

NÃO-MONUMENTAL

Uma proposta de categorização arquitetônica para além do vernáculo e do popular

Livia Nobre de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais | livianobre@live.com

EIXO TEMÁTICO: Fundamentos Teóricos e Metodológicos

Resumo: O artigo discute um impasse recorrente na proteção do patrimônio edificado brasileiro: há conjuntos e edifícios facilmente reconhecíveis em cidades pequenas, bairros periféricos e centros menos íntegros, cuja materialidade sustenta identidades e continuidades locais, mas que permanecem fora das categorias consagradas de reconhecimento. Argumenta-se que o vocabulário e a axiologia do campo — historicamente ancorados no monumento, na excepcionalidade e na autenticidade material — favorecem objetos de grande escala e forte expressividade artístico-histórica, dificultando a legitimação de arquiteturas cotidianas. A partir do debate conceitual sobre monumento (Riegl e Choay) e da crítica de Laurajane Smith ao “Discurso Autorizado do Patrimônio”, o texto evidencia como a linguagem patrimonial naturaliza hierarquias de valor e contribui para invisibilizar bens que não se apresentam como marcos. Em seguida, revisa limites dos termos “vernacular”, “popular” e “modesto”, mostrando que, embora por vezes se sobreponham, não bastam para nomear situações em que pode haver autoria, técnicas não autóctones e diferentes escalas de elite local. Propõe-se, então, a categoria operacional de “arquitetura não-monumental” e uma matriz de classificação baseada em eixos morfológicos, de capital cultural (assinatura), de valor histórico (memorialização ou documento técnico raro) e de valor artístico dominante, com pontuação 0–2 e leitura por faixas, permitindo identificar zonas cinzentas e explicitar por quais mecanismos um bem é monumentalizado ou permanece legível apenas por chaves alternativas de valoração e tutela.

Palavras-chave: patrimônio edificado; arquitetura não-monumental; discurso autorizado do patrimônio; arquitetura vernacular; valoração patrimonial.

NON-MONUMENTAL: A proposal for architectural categorization beyond the vernacular and the popular

Abstract: The paper addresses a recurring deadlock in the protection of Brazilian built heritage: there are ensembles and buildings that are easy to recognize in small towns, peripheral neighborhoods, and less intact historic areas, whose material fabric sustains local identities and continuities, yet they remain outside established categories of recognition. It argues that the field's vocabulary and axiological framework—historically anchored in the monument, exceptionality, and material authenticity—privilege large-scale objects with strong artistic-historical expressiveness, making everyday architectures harder to legitimate. Drawing on conceptual debates on the monument (Riegl and Choay) and Laurajane Smith's critique of the "Authorized Heritage Discourse", the text shows how heritage language naturalizes value hierarchies and renders invisible assets that do not present themselves as landmarks. It then reviews the limits of the labels "vernacular", "popular", and "modest", showing that, although they may overlap, they are insufficient to name situations in which authorship may exist, techniques are not necessarily autochthonous, and local elite scales vary. The paper finally proposes the operational category of "non-monumental architecture" and a classification matrix based on morphological axes, cultural capital (signature), historical value (memorialization or rare technical-historical documentation), and dominant artistic value, scored 0–2 and interpreted in bands, enabling the identification of grey zones and clarifying the mechanisms through which a building is monumentalized or becomes legible only through alternative keys for valuation and protection.

Keywords: built heritage; non-monumental architecture; authorized heritage discourse; vernacular architecture; heritage valuation.

NO-MONUMENTAL: Una propuesta de categorización arquitectónica más allá de lo vernáculo y lo popular

Resumen: El artículo discute un impasse recurrente en la protección del patrimonio construido brasileño: existen conjuntos y edificios fácilmente reconocibles en ciudades pequeñas, barrios periféricos y centros menos íntegros, cuya materialidad sostiene identidades y continuidades locales, pero que permanecen fuera de las categorías consagradas de reconocimiento. Se argumenta que el vocabulario y la axiología del campo —históricamente anclados en el monumento, la excepcionalidad y la autenticidad material— favorecen objetos de gran escala y fuerte expresividad artístico-histórica, dificultando la legitimación de arquitecturas cotidianas. A partir del debate conceptual sobre el monumento (Riegl y Choay) y de la crítica de Laurajane Smith al "Discurso Autorizado del Patrimonio", el texto muestra cómo el lenguaje patrimonial naturaliza jerarquías de valor e invisibiliza bienes que no se presentan como hitos. Luego revisa los límites de los términos "vernáculo", "popular" y "modesto", señalando que, aunque a veces se superponen, no bastan para nombrar situaciones en las que puede haber autoría, técnicas no autóctonas y distintas escalas de élite local. Se propone, finalmente, la categoría operativa de "arquitectura no monumental" y una matriz de clasificación basada en ejes morfológicos, de capital cultural (firma), de valor histórico (memorialización o documento técnico raro) y de valor artístico dominante, con puntuación 0–2 y lectura por rangos, que permite identificar zonas grises y explicitar por qué mecanismos un bien es monumentalizado o solo resulta legible mediante claves alternativas de valoración y tutela.

Palabras clave: patrimonio construido; arquitectura no monumental; discurso autorizado del patrimonio; arquitectura vernácula; valoración patrimonial.

1. TEMOS NOME PARA ISSO?

A proteção do patrimônio edificado no Brasil convive, historicamente, com entraves institucionais, disputas de legitimidade e assimetrias de recursos. Ainda assim, é possível reconhecer que esses obstáculos se intensificam em certos contextos: cidades menores, bairros periféricos e áreas cuja paisagem construída é marcada por edificações simples, transformações acumuladas e sítios históricos menos íntegros. Nesses lugares, processos de reconhecimento patrimonial tendem a ser mais raros, mais frágeis e mais contestados — e, como consequência, a proteção das preexistências se torna igualmente improvável, mesmo quando sua materialidade sustenta formas de vida, identidades e continuidades locais.

Quando se pretende discutir formas específicas de valoração e tutela para esses contextos, surge antes de tudo uma dificuldade classificatória: de que arquiteturas estamos falando? A hipótese que orienta este texto é que existem situações arquitetônicas que demandam outro tipo de olhar — menos dependente do paradigma monumentalista e mais atento às condições ordinárias de produção, permanência e transformação. Porém, para sustentar essa hipótese, é preciso enfrentar um impasse inicial: é fácil reconhecer mentalmente o tipo de arquitetura em questão, mas é difícil nomeá-lo e delimitá-lo com as classificações correntes.

Figura 1:



Casa colonial com adições ornamentais ecléticas em Caicó - RN.
Fonte: Autoria própria, 2015.

Em geral, ao mencionar “arquiteturas patrimoniais” em cidades pequenas ou em bairros que não são prontamente percebidos como “históricos”, o leitor forma uma imagem com certa rapidez. Há um repertório intuitivo, quase imediato, do que poderia estar sendo descrito. O paradoxo é que essa facilidade de visualização não se converte em precisão conceitual: o que se intui como categoria permanece sem nome estável, escapando tanto das noções canônicas de monumento quanto dos rótulos frequentemente mobilizados para bens “fora do centro” do campo — vernacular, popular, modesto. Esses termos aproximam, mas não encerram o fenômeno: ora por carregarem pressupostos de origem e técnica construtiva, ora por reduzirem a questão a escala ou

“simplicidade”, ora por não darem conta do modo como o campo patrimonial hierarquiza valores e legitima objetos.

O ponto de partida desta inquietação é Caicó, cidade do interior do Rio Grande do Norte, com pouco menos de setenta mil habitantes, referência geográfica e histórica para a formação regional do Seridó Potiguar. Por muito tempo, o centro antigo de Caicó foi, para mim, a imagem mais nítida desse objeto ainda sem nome: um tecido urbano que não se impõe como monumental no sentido clássico, mas que é densamente significativo na experiência cotidiana e na memória local. Com o tempo, ao circular por outras cidades — inclusive fora do Nordeste — passei a reconhecer arquiteturas que, embora distintas em estilo e cronologia, dialogavam com aquela mesma condição: edificações e conjuntos “fáceis de reconhecer”, presentes em inúmeras paisagens brasileiras, mas difíceis de circunscrever por categorias estabilizadas.

É esse descompasso — entre a evidência visual do que está em jogo e a insuficiência das classificações disponíveis — que serve aqui como mote. Ao invés de partir de uma nomenclatura pronta, o texto propõe explicitar o problema: há um tipo específico de arquitetura patrimonial que não encontra encaixe confortável nem na ideia monumentalista canônica, nem nos termos usuais de vernacular, popular ou modesto. A tarefa, portanto, não é apenas defender sua relevância, mas estabelecer uma forma de delimitá-la com critérios explícitos, capazes de sustentar processos de valoração e, por consequência, de proteção.

4

Não me parecia suficiente chamar aquelas construções de vernaculares, tampouco de populares. No ímpeto de buscar novos direcionamentos valorativos e intervencionistas, comecei a chamá-las de não-monumentais. Fui muitas vezes questionada de por que não as chamar de modestas, termo que também me pareceu insuficiente, apesar de por muitas vezes ser também adequado.

Este artigo traz então uma proposta classificatória que, embora abarque o vernáculo, o popular e o modesto, não se limita a tais. Trago então um esforço de análise morfológica, valorativa e lexical que contemple determinadas produções arquitetônicas que estão comumente fora da ideia hegemônica do que é patrimônio.

2. REJEIÇÃO À MONUMENTALIDADE

Qualquer estudioso do patrimônio pode facilmente notar nos documentos oficiais a vasta presença de termos como “monumento”, “monumental”, “excepcional” ou “notável”. A construção do discurso de proteção do patrimônio foi por muito tempo restritiva e elitista, de modo que isso está até hoje refletido na prática e na visão que popularmente se tem sobre o assunto. Um dos textos basilares da área, que foi inclusive o primeiro texto com o qual tive contato ao começar a estudar sobre patrimônio, é o livro de Alois Riegl *O culto moderno aos monumentos*.

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras (RIEGL, 1987).

Nesse trecho, que abre o livro, Riegl trata sobre o que vem a chamar de “monumentos intencionados”¹. O autor menciona depois a caracterização do que seriam os monumentos não intencionados, cujo caráter significado teria sido atribuído pelos sujeitos contemporâneos, explicando ainda a denominação de algo como “monumento” não apresenta sentido puramente objetivo, mas sim subjetivo (RIEGL, 1987, p. 19). O autor abre então espaço para o entendimento mais amplo do que seria um monumento, afastando-se de critérios objetivos que podemos interpretar, dentre outros, como critérios formais.

Chamo atenção para o tópico do conceito que o autor traz de monumento frente a uma ideia objetiva e formal pois é uma ideia que, explicarei em breve, me é cara e é fonte de inquietações teóricas que impulsionam esta pesquisa. O entendimento do que é monumento é um dos pontos centrais deste capítulo e é curioso que as minhas investigações teóricas tenham se iniciado justamente por um texto basilar da área que trata do culto a eles.

O conceito de monumento e, por consequência, o monumento histórico, se tornou na historiografia ocidental o pilar, o objeto primeiro do campo do patrimônio material. Foi sendo construído um sentido semântico particular em torno dessa palavra, sentido esse já antecipado por Riegl e que, posteriormente, Choay dá conta de explicar em boa medida em seu clássico livro *A alegoria do patrimônio*:

Em primeiro lugar, o que entender por monumento? O sentido original do termo é o do latim monumentum, que por sua vez deriva de monere (“advertir”, “lembrar”), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. (...) A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória (CHOAY, 2017).

No primeiro capítulo do livro a autora se debruça sobre uma explicação histórico conceitual da criação da ideia de patrimônio histórico, construída no século XVIII pela sociedade ocidental. Choay explica os contextos históricos e a ampliação de sentido: o que Riegl poderia chamar de culto e que, inicialmente, estava voltado àqueles monumentos intencionados (em livre correlação com Riegl, uma vez que Choay não usa esse termo) e foi se expandindo para monumentos diversos, baseado muito na subjetividade do poder evocativo da memória.

¹ Na edição brasileira mais conhecida, da editora Perspectiva e do ano de 2014, a tradutora optou por usar o termo volível, aquilo que vem de volição, da ação de querer ou decidir. O termo pouco usual parece enfraquecer o significado original do texto do autor..

Choay não fala da noção prática do que seria um monumento, mas sim no seu sentido simbólico. Podemos afirmar, contudo, que esse simbolismo da evocação de uma memória é completamente distinto no contexto europeu do que no contexto brasileiro.

A pesquisadora Laurajane Smith, australiana e professora na Australian National University, em seu livro *Uses of Heritage* (SMITH, 2006), a autora constrói uma crítica ao que denomina como “Authorized Heritage Discourse”, em tradução livre, discurso autorizado do patrimônio, que demonstra haver uma narrativa institucionalizada e consolidada, sobretudo do ponto de vista do ocidente e especialmente da Europa, do que é ou não considerado patrimônio. Smith aponta a tradição ocidental de enfatizar a base material do patrimônio e considerá-lo como tendo significados inerentes a ele (SMITH, 2006, p. 20-21). Como contraponto, ela nos mostra o patrimônio como uma construção social perpassada por narrativas em conflito e valores que são disputados, e não que estão já dados e inerentes aos bens materiais. Para ela, o discurso autorizado do patrimônio colocou como se fossem universalmente aplicáveis os valores da elite cultural ocidental, privilegiando valores de monumentalidade, autenticidade material e excepcionalidade artística e que, “consequentemente, (...) valida um conjunto de práticas e representações, que permeia tanto as construções populares quanto especializadas da ideia de ‘patrimônio’, e enfraquece ideias alternativas e subalternas sobre o que é ‘patrimônio’” (SMITH, 2006, p. 11).

Esse discurso se orienta, por um lado, pelas grandes narrativas de nação e classe, e, por outro, pela expertise técnica e pelo julgamento estético. O “discurso autorizado do patrimônio” privilegia a monumentalidade e a grande escala, a significância inata de artefatos ou sítios vinculada à profundidade temporal, o julgamento especializado científico/estético, o consenso social e a construção da nação. Trata-se de um discurso autorreferencial, que acarreta um conjunto específico de consequências [tradução livre] (SMITH, 2006, p. 11).

6

A leitura de Smith nos permite compreender que essa distância entre o pertencimento afetivo e o reconhecimento patrimonial não é um fenômeno isolado, mas o reflexo de uma estrutura discursiva que define o que é nomeado como patrimônio, sendo então uma lógica mais ampla que estrutura o campo. Campo esse que privilegia a excepcionalidade e prescinde do cotidiano e coloquial.

É bem verdade que, desde meados do século XX, houve uma tentativa de ampliação do conceito de patrimônio dentro do próprio campo. A Carta de Veneza, documento de 1964 que fundamenta boa parte das diretrizes de preservação ainda hoje, já trazia indícios dessa preocupação ao afirmar, em seu Artigo 1º, que:

O conceito de monumento histórico engloba, não só as criações arquitetônicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais, nos quais sejam patentes os testemunhos de uma civilização particular, de uma fase significativa da evolução ou do progresso, ou algum acontecimento histórico. Este conceito é aplicável, quer às grandes criações, quer às realizações mais modestas que tenham adquirido significado cultural com o passar do tempo (ICOMOS, 1964, art. 1, grifo meu).

No entanto observamos que o tímido esforço na busca por esse avanço conceitual não se consolidou na prática. Entre a publicação da Carta de Veneza e o livro de Smith são mais de quarenta anos de distância temporal, e, ainda assim, o diagnóstico da autora permanece atualíssimo: o discurso autorizado do patrimônio segue orientando a seleção do que é digno de tutela, preservando a centralidade da monumentalidade, da excepcionalidade e da autenticidade material como critérios dominantes.

No contexto brasileiro a Constituição Federal de 1988 foi um marco importante na busca por ampliar os horizontes do que se considera patrimônio. O texto traz pela primeira vez a questão do patrimônio imaterial, dando ênfase à múltiplas formas de expressão cultural. Contudo, em se tratando de patrimônio material, o discurso se manteve atrelado aos valores que já vinham em voga desde a promulgação do Decreto-lei 25/1937 que instituiu o instrumento do tombamento no país. Comparemos:

Art. 1º - Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Art. 216. - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: (...)

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

No que se refere ao patrimônio material (especificamente arquitetônico), os valores expressos continuaram sendo, sobretudo, os valores históricos e artísticos. Trago esse destaque não por mera questão de jurisprudência, mas para demonstrar que, sendo ambas as leis produtos do pensamento de uma sociedade à época ao mesmo tempo que moldam as ideias ao longo do tempo, o enfoque discursivo nesses dois valores permaneceu nos dois momentos históricos e, como observado na reflexão acerca da discussão de Smith, seguem permanecendo.

Assim, embora o campo tenha buscado ampliar seus horizontes, permanece a herança de uma tradição que privilegia o excepcional e o monumental, silenciando valores outros — como os do cotidiano, do modesto e do vivido — que escapam às normas consagradas. Não só as leis, mas também as práticas protecionistas vigentes seguem, em grande medida, reféns do mesmo vocabulário de excepcionalidade que sustentou o discurso moderno da preservação. A própria permanência e atualidade da crítica de Laurajane Smith evidenciam essa limitação: o discurso autorizado do patrimônio segue ditando as condições de reconhecimento e legitimação, reiterando a primazia dos valores históricos e artísticos, expressos na monumentalidade, na autenticidade material e na importância autoridade técnica.

É nesse ponto que o problema se mostra também de natureza lexical. As palavras que nomeiam o patrimônio carregam em si as hierarquias simbólicas que o estruturam. Confesso que tinha uma certa implicância com a palavra “monumento”, mas depois fui

percebendo que talvez não fosse, afinal, uma implicância vã, mas sim um inconformismo que veio a se consolidar em eixo de pesquisa. Por mais que seja perfeitamente possível entender historicamente a construção dessa narrativa e o uso dessa palavra (como exposto com clareza por Choay nas citações já colocadas), é impossível negar que a palavra monumento evoca imediatamente a ideia de grandeza e de escala. Junte a isso um discurso que privilegia valores históricos e artísticos e temos então uma ideia predominante de patrimônio que coloca a monumentalidade em equivalência aos valores. Até porque, de fato, objetos de maior valor histórico e aqueles que os expertos consideram de maior valor artísticos costumam ser os que se impõem visualmente e apresentam maior dimensão física ou maior excepcionalidade formal.

Nos interessa observar isso pela lógica da Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2003), já trazida por Smith (2006) em suas discussões. O monumento, dentro do campo patrimonial, seria aquele objeto evocativo de memória e identidade, como nos coloca Riegl (1987) e Choay (2017). Fairclough primeiramente nos coloca que “a construção de significado depende não apenas do que está explícito em um texto, mas também do que está implícito – do que é presumido” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 11). O campo do discurso patrimonial presume, então, que ao se falar de “monumentos”, estamos falando deles no sentido etimológico da palavra, mas “o que é ‘dito’ em um texto sempre repousa em suposições ‘não ditas’, então parte da análise de textos é tentar identificar o que é assumido” (FAIRCLOUGH, 2003, p. 11), e nesse caso, o que se assume aqui deixa como “não dito” o processo social de atribuição de valor memorial que daria sentido ao uso da palavra no contexto do patrimônio. Considerando ainda todo o apanhado de indicativos de valores históricos e artísticos trazido em legislações, cartas e “discursos autorizados” do campo, vemos então a palavra monumento passar ainda por um processo de nominização, se tornando um substantivo autônomo e naturalizado no discurso patrimonial, se tornando então um marcador de excepcionalidade e não mais algo de função memorial.

Se tornando então um marcador de excepcionalidade, deixando como “não dito” os critérios de atribuição de valor (e quais valores estão envolvidos), o que se evoca com a palavra monumento se simplifica e se desvia do seu sentido etimológico. Passa a trazer a ideia daquilo que é grandioso, volumetricamente destacado, mais artisticamente expressivo (tomando como ponto de apreciação estética os conceitos dominantes). Quando se presume uma excepcionalidade artística e histórica tem-se, pois, que tudo aquilo que não é monumental também não será valorizável segundo a axiologia do discurso dominante, implicando novamente no que Fairclough traz quando demonstra que a linguagem contribui para manter relações de poder. Definitivamente, a semântica do léxico do monumento não consegue mais evocar memória, o que nos coloca numa posição importante de revisão do vocabulário do campo.

3.ALÉM DO VERNÁCULO E DO POPULAR

A revisão desse vocabulário e do que chamamos aqui de "léxico monumentalizante", nos coloca frente a categorias já existentes, como o vernacular e o popular. Nos debruçamos então sobre tais conceitos para entendermos as limitações deles para o que estamos tratando aqui.

Foi em 1964, no mesmo ano da publicação da Carta de Veneza (ICOMOS, 1964), na qual já notávamos uma tímida abertura do campo para valores imateriais, que o arquiteto austro-americano Bernard Rudofsky inaugura no Museum of Modern Art (MoMA) a exposição *Architecture Without Architects*, que veio a se tornar livro naquele mesmo ano. Tal exposição pode ser considerada um marco na valorização de arquiteturas não eruditas, reunindo cerca de 200 fotografias, além de um catálogo com texto do arquiteto, apresentando construções de 60 países diferentes e de épocas diversas, produzidas por comunidades desses lugares. Rudofsky define essa arquitetura como "uma arte comunal, não produzida por especialistas, mas pela atividade espontânea e contínua de um povo com herança comum, atuando sob uma experiência compartilhada" (RUDOLFSKY, 1964). A exposição destacava a funcionalidade de tais produções arquitetônicas e as sabedorias muitas vezes ancestrais presentes nos processos construtivos. No catálogo que compunha a exposição, Rudofsky classifica esse tipo de arquitetura como "sem pedigree":

Architecture Without Architects tenta romper nossos conceitos estreitos da arte de construir, introduzindo o mundo pouco familiar da arquitetura não-pedigree. É algo tão pouco conhecido que nem sequer temos um nome para isso. Na falta de um rótulo genérico, chamá-la-emos de vernacular, anônima, espontânea, indígena, rural, conforme o caso (RUDOLFSKY, 1964).

9

A escolha do termo deixava claro um posicionamento crítico contra a valorização apenas da arquitetura erudita e elitista, reivindicando valor estético e funcional à essas construções que ele mostra terem diversas classificações – "vernacular, anônima, espontânea, indígena, rural, conforme o caso" – e que as abarca sob o termo de "sem pedigree". Me parece interessante destacar aqui de que sequer há um nome para aquilo.

Uma crítica pertinente que pode ser feita, baseada no trabalho de Chanis², é sobre a escolha do termo "sem pedigree" por Rudofsky. Para esse autor, Rudofsky correu o risco de estetizar e congelar práticas vivas, transformando-as em objetos desligados de seus contextos sociais e ambientais, e de enquadrar essas produções como objetos intocados. Esse afastamento da arquitetura dos seus contextos sociais poderia levar a uma leitura além de museificante, particularmente exotizante e ahistórica dessas construções. Além disso, é possível considerar esse termo como produtor de uma hierarquia discursiva: o que a princípio tinha razão de ser por se contrapor à visão hegemônica de arquitetura erudita e destacar a existência de beleza em produções

² O texto é um ensaio de pesquisa feito no contexto do projeto *Communities of Tacit Knowledge* (TACK), da Universidade Técnica de Delft, nos Países Baixos, em parceria com outras universidades da Europa.

autônomas, pode hoje evocar uma ideia de hierarquia de valor. Do ponto de vista lexical, o termo também não se encaixa adequadamente: se um animal sem pedigree é aquele cuja linhagem de ascendência mistura raças diversas e há um entendimento geral de que tendo pedigree sua linhagem seria superior e mais valorizada, uma produção arquitetônica sem pedigree, nessa lógica, misturaria raízes culturais diversas e seu valor também estaria aquém.

De todo modo, Rudofsky foi responsável por dar luz a esse outro tipo de arquitetura:

A exposição de Bernard Rudofsky no MoMA em 1964, *Arquitetura Sem Arquitetos*, despertou o interesse mundial pela área da arquitetura vernacular ou “sem pedigree”. Rudofsky explorou a arquitetura anônima, espontânea e indígena, ao observar que as narrativas históricas existentes se concentravam nos “privilegiados – as casas de deuses verdadeiros e falsos, de príncipes mercadores e príncipes de sangue – sem nunca mencionar as casas das pessoas menos favorecidas”. (...) as construções vernaculares eram arte comunitária, uma empreitada coletiva que demonstrava relações harmoniosas com o ambiente, o clima e a topografia (REYNOLDS, 2021).

Foi ainda na década de 1960 que essas produções começaram a ganhar espaço na literatura especializada, como exemplo da publicação do livro *House, Form and Culture*, do Polonês Amos Rapoport. Inserido no contexto de uma maior importância das ciências humanas como a antropologia, o autor constrói a tese do seu livro sobre a influência dos fatores socioculturais na forma da arquitetura.

Em *House, Form and Culture*, Amos Rapoport desenvolve algumas das ideias já apontadas por Rudofsky, argumentando que o vernacular, ou “tradição popular”, seria a tradução direta e inconsciente, em forma física, de uma cultura — de suas necessidades e valores, bem como dos desejos, sonhos e paixões de um povo. Essa concepção encapsularia uma visão de mundo em pequena escala, ou seja, o “ambiente ideal” de um povo expresso em edifícios e assentamentos, sem a interferência de um projetista, artista ou arquiteto com interesses pessoais em jogo (REYNOLDS, 2021).

É possível dizer que foi então, a partir daquela década, e especialmente a partir da publicação do livro de Rapoport, o qual tornou-se uma referência na área, que essas arquiteturas feitas sem arquitetos se tornaram objeto de estudos acadêmicos sob a alcunha de “arquitetura vernacular”, eventualmente chamada também de “arquitetura popular”.

A definição do termo “arquitetura vernacular”, contudo, segue sendo objeto de debate. Teixeira (2017), em artigo publicado na revista *Arquitextos*, aponta que há quem discorde do termo “vernáculo” ou “vernacular”, propondo usar em seu lugar o vocábulo “popular”. Revisando conceitos de nomes importantes nas discussões dessa área, o autor vai destrinchando as áreas de sobreposições dos diferentes conceitos, bem como as zonas em que se diferenciam, trabalhando, por exemplo, a distinção entre arquitetura tradicional e arquitetura vernacular. Ao fim, sua definição é a seguinte:

(...) uma arquitetura tradicional, resultante do desenvolvimento histórico de um determinado povo. Ela prescinde tanto do arquiteto como do projeto, na sua concepção contemporânea. Não cabe nas classificações estilísticas da arquitetura convencional. Origina-se ou é mais frequente em área rural. Respeita e se adapta bem às diversas limitações tecnológicas e físico-ambientais. A tecnologia é autóctone, primitiva, rudimentar, quando comparada à tecnologia formal. Ela permite variações ao nível da língua, mas não da palavra. A arquitetura vernacular é fundamentalmente a expressão de um povo, e, portanto, um ato cultural (TEIXEIRA, 2017).

Destaco desse estudo a relevância que se dá às tecnologias e modos de construir autóctones, a ausência de uma intenção plástica explícita (sempre sobreposta às necessidades funcionais) e a inexistência de projeto e de arquitetos. Destaco ainda, mas aqui em tom de crítica e inquietação, o fato de repetidamente se apontar o fator “primitivo” e “rudimentar” dessas obras, contribuindo para, de modo geral, construir uma narrativa hierárquica e exotizante desse contexto.

Em contraponto ao que nos traz Teixeira, Márcia Sant’Anna defende em seu trabalho a utilização do termo “popular”, colocando nisso um posicionamento político além do acadêmico. Sant’Anna problematiza diversos teóricos do campo, no que aqui destaco sua crítica a Günter Weimer, principal nome da literatura brasileira sobre arquitetura popular. Para ele, o vocábulo “vernacular” seria etimologicamente inadequado por ter uma conotação pejorativa – a palavra tem sua origem no latim “vernacula”, que significava “doméstico” ou “indígena”, vindo de verna, “escravo nascido em cativeiro” ou “nativo”. Weimer então se utiliza do termo popular para designar essas produções de camadas intermediárias da sociedade, excluindo a arquitetura das elites, se referindo a uma arquitetura “que é própria do povo e por ele é realizada”. O autor destaca em sua obra as influências dos diversos grupos formadores da sociedade brasileira, mas, como aponta Sant’Anna, em dado momento, essa abordagem de caráter mais cultural é posta de lado e o autor passa a descrever essa arquitetura a partir dos materiais que utiliza, sejam naturais ou industriais.

Sant’Anna diz que “é fundamental o desenvolvimento de uma abordagem integrada, multidisciplinar e adequada às questões suscitadas por seus produtores, pelo contexto sociocultural, político e econômico e pelos saberes que a produção popular mobiliza” (2013, p. 28).

Por diversas vezes, falando das minhas pesquisas para professores ou outros acadêmicos, ouvia deles a classificação vernacula para arquitetura da qual eu buscava tratar, mas a verdade é que esse termo, nesse contexto, sempre me incomodou muito. Primeiro porque, quando essa fala vinha de sulistas ou sudestinos, me parecia embebida de uma dose de preconceitos e estereótipos com o próprio Nordeste. Explico: como vimos nos recortes teóricos que trouxe, a questão da tecnologia autóctone é um dos fatores principais que tipificam essas produções, junto ao fato de serem feitas sem arquitetos. Não preciso me aprofundar no assunto para mencionar aqui, sem medo de erro, que há uma visão enraizada nas outras regiões do Brasil do Nordeste como local de seca, de chão de terra rachada e, por consequência, de casas de taipa. As

construções vernáculas em terra são parte expressiva das pesquisas no campo no contexto brasileiro, o que pode explicar o fato de que hoje o termo vernacular pode, em grande parte das vezes, remeter automaticamente a esse tipo de construção, em um processo que se aproxima de processos de recontextualização e nominização tratados por Fairclough (2003). Devo deixar claro que esse meu incômodo não vem de um juízo de valor em relação à arquitetura de terra, ou de uma desconsideração da sua beleza e riqueza tecnológica, mas sim de entender que nesse caso ela se torna uma alegoria para uma visão de Nordeste restrita e estereotipada.

Quando falo dos meus objetos de análise, também não estou falando de arquitetura sem arquitetos. Na cidade de Caicó, que tomo como exemplo para essa categorização, grande parte das construções antigas ali presentes devem ter sido feitas sem arquiteto ou projetista envolvido (não há dados sobre isso nos arquivos da cidade), mas não é o caso de todas elas. É difícil imaginar que casas ecléticas de famílias de coronéis importantes da região tenham sido feitas sem assinatura, por exemplo, ou, como diria Rudofsky, “sem pedigree”.

Seriam então populares? Se eu dissesse que sim, estaria caindo também em uma armadilha preconceituosa, me firmando em uma ideia de elite que tem como referência um outro contexto socioeconômico. Se eu considerasse a nível de Brasil, é bem provável que não haja ali nada classificável como arquitetura de elite, mas se eu me voltar ao contexto local, com uma lógica econômica própria, sim, havia uma elite cuja produção arquitetônica resiste na cidade, tendo essas hierarquias sociais se mantido com o tempo ou não. O que é elite em uma cidade do interior pode diferir do que é em uma capital, por exemplo. Assim, classificar como popular seria também errôneo e leviano.

12

Eu poderia dizer que são então arquiteturas modestas. E é bem verdade que o são. Mas me volto aqui para a discussão do tópico anterior sobre monumentalidade, esse conceito central na ideia de patrimônio brasileiro tão ligada à excepcionalidade e a valores históricos e artísticos via de regra atribuídos por técnicos que estão muito distantes dessas realidades culturais como para considerá-las tão artísticas ou historicamente relevantes quanto outras já consolidadas. Escolho então, chamar essa arquitetura de não-monumental. Primeiro, como um posicionamento político de enfática negação ao monumentalismo vigente e ao que nele está imbricado. Segundo, como escolha lexical: escolho rejeitar o conceito matriz de monumento, direcionando a visualização dessas arquiteturas aos seus aspectos formais, como forma de afirmar que o tratamento da sua materialidade deve considerar aspectos outros que não os que comumente são considerados no campo do restauro.

Eis que uma vez uma professora me perguntou se, em uma situação hipotética, uma casa desenhada pelo arquiteto Oscar Niemeyer tivesse proporções modestas e soluções arquitetônicas mais simples e menos exuberantes: seria ainda considerada não-monumental? Não, pois a simples assinatura de um arquiteto de tamanha

importância conferiria a ela um capital cultural, tomando aqui de empréstimo um conceito do filósofo Bourdieu (2012), e que lhe colocaria em uma posição de monumentalidade clássica, com um valor histórico relevante dentro dos cânones vigentes, ainda que houvesse baixa expressividade artística. Não seria, pois, uma arquitetura comum, tendo uma passabilidade de valoração já muito mais ampliada.

4.DELIMITANDO A NÃO-MONUMENTALIDADE

A arquitetura não-monumental é, portanto, todas aquelas construções de feições mais modestas, cujo valor principal não reside na matéria em si dentro das categorias de valores estéticos e históricos, que pode ou não ter assinatura de arquiteto, mas que essa assinatura não lhe oferece um capital cultural tal como para torná-la monumento em seu sentido clássico. A arquitetura monumental pode contemplar também a arquitetura vernacular e a arquitetura popular, mas esses são conceitos que não são suficientes para classificá-la, embora possam se sobrepor.

Para operacionalizar e facilitar essa classificação, a Tabela 1 foi estruturada como uma matriz de cinco eixos que captam, de um lado, os mecanismos clássicos de monumentalização (marco formal, excepcionalização artística, rememoração/memorialização, raridade técnico-histórica como documento, e capital cultural por assinatura) e, de outro, os traços que caracterizam a condição cotidiana, recorrente e “do tecido”. A pontuação é intencionalmente simples (0–1–2) para permitir comparação entre objetos e, sobretudo, para explicitar por quais vias um bem tende a ser lido como “monumento” (no sentido hegemônico do campo) ou como arquitetura cujo reconhecimento exige outra chave interpretativa.

O Eixo A (Modéstia morfológica e de escala) avalia o papel do objeto no tecido urbano: quanto mais ele se comporta como marco (dominante, isolado, axial), mais puxa para 0; quanto mais se integra como peça compatível com o padrão local, mais puxa para 2. O Eixo A2 (Excepcionalidade formal relativa ao lugar) refina essa leitura, distinguindo se a forma/solução é rara/excepcional (0), pouco comum (1) ou recorrente/tipológica (2) no contexto local — aqui, o ponto-chave é a relatividade: não se trata de “qualidade” formal, mas de raridade e recorrência no recorte territorial adotado. O Eixo B (Capital cultural: autoria/assinatura) funciona como indicador de “reclassificação” simbólica: autoria canônica/alta tende a monumentalizar (0), autoria de relevância local gera ambiguidade (1), e produção anônima/recorrente favorece a leitura não-monumental (2), a exemplo da situação hipotética de uma casa simples assinada pelo Oscar Niemeyer. Já o Eixo C (Valor histórico: rememoração ou documental) foi formulado para captar duas vias distintas de historicidade que costumam sustentar a monumentalização: tanto o valor memorial/rememorativo quanto o valor documental raro (quando o bem é entendido como documento técnico-histórico de uma técnica/sistema construtivo com poucos exemplares, ou seja, vira objeto documental importante) pontuam 0; situações mistas/relativas pontuam 1; e a ênfase na

continuidade ordinária (historicidade do uso e da permanência comum) pontua 2. Por fim, o Eixo D (Valor artístico dominante, do ponto de vista do Discurso Autorizado do Patrimônio) mede se há um programa estético (composição, ornamentação, virtuosismo formal) que excepcionaliza o bem: quando dominante, pontua 0; quando presente porém não estruturante, 1; quando residual/ausente, 2.

Tabela 1: Matriz de classificação de não-monumentalidade.

Eixo	O que mede	Pergunta operacional	0	1	2
A. Modéstia morfológica e de escala	Papel do objeto no tecido urbano (forma/implantação/escala relativa)	No contexto imediato, ele se comporta como marco (dominante/isolado/axial) ou como peça do tecido (compatível com o padrão local)?	Marco	Híbrido	Tecido/Modesto
A2. Excepcionalidade formal (relativa ao lugar)	Raridade tipológica/solução formal no contexto local (descritivo-relacional)	A forma/solução é rara no contexto local ou é tipológica/recorrente?	Rara/Excepcional	Pouco comum	Recorrente
B. Capital cultural (autoria/assinatura)	Potencial de “monumentalização” por assinatura (mecanismo de legitimação)	Há autoria/assinatura com capital cultural capaz de reclassificar o objeto no campo?	Canônica/Alta	Relevância local	Anônima/Recorrente
C. Valor histórico (rememoração ou documental)	Tipo de historicidade mobilizada (memorialização ou raridade técnico-histórica)	O valor histórico decorre de rememoração/memorialização ou de documentação técnico-histórica rara (técnica/sistema construtivo com poucos exemplares)?	Memorial/rememorativo OU Documental raro	Misto/Relativo	Continuidade e ordinária
D. Valor artístico dominante	Se há excepcionalização estética que puxa para monumental	Há um programa artístico dominante (composição, ornamentação, virtuosismo formal) que excepcionaliza o bem no contexto?	Dominante/Excepcionaliza	Presente mas não dominante	Residual / Ausente

Fonte: Autoria própria.

O procedimento de valoração consiste em atribuir a cada eixo um valor de 0 a 2 e somar os resultados (intervalo total 0–10). Como regra interpretativa para o fechamento do artigo, a matriz pode ser lida em faixas: somas altas (8–10) indicam forte aderência ao padrão não-monumental (objeto “do tecido”, recorrente, sem assinatura monumentalizante, sem excepcionalização artístico-histórica dominante); somas baixas (0–4) indicam tendência a enquadramento monumental; e o intervalo intermediário (5–7) configura as zonas cinzentas, nas quais a decisão não deve ser tomada apenas pelo total, mas pelo desenho do perfil de pontuação. Nessas zonas, um único eixo pode “puxar” o objeto para o monumental mesmo quando os demais o aproximam do não-monumental: por exemplo, bens morfológicamente modestos (A=2) podem ser monumentalizados por assinatura (B=0); bens integrados ao tecido (A alto) podem, ainda assim, portar valor documental raro (C=0) por técnica construtiva excepcional; ou, inversamente, podem ser recorrentes tipologicamente (A2=2) mas apresentar excepcionalização artística suficiente para reorganizar sua leitura (D=0). A zona cinzenta, portanto, não é uma “falha” do instrumento: ela é o lugar metodológico

em que a matriz cumpre sua função principal — tornar explícito por qual mecanismo (formal, autoral, histórico-documental ou artístico) a monumentalização opera, e onde o artigo pode concluir com mais precisão se está diante de um “não-monumental forte”, de um “não-monumental tensionado por exceção” (assinatura, documento raro, programa artístico), ou de um caso que já pertence ao regime monumental clássico.

O que se pretende com essa classificação é definir um campo de análise específico, que extrapola o que se entende por vernacular e popular, e que nos coloca diante de um tensionamento de valores que exige de nós, estudiosos do patrimônio, um olhar diferenciado para formas de entendimento, apreensão e, por fim, de intervenção.

5.REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2017.

FAIRCLOUGH, Norman. **Analysing Discourse: Textual analysis for social research**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003.

ICOMOS. **Carta de Veneza**: Carta Internacional sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios, 1964. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/d7af9_Carta_de_Veneza_1964.pdf. Acesso em: novembro 2024.

REYNOLDS, John. **Towards the Prospect of a Modern Vernacular**. ACSA Proceedings. [S.l.]: [s.n.]. 2021. p. 288-294.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Visor Distribuciones, 1987.

RUDOLFSKY, Bernard. **Architecture without architects: an introduction to nonpedigreed architecture**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art; Doubleday, 1964. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3459>. Acesso em: 21 outubro 2025.

SANT'ANNA, Márcia. Arquitetura popular: espaços e saberes. **Políticas Culturais em Revista**, 6, n. nº 02, 2013. 40-63.

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. Abingdon; New York: Routledge, 2006.

TEIXEIRA, Rubenilson Brazão. Arquitetura vernacular. Em busca de uma definição. **Arquitextos**, São Paulo, n. 201.01, fevereiro 2017. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6431>. Acesso em: 25 outubro 2025.