notado pela ação que produz esses destaques, que escolhe e diagrama as peças modulares. É quando se tem o choque com o caráter homogeneizante dos materiais industrializados, quando se percebe que o trabalho de composição sobre as fachadas pode ser reconhecido. Portanto, o novo trabalho executado passa a ser visto na medida em que os pedreiros se apropriam desses materiais e imagens. A planificação do ornamento em imagem traduz a planificação do trabalho manual em indústria, esvaziando-o de uma expressividade artesanal, mas que ainda carrega um trabalho compositivo e visual por parte de trabalhadores.

Dessa maneira, fica explícito o sentido popular destas arquiteturas: não como algo que prevê características fixas a respeito de condições sociais, econômicas, estéticas e simbólicas de suas manifestações, mas como algo que está sempre sob a possibilidade de variar de acordo com as condições sociais, econômicas e técnicas de classes populares (CANCLINI, 1983; CHAUI, 1986). A fachada, assim, apresenta-se como um texto visual, como interlocutora de uma situação regional, política e socioeconômica, que elabora o tempo histórico em que se insere, sendo, também, a própria imagem deste tempo.

Procura-se compreender o popular como uma categoria que está situada fora de uma dependência do passado para ser considerada como algo que acontece hoje independente de consagrações do pensamento de uma elite cultural.

Como algo que escapa de um gabarito cultural elitista, não palatável dentro de perspectivas hegemônicas. Observa-se nesta produção arquitetônica de classes populares aspectos intangíveis e incontroláveis, balizada e promovida pela cadência de processos industriais com quais se relacionam através do mercado. Tais fachadas demonstram como dinâmicas industriais alteram aspectos produção arquitetônica que possui bases trazidas do passado, porém elaboram uma nova condição social, econômica e regional do presente, de um recente processo histórico. A possibilidade dialógica que se estabelece com a industrialização, nas fachadas, esboça uma produção popular emancipada de uma categoria romântica através de sua materialidade e de sua imagem. Distanciam-se de um imaginário remoto, historicamente construído, mas que mesmo formalmente dialogando com processos e dinâmicas econômicas nacionais, reconduz a apropriação e manipulação de materiais. Interferem na rigidez modular e ortogonal dos revestimentos cerâmicos ao criar as malhas visuais apresentadas pelas recorrentes fachadas de platibandas.

NOTAS

1. Neste artigo nos referimos à edição de 2010 do livro "Pinturas e Platibandas", de Anna Mariani, pois conta com um texto inédito da autora sobre sua produção fotográfica. Mariani assinala não só questões técnicas sobre a produção de casas com fachadas de platibandas, mas coloca observações a respeito da década de 2000 e suas condições políticas, sociais, econômica e regional no país. De todo modo, ressaltamos que a primeira edição do projeto foi realizada pelo Instituto Moreira Salles em 1987.

2. João Ferreira é um nome fictício, já que alegou não querer ter sua identidade revelada. Além de Ferreira, mais outros dois pedreiros foram entrevistados; Rodrigo Sena e Domingos, ambos residentes da cidade de Uauá, em 2019. A escolha de inserir apenas a entrevista de um dos pedreiros se deu pelo fato de apresentar maior articulação com os temas propostos pela discussão aqui construída. De todo modo, é preciso sublinhar que existiu muita confluência nas perspectivas dos profissionais a respeito das questões históricas, políticas e técnicas que envolvem a produção de arquiteturas populares nestes sertões estudados.

3. O termo é empregado de forma recorrente para a descrição de manifestações populares por autores aqui estudados. O termo aparece tanto em textos a respeito da discussão da categoria "popular" como em Marilena Chauí (1986) e Néstor García Canclini (1983), como também na análise específica de Anna Mariani (2010).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.83-102.
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011.
- BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design do impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BRENDLE, Maria de Betânia u. c. Arquitetura popular de Pernambuco e suas fachadas de platibanda. **Projeto Design**, São Paulo, n.203, p.92-95, 1996.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- FERREIRA, João. **Entrevista 01** [Jun. 2019]. Entrevistador: Pedro Levorin. Curaçá. 1 arquivo mp3 (82 min.). Entrevista concedida a esta pesquisa.
- IDELI registra crescimento do setor da construção civil do governo Lula. **Senado Notícias**, Brasília, 5 ago. 2008. Disponível em: www12.senado.leg.br/noticias/materias/2008/08/05/ideli-registra-crescimento-do-setor-da-construcao-civil-no-governo-lula. Acesso em: jul. 2020.
- MARIANI, Anna. **Pinturas e platibandas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SINGER, André. **Os sentidos do lulismo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SOUZA, José Marconi B. de; ROSSI, Lia Monica. Art Déco sertanejo: uma inspiração para um design brasileiro? **Anais do X Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, EDUFMA, São Luís, p.1033-1052, out. 2012.
- WEIMER, Günter. **Arquitetura popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SOBRE O AUTOR

Arquiteto, urbanista e pesquisador graduado pela Escola da Cidade em 2020. Trabalha de maneira independente com projetos cenográficos, arquitetônicos, fotográficos e pesquisa.

omi.pedro@gmail.com