

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

MAURÍCIO DE ALMEIDA CHAGAS

MODERNISMO E TRADIÇÃO: LINA BO BARDI NA BAHIA

**Salvador
2002**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO**

MAURÍCIO DE ALMEIDA CHAGAS

Dissertação de Mestrado
Modernismo e tradição: Lina Bo Bardi na Bahia

Orientador: Prof. Antônio Heliodório Lima Sampaio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre na área de concentração em Desenho Urbano.

**Salvador
2002**

a meu pai, pelo prazer das Letras
a minha mãe, pelo amor às Artes
a Joana e Julia, com esperança
a Fátima, com saudade

Agradecimentos

ao professor Antônio Heliodório Sampaio pela orientação certa; à professora Odete Dourado pela paixão pelo tema e pelos inúmeros *insights* que possibilitou; às professoras Esterzilda Berenstein e Elyana Barbosa, pelo balizamento na trajetória de montagem do projeto de pesquisa; à Regina da Matta, pela revisão cúmplice e cuidadosa; aos colegas do MAU e, especialmente, à turma da *Indisciplina Obrigativa*, sempre companheira e instigante nos nossos “programados” bate-papos.

RESUMO

De 1986 a 1990, a arquiteta Lina Bo Bardi realizou vários projetos de restauração para a área do Centro Histórico da cidade do Salvador. Dentre esses, merece destaque o experimento referencial do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia - PPLM, um partido de intervenção que combinava a preservação das preexistências com linguagens projetuais atualizadas utilizando tecnologia de ponta, para ser aplicado, paradigmaticamente, em toda a área de preservação patrimonial. Com esse projeto a arquiteta enfrenta, de forma original, um dos mais polêmicos temas das práticas urbanísticas contemporâneas e reafirma os seus compromissos com o caráter social e com a invenção formal da arquitetura. Conjuga vanguarda com tradição e preserva a perspectiva heróica da função ética do arquiteto, e da arquitetura, como instrumento de mudança social mediante a oferta de moradias populares. Além do discurso teórico e das realizações profissionais de Lina Bo Bardi, inseridos nos cenários históricos e sociais dos momentos abordados, analisam-se, nesta pesquisa, os variados elementos tidos como necessários ao entendimento e à crítica contextualizada do PPLM, percorrendo-se tempos e espaços, identificando-se temas correlatos - teorias, procedimentos, acordos e decisões - na busca por desvelar os possíveis vínculos com a concepção, o desenvolvimento e a execução do Projeto.

ABSTRACT

Lina Bo Bardi designed a series of restoration projects for the Historic Center of Salvador, Bahia, while working for the city government, between 1986 and 1990. Conflicting approaches to restoration, lead her to develop a unique theory of intervention, in which she combined the preservation of existing historic structures with the introduction of contemporary design processes and language. The resulting Pilot Project for the Ladeira da Misericórdia was offered as a benchmark for all urban preservation areas in the city. In this work Bo Bardi reaffirmed her commitment to the social ideals and formal design processes of Modernism and was able to unite the avant-garde with the traditional, while maintaining the heroic moral role of the architect and the architecture's potential capacity to contribute to the solution of social questions, especially in the area of low-cost housing. The research expands its horizons and explores various correlated issues, in different places and moments, in order to identify possible links between theories, procedures and commitments that influenced on shaping the final configuration of the resulting Project.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract	4
Apresentação	7
Introdução	
Arquitetura e crítica	16
	Acerca da crítica e da obra de arte 17
	Arquitetura e crítica 21
Capítulo 1	
O País sem ruínas onde tudo era possível...	29
	Itália entre-guerras: arquitetura moderna e fascismo 29
	Brasil, década de 1940: modernismo ou tra(d)ição? 31
	Brasil, 1947: o país “onde tudo era possível”... 32
	Uma propedêutica às idéias exóticas 37
Capítulo 2	
Desenvolvimentismo e cultura: “cinco anos entre os brancos” na Cidade da Bahia, 1958-1964	43
	Não ao não: o telegrama a Lomanto 43
	Antecedentes: nacionalismo-desenvolvimentista no Brasil, o país do futuro 45
	O enigma baiano e a implantação da Petrobrás 47
	A criação da SUDENE 50
	Industrialização à baiana 51
	Aos jorros, as mudanças 52
	Cidade do Salvador, final da década de 1950: renascimento cultural ou fantasias de uma classe média emergente? 54
	Barravento: a chegada à Bahia 56
	Fatos pretéritos 59
	Obras realizadas na Bahia 63
	O Museu de Arte Popular do Unhão: uma Bauhaus tropicalista? 69
	Deus e o Diabo na terra do sol: artesanato, design e desenvolvimento 75
	O CNRC 79
	Terra em transe, tempos de crise: bye bye Bahia 82
Capítulo 3	
Patrimônio, memória, nação: preservação de conjuntos históricos	85
	De patrimônio 85
	De memória e monumento 87
	De nação: a modernização republicana no Brasil 90
	Neo-colonial e nacionalidade: a construção do edifício do MES 92
	O Estado Novo e o SPHAN: a invenção da tradição pela vanguarda e a criação da idéia de nação 94
	Construindo a identidade nacional: o que preservar? 99
	Um pouco de história: a desconstrução da cidade colonial 102
	Patrimônio em Salvador: um breve histórico da sua preservação 104

Refuncionalização dos espaços das cidades: patrimônio edificado, gentrificação e a nova segregação sócio-espacial	111
A força do lugar: globalização, memória e identidade local	116
Em busca de uma adequada diferença	120

Capítulo 4

Modernismo e tradição em Salvador: o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, 1987/1990 **122**

O discurso político oficial, ou: por dentro da política soteropolitana	124
Antecedentes	126
Lina Bo Bardi: o retorno	127
O Centro Histórico para todos?	130
O XII Congresso dos Arquitetos	131
Modernismo ou Pós-modernismo?	134
O fim das utopias e um flerte com o Pós-Moderno?	136
Resistindo: uma estratégia alternativa	142
Misericórdia: uma ponte Bolonha/Salvador	146
Uma maneira de trabalhar	152
Patrimônio: monumento artístico ou documento histórico?	154
A encomenda	158
A produção em série da <i>moradia-ração</i>	164
Preocupação com a viabilidade de realização	172
A vertente do urbanismo utilizada	178
Valor de novidade, valor de antiguidade e presente histórico	180
O PPLM, ele mesmo: comentários críticos sobre uma obra de autor	186
Um acordo entre Apolo e Dionísio	198
De forma e estrutura	199
De forma e reforma	201

Conclusão

207

Mudanças na conjuntura	207
Uma tomada de posição	209
A permanência da fidelidade aos princípios modernistas	211
A ausência de um plano	213
Da compatibilidade com - e das influências nas - políticas locais de restauro	216
A criação de uma obra de arte irrepitível	217
A fragilidade e o fracasso do Projeto	218

Bibliografia

223

Índice das ilustrações

242

Índice de siglas

244

APRESENTAÇÃO

O desejo inicial do autor era o de realizar uma pesquisa para explorar os vínculos passíveis de serem estabelecidos entre o processo de utilização dos meios de gestão informatizada, na administração dos serviços e na descentralização da produção industrial, e a configuração, ou reconfiguração, dos territórios das cidades. Isto é: como a necessidade de proximidade física - e, conseqüentemente, da concentração territorial de população e atividades - estaria sendo perturbada, alterada, e, mesmo, redefinida, por esses novos procedimentos de difusão tecnológica. A questão que se colocava era: a cidade informatizada demandaria um novo tipo de desenho, um rearranjo das formas tradicionais de estruturação físico-territorial, ou ela apenas se assentava - acomodava-se - utilizando-se de recicladas estruturas físicas pré-existentes? Ou ainda: seria essa problemática de reconfiguração pertinente no caso da cidade do Salvador?

A excessiva amplitude desse universo de interesse determinou a necessidade de redução do escopo primitivo para que se garantisse maior objetividade e exequibilidade à pesquisa. Diversos cortes foram realizados: no espaço, no tempo e na ambição do autor.

Primeiramente limitou-se o universo temático, que antes abarcava toda a cidade, à área central da capital baiana. Um segundo corte definiu o Centro Histórico de Salvador como objeto de análise acerca da sua possível readequação - atualização? - funcional. A partir dele, poder-se-ia discutir o contexto mais amplo da reestruturação urbana, tomando-se os centros históricos como territórios emblemáticos dos processos atuais. Na redução seguinte, estabeleceu-se como tema os projetos realizados pela arquiteta Lina Bo Bardi, na área antiga da cidade, no período de 1986 a 1990. Por fim, apenas um desses trabalhos - o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia (PPLM) - foi escolhido.

Tomando-o como um estudo de caso concreto e nele percebendo uma proposta incomum - ao menos, no que se referia ao caso brasileiro - de intervenção urbanística para a recuperação de áreas centrais degradadas, a pesquisa deveria fundamentar a análise aprofundada - histórica e crítica - das três

vertentes assumidas pelo autor como conformadoras da sua existência como obra realizada:

- a autora - Lina Bo Bardi - seu pensamento e obra;
- o contexto - tempo, espaço, conjuntura - no qual se deu a ocorrência da obra em estudo, e
- o projeto, ele próprio, realidade concreta, executada materialmente e, como tal, sujeito à crítica de uma obra de arte arquitetônica.

Logo revelou-se ao autor que, para melhor entender o trabalho desenvolvido por Lina Bo Bardi em Salvador, no fins dos anos de 1980, a pesquisa haveria que retroagir no tempo e abordar, também, o período anterior em que ela vivera na cidade, no final dos anos de 1950 e inícios de 1960, experiência abortada pelas decorrências do golpe militar de 1964.

No decorrer dos trabalhos, surgiram as indefectíveis dúvidas e as constantes necessidades de se avaliar questões de método. Por exemplo: deveria o estudo atender às normas da pesquisa histórica ou, pelo contrário, enveredar pelos insondáveis meandros da crítica? Haveria afinal diferenças metodológicas entre elas? Uma não estaria, sempre, eivada da outra? A história, em si, não é sempre crítica ao ser necessariamente seletiva e interpretativa? A crítica não seria, sempre, histórica, já que se reportaria a uma forma de pensar em um tempo-espaço específico, sempre passível de ser revisto e contestado?

Apareceram, ainda, variados temas vinculados ou complementares, pertinentes e necessários ao entendimento e ao esboço da crítica que se desejava realizar, como: patrimônio, memória, identidade, restauração, modernidade, modernização, modernismo, pós-modernidade, pós-modernismo. Ou ainda: arquitetura, construção, finalidade, uso, valor, obra de arte. E mais: nacional-desenvolvimentismo, cultura, arte, artesanato, nacional-popular. E a invasiva e onipresente questão que tudo permeava: deveria a crítica circunscrever-se à concretude da obra em si ou, mais amplamente, optar por desenvolver a análise da obra contextualizada no tempo, no espaço, e no pensamento da época e do seu autor?

Assumidas as dificuldades vinculadas a essas questões, esta dissertação resulta da elaboração de uma análise crítica de uma experiência de restauração de um conjunto de imóveis urbanos fisicamente deteriorados, realizada em Salvador, no período de 1987/1990, denominado Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, de autoria da arquiteta Lina Bo Bardi, contratada, na época, pela Prefeitura Municipal de Salvador (PMS), para realizar um conjunto de “projetos-demonstração” na área reconhecida e qualificada como o Centro Histórico da cidade-capital.

Tenta-se empreender uma análise contextualizada - diacrônica e sincrônica - em dois períodos da trajetória histórica da intervenção: no tempo em que foi executada e sob o ponto de vista do momento atual. Uma história em que, segundo Le Goff (1998:36), "passado e presente se iluminam mutuamente", seja na avaliação do cenário político-institucional da época, seja na identificação dos traços da formulação teórica da autora rebatidos na opção pelo partido adotado.

A discussão do objeto é realizada à luz das suas possíveis vinculações, ou conflitos, com as práticas dominantes de preservação do patrimônio artístico e histórico e com as teorias de restauro a elas vinculadas, e das estratégias políticas de sua viabilização, analisando-se o caso específico da trajetória paradigmática do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e recorrendo-se aos teóricos mais conhecidos.

Norberg-Schulz (1998:15) afirma ser a arquitetura “um *produto* humano cuja missão deveria ser ordenar e melhorar nossas relações com o entorno”. De acordo com ele, essa trajetória - de conformar o projeto em obra acabada de arquitetura - é, em muito, condicionada por uma série de fatores de amplitudes diversas, estranhos a ela ou alheios ao seu controle. O arquiteto, ao enfrentar as necessidades de um programa de exigências, fatalmente terá que levar em conta questões como as características ambientais do sítio escolhido, as preexistências do entorno, a legislação vigente, a capacitação técnica, a disponibilidade tecnológica, o contexto cultural ou a conjuntura política. Em decorrência dessa característica, o resultado final - a obra concretamente realizada de um projeto arquitetônico - poucas vezes tem a ver, integralmente, com a sua concepção

original. Inúmeras injunções, de várias ordens - políticas, técnicas, financeiras, administrativas, climáticas -, ocorrem no percurso entre a formulação da idéia e a sua finalização material, influenciando na avaliação da obra realizada.

Artigas (1999:168) comenta a dialética “entre o fazer e a dificuldade de realizar” e Niemeyer (1993) discorre sobre o hiato entre a concepção desejada e a obra construída, referindo-se à sede da editora Mondadori, em Milão, como o único exemplo, na sua vasta produção, de respeito integral ao projeto, na execução e na qualidade do produto final.

Para o desenvolvimento da análise aqui apresentada adotou-se o pressuposto metodológico de que a experiência material da obra realizada espelha tanto a tradução física e concreta das intencionalidades do projeto elaborado pela autora como a trama de interesses, conflitos, acordos e compromissos que, de formas diversas, contribuíram para orientar a efetivação da realização das intenções do projeto, em maior ou menor sintonia com o que originalmente se desejou - a obra em si e a sua gênese. Entretanto, a pesquisa realizou-se intencionalmente afastada das tentativas de se estabelecer relações causais entre determinados fenômenos. Em vez disso, tentou-se identificar os diversos “campos” conformados por variados componentes - temas, questões, problemáticas - que guardam algum tipo de vínculo relevante com o objeto em estudo. Em conformidade com Schmitt (1998:262), busca-se aqui compreender o objeto através da análise das diferenças permitida pela multiplicidade de cruzamentos possíveis entre as informações disponíveis, montando o fragmentado quebra-cabeças da história obtida de fontes diversas, considerando o PPLM como um acontecimento a coroar todo o passado imediato e a trama de relações que o engendrou.

Tal como defendido por Argan (1995:58), reconhece-se, nos limites desta dissertação, que “uma pesquisa histórica é tanto mais válida quanto mais circunscrita e localizada” e o objeto é aqui delimitado como a análise historiográfica e crítica do PPLM. Concordando-se com o mesmo autor, ressalta-se a importância de que essa mesma pesquisa “não leve a isolar um fato ou um grupo de fatos, mas discernir um nó de relações” e assume-se que “explicar um

fenômeno significa identificar, em seu interior, as relações de que ele é o produto e, fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o relacionam a outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema *où tout se tient* [em que tudo é coerente], já que, para ele, “é praticamente impossível definir os limites e o conteúdo do campo fenomênico da arte” (1995:20).

Utilizando as formas de abordar a análise histórica assemelhadas com as teorias da História Nova, e concordando com Foucault (s.d.:11), tenta-se operar um desvio do caminho tradicional de se estabelecer uma *história global*, totalizadora, que “cinge todos os fenômenos em torno de um centro único - princípio, significação, espírito, visão do mundo, forma de conjunto”, buscando-se as possibilidades de realizar uma *história geral* que “desdobraria, ao contrário, o espaço de uma dispersão”. A explicação da totalidade será atingida, tentativamente, por outros meios ou, como registra Le Goff (1998:3), “a partir de estudos de casos colocados como modelos”, sendo o caso específico o próprio PPLM.

Nesse mesmo contexto, tenta-se utilizar como *partido* de elaboração da pesquisa a noção de *descontinuidade* que, segundo Foucault (s.d.:10), “delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios”. São incorporadas, portanto, contribuições advindas de fontes diversas e variadas que podem mesmo aparentar distância de uma possível unidade da problemática enfocada. Esse procedimento de abordagem, mais amplo, busca aproveitar a oportunidade da realização da pesquisa para atingir um objetivo prático semelhante ao considerado por Norberg-Schulz (1998:17), quando afirma que a análise histórica é um expediente que permite ao sujeito organizar a sua experiência e avaliar os resultados, com base no estudo de problemas e soluções a eles relacionadas.

Utilizando-se as definições de Argan (1995:13), são trabalhadas as informações referentes à *história externa* - “que verifica a consistência dos fatos e reúne e controla os testemunhos” - do projeto realizado. A *história interna* - “que encontra os motivos e os significados dos fatos na consciência de quem, de uma maneira ou de outra, os viveu” - teria que ser avaliada através da realização de

uma série de entrevistas com importantes atores vinculados à concepção e execução do Projeto. Ainda que essa tarefa afigure-se como um trabalho a ser desenvolvido, complementarmente, como uma ampliação dos limites da pesquisa atual, cabe, entretanto, considerar que o fato de o autor desta dissertação ter participado, diretamente, do processo nela abordado, não deixa de ser, também, uma contribuição, ainda que introdutória, à elaboração dessa *história interna*.

Parte deste trabalho é pautada no desenvolvimento de um tipo de avaliação que se poderia classificar, de acordo com Jean Lacouture (1998: 216-236), como pertencente aos domínios da *história imediata*: a análise de como ocorreu o processo de elaboração e concretização do PPLM há cerca de apenas 14 anos atrás. Enfrenta-se, sem temores, as dificuldades relativas à isenção e ao comprometimento emocional, conseqüentes do pouco tempo decorrido desde o período que se aborda e do próprio envolvimento, direto, do autor, no contexto que se deseja analisar.

A impossibilidade do historiador de manter-se neutro, no trabalho que desenvolve, é apontada tanto por Giedion (1997:240,241) como por Argan (1995:71), face à paixão vinculada à escolha do tema ou do artista a ser analisado. A dificuldade de se preservar a serenidade de análise, de se conservar o distanciamento crítico ou de se garantir a imparcialidade do juízo seria, portanto, em parte, justificada e justificável.

Sobre o assunto assim se expressa a própria Lina Bo Bardi, em 1989:

A crítica apaixonada é a verdadeira crítica. A outra crítica, aquela que não é apaixonada, é a crítica dos funcionários públicos (Bo Bardi,1989:107).

Ao se reconhecer a impossibilidade da visão imparcial do autor no processo de realização da história imediata do PPLM, tenta-se transformar essas possíveis restrições em qualidades positivas, manifestando, de forma mais aberta possível, esses conflitos e contradições. Assume-se que quanto mais expostos forem os condicionamentos e as influências decorrentes da proximidade do fenômeno em análise e dos seus envoltórios - diretos ou indiretos - com ele, maior será o grau de sinceridade atingido na pesquisa que se realiza.

Busca-se, assim, transformar o vício em virtude, concordando com as opiniões de Lacouture (1998:230), quando ele afirma que, embora

condenado aos afloramentos da subjetividade, o “imediatista” encontra a salvação no aclaramento de suas orientações. É se manifestando que ele neutraliza ou abre para si as portas da equidade. É assinalando os desvios da bússola que pode reconhecer-se imparcial.

Por fim, e não com importância inferior, a realização física da obra executada é analisada do ponto de vista da sua contribuição às questões de integração contextual, adequação funcional, qualidade estética, tecnologia utilizada e linguagem de arquitetura empregada na sua projeção.

O autor termina por considerar o Projeto analisado como paradigmático, uma contribuição pessoal desenvolvida pela arquiteta com o objetivo de enfrentar, de forma original, a tarefa de recuperação de conjuntos de imóveis e de espaços urbanísticos em avançado estado de degradação físico-ambiental, qualificados como integrantes do acervo do patrimônio histórico-cultural, referencial mítico-simbólico da memória e da identidade da cidade de Salvador.

Um experimento concretamente realizado, que teve por objetivo testar a viabilidade técnica da proposta para a posterior definição de um partido de intervenção de maior amplitude, de preservação utilitária do patrimônio vernacular, não-monumental, da tipologia arquitetônica e da morfologia urbanística da velha capital. Um último suspiro de reafirmação, por parte da autora, do seu compromisso com o ideário ético-programático do Movimento Moderno, em um contexto nacional que começava a discutir com mais intensidade a oportunidade de manutenção desses referenciais e voltava-se para a sedução do vale-tudo arquitetural preconizado pela ética neoliberal e pela pluralidade estética dita Pós-Moderna.

Objetiva-se, com essa pesquisa, contribuir para ampliar a discussão crítica acerca da elaboração teórica e da realização prática de alternativas para intervir-se na requalificação de espaços construídos de localização central nas grandes cidades. Essas porções territoriais, geralmente denominadas Centros Históricos pelo senso comum, apresentam um avançado estado de deterioração físico-ambiental, uma patente subutilização das suas capacidades instaladas e uma

precária e intensiva ocupação por contingentes de população com rendimentos inferiores aos necessários para fazer frente aos custos de conservação dos conjuntos edificados.

Busca-se, ainda, avaliar como o discurso da importância da preservação das identidades como afirmação da soberania local foi apropriado pelos setores conservadores, que passaram a advogar para as cidades o enaltecimento das diferenças como a possibilidade de construção de uma nova vantagem comparativa, considerada fundamentalmente estratégica no leilão internacional de facilidades, fruto da disputa pelo investimentos da economia mundializada.

Em termos mais amplos, permeia também esta pesquisa o interesse de colaborar na discussão mais geral de como se deu, no Brasil, a apropriação e a aclimação dos postulados do Movimento Moderno internacional, dando origem aos variados - e, muitas vezes, conflitantes entre si - *modernismos* em solo brasileiro.

Com esta dissertação não se tem a ingênua pretensão de exaurir o tema da análise crítica da proposta de um partido de restauração em massa para o Centro Histórico de Salvador, condensada no experimento que foi o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, mesmo porque ele é tão ou mais polêmico que a sua autora. Pretende-se, contudo, que se constitua em uma contribuição sinceramente comprometida com o estudo da obra de Lina Bo Bardi como um todo e, mais especificamente, que lance algumas luzes sobre o acervo que ela ergueu no interior dos limites do território da Cidade do Salvador da Baía de Todos os Santos, nos dois momentos em que aí viveu e/ou trabalhou.

O texto final foi desenvolvido de acordo com dois eixos estruturadores: um, enfeixa os resultados da pesquisa realizada e permite caracterizar como se deu a gênese do projeto; o outro, baseado nessas fontes, consiste nas reflexões que possibilitam elaborar a crítica ao Projeto.

Na Introdução, a seguir, trata-se das relações entre arquitetura e crítica. No Capítulo 1 comentam-se as origens européias da formação de Lina Bo Bardi e o contexto da sua chegada ao Brasil, em finais da década de 1940. O primeiro

período (1958-1964) em que a arquiteta trabalhou em Salvador é abordado no Capítulo 2, no qual se busca também entender os vínculos, fundamentais à época, entre a SUDENE, a PETROBRÁS, o Governo do Estado, a Universidade e a cidade: entre o nacional-desenvolvimentismo e o nacional-popular. O assunto do Capítulo 3 são as questões ligadas à preservação do patrimônio edificado, realçando-se o caso da França - país onde esse tema foi inicialmente abordado de forma moderna e sistemática - e as especificidades da maneira como essa problemática ocorreu, no Brasil e em Salvador. No Capítulo 4 discorre-se sobre o segundo, e último, momento (1986-1990) de realizações de Lina Bo Bardi na Bahia, e analisa-se o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, tomando-o como a intervenção-síntese desse período. Nas conclusões, ao final, busca-se sintetizar o que se abordou na análise realizada nos quatro capítulos precedentes.

Optou-se por manter a grafia original das fontes consultadas, desde que o entendimento das mesmas não fosse prejudicado. As traduções das citações utilizadas são de inteira responsabilidade e risco do autor.

INTRODUÇÃO

ARQUITETURA E CRÍTICA

Ser obra quer dizer: instalar um mundo.

Martin Heidegger

Uma obra é uma criatura vivente e vivida; uma peça que cada geração verá e interpretará de maneiras distintas.

Josep Maria Montaner

(...) como poderia um crítico compreender uma obra de arte sem enquadrá-la na actividade do seu autor, sem relacioná-la com as outras obras de tendência afim ou oposta, sem fazer, enfim, a sua história? Isto é: um crítico que julga uma obra de arte sem fazer a sua história, julga sem compreender.

Lionello Venturi

Arquitetura? Mas é nisso que se vê e sente que está toda a moral da arquitetura: a verdade, a pureza, a ordem, os instrumentos... e a aventura.

Le Corbusier

Após tantas querelas teóricas e realizações comprovadas de comportamentos diversificados, a suposta teoria da restauração arquitetônica - seus conceitos e procedimentos -, mantém-se ainda como o permanente objeto de uma polêmica encetada por aqueles profissionais que, de alguma forma, vinculam-se ao tema nas suas práticas administrativas, teóricas ou projetuais.

A maioria deles considera que a restauração, como problema a ser enfrentado, nada mais seria que um ramo específico do projeto arquitetônico e advoga a liberdade criativa deste no trato restaurativo. O grupo contrário, que vê as restaurações incluídas no contexto - aparentemente mais amplo -, das obras e dos serviços de conservação, revela-se mais limitado no que se refere aos seus aspectos criativos, face às múltiplas condicionantes teórico-metodológicas que teriam que ser observadas e que caracterizam as várias divergências existentes no enfrentamento do problema.

Surgido desse embate, o termo *intervenção* - de significado eufemisticamente ilimitado - passa a ser adotado para qualificar as alterações que se façam introduzir em um monumento preexistente. Essa denominação qualificaria, uniformemente, a diversidade de procedimentos referentes à adequação dos monumentos ou conjuntos, aos requisitos dos usos contemporâneos e à atualização deles quanto à qualidade dos materiais e da tecnologia empregados. Nivelaria, oportunística e estrategicamente, segundo uns,

até mesmo as diferentes compreensões teórico-metodológicas sobre um determinado objeto de trabalho decorrentes de formas atualizadas de encarar um mesmo, e já não tão novo, problema (Navascués, 1993:22; Dourado, 1997:139).

A ausência da sistematização de uma teoria consistente e de uma crítica objetiva e desapaixonada contribui para que, no caso brasileiro - tal como no espanhol, conforme permite a comparação, ainda que não intencional, relatada por Navascués (1993:23,24) -, a ignorância que caracteriza a grande maioria das restaurações realizadas seja fruto de uma desastrosa e irresponsável combinação de insensibilidade profissional, profundo descaso pelo valor do edifício e falta de formação teórico-prática. No Brasil, tal qual na Espanha, as intervenções ocorrem dentro de um espírito de vale-tudo acobertado pelo desinteresse da população envolvida, pelo corporativismo protecionista e mitificador dos arquitetos especialistas, pelo antagonismo politizado entre as práticas propostas ou pela transformação das obras em objetivos político-partidários que se apropriariam de um tema aparentemente inquestionável: a proteção do patrimônio dos bens culturais e a preservação da memória das localidades.¹

A elaboração da crítica contida neste trabalho visa contribuir para o enriquecimento desse debate que aparenta ser, às vezes, interminável e contraproducente, já que, na sua maioria, tende ao conflito e ao sectarismo, mais embasados nas idiossincrasias de grupos rivais que no aprofundamento das pesquisas existentes, nas contribuições de novas formulações teóricas e na realização comprovada de experimentações concretas.

Acerca da crítica e da obra de arte

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. (...) O interesse pelas coisas ocasiona um conhecimento empírico, mas extenso e diferenciado, dos fenômenos artísticos. O interesse pelo valor transcende os fatos isolados e generaliza o conhecimento da arte em proposições teóricas, leva a uma filosofia da arte.
Giulio Carlo Argan

¹ Situação bastante semelhante é comentada por Choay (2000:186) no que diz respeito ao caso francês.

As origens da crítica sistemática de arquitetura situam-se nos meados do século XVIII, quando irrompe a pluralidade de opiniões decorrente do processo de questionamento aos cânones da cultura clássica. As visões contraditórias dos opositores e defensores do então hegemônico neoclassicismo vão contribuir para que se desenvolvam opiniões frontalmente contrárias ou favoráveis - a depender do lado que se encontrem -, ao barroco tardio.

Montaner (1999:8-9) localiza o surgimento da crítica no período contemporâneo ao início da sistematização dos procedimentos de realização das escavações arqueológicas e da catalogação, organização sistemática e exibição de antiguidades nos primeiros museus públicos, na segunda metade do século XVIII. Nessa mesma época, origina-se a preocupação em se definirem procedimentos orientadores para a realização das primeiras restaurações de monumentos, considerados como documentos - históricos e/ou artísticos -, característicos das civilizações e das identidades político-culturais dos então emergentes estados-nações.

A importância da crítica passa a se sedimentar e a se expandir a partir da eclosão da multiplicidade agressiva das artes de vanguarda e do advento do Movimento Moderno, quando surge a necessidade de se elaborar um *corpus* teórico - uma referência historiográfica e uma prática crítica sistemática -, de forma a permitir a divulgação e a defesa fundamentada das criações das obras de arte e da nova arquitetura, frutos do propagado rompimento radical com a mimese, com as tradições e com a História.

A crítica da criação artística é realizada com base na intrincada combinação de informações advindas das disciplinas de Teoria, Estética e História da Arte. Tem por objetivo a interpretação da obra de arte e a sua contextualização, ao tempo em que "desvela origens, relações, significados e essências" (Montaner, 1999:11).

Montaner (1999:19), tal qual Argan (1995:14-18,21) e Venturi (1984:28), defende categoricamente a imperiosa necessidade de se realizar uma crítica contextualizada sob pena de não ser desvelado o mistério da criação da obra de arte, e orienta no sentido de que essa contextualização se realize em duas vias:

“rumo ao passado, em uma leitura diacrônica que reconstrua as influências e genealogias da obra, e para o presente, numa leitura sincrônica que estenda a interpretação aos valores, conotações e criações contemporâneas”. Argan (1995:29) afirma, textualmente, a necessidade da obra de arte ser analisada em sua completude e de que para tanto, sejam abordadas as questões referentes “de um lado, à matéria estruturada, de outro, ao processo de estruturação”, isto é: a forma como resultado e o processo de criação da obra em si. Para ele, o problema é identificado ao realizar-se a seleção crítica de um conjunto de dados cujos significados dependem menos da sua natureza intrínseca que das relações que estabelecem uns com os outros, ou seja, “significa definir uma situação cultural em que cada fator valha apenas como componente dialético de um sistema de relações” (1995:70-71).

Argan (1995:46) aparenta se contrapor à análise meramente fenomenológica que, segundo ele, ao encarar a arte como pura forma, e esta como conhecimento, a estaria retirando dos domínios críticos da sua história para, paradoxalmente, inseri-la nas preocupações da ciência, já que, “o conhecimento é a verdade e, uma vez que a verdade é, não se torna, não se faz história de verdade”. Conforme esse raciocínio, segundo ele, “a maneira correta de se ocupar da arte, portanto, pareceria não ser a história, mas a ciência”.

Norberg-Schulz (1998:16-17), embora elabore sua crítica dentro de um enfoque privilegiadamente fenomenológico, afirma que, para corretamente se perceber uma obra de arquitetura, existe, em um primeiro momento, a necessidade de se “traduzir” uma situação prática, psicológica, social e cultural em termos arquitetônicos”. Uma vez realizada essa contextualização é que se procederia a descrição da obra como tal, quando, de acordo com o mesmo autor, se estaria “considerando a relação entre o objetivo do projeto e a solução arquitetônica” o que, para ele, seria a chave do problema da análise crítica.

Heidegger (1999:31) tem opinião francamente contrária aos três e defende exatamente o oposto, ao afirmar que, para ser realmente percebida, apreendida, “seria preciso retirar a obra de todas as relações com aquilo que é outro que não ela, a fim de a deixar repousar por si própria em si mesma”. Chega a considerar

irrelevante contextualizar a obra como fruto da criação de determinado autor, já que o desconhecimento desse fato ampliaria, por parte do sujeito, a apreensão perceptiva da obra em análise. O processo criativo não importaria tanto como a obra concreta, executada, que já traz em si a necessidade de ter sido criada por alguém, através da sua realização mesma, como apropriação criativa de coisas preexistentes, ressemantizadas e inseridas em outros contextos para os quais não foram originalmente concebidas.

A unanimidade prescinde da crítica. Esta só se faz possível, e necessária, quando existe diversidade de opiniões, valores em conflito e variedade de interesses sobre um mesmo objeto. A sua realização pressupõe a existência da teoria, seja para embasar a análise, e defender novos pontos de vista, seja para se contrapor a uma abordagem crítica sedimentada com a qual não se concorde.

A crítica trabalha com dúvidas, indagações, possibilidades, hipóteses, alterações e valores diferenciados. Encara sempre a mudança de princípios antes reconhecidos como perfeitamente adequados, absorvendo variações de comportamentos e de valores - no tempo e no espaço -, que também determinam, conforme Ariès (1998:154), reconformações de interesses e de valorações: “mudanças de mentalidades”. Para fazer frente a essa permanente dinâmica deve trabalhar com dados e levantamentos os mais acurados possíveis, de forma a permitir uma base permanente de informações referenciais confiáveis, que venha a subsidiar futuros redirecionamentos de abordagem sobre um mesmo objeto de análise crítica.

Por melhor realizada que tenha sido a crítica ela nunca abarcará a totalidade da compreensão do autor ou da sua obra. Sempre restarão pontos ou especificidades a serem abordados, espaços para futuras retomadas do tema e atualizações do assunto, que buscarão iluminar áreas inexploradas ou aprofundar a pesquisa de aspectos eventualmente tratados com superficialidade. Sendo uma obra aberta, sempre passível de outras interpretações que não as que defende, deve também estar apta a reconhecer erros e assimilar mudanças.

O desejo de perpetuação - “uma aposta de transcendência” ou “aposta contra a mortalidade” - decorrente da fugacidade da vida do artista contrapõe-se à

permanência mais longa e duradoura, no porvir, da obra de arte e é parte integrante da sua constituição como objeto artístico (Steiner, 1991:100). Por ser sempre concebida para o futuro, mesmo que calcada no respeito e no conhecimento do passado, a obra de arte é, por isso, muitas vezes incompreendida ou desconsiderada no presente, já que, segundo Giedion (1997:199), a sua forma pode trazer em si um caráter antecipatório, sendo, portanto, “o receptáculo para uma fase posterior da evolução social, muito antes de que essa fase se faça realidade”. Benjamin (1998:233,234) é da mesma opinião quando afirma que uma das tarefas fundamentais da obra de arte é provocar novas demandas, novos comportamentos, já que ela implica o desenvolvimento de novas técnicas, a reelaboração das tradições e a reeducação das formas tradicionais de recepção ao novo “num tempo que não estava maduro para satisfazê-la em plenitude”.

A crítica deve considerar essa sobrevivência, intencional e desejada, ao criador - “o mistério da presença autônoma e da atualidade permanente” (Steiner, 1991:100) - e promover a divulgação e a absorção dos seus resultados pelo senso comum, o que concorre para que se realize a transcendência do autor no seu objeto, que o relembrará através da sua mais longa permanência temporal.

Arquitetura e crítica

Arquitetura é, sinteticamente, o resultado combinado de estética, tecnologia e utilidade prática: um arranjo material de forma e conteúdo no tempo e no espaço.

Representa, na concretude da sua integridade física realizada, o resultado de um complexo contexto de conflitos de interesses públicos e privados e de disputas entre os atores políticos, sociais e econômicos, caracterizando-se, portanto, como uma opção ideológica, e possuindo, ainda, “uma missão ideológica” como bem ressalta Montaner (1999:20), reportando-se nesse comentário a Tafuri e a Sagre. Concorda, assim, ainda que indiretamente, com Subirats (1988:101-102), quando este reconhece a capacidade da arquitetura ser “uma força ordenadora da realidade social e individual”, ou, ainda, “um artefato, um instrumento de manipulação da realidade”.

A obra de arquitetura exprime, concretamente, as opções assumidas pelo seu autor e referendadas, ou não, pelo contexto sociopolítico-econômico do seu tempo. As soluções - físicas, sociais, culturais e econômicas - nela contidas, representam compromissos, ou descompromissos, com uma determinada posição de defesa de comportamento social, político ou econômico. Desvendar essa trama de interesses e conflitos conformadores do resultado final é também o compromisso de uma crítica que se proponha realizar um trabalho para além da leitura e apreensão da fisicidade do objeto construído, para desvelar, também, a maneira como ocorreu a sua gênese.

Cabe ao crítico de arquitetura realizar o seu trabalho no estreito contato com a obra em apreço. Somente através da plena utilização dos sentidos na intimidade do convívio com os espaços construídos (Choay, 2000:201) - analisando-lhes o funcionamento, a adequação às condições climatológicas locais e ao contexto físico na qual está inserida, ao emprego da técnica e à resolução dos detalhes construtivos -, é que pode o crítico aproximar-se da inteireza da obra em estudo. A realização de uma autêntica crítica de arte, como bem ressalta Montaner (1999:13), "deve desenvolver-se, portanto, na presença do original, no seu lugar mesmo". De acordo com ele, "as características espaciais, a relação entre lógica estrutural e composição, as questões funcionais, os percursos e as percepções, as linguagens e materiais utilizados devem ser os padrões essenciais do juízo" da verdadeira crítica de uma obra de arquitetura (1999:19).

No seu desenvolvimento essa crítica deve conciliar avaliações sobre a forma - a organização da matéria constituidora da obra, suporte que dela revela a beleza (Heidegger, 1999:67) - e, sendo realizada *in loco*, permitirá ao crítico "entrar por completo na substância mesma do objeto que vai ser criticado, recebendo estímulos sensíveis de suas melhores qualidades, de suas próprias contradições e dos problemas não resolvidos que permanecem escondidos na obra" (Montaner, 1999:19).

Uma dificuldade adicional na crítica de arquitetura deriva da ambiguidade do seu próprio caráter de objeto artístico, "sendo tanto uma ferramenta prática como uma arte" (Norberg-Schulz, 1998:15). Por situar-se nesse território

localizado entre os domínios da arte e da técnica, Montaner (1999:23) registra que

a missão da crítica de arquitetura teria que consistir em estabelecer pontes em dois sentidos entre o mundo das idéias e os conceitos, procedente do campo da filosofia e a teoria, e o mundo das formas, dos objetos, das criações artísticas, dos edifícios.

Se os caminhos da crítica de arte já são naturalmente amplos e variados, as obras de arquitetura exigem atenção mais diversificada do crítico: além da necessária qualidade estética, o objeto arquitetônico tem que ser, também, tecnicamente eficiente, funcionalmente eficaz e confortavelmente adequado. A realização da crítica a ele vinculada necessita, portanto, extrapolar os limites do mero resultado estético do objeto arquitetônico, no que tange a sua resolução plástica, construtiva, tecnológica e de uso dos materiais. Cabe também avaliar a sua compatibilidade funcional, verificando-se o partido adotado, o atendimento ao programa estabelecido, o preenchimento aos requisitos contemporâneos de conforto e a adequação à utilização desejada.

De acordo com Montaner (1999:7-8), a verdadeira crítica é realizada quando considera os três estágios de abordagem e de aprofundamento referentes às questões que lhes são afins:

- estágio *estético*, no qual o crítico aborda o objeto da crítica utilizando-se da sua sensibilidade individual apurada, dos seus conhecimentos teóricos e da metodologia definida para ser aplicada ao caso em estudo;
- estágio *ético*, quando é avaliada a contribuição que a obra analisada promoverá para a melhoria da sociedade como um todo e com que meios a mesma concorre para o aprimoramento técnico e estético da arquitetura, e
- estágio *de propagação*, fruto do desejo de que os resultados da crítica realizada sejam assimilados pelo mais amplo número possível de pessoas, através da divulgação das conclusões obtidas, utilizando-se das várias mídias disponíveis.

O mesmo autor (1999:11) insiste que a crítica deve avaliar as possíveis conquistas - alcançadas ou não, pelo objeto de análise - qualificadas como de

ordem ética: aquelas características da obra, voltadas para uma desejada redução das desigualdades sociais, para a adequação ao contexto urbano preexistente na qual está inserida, e para as relações que estabelece com as necessidades de preservação do meio-ambiente.

Mas como trabalhar esses aspectos, segundo Montaner, necessários à elaboração da verdadeira crítica? Como definir o valor ético a depender dos objetivos estipulados pelo projetista para atender um determinado compromisso social? Quem estaria habilitado a avaliar - e isso implica um juízo de valor, um determinado viés de comprometimento ideológico -, se tal ou qual procedimento é o melhor ou o mais adequado para uma dada situação de fato?

Quase respondendo a essas indagações, Montaner (1999:20) reconhece a parcialidade - impossível de ser abandonada na crítica, como já foi comentado anteriormente -, afirmando que esse valor ético seria reconhecido a partir de um maior ou menor compromisso que tivesse a obra com “os projetos coletivos, dentro de um sentido ético e de umas linhas de força da história”. De acordo com ele, os projetos que surgem como meras respostas formais, especulativas, devem ser dissociados daqueles outros caracterizados como respostas às necessidades reais e concretas da história. Cabe a ressalva que esse posicionamento, essa qualificação da ética é, ainda assim, fruto do comportamento individual desse autor e, quando muito, representaria um grupo - ou um determinado viés de pensamento - não traduzindo, de forma alguma, uma unanimidade conceitual. Mas como já se abordou, unanimidade e crítica são excludentes...

A realização, na análise da obra de arte, dessa busca pela comprovação da sua real necessidade, de se verificar de que maneira ela se enquadraria na redefinição do contexto ao qual pertenceria e se, de alguma forma, alterou os rumos a partir da sua ocorrência no tempo e no espaço, é também defendida por Argan (1995:32-33).

A idéia do choque inovador - *Stoss* - provocado na História no momento da criação e reconhecimento de uma verdadeira obra de arte é desenvolvida por Heidegger (1999:62). A História que, para ele, mais que o mero “desenrolar de quaisquer factos no tempo”, é “o despertar de um povo para sua tarefa”,

recomeçaria, assim, já transfigurada, pela ocorrência dessa nova realização modificadora da situação anterior. A arte, segundo ele, não seria histórica apenas porque registra fisicamente a passagem do tempo, mas, antes de tudo, por instaurar, ela própria, o início da História.

Montaner (1999:8) alerta para o conflito entre as duas linhas mais frequentemente utilizadas nas abordagens críticas:

- a vertente racionalista, que advoga ter a capacidade de tudo explicar referente à obra de arte, desde que sejam corretamente empregados a teoria adequada e os métodos científicos objetivos, para a obtenção dos dados necessários à emissão de um juízo final e abalizado, e
- a irracionalista que, ao contrário do que reza a tradição oposta, defende a impossibilidade de se descobrir, racionalmente, os insondáveis mistérios dos procedimentos da criação artística e dos seus resultados.

Para ser eficaz, a crítica deve se situar entre esses dois limites, extremos e antagônicos, de procedimento intelectual e tentar compatibilizar entre a apreensão científica da realidade percebida e a interação sensorial plena com o objeto de análise.

Em princípio não existe crítica sem obra. Esta já é, em si, uma crítica às realizações precedentes e uma sugestão de comportamento futuro no enfrentamento de uma mesma realidade. Toda intervenção trás, portanto, na realização dela mesma, como forma e conteúdo, uma crítica. Por exemplo: ao se analisar a obra a ser restaurada e determinar as partes que serão mantidas, retiradas ou acrescentadas, as decisões tomadas serão decorrentes da avaliação crítica e da seleção que se elabora do estado em que se encontra o imóvel (Montaner, 1999:23).²

Comentando os estreitos vínculos existentes entre crítica e criação, Montaner (1999:22) ressalta que, diferentemente do que normalmente se

² Justificando essa sua posição Montaner (1999:21) recorre a dois autores: 1. T.S. Eliot - "um criador é superior a outro somente porque sua capacidade crítica é superior" - , e 2. George Steiner - "toda obra de criação constitui, no fundo, a mais alta atividade crítica. Todo grande artista é, antes de tudo, um rigoroso crítico dos mestres que lhe precederam e dos que segue."

acredita, não são os que mais refutam criticamente o passado - como objeto de conservação ou de referência - os que mais se batem por superá-lo com novas contribuições inovadoras. Pelo contrário: a história tem mostrado que “os que vivem mais enraizados no passado e na tradição” são aqueles que mais radicalmente modificam o futuro e, com isso, também alteram o entendimento do passado no qual baseiam as suas preocupações. De acordo com esse autor, cada nova ação introduzida em preexistências, as modifica substancialmente e não pode, portanto, ser considerada como um mero apêndice descartável. Para ele, “o que se agrega concorda profundamente com o que já existia, parecia estar implícito e necessitar apenas desenvolver-se”.

Opiniões semelhantes são partilhadas por Steiner (1991:146-147) quando discorre que, enquanto o cientista se preocupa com o futuro e olha sempre para a frente, os intelectuais e artistas olham para trás, se espelham no passado, fonte de toda referência e estímulo de desenvolvimento crítico das suas realizações:

Nas artes, há uma profunda lógica de energia seqüente, mas não um progresso cumulativo como nas ciências. Nenhum erro é corrigido, nenhum teorema se revela equivocado. Por trazer o passado consigo, a linguagem, ao contrário da matemática, faz retroceder.

Ou ainda:

Em virtude de a realidade de seu mundo interior estar no passado, o homem da palavra, o cantador, regressa sempre ao lugar das indispensáveis sombras amadas. Para o cientista, o tempo e a luz estão à sua frente.

Frampton (s.d.:48) elabora comentário similar ao ressaltar o desprezo devotado pela “tecno-ciência” ao passado, tido por esta, segundo ele, como “uma série de momentos obsoletos, pontos na sempre ascendente trajectória do progresso hipotético”, enquanto que as ciências sociais “acarinham o passado vivo como uma *Erlebnis*³ aberta a ser integrada criticamente no presente.”

Esses comentários e opiniões servem, perfeitamente, à realização da crítica à obra aqui analisada, na qual Lina Bo Bardi, profunda conhecedora e admiradora do passado e das tradições, sem com eles romper a sua aliança, toma-os como base e referência para construir o presente. No Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia (PPLM), a arquiteta combina tradição e

contemporaneidade ao utilizar um sistema construtivo pré-fabricado, cujas características tecnológicas aparentemente se contrapõem à preexistência do entorno.

Mas como se daria o contrário? O que é se contrapor a uma preexistência? Toda intervenção a ela não se contrapõe com um maior ou menor grau de evidência? Como se adequar a um contexto preexistente se qualquer intervenção já realiza, em si mesma - como já vimos -, uma crítica real e concreta a uma situação que a precede?

Para efeito dessa análise, considera-se o PPLM como uma obra de arquitetura e, portanto, uma obra de arte que, como tal, deve ser apreendida e analisada. Entende-se, aqui, que o trabalho de Lina Bo Bardi transformou um conjunto de imóveis fisicamente degradados, de arquitetura vernacular simplória, doméstica e utilitária - *a coisa* -, em obra de arte, imprimindo-lhe um novo e definitivo atributo - *o valor da coisa* -, o valor artístico agregado à materialidade do suporte físico. A partir daí, o pitoresco casario deixa de ser um simples artefato datado para assumir a atemporalidade e a perene atualidade das criações artísticas, transformando-se em objeto único, um ressemantizado componente da paisagem urbanística de Salvador.

Segundo Argan (1995:17), cabe ao historiador - *sujeito* - reconhecer o valor da obra - *objeto* -, diferente daquele originalmente intencionado por quem a concebeu, transcendendo o valor instrumental da obra como obra em si. Dessa interação entre a obra em estudo e o historiador que a analisa, ocorre nela, e através dele, o reconhecimento de um conjunto de valores universais, referências para comportamentos futuros, para a permanência de valores gerais e fundamentais do desenvolvimento da história, da cultura e da civilização. O sujeito ao reconhecer o valor da obra - o que lhe é possível pelo conhecimento acumulado que detém - por ela é também requalificado, engrandecendo-se como indivíduo nessa experiência existencial.

A análise do projeto dar-se-á como coisa duplamente realizada, seja fisicamente, na sua materialidade técnico-construtiva, seja no seu valor artístico,

³ Experiência vivenciada, conforme Steiner (1982).

no contexto referencial da história da arte. Buscar-se-á, também, identificar os fatos caracterizadores da *necessidade* dessa obra de arte (Argan, 1995:32), entendida não no seu sentido de satisfação material, mas sim no que ela teria de importante, de fundamental, como contribuição inédita para a resolução de determinados problemas da arquitetura e, mais especificamente, das intervenções de restauração no Centro Histórico de Salvador.

Teoria, crítica e obra realizada estão imbricadas em um mesmo processo de análise, revisão e proposição de alternativas diferentes daquelas executadas sob as condicionantes objetivas de uma determinada realidade, localizada em um tempo e um espaço específico. Deve-se aqui, portanto, considerar o objeto de análise - o PPLM - como sendo, ele próprio, um crítica concretamente elaborada e executada, temporal e espacialmente localizada, em um determinado cenário de condições objetivas e subjetivas.

E é isso que se tentará desenvolver nos capítulos a seguir.

CAPÍTULO 1

O PAÍS SEM RUÍNAS ONDE TUDO ERA POSSÍVEL...

Nossa existência move-se no âmbito de numerosas tradições, sendo que o nosso primeiro e fundamental conhecimento delas coincide com sua afloração em nosso presente. Mas, o que torna o nosso discurso particular e ao mesmo tempo possível é que no interior destas tradições procedemos a uma escolha, a da arquitetura, e, por isso, nos esforçamos em estabelecer com ela contatos especiais, em estabelecer, num certo sentido, que nosso compromisso com a natureza, com nosso próximo e com a própria história, seja essencialmente arquitetônico, o que comporta uma limitação de nosso ponto de vista sobre o mundo, mas é, também, nosso único modo de acesso, de conhecimento e de ação sobre ele.

Vittorio Gregotti

Um apaixonante fio de ouro percorre a biografia artística de Lina Bo Bardi no Brasil. Por um lado, talvez ela seja uma das personalidades artísticas latino-americanas que encarna, da maneira mais original, esse duplo exílio, pessoal e como projeto transformador, das vanguardas históricas européias, bem como seu renascimento na América sob dimensões poéticas e sociais que na Europa simplesmente se desconhecem e jamais cristalizaram. Por outro lado, Lina é uma figura que articulou ao longo de sua vida, e com perfeita coerência, o fazer da arquitetura com a promoção e defesa de culturas históricas e populares, das tradições que vinculam a sociedade americana de hoje e suas formas de vida passadas, africanas, pré-colombianas e também asiáticas.

Eduardo Subirats

Itália entre-guerras: arquitetura moderna e fascismo

No ano de 1931, em Roma, Itália, a *Galleria d'Arte*, dirigida pelo crítico de arte Pietro Maria Bardi, expõe os trabalhos de arquitetura do denominado Gruppo 7, composto por arquitetos racionalistas italianos formados pela Politécnica de Milão, que buscava sintetizar a tradição do classicismo italiano com “a lógica estrutural da era da máquina” (Frampton, 1997:247).

Para a ocasião Bardi prepara uma foto-montagem antecipatória da *pop-art*, denominada *Mesa dos Horrores*, com a qual criticava a produção culturalista da arte e da arquitetura italiana da época. Redige, ainda, para o mesmo evento, o panfleto de agitação intitulado *Rapporto sull'Architettura per Mussolini*, no qual afirmava: “a arquitetura racionalista era a única expressão verdadeira dos revolucionários princípios fascistas”. Embora a exposição tivesse sido inaugurada pessoalmente por Mussolini, os arquitetos de prática projetual mais conservadora, liderados por Marcello Piacentini⁴, promovem uma reação hostil à mostra e declaram, publicamente, a incompatibilidade entre os princípios da arquitetura

racionalista com “as exigências retóricas do Fascismo” (Frampton, 1997:248; Bardi, 1984:42).

No ano seguinte, Piacentini coordena uma equipe de arquitetos para a elaboração de projetos dos edifícios da Universidade de Roma. Tem, nessa época, como colaborador, o arquiteto e designer Gio Ponti, que nunca pertencera ao *Gruppo 7*, mas que realiza o projeto da Escola de Matemática com nítido compromisso com o Racionalismo. Ponti caracteriza-se por ser um profissional mais afeito às questões da tradição da arquitetura clássica italiana e da utilização das referências culturais do artesanato nas suas produções. Em 1928, passara a dirigir a revista *Domus*, que exerceria grande influência na definição de um *design* italiano (Heskett, 1997:118).

Bardi simpatizava com o fascismo de Mussolini e com o racionalismo de Le Corbusier e mantinha relações próximas com ambos. Em 1934, ao convidar o arquiteto - com quem travara conhecimento por ser Bardi o correspondente da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* na Itália - para visitar Roma, percebe que o aceite trazia explícita a intenção do mesmo de aproveitar a oportunidade e os contatos amigáveis para obter do Duce um contrato de realização de um plano urbanístico para a construção de um dos centros previstos para uma região de charcos insalubres.⁵ Uma grande oportunidade de se testar novas idéias urbanísticas, como parte integrante de "um majestoso empreendimento realizado para sanear um território durante séculos infestado pela malária" (Bardi, 1984:27).

Embora tivesse o seu intento frustrado pelo próprio Bardi (1984:43), Le Corbusier repetia, naquela ocasião, um comportamento que utilizaria durante toda a sua vida: o de realizar tentativas de aproximação com titulares de governos fortes e centralizadores, com autoridade necessária e suficiente, de forma a viabilizar a radicalidade autoritária das suas propostas urbanísticas.

Em 1939, aos 24 anos, diploma-se Lina Bo Bardi, em Roma, sua cidade natal, onde logo inicia trabalhos de colaboração com Gio Ponti, Bruno Zevi e

⁴ Piacentini, mais tarde arquiteto oficial do Fascismo, em 1936 foi enviado ao Brasil, pelo governo italiano, como colaborador no projeto getulista do campus da Universidade do Distrito Federal (dos Santos, 1987:111; Segawa, 1999:39).

⁵ Denominada “Paludes Pontinas” no original em português.

Carlo Pagani (Montaner, 1997:12; Segawa, 1993:79). Mais tarde, em 1946, casa-se com Bardi, objeto da sua admiração desde a época de estudante de Liceu e que, segundo ela, era "importante, moderno, promovia as artes, era o maior jornalista italiano" (Bo Bardi, 1993:12).

Brasil, década de 1940: modernismo ou tra(d)ição?

Se, na Europa, ocorria o embate teórico-ideológico entre as facções modernistas que defendiam a preservação da tradição com aquelas que advogavam o radical rompimento com as formas do Passado apregoado pelo representantes mais ortodoxos do Movimento Moderno, o quadro era bastante diferente no Brasil.⁶

Depois da vaga da modernização destrutiva que ocorreu nas primeiras duas décadas do século XX nas principais capitais brasileiras, na esteira da modernização efetivada por Pereira Passos para transformar o Rio de Janeiro na "Paris dos Trópicos" (Nobre 1999:11), tendo por referência a *hausmanização* da capital francesa (Fernandes & Gomes, 1991; Petti, 1998), a elite intelectual nacional, a partir da realização da Semana de 22, entrava, entre resabiada e claudicante, em uma segunda fase: naquele momento, a descoberta e afirmação de uma nacionalidade em construção, traduzida por seus símbolos e tradições era, reconhecidamente, a melhor forma de ser tido e dito como moderno.

Como será desenvolvido no Capítulo 3, muito das particularidades do processo brasileiro, como a questão da "dupla filiação" (Cavalcanti, 1995:45) - o fascínio pela modernização combinado ao respeitoso culto ao passado -, deve-se à atuação emblemática de Lúcio Costa. Este, ao tempo que foi o grande responsável pela introdução das teses do Movimento Moderno no país, foi também um dos precursores, para não dizer o mais importante e empenhado defensor da proteção ao patrimônio histórico e arquitetônico nacional, conjugando

⁶ Um bom exemplo do conflito, na Europa, entre os tradicionalistas conservacionistas e os modernizadores demolidores é o da realização de duas conferências, em datas diversas, na mesma cidade, Atenas: em 1931, a do Escritório Internacional dos Museus da Sociedade das Nações e, em 1933, a do IV CIAM. Esses encontros trataram, respectivamente, de assuntos considerados distintos e, até mesmo, conflitantes: a preservação dos patrimônios artísticos e históricos nacionais e a adequação modernizadora das cidades antigas às necessidades do *habitat* contemporâneo. (Choay, 2000:14,143; Frampton, 1997:328; IPHAN, 1995:13-80).

na sua prática e teoria, sem qualquer contradição mais aparente, o respeito aos imperativos da Nova Arquitetura com a preservação referencial da tradição. O modernismo no Brasil adquire um contorno especial na medida em que trabalha com a tradição como referência da projeção ao tempo em que também promove o rompimento com a poética retilínea do Racionalismo e parte para adotar, como partido formal, a especulação volumétrica e escultórica da arquitetura (Oscar Niemeyer).⁷

Guardadas as devidas proporções, face às inegáveis diversidades referentes à forma de tratar as respectivas - quantitativa e qualitativamente diferentes - heranças civilizatórias, havia, no Brasil, de forma assemelhada à Itália, essa simbiose possível: a observância aos preceitos modernistas combinada ao respeito e a consideração da relevância da conservação do patrimônio cultural.

Os conceitos vigentes nas vanguardas européias eram, no caso brasileiro, encampados tanto pela direita como pela esquerda, que viam na proposta desenvolvimentista a possibilidade, imediata e viável, de se instaurar, nacionalmente, uma nova sociedade - mais moderna, dinâmica, generosa e igualitária -, através da organização do espaço *via* o planejamento global e de uma arquitetura que se fizesse instrumento de redenção social.

Brasil, 1947: o país “onde tudo era possível”...

*Sob uma tal luz, a arquitetura nascerá.
Le Corbusier*

Em 1946, a Itália derrotada é palco da ascensão ao poder da reacionária Democracia Cristã. Desiludida com os rumos da política italiana, Lina Bo Bardi, que participara da resistência vinculada ao Partido Comunista Italiano e já reconhecia a impossibilidade de viabilizar, no seu país de origem, a efetivação das suas vocações criativas ou a realização das suas aspirações políticas progressistas, parte para o Brasil, em lua-de-mel, a bordo do navio Almirante Jaceguay, com o seu marido, Pietro Maria Bardi, agora proprietário, em Roma, do

⁷ A cobertura curva contínua do projeto de Oscar Niemeyer para a capela de São Francisco (1940), na Pampulha, influenciaria posteriormente, em nível internacional, arquitetos do porte de Eero Saarinen, Félix Candela, Jorn Utzon e, até mesmo, o reverenciado mestre Le Corbusier.

prestigioso *Studio D'arte Palma*. Essa viagem tinha também como motivo, realizar, no moderníssimo prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, uma mostra comercial de obras da pintura italiana dos séculos XII e XVII, pertencentes ao acervo de Bardi (Morais, 1994:476).

Lina Bo Bardi desembarcava no Brasil como portadora de um complexo acervo intelectual, fruto de uma formação forjada na ideologia e na poética da vanguarda revolucionária europeia da primeira metade do século XX - progresso técnico, racionalidade e transformação social (Segawa, 1993:79) - e das peculiaridades específicas da cultura *a la italiana*, que adicionava a esse mesmo caldeirão modernista o tempero do respeito à História e às tradições.

Chega trazendo na sua bagagem existencial, em plena exuberância da época do desenvolvimentismo do pós-guerra, o sentimento da necessidade de imediatamente se reconstruir, na Europa, a envergonhante paisagem da destruição promovida pela guerra, a “presença visível do passado imediato” (Steiner, 1991:69). Encontra um jovem país “sem ruínas”, uma sociedade nova que se caracterizava por apresentar uma “realidade viva, ávida de novos métodos e pautas, aberta à inovação, exultante de referências por desenvolver” (Montaner, 1997:20).

Trazia ainda, consigo, a diversificada experiência profissional dos trabalhos desenvolvidos no escritório de Gio Ponti - quando travou contato com a revista *Domus* que mais tarde dirigiu, no período de 1943/1944 -, com Bruno Zevi, com quem editou a revista semanal de arquitetura denominada *A - Cultura della Vita*, e com o engenheiro estrutural Pier Luigi Nervi, que seria uma das referências técnicas apropriadas, no futuro, durante o segundo período em que desenvolveria trabalhos na cidade de Salvador, como se abordará no Capítulo 4.

Estaria também impregnada pelo desencanto do pós-guerra europeu face à verificada possibilidade dos valores tidos como sublimes - arte, cultura, civilização - terem provocado a sua própria antítese: a aniquilação em massa de grandes contingentes de população, cientificamente produzida pelos novos meios de destruição. Ou seja: a insuportável evidência de que, como bem aponta Steiner (1991:40), a guerra comprovava que

a arte, a atividade intelectual, o desenvolvimento das ciências naturais e de muitos ramos da erudição floresceram em apertada proximidade espacial e temporal com o massacre e os campos de extermínio.

Por essa época, os arquitetos brasileiros mais inquietos e cosmopolitas principiavam a absorver as recentes contribuições das novidades advindas com o fluxo de informações promovido pelo novo contexto internacional instaurado no período pós Segunda Grande Guerra. Esses profissionais começavam a se caracterizar por abandonar a unilateralidade das influências européias, a parcialidade da admiração pelos pioneiros e heróicos mestres modernistas nacionais - Warchavchick, Costa, Niemeyer - e abriam-se à nascente, e já então predominante, influência cultural norte-americana, travando contato com o organicismo de Wright e com a nova arquitetura européia transplantada para o solo norte-americano - Rohe, Gropius, Saarinen.

Lina Bo Bardi assim descreve as suas primeiras impressões do Brasil:

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas.

(...)

Documentação de antecedência: o livro do Museum of Modern Art, **Brazil Builds**, uma esperança real quase cotidiana, não metafísica, na simplicidade das soluções arquitetônicas, nos "halloos" humanos, coisas desconhecidas para uma geração que chegava de muito longe. Naquele tempo, no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a resplandecer em um campo de morte...Era uma coisa maravilhosa.

(...)

Deslumbramento pela simplicidade inteligente e capacidade pessoais. Deslumbramento por um país inimaginável que não tinha classe média, mas somente duas grandes aristocracias: a das Terras, do Café, da Cana e...o Povo.

(Bo Bardi, 1993:12).

Nessa exposição Bardi é abordado por Assis Chateaubriand, que o convida a permanecer no país para montar, em São Paulo, "uma galeria de arte" que ocuparia todo o primeiro andar da futura sede da sua empresa de comunicação - os "Diários Associados". Na mesma oportunidade, o empresário determina ao *marchand* que levasse junto sua mulher, Lina, em uma primeira visita ao local, para que ela, como arquiteta, assumisse a responsabilidade pela realização do projeto das instalações da Galeria (Bardi, 1986:12; Moraes, 1994:478).

O prédio que abrigaria o futuro museu - como desde o início Bardi passou a chamar a galeria desejada por Chateaubriand -, encontrava-se ainda em

construção e fora projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon, autor do conjunto da Biblioteca Mário de Andrade, na mesma cidade. Lina Bo Bardi, de comum acordo com o projetista original, decide isolar a área onde funcionaria o museu - o mezanino reservado para tal era apenas uma laje "no osso", sem qualquer revestimento - e passa a realizar os serviços para viabilizar, de forma mais rápida, a inauguração do espaço, antes mesmo da transferência dos "Diários" para a sua nova sede (Morais, 1994: 479,482).

Chateaubriand e o casal Bardi optaram por ampliar o conceito de museu, decidindo-se pela alternativa de criar não apenas uma pinacoteca na cidade de São Paulo, mas sim uma instituição mais completa voltada para a formação artística e para a ampla difusão das artes. De acordo com Bardi, "pensou-se mais em criar um ambiente em sintonia com a mudança que a denominação andava então assumindo, em favor de uma função pública e social", um verdadeiro "centro cultural dedicado às artes". Para tanto, foram previstas "salas para exposições periódicas, sala para exposições didáticas de história da arte, salão para a Pinacoteca que se formava, uma 'Vitrina das Formas', um auditório e outros ambientes destinados a serviços gerais" (Bardi, 1986:14).

A sede provisória do MASP, ainda que localizada no prédio dos Diários Associados, na rua Sete de Abril, foi inaugurada duas vezes: a primeira, de forma precária e apressada, já em outubro de 1947, e uma segunda, com solenidades, em julho de 1950, com as obras da sede finalizadas. No dia 5 de julho, abrem-se à visitação pública a nova Pinacoteca e a mostra da obra de Le Corbusier (Bardi, 1984:96).

Para essa inauguração oficial foi montada uma exposição que utilizava suportes projetados por Lina Bo Bardi⁸ que também desenhou, especialmente, a cadeira para o auditório, por não conseguir encontrar, no mercado, um produto que atendesse às especificações exigidas: o assento teria que ser dobrável e empilhável para poupar o pouco espaço de armazenamento disponível. Pode-se

⁸ Esse sistema de montagem alude, como referência clara e incontestável, à proposta estrutural dos arquitetos italianos Persico e Marcello Nizolli para a sala da *Medaglia D'oro*, da Exposição Aeronáutica Italiana, realizada em Milão, em 1934. O sistema então criado - uma estrutura leve, modulada, de suportes delgados que trabalham do piso ao teto, no qual se penduram as obras expostas - passou a ser um modelo dos mais copiados, vindo amplamente a ser utilizado nas exposições de arte que se realizaram até bem depois da Segunda Guerra (Frampton, 1997:251).

afirmar que essa cadeira, fabricada em série, em madeira e couro de sola, por um artesão italiano recém-chegado ao Brasil, inaugurou o moderno *design* de móveis no país (Bardi, 1986:18). Na esteira dessa experiência, já em 1951 começa a funcionar, no MASP, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), a primeira escola, no Brasil, voltada para o ensino e a pesquisa do *design* (Nobre, 1999:115; Bardi, 1986:27; Bo Bardi, 1993:51).

Nesse mesmo ano, quando também se naturaliza brasileira, Lina Bo Bardi publica o artigo "Bela criança", no número 4 da revista *Habitat* - que dirigia e fundara com Bardi no ano anterior (Oliveira, O., 1997:175) -, abordando as qualidades que afirma ter encontrado na arquitetura autóctone contemporânea, por ela considerada uma criança bela e ainda inculta. Realça no texto a força da inventividade nacional e, mesmo considerando alguns arroubos localizados, não vê na exuberância formal uma negação dos ditames do racionalismo modernista. Pelo contrário: para Lina Bo Bardi, realizava-se no país, onde chegara quatro anos antes, uma obra parceira

do espírito de arquitetura moderna, que é um espírito de intransigência e do amor para o homem, que nada tem a ver com as formas exteriores e as acrobacias formalísticas. (...) Esta falta de polidez, esta rudeza, este tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva (Bo Bardi, 1993:66).

Ao discordar da existência de um suposto descolamento formalista entre a moderna arquitetura brasileira e as reais condições nacionais da época em que se produzia, Lina Bo Bardi afastava-se das opiniões contidas nas críticas - contemporâneas e futuras - elaboradas sobre o tema. Para Arantes (1998:116), por exemplo, esse desvinculamento do real concreto da época, mesmo que fosse considerado nos discursos contemporâneos como uma clara reinterpretação das tradições da cultura e das necessidades nacionais, acabou por conformar um produto que, na sua abstração formal, conseguiu manter a sua pertinência, até nos tempos atuais: a "sua universalidade muito peculiar". Por outro lado, ressalta a mesma autora que,

se não tínhamos uma base material, produtiva e social nos moldes requeridos por essa arquitetura, logo desenvolvemos uma tecnologia que parecia não ter uma outra finalidade do que a de facultar tais arroubos formais: a tecnologia do concreto, a mais avançada do mundo.

Arantes (1998:113) defende a opinião de que a exuberância formal da arquitetura brasileira da época e a sua desvinculação dos cânones do Movimento Moderno mais ortodoxo, decorreriam das próprias condições do subdesenvolvimento do país nos campos da técnica, da política, da economia e dos movimentos sociais. Para ela, a invenção estética e a intrigante “indisciplina programática” dos arquitetos nativos foi, em muito - ainda que paradoxalmente -, fruto do “descompasso” que teria a arquitetura almejada com a realidade técnica e social do país. O atraso das condições materiais concretas foi superado pela capacidade criativa em vista da ausência dos limites que essas mesmas condições teriam imposto, caso existissem, e, por isso mesmo, a arquitetura nacional “evidenciava mais claramente, porque sem mediações, a ideologia de uma nova Ordem Internacional, embutida no Projeto Moderno de quase todos os grandes mestres da Nova Arquitetura, inclusive os nossos” (Arantes,1998:116-117).

Aos poucos, e muito através da revista *Habitat*, Lina Bo Bardi passa a discordar das suas opiniões originais e torna-se uma assídua crítica do que considera ser o excesso formalista da então internacionalmente aclamada arquitetura brasileira - que, mais tarde, a partir do final da década de 1950, após ter sido encarada como exótica e de exceção, passaria a ser admirada e assumida como paradigma, sendo, inclusive, internacionalmente mimetizada - e advoga uma arquitetura nacional mais racional, despojada e econômica.

Progressivamente, as críticas extrapolarão o âmbito da arquitetura para abordar a própria sociedade paulistana. Essas opiniões, e comportamento diferenciado, custam à arquiteta uma série de dissabores, principalmente entre os seus pares brasileiros de profissão (Oliveira, O.,1997:175).

Uma propedêutica às idéias exóticas

No artigo denominado "Lettera dal Brasile", escrito em 1956 para a revista romana *L'architettura*, Lina Bo Bardi - embora demonstre uma certa superioridade européia ao abordar a cultura nacional - já compreende e antecipa, ainda que superficialmente, a necessidade de se realizar uma revisão crítica da arquitetura autóctone, dizendo:

A mesma febre de fazer, e de fazer rapidamente, está presente na arquitetura brasileira, que tem somente pouco mais de 10 anos de vida. O arquiteto brasileiro é um rapaz chamado à luta subitamente e que lançou-se com coragem e generosidade, sem conhecer a fundo o “mecanismo”. O seu ímpeto comove. Finda a batalha, coloca-se a questão de decidir se o arquiteto merece ou não a medalha. É preciso isolar desse conjunto que desconcerta e enerva o europeu, os elementos positivos dessa arquitetura, os elementos “autênticos”, que não dependem da limitação de cultura: soluções construtivas extremamente simples e frescas, uma modéstia aliada a um sentido festivo da vida: os arquitetos brasileiros foram os primeiros a colocar cor em sua própria arquitetura. Na aurora de suas possibilidades, no entusiasmo de suas realizações, o arquiteto brasileiro pensou que “tudo era permitido”, que não havia necessidade de “revisão”. Esta disposição psicológica somente agora está sendo mudada. Os jovens que saem da universidade estão voltados para esta revisão: a nova arquitetura brasileira poderia começar agora (Bo Bardi, 1993:95).

Segundo ela, era necessário não só estar a par das teorias e procedimentos contemporâneos, como também desenvolver um conhecimento analítico das obras e da tratadística do Passado com vistas a compor um juízo crítico do Presente. Antecipava a opinião defendida por Norberg-Schulz em 1967 (1998:16), de se encarar o Passado não apenas como uma referência gramatical a ser reaplicada, mas sim como uma rica fonte de ensinamentos que protege o arquiteto contemporâneo da repetição de erros já cometidos e devidamente criticados e resolvidos. Em 1972, esse tema é desenvolvido brilhantemente por Gregotti (1994:138,139) no seu livro *Território da Arquitetura*, quando, ao se referir à importância do conhecimento da História por parte do arquiteto, enfatiza essa atitude como "uma tomada de consciência, um terreno que devemos atravessar para atingir a estrutura das coisas, para chegar a tocá-las, mas que é necessário abandonar no momento de transformar estas mesmas coisas", afirmando ainda que a História seria

um curioso instrumento, cujo conhecimento parece indispensável mas, uma vez adquirido, não é diretamente utilizável; uma espécie de corredor através do qual é necessário passar para chegar, mas que não nos ensina nada acerca da arte de caminhar.

O *international style* deixava, então, de ser a representação vigorosa de uma arquitetura afinada com a utopia do projeto global libertário que trazia no seu bojo a criação de um novo homem e a instauração de uma sociedade fraterna, solidária e sem fronteiras, na qual as cidades deveriam contribuir para a felicidade de todos. O termo *internacional*, vinculado originariamente ao conceito de *internacionalismo revolucionário*, é apropriado pelos norte-americanos, que lhe conferem outros significados e facilitam a descaracterização da intencionalidade

política contida no comprometimento social dessa arquitetura antes qualificada como “comunista ou subversiva”, atribuindo a esses termos um caráter pejorativo (Artigas, 1999:164).⁹ Essa ressemantização terminológica terminou contribuindo para facilitar a disseminação geográfica, a ampliação tipológica e a assimilação, ainda que deturpada, dos seus princípios programáticos: transforma-se a arquitetura internacionalista em estilo, em *forma-mercadoria* (Arantes, 1998:178), referendado na obrigação de produzir a novidade calcada na “tradição do novo” (Gregotti, 1994:143).

A abstração formal, a radical depuração representacional, a facilitação da economia do mínimo necessário preconizada pela *moradia-ração* de Gropius e pelo *less is more* de Rohe, acabaram por determinar um abastardamento da pesquisa formal e tecnológica e uma apropriação oportunística desses conceitos, assimilados e convertidos oportunisticamente, em justificativa tecno-ideológica, tanto pelos empreendedores capitalistas como pelos dirigentes do socialismo real. De um lado, para obter-se a elevação da rentabilidade do capital empregado, uma vez que ela permitia lucro mais elevados com menores custos. Do outro, para sustentar o discurso da universalização padronizada da moradia proletária. Em ambos os casos, isso era viabilizado pela produção de edificações baratas, calcadas na utilização ideológica dos preceitos do racionalismo funcionalista, que passou, portanto, a justificar a massificação do despojamento formal e a estandardização da produção em massa.

Provocava-se, assim, um completo desvirtuando dos objetivos e intenções originais das palavras de ordem do racional-funcionalismo, ao menos daquela vertente vinculada à solução dos problemas sociais. A nova arquitetura modernista, originalmente concebida como uma poderosa arma de assalto nas batalhas que produziriam a mudança do mundo, fora radicalmente alterada para se tornar um instrumento eficiente e facilitador do *stablishment* - uma coadjuvante fundamental na manutenção do *status quo*.

⁹ De acordo com Lauro Cavalcanti (1995:50), no Brasil do Estado Novo ocorria situação semelhante: os “tradicionalistas” neo-coloniais atacavam os seus opositores “modernos”, denunciando um suposto vínculo existente entre a opção pelos princípios defendidos pela arquitetura moderna e a adoção de “posições esquerdistas”, por parte dos seus simpatizantes e realizadores.

E ainda: a arquitetura moderna que fora idealizada, também, como uma aliada na redução da exploração do trabalho humano, passara a encarnar, formal e concretamente, a face institucional da grande empresa capitalista. O maior exemplo dessa mudança é o *Seagram Building*¹⁰ - edifício paradigmático que se tornou um modelo internacional das sedes das grandes empresas transnacionais -, que se transformou, segundo Arantes (1998:90), em "um verdadeiro monumento ao mundo dos negócios".

Subirats (1988:96), abordando a mesma questão, mostra opinião semelhante quando afirma que "o anti-humanismo e o anti-psicologismo" da concepção estética racional-funcionalista "também possuíam um sentido conformista, congruente com a racionalização maquinista e econômica, com a redução da própria vida, da arte e da poesia a um valor funcional". Essa teria sido a razão, segundo ele, da crítica realizada por Benjamin "contra a reprodução e produção técnica da obra de arte e contra o que chamou de estética da pobreza da nova arquitetura de aço e vidro". Subirats (1988:97-98) aponta ainda a grande contradição da nova arquitetura: "a utopia de um novo desenho com conteúdos de emancipação para o artista, o consumidor e a sociedade, havia conduzido, também a uma identificação da arte com as exigências de racionalização impostas pela indústria".

Em setembro de 1957, Lina Bo Bardi participa de um concurso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), disputando a cadeira da disciplina de Teoria da Arquitetura. Na oportunidade, apresenta a tese *Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura*, na qual, claramente, se identifica o seu pensamento à época. A partir desse texto acadêmico pode-se notar que ela, em sua proposta de curso, já adianta temas e preocupações que só algum tempo mais tarde viriam se tornar objeto de discussão no Brasil no campo da crítica à arquitetura e ao urbanismo, tais como:

- a consideração da História, como base de ensinamentos e de informação referencial analítica;

¹⁰ Executado na cidade de Nova York segundo projeto de Mies van der Rohe, no período de 1954 a 1958.

- a arquitetura da cidade, fruto da integração entre a arquitetura e o urbanismo;
- a valorização das preexistências, das permanências históricas e da contextualização morfológica;
- a apropriação utilitária do artesanato popular como referência de projeto;
- o respeito à Natureza como fonte de inspiração formal e estrutural e como bem inalienável, a ser preservado de forma integrada à realização do produto cultural que é a arquitetura;
- a arquitetura como uma atividade sem delimitações de campo projetual;
- a indissociabilidade entre arquitetura e decoração;
- a arquitetura resultante da industrialização de componentes pré-fabricados em série e a utilização dos catálogos de produtos como referência bibliográfica e base projetual.

Essas idéias, ainda que discrepassem conceitualmente das preocupações da média das realizações de arquitetura em solo brasileiro naquele momento, afinavam-se, contudo, mesmo que indiretamente, ao contexto politizado, idealista, ufanista e apologético nacional, fruto do frágil acordo tácito entre dois discursos:

- o da redenção econômica do país e da sua inserção no conjunto das nações soberanas, através do caminho do *nacional-desenvolvimentismo*, fruto da industrialização modernizadora, e
- o da emancipação social e política das classes trabalhadoras do domínio imperialista estadunidense, através da implementação das ações constantes do programa *nacional-popular* defendido pelas divididas esquerdas nacionais, capitaneadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), cujos militantes e simpatizantes, em plena euforia ilusória de estar se aproximando da conquista do poder, "não viam que estavam ainda mais seriamente divididas do que seus inimigos" (Skidmore, 1976:336).

Sobre esse tema, Arantes (1998:12) aponta a existência, no Brasil desse período, de uma

combinação de inúmeros fatores que não costumam andar juntos, dentre eles o ânimo cooperativo de uma esquerda que apostava nos efeitos positivos da

modernização capitalista em curso, impulsionada por um Estado forte e desenvolvimentista.

É sintonizada com esse espírito da época de buscar se aproximar - através da construção de uma inédita trilha específica, ética e socialmente comprometida com as causas nacionais e populares -, do conjunto das nações economicamente mais desenvolvidas e com sociedades menos estratificadas, que Lina Bo Bardi pautará a sua multifacetada atividade profissional quando for convidada, pela primeira vez, a trabalhar em Salvador.

E é disso que trata o capítulo a seguir.

CAPÍTULO 2

DESENVOLVIMENTISMO E CULTURA: “CINCO ANOS ENTRE OS BRANCOS” NA CIDADE DA BAHIA, 1958-1964

Consciente de que uma das principais limitações da ortodoxia moderna em arquitetura estribava-se na sua incapacidade de expressão e comunicação, Lina Bo Bardi integrou a riqueza e criatividade da arte popular brasileira, simplesmente porque a mesma funcionalidade, capacidade de repetição e humanismo técnico que o projeto moderno pretende já estão na simplicidade da natureza e do repertório popular. E essas são as fontes antropológicas para reformular uma linguagem arquitetônica amplamente comunicável.

Josep Maria Montaner

No final da década de 50, quando se ultimavam os preparativos para a inauguração de Brasília e os olhos do mundo se voltavam para essa ressonante manifestação de arte nacional, a arquiteta embrenhou-se no sertão, no Nordeste, uma região árida e miserável, em busca de outra cara para essa arte, numa aposta que ela mesma denominou “investigação antropológica”.

Maria Cecília Rodrigues dos Santos

Não ao não: o telegrama a Lomanto.

SENSIBILIZADA TERMOS TELEGRAMA V. EXCIA. SENTIDO RECONSIDERAR MEU PEDIDO DE DEMISSÃO DIREÇÃO MUSEU ARTE MODERNA EM FAVOR INTERESSES CULTURAIS BAHIA AFIRMO ABSOLUTA IMPOSSIBILIDADE RECONSIDERAÇÃO DADA IMPOSSIBILIDADE RESTABELECEM CONDIÇÕES NECESSÁRIAS OBJETIVOS CULTURAIS ET MUSEULÓGICOS CONSAGRADOS STOP APELO V.EXCIA. TORNAR PÚBLICO MEU CONSTANTE INTERESSE SERVIR CAUSA DESENVOLVIMENTO CULTURAL BAHIA ET GRATIDÃO INUMERAS DEMONSTRAÇÕES DESINTERESSADAS GENEROSA GENTE BAHIANA RESPEITOSAMENTE LINA BO BARDI

(Telegrama enviado a Lomanto Júnior, governador da Bahia, em 12.08.1964, conforme fac-símile encontrado em Risério, 1996, seção *Álbum*)

Repetindo uma atitude tomada anteriormente, em 1947, com a sua Itália natal a partir da desilusão que sentiu face à vitória das forças políticas conservadoras da Democracia Cristã (Bo Bardi, 1989:106), Lina Bo Bardi, com este sucinto telegrama encaminhado ao Governador da Bahia, encerrava, de forma irrecorrível, a sua intensa atividade cultural desenvolvida em Salvador, no período compreendido entre os anos de 1958 a 1964. Reagia, à sua maneira, às novas condições de trabalho impostas por decorrência do golpe militar de abril de 1964, que produziu uma alteração radical no quadro de equilíbrio de forças políticas no país, instaurando um governo ditatorial, militar, conservador e reacionário às reformas de base propostas pelo deposto presidente João Goulart.

Diógenes Rebouças, arquiteto vinculado às novas elites de Salvador – conservadoras, mas modernizantes, ligadas à lavoura do cacau ou à recente

instalação da Petrobrás - de inconfundível viés racional-funcionalista e, tal qual os demais pioneiros modernistas brasileiros, também funcionário do SPHAN local (Azevedo, 1997:197), indicara Lina Bo Bardi, em 1958, para ensinar na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia - já que o curso de Arquitetura ainda não se emancipara em uma Faculdade independente - a disciplina Filosofia e Teoria de Arquitetura (Risério, 1996:79).

No ano seguinte, em 1959, a arquiteta atende ao convite de D. Lavínia Magalhães, esposa do recém-eleito Governador do Estado da Bahia, Juracy Magalhães, para instalar, em Salvador, o Museu de Arte Moderna da Bahia (Gomes, 2001:41). Teria, muito provavelmente, sido indicada pelo empresário de comunicações e mecenas Assis Chateaubriand, em virtude dos serviços que ela realizara no projeto de implantação do Museu de Arte de São Paulo, como já foi abordado no capítulo anterior.

Durante a sua estada na capital baiana Lina Bo Bardi envolveu-se completamente com as bastante peculiares e, para ela, poderosas características da cultura popular do lugar. Trabalhou intensamente em conjunto com as recém-implantadas escolas de artes da Universidade da Bahia, especialmente com a efervescente Escola de Teatro - dirigida por Eros Martins Gonçalves, com quem estabeleceria estreitos laços de amizade e de colaboração em vários trabalhos conjuntos - em que fora convidada a lecionar a disciplina Cenografia e História da Arte (Oliveira, O.,1977:185). Nesse mesmo período instalou e dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia, funcionando no *foyer* do então incendiado Teatro Castro Alves e projetou - e comandou - o processo de restauração do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão. Esses dois projetos, clara e ideologicamente vinculados ao programa político nacional-popular, foram implantados com a firme intenção de funcionar como pólos regionais de irradiação e reafirmação da singularidade, da resistência e da força criativa da cultura local e regional.

Lina Bo Bardi trazia o novo na sua bagagem. O estreito contato que passou a travar com a riqueza da diversidade criativa e expressiva da cultura popular nordestina e, mais precisamente, da Bahia, faz eclodir a plenitude da criatividade da arquiteta que, reeditando um tipo de comportamento referenciado no

Renascimento Italiano, passa a se envolver nas mais diversas áreas de manifestação artística. Realiza projetos de arquitetura, cenografia, exposições temáticas, locações de cinema, crítica, jornalismo, museologia, pintura, desenho, artes gráficas, *design* e figurinos. Participa intensamente do período que foi qualificado de “Renascimento Baiano”, capitaneado pela Universidade e alimentado pelos imensos recursos da nascente e poderosa Petrobrás, pelos fartos incentivos fiscais da SUDENE e por doações de fundações privadas estadunidenses.

Essa multiplicidade de frentes de ação configuraria, atualmente, um conjunto de atributos suficiente para qualificá-la, de acordo com a terminologia em voga, como uma perfeita “agitadora cultural”.

Antecedentes: nacionalismo-desenvolvimentista no Brasil, o país do futuro

E todo projeto corria o sério risco de poder trocar a luz do sonho pela luz do sol.
Antônio Risério

Em 1955, Juscelino Kubitschek e João Goulart são eleitos respectivamente Presidente e Vice-presidente da República. Com 36% do total dos votos enfrentam grande oposição ao reconhecimento formal da vitória obtida nas urnas e, até mesmo, da efetivação da posse nos cargos para os quais foram democraticamente escolhidos, face à reação promovida pela União Democrática Nacional (UDN) e pelos setores mais radicais das Forças Armadas (Ribeiro, 1985; Skidmore, 1976).

Kubitschek chegava ao poder com o discurso da modernização nacional através da industrialização, já que acreditava não ser o Brasil "um país de produtos agrícolas por vocação hereditária". Para se atingir o objetivo almejado, o ainda candidato propunha "um planejamento setorial que teria como *fim* último a melhoria do nível de vida da população e, como meios de atuação, a *manipulação* de incentivos" (Lafer, C., 1975:33). Propunha, à sua maneira, uma intervenção mais vigorosa por parte do Estado como agente promotor, organizador e regulador da economia nacional, face à “necessidade premente de atingir certos objetivos econômicos e sociais”(Lafer, B., 1975:12).

Para tanto, a equipe técnica presidencial elabora o Plano de Metas, ainda hoje considerado "a primeira experiência efetivamente posta em prática de planejamento governamental no Brasil", tanto "pela complexidade de suas formulações" como "pela profundidade de seu impacto". O Plano abrangia cinco setores estratégicos: "energia, transportes, alimentação, indústrias de base e educação" (Lafer, C., 1975:30,35).

Skidmore (1976:208) assim sintetiza e caracteriza, em linhas gerais, a ação política do Presidente:

A essência do estilo de Kubitschek era a improvisação. O entusiasmo, a sua principal arma, refletia uma confiança contagiante no futuro do Brasil como grande potência. Sua estratégia básica era pressionar pela rápida industrialização, tentando convencer a cada grupo do poder que teriam alguma coisa a ganhar ou, então, nada a perder. Isto requeria um delicado equilíbrio político.

A instauração da industrialização modernizadora e o desenvolvimento dela decorrente seriam a solução para as grandes mazelas nacionais - fruto dos constantes conflitos políticos e da enorme injustiça social - que terminavam por engendrar um quadro estrutural nacional caracterizado por pobreza, desnutrição e analfabetismo. Cabia, portanto, ao país continente, assumir o seu destino - histórico e inexorável -, de tomar o rumo do desenvolvimento (Skidmore, 1976:207).

Esse mesmo discurso nacionalista tinha, também, a finalidade de encobrir o choque entre os interesses conflitantes e garantir a estabilidade político-institucional nacional. A burguesia e os trabalhadores brasileiros participavam, precariamente aliados, da realização de um único projeto de reforma estrutural: o de promover a libertação da nação brasileira dos "grilhões do imperialismo" ou, por outra, da dependência político-econômica com relação aos Estados Unidos. Contudo, a estratégia nacional-desenvolvimentista baseava-se, verdadeiramente, apenas no frágil compromisso entre as classes médias e as elites empresariais e administrativas nacionais. Durante todo o seu governo, JK não tentou promover qualquer acordo populista do interesse das classes trabalhadoras, o que, ao tempo em que ampliaria o seu apoio político nas bases esquerdistas, facilitaria uma provável aliança reativa entre a classe média e os militares de oposição (Skidmore, 1976:210-211).

A política nacional-desenvolvimentista posta em prática por JK aprofunda o processo de industrialização brasileira e acentua a intensidade da substituição de importações e da implantação de indústrias de bens de capital - como máquinas e implementos agrícolas - e de bens de consumo durável - como automóveis e eletrodomésticos (Skidmore, 1976:205). De acordo com o Governo, mais que uma opção política por um determinado modelo de desenvolvimento, era uma imposição: tratava-se de embarcar no trem da história, de inserir o Brasil no quadro das nações modernas, articulando o país com a nova conjuntura internacional dos anos imediatamente posteriores à Segunda Grande Guerra e com o surgimento dos mercados internacionais integrados pelas empresas transnacionais.

O enigma baiano e a implantação da Petrobrás

A partir da Revolução de 30, inicia-se no Brasil a implantação e a consolidação de um mercado nacional comandado pelo estado de São Paulo e estruturado, a princípio, pela circulação de mercadorias como um passo inicial para a posterior produção descentralizada das mesmas. Durante a instauração desse processo, foram destruídas as barreiras protecionistas preexistentes que permitiram o desenvolvimento das fechadas economias regionais baseadas no atendimento às demandas do mercado interno. Instalou-se nesses mercados a oferta de mercadorias de melhor qualidade e preço competitivo, inviabilizando a sobrevivência das indústrias regionais com perfis - tecnológicos, administrativos e comerciais - mais tradicionais, o que contribuiu para provocar a ocorrência de fluxos migratórios de população do Nordeste para o Centro-Sul (Santos, M., 1996:27; Oliveira, F., 1987:41).

Antes da década de 1950, a estagnada economia baiana era dirigida por oligarquias poderosas e conservadoras, que detinham o controle do capital bancário e administravam a aplicação - geralmente no Centro-Sul do país - dos excedentes da acumulação advinda do comércio agro-exportador de matérias-primas como açúcar, algodão, tabaco e cacau. A antiga e avançada pujança industrial da região que já fora, anteriormente, junto com o Rio de Janeiro, um dos

dois mais poderosos pólos da indústria têxtil brasileira, entrara em franca e completa decadência (Oliveira, F., 1987:72,25; Santos, M., 2001:35).

Esses grupos tradicionais não apoiaram a Revolução de 1930. Vargas, em represália, como que tripudiando sobre as antigas classes dominantes do estado, lhes enfia, “goela a dentro”, como interventor da Bahia, um dos seus homens de confiança: o então desconhecido tenente cearense Juracy Magalhães que, mais tarde, viria a ser o primeiro presidente da Petrobrás.

A implantação da Petrobrás na Bahia, em meados dos anos de 1950, coincide com o período posterior, quando Juracy, agora regularmente eleito, governou o estado, sendo reitor da Universidade da Bahia o seu amigo e também udenista Edgar Rego dos Santos (Gomes, 2001:40), que também fora colaborador de Vargas e assumira, a convite deste, em 1954, o Ministério da Educação, pouco tempo antes do suicídio presidencial. Promovem, nessa época, governador e reitor, estreita colaboração e interdependência com o objetivo de empreender a tarefa de deslanchar o desenvolvimento do estado. Edgar, originalmente nomeado por Dutra, em 1946, permanece no cargo até 1961, quando é destituído por Jânio face às divergências políticas entre ambos.

No início dos anos de 1950, o quadro da "matriz energética do Brasil" (Oliveira, F., 1987:42) não apresentava uma oferta de petróleo que permitisse viabilizar a operação do parque industrial localizado no Centro-Sul, necessário para garantir o desenvolvimento do país. A esse problema, aliava-se a insuficiência tecnológica das empresas nacionais para realizar as prospecções necessárias à identificação das jazidas em território brasileiro. Atendendo às reivindicações contestatórias de cunho nacionalista e popular, o Governo Central - após rejeitar reiteradamente as propostas do capital internacional - termina por assumir a tarefa, avocando para si a parte pesada do processo: caberia à União o complexo e oneroso encargo de prospectar, extrair e refinar o óleo bruto. As distribuidoras transnacionais, por seu turno, teriam a lucrativa responsabilidade pela distribuição da produção.

O território escolhido para dar início à pesquisa sistemática, face à preexistência de evidentes indícios da ocorrência de reservas, foi a bacia

sedimentar do Recôncavo Baiano. Essa decisão se revelou acertada: logo se começa a exploração do óleo bruto e uma refinaria é instalada na região, na localidade de Mataripe¹¹, em um município próximo de Salvador. As reservas eram tão generosas que, "durante três décadas, o Recôncavo baiano será o único produtor nacional de petróleo, chegando a produzir um quarto das necessidades nacionais" (Oliveira, F., 1987:43).

Nesse mesmo período, a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, principiara a sair da letargia na qual entrara desde fins do século anterior e contabilizava, em 1950, uma população de 417.235 habitantes (Sampaio, 1998:94). Dentre todas as capitais brasileiras fora a que acusara as mais baixas taxas de crescimento populacional por toda a primeira metade do século (Oliveira, F., 1987:34). A província começava a sentir os efeitos da modernização da sua economia, promovida pela chegada da Petrobrás e das atividades de extração, refino e distribuição do petróleo. As receitas estaduais passam a acusar um sensível incremento, tanto pelos *royalties* pagos pela estatal, como pelo aumento dos rendimentos indiretos, obtidos com a tributação sobre os investimentos realizados e sobre a ampliação da massa salarial regional (Oliveira, F., 1987:44).

Em um cenário de evidente desemprego estrutural como o existente no Nordeste à época da implantação da Petrobrás, o desempregado que se via repentinamente absorvido como trabalhador no quadro da empresa considera-se socialmente promovido e dignificado pelo capital, que viabilizou a sua ascensão social ao patamar antigamente pretendido. Na medida em que é uma estatal, os conflitos capital *versus* trabalho são obscurecidos pelo "espírito de corpo" adquirido e pela inevitável apropriação da bandeira de defesa da integridade da empresa - símbolo maior da autonomia nacional - mesmo pelos seus ferrenhos opositores (Oliveira, F., 1987:75-76).

Oliveira (1987:66), ao se referir à nova ordem da estrutura social instaurada pelo advento da Petrobrás em terras baianas, comenta o duplo isolamento "qualitativo e quantitativo" que passa a ocorrer na sociedade local. Por um lado, o

¹¹ A Refinaria Landolfo Alves (RLAM) começou a operar em 1954. Dois anos depois, implantava-se na vizinha ilha de Madre de Deus o Terminal Almirante Alves Câmara (TEMADRE), primeira instalação portuária marítima brasileira especializada em petróleo e seus derivados.

isolamento dos operários da empresa em relação aos seus companheiros empregados em setores industriais de tecnologia mais tradicional, num universo onde havia um “pequeno número de operários, número maior de não-operários, e uma marcada diferenciação salarial no interior do que se poderia chamar de ‘classe operária’ na Bahia”. Além disso, surge o repúdio despeitado e preconceituoso, por parte da oligarquia local, ao novo estrato social que emerge, composto por técnicos e funcionários administrativos, cujos níveis de salários eram tão elevados, para o contexto local, que terminavam por os igualar, socialmente, com as antigas oligarquias.

A renda real dos empregados da Petrobrás era ampliada ainda pela complexa teia de salários indiretos decorrentes da existência do *welfare state* paralelo ali implantado, no que se referia ao pagamento dos direitos trabalhistas determinados pela CLT - e que não eram observados pelas empresas privadas -, além de por vários subsídios e incentivos tais como: financiamentos em condições privilegiadas para a compra de habitações, operação de cooperativas de consumo, pagamento de riscos de insalubridade, restaurantes com refeições subsidiadas, assistência médica corporativa e regimes especiais de férias (Oliveira, F., 1987:67).

A criação da SUDENE

O Nordeste passará a ter, no meu governo, a mesma prioridade que tem Brasília.
Juscelino Kubitschek

A grande seca ocorrida em 1958 coincide com a eleição de governadores de oposição nos estados da Bahia e Pernambuco que, ao assumirem o discurso desenvolvimentista então em voga, reafirmam a crucial importância de ser resolvido o grande problema nacional: as evidentes disparidades regionais entre a miséria nordestina e a riqueza concentrada no centro-sul do país. Alegam, em bloco, que para resolver esse tão grave problema a construção de Brasília - maior projeto do governo - não exerceria a menor contribuição, ao tempo em que favoreceria a acentuação das disparidades inter-regionais, estimulando a instabilidade e, até mesmo, chegando a ameaçar a unidade da Federação (Skidmore, 1976; Furtado, 1989; Lafer, C., 1975).

O economista Celso Furtado,¹² recém-retornado da Europa, onde exercia um cargo nas Nações Unidas, participava da equipe de Juscelino como titular de uma das diretorias do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE). Intimado pelo presidente que, de acordo com Furtado (1989:43), "era um homem que seduzia antes de convencer", para prestar sua colaboração específica naquele momento de crise, termina por mostrar a JK a necessidade estratégica de se alterar - e privilegiar -, a política de desenvolvimento para a região Nordeste. Lança, na oportunidade, a idéia da Operação Nordeste (OPENE) que, mais adiante, viria a se transformar na Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), organismo que, conforme Furtado (1989:115), iria "lançar as bases de uma nova economia" na região.

Ao discurso nacionalista da Petrobrás passava a se juntar, então, a ideologia do desenvolvimento redentor nordestino da SUDENE, ironicamente qualificada por Oliveira (1987:76) de "sebastianismo sudeneano".

Industrialização à baiana

Na década de 1960, estimulada pelos incentivos fiscais da SUDENE - deduções no imposto de renda - inicia-se, pela Bahia, a fase de industrialização do Nordeste. A região passa da sua condição histórica de exportadora a importadora de capitais públicos e privados, nacionais e internacionais (Oliveira, F., 1987:45).

Oliveira (1987:50) ressalta ter sido a Bahia o estado que maior benefícios financeiros obteve do programa de industrialização da SUDENE, absorvendo, na década de 1960, 41,3% das inversões totais dos recursos aplicados pela autarquia na região nordestina. Esse privilégio, em sua grande parte, decorreu do fato de que a cidade de Salvador e sua *hinterland*, o Recôncavo, conformavam, geograficamente, a porção territorial dinâmica da região nordestina mais próxima dos investidores do Centro-Sul. As indústrias de produção de bens intermediários

¹² Quadro intelectual da burocracia do Estado que fora, originalmente, cooptado para trabalhar como redator no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), organismo oficial de propaganda política do Estado Novo (Faria, 1995:36).

localizaram-se no Recôncavo e em Salvador, enquanto que, para o Recife, dirigiram-se os ramos produtivos de bens de consumo durável e não-durável.

O discurso oficial da SUDENE era o de que o capital industrial do Centro-Sul não estava se dirigindo para o Nordeste para se aproveitar dos incentivos fiscais - o que qualificaria uma patente privatização de recursos públicos - ou para explorar a força de trabalho nordestina, caracterizada pela oferta de mão-de-obra abundante, desqualificada e barata. Dizia-se, ao contrário, que o redirecionamento do fluxo era fundamental para viabilizar o processo de redenção do Nordeste, pela implementação do desenvolvimento econômico-industrial na região historicamente desassistida.

Ocorria, contudo, como bem aponta Oliveira (1987:81), um aparente paradoxo nessa política: a SUDENE, ao tentar promover o processo de industrialização nordestina através do estímulo dos amplos incentivos fiscais, gerando empregos e, conseqüentemente, elevando a renda das populações beneficiadas, contribuía, na verdade, para que ali se instalassem indústrias com um perfil de uso intensivo de capital e, portanto, poupadoras de mão-de-obra, o mais abundante recurso na região.

Aos jorros, as mudanças

A implantação da Petrobrás vai promover um processo de atualização da estrutura social e produtiva na Bahia, ao tempo em que provocará, também, uma radical concentração de capitais no reduzido território da cidade de Salvador e do Recôncavo.

A grande massa salarial paga pela empresa aos seus empregados proporcionará o surgimento de uma incipiente classe média formada a partir da composição de quadros técnicos especializados, vinculados ao novo perfil produtivo da região. Trabalhar na empresa petrolífera - ter acesso aos seus bem remunerados empregos - passa a ser um objetivo universalmente aspirado pelo povo baiano, ou seja: desde as camadas populares, formalmente mal qualificadas, aos estudantes universitários, todos viam na empresa uma real oportunidade profissional de ascensão social.

A industrialização concentrada, ocasionada pela implantação da empresa petrolífera e, posteriormente, estimulada pela política de incentivos fiscais da SUDENE, promove a necessidade de formação de profissionais voltados para o atendimento à demanda por técnicos qualificados. A Petrobrás carece de quadros habilitados a operá-la e a Universidade da Bahia, com uma visão de intercomplementaridade, estrutura-se para responder a essa carência visando, mais além, contribuir no projeto desenvolvimentista de elevação do padrão de vida da população brasileira e do processo de emancipação econômica do Brasil. Objetivava-se, também, reduzir ou, até mesmo, sustar a evasão regional de cérebros capacitados e garantir a permanência, na região, dos seus quadros com graduação universitária, que eram, periodicamente, cooptados por enviados de empresas do Centro-Sul, “com propostas aliciadoras”, para nelas irem trabalhar (Furtado, 1989:86).

O surgimento dessa classe média embrionária deflagra a explosão da demanda efetiva por espaços construídos para residências, comércio, escritórios e consultórios de profissionais liberais, num mercado antes caracterizado pela oferta próxima a zero. O novo cenário estimula a dinâmica da construção civil e provoca o surgimento de empresas construtoras e incorporadoras que visam atender ao novo mercado de imóveis. Instaure-se um processo amplo de produção de novas edificações, de evidente perfil modernista, voltadas para o atendimento dessas novas solicitações.

Ao mesmo tempo, essa nova geração, com maior grau de educação formal, começa a exigir produtos culturais de perfil mais erudito, ou mais sofisticado, que os tradicionalmente até ali oferecidos. Esses setores são atendidos e estimulados, basicamente, pela Universidade, com apresentações de espetáculos de teatro, dança, música e exposições de arte, de qualidade criativa e estética comparada ao que de melhor se realizava no cenário da vanguarda artística internacional de então.

A enorme massa de recursos financeiros especialmente concentrada, termina também por promover, facilitar e subsidiar a ocorrência do “Ciclo do Cinema Baiano”, fruto da eclosão local de um conjunto de experiências

diversificadas, econômicas, culturais ou sociais, todas elas vinculadas a um compromisso de vanguarda: produzir o rompimento com o *status quo* preexistente - traduzido pelo cenário de estagnação econômica combinado à situação de pobreza endêmica -, promovendo a redenção do Nordeste e a sua equiparação às regiões economicamente mais desenvolvidas do país.

É esse o cenário que Lina Bo Bardi vai encontrar no primeiro período em que atuará - e viverá - em Salvador: um generoso caldo de cultura propício às experimentações e aos rompimentos. Um terreno fértil, portanto, ao surgimento de novas propostas de comportamento, de produção cultural e de busca de alternativas de desenvolvimento político-econômico, que terminará, como se verá adiante, por influenciar e redirecionar os rumos da sua prática profissional e da sua poética arquitetural.

Cidade de Salvador, final da década de 1950: renascimento cultural ou fantasias de uma classe média emergente?

*A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade e do Museu de Arte Moderna são dois tanques de choque (...) os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Museu de Arte Moderna e pela montagem da Ópera dos três tostões de Brecht que provocaram grande excitação no pensamento pequeno burguês. (...) Gostaria que todos vocês que lideram nosso verdadeiro pensamento se empenhassem para levar a Bahia um passo a frente. Porque, se agora não agirmos no dia em que o governador Juracy, o escritor Jorge Amado, o cantor Caymmi e a bela Marta estiverem mortos, a Bahia não passará de uma digna sepultura saudosista.
Glauber Rocha, em 1961*

Esta bombástica conclamação¹³ ao povo da Cidade da Bahia, típica da retórica épico-heróica de Glauber Rocha, dá bem o tom da dimensão do que ocorria na Salvador daqueles tempos.

Risério (1996:144) aponta a feliz convergência que acontecera na cidade, naqueles anos de meados dos 1950 e início dos 1960: num contexto de forte presença cultural de perfil popular que estava sendo rápida - e agressivamente - modernizado pela chegada da Petrobrás e pelos incentivos da SUDENE, o Governador do Estado e o Reitor da Universidade, juntam os seus esforços. Esses dois lídimos representantes das elites locais - politicamente conservadoras, mas, econômica e culturalmente modernizantes - passam a investir,

respectivamente, nos campos científico-tecnológico e artístico-humanístico, de forma complementar, em um projeto local, para emancipar a Bahia do secular atraso estrutural. Buscavam afinar o estado e, mais particularmente, a sua capital, conforme o diapasão do que havia de melhor, internacionalmente, nas vanguardas técnicas e humanísticas da época.

Paralelamente ao processo de redimensionamento e de requalificação dos quadros técnico-administrativos do Governo, aqueles que foram contratadas para coordenar os trabalhos na Universidade traziam consigo um vasto instrumental teórico combinado à vivência dos experimentos gestados no interior das vanguardas estéticas e intelectuais da modernidade européia. Encontraram na juventude universitária baiana uma seara fértil, receptiva e inventiva à essas novas informações e comportamentos, estimulada por um cenário caracterizado nacionalmente pelo otimismo e confiança nos destinos do país (Gerber, 1977:23; Risério, 1996:144).

Durante esses tempos, cidade e universidade eram partes diferentes, mas nunca excludentes, de um mesmo projeto modernizante e atualizador. Nesse contexto, como aponta Risério (1996:75),

a produção universitária, os ateliês, o cineclubismo, os suplementos jornalísticos, etc, configuravam uma teia elétrica de signos, injetando dados e idéias novas no espaço cultural da província. (...) A inexistência de um cordon sanitaire entre o campus e a praça, a escola e a rua, a boate e o gabinete ou o ateliê e a praia, enriqueceu e vitalizou o circuito diário dos signos.

De acordo com Caetano Veloso (1997:58-59), a intensidade das atividades culturais vivenciadas na cidade devia-se, basicamente, ao reitor, quando este, apostando no cacife da cultura para inserir Salvador no cenário nacional, agregou aos campos de formação tradicional da Universidade a contribuição artístico-humanística dos "mais arrojados experimentalistas" nas áreas de Teatro, Dança e Música, "oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito" (Risério, 1996:22).

A participação fundamental de Lina Bo Bardi nesse processo é realçada ainda por Risério (1996:137) ao citar trechos de um depoimento de Caetano, no

¹³ Extrato do texto "Inconsciência e inconsequência da atual cultura baiana", publicado no *Diário de Notícias* de

qual a arquiteta é qualificada como “responsável pela civilização de uma geração” por, entre outras coisas, ter sido responsável pela implantação e direção do Museu de Arte Moderna da Bahia

(...) onde, além do acervo crescente de obras brasileiras e estrangeiras, víamos magníficas exposições didáticas que, se fosse o caso, contavam com alguns quadros e esculturas de grandes artistas (Renoir, Degas, Van Gogh) a que a senhora Bardi tinha acesso por ser mulher do diretor do Museu de Arte de São Paulo.

Afinado com o diagnóstico contido no Plano de Metas de JK, que previa "um futuro ponto de estrangulamento de pessoal técnico que resultaria do desenvolvimento das atividades produtivas", tendo como meta "intensificar a formação de pessoal técnico e orientar a educação para o desenvolvimento" (Lafer, C., 1975:36,37,40), o reitor Edgar antecipa-se e advoga o estreitamento dos vínculos entre a Universidade e as empresas produtoras carentes de quadros técnicos e de pesquisadores especializados. Sustentava que trabalhando em conjunto, atingiriam mais fácil e eficazmente os objetivos comuns: o desenvolvimento da cultura técnica local, amalgamando racionalismo e humanismo, cosmopolitismo e antropologia, tradição e modernização. A sintonia entre cultura e produção, antes que excludente, poderia ser, para ele, o motor propulsor das forças emancipadoras que recuperariam o tempo perdido da emancipação social e econômica do país.

Em seu discurso “A Universidade e a PETROBRÁS”, citado por Risério (1996:39) afirma o reitor:

Instituições de ensino e empresas de produção comumente agora se associam na preparação mais viva e mais intensa dos novos técnicos, premidos os sistemas de ensino pelas necessidades do comércio e da indústria, e assim é que também aqui não vacilamos nem esperamos que nos chegassem os apelos das forças produtivas, mas, ao contrário, no que se refere à produção petrolífera, caminhamos interessadamente ao seu encontro.

Barravento: a chegada à Bahia

Em 1959, pouco antes da inauguração oficial da nova capital no centro do país, com alguns arquitetos participantes internacionalmente consagrados, realiza-se nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, o “Congresso de Brasília”. Esse encontro, segundo Amaral (1997:55-56), “constituiu-se em marco,

Salvador, Suplemento de Artes e Letras, em 5/02/1961(Gerber,1977:23).

com a discussão, no Brasil, da integração das artes, objetivando, ao mesmo tempo, analisar o projeto e a construção de Brasília".

Esse ano, posterior ao da chegada de Lina Bo Bardi a Salvador, assinala também, na Bahia, o final de duas administrações governamentais com caracterizações bastante singulares.

No plano local, municipal, finalizava-se a gestão de Hélio Machado - primeiro prefeito eleito após a promulgação da Constituição de 1946 - fenômeno eleitoral, obteve votação quase superior ao somatório dos votos obtidos pelos seus concorrentes. Político novo, ex-integralista de juventude, populista e sem qualquer vínculo profundo com as elites dirigentes locais, Machado realizou uma administração independente do compromisso com essas forças, embora persistisse no seu estilo de gestão o conflito entre "a tradição e a modernidade política". A perda de popularidade ocorrida no final do mandato, fez com que a oposição elegeisse o seu sucessor, o udenista Heitor Dias, político de extração nitidamente conservadora, tal qual as elites que seu antecessor anteriormente desdenhara (Dantas Neto, 1997:267).

No plano estadual, findava-se o governo pessedista de Antônio Balbino, quando fora montado, sob o comando do economista Rômulo Almeida, "um dispositivo de planejamento estatal e de fomento ao desenvolvimento regional inteiramente desconhecido na Bahia até então" (Dantas Neto, 1997:262). Balbino, tal como o prefeito, não fez o seu sucessor. O candidato vencedor foi Juracy Magalhães, que trazia no currículo as qualificações de ser tenente cearense, revolucionário em 1930, udenista de formação getulista, ex-interventor da Bahia no Estado Novo, presidente inaugural da Petrobrás e firme defensor do monopólio estatal de petróleo.

O contexto local, que combinava uma pobreza endêmica sem horizontes, fruto de um longo período de estagnação econômica, com a existência de grandes fortunas oligárquicas, em um cenário de esplendor, constituído pelo acervo monumental histórico e artístico do passado, fez com que, na cidade de Salvador, se forjasse uma ambígua cultura combinada de "orgulho cívico da tradição nativa e inveja da modernidade alheia" (Dantas Neto, 1997:265).

O marco referencial do início do processo de modernização capitalista de Salvador pode ser registrado pela combinação da urbanização sem indústria, causada pelos intensos movimentos migratórios ocorridos na década de 1940 em direção à capital, com a incipiente industrialização, fruto da implantação e operação da Petrobrás na década de 1950 (Dantas Neto, 1997:262).

A cidade-capital caracterizava-se, então, por ter bipartida a sua estrutura social: coexistiam, em um mesmo território, de forma simbiótica e interdependente, uma cidade branca e uma outra negra. A negra apoiava-se em um sólido conjunto ancestral de mitos e tradições africanas, e a branca, excitada pelo surgimento de uma incipiente classe média, buscava, nas preferências culturais européias, o modelo referencial dos comportamentos de vanguarda que teve, na Universidade da Bahia, o seu grande agente catalisador e difusor dos modos e modas engendrados pelas sociedades produzidas pela modernização industrial.

Tomando-se emprestado a expressão de Colin Rowe (1998), e utilizando-a em um outro contexto que não o por ele abordado, dir-se-ia que a capital do estado era uma *collage* racial, assentada em um sítio físico-ambiental complexamente diverso e peculiar, economicamente caracterizada por apresentar um perfil produtivo ainda marcadamente pré-industrial, habitada por uma sociedade formada por brancos oligárquicos e negros proletarizados, convivendo em um ambiente conservador num contexto socialmente segregado. Gilberto Gil, na sua canção *Tradição* (LP *Realce*, 1978), reportando-se a um dito popular de então, refere-se, sinteticamente, a essa época da cidade racialmente seccionada, como o "tempo em que preto não entrava no Bahiano¹⁴, nem pela porta da cozinha".

Os conflitos decorrentes da modernização encetada no período do ufanismo desenvolvimentista com a permanência desse contexto tradicional foram brilhante e artisticamente captados por Glauber Rocha - expoente da época em análise neste capítulo -, na realização do seu filme *Barravento* (1959), uma inspirada fábula etnográfica e antropológica sobre o choque entre tradição e

¹⁴ Clube Bahiano de Tênis, cognominado "O Aristocrático", antigo ponto de encontro da burguesia soteropolitana.

modernização, em uma aldeia de pescadores localizada no litoral norte baiano (Bernardet, 1977:59).

Fatos pretéritos

A urbanística e a arquitetura formam o homem que, por sua vez, as criou. Bemvindas sejam as novas construções de materiais modernos, expressão da consciência coletiva e do respeito à humanidade, elas se integram perfeitamente à cidade, assim como ela é.

Lina Bo Bardi, em 1958¹⁵

Em fins dos anos de 1950, as últimas transformações de monta pelas quais havia passado a cidade de Salvador, no que se referia à sua conformação urbanística, ainda diziam respeito àquelas ocorridas no período do governo de J. J. Seabra (1912-1916), quando foram realizadas ações em parcelas da cidade, baseadas na tríade da modernização: higiene, estética e fluidez.

A ocorrência da Semana de Urbanismo, em 1935, assinala o início da mudança do paradigma técnico local utilizado no enfrentamento dos problemas da cidade-capital. Até então, as intervenções procedidas afiliavam-se ao viés do "urbanismo tópico" (Sampaio, 1998:122), baseado na realização de ações pontuais. O evento, patrocinado pela elite técnica e administrativa da capital, instaurava a abordagem globalista e inaugurava a preocupação com novas questões como:

- a imperatividade de se elaborar um Plano Global para orientar o crescimento da cidade e as futuras decisões sobre a ocupação urbana;
- a oportunidade de se esclarecer a sociedade sobre as vantagens de se utilizar o urbanismo, um novo campo de conhecimento e de práticas interventivas sobre o espaço da cidade, e
- a necessidade de se preservar a memória urbana, através da correta proteção do seu Patrimônio Histórico (Sampaio, 1998:122).

Somente em 1943, atendendo à primeira recomendação da Semana do Urbanismo, é implantado o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de

¹⁵ Trecho do editorial escrito por Lina Bo Bardi para a página dominical, por ela editada, do jornal *Diário de Notícias*, de Salvador (Bo Bardi, 1993:130).

Salvador (EPUCS). Comandado pelo engenheiro politécnico baiano Mário Leal Ferreira, inaugura a aplicação das práticas do urbanismo moderno no planejamento de Salvador, desenvolve trabalhos caracterizados pela abordagem interdisciplinar e globalista, nos moldes advogados por Patrick Geddes, sob a influência da corrente britânica de planejamento e de urbanismo do International Federation of Housing Planning (IFHP) e das proposições sanitaristas defendidas por Saturnino de Brito (Sampaio, 1998:132).

Pelo que se pode inferir do curto trecho citado por Sampaio (1998:134) do depoimento de Diógenes Rebouças - que trabalhara com Ferreira no EPUCS - o engenheiro desconhecia Le Corbusier e não se interessava pelos fundamentos da cidade racionalista preconizados pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs). O mesmo arquiteto, Rebouças, e o advogado Admar Guimarães - autor da tradução comentada da *Carta de Atenas*, editada na Bahia, em 1955 - foram os dois colaboradores de Mário Leal que, mais tarde, iriam concluir o fechamento dos trabalhos do EPUCS, em virtude da prematura morte do chefe (Sampaio, 1998:135). Por um longo período ainda, as idéias dessa experiência pioneira iriam pautar a ação de algumas gerações de arquitetos baianos e conceituar todo o desenvolvimento urbano posterior de Salvador, aí incluindo a formatação da sua legislação urbanística.

Por essa época, a modernização da cidade não se apoiava no desenho dos espaços públicos ou nas alterações do traçado viário. A morfologia urbanística praticamente conservava a sua malha urbana original que, ao longo da sua história, se estendera, aos poucos, para o sul. Registravam-se, no seu traçado, como ações modernizadoras, apenas as que foram introduzidas no centro tradicional durante o governo de J. J. Seabra (Fernandes & Gomes, 1991:96). As mudanças ocorriam sim, mas na intensa execução de edifícios - na alteração da tipologia arquitetônica - nos quais a transposição dos cânones do ideário do Movimento Moderno, de viés corbusiano, era a referência primeira e universal.

Um vigoroso processo de substituição da arquitetura tida como tradicional era mais visível no bairro do Comércio, histórica localização das sedes das

empresas agro-exportadoras e financeiras, além dos escritórios dos profissionais liberais que prestavam serviços a essas instituições. Essa parcela da cidade já experimentara um intenso processo de modernização, a partir das intervenções que sofrera no início do século, na expansão das instalações portuárias e no aterro de ampliação da própria área do bairro.¹⁶

Considerando-se a interdependência entre a arquitetura e o espaço urbanístico, pode-se afirmar que, embora não houvesse alterações de porte na morfologia urbana, o fato de estar acontecendo - de forma concentrada no tempo e no espaço - a substituição de tipologias arquitetônicas, determinava uma nova conformação urbanística para a cidade. Portanto, também na Bahia, coube à arquitetura pública e privada produzida na época, a função de mais radicalmente afrontar as tradições, rompendo com o passado e utilizando o vocabulário vinculado ao discurso teórico do modernismo funcionalista, com a aplicação das novas tecnologias de construção e o uso dos novos materiais disponíveis, como nos emblemáticos projetos realizados em Salvador.

Na Bahia, as grandes contribuições dos arquitetos modernos, nesse momento, vinculavam-se basicamente às obras de Paulo Antunes Ribeiro, Bina Fonyat, Hélio Duarte e Diógenes Rebouças (Sampaio, 1998:89; Azevedo, 1997). Verificava-se, em suas realizações, uma quase apologia à tecnologia e às viabilidades técnicas decorrentes dos avanços nos processos construtivos e do constante surgimento de novos materiais.

Sobre o tema é esclarecedor o texto de Lina Bo Bardi, datado de 1960, no qual ela analisa, criticamente, a oportunidade da permanência dessa atitude:

É preciso também chegar-se a um acordo sobre a palavra Moderno. Passada a época da revolta contra as correntes reacionárias da arte, cessada a necessidade do “choque”, do escândalo, chegando ao ponto em que a arte moderna é aceita por todos, é necessário começar-se a construir considerando encerrado o período da necessária “destruição”, sob pena de se fazer parte das “vanguardas retardatárias” e se ser colocado fora da realidade moderna. (...) Nem toda a pobreza árida da arte moderna denuncia um desejo místico de anulação no momento histórico, um desejo de auto-destruição, uma renúncia à imortalidade. Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo com instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para

¹⁶ Já em 1935, é construída, em frente aos armazéns do porto, a vanguardista sede do Instituto do Cacau – no despojamento sóbrio do seu projeto modernista era visível a forte influência do *Deutsche Werkbund*, que propunha a fusão do *design* com a arquitetura.

forjá-lo. Uma época nova já começou e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica e sem pieguice, profundamente poética, corre o perigo de ficar de fora. A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno.
(Bo Bardi, 1993:139).

Nesse mesmo período irrompe na Europa, a contestação mais ferrenha e contundente ao Modernismo dos anos de 1950. Segundo os seus críticos, a arquitetura então produzida, longe de incorporar a rebeldia criativa e contestatória do movimento nas suas origens, tinha se transformado na representação oficial dos Estados e na mais perfeita tradução simbólica do poderio do grande capital (Fonseca, 1997:152; Huyssen, 1991:34; Subirats, 1988:101-103).

Embora os postulados do Movimento Moderno já estivessem sendo questionados pelos seus dissidentes (Arantes, 1998), Lina Bo Bardi, desde a sua chegada ao Brasil, defende vigorosamente esse ideário e se apóia, para tanto, no elogio ao trabalho de Artigas, sobre o qual publica um artigo, em 1950, na revista *Habitat*. Nesse texto, qualifica a arquitetura então realizada pelo colega paranaense como exemplo do compromisso ético do grande projeto modernista de - através do desenho da cidade e da arquitetura -, buscar reconfigurar, globalmente, a nova sociedade. Segundo ela, a obra de Artigas era "uma mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana" (Bo Bardi, 1950:351).

Quando da chegada de Lina Bo Bardi a Salvador, ainda reinava incontestemente, no ambiente da arquitetura soteropolitana, a atitude vanguardista - novidadeira e pioneirística - da incorporação do espírito do Movimento Moderno no contexto de uma província periférica, desligada do foco de discussão dos grandes temas que ocupavam o debate internacional na época. A arquiteta já chega, contudo, tendo incorporado - tanto na sua formação acadêmica quanto na sua prática profissional combativa e plural - a crítica aos postulados canônicos do racionalismo modernista. Tal qual a Escola Italiana, da qual é tributária, Lina Bo Bardi, longe de renegar a tradição, reafirma a importância da indissociabilidade entre Presente e Passado, considerando a História uma coisa viva:

(...) a arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado "moderno" e a história, visto ser o "moderno" antes o produto da história mesma,

através da qual somente é possível evitar as repetições de experiências superadas. (...) a história que não seja a mera "História" abstrata e sim a vida concreta e fecunda" (Bo Bardi, 1957:6).

A partir do contato mais próximo com os profissionais locais surgem as diferenças de concepção ideológica e de prática profissional entre Lina Bo Bardi e vários deles. Um bom exemplo dessas dessemelhanças de atitude político-profissional é o choque entre o racionalismo desenvolvimentista de Rebouças e o contextualismo antropológico da arquiteta, que, 30 anos mais tarde ainda persistia e se explicitava.

Quando, em 1988, o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, elaborado pela arquiteta, é apresentado pessoalmente, pela autora, à Regional do SPHAN, em Salvador, Rebouças, consultor da instituição, que ali se encontrava naquele momento, nega-se a comparecer à sala onde se travava a difícil negociação e mesmo sem admitir que estava no local, mostra, lateral e informalmente, ao autor desta dissertação, e sem o conhecimento de Lina Bo Bardi, uma proposta alternativa: um estudo preliminar de nítido corte racionalista - uma estrutura mirante de planta semicircular, erguida sobre pilotis inclinados - para o mesmo sítio do projeto que estava sendo analisado, na sala anexa.¹⁷

Obras realizadas na Bahia

É na Bahia que Lina Bo Bardi passa a desenvolver uma arquitetura que a diferencia no panorama mais frequente do Movimento Moderno, tanto no Brasil como no resto do mundo. As condições específicas da sua formação italiana dos anos de 1930, combinada às particularidades do contexto brasileiro, terminaram por permitir que a arquiteta realizasse uma das mais profundas aspirações dos

¹⁷ Essa passagem, longe de se configurar como uma intriga, registra as divergências entre os dois arquitetos e aponta para uma questão mais ampla e, infelizmente, ainda pouco analisada, tanto na Bahia como no Brasil: a de que o Modernismo, em terras brasileiras, longe de se configurar como um conjunto uniforme de ideais, idéias e práticas levadas a efeito por um conjunto harmonioso de profissionais abnegados e comprometidos com o projeto social, foi, verdadeiramente, caracterizado por uma miscelânea de comportamentos que, na maioria das vezes, beirava a antipatia, a divergência, o antagonismo e até mesmo o conflito.

Apenas recentemente esse tema vem sendo abordado pela crítica e pela historiografia especializada nacionais: o de que os arquitetos modernistas brasileiros, longe de se abrigarem todos, sem distinção, sob o canônico manto protetor dos CIAMs, tinham, na prática, enfoques bem diversos sobre os seus compromissos e atribuições. Cabe, portanto, se estimular, fomentar e ampliar a realização de pesquisas vinculadas ao assunto, de forma a analisar e verificar, comparativamente, como ocorreram diferenciados comprometimentos ideológicos, visões de mundo, poéticas próprias, projetos pessoais e conjuntos de obras realizadas.

críticos europeus à ortodoxia modernista: a síntese possível entre tradição e modernidade. Ou, conforme as palavras de Montaner (1997:13-14):

Mediante suas qualidades criativas Lina Bo Bardi conseguiu superar os limites da arte moderna mesma, sem romper com seus princípios básicos. Se a arquitetura moderna era anti-histórica, ela conseguiu fazer obras nas quais modernidade e tradição não eram antagônicas. Se a arte moderna era intelectual, internacional e reativa ao gosto estabelecido e às convenções, no Brasil têm sido possíveis uma arquitetura e uma arte modernas enraizadas na experiência da arte popular, negra e indígena, rigorosamente distintas do folclorismo, do populismo e da nostalgia. Se a arquitetura racionalista se baseava na simplificação, na repetição e nos protótipos, Lina Bo Bardi soube introduzir, sobre um suporte estritamente racional e funcional, ingredientes poéticos, irracionais, exuberantes e irrepetíveis. Conciliou funcionalidade com poesia, modernidade com mimese. Na sua obra superam-se as dicotomias em que se havia dividido a estética do século XX: a luta entre abstração e mimese, espírito e matéria, razão e tradição, concepção e representação, cultura e natureza, arte e vida.

No período abordado neste capítulo, Lina Bo Bardi não realizou, em Salvador, obras de grande porte, além da recuperação do Solar do Unhão, para nele implantar o Museu de Arte Popular. Nesse trabalho, de acordo com o que diz a arquiteta, “a restauração incorporou as intervenções significativas que o conjunto sofreu durante sua história. Todos os aspectos dramáticos do ambiente foram respeitados” (Bo Bardi,1993:152), numa clara e intencional apropriação crítica das contribuições que, historicamente, se acrescentaram às edificações. Antecipava, portanto, as futuras recomendações constantes da *Carta de Veneza*, de 1964, ao valorizar a historicidade do monumento, percebida pelas alterações nele introduzidas ao longo dos tempos, tanto as de natureza física como também aquelas que poderiam ser qualificadas como de caráter simbólico.

Os seus trabalhos voltaram-se para a realização de projetos de residências de pessoas que lhe eram mais próximas na cidade, e atestam as alterações na sua poética decorrentes do contato prolongado com o clima tropical, do conhecimento que trava com a arquitetura local tradicional e com o viver baiano, ao mesmo tempo expansivo e intimista, tal como se verifica na intensa integração e fluidez espaciais contidos no projeto elaborado para ser a casa/atelier do escultor Mário Cravo.

O convívio com as particularidades das culturas regional e local, nordestina e baiana, e a percepção da força advinda da clara simplicidade expressiva da arquitetura vernacular residencial e das fortalezas coloniais à beira mar,

contribuíram para que Lina Bo Bardi alterasse sensivelmente os rumos da sua arquitetura anterior, bem representada pela Casa de Vidro.

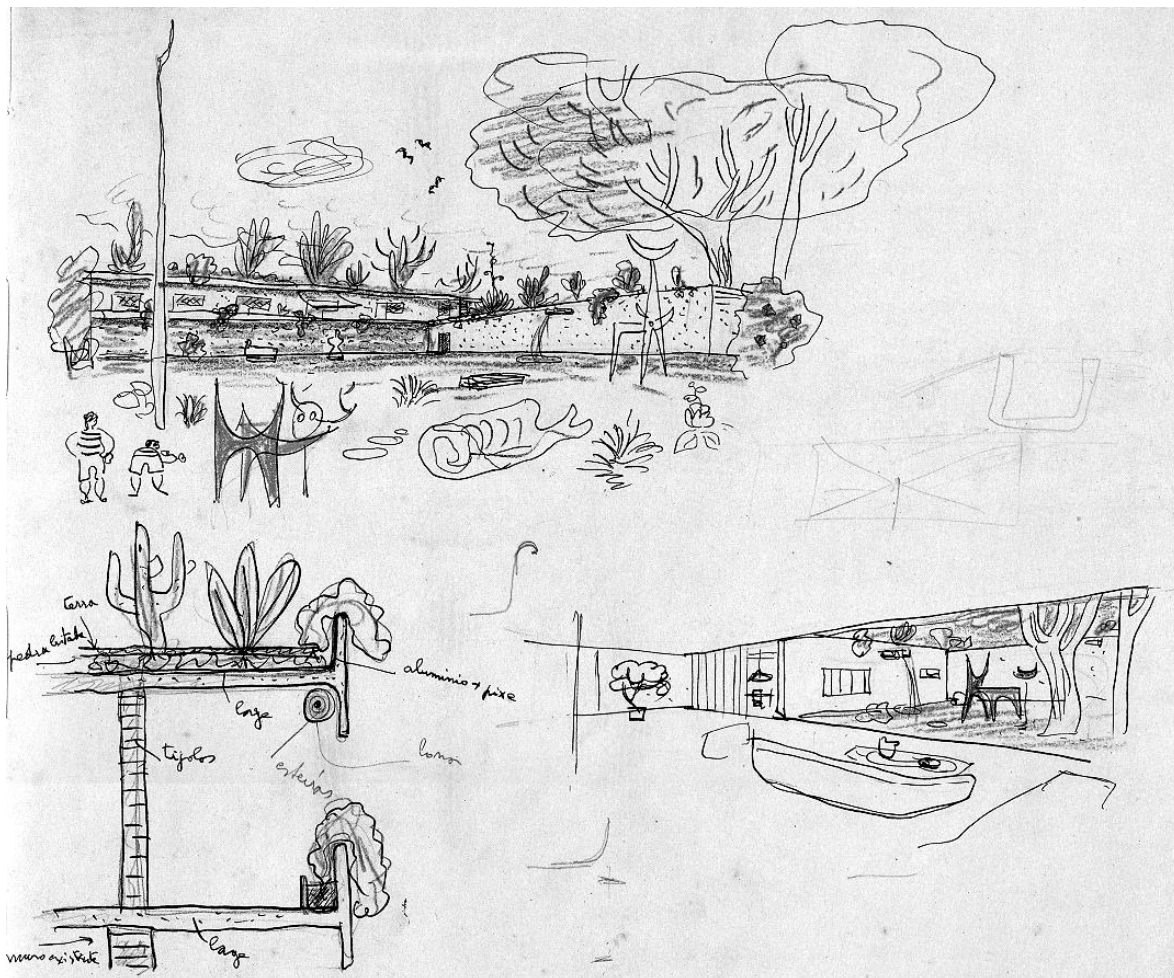


Fig. 01 - Casa Mário Cravo (1958)

Erguida em 1951 no bairro do Morumbi, em São Paulo, a residência da arquiteta cujo volume abstrato, racional e funcionalista impunha-se à natureza do seu entorno como um objeto impessoal, um nítido produto da Cultura na busca do seu domínio sobre o ambiente natural, traduzia, como diria Le Corbusier (Santos et al, 1987:21), “o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida ‘afirmação-homem’ contra ou com ‘presença natureza’”.

O início desse novo momento já é preconizado no projeto por ela realizado, em 1958, para o Mausoléu da Família Odebrecht, no Cemitério do Campo Santo, em Salvador.

Nessa obra, a arquiteta ergue a volumetria - geométrica e abstrata - de um

paralelepípedo quase cúbico, no qual a áspera textura geral das empenas cegas, revestidas de chapiscado de cimento, é atenuada pela cobertura de hera. O acesso ao interior se dá por uma grande porta de bronze, trabalhada em baixo relevo pelo escultor Mário Cravo, situada ao lado da inscrição ODEBRECHT, em letras de tipo variado executadas em barras circulares do mesmo metal.

Uma estreita escadaria externa, embutida, rompe a volumetria e conduz a um terraço superior ajardinado. Na paisagem árida da morte, a vitalidade exuberante de um jardim suspenso. Poesia e rigor plástico, que lembram o neoconcretismo brasileiro e remetem o observador às obras do catalão Gaudi e do mexicano Barragán, duas das suas grandes admirações.



Fig. 02 - O mausoléu da família Odebrecht

A mudança mais evidente na orientação da sua obra efetivar-se-ia na casa realizada em 1958, no bairro do Chame-Chame, em Salvador. Construída - tal como a Casa de Vidro - em torno a uma árvore de porte, a edificação rompia drasticamente com o padrão da arquitetura racionalista, negando radicalmente a hegemonia da linha reta, adequando o programa ao terreno, abusando das curvaturas que delineavam o seu quase brutalismo expressionista, numa

abordagem organicista de perfeita contextualização e integração interior/exterior

Na aparência formal dessa edificação, juntam-se citações à aspereza do despojamento compositivo das fortificações do litoral da Baía de Todos os Santos (Forte de São Marcelo) e sintetizam-se - na utilização do embrechado realizado na argamassa de revestimento externo - a plasticidade poética da arquitetura de Gaudi e as técnicas construtivas portuguesas, ainda encontradas na arquitetura tradicional do Recôncavo.



Fig. 03 - A casa do Chame-Chame: um fortinho a beira mar

Essa solução indica, claramente, como registram Montaner (1999:89), Olívia Oliveira (1997:179) e Risério (1996:122-123), as mudanças que passam a se operar na obra da arquiteta, após o intenso contato que ela trava com a Bahia, o Nordeste e, mais exatamente, com o Polígono das Secas e que são por ela atestadas em um depoimento de 1986:

Importante na minha vida foi a minha viagem ao Nordeste e o trabalho que eu desenvolvi no Polígono da Seca. Aí eu vi a liberdade. A não importância da beleza,

da proporção, dessas coisas, mas a de um outro sentido profundo, que eu aprendi com a arquitetura, especialmente as arquiteturas dos fortes, ou primitivas, populares, em todo o Nordeste do Brasil (Bo Bardi, 1993:153).

Ou ainda, ao comentar o projeto do MASP nas suas anotações pessoais:

Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romantismo folclórico, mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas (Bo Bardi, 1993:100).

Esse comportamento profissional pode, atualmente, ser interpretado como uma reação pessoal, uma luta individualizada - em um contexto caracterizado pela observância cega aos "novos" ditames modernistas - contra a mesmice homogenizadora, asséptica e abstrata do racionalismo funcionalista do *international style*, desenvolvendo um viés modernista alternativo impregnado de incorporações formais e simbólicas de referências populares, num tipo de abordagem projetual assemelhado ao que, mais tarde, foi qualificado por Frampton (1997) como caracterizador do "Regionalismo Crítico" - um viés crítico do modernismo racionalista, localmente contextualizado.

Lina Bo Bardi estava, portanto, afinada com a crítica aos canônicos ditames racionalistas que passou a ser feita por representantes de diferentes facções partidárias da Arquitetura Moderna, a partir do CIAM de 1947. À ortodoxia da arquitetura racionalista e à aplicação indiscriminada de modelos internacionais, opunha-se a ação de arquitetos, ou de grupos organizados de profissionais, tais como: o grupo MARS, Sigfried Giedion, Aldo Van Eyck e o Team X, o grupo Tendenza etc. Em reação à assepsia do formalismo abstrato e à anemia representacional do racionalismo, pretendia-se, em oposição, trabalhar realçando a pletora das especificidades do ambiente preexistente, enfatizando-se as diferenças e o caráter do *lugar* numa clara tentativa de "reatar com os valores locais, respeitar o contexto, abandonar as transformações radicais, mormente via arquitetura" adotando como "palavra de ordem (...), a modéstia, o realismo, as modificações discretas" (Arantes, 1998:117-118).

Trabalhando em um contexto adverso às suas idéias, Lina Bo Bardi acompanhava, de forma antecipatória em termos de Brasil, o que os arquitetos na

Europa - como registra Montaner (1993:127) - já realizavam no imediato pós-guerra, desenvolvendo uma atitude projetual crítica à ortodoxia modernista e começando a adotar os pressupostos de

trabalhar a partir de uma premissa: buscar soluções alternativas aos vigentes critérios culturais, econômicos, tecnológicos, urbanos e projetuais, soluções que sejam mais experimentais, atrevidas, versáteis e adequadas a cada contexto social; que não imponham modelos, mas que aprendam de cada lugar. Se tratava, em definitivo, de reconstruir um sentido comum existente durante séculos e agora ameaçado de extinção.

Nessa sua passagem pela Bahia, Lina Bo Bardi não desenvolveu qualquer trabalho mais amplo que pudesse vir a se caracterizar como de natureza urbanística, quer através da formulação teórica quer da realização prática.

O Museu de Arte Popular do Unhão: uma Bauhaus tropicalista?

O Brasil, hoje, está dividido em dois: o dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro de si em volta procurando fatigadamente nas poucas heranças de uma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes de uma cultura ainda informe, para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. Procura fatigada, no emaranhado de heranças esnobisticamente desprezadas por uma crítica improvisada que as define drasticamente regionalismo e folclore. É uma aristocracia ligada ao mundo popular, às civilizações do litoral ou do sertão, uma inteligência camponesa e artesanal que procura na terra e na condição humana a sua expressão.

Lina Bo Bardi, em 1961

Não existe cultura local, regional ou nacional pura. Os modos culturais nada mais são que uma permanente interação entre a tradição local e as influências externas de outros procedimentos mais universais. Dessa permanente fricção emergem novos contextos culturais, que substituem os anteriores.

No momento em que o Brasil adota o modelo de desenvolvimento industrial com base na substituição de importações e abre-se aos investimentos do capital estrangeiro, facilita-se também a penetração de influências externas com maior intensidade.

Nesse cenário de internacionalização da economia, descentralização da produção e ampliação de novos mercados consumidores pelos conglomerados transnacionais, o fator diferencial eram os investimentos em tecnologia. Ou seja: a vantagem comparativa do produto industrial se estabelecia a partir da densidade

tecnológica a ele agregada, que se tornara o seu principal atributo de competitividade. Ainda assim, o modelo de industrialização adotado pelo Brasil no período, dissociou os empreendedores nacionais da preocupação ou, mesmo, obrigação de investir em pesquisa e no desenvolvimento de novas tecnologias e produtos, como antes haviam realizado, na fase que se iniciara nos anos de 1930 até a Segunda Grande Guerra (Furtado, 1989).

A partir daí, tornava-se necessário e estratégico, portanto, realizar o inventário crítico dos produtos locais e regionais, como forma de registrar essa produção de “tipos artesanais” (Argan, 2000:20), para que, mais tarde, fosse apropriada no desenvolvimento da indústria regional. Deveria ser criada uma base de referência nacional sobre a qual seriam aplicadas as influências externas - principalmente no que tange à utilização de novas tecnologias - de forma a garantir produtos finais que, apropriando-se da criativa inventividade popular, realçassem a afinidade original com a cultura autóctone.

A permanência da discussão dessas questões é perceptível no texto denominado “Tempos de Grossura” que Lina Bo Bardi publicou anos depois, em 1977, como se depreende dos trechos a seguir:

A industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não-planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho industrial: gadgets, objetos na maioria supérfluos, pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma cultura autóctone. Uma tomada de consciência coletiva é necessária, qualquer divagação é um delito na hora atual, a desculturação está em curso. Se o economista e o sociólogo podem diagnosticar, com desprendimento, o artista deve agir, como parte ligada ao povo ativo, além de ligada ao intelectual.

(...)

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira “popular” é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do Folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço “visto do outro lado”, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das “Vilas”, é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (Bo Bardi, 1993:210).

De acordo com Lina Bo Bardi, como será analisado mais adiante, a Bahia pré-industrial poderia ser classificada como situada em um estágio produtivo pré-artesanal, já que, no estado, não se haviam configurado as organizações de artesãos nos moldes semelhantes aos das guildas européias. Trazia essas

preocupações na sua experiência profissional, dos tempos em que, colaborando com Gio Ponti, trabalhara com o artesanato italiano como referência da criação de um *design* genuinamente nacional. Ponti, que por muito tempo exerceu grande influência nesse ramo profissional na Itália, desenvolvera trabalhos com "cerâmica, metais, iluminação, móveis e encaixes domésticos e comerciais de variado tipo". De sua prancheta saíram móveis, cafeteiras, cadeiras, vestuário e louça sanitária, na busca da "forma verdadeira" que seria obtida através do "descarte de todas as convenções e a recriação de uma forma de acordo com sua função" (Heskett, 1997:118).

Tudo leva a crer, embora não possa ser comprovado com base nas fontes pesquisadas para a elaboração desta dissertação, que Lina Bo Bardi tenha participado - mesmo que não-oficialmente - como membro integrante da equipe da SUDENE de Celso Furtado, com o qual devia ter se encontrado durante as reuniões de criação da autarquia realizadas em Salvador (Furtado, 1989:79). A arquiteta teria atuado colaborando na implantação de uma política de estímulo à instalação de pequenas indústrias na região, baseada em pesquisas, inventários, análises e na promoção do desenvolvimento das tecnologias regionais. Vinculava-se, assim, à estruturação global do planejamento regional da SUDENE, e adotava, na sua prática multifacetada, o viés de identificar e processar os signos culturais locais, para deles se apropriar, em um projeto de futuro que visasse sobretudo emancipar os anônimos realizadores diários da cultura nacional, das limitadas e precárias condições materiais em que subsistiam.

Partindo-se da interpretação de um desenho esquemático realizado por Lina Bo Bardi em seu diário (Bo Bardi, 1993:152), onde ela registra ter combinado com o vice-reitor da Universidade uma "grande exposição no Unhão: Antibienal" e determina a necessidade de "fundar o triângulo", pode-se intuir a montagem de uma estratégia baseada no estabelecimento, como pontos de apoio, dos três vértices da figura geométrica formado pelas cidades de Salvador, Recife e Fortaleza, muito provavelmente reconhecidas pela arquiteta como as que teriam maior potencial de se tornar as futuras bases difusoras do desenvolvimento regional, face à inquestionável riqueza e diversidade da cultura popular das regiões que polarizam.

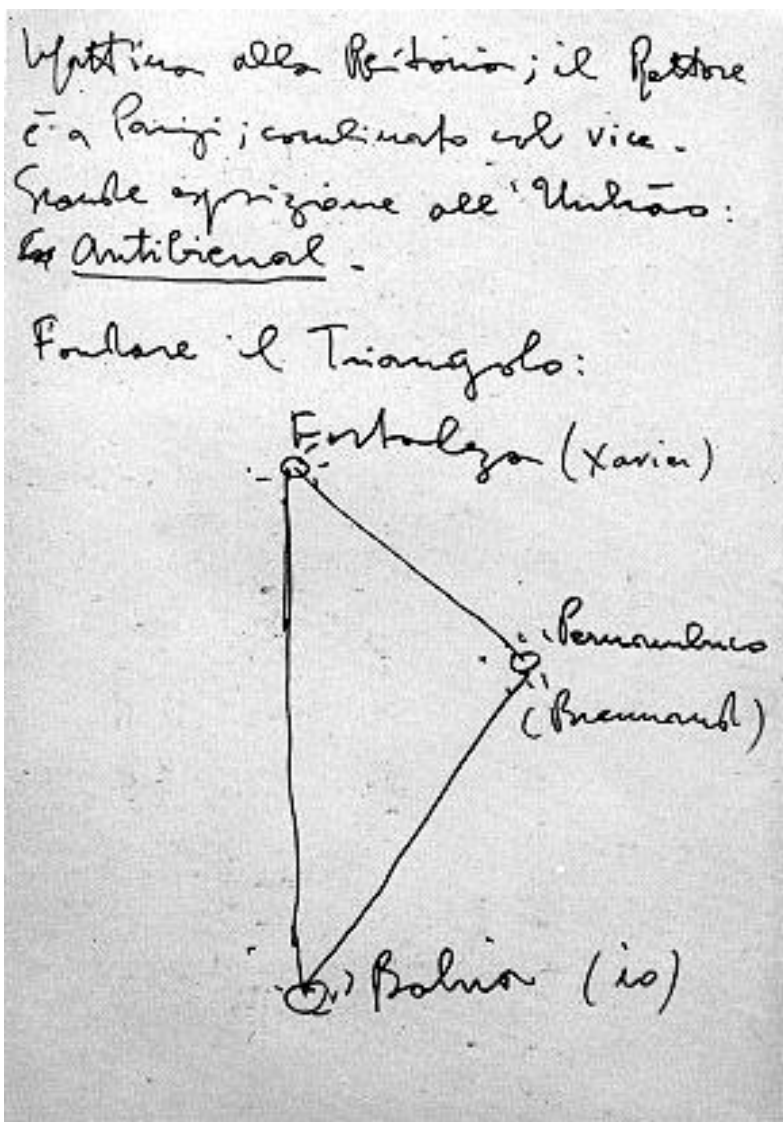


Fig. 04 - Página do diário da arquiteta com o esquema do triângulo nordestino

Em Salvador o ponto focal de irradiação, seria o Museu de Arte Popular que se instalou no conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, uma antiga residência senhorial combinada a uma indústria de beneficiamento de fumo - produção de rapé - para a exportação. Datado do século XVI, implantado à beira da Baía de Todos os Santos e tombado individualmente pelo SPHAN, foi restaurado por Lina Bo Bardi e inaugurado em 1960.

O Museu foi por ela concebido como um “Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos do Nordeste”, para realizar um tipo de trabalho que, afastando-se da mera eleição de representações da brasilidade folclorizada, buscava reunir objetos do pré-artesanato regional nordestino. O acervo composto serviria de referência ao desenvolvimento de uma tecnologia baseada no *design* dos objetos popularmente produzidos no Nordeste - principalmente aqueles de função utilitária -, nos materiais neles utilizados e nas técnicas neles aplicadas. A documentação das formas tradicionais de produção de artefatos populares seria, portanto, apropriada como indicador para a elaboração de uma política de desenvolvimento regional.

De acordo com as palavras da arquiteta, datadas de 1967, o conjunto do Unhão fora desapropriado e restaurado para nele funcionar

o Museu de Arte Popular e as Oficinas do Unhão, centro de documentação de arte popular (não Folclore) e centro de estudos técnicos visando a passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria, no quadro do desenvolvimento do país. (...) O Museu de Arte Popular do Unhão pertencia ao Museu de Arte Moderna da Bahia e tinha como programa o levantamento do artesanato (pré-artisanato) popular de todo o país (Bo Bardi, 1993:162).

Mais que uma instituição de caráter documental, estática e voltada para a realização de exposições, tinha como objetivo maior - ainda de acordo com Lina Bo Bardi - ser um

Centro de Documentação sobre Arte Popular e Centro de Estudos Técnicos do Nordeste, visando a passagem de um pré-artisanato primitivo à indústria moderna, (...), um Museu de "Arte" como "Artes", isto é, o "fazer", os "fatos", os acontecimentos do cotidiano (Bo Bardi, 1993:152-153).

As suas oficinas e ateliês foram abrigadas contiguamente, em um único, grande e desimpedido espaço coberto, e teriam a sua origem, de acordo com Azevedo (1997:192), na forte impressão causada em Lina Bo Bardi ao conhecer os ateliês integrados, de espaço contínuo, do enorme pavilhão das Artes e Atividades do Trabalho da inovadora Escola Parque.¹⁸

Através do estranhamento captado pelo seu olhar de estrangeira, potencializado pelo verdadeiro assalto aos sentidos provocado pelo contato com uma realidade socioeconômica-cultural diferente, peculiar e poderosa - mesmo que localmente desdenhada pela elite *blasé* -, Lina Bo Bardi teve a capacidade, quase que didática, e novamente antecipatória, de fazer ver à população soteropolitana o potencial de qualidade estética, cultural e de apropriação produtiva contido na arte popular produzida no Recôncavo e no Semi-Árido baiano.

Mais tarde, nas décadas de 1970 e 1980, esse acervo de produtos e práticas culturais, por ela abarcado e valorizado, tornou-se, também, objeto de interesse intelectual e oficial, sendo cunhada a expressão "patrimônio cultural

¹⁸ Centro Educacional Carneiro Ribeiro, experiência educacional concebida por Anísio Teixeira, projetada por Paulo Assis Ribeiro, Diógenes Rebouças e Hélio Duarte, e erguida no bairro da Caixa D'Água, em Salvador, de 1947 a 1961, face à exiguidade de recursos próprios do Estado (Lima, 1978:149; Pedrão, 1999:27).

não-consagrado" para "designar aqueles bens culturais que, até então, não integravam o universo do patrimônio histórico e artístico nacional. Tratava-se das produções dos 'excluídos' da história oficial: indígenas, negros, populações rurais, imigrantes etc." (Fonseca, 1996:159) que, quando muito, nele figuravam como bens de valor etnográfico.

No seu texto *Testemunho Nordeste - Arsenal da Miséria*, citado em Risério (1996:119), encontram-se as afirmações mais objetivas e contundentes de Lina Bo Bardi sobre o que, então, se pretendia com esse projeto. Vale, portanto, a transcrição:

Procurar com atenção as bases culturais de um país, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos, os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades. (...) O desenho Industrial e a Arquitetura de um país baseados sobre o nada são nada. Esta procura numa base rigorosamente científica, ridiculariza os romantismos populistas, as falsas tradições, todas as formas de enlanguescimento cultural, assim como as atitudes da tecnocracia ideológica.

Ou ainda:

Em 1961, a SUDENE... criava a ARTENE, órgão dedicado à ajuda ao "artesão". Não era uma iniciativa romântica do Nordeste, era um frio plano de financiamento sem preocupações estéticas. Um plano intermediário que desapareceria com o desenvolvimento e a elevação das rendas. Na "base" estava o levantamento das condições sócio-econômicas do povo nordestino rural e semi-rural dedicado ao "artesanato": rendeiras, ceramistas, funileiros, marceneiros, tecelões, etc. (Bo Bardi citado por Risério, 1996:120-121).

A contextualização da importância do Unhão, nessa época da ARTENE, é realçada no texto objetivo e condensado do próprio Risério (1996:120-121):

Sociólogos, antropólogos e economistas estavam envolvidos na operação.(...) O primeiro passo estava no mapeamento da produção artesanal nordestina - e o museu instalado no Solar do Unhão era tão pouco 'museológico'¹⁹ que foi pensado como centro de documentação de arte popular e de estudos técnicos sobre o Nordeste. Em seguida, a partir de uma leitura estrutural dos objetos e das formas dessa criação popular, ter-se-ia a passagem para a produção em escala industrial. O artesanato daria as fundações para o assentamento de um desenho industrial brasileiro. Nenhum 'folclorismo', portanto. Pelo contrário: *avant-garde* na SUDENE, *industrial design* no Polígono das Secas, semiótica no sertão.

¹⁹ Manteve-se a grafia do original consultado.

Sobre o mesmo assunto cabe, ainda, citar o depoimento de Darcy Ribeiro - grande amigo da arquiteta - que realça a importância dos trabalhos por ela realizados, vinculados ao Unhão:

Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade. Poderíamos reinventar os talheres de comer, os pratos, a camisa de vestir, o sapato. Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito. O mundo do consumo como alguma coisa que tivesse ressonância em nosso coração. Lina era uma pessoa que ajudava a pensar nesse rumo, uma prosperidade que fosse de todos, uma beleza que fosse alcançável, atingível (citado por Risério, 1996:121).

O mesmo tema é abordado por Aldo Van Eyck em um depoimento bastante semelhante registrado no vídeo realizado pela televisão holandesa²⁰, em 1996, no Brasil, sobre a obra de Lina Bo Bardi:

Ela foi uma das primeiras do Brasil que viu a limpeza e o significado da arte popular das camadas mais baixas. São os tímidos remos, as colheres, o garfos, os pratos, as roupas, os objetos religiosos, tudo, os brinquedos, tudo o que as pessoas fazem, uma faca, um pouco velho um pouco pintado, isto é a verdadeira arte. Esta não é a cultura que se possa chamar de primitiva, diria Lina. A própria cultura primitiva é que saberá dar a resposta.

Risério (1996:121) ressalta que a conjuntura da época ainda permitia ser possível pensar na criação de um verdadeiro *design* nacional. Não explodira o consumismo de massa e "a incrível proliferação de *gadgets* ainda não havia asfixiado a paisagem", embora a tentativa estivesse, segundo ele, muito provavelmente fadada ao fracasso, já que fora deflagrada no mesmo momento em que

o *design* dos países industrializados começou a atravessar todas as fronteiras; em que a 'sociedade de consumo' providenciou fantasias psicovisuais para recobrir o 'ascetismo' das formas da *avant-garde* européia; e em que a classe dominante brasileira fora já forçada a escolher, apesar de alguns focos e bravatas independententistas, a via da integração econômica internacional,(...).

Deus e o Diabo na terra do sol: artesanato, design e desenvolvimento

Existe uma grande diferença entre as denominações nacional e nacionalista. O nacional popular é a identidade de um povo, de um país. (...) O nacionalismo é o caminho errado, político-reacionário, o pior que existe no mundo, cheio de empáfia e sem nenhum significado. O nacional traz implícito o povo com todas as suas manifestações.

Lina Bo Bardi

²⁰ *Tarde da noite depois de uma caminhada*: vídeo realizado pela televisão holandesa, em 1996, sobre a obra de Lina Bo Bardi nas cidades de Salvador e São Paulo, com direção de Toenke Berkelbach e comentários de Aldo van Eyck.

*E Deus criou o mundo e o Diabo o arame farpado; e Deus é o povo e o Diabo é a usura.
Glauber Rocha*

Le Goff (1998:132), comentando o caráter marginal do artesanato, ressalta que essa atividade, ao ser encarada no contexto tradicional das ciências humanas, seria relegada, como potencial objeto de análise, à preocupação, tida como desimportante ou periférica, daqueles interessados no pitoresco ou no esoterismo. Segundo ele, os aspectos dessa produção cultural, por sua aparente insignificância, indicariam, pelo contrário, uma importância social superior à que normalmente lhes era atribuída.

A expressão pré-artesanato, em vez do vocábulo artesanato, é sempre utilizada pela arquiteta no seu discurso à época e mesmo posteriormente. Tal qual Sérgio Buarque de Holanda, ela não reconhece ter, historicamente, surgido em terras brasileiras uma real cultura do fazer artesanal. Segundo ela própria declara, em 1977: “o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparsos, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca” (Bo Bardi, 1993:210).

Comentando as especificidades nacionais, Holanda (1999:57-59) revela que a impossibilidade da disseminação da “organização dos ofícios” e da realização de práticas artesanais em terras brasileiras deveu-se à perversa combinação das “condições dominantes”: trabalho escravo, indústria caseira a prescindir do comércio, indisponibilidade de artífices urbanos livres, apelos ao “ganho fácil” e volubilidade de interesses dos práticos. A tradicional desorganização da produção urbana no Brasil era, em tudo, dessemelhante às normas das associações de artesãos europeias, no que se referia à formação de artífices e controle da produção.

Não havia, na colônia, o interesse na especialização necessária para adquirir ou transmitir uma prática de capacitação de um ofício e, “mais raros seriam os casos em que um mesmo ofício perdurava na mesma família por mais de um geração, como acontecia normalmente em terras onde a estratificação social alcançara maior grau de estabilidade”. Além de faltar “uma capacidade de

livre e duradoura associação entre os elementos empreendedores do país", essa diversidade não-especializada fazia com que fosse "tão fácil comprarem-se ferraduras a um boticário como vomitório a um ferreiro", já que apenas "poucos indivíduos sabiam dedicar-se a vida inteira a um só mister sem se deixarem atrair por outro negócio aparentemente lucrativo" (Holanda, 1999:58-59).

Combinava-se a esse quadro, em tudo desfavorável, o característico gosto colonial - recalcitrante, ainda, nos tempos atuais - pela exibição ostentatória do saber (Holanda, 1999:83) pelas classes dominantes. Considerava-se como nobre e elevado o trabalho intelectual - ainda que cosmético e decorativo, pouco vinculado às especulações e ao caráter criativo que lhe são característicos -, enquanto que o trabalho produtivo, mesmo quando intelectualmente inventivo, não era tido como dignificante.

O Unhão já antecipava - ou se afinava - com a conceituação de *cultura material* - "a relação entre o homem e seus objetos" - e, ao inventariar a produção de objetos materiais do Nordeste, Lina Bo Bardi já estaria fazendo uma arqueologia - "a ciência dos objetos" (Pesez, 1998:180-181,204) - da cultura nordestina, através da coleta, catalogação e análise das suas técnicas, dos instrumentos e dos objetos, de acordo com o entendimento grego do fazer arte, em seu sentido mais amplo de saber fazer (Frampton, s.d.:23; Heidegger, 1950:47).

O "Museu" estabelece vínculos inovadores, à época, entre as questões de identidade, cultura material e alternativa adequada de desenvolvimento. Baseia-se na singularidade social resultante da fusão de três vertentes étnico-culturais - o branco europeu, o aborígene americano e o negro africano - que conformaram uma cultura única no que se refere à apropriação das matrizes originais traduzidas em práticas e em produtos de extração singular e de importância civilizatória ímpar. Essa postura aparenta, em muito, estar influenciada pelas teses contidas nos livros *Casa Grande e Senzala* (1933), *Raízes do Brasil* (1936) e *Sobrados e Mocambos* (1936), que Lina Bo Bardi certamente lera, tão logo desembarcara no Brasil, para se afinar com a realidade do país que, num futuro muito próximo, adotaria como pátria.

Se, atualmente, a combinação de procedimentos de identificação com os de recolhimento, guarda e preservação de objetos culturais para a contemplação passiva é tida como uma postura superada, o Unhão, ao ser concebido e implantado, já trazia incorporado, nos seus objetivos, o rompimento radical com essas práticas. Avançava-se para a realização de um museu vivo, dinâmico, que buscava valorar positivamente e valorizar - objetiva e utilitariamente - a produção popular nos exemplares do, segundo ela, pré-artisanato brasileiro. Essa produção serviria como referência à identificação de um produto realmente nacional, núcleo evolutivo para a realização de um *design* de bens industrializados brasileiros, voltados para o atendimento às solicitações de consumo das camadas populares, como estratégia integrante e indissociável do ansiado desenvolvimento regional.

A exibição, ainda que descontextualizada, desses artefatos, longe de ser uma mostra de obras de arte, era sim uma amostragem das múltiplas capacidades e potencialidades realizadoras da diversidade dos fazeres anônimos que compunham a nacionalidade. Daí a necessidade de se proceder levantamentos dinâmicos, direcionados a um projeto social, e não apenas a coletas seletivas de exemplares destinados às anacrônicas exposições museológicas estáticas.²¹

Ao realizar esse trabalho, antecipa o que mais tarde ocorreu, conforme será abordado mais adiante, quando a burocracia do Estado ampliou o conjunto de critérios de identificação, reconhecimento e caracterização do patrimônio, com produtos culturais que extrapolavam o barroco, o século XVIII e a arquitetura excepcional, para nele incorporar os exemplos do fazer popular. Antecipa também as futuras mudanças referentes ao reconhecimento do patrimônio, que se deslocaria da exclusiva esfera do Estado para atingir um conjunto de anseios diversificados, traduzidos por grupos de pressão interessados em afirmar, como

²¹ Pode-se afirmar, de acordo com os comentários de Giedion (1997:150-151), datados de 1934, que esse comportamento aludia ao que já ocorrera, ainda que embrionariamente, em 1897, na Exposição de Paris. Nela, foi montada uma exibição - dirigida pelo economista e engenheiro Frédéric Le Play, tido à época como o "melhor conhecedor das condições de trabalho na Europa" -, de produtos voltados para "a melhoria da situação física e moral dos povos" e mostrada uma "coleção sistemática de móveis, roupas e alimentos de qualquer procedência, que se caracterizavam pelo seu baixo preço, modelos de habitações baratas para operários de fábricas na cidade e no campo, etc."

direito inalienável, a preservação de lugares de memória representativos de suas individualidades civis e sociais (Ferreira, 1996:158). Já no início da década de 1960, o Unhão permitia agregar - em um único e integrado grupo de edificações - a arquitetura religiosa da capela; a residencial, dos solares dos barões agro-exportadores; a manufatureira, dos galpões de estocagem e beneficiamento do fumo e a senzala dos escravos: um conjunto monumental, multifuncional, e não apenas monumentos isolados.

Ao tempo em que se declara contra a folclorização da cultura popular, Lina Bo Bardi abraça a causa da arte popular como documento da energia criativa e realizadora do povo e do potencial que esses registros traziam de progresso e redenção social e econômica. Recolhe documentos, não pelo seu caráter explicativo do passado, mas sim pelas referências para a construção real de um futuro desejado.

O objetivo do Unhão não era - como no caso da escola antropológica americana (Pesez, 1998:210) - o de apenas testemunhar ou explicar a história econômica através da cultura material inerente aos objetos coletados. A ambição era maior: o que se queria era alterar os rumos do próprio desenvolvimento econômico com um projeto ambicioso, que, tendo por objetivo a emancipação do homem do Nordeste, tinha como referência a sua própria produção material.

O CNRC

Cerca de cinquenta anos após a realização da Semana de 22, um grupo de intelectuais ligados ao primeiro escalão do governo federal e à Universidade de Brasília, com preocupações assemelhadas - ainda que atualizadas - àquelas dos modernistas paulistas, participava, na capital federal, no início da década de 1970, de reuniões periódicas com o *designer* Aloísio Magalhães. Esses encontros promoviam uma reflexão sobre a realidade brasileira da época, voltada para a compreensão da cultura nacional naquele momento, visando estabelecer as bases originais do que, em 1975, se tornaria o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) (Fonseca, 1997:162-163).

O patrimônio de bens culturais é analisado pela nova instituição governamental como referência positiva a ser absorvida, afirmativamente, em um projeto de desenvolvimento apropriado às especificidades nacionais, “compatível com os diferentes contextos culturais brasileiros”. Tal qual o Unhão, o CNRC propõe-se a trabalhar com um espírito crítico, em tudo oposto à dominante visão romântica vigente entre os estudiosos do folclore e da arte popular. Contrapõe-se, também, ao caráter assistencialista que geralmente caracteriza os programas institucionais de apoio e incentivo à produção artesanal, e objetiva “conhecer, referenciar e compreender essas manifestações, visando a preservar sua memória e a fornecer elementos para o apoio a seu desenvolvimento” (Fonseca, 1997:166-168).

Vinte e cinco anos após a experiência baiana do Unhão, Aloísio Magalhães, como que traduzindo o programa do Museu de Arte Popular da Bahia, declara:

(...) o artesanato é um momento de uma trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. (...) O caminho, a meu ver, não é esse; o caminho é identificar isso, ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar o estímulo para que ele dê esse passo” (citado por Fonseca, 1996:160).

Nesse período, a visão dominante entre os profissionais vinculados ao Patrimônio era a de que esses bens da cultura popular não possuíam valor suficiente para qualificá-los como merecedores de proteção. A orientação dos trabalhos desenvolvidos no âmbito do CNRC e, posteriormente, pela Fundação Nacional *Pró-Memória* contrapõe-se a esses argumentos e advoga que essas manifestações deveriam ser utilizadas como indicadores potenciais de rumos alternativos para que se viabilizasse um desenvolvimento harmonioso com o perfil cultural brasileiro (Fonseca, 1996:161-162).

Na época do Unhão, a questão que se colocava era a de dar uma feição específica aos produtos resultantes de um processo de industrialização regional que apenas se instaurava - e engatinhava - através dos incentivos fiscais promovidos pela SUDENE no Nordeste. O CNRC surge em contexto diverso, numa época de crise internacional sistêmica provocada pelo choque do petróleo.

Nesse momento, além da “cara” do produto brasileiro, buscava-se ampliar a competitividade da produção nacional de forma a favorecer a elevação das exportações em um país que ainda importava a maior parte do petróleo que consumia. Tal qual o Unhão anos antes, o CNRC tinha por objetivo original "modernizar a noção de cultura brasileira, sem abrir mão, no entanto, de uma visão calcada no 'nacional popular'"(Fonseca, 1997:170-171).

A dificuldade de se caracterizar esses bens anônimos e corriqueiros como patrimônio nacional - já que neles não eram reconhecidos nem a qualidade artística nem a unicidade da obra de arte -, foi superada pelas justificativas oriundas da etnografia e da antropologia, que neles identificavam um inquestionável valor cultural. Por não serem obras de arte tradicionais, a sua tipicidade surgia como alternativa à unicidade daquelas e o seu valor estava diretamente vinculado à sua contextualização físico-social, já que, de acordo com os postulados etnográficos, objeto e meio são indissociáveis.

O reconhecimento da grandeza da produção anônima e conformadora da verdadeira identidade de um povo - a valorização do fazer popular - não era uma atitude inovadora, nem em Lina Bo Bardi nem no CNRC. O discurso da apaixonada descoberta da face popular do país já integrava, como dito anteriormente, as preocupações dos modernistas de 22 e, posteriormente, as de Mário de Andrade ao elaborar o famoso parecer que veio a dar origem ao Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, de criação do SPHAN (Bomeny, 1995; Fonseca, 1997:107-116). A novidade que se apresenta nessas duas propostas - Unhão e CNRC - é a atitude de reconhecer, no caráter de uma produção tida como marginal, não apenas o traço da identidade nacional, mas sim o imenso potencial de valor econômico nela contida desde que fosse corretamente inserida em um modelo apropriado de desenvolvimento adequado às suas múltiplas características.

A valorização das manifestações de uma cultura eminentemente nacional atuaria ainda, nos dois casos abordados, como um poderoso antídoto às inúmeras influências desagregadoras e descaracterizadoras que acompanhavam a invasão dos capitais externos provocada pela política industrial, de viés

cepalino,²² de substituição das importações, nos anos de 1960, e, na década de 1970, pela abertura da economia brasileira ao capital multinacional.

Ressalte-se que, nesse momento, o perfil da cultura nacional era bastante diverso do da região Nordeste e, até mesmo, do Brasil do início dos anos de 1960 - tempo e espaço do Unhão. Os governos militares, no afã de garantir a segurança interna e promover a integração do território nacional, promoveram grandes investimentos nas áreas de infra-estrutura de telecomunicações. Foi essa a época do grande desenvolvimento das redes nacionais de televisão, principalmente do imenso poder de formação de opinião da Rede Globo, que provocou, nacionalmente, um nivelamento de comportamentos, modos e modas, instaurando o padrão pasteurizado e glamourizado da classe média carioca como o “ótimo” desejado para toda a nação brasileira.

Terra em transe, tempos de crise: bye bye Bahia

Não há dúvida que 1964 é uma data chave na compreensão da nossa história local, inclusive no âmbito da cultura, onde a produção arquitetônica foi seguramente das mais atingidas: sua relação com o Estado, já não mais tão empenhado em fazer dela a sua face publicitária, mudou radicalmente. Mas também novos rumos na economia, a desmentir os projetos de emancipação nacional - por exemplo, a hegemonia do capital financeiro, associada a um Estado cada vez menos preocupado em sequer manter um discurso do qual constasse qualquer agenda social - foram retirando à arquitetura ao mesmo tempo o apoio estatal e a justificativa ideológica que a sustentava.

Otilia Arantes

Com o golpe militar, o foyer do Teatro Castro Alves onde funcionava provisoriamente o Museu de Arte Moderna da Bahia foi usado como local da mostra de armas e do material de propaganda tido como subversivo (Gomes, 2001:77) e dito apreendido entre membros das organizações de esquerda que apoiavam o presidente deposto. De forma quase didática, face ao *approach* irônico-autoritário da situação criada, o mesmo *locus* de reunião e formação da vanguarda político-cultural baiana era, agora, invadido e transformado, violentamente, no suporte da reacionária exibição do poder que se instaurava.

Nesse mesmo ano, a exposição do artesanato popular prevista para se realizar em Roma, exibindo o acervo do Museu de Arte Popular da Bahia, com o

²² Referente à Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), criada pelas Nações Unidas em 1948, sediada em Santiago do Chile.

patrocínio do Itamaraty, foi proibida pelo novo governo militar, sob a alegação que ela denegria o Brasil, ao mostrar um conjunto que “oferecia uma imagem deteriorada do país”.²³

Em novembro de 1968, quatro anos após a arquiteta ter deixado Salvador, inaugura-se, na presença da rainha Elisabeth II da Inglaterra, a nova sede do MASP, em São Paulo, localizada no antigo Trianon da Avenida Paulista.

No ano anterior, é publicado na revista *Mirante das Artes* o artigo intitulado “Cinco anos entre os brancos”, no qual Lina Bo Bardi recorda, sintetiza e avalia a experiência que tivera em Salvador, abortada pelo golpe militar de 1964, quando fora praticamente expulsa da cidade pela reação militar, acusada de ter dado abrigo a um militante do PCB, Carlos Marighela.

São desse artigo os trechos citados a seguir (Bo Bardi, 1993:161-162):

O esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril de '64 demonstrou claramente a autonomia do país na procura de uma saída do subdesenvolvimento cultural, e o desmantelamento daqueles esforços está assumindo as proporções de verdadeira calamidade.

(...)

Três fatores permitiam pensar em um possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura: a existência de uma Universidade em expansão (cujo Reitor, embora não progressista, podia ter sido aproveitado ao máximo se o corpo estudantil não tivesse tomado posições de intransigência verdadeiramente opostas aos interesses políticos e universitários), uma classe estudantil que, embora confusamente e, agindo às vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural, mas sobretudo o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste. O provincianismo cultural era reduzido a uma classe dirigente em via de desmantelamento, e praticamente inexistente quando começasse um verdadeiro movimento de cultura de base.(...)

Comecei o trabalho eliminando a ‘cultura estabelecida’ da cidade, procurando o apoio da Universidade e dos estudantes, abrindo o Museu gratuitamente ao povo, procurando desenvolver ao máximo uma atividade didática.

(...)

O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, apareciam no horizonte.

A VI Região Militar, pouco depois de abril de 1964 ocupava o M.A.M.B.. Apresentava a Exposição didática da Subversão. Em frente ao museu os canhões da base de Amaralina.

Cinco anos de trabalho duro, que revelou atitudes, covardias, defecções, velhacarias.

Cinco anos também de esperança coletivas que serão canceladas:(...)

Cinco anos entre os brancos.

²³ A mesma exposição foi montada, em 1970, no MASP com o nome “A mão do povo” (*Revista Vogue Arte*, nº 1, 1977:34).

Em 1986, vinte e dois anos após esses acontecimentos lembrados, Lina Bo Bardi retorna à Bahia, dessa vez a convite da Prefeitura Municipal.

Mas esse é o assunto do capítulo 4.

CAPÍTULO 3

PATRIMÔNIO, MEMÓRIA, NAÇÃO: PRESERVAÇÃO DE CONJUNTOS HISTÓRICOS

Há duas coisas num edifício: seu uso e sua beleza. Seu uso pertence ao proprietário, sua beleza, a todo mundo; destruí-lo é, portanto, extrapolar o que é direito.

Vitor Hugo

A história dos povos nada mais é que a expressão de um ideal contemporâneo, uma fabricação espiritual, que é como uma doutrina, uma descrição de si mesmo. A história não existe, ela é feita. É assim que vemos surgir a ficção da “raça”.

Le Corbusier

(...) se a emergência da noção de patrimônio histórico e artístico nacional se deu no âmbito da formação dos Estados-nações e da ideologia do nacionalismo, sua versão atual, enquanto patrimônio cultural, indica sua inserção em um contexto mais amplo - o dos organismos internacionais - e em contextos mais restritos - o das comunidades locais.

Maria Cecília Fonseca

De patrimônio

O conceito de preservação do patrimônio nacional surge, na França, em meados do século XVIII, como uma resposta à necessidade de se proteger os monumentos da depredação decorrente do furor revolucionário combinada à estratégia política de se cunhar uma identidade nacional e de se estabelecer um novo padrão legal de propriedade para o conjunto de bens expropriados da aristocracia e da Igreja, pela nova ordem instaurada. Ocorreu, nesse processo, a ressemantização de uma palavra - *patrimônio* -, segundo Choay (1993:15) “bela e muito antiga” que, originalmente, vinculava-se às “estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo”, e que passava a designar o conjunto de bens de valor cultural, de propriedade do Estado e comuns, portanto, a qualquer cidadão da República recém-instaurada pela ascendente burguesia liberal.

O alto custo da conservação desse imenso acervo chocava-se frontalmente com os interesses de grupos modernizadores públicos e privados. Na Inglaterra, o vandalismo reformista estimulou a formação de sociedades de antiquários, visando a proteger da destruição física a maioria possível dos bens culturais nacionais, ainda que isso, muitas vezes, ocorresse apenas pela manutenção do registro iconográfico desses bens. Na França, o mesmo objetivo foi atingido com

a criação de museus públicos, com suas respectivas coleções e materialidade (Fonseca, 1997:57).

Além da iminência de destruição sistemática, a preservação do patrimônio nacional inseria-se em uma política mais ampla que objetivava - por meio da identificação e catalogação do acervo remanescente desses bens de valor cultural de posse coletiva, composto por objetos concretos - estruturar uma base referencial e visível que, por sua vez, simbolicamente traduzisse a nova e abstrata idéia de nação. Uma estratégia fundamental, portanto, para o projeto de construção das identidades nacionais no contexto do surgimento dos Estados-nações modernos.

Com essas representações da idéia de nação, realizar-se-ia, pedagogicamente, a constituição histórica e ideológica da noção de cidadania das jovens nações em formação. Assim é que, nesse primeiro momento, o caráter político-ideológico do patrimônio sobrepujou o interesse no valor cultural neles contido, como justificativa objetiva para a sua preservação (Fonseca, 1997:58-60; Choay, 2000:87-91).

Anteriormente, coubera a Alberti, ainda na Itália do *Quattrocento*, promover a alteração do reconhecimento e qualificação dos monumentos, que passaram, progressivamente, a ser privilegiados por seus atributos formais, estéticos, em vez de por seu caráter meramente histórico-documental, de registro de um determinado feito ou acontecimento a ser lembrado no futuro (Choay, 1993:18; Choay, 2000:43). Entretanto, mais forte que a elaboração renascentista de novas categorias analíticas e classificatórias que fundamentariam a formulação de conceitos - permitindo constituir os patrimônios históricos e artísticos nacionais - foi, na verdade, a imperiosa necessidade histórica de legitimação institucional e de reconhecimento político dos emergentes Estados nacionais que determinou o interesse pela preservação dos monumentos.

Essas obras, como objetos concretos materialmente constituídos, seriam constantemente submetidas aos perigos do desgaste provocado pelo contexto combinado de duas situações: a duradoura permanência física ao longo do tempo - cronológico e meteorológico - e a localização relativa no espaço. A integridade

física do monumento estaria ameaçada cada vez que ele fosse objeto de ações com o intuito de apagar o registro da sua existência como relevante representação de algo que se deseja olvidar. O mesmo perigo existiria, também, quando fosse ele submetido às “bem intencionadas” intervenções, visando qualificar as edificações para responder às demandas de conforto e de requisitos tecnológicos da contemporaneidade, ou adequar a sua representatividade simbólica a outros requisitos antes tido como desnecessários (Choay, 1993:21).

Fernández-Galiano (1993) tem opinião mais otimista sobre essa questão da manutenção da integridade dos monumentos, comentando o que, segundo ele, seria “a eterna juventude” dos mesmos. Ressalta o fato positivo deles serem permanentemente atualizados no que diz respeito às suas qualidades de ordem *material* - “recompostas a medida que o tempo ou o acaso as danifiquem”-, *funcional* - “seus usos, continuamente variáveis com as transformações da economia e da sociedade” - ou *simbólica* - “seus significados, permanentemente alterados pelas retinas que os contemplam e as culturas que os interpretam”.

De memória e monumento

(...) indivíduos e sociedades não podem preservar e desenvolver a sua identidade senão na duração e através da memória.
Françoise Choay

A memória é, por natureza, dotada de uma capacidade natural seletiva, que trabalha por oposição. Para manter viva a lembrança de algo - acontecimentos, personagens ou lugares - tem, necessariamente, que descartar outras recordações consideradas de menor relevância. Segundo Pollak (1992:202-203), não é um fenômeno essencial, constitutivo de indivíduos ou de grupos, mas sim uma construção realizada individual e socialmente. A memória e o sentimento de identidade são fenômenos que guardam entre si vínculos estreitos e indissociáveis, sendo, portanto, um valor disputado e negociado entre partes interessadas em estabelecer - conscientemente ou não - critérios de seleção das lembranças vinculados aos seus interesses específicos, principalmente aqueles de cunho político.

Do ponto de vista individual, é tida como uma capacidade humana tal como o é a formação do caráter ou da identidade. Quando encarada coletivamente, amplia-se o seu significado sociológico e adquire o *status* político de um “direito a se conquistar”, que tem por opositores potenciais “o interesse individual ou corporativo” (Silva, 1996:165)

A palavra *monumento* tem sua origem no latim *monumentum*, derivado de *monere* (lembrar, recordar), um conceito diretamente relacionado à memória. No idioma alemão a palavra utilizada para designar o mesmo bem cultural é *denkmal*, composta pelo verbo *denken* (pensar) e pelo substantivo *mal* (coisa). Algo que, pela emoção, provoca recordações do passado referentes a pessoas, acontecimentos ou rituais (Choay, 1993:17; Choay, 2000:16; Fonseca, 1997:80).

O monumento surge, historicamente, como um produto cultural, um recurso artificial para garantir e auxiliar a permanência da memória das comunidades, pelos significados que tem como testemunho físico exemplar, remanescente e revelador da história, da cultura e da identidade comuns a uma população. Conforme Montaner (1997:96), todo monumento é também “máquina para recordar que desafia o tempo”, sem as quais, “aos olhos dos vivos a história não seria mais que uma abstração”. Relembra pessoas, ritos, tradições ou acontecimentos relevantes, participam da criação de uma identidade específica, de um sentimento de pertencer a - ou possuir - um determinado conjunto de atributos comuns a outros segmentos populacionais.

Os monumentos são também reconhecidos e considerados como tais pela magnificência dos seus portos, pelos usos que lhes são atribuídos, pela qualidade artístico-estilística das suas características construtivas e por suas disposições e relações que estabelecem com o espaço que os circunda (Argan, 1995:123; Choay, 2000:17; Motta Santos, 1996:94).

Fonseca (1997:40) realça o caráter valorativo intrínseco no reconhecimento de um determinado bem como possuidor de um diferencial que o distinguiria de um determinado conjunto. Segundo ela, isso ocorreria em dois níveis:

- no que se refere à “mutabilidade de significações e valores atribuídos a um mesmo bem em diferentes momentos históricos”, e
- na “multiplicidade de significações e de valores atribuídos, em um mesmo momento e um mesmo contexto, a um mesmo bem, por grupos econômica, social e culturalmente diferenciados”.

As obras de arte arquitetônicas seriam representações reais, fisicamente palpáveis e reconhecíveis, de uma época anterior, imaginada, romanticamente idealizada - literária ou iconograficamente -, sendo, portanto, monumentos privilegiados que permitiriam atualizar, no presente, as fabulações imagéticas que se têm de um passado mitificado.²⁴

A primeira grande ameaça a essa hegemonia representativa do monumento edificado é o surgimento de uma memória artificial: a palavra impressa. Mais tarde, o advento da fotografia potencializará a retirada da prerrogativa representacional do monumento de documentar, publicamente, a lembrança de algo que já ocorreu. Cada reprodução fotográfica atuará como uma espécie de monumento exclusivo, privado, perfeitamente adaptado às novas épocas de exaltação ao individualismo liberal. Em tese, qualquer pessoa, nesse momento da reprodutibilidade em escala, promovida pela invenção da captação fotográfica da imagem (Benjamin, 1998:211-212), passa a ter a real potencialidade de possuir, na delimitada proteção da sua privada individualidade, um acervo selecionado, único, personalizado, de “monumentos” rememorativos: as reproduções fotográficas (Choay, 1993:18-19; Choay, 2000:19).

Nos tempos atuais, a disponibilidade de uma imensa e complexa teia de recursos de memória digitalizada e a possibilidade de geração de imagens virtuais reduzem ou anulam a necessidade de que sejam edificados monumentos de valor rememorativo, que relembrem, no presente, “um passado engolido pelo tempo” (Choay, 1993:20). Ocorre, por outro lado, o aumento da construção de exemplos de uma nova categoria de “monumentos intencionados” (Riegl, 1987:31) que manifestam a onipresente grandeza do poder secular - político ou econômico -, como no caso dos *grand travaux* da Paris dos governos Mitterrand, do Museu

²⁴ Conforme Steiner (1991:14), “a maior parte da história parece trazer em si um vestígio do paraíso”.

Guggenheim de Bilbao, dos projetos urbanos da Londres neotrabalhista e, internacionalmente, das sedes das grandes companhias transnacionais. Choay (2000:17) assinala que, já desde o século XVII, a noção de monumento começa a afastar-se do seu caráter rememorativo para “afirmar grandes desígnios públicos, promover estilos, dirigir-se à sensibilidade estética”.

No caso brasileiro, a construção de Brasília representaria o expoente máximo dessa, portanto, já não tão nova contextualização do conceito de monumento: a produzida monumentalidade reconhecidamente oficial. A capital do país, aquela que, para Darcy Ribeiro, é “a obra mais bela do século” (1985:1615) - cujo eixo viário estrutural leste/oeste é denominado Monumental -, atuaria, em termos mais amplos, no inconsciente coletivo nacional, como um grande monumento referencial à capacidade criativa, realizadora, até mesmo, civilizatória do povo brasileiro que teria erguido no sertão, “a cidade mais prodigiosa do mundo” (Ribeiro 1997:235).²⁵

De nação: a modernização republicana no Brasil

No Brasil, os conceitos de modernidade, modernização e modernismo, além de serem encarados como sinônimos de progresso científico, desenvolvimento econômico e reforma social foram, desde sempre, vinculados à construção de uma desejada identidade nacional, à necessidade imperiosa de livrar-se das imagens de um envergonhante passado colonial e escravocrata, para melhor assemelhar-se às grandes nações européias, principalmente às metrópoles do velho mundo, das quais a Paris das luzes era o paradigma (Fernandes & Gomes, 1991; Petti, 1998).

A partir da Abolição da Escravatura (1888) e, mais intensamente, com a Proclamação da República (1889), o Brasil passa a integrar o conjunto das nações que adotou o modo de produção capitalista de características liberais, como alternativa de desenvolvimento socioeconômico. O novo regime recém-instaurado sofre uma reação contrária conjunta por parte das monarquias

²⁵ Sobre ela, afirmaria Le Corbusier, em 1962: “Brasília está construída; vi a cidade apenas nascida. É magnífica de invenção, de coragem, de otimismo; e fala ao coração. (...) No mundo moderno, Brasília é única” (citado em Bardi, 1984:114).

européias, cujos membros, muitas vezes, vinculavam-se à família imperial brasileira por íntimos laços de parentesco ou mantinham interesses comerciais com o Império extinto.

A recente República, portanto, necessitava promover - como estratégia externa de sobrevivência política e de ampliação do apoio internacional - o estreitamento dos seus laços diplomáticos e de suas parcerias comerciais com o conjunto das emergentes nações latino-americanas e com a república federalista norte-americana, surgidas a partir das guerras de independência das outrora colônias com as suas antigas metrópoles européias, como Espanha e Inglaterra. Nessa conjuntura reativa, o vínculo político admirado e tido como exemplar - o almejado país a se tornar aliado da República brasileira - era a França, principal baluarte republicano e liberal na Europa, imagem mítico-referencial de civilização e de liberdade.

No plano interno, a nova ordem, em tudo vinculada à noção de progresso e modernidade, buscava, radical e literalmente, arrasar tudo que porventura lembrasse ou se vinculasse ao binômio *monarquia* e *escravidão*. As novas classes dominantes explicitavam, dessa forma, a emergência de um Estado republicano federalista, inserido no conjunto das nações capitalistas liberais, que objetivava implantar novas práticas e comportamentos políticos, sociais e econômicos. Em síntese: iniciava-se o processo no qual se instaurava uma nova representação que, opondo-se radicalmente ao antigo e atrasado passado, tinha por lema o dístico positivista "Ordem e Progresso", elemento integrante, inclusive, do novo símbolo de representação da pátria republicana: o pavilhão nacional.

A nova face do poder republicano e liberal desejava afastar tudo que recordasse o atraso econômico e social da velha ordem superada: as lembranças do antigo regime, a sujeira, a desordem, a feiúra, a pobreza, a escravidão, as modas e os modos e, em contraposição, afirmar a identidade de um jovem país, independente, livre, empreendedor e moderno. Buscava-se implantar nos trópicos - através de intervenções "saneadoras" da realidade preexistente - o modelo de cidade moderna de padrão europeu. Uma cidade adequada à visão do estrangeiro, que fosse integralmente bela, higiênica e fluida, como forma de

mostrar a viabilidade e a face modernizante do novo país, no interior de um projeto civilizatório e embranquecedor do povo brasileiro. Ao mesmo tempo, buscava-se ampliar a migração de brancos europeus e dos capitais externos (Pechman 1996:34), que se dirigiam preferencialmente para Montevideu e Buenos Aires, cidades-capitais que, à época, já haviam passado por um processo de modernização europeizante e civilizadora (Reis Filho. 1994:13).

A nova configuração urbana deveria ser uma concreta representação da República que se instaurava e um claro repúdio à velha, feia e insalubre cidade característica do atraso pré-abolicionista.

Neocolonial e nacionalidade: a construção do edifício do MES

Tendo constatado ontem que a arquitetura moderna é a única das artes que chegou mesmo a uma realização internacional, verifiquei que um país tentando no tempo de agora uma realização nacional, estava trabalhando no falso e no desumano. Essa tendência nacionalizante parece francamente separatista, dum exclusivismo anti-social defeituoso. E nisso estão todos os arquitetos brasileiros que andam por aí se batendo por esse estilo ao qual chamam de Neocolonial.
Mário de Andrade, em 1928

Aqui no Brasil houve algo mais original e inteligente, porque os mesmos elementos que se interessavam por uma coisa estavam também empenhados na outra. Ao passo que em toda parte, na Europa, eram grupos opostos: gente que cuidava de preservar a tradição odiava os inovadores, os urbanistas. Aqui, eram praticamente as mesmas pessoas, de modo que isso simplificou bastante a disparidade que ocorreu alhures.
Lúcio Costa

Um “risco” é um “risco”, uma idéia, um lampejo, e servir-se de um risco para um edifício é operação complexa e laboriosa.
Pietro Maria Bardi

Em 1922, realiza-se no Rio de Janeiro a Exposição Internacional de Comemoração do Centenário da Independência, que serviu de mostra do ecletismo arquitetônico em voga na época, fosse ele de caráter nacionalista ou universal. A arquitetura neocolonial, caracterizada por plagiar os “elementos ornamentais da arquitetura colonial brasileira, inspirado principalmente nas igrejas setecentistas”, foi utilizada, nessa exibição, como a representação oficial do caráter verdadeiramente nacional da tradição brasileira, que bem traduzia a “onda conservadora e revivalista” que caracterizava a produção arquitetônica do período (Camisassa, 1997:83,84).

O apego ao estilo neocolonial como exemplo referencial da identidade e da tradição de uma cultura supostamente original coincidia com o que ocorrera no México que, ao comemorar o centenário da sua independência, 12 anos antes, buscara, na cópia deliberada dos exemplos da sua arquitetura colonial tradicional, a inspiração para a criação atualizada de edifícios que conformassem a face da identidade daquele país. Diferentemente dele que, como os países andinos e os da América Central, possui registros de grandiosas civilizações ancestrais, as especificidades da identidade brasileira - como aliás dos povos atlânticos surgidos na América do Sul - tinham, entretanto, no caráter híbrido, multicultural e polimorfo das suas culturas o traço diferencial e reconhecível da sua especificidade (Gambini, 2000:23; Amaral, 1997:53-54).

Nesse mesmo ano de 1922, em São Paulo, a aliança entre intelectuais modernistas e a burguesia do café, em muito influenciada pela conjuntura artística européia, permitiu a realização da Semana de Arte Moderna. Iniciava-se, “no âmbito da literatura e das artes”, a divulgação da arquitetura moderna no Brasil, embora a sua realização sistemática só passe a ocorrer, de fato, de acordo com Artigas (1999:101,107,162), no período de redemocratização nacional ocorrido na esteira do pósSegunda Grande Guerra. Antes disso, em 1927, o arquiteto de origem polonesa Gregori Warchavchick - que estudara em Roma e fora protegido de Piacentini - constrói na Vila Mariana, em São Paulo, a casa que foi tomada como a referência primeva para a nova arquitetura no Brasil (Bardi, 1984:64,59; Lampugnani, 1997:50).

O arquiteto Lúcio Costa, futuro líder e “mentor intelectual” do grupo que constrói as categorias de passado-futuro, do grupo que deseja salvar o passado de sua ruína, que deseja iluminar a tradição com a luz do futuro” (Motta Santos, 1996:86), nas pesquisas que desenvolvia à época, preocupava-se mais com o que considerava os “valores permanentes” da tradicional arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII: o claro despojamento da volumetria e as resoluções funcionais, rejeitando, ao contrário da maioria dos seus coetâneos colegas, a atração pelo que esta tinha de decorativo, de formal, de adjetivo. Já desconfiava, no decorrer dessa trajetória de estudos, de análises críticas e de elaboração de projetos que o aproximavam do espírito racionalista, do que

considerava ser o “caráter absolutista, intransigente” do Movimento Moderno e reagia ao “aparente desprezo de seus teóricos por tudo que dizia respeito ao passado” (Bruand, 1997:72).

Se a produção da arquitetura moderna brasileira, na sua primeira década, caracterizou-se pelo embate com o revivalismo, o ecletismo e o decorativismo da arquitetura vigente (Camisassa, 1997:84), já em 1937, depois de 15 anos do surgimento oficial do modernismo no Brasil, inicia-se no Rio de Janeiro a construção do edifício sede do Ministério de Educação e Cultura (MES), projeto que viabiliza a aspiração modernista da integração das várias artes (Amaral, 1997:53), tal qual preconizado por Gropius.²⁶

O novo edifício, que só seria concluído em 1943, promove a integração perfeita entre as possibilidades criativas derivadas do emprego da tecnologia do concreto armado com soluções formais referenciadas na tradição nacional, nas “facetadas características da memória artística brasileira”, ao tempo em que promove a finalização da querela - a “polêmica estilística” - entre neocoloniais e modernistas, ao comprovar, na prática, a possibilidade de se ter um produto arquitetônico que apropria, contemporaneamente, os ensinamentos da tradição (Artigas, 1999:108,102). Esse resultado foi, em muito, decorrente das indicações contidas nos riscos iniciais realizados por Le Corbusier, não apenas no que tange à concepção formal do edifício como também ao seu acabamento, decoração e paisagismo, a partir da sua sugestão de utilizar materiais locais (pedras, madeiras, vegetação) e elementos arquitetônicos tradicionais (azulejos), combinados à então inovadora tecnologia construtiva (Camisassa, 1997:84).

De acordo com Pietro Maria Bardi (1984:76), o “fervor” que comandou o processo de elaboração e execução do prédio do MES contribuíra para a determinação da necessidade de “recensear, conservar, restaurar, estudar os vestígios do passado”, o que veio a desembocar na criação do SPHAN.

O Estado Novo e o SPHAN: a invenção da tradição pela vanguarda e a criação da idéia de nação

²⁶ Em 1919, a capa do manifesto da Bauhaus simbolicamente exibiu a xilogravura de Lyonel Feininger, cujo tema era a catedral gótica, síntese da realização artística conjunta (IFA, 1974:10; Luckhardt, 1998:38-39).

Tive ao meu lado as gerações novas do Brasil, que, em todos os setores da inteligência e da cultura, procuravam novas formas de convivência e novas expressões para valores antigos, (...) porque nunca entendi favorecer reformas que não tivessem raízes nas aspirações mais profundas e mais constantes da coletividade e que não exprimissem um consórcio pacífico de evolução e tradição. Discurso proferido por Getúlio Vargas, em 1951, na então Universidade do Brasil

(..).quando Getúlio montou o Estado Novo, encontrou já preparado um número substancial de "intelectuais de esquerda" jovens e audaciosos para guarnecer o seu governo, ajudando-o a contornar, com manobras demagógicas, as posições a que ia sendo forçado pelo povo. Nisto não há novidade, pois Getúlio mesmo o disse ainda há pouco no discurso na Universidade do Brasil. João Batista Vilanova Artigas, em 1952

O surgimento de uma nova ordem política, econômica e social, de características urbanas e liberais, instalada no Brasil pelo Estado Novo, em franca oposição às conservadoras oligarquias agrárias da República Velha, exigia, para levar adiante o projeto de se construir uma nação unificada, jovem, moderna e soberana, a definição das características singulares que, clara e inequivocamente, a identificassem no conjunto dos demais jovens Estados-nações que surgiam. Um cenário, portanto, que em tudo privilegiava a busca de uma identidade nacional para esse país continental, tropical, mestiço, de fala latina, jovem e, por isso mesmo, singular. É nesse contexto que o ideário do patrimônio nacional, como referência privilegiada por suas características de objetividade física, de visibilidade material, dotado de um imenso potencial de significados subjetivos, "passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado" (Fonseca, 1997:104).

Com Gustavo Capanema no cargo de Ministro de Estado, foi realizada uma ampla reforma na estrutura do Ministério de Educação e Saúde (MES) e criados o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (Fonseca, 1997:91).

Em 1937, o SPHAN é institucionalizado e passa a integrar o organograma do MES. Em 30 de novembro desse mesmo ano, o Decreto Lei nº 25 estabelece, nacionalmente, os procedimentos gerais sobre a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, que viriam a nortear, praticamente sem críticas ou conflitos, por mais de 30 anos, as normas e condutas da instituição.

Surgido sob o autoritarismo pretensamente civilizatório e modernizador advogado pelo Estado Novo, o SPHAN “funcionou como um espaço privilegiado, dentro do Estado, para a concretização de um projeto modernista”. Abria-se, no interior dos quadros do governo, a oportuna possibilidade de viabilizar o “processo de cooptação das elites”, ao se contar com o auxílio de nomes de inquestionável espírito público, comportamento ético, reconhecida erudição e refinamento intelectual. Os trabalhos por eles realizados em grupo, de “consagração de bens de arte erudita como patrimônio nacional”, foram de pronto reconhecidos e prestigiados, nacional e internacionalmente, o que contribuiu para refinar a face ideológica de um governo antidemocrático, equiparando-o, ao menos culturalmente, com as nações civilizadas que tinha por referência (Fonseca, 1997:107,137).

Fonseca (1997:105), Cavalcanti (1995:41-52) e Choay (2000:143) ressaltam o caráter diferenciado com que a questão da preservação do patrimônio foi tratada em solo brasileiro. De acordo com a primeira - no que é referendada por Bomeny (1995:18,20) - se, internacionalmente, o rumo das políticas de preservação tendia a privilegiar a proteção aos bens isolados, no Brasil, a origem dessa preocupação indicava, já nos documentos responsáveis pelo seu nascedouro - como política e como institucionalização -, o tratamento das questões de preservação do patrimônio “de forma abrangente e articulada”, além de propor “uma única instituição para proteger o universo dos bens culturais”.

A mesma autora (1997:13) evidencia uma outra particularidade bem específica do caso brasileiro: se, no exterior, tradicionalismo e conservadorismo mesclavam-se ao reconhecimento e à proteção dos bens culturais nacionais, no Brasil - à diferença do que ocorria internacionalmente -, o núcleo original comprometido com a identificação e preservação do patrimônio nacional foi composto, na sua grande maioria, por intelectuais de perfeita extração modernista (Motta Santos, 1996:82), recrutados dentre aqueles que primavam por defender atitudes inovadoras e por adotar práticas de vanguarda, nas suas respectivas áreas de atuação, como Lúcio Costa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade ou Oscar Niemeyer.

Misturavam-se, em um mesmo caldo de cultura, uma aparentemente contraditória superposição de interesses, caracterizada pela assunção do duplo - e ambíguo - compromisso que mirava, conjuntamente, “para a criação de uma nova linguagem estética - no sentido de ruptura com o passado - e para a construção de uma tradição - no sentido de buscar a continuidade” (Fonseca, 1997:98). Cavalcanti (1995:45-46), ao concordar com o fato de que os mesmos intelectuais são os que “revolucionam as formas e zelam pela preservação das construções pretéritas” e tornam-se “biógrafos e videntes da arte e da arquitetura no Brasil”, aponta, ainda, para uma outra especificidade do modernismo nacional: desde a sua origem ele foi apoiado, estimulado e patrocinado pelo mecenato do Estado, abrigando-se sob o seu manto protetor.

O projeto dos modernistas brasileiros de desenvolvimento nacional adequava-se perfeitamente aos interesses do Estado Novo: a redenção social pela arquitetura moderna, que tivesse, na pureza e clareza da arquitetura colonial brasileira, uma referência modelar do passado, atualizado no presente, buscando o futuro exemplar. Almejava-se, segundo Motta Santos (1996:80), a estabelecer a difícil compatibilidade entre a modernidade desejada, a ser promovida pela ruptura decorrente da realização dos ideais da arquitetura moderna e a arqueologia da tradição, calcada na busca sistemática de identificação dos símbolos físicos, visíveis, da identidade nacional, e na preservação desse patrimônio.

Realizava-se, no interior do núcleo formador do SPHAN, "a interseção entre a arquitetura moderna - voltada à modelagem do 'homem novo', e o patrimônio, voltado para as descobertas de um passado civilizatório, revolucionário, porque original, novo, inaugural" (Motta Santos 1996:80,82). Esses mesmos intelectuais modernistas lidavam com um duplo compromisso que, ainda conforme Fonseca (1997:87), caracterizava-se pelos vínculos antagônicos entre um movimento cultural renovador, de busca da identidade nacional, da idéia de nação jovem e independente, e o fato de serem funcionários de um governo - o Estado Novo -, caracterizado por um discurso nacionalista, de perfil visivelmente autoritário e limitador das liberdades individuais.

Os intelectuais do patrimônio, conscientes da “convicção da urgência de se profissionalizar o país” (Bomeny 1995:21), ainda tinham em vista um objetivo a longo prazo - a defesa de valores universais, da arte e da cultura, e um nacionalismo antes cultural que político - e “viam, na ordem imposta pelo Estado Novo, a possibilidade de criarem instituições culturais sólidas, que implantassem padrões cultos de conhecimento, superando a tradição diletante do intelectual brasileiro”, um projeto, portanto, de “inegável alcance em termos do 'interesse público'”, em nome do qual direcionavam as suas ações (Fonseca, 1997:137).

O objetivo dos intelectuais modernistas e o do Estado eram compatíveis ainda durante o Estado Novo, no desejo comum de construir uma identidade coletiva nacional com base na diversidade cultural, étnica e linguística do Brasil. Buscavam o consenso pela elaboração de “uma representação da nação” que, face a essa pluralidade, propiciasse “um sentimento comum de pertencimento, como reforço da identidade nacional” (Fonseca, 1997:12), ou, ainda conforme a definição de Pollak (1992:207), investiam na construção de um “sentimento de unidade, de continuidade e de coerência”.

Fonseca (1997:96-97), tomando como referência Eduardo Jardim de Moraes, aponta mais uma especificidade comportamental dos modernistas ou do Modernismo no Brasil. Segundo ele, a questão do nacional, da particularidade da realidade brasileira tomada como única possibilidade de se instaurar uma produção verdadeiramente universal em termos de criação artística, surgiu da constatação de que a tradição, em países jovens como o Brasil, longe de ser um problema a ser contestado, era uma oportunidade a ser revelada e, até mesmo, construída. Diferentemente da Europa, as descobertas que ali se faziam do exótico e do primitivo de países remotos - tais como as artes da África, da Oceania e do Oriente - que terminaram por influenciar a depuração formal e a liberdade compositiva da arte moderna, eram encontradas no Brasil, “vivas no presente, embora fossem negadas ou mitificadas pela cultura europeizada dominante”. Faziam parte de um cotidiano palpável, natureza integrante da construção tão almejada dessa identidade nacional ainda parcialmente desconhecida.

Construindo a identidade nacional: o que preservar ?

(...) o grupo da Academia SPHAN, interpreta o monumento como arquétipo e estereótipo. Arquétipo de um passado que se quer salvar. Estereótipo de um futuro que se quer construir.

Mariza Motta Santos

O patrimônio é um problema impossível: se admitimos que tudo é patrimônio, tudo deve ser conservado. Isso é evidentemente inconcebível na escala da cidade e do país. É por isso que é preciso fazer, antes, uma crítica radical e interrogar-se sobre o uso do conceito de patrimônio, sobre os supostos da palavra.

Jérôme Monnet

No momento em que as cidades passaram a ser encaradas como um repertório de símbolos, tudo virou cultura. Para ser mais específico, patrimônio a ser preservado.

Otília Arantes

Na sua fase inaugural, o trabalho desenvolvido pelo SPHAN pautou-se no sentido de construir, pela primeira vez no Brasil, uma identidade nacional com base na descoberta das tradições e na historização idealizada de um passado em muito desconhecido e pouco documentado. Em suma: a construção ideológica de uma trajetória histórica mítica, gloriosa e legitimadora da compreensão do presente, é utilizada como referencial de estruturação ou, mesmo, de invenção do futuro desejado.

A busca de uma identidade nacional autêntica encetada pelo SPHAN, era um objetivo eivado pelo “sentido totalizador” (Bomeny, 1995:20) remanescente da concepção original do anteprojecto de Mário de Andrade para a instituição em gestação. Intentava-se promover uma avaliação da produção cultural do passado, em sua ampla dimensão social, num projeto de futuro referenciado no modernismo, embora contrário aos princípios mais radicais deste, na medida em que não fazia *tabula rasa* das tradições, mas nelas se apoiava, promovendo a sua releitura e atualização, para ajustá-las a uma proposta de desenvolvimento nacional comandado pelo Estado (Motta Santos 1996:80-81).

Cabia aos técnicos e intelectuais vinculados ao SPHAN, nessa sua fase tida como “heróica”, a urgente e imprescindível tarefa de identificar e desenvolver os necessários instrumentos legais que garantissem a proteção dos bens culturais contra o poderoso conjunto formado pela combinação de interesses contrários: os proprietários dos imóveis antigos potencialmente tombados, prefeitos e vigários. Além destes, a reação da população, que via no tombamento um

gravame à integridade do direito à propriedade privada e um entrave ao desenvolvimento e à modernização. Havia, ainda, a própria oposição no seio do meio intelectual, capitaneada por aqueles que advogavam a preservação das edificações de extração neocolonial, privilegiando o ornamental e o retórico e descartando a possibilidade de existir uma autêntica e valiosa qualidade artística nos exemplares de produtos da cultura nacional (Fonseca, 1996:154).

Predominava no SPHAN, nos seus primórdios, a utilização dos critérios de excepcionalidade do monumento isolado ou o reconhecimento do seu valor artístico-estilístico, provenientes da análise baseada na observação visual.

Mais tarde, durante o assim denominado “curto século americano” ou os “trinta gloriosos” - a incrível expansão do capitalismo ocorrida no período de 1945 a 1975 , principalmente a partir do momento em que a reposição das perdas de guerra já havia sido feita - ocorreu, internacionalmente, uma explosão progressiva da disseminação de idéias nacionalistas libertárias, decorrente da tomada de consciência de novos temas vinculados à resistência à exploração e ao domínio colonizador, tais como: terceiro-mundismo, marginalidade, identidade regional. A par disso, em vários países irrompiam revoltas estudantis levantando bandeiras políticas vinculadas a novos grupos de pressão que representavam diversificados interesses de minorias, etnias, gêneros, etc. (Berman, 1987; Boaventura Santos, 1997; Hobsbawm, 1998; Pollak, 1992).

Comentando a opinião de Jameson (1991:19) sobre os “anos heróicos” de 1957 a 1972, Arantes avalia que a expansão do capitalismo em escala global teria provocado, no seu rastro, uma explosão planetária de energia social contestatória - quando “novos sujeitos” assumiram o primeiro plano da cena política e se pensava ser tudo possível (Arantes, 1998:175; Berman, 1987:320; Montaner, 1993:127). Nessa época, eclodem na África as guerras de libertação das antigas colônias; na América Latina, a Revolução Cubana acena possibilidades de redenção social; aparecem, na cena global, novos atores políticos antes relegados a um plano inferior, suscitando o surgimento de identidades emergentes e de novas identificações socioculturais.

Para se estabelecer um vínculo temporal cabe, aqui, um parêntese: em meados dos anos de 1950, na Europa, o desencanto produzido pela crítica aos cânones modernistas da *Carta de Atenas* provoca profunda revisão, encetada por arquitetos influenciados pelas idéias do *Team X* de Aldo Van Eyck (Frampton, 1997:330). Esses profissionais voltam seu interesse para os diferentes modernismos em realização nos países periféricos, como uma tentativa de busca da autenticidade de um ideário, para eles, para sempre perdido. Enxergam a arquitetura, não mais como o instrumento global de transformação social, mas sim como *uma* ferramenta da possível - e tida como necessária - redescoberta e valorização do repertório simbólico contido na pequena escala do cotidiano das comunidades, nas suas tradições e no caráter intemporal (Alexander, 1981) da sua arquitetura vernacular (Montaner, 1993:127).

Comprova-se, internacionalmente, o aumento do interesse pela preservação de monumentos, que deixava de ser uma preocupação quase que exclusivamente europeia e de caracterizar-se pelo objetivo de proteger as suas referências civilizatórias das destruições provocadas pelas guerras, para configurar-se como instrumento de uma busca por identidades culturais antes não reconhecidas como tais. É quando passa a ser privilegiado o valor histórico dos bens culturais - antes considerado como um atributo de segunda classe (Fonseca, 1997:233) -, no que eles tinham de representativo quanto às recordações que suscitavam de acontecimentos e fatos relevantes que caracterizassem a identidade - ou a história específica - de uma determinada comunidade ou grupo.

No cenário do patrimônio surgem, também, atores ainda inéditos, a exigir a preservação do "patrimônio cultural não-consagrado", aqueles bens culturais que não eram considerados como possuidores da necessária carga de valor histórico ou artístico que os qualificassem a integrar o que se considerava, até então, os universos dos patrimônios históricos e artísticos nacionais. Em resposta às pressões desses aspirantes a protagonistas da cena social "começam a ser introduzidos nos patrimônios as produções dos 'esquecidos' pela história factual" (Fonseca, 1997:72). Ocorre, nessa época, a ampliação da faixa de critérios de qualificação e reconhecimento dos monumentos, "do marco cronológico e das áreas geográficas onde se inscrevem", e aumentam também, proporcionalmente,

as reações contra o que se qualificou como excesso preservacionista, ironicamente denominado por Choay como um verdadeiro “complexo de Noé” (1993:15; 2000:184).

Em termos gerais, reclama-se que a universalização da monumentalização da produção cultural, que passa a incluir “também os conjuntos construídos: quarteirões e bairros, vilas e cidades inteiras”, estaria comprometendo, no interior das cidades, a realização dos grandes e necessários projetos urbanos, ao se advogar a preservação de estruturas construídas de elevado custo de conservação e de alto grau de inadequação à utilização dos usos contemporâneos (Choay, 1993:16).

Constata-se, na maioria dos casos, que o objetivo mais geral do estabelecimento dessas políticas de preservação seria o de “garantir o direito à cultura dos cidadãos”, preservando-lhes os valores representativos que indicam, e nos quais se reconhece, uma identidade nacional (Fonseca, 1997:34).

Um pouco de história: a desconstrução da cidade colonial

No início do século XX, durante o período de 1912 a 1916, a administração de J. J. Seabra promove amplas reformas urbanísticas em Salvador, sob a égide da necessidade de intervenções urbanas combinadas, consideradas estruturantes, voltadas para a melhoria de uma tríade tida como estratégica: os níveis de higiene, as qualidades estéticas e a fluidez de circulação de pessoas e mercadorias. A intenção era a de que, com esse conjunto combinado de ações - balizado pelas experiências modernizadoras semelhantes, realizadas no Rio de Janeiro, então capital da República, na administração de Pereira Passos - se desencadeasse o processo de modernização da velha capital (Fernandes & Gomes, 1991:96).

Por essa época, na área do Centro Histórico de Salvador tinha-se iniciado o processo de perda de importância, que a levaria a deixar de ser o local privilegiado de moradia dos grupos de renda mais alta (Fernandes & Gomes, 1991:98). Esses contingentes passam a se transferir para as áreas localizadas mais ao sul, acompanhando a oferta de novos serviços urbanos e, principalmente,

estimulados pela implantação das linhas de bonde, novidades que se instalariam sempre tangencialmente ao território do centro antigo, durante o processo de modernização da bela, velha, densa e miasmática capital colonial.

As edificações do centro primevo da cidade passaram a ser subdivididas para permitir a ocupação mais intensiva por parte de populações de capacidade econômica inferior à dos antigos moradores proprietários. Na periferia imediata ao velho centro surgiram os bairros populares, onde se estabeleceram as grandes massas emergentes de trabalhadores livres urbanos: os escravos libertos (Fernandes & Gomes, 1991:98).

Diferentemente de outras cidades do mesmo porte e importância, o conjunto de edificações do centro tradicional de Salvador manteve-se bastante conservado tipologicamente, embora sofresse um intenso processo de degradação físico-ambiental, que acompanhou, de forma direta, o perfil de empobrecimento dos ocupantes que ali se sucederam. Ao longo do tempo, os sobrados centrais aumentaram progressivamente a intensidade da sua densidade de ocupação, transformando-se em cortiços superpopulosos, insalubres e arruinados, sem que o Estado demonstrasse qualquer interesse em resolver essa questão. As análises elaboradas pelos programas habitacionais federais dos anos de 1970 consideravam esses cortiços centrais como “a mais dramática e sórdida manifestação de habitação anormal”, com condições de salubridade e conforto ambiental inferiores às dos níveis encontrados nas favelas. Ainda assim, os mesmos documentos registravam que essas áreas “praticamente nenhuma atenção têm recebido das autoridades responsáveis pela política habitacional” (Azevedo, 1978:8).

Atento ao potencial de oferta de novos espaços habitacionais que um centro histórico devidamente restaurado poderia oferecer, Azevedo (1978:7) lembrava que,

além de seu valor cultural, estes conjuntos constituem uma parte substancial do estoque habitacional brasileiro, desempenhando uma importante função no sistema de produção, qual seja a recuperação de uma considerável parcela da força de trabalho.

No contexto das paisagens das cidades, cada vez mais homogeneizadas pela disseminação e uniformização de técnicas e procedimentos, e da vocação dos centros urbanos a se alterarem até assumirem uma difundida mesmice quanto à sua imagem ambiental (Santos, M.,1996:199), o centro antigo de Salvador destacava-se, então, por suas características ímpares, ao combinar os atributos da morfologia do sítio com os do conjunto pitoresco e razoavelmente uniforme de tipologias arquitetônicas.

Era, por assim dizer, a cara da cidade: a referência maior das suas singularidades culturais, das suas particularidades históricas, do acervo da memória e tradições e da característica identidade local. Essa opinião, generalizada entre a população de Salvador, referendava, no senso comum, o que era objeto permanente de análises, por parte de especialistas que buscavam comprovar, através de pesquisas e estudos, serem as áreas centrais

as mais ricas em significados histórico-culturais, pois nelas estão contidas as imagens de todos os diferentes tempos da cidade, o registro da memória informativa acumulada de toda a cidade e (...) os novos estímulos atuais, que constroem permanentemente novos fatos e emitem novas imagens que acabam por engendrar o *presente* da memória, aquilo que será memória no futuro (Castello 1997:526).

Patrimônio em Salvador: um breve histórico da sua preservação

De acordo com documentação transcrita por Peres (1997:164-165), data já de 1927, no estado da Bahia, a criação da Inspectoria Estadual dos Monumentos Nacionaes, como resultado de uma tentativa de “engendrar um esquema legal para defender o opulento conjunto de monumentos existentes em Salvador e nas cidades do Recôncavo Baiano”. Buscava-se, então, articular as ações do governo com o Arcebispado e as “intendências municipais”, para identificar e proteger toda e qualquer edificação localizada em território baiano, “à qual se atribua valor artístico ou histórico”. Esse arranjo, contudo, logo revelou-se ineficaz face aos conflitos de interesses entre o Estado, a Igreja e os proprietários.

Com a demolição da Sé Primacial, em 1934, a destruição de monumentos artísticos e históricos - que já levava de roldão as igrejas da Ajuda, de São Pedro e das Mercês - provocada pelo processo de modernização da capital atinge o seu ápice e provoca reações de revolta. Deflagra, localmente, entre os “homens

sensíveis”, então qualificados como “tradicionalistas”, a preocupação de preservar o acervo dos bens culturais e criar um aparato jurídico-administrativo que garantisse, no futuro, os procedimentos e as ações necessárias (Peres, 1997:161).

No ano seguinte, constam das reivindicações conclusivas da Semana de Urbanismo, realizada em Salvador, o reconhecimento da cidade como Monumento Nacional, “com os mesmos direitos de Ouro Preto”, fruto das discussões provocadas por uma das linhas mestras que balizaram as discussões do encontro: a consideração da importância do patrimônio “no sentido de preservar a memória, numa perspectiva cultural, educativa e pedagógica de gestão” (Sampaio, 1999:190,174).

Em 1937, instala-se na cidade a Delegacia Regional do SPHAN que, no ano seguinte, inicia os processos de tombamentos de monumentos isolados.²⁷ Repete-se, no nível local, a política nacional de preservação, que privilegia, isoladamente, os monumentos artísticos e históricos datados do século XVIII. Em Salvador, tal qual no Rio de Janeiro, os mesmos intelectuais e arquitetos modernistas são, ao mesmo tempo, os responsáveis pela preservação do patrimônio arquitetônico e pela realização da arquitetura de vanguarda que afronta a tradição que se busca preservar (Motta Santos, 1996:91; Cavalcanti, 1995:45).

A partir da metade da década de 1950, quando a Petrobrás entra em operação na região do Recôncavo Baiano e concentra, nesse território, um enorme fluxo de recursos financeiros, amplia-se a produção da arquitetura modernista na cidade-capital e a defesa do patrimônio construído afigura-se como um impedimento ou, quando menos, um entrave limitador ao desenvolvimento pretendido. Acirram-se os conflitos entre os “desenvolvimentistas” e os “protecionistas”, num embate que demonstrava, localmente, uma característica da prática política brasileira: nela, tradicionalmente, os conservadores destroem enquanto os progressistas conservam.

²⁷ No contexto então vigente, conforme Fonseca (1997:115), a utilização desse instituto legal seria “uma fórmula realista de compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público relativamente à preservação de valores culturais”.

Parte do centro antigo de Salvador é tombada pelo SPHAN em 1958. No ano seguinte implanta-se na Universidade da Bahia o curso de Arquitetura com um perfil de formação teórico-prática caracterizado por um viés eminentemente vinculado ao Movimento Moderno.

Em 1960, a inauguração de Brasília - cidade-manifesto modernista e exemplo máximo de uma identidade nacional desejada, concebida e realizada pelos mesmos arquitetos pioneiros do SPHAN, realizadores do edifício sede do MES (Motta Santos, 1996:91) -, coroa, simbolicamente, o período de execução de inúmeros exemplos de arquitetura modernista erguidos em Salvador, no entorno imediato do hoje considerado Centro Histórico. Essas ações contribuíram para a destruição da volumetria da cidade antiga e romperam com a configuração do traçado da trama viária original, tal qual já ocorrera nas primeiras décadas do século, no processo de modernização da área central (Fernandes & Gomes, 1991; Petti, 1998). Boa parte dessas obras foi concebida e realizada por arquitetos modernistas vinculados aos quadros do SPHAN, traduzindo a ambiguidade dos posicionamentos técnicos e profissionais entre teoria e prática, entre vanguarda e tradição.

Em Salvador, a prática desenvolvida pelo SPHAN local é, em tudo, semelhante ao comportamento da direção nacional, obedecendo aos critérios e às recomendações por ela estabelecidos. O Estado e a Prefeitura não realizam qualquer ação vinculada à defesa do patrimônio.

A questão da preservação é encarada, em Salvador, como um problema vinculado ao governo da União e tratada, exclusivamente, através da regional do SPHAN, como um rebatimento local dos procedimentos acatados em nível nacional. As ações pautam-se sobretudo pelos critérios estabelecidos na *Carta de Atenas*²⁸: a preservação prioritária do monumento individual, mesmo que isoladamente do seu contexto original. Esse fato é ressaltado por Fonseca

²⁸ Foram consultadas duas versões da Carta: aquela mais conhecida e divulgada, de autoria de Le Corbusier, publicada originalmente em francês, em 1941, e denominada *La Charte d'Athènes*, e a de J. L. Sert, editada em 1942, com o título *Townplanning Chart*, como um apêndice ao seu livro *Can our Cities Survive?*. A tradução utilizada desta última foi a do professor Admar Guimarães, originalmente publicada, em 1955, pelo Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Em ambas os documentos os trechos que tratam da questão do patrimônio histórico pouco

(1997:116) quando comenta que "o limite ao 'vanguardismo' do SPHAN era o conceito de monumento histórico expresso na Carta de Atenas de 1933", como é referendado pelos depoimentos feitos por especialistas, nas mesas redondas realizadas na sede nacional do SPHAN, nas comemorações dos 50 anos da entidade (Alcântara et al., 1987).

A combinação de modernização com desenvolvimentismo, definidora do novo perfil do desenvolvimento brasileiro, entra em choque com o "caráter marcadamente cultural" do padrão de atuação do SPHAN, que passa a apresentar características de fragilidade de ação e inadequação conceitual aos novos tempos (Fonseca, 1997:159-160). O processo combinado de industrialização, urbanização, migrações campo/cidade, elevação dos valores do solo urbano e interiorização da ocupação territorial desarticula os procedimentos tradicionais de preservação do patrimônio já assimilados pelo senso comum. Eleva-se o grau de dificuldade e de conflitos de interesses, referentes não mais à preservação de monumentos isolados, mas sim aos centros históricos das grandes cidade ou das cidades-monumento.

O quadro de opositores à preservação do patrimônio passa a se caracterizar pela existência de duas facções. Por um lado, os ardorosos defensores da via desenvolvimentista, que desta esperavam a redenção socioeconômica da nação brasileira e sua inserção no quadro das nações desenvolvidas. Por outro, os intelectuais que viam na prática tradicional de tombamento de monumentos excepcionais uma afirmação tendenciosa dos valores da classe dominante e dos produtos culturais de extração luso-brasileira, fruto do suposto elitismo do SPHAN.

Por essa época, ocorre a primeira mudança de dirigentes no SPHAN nacional. Alterações radicais são introduzidas no comportamento da instituição que, numa estratégia de sobrevivência em um quadro adverso de falta de recursos e de oposição sistemática, esforça-se por demonstrar a correlação possível entre o valor cultural e o valor econômico dos bens patrimoniais.

diferem. A versão corbusiana é mais completa e específica sobre o tema. Sobre o assunto, de modo detalhado, ver Sampaio 2001.

No final de 1967, realiza-se em Quito, através da Organização do Estados Americanos (OEA), a Reunião sobre Conservação e Utilização de Monumentos e Lugares de Interesse Histórico e Artístico, que produz o documento conhecido como *Normas de Quito*. Nele aparece, pela primeira vez de forma oficial, o reconhecimento da importância estratégica de se utilizarem os “recursos monumentais” das “sobrevivências do passado” - fossem eles monumentos isolados ou sítios - como “instrumentos do progresso”, como equipamentos de suporte à realização do turismo cultural - histórico, artístico e arqueológico - nos planos de desenvolvimento econômico dos países da América Espanhola, com base nos benefícios que tal procedimento proporcionara na Europa. O mesmo documento propõe a adoção da *Carta de Veneza* “como norma mundial em matéria de preservação de sítios e monumentos históricos e artísticos” (IPHAN, 1995:126-143).

Nesse mesmo ano é criada a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, acompanhando o surgimento, no país, de organismos locais de preservação do patrimônio e legislações estaduais de proteção. Todo esse processo era reflexo da necessidade de descentralização provocada pela crise do papel institucional da organização central. A nova entidade, vinculada à Secretaria Estadual de Educação, restaura as fachadas do Largo do Pelourinho (1973) e promove a instalação da Pousada do Convento do Carmo, numa tentativa de reeditar, localmente, o sucesso dos *paradores*²⁹ espanhóis.

No início da década de 1970, inicia-se em Salvador um processo de descentralização funcional - que abalaria a centralidade absoluta do Centro Tradicional - desencadeado por uma série de intervenções de grande porte na cidade: novos complexos portuários fora do município, a implantação da Avenida Paralela e do Centro Administrativo e o novo acesso rodoviário conjugado à nova Estação Rodoviária e ao Shopping Iguatemi. No cenário proposto, de desenvolvimento através da industrialização da base econômica local, implanta-se, em municípios vizinhos, o Centro Industrial de Aratu. O plano original deste, ao organizar a ocupação urbana, em conformidade com o espírito da época,

²⁹ Instalações hoteleiras, de variados níveis de atendimento e serviços, adaptadas a edificações restauradas, com reconhecido valor artístico e/ou representatividade histórica, de propriedade do Estado espanhol.

definia o Centro Histórico como o *locus* privilegiado do turismo local. Funções que tradicionalmente se alojavam na área central, como a administração pública, o comércio varejista mais sofisticado e a prestação de serviços especializados, passam a, progressivamente, afastar-se dali, dando início a um processo de acentuada degeneração físico-ambiental das edificações ali localizadas.

O crédito facilitado dos agentes financeiros estatais brasileiros estimula a especulação imobiliária nas cidades e catalisa a indústria da construção civil, considerada, na época, como a ponta de lança da dinamização da economia urbana nacional. O intenso processo de substituição de edificações, promovido pelo capital imobiliário, reaquece e acirra os velhos conflitos de interesses entre os *progressistas conservacionistas* - defendendo a preservação não mais do *patrimônio*, mas sim da *memória e identidade* - e os *conservadores destruidores* - advogados da “liberdade” de promover alterações radicais na paisagem construída.

O Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH) surge, em 1973, no contexto da Secretaria de Planejamento da Presidência da República (Seplan-PR), e defende a utilização dos usos diferenciados e das divisas geradas pelas atividades de turismo como aliados naturais na batalha pela preservação do patrimônio histórico e artístico, que passa a ser encarado como possuidor de atributos que o qualificam como um conjunto de potenciais produtos turísticos.

A crise na economia mundial, provocada pelo choque do petróleo, reflete-se no Brasil com o fim do propalado “milagre brasileiro”. Acompanhando uma tendência internacional, a noção de patrimônio é ampliada e passa a incorporar outros produtos culturais antes desconsiderados. Inicia-se, nacionalmente, o apoio institucional às iniciativas particulares de preservação de edifícios isolados, e amplia-se o número de tombamentos de conjuntos fabris, vilas operárias, exemplares da arquitetura vernacular e outros documentos de referências culturais não-européias. Aloísio Magalhães declara, em 1975, que “patrimônio histórico passou a ser espécie e bens culturais, o gênero” (Fonseca, 1997:171),

caracterizando exemplarmente essa época de crise conceitual e redefinição classificatória.

Na Bahia, o governo estadual amplia a influência das suas ações e inicia, por Salvador e seu Recôncavo, a realização de um amplo e detalhado inventário de classificação para a proteção dos bens culturais móveis e imóveis, utilizando novas categorias de conceituação.³⁰ Desenvolve, também, o Projeto Mapeamento dos Monumentos Negros da Bahia (MAMNBA) que, ampliando os critérios de identificação e reconhecimento até então vigentes, possibilita o tombamento do Terreiro da Casa Branca, templo sagrado e matriz referencial da religião afrobaiana do candomblé.

A escassez de recursos financeiros e a redução da eficácia administrativa no sistema SPHAN revelam nacionalmente, o início da redução da hegemonia da instituição, que se mantém como referencial primordial nas questões de fundo conceitual e teórico. Na sua regional baiana, a entidade preserva a prática vinculada à restauração e à conservação de monumentos isolados.

Na década de 1980, o governo estadual amplia a sua atuação na gestão do Centro Histórico e, através do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), instaura a prática de intervir em imóveis isolados, não-monumentais, para neles alocar equipamentos sociais - creches, postos de saúde, escolas -, voltados para o atendimento das comunidades carentes circunvizinhas.

Esse conjunto urbanístico, tombado nacionalmente pelo SPHAN, foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade em novembro de 1985. Apresentava-se semi destruído, com uma aparência desolada semelhante à de uma cidade bombardeada ou, ainda, que recentemente houvesse sofrido um terremoto.

Foi para esse universo de trabalho que a Prefeitura de Salvador, em meados de 1986, incumbiu Lina Bo Bardi fazer uma proposta de intervenção.

³⁰ O primeiro volume do *Inventário de Proteção do Acervo Cultural* é publicado pela Secretaria de Indústria e Comércio do Estado da Bahia, em 1975.

Refuncionalização dos espaços das cidades: patrimônio edificado, gentrificação e a nova segregação socioespacial

Observamos, atualmente, que a “cultura” atrai a atenção dos políticos: não que os políticos sejam sempre “homens de cultura”, mas que a “cultura” é reconhecida como um instrumento de política, e como algo socialmente desejável que cabe ao Estado promover.

T. S. Eliot, em 1948

Na nossa sociedade errante, sempre em transformação devido ao movimento e ubiquidade do seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo mediática: ela remete para uma instituição e para uma mentalidade.

Françoise Choay

A década de 1980 foi um período caracterizado pelo declínio do homem público, pela expansão das áreas de influência da esfera privada e pela intensificação da ação e da interferência dos organismos internacionais no reconhecimento e qualificação dos Patrimônios da Humanidade, de acordo com o prescrito pela Conferência Geral da Unesco realizada em 1972³¹ (Choay, 2000:183). Por essa época, a ampliação da demanda efetiva provoca, internacionalmente, nos mercados de arte, antiguidades e do solo - edificado e *aedificandi* - das grandes cidades, uma elevação desmedida de preços que contribui para que o valor de troca seja considerado, nas estratégias de preservação dos bens culturais, como superior aos demais (Fonseca, 1997:70).

A cultura passara, conforme Arantes, de um direito inalienável e universal para, mercantilizada pelo processo de atualização da economia capitalista, tudo transformar, inclusive as obras de arte, em mercadoria: tornara-se a “peça central na máquina reprodutiva do capitalismo, a sua nova mola propulsora” (1998:153). Quando rebatida na questão do patrimônio, essa atualização conceitual da cultura terminava também por privilegiar o valor econômico dos monumentos, que passam a ser encarados, preferencialmente, como bens utilizáveis nas atividades de turismo e na construção simbólica dos simulacros espetaculares da paisagem (Zukin, 1991:206).

Como que antecipando esses procedimentos, a arquitetura contemporânea, a partir do final dos anos de 1970, renega frontalmente a ortodoxia modernista dos CIAMs e torna-se uma produção cenográfica,

³¹ Essa Conferência assinala o crescimento internacional do interesse - a “expansão ecumênica das práticas patrimoniais” - pela preservação do patrimônio mundial, cultural e natural (Choay, 2000:183,205; IPHAN 1995:175-192).

referenciada em citações culturalistas de um passado idealizado: uma embalagem esteticamente concebida para abrigar, no seu interior, a complexa e necessária quantidade e diversidade de instalações técnicas. O arquiteto é cada vez mais solicitado a dirigir

os diferentes aspectos da indústria para conceber os respectivos componentes, como apoio de um paradigma tecnológico predominante, e então refinar o resultado através de um processo de coordenação cuidadosa" (Frampton, s.d.:63).

Passa a ser o administrador do resultado estético final do edifício, estando a estrutura e a construção mais vinculadas à inumerável disponibilidade tecnológica e à compatibilidade aos requisitos dessas mesmas tecnologias.

As críticas feitas por Giedion (1997:160,159), em 1944, e por Norberg-Schulz (1998:13), em 1967, com respeito ao abastardamento do caráter simbólico dos elementos arquitetônicos da antiguidade, promovido pela valorização do ecletismo na arquitetura do século XIX, podem ser equiparadas, na contemporaneidade, aos ataques dirigidos ao formalismo estético da arquitetura fachadista ou cenográfica, composta, basicamente, de colagens culturalistas de citações de estilos do passado, desvinculadas de qualquer compromisso, ético ou programático, com a mudança social, como o preconizado pelo Movimento Moderno nas suas origens. Efetivamente as considerações de Giedion podem ser aplicadas à atualidade, já que a mercantilização da cultura e a forma-mercadoria, substituindo a obra de arte, fazem com que estas percam "seu conteúdo interno" e se convertam "em clichês sem significado emocional". Ao se apropriar de todas as formas possíveis de representação, desqualificam a relação significante/significado e promovem "uma desvalorização dos símbolos em todos os campos relacionados com o emocional", retrabalhando novas qualificações/configurações simbólicas para as recentes construções, em um projeto de *assemblage* das variedades disponíveis: os "elementos formais do armazém da história".

Nos anos de 1980, ocorre, no caso brasileiro, um crescente interesse por parte de governos estaduais e de municipalidades em afirmar iniciativas, regionais ou locais, nas áreas da cultura (Fonseca, 1997:78), vinculando essas realizações aos seus programas políticos e às suas atuações administrativas.

Internacionalmente, o que se observa é a ênfase em projetos de requalificação e de desenvolvimento urbano, que promovem a restauração e revitalização de áreas antigas conforme a nova lógica de construção da paisagem urbana pós-moderna: retrabalhar a aparência dos remanescentes do passado para, sob essa proteção simbólica - de validade e relevância aparentemente indiscutível -, criar espaços concebidos segundo as regras da última moda do consumo vigente (Zukin, 1991:205).

Diferentemente do caso brasileiro, no qual, historicamente, sempre coube à União a responsabilidade por assumir os custos e realizar as ações de restauração e preservação dos monumentos e dos sítios históricos, os países capitalistas mais avançados - e, dentre eles, os Estados Unidos - têm na iniciativa privada - empresas ou pessoas físicas - o agente primordial, ainda que estimulada pelo Estado, de realização das tarefas de conservação da paisagem urbana, qualificada como de valor histórico-ambiental, de preservação da memória, da cultura e da identidade locais. A reduzida participação do Estado foi paulatinamente substituída pela do Capital, que se tornou o grande responsável pela interpretação das possibilidades de negócios e pela produção - e oferta - de “novos” espaços da cidade, em muito requalificados nos seus usos, se comparados às suas destinações originais (Arantes, 1998:139). Esses territórios passam a ser objeto de intervenções desenhadas para transformá-los em verdadeiros parques temáticos urbanísticos, canhestros simulacros - “cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu” (Jameson, 1997:45) - de um passado irrecuperável, onde se acentua a excludência e se radicaliza a segregação socioespacial das populações (Arantes, 1993,1998; Debord, 1997; Fainstein, 1996; Fonseca, 1996; Guattari, 1996; Jameson, 1997; Subirats, 1984,1988).

Nessas sociedades, o processo de concentração de rendas elevadas em uma reduzida parcela da população, também detentora de um alto nível de educação e de padrões sofisticados de consumo, proporcionou uma corrida pela ocupação das áreas centrais, antigas e degradadas, que passaram a ser consideradas como possuidoras de um alto valor simbólico-referencial. As assim qualificadas “novas fronteiras” urbanas foram “colonizadas” por “pioneiros” (Smith, 1996), como foram denominados os novos moradores ocupantes, que, dessa

maneira, expulsaram a antiga população ali residente (Zukin 1991:208). Esses procedimentos de requalificação social e funcional de espaços urbanos degradados, levados a efeito pelos *yuppies*³², receberam a denominação de *gentrification*³³, palavra vertida para o português como *gentrificação*, ou ainda, como *enobrecimento*.

A gentrificação, ao expulsar das áreas centrais as populações antigas para zonas periféricas das ex-metrópoles industriais, contribui para instaurar um processo cada vez mais segregado, social e espacialmente.³⁴ Comentando a questão, Harvey (1992:79) anota que, aparentemente, a gentrificação é uma tentativa de proprietários urbanos reagirem à estandardização da arquitetura e do urbanismo modernista, pela adaptação de exemplares de edificações de arquitetura personalizada feita para ser habitada e não apenas admirada. Reconhece, contudo, que esse mesmo processo termina por provocar a utilização de componentes arquitetônicos que são repetidamente agregados aos elementos originais, chegando a conformar uma aparência bastante homogênea dos conjuntos de edificações restauradas, tal qual a aparente massificação dos conjuntos modernistas, da qual, originalmente, desejava-se um afastamento. Sobre o mesmo assunto, registra Arantes (1998:124) que, para enfrentar a uniformização promovida por uma "paisagem urbana comandada pela lógica do mesmo", fruto da indução condicionada ao consumo compulsivo, a volta à arquitetura do lugar se afiguraria como uma alternativa derradeira, um "esforço *in extremis*" de recompor vínculos sociais desfeitos que aquelas localidades ainda parecem representar e guardar na sua fisicidade.

Esse processo, de ressemantização do vernacular, no qual as habitações degradadas são apropriadas, recicladas e atualizadas aos novos usos, transformando-se em paisagem investida de representação de poder econômico e de significado cultural é, segundo Zukin (1991:206-209), "o grande exemplo de apropriação cultural de nosso tempo". Conforme esse autor, o cotidiano de tais

³² Denominação aplicada aos jovens profissionais urbanos enriquecidos pelos grandes ganhos obtidos com a especulação nas bolsas dos mercados futuros globalizados do capital financeiro internacional.

³³ O "surgimento de uma camada social média", segundo Harvey (1992:15)

³⁴ Segundo Boyer (1995:10), isso se evidenciaria na ocorrência de "setores devotados ao fausto e às classes médias, as quais não têm nenhum contato com as mais pobres, freqüentemente classes subempregadas ou desempregadas"

espaços - “as atividades diárias e os rituais sociais que constituem o vernacular” - é formado por um contexto que, por seus estreitos vínculos com o lugar, tende a resistir à uniformização das paisagens e comportamentos promovida pelo capital flutuante.

Se nos países menos desenvolvidos economicamente a gentrificação de áreas urbanas degradadas é incipiente ou inexistente é bastante semelhante, contudo, o tratamento de requalificação dado aos espaços das suas cidades geralmente transformados em quase simulacros da identidade local. Esse comportamento estratégico tende a responder aos interesses políticos e econômicos dominantes do lugar, os quais advogam e defendem a ambígua combinação de afirmação da soberania política - através da valorização das especificidades locais - com a oportunística criação de uma atração turística, em uma economia que estimula e expande o setor de serviços especializados e sofisticados. Oferece-se uma falsa tradição, estilizada e pasteurizada, como um produto combinado de diferencial qualitativo ambiental com consumo turístico autêntico e de boa qualidade.

Analisando esse fenômeno, Boyer (1995:4) avalia que, atualmente, o consumo desempenha o papel econômico mais relevante em muitos dos centros revitalizados e restaurados das grandes cidades, e que esses locais estariam se “tornando lugares de divertimento, de pura brincadeira”, passando a ser representações de uma falsa identidade local. Alguns autores (Arantes, 1998; Jameson, 1997; Monnet, 1996; Zukin, 1991) elaboram uma crítica profunda sobre a excessiva culturalização e historização do espaço e das relações entre essas práticas, aparentemente descomprometidas, e as políticas de gestão urbana, dos investimentos e do controle político da cidade contemporânea, qualificada por alguns (Arantes, 1998) como “cidade da cultura”.

Ampliando a discussão sobre o tema Choay (2000:197-198) ressalta que, em alguns países, a “indústria patrimonial” responde, atualmente - vide os exemplos da França, Espanha e Itália -, por uma porção expressiva, e em constante crescimento, do seu Produto Interno, tornando algumas regiões ou municipalidades completamente dependentes das receitas provenientes do

turismo cultural, efetivado pelo que a autora denomina de “fluxo transbordante e irresistível dos visitantes do passado”.

A força do lugar: globalização, memória e identidade local

Hoje, a universalização do modelo da cidade ocidental é completo. Sua influência se estende a todo o planeta, atos e palavras se assemelham de norte a sul, de leste a oeste: em todos os locais os mesmos bairros de negócios erigidos de arranha-céus, as mesmas estratégias de marketing, as mesmas técnicas de gestão urbana e as mesmas... políticas de proteção ao patrimônio.
Jérôme Monnet

De acordo com Huysen (1984:74), a peculiaridade plural da, assim por ele denominada, “sensibilidade pós-moderna” da nossa época, difere tanto do modernismo ortodoxo quanto da atitude das vanguardas radicais, visto que ambos não admitiam a possibilidade de pactuar com o passado histórico. Diferentemente dessas duas posturas, o que se verificaria contemporaneamente seria a valorização - como temas privilegiados e de inquestionável valor estético e político - das questões referentes à conservação do acervo patrimonial e do realce às tradições culturais. Elementos fundamentais, por certo, ainda que insuficientes, na estratégica preocupação de evidenciar as diferenças e de afirmar a identidade do lugar.

No contexto de uniformização das paisagens físico-ambientais e de crescente homogeneização de comportamentos socioculturais, estimulado pelo processo de mundialização da economia, o tema da preservação da identidade do lugar deixa de ser apenas uma afirmação política de soberania para, mais além, segundo Del Rio (1997:700-704), ser uma estratégia político-econômica que privilegia os atributos da imagem da cidade e as interferências nela realizadas: as intervenções de desenho urbano tenderiam a melhor qualificá-la, ampliando o *portfolio* diferencial de ofertas de vantagens comparativas, numa possível disputa entre cidades. Essa valorização e comercialização da imagem, numa sociedade caracterizada como portadora de uma sensibilidade pós-moderna, fenômeno por ele qualificado como típico dos nossos tempos atuais, faz com que se verifique, nas políticas públicas de desenvolvimento urbano locais - e nos negócios privados - um renovado interesse, agora não mais circunscrito aos órgãos de proteção,

àquelas porções onde os atributos simbólico-estético-visuais seriam mais evidentes: as áreas centrais, os sítios históricos e os bairros das classes altas.

Assim é que, a partir da década de 1980, a questão da preservação do patrimônio dos "Centros Históricos" passa a ser enfocada sob outras óticas e direcionada de acordo com novos interesses. Se, tradicionalmente, buscava-se realçar as individualidades das culturas nacionais através da proteção à memória e às identidades locais - combinando nacionalismo e progresso social -, a partir de então o patrimônio arquitetônico deixava de ser encarado pelas elites como um entrave ao progresso e passava a ser visto como uma alternativa de desenvolvimento econômico, uma nova fronteira para a realização de negócios imobiliários (Arantes, 1998; Harvey, 1992; Jameson, 1997; Monnet, 1996; Smith, 1996; Zukin, 1996).

Antes disso, já surgira a possibilidade de se buscarem novos caminhos e práticas diferenciadas no momento em que se abalara a fé inquestionável nos preceitos do Movimento Moderno e da modernização por ele estimulada. Nesse período de crise conceitual, a requalificação funcional dos Centros Históricos afigurou-se como uma alternativa concreta aos preceitos abstratos e totalizadores do racionalismo proposto pelo funcionalismo modernista - as regras preestabelecidas de ordenamento globalista e otimizador do desempenho econômico da cidade - permitindo um retorno intencionalmente desejado às referências simbólicas do passado. Ocorria, portanto, a revalorização do tradicional, do popular, do vernacular e do artesanal, um viés alternativo praticado sob um enfoque contextualista, que permitiria lidar com a arquitetura da cidade, privilegiando os aspectos que esta carregaria de "forma-lugar" (Arantes, 1998:75,166). Valorizava-se a cidade tida como comum, aquelas parcelas do território urbanístico onde se construíram espontaneamente as formas vernaculares³⁵, de acordo com as necessidades imediatas, cotidianas das suas populações. Essa foi a época, ainda segundo Arantes (1998:166), em "surgiram os contextualismos das mais variadas colorações, em que se combinavam existencialismo e estruturalismo, linguística, antropologia e historicismos de tinturas marxistas ou revivalistas".

Nas últimas duas décadas do século XX, o discurso político de perfil conservador e, historicamente, não-conservacionista, passa a justificar - sob a égide ideológica da necessidade da preservação - a criação da mais nova oportunidade de investimentos e ganhos no território metropolitano: os centros históricos.

Segundo Monnet (1996:222) - cuja opinião é de forma semelhante secundada por Choay (2000:197, 195) -, advogava-se, internacionalmente, ainda que de modo superficial, que o reconhecimento, o respeito e a preservação do patrimônio seria a estratégia para se garantir aos lugares urbanos a sua identidade de paisagem cultural construída, as referências específicas de uma determinada população, a “defesa dos particularismos, da heterogeneidade e da diversidade”. Esse posicionamento ecoava, por certo, as determinações contidas na *Recomendação de Nairobi*³⁶, de 1976, quando se instaurou a preocupação em se recomendar a “conservação viva” de sítios históricos como uma estratégia de sobrevivência das particularidades locais, face à acelerada universalização e uniformização tanto dos comportamentos sociais como das paisagens construídas que os abrigavam.

O oportunismo governamental de utilizar a oportunidade histórica de se apropriar das aparentemente apolíticas políticas de patrimônio - “verdadeiros instrumentos de gestão das cidades” - é ressaltado por Monnet (1996:226). Com enorme potencial de mascarar interesses subjacentes à realização de projetos e intervenções sobre parcelas da cidade, essas políticas seriam usadas como preciosos instrumentos legitimadores, cooptando adesões, auxiliando a negociação entre partes conflitantes, facilitando o estabelecimento de acordos e compromissos, e, por vezes, favorecendo a ocultação da inexistência de um projeto real.

A mobilização consensual provocada pelas políticas de preservação e conservação do patrimônio construído, segundo o mesmo autor, “transformaram-se em peças essenciais das estratégias de imagem das cidades”, na medida em

³⁵ As arquiteturas sem arquiteto, segundo Rudofsky.

³⁶ *Recomendação Relativa à Salvaguarda dos Conjuntos Históricos e sua Função na Vida Contemporânea*. UNESCO, 19ª Sessão, Nairobi, 26.11.1976 (IPHAN 1995:251-268).

que facilitam - pela capacidade de quase anular conflitos de interesses - a legitimação das decisões de governo local explicitamente vinculadas à questão, mas que, implicitamente, carregam as intenções de realização de intervenções urbanísticas em nada imparciais ou apolíticas. São as políticas que melhor se prestam a viabilizar uma intervenção no espaço pluralista dos centros das cidades, o lugar comum que, partilhado por todos os cidadãos, tende a ser o palco da mais acirrada competição pelo uso do solo (Monnet, 1996:227).

A oportunização das questões da preservação e conservação do patrimônio como *política pública* tornou, conforme Monnet, o uso do “álibi do patrimônio” uma alternativa estratégica para se deflagrar uma intervenção urbanística apaziguadora de grupos em conflito. Arantes (1998:165) sustenta a mesma opinião ao afirmar que “a administração cultural tornou-se o instrumento máximo de ação política, ou melhor, o sucedâneo desta como forma de administração dos conflitos sociais”.

Proteger o patrimônio seria, portanto, empreender a construção de um passado - “testemunho dessa cidade pretensamente feliz” (Monnet, 1996:220) - que, por ser idealizado, inibe argumentos antagônicos ou reativos. Essa postura sacralizada, consensual, imobilizaria as populações frente às possíveis oposições que surgiriam, face às decisões de estabelecimento de prioridades governamentais, legitimando e referendando essas escolhas. A questão da preservação do patrimônio se transformaria em “uma das utopias fundadoras da ação urbanística contemporânea”, já que instauraria a prática de se buscar “uma representação idealizada do passado urbano, em que as violências de toda natureza são excluídas” (Monnet, 1996:222).

Monnet alerta ainda para o paradoxo de que, se são internacionalmente utilizados os mesmos tipos de discurso de preservação - técnico e ideológico -, existe a tendência de se realizar, em contextos muito diversos, resultados bastante semelhantes. Ou seja: na busca do diferencial de uma identidade, um mesmo discurso, usado internacionalmente, estaria contribuindo para que os centros históricos estivessem se tornando, se não iguais, pelo menos bastante

semelhantes na aplicação de soluções de proteção, conservação, restauro e utilização que exibem.

Em busca de uma adequada diferença

No território das grandes cidades, os centros históricos são a parte que guarda a maior e mais concentrada carga de representatividade e de valores que melhor traduzem, simbólica ou concretamente, as referências da cultura e da formação da sociedade local. Como parcela das zonas centrais são também palcos privilegiados da centralidade polimorfa, plural, anônima e diversificada, a permitir o encontro gregário, a socialização dos saberes e o saudável e cotidiano choque provocado pelos pequenos e superáveis antagonismos decorrentes da diversidade dos múltiplos interesses das suas populações.

Caracterizam-se por ser a parcela do território da cidade onde predominam os atributos relacionados à identidade, aos valores históricos, artísticos, culturais e de memória coletiva, localizados no centro tradicional, pelo fato de ali se encontrarem as ocupações mais antigas e a maior concentração de monumentos, edificações ou espaços públicos de reconhecido interesse patrimonial. Por essas características específicas de agregar, em uma área espacialmente limitada, um conjunto de espaços com valores - histórico, artístico, cultural, antropológico e etnográfico - reconhecidamente especiais, devem ser tratados de maneira específica e cuidadosa no que se refere à realização de intervenções em edificações e em logradouros públicos ou à promoção de requalificações funcionais.

Em termos gerais, os centros históricos apresentam um cenário onde se verifica, problemática e precariamente, uma combinação aparentemente paradoxal de atributos físico-ambientais e socioeconômicos:

- riqueza singular do ambiente construído, que concentra, especialmente, marcos referenciais da identidade simbólica local;
- elevado custo de adequação das antigas estruturas às necessidades contemporâneas de funcionamento e conforto ambiental;

- anacronismo da tecnologia utilizada e precariedade, e/ou obsolescência, dos materiais empregados na execução das edificações e dos logradouros públicos;
- necessidade constante de realização de serviços de manutenção e conservação do acervo patrimonial, e
- baixa capacidade de renda e de consumo das populações que ali habitam.

O resultado, na maioria das vezes, é a intensa e promíscua ocupação de espaços fisicamente degradados por estratos de populações marginalizadas, sem capacidade econômica para enfrentar os altos custos de conservação que essas áreas antigas e centrais, por sua própria natureza, exigem.

Essa problemática determina ou, ao menos, aponta a necessidade de se identificar alternativas e intervenções diferenciadas, que tenham o objetivo de:

- garantir as especificidades tipificadoras do lugar contrapondo-se à tendência de realização de ações conceitualmente uniformizantes, e
- requalificar, refuncionalizar, restaurar e otimizar a utilização de edificações e de espaços públicos, construídos e subutilizados, buscando-se, preferencialmente, viabilizar a difícil combinação da preservação do patrimônio construído com a garantia do acesso ao consumo utilitário desses espaços restaurados pelas populações que os habitam.

E foi nesse sentido - e no espírito de romper com esses entraves - que Lina Bo Bardi pautou a formulação da sua proposta de intervenção para o Centro Histórico de Salvador.

Realizar a análise crítica dessa experiência é o objetivo do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4

MODERNISMO E TRADIÇÃO EM SALVADOR: O PROJETO PILOTO LADEIRA DA MISERICÓRDIA, 1987-1990.



Fig. 05 – O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia visto da Cidade Baixa, em 2000.

Lina Bo Bardi foi pioneira na busca de uma atividade artística global que, sendo objetiva e racional, oferecesse alternativas aos condicionantes do racionalismo e às imposições da lógica, convencida de que a única maneira de ser moderno é a de superar a modernidade. A capacidade para conciliar contrários, de desenvolver um pensamento conflitante e também coerente, de ser dialético sem cair no seu dogmatismo, isto é, sendo não-dialético ao mesmo tempo, ser metodológico e intuitivo, ser cada vez mais criativo e, por sua vez, mais objetivo face às necessidades dos usuários. Isso que uma parte da arquitetura mais recente tentou desenvolver, se desdobra da maneira mais primitiva, simples e básica na obra de Lina Bo Bardi.

Possui ela a fragrância, a fascinação e a autenticidade dos inícios.”

Josep Maria Montaner (1995:77)

Num encontro que obviamente ninguém marcara, os caminhos do establishment e dos mais refratários dissidentes acabavam se cruzando em nome da redenção social pela cultura, pairando esta última numa espécie de limbo de abrangência indefinida, dos bens museificados aos estilos de vida elaborados como direito ao exercício da diferença social.

Otília Arantes

É com base na lembrança daquele verão, e em nosso próprio conhecimento simbólico dele, que testamos o frio do presente.

George Steiner

Aquele que se dispuser a percorrer, ainda que por mera curiosidade, a íngreme Ladeira da Misericórdia, no centro antigo da velha cidade da Bahia, de preferência à tarde - quando o sol do poente a ilumina e aquece implacavelmente - notará, tão logo finda a alta e abrupta alvenaria de pedra bruta que serve de base ao vetusto conjunto da igreja e do hospício da Santa Casa de Misericórdia, uma série de cinco imóveis adjacentes, implantados na descida da rampa, no alinhamento dessa contenção.

Iniciando-se por dois singelos sobrados geminados, continua numa fachada de pedras arruinada, estabilizada com contrafortes plissados; segue por outro sobrado de maior volume e conclui quando, anexo a este, nota-se - implantada sobre um terrapleno que se finda à base da contenção da antiga Sé Primacial - uma estranha edificação fenestrada com formas irregulares que se desenvolve organicamente, circundando uma mangueira coberta de parasitas, realizada com as mesmas e intrigantes placas corrugadas de argamassa, que mais lembram prosaicas telhas de cimento amianto verticalmente assentadas.

Em tudo o conjunto é estranho à sua ambientação pretérita e à utilização presente: a ladeira vazia de transeuntes; o muro de pedras, que a separa da vista para o mar, coberto pela pátina dos tempos; os imóveis arruinados, mais abaixo, à esquerda; a curiosidade ociosa dos novos ocupantes - funcionários da Prefeitura e de uma ONG - que observam, espantados, através das janelas de caixilhos.

Essa aparente desolação, potencializada pelo mormaço do sol poente, induz o passante desavisado a indagar o que é aquilo, para que serve, por que um dia foi pensado e realizado?

Responder a essas perguntas seria, em síntese, a tentativa contida no texto que se segue.

O discurso político oficial ou: por dentro da política soteropolitana

Mais de vinte anos após a realização das últimas eleições municipais no Brasil, forma-se, em Salvador, uma coligação de partidos de oposição ao maior grupo político da Bahia, e esta elege, em 1986, com ampla margem de votos, o seu candidato para prefeito da capital. Este assume o poder em um quadro nacional no qual a luta pela reafirmação da soberania municipal é um dos temas mais candentes a serem discutidos pela Assembléia Nacional Constituinte, que iniciaria, ainda nesse mesmo ano, o processo de elaboração da nova Constituição.

O novo governo municipal estrutura seu programa de intervenções físicas apoiado em três grandes frentes de trabalho:

- a implantação e operação da Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC), sob o comando do arquiteto carioca João Figueiras Lima (Lelé), para projetar e produzir, em escala industrial, componentes pré-fabricados em argamassa armada, para serem utilizados em obras de infra-estrutura, na urbanização de espaços públicos e na execução de equipamentos sociais e de mobiliário urbano;
- a implantação do sistema de Transporte de Massa de Salvador (TMS) e,
- a criação do Programa Especial de Recuperação e Revitalização dos Sítios Históricos (PERSH) com o objetivo de promover a restauração dos três sítios históricos de Salvador³⁷ - Centro Histórico, Rio Vermelho e Itapagipe - especialmente do subconjunto mais representativo do acervo urbanístico e arquitetônico colonial do Centro Histórico de Salvador, denominado Parque Histórico do Pelourinho (PHP), composto pelo conjunto urbanístico-arquitetônico que guardava um maior grau de conservação e homogeneidade morfotipológica.³⁸

³⁷ As poligonais de definição desses sítios foram estabelecidas através da Lei Municipal nº 3.722, de 18.05.1987 (PMS, 1990:62-64) delimitando uma área total de aproximadamente 300 hectares. A área tombada pelo SPHAN e reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade era de 79 ha.

³⁸ A importância estratégica da decisão político-administrativa de implantação do PHP, com o Decreto nº 7.894, de 4 de setembro de 1987 (PMS, 1990:225), é sintetizada no discurso proferido pelo prefeito municipal por ocasião da assinatura do ato de criação: "Faz parte também desta retomada do programa nacional de revitalização do Centro Histórico, liderado por esta prefeitura, a criação do Parque Histórico do Pelourinho, cujo decreto acabo de assinar.(...) O Parque Histórico do Pelourinho nasce da idéia simples e fácil de ser concretizada. Parte da constatação de que

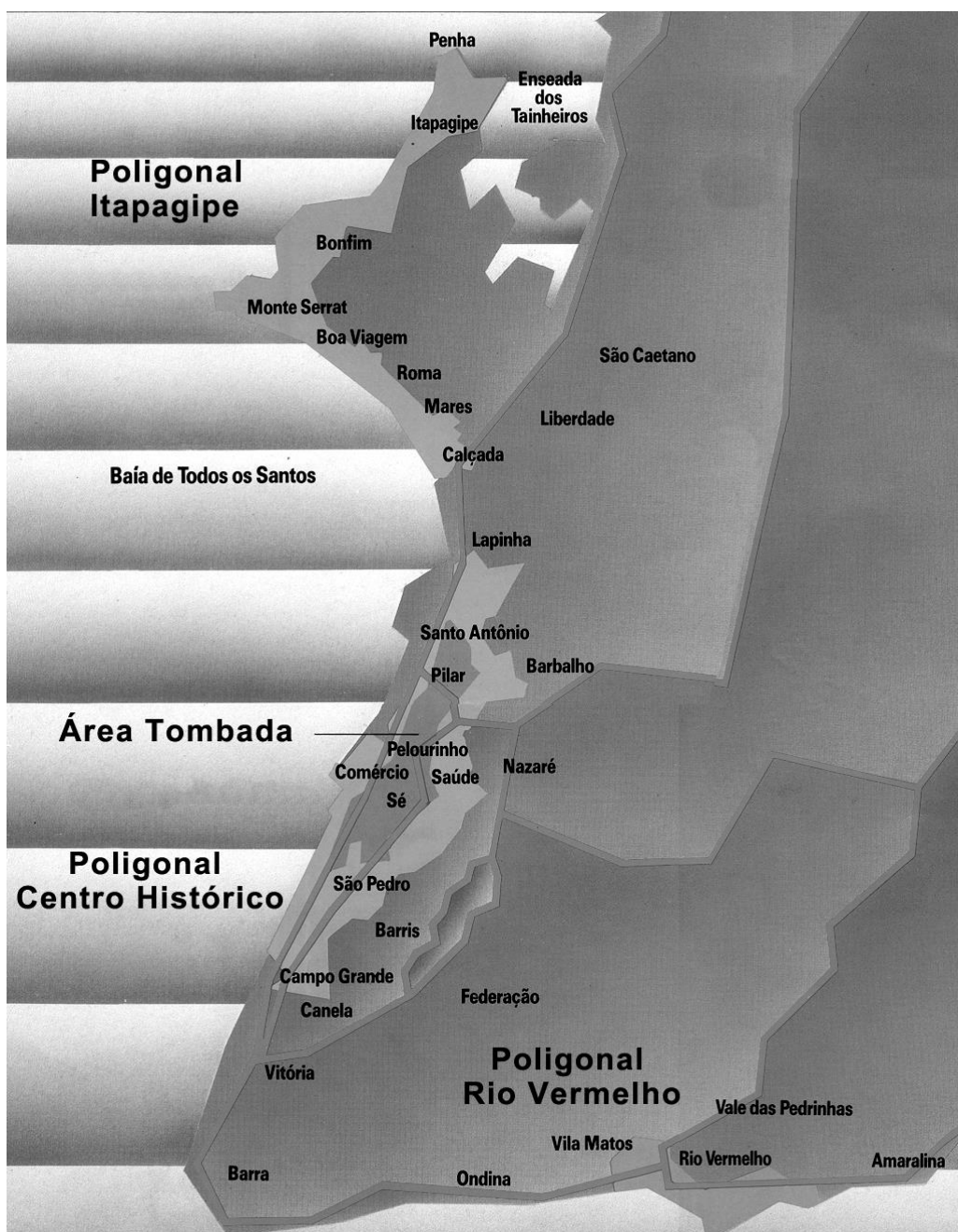


Fig. 06 - Cidade de Salvador com as poligonais dos sítios históricos

O governo recém-eleito inaugura uma nova postura político-administrativa, reclamando para si a primazia da intervenção e da gestão sobre a área tombada e utiliza-se deste tema como um elemento adicional para afrontar a hegemonia do

somente poderemos revitalizar o nosso Centro Histórico se criarmos as condições especiais de estímulo à vida e à economia dos seus habitantes e, ao mesmo tempo, garantirmos um mínimo de conservação aos equipamentos urbanos e a qualidade dos serviços essenciais na área.

Desta forma, além da implantação de uma administração própria, que contará inclusive com a colaboração dos seus moradores, vamos transformar os limites interiores do parque numa espécie de "Mini-Zona Franca-Municipal", dando uma série de benefícios e incentivos fiscais aos seus moradores e comerciantes"(Kertész, s.d.:83).

governo estadual, ao qual faz oposição. Abertamente, estabelece um confronto com esse, identificando-o aos governos militares, como deixa transparecer o discurso do prefeito, em 1987:

Desde o início do ano passado que esta prefeitura luta em defesa do centro centenário da Bahia. Uma luta que tem por bandeira não apenas a recuperação física dos velhos casarões, mas, igualmente, a recuperação de uma identidade cultural quase perdida e a retomada do papel a que sempre se destinou a Bahia no conjunto brasileiro da civilização.

Esta favela colonial a que foi reduzido o nosso Centro Histórico é um retrato que se encaixa preciso, na paisagem da degradação social, cultural e política que se desenhou sobre o Brasil nos últimos 20 anos. De práticas sociais desumanas, de conceitos equivocados de modernidade, de omissão e conivência (Kertész, s.d.:81).

Um folheto promocional da época³⁹, editado e distribuído pela Prefeitura, assim falava sobre a intenção de se restaurar a cidade antiga:

O Programa Especial de Recuperação dos Sítios Históricos de Salvador, (...) tem dois objetivos.

Um, de recuperar a vocação tradicional do centro da cidade como ponto de encontro, trabalho, morada e lazer da população.

O outro, de preservar o patrimônio arquitetônico, urbanístico, paisagístico e cultural do Centro Histórico.

Serão feitas, portanto, intervenções em parcelas definidas do território urbano, sempre com o compromisso de recuperar e preservar seus atributos físico-ambientais e sócio-econômicos (PMS, 1988:4).

Antecedentes

Como já foi comentado no capítulo anterior, a porção da cidade qualificada como o Centro Histórico de Salvador tem, historicamente, sido objeto de vários experimentos e intervenções físicas e socioeconômicas, realizadas pelas esferas federal (SPHAN), estadual (IPAC) e, mais recentemente, a partir de meados da década de 1980, municipal (FGM).⁴⁰

Essas ações sempre se caracterizaram, na sua quase totalidade, pela forma antagônica e desintegrada em que ocorriam. A origem desse conflitos estava centrada na diversidade das práticas específicas que cada órgão representava, agravada pelas matrizes ideológicas, técnicas e políticas dos profissionais a eles vinculados.

³⁹ *Recuperação do Centro Histórico de Salvador*. Publicação com 14 páginas coloridas, padrão A3, datada de 1988.

⁴⁰ Fundação Gregório de Mattos.

Grosso modo, pode-se, assim, simplificar essas diferenças no posicionamento de intervenção sobre o mesmo objeto de trabalho:

- o historicismo elitista e normatizador do SPHAN, privilegiando as restaurações lentas, primorosas e acadêmicas, tendo por objeto os grandes monumentos isolados: os conjuntos religiosos, a arquitetura militar e as aristocráticas construções civis dos solares urbanos, especialmente aqueles exemplos remanescentes datados do século XVIII;
- o assistencialismo clientelista do IPAC, realizando intervenções pontuais em um arquipélago de imóveis selecionados, especialmente desvinculados, adequando-os, fisicamente, para acomodar as funções institucionais de órgãos do aparelho administrativo do Estado ou utilizando-os como equipamentos comunitários de apoio à população marginalizada, habitante da área popularmente denominada Pelourinho/Maciel;
- a omissão histórica da Prefeitura Municipal, sem recursos financeiros ou técnicos qualificados para enfrentar o problema, agravada pelo seu limitado poder político *de fato*, se comparado ao apresentado pelas outras duas esferas.⁴¹

Lina Bo Bardi: o retorno

Atendendo a um convite formulado pelo recém-eleito governo local, a arquiteta Lina Bo Bardi retorna, no início de 1986, a Salvador, após uma ausência de mais de 20 anos, para desenvolver projetos de intervenção que deflagrassem do processo de revitalização, em grande escala, no Centro Histórico de Salvador.

Em junho desse mesmo ano, a revista *AU* assim registra o fato:

A prefeitura anuncia a arquiteta Lina Bo Bardi como uma conquista para seus quadros: ela ficaria responsável por traçar uma série de intervenções na paisagem urbana e área cultural. Ela porém não endossou claramente a proposta e preferiu ver a cidade com olhos de turista. E foi com os olhos de quem vê a cidade pela primeira vez que ficou apavorada com o caos urbanístico de Salvador. Admitiu a troca de idéias sobre a cidade numa reunião com o prefeito Kertész e classificou de

⁴¹ A Constituição Federal de 1988 estabelece, em seu artigo 30, item IX, que cabe ao Município a tarefa de “promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual” (Brasil, 1988:292).

brincadeira a proposta de extinção do centro histórico. A idéia foi levantada há pouco tempo, em Salvador, pelo arquiteto inglês Peter Cook (Simões, 1986:23).⁴²

Retomava Lina Bo Bardi, nesse novo conjunto de projetos encomendados, a intenção antes formulada quando trabalhara em Salvador, no período de 1958 a 1964: o rompimento dos limites entre o erudito e o popular e a opção por realizar uma arquitetura pública e socialmente comprometida. Revisitava, atualizava e reapropriava essas antigas/novas referências, trabalhando-as dentro de um marco modernista de intervenção. Buscava, com o emprego de tecnologias contemporâneas, garantir a preservação da tradição - como referência simbólica e como capital disponível - para o desenvolvimento e o progresso social.

São, representativamente, e de modo bastante original, retomadas as seguintes questões, em cada projeto a ser desenvolvido:

- o negro e o tráfico escravo África / Bahia, na Casa do Benin, no Restaurante do Benin e na Casa do Representante do Benin;
- a iconografia baiana e o conhecimento científico-antropológico dos rituais iniciáticos do candomblé, na Fundação Pierre Verger;
- o movimento cultural / carnalizante / afrobaiano, na Casa do Olodum;
- a fofoca, a futrica e o fuxico da transbordante criatividade barroca do Boca do Inferno, nos amplos espaços do Teatro Gregório de Mattos (TGM);
- a origem do cinema novo brasileiro na Bahia, terra de Glauber Rocha, no Cineclubes Corisco, anexo ao TGM;
- a tradicional boêmia baiana do centro da cidade, no Belvedere da Sé e no terreiro eletrônico multimídia do Terreiro do Cacique, anexo ao TGM;
- as origens e os mistérios do candomblé, na Igreja da Barroquinha e na Praça das Ervas;

⁴² Em março de 1986, realiza-se em Salvador o I Seminário Internacional de Urbanismo Norte/Nordeste, promoção conjunta da Prefeitura Municipal de Salvador e do Grupo Panorama, escritório de paisagismo de São Paulo. Nesse evento, Peter Cook, arquiteto inglês do grupo *Archigram*, propõe para a área do Centro Histórico a preservação de "alguns monumentos históricos e, no lugar das ruínas, devem ser cultivadas plantas" (Jornal *A Tarde*, 25.03.86, 1º cad., p.3). A tese, que levantou intensas polêmicas locais, aludia, por certo, às recomendações contidas na *Carta de Atenas* corbusiana.

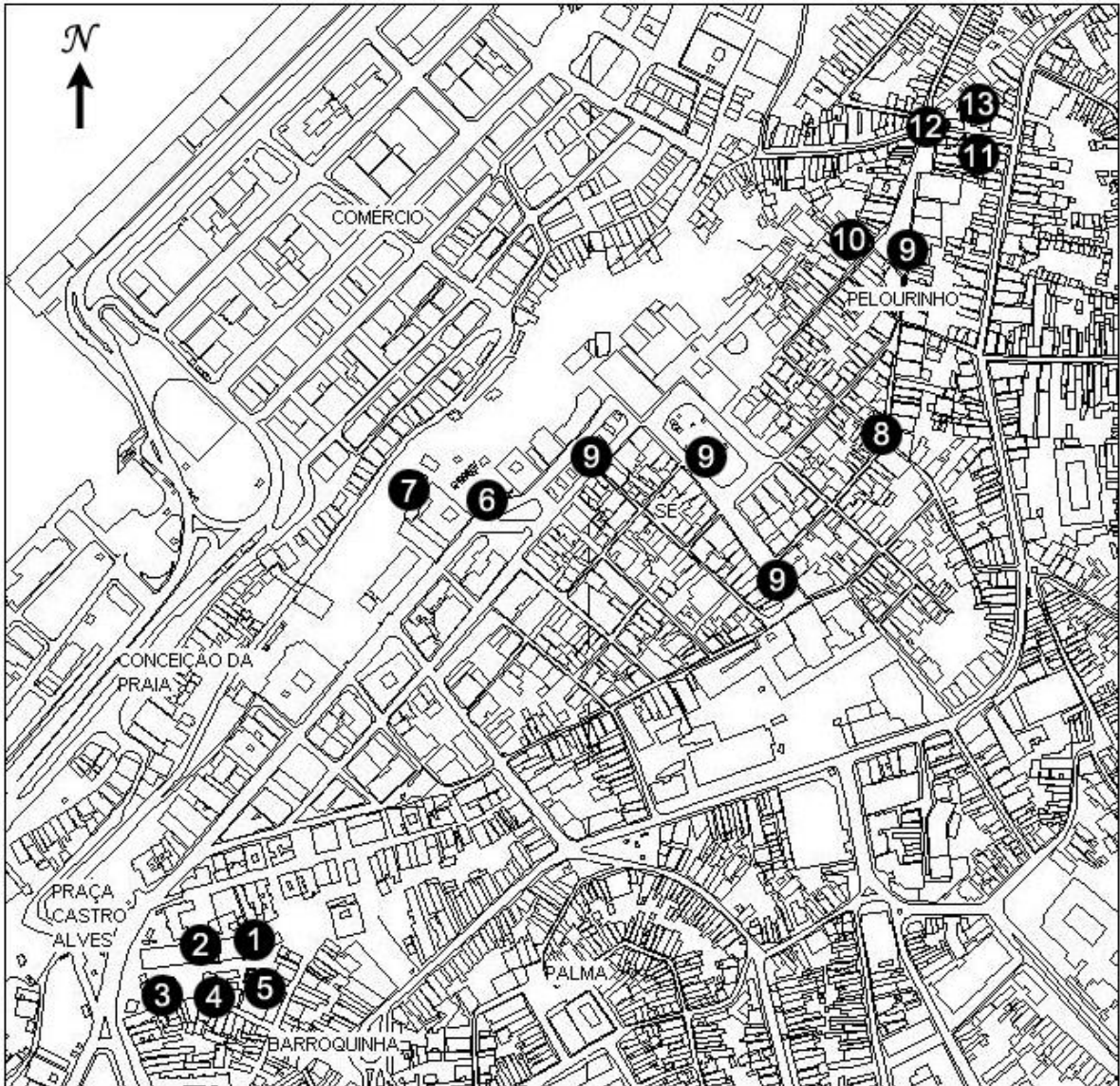


Fig. 07 - Centro de Salvador, com a localização das intervenções

- LEGENDA:
- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1 – Teatro Gregório de Matos | 8 – Grupo Cultural Olodum |
| 2 – Cineclubes Corisco | 9 – Projeto Praças |
| 3 – Terreiro do Cacique | 10 – Fundação Pierre Verger |
| 4 – Igreja da Barroquinha | 11 – Casa do Benin |
| 5 – Praça das Ervas | 12 – Casa do Representante do Benin |
| 6 – Belvedere da Sé | 13 – Restaurante do Benin |
| 7 – Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia | |

- o palco público para o exercício exibicionista da inata teatralidade soteropolitana, no Projeto Praças (Praça da Sé, Terreiro de Jesus, Cruzeiro de São Francisco e Largo do Pelourinho), e
- a contribuição para a melhoria das condições de vida das camadas populares, através da conjugação da oferta de espaços de consumo habitacional,

combinada com a de espaços produtivos da economia informal (comércio e prestação de pequenos serviços), no Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia.

O Centro Histórico para todos?

Tenho repetido, desde a minha posse, que darei um alto grau de prioridade ao projeto de recuperação do Centro Histórico da cidade, antigo coração cultural, político e administrativo do Brasil, hoje em avançado processo de degradação e deterioração. Este programa, que tem como pano de fundo uma proposta política mais ampla - a recuperação da identidade cultural do nosso povo - começará a ser implantado dentro de um curto espaço de tempo (...).

O projeto, que demandará recursos iniciais de 50 milhões de dólares, não se limitará a meras intervenções de restauração arquitetônica, no estilo do preservacionismo tradicional. Dada a sua amplitude, o que teremos será um importante fator gerador de melhoria de renda e emprego para milhares de pessoas, graças a intervenções em áreas de habitação e transporte, enfatizando a vocação turístico-cultural da região, sem prejuízo das atividades tradicionais já estabelecidas aí.

Teatros, cinemas, bares, restaurantes e outros equipamentos culturais, imprimirão nova vocação ao local. Some-se, a esta intervenção, o deslocamento, aqui para o Centro Histórico, de toda a estrutura administrativa do município, reafirmando o papel tradicional de núcleo político-administrativo da área, esvaziado por uma política equivocada e desligada de nossas origens culturais.

(...)

Assim, daremos um basta definitivo ao processo de degradação de nossa memória cultural e estaremos assegurando a utilização moderna do mais valioso conjunto arquitetônico da América do Sul, considerado patrimônio da humanidade pela UNESCO. Para isto é que estamos deflagrando um programa nacional de recuperação do Centro Histórico de Salvador, para o qual necessitamos do apoio de todos os setores da sociedade brasileira.

Primeira mensagem de Mário Kertész, recém-eleito prefeito de Salvador, à Câmara de Vereadores, em 01.03.1986.

O discurso oficial propalava e propagava a necessidade de se proceder a uma ampla e indiscriminada ação de recuperação do centro antigo da cidade e afirmava a intenção de “realizar uma intervenção pública com o objetivo de restaurar e reforçar a qualidade de vida, em termos físicos e sociais, dos espaços históricos de Salvador” (PMS, 1988:2). Contudo, parecia haver, por parte dos grupos econômicos que apoiaram o Prefeito, vinculados ao capital do setor imobiliário - proprietários, incorporadores e empreiteiros -, o interesse em transformar o Centro Histórico em uma nova fronteira de desenvolvimento de grandes empreendimentos imobiliários.⁴³

⁴³ Atuavam como *ghost writers* dos pronunciamentos oficiais dois exímios redatores-poetas: João Santana, titular da Secretaria Municipal de Comunicação, e Antônio Risério, idealizador e diretor da Fundação Gregório de Mattos. Ambos inseriam, nas falas do Prefeito - e nos ouvidos da população -, afirmações e compromissos que, mesmo se, na prática, não faziam parte do programa de governo, contrapunham-se, ao menos aparentemente, aos interesses subjacentes acima mencionados.

A Prefeitura afirmava buscar ampliar e já contar, inclusive, com acenos de interesse pela área, por parte de prováveis investidores externos.⁴⁴ Esses potenciais parceiros internacionais testemunhavam, nos seus países de origem, a eclosão da acentuada valorização e o aumento da frequência dos processos de gentrificação nas áreas centrais mais antigas das grandes cidades, promovidos, como já se abordou anteriormente, pelos jovens - educados, cosmopolitas e bastante capitalizados - *yuppies*.

Se o fenômeno de refuncionalização e restauração das decadentes áreas antigas das grandes cidades, requalificando seus espaços construídos e elevando o valor de troca das habitações, já era uma realidade visível nos países de economias mais estáveis e desenvolvidas, processos semelhantes ainda não ocorriam no Brasil. É muito provável, contudo, que os sempre alertas e aguçados narizes do capital imobiliário local já farejassem esse potencial para novos negócios, latente e ainda inexplorado, do Centro Histórico de Salvador.

Avançando na necessidade de dotar a administração municipal de instrumentos que facilitassem ou, até mesmo, garantissem a realização do processo, a Prefeitura declarava, à época, que as ações para a recuperação do Centro Histórico

deverão ser integradas de forma a fazer com que as intervenções físicas, ao lado de outras medidas de ordem institucional e de apoio às atividades produtivas locais, venham provocar um processo de revitalização com reflexos imediatos nos campos econômico e social, garantindo a preservação do patrimônio artístico e cultural do centro tradicional de Salvador (PMS, 1988: 4-6).

O XII Congresso dos Arquitetos

Em fins de 1985, no ano anterior ao retorno de Lina Bo Bardi a Salvador, realiza-se em Belo Horizonte o XII Congresso Brasileiro de Arquitetos, tendo como tema geral “A produção de espaço habitado no Brasil contemporâneo: avaliação e perspectivas”.

O cartaz do evento mostrava a fusão do risco barroco, de 1774, feito pelo Aleijadinho para a Igreja de São Francisco de Assis, em São João Del Rey, com

⁴⁴ O jornal *A Tarde*, na página 3 do segundo caderno de 16.03.86, exibe a manchete: “Kertész traz recursos para o Centro Histórico”, referindo-se ao recente retorno do prefeito de uma viagem à Alemanha, onde tivera contato com

um desenho que reinterpretava, através de um projeto de aspecto nitidamente pós-modernista - ou, de acordo com o memorial descritivo dos criadores do cartaz, de “uma arquitetura que renasce da arquitetura moderna”-, uma intervenção no mesmo monumento.



Fig. 08 - Cartaz do XII Congresso dos Arquitetos

O encontro discutiu amplamente, pela primeira vez no Brasil, o perfil da reação nacional aos dogmas e postulados modernistas, qualificado como de caráter pós-moderno, e afirmava como o cartaz citado, ainda que subliminarmente, a tensão latente - e um novo acordo possível - entre tradição e contemporaneidade.

A revista *AU*, de fevereiro de 1986, promoveu um debate entre arquitetos e filósofos sobre o tema em voga que, de forma sintética e quase simplória, mesmo para uma introdução, foi assim exposto:

O Movimento Moderno na arquitetura, fundamentado no racionalismo e no funcionalismo, procurou se libertar de todas as raízes históricas e simbólicas, o que explica o seu caráter universal. Esta estética cartesiana, como alguns a definem, impôs o sacrifício da história em função da técnica e do desenvolvimento industrial. Seus predecessores – Le Corbusier, Mies, Gropius, Wright – estavam imbuídos de

possíveis interessados em investir no Centro Histórico de Salvador.

um ideal de ordem e despojamento, perseguindo um conceito humanístico de democracia.

Esses preceitos resultaram numa linguagem homogênea em concordância com a produção industrial da construção, culminando no **internacional style** após a 2ª Guerra. O reducionismo da experiência estética, portanto, é o que está sendo questionado (Sabbag, 1986:23).

O filósofo catalão Eduardo Subirats - crítico da obra e amigo de Lina Bo Bardi - em sua análise nesse debate, avalia que, diferentemente do compromisso histórico das vanguardas modernistas, o que ocorria naquele início do final da década de 1980 era que

a identificação com o novo não está [estava] ao lado da liberdade, da renovação mas, freqüentemente, a serviço do esquecimento de si mesmo, da alienação. As gerações mais jovens sentem-se obrigadas a uma constante atualização tecnológica e a uma diferenciação lingüística.(...) A condição pós-moderna (...) resulta desse esvaziamento de valores entre os anos 60 e 80. A nostalgia surge, portanto, como uma vontade de romper velhos mitos, mas pressupõe também uma atitude encobridora. Oculta-se a realidade da civilização e do progresso nos campos social, arquitetônico e político, sob a fachada de quaisquer valores históricos, éticos e estéticos. A fachada converteu-se no único princípio válido de identidade: a sociedade quer se identificar com suas máscaras (Sabbag, 1986:23).

No mesmo evento, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha declarava acreditar ainda que “o projeto arquitetônico passa pelo discurso social” posição que, segundo ele, estava sendo desprezada pelos jovens arquitetos nacionais, embora reconhecesse, com base na sua experiência pessoal, ser “impossível ao arquiteto resolver os problemas das carências do povo” (Sabbag, 1986:23).

Outro debatedor, o também arquiteto Luiz Espallargas, faz autocrítica e dispara:

tudo o que puder ser resolvido com o desenho é tarefa para o arquiteto; o problema da metrópole deve ser solucionado por uma equipe multidisciplinar. No Brasil, o mito da arquitetura de alcance social, comprometida e revolucionária, começa a se desfazer na avaliação dos resultados obtidos. A sociedade não se modificou, não se tornou mais justa, mais organizada e harmoniosa através do “desenho total”.(...) O discurso pós-moderno fala apenas de forma, de desenho. Os arquitetos que fazem política não podem ser pós-modernos (Sabbag, 1986:24).

É no epicentro desse furacão autocrítico que absorve os profissionais de arquitetura no Brasil - com atraso, se comparados aos de outros países -, e sob esse clima de intensa avaliação dos resultados nacionais do projeto encetado pelo Movimento Moderno, que Lina Bo Bardi desembarca na Bahia, com suas roupas negras, seus auxiliares e suas firmes convicções.

Modernismo ou Pós-modernismo?

*E isso de dizer que o Movimento Moderno falhou em sua missão não é pura verdade, há outras "histórias" no meio e grandes histórias - o futuro falará.
Lina Bo Bardi, em 1976.*

Como se pode perceber pela epígrafe acima, essas preocupações não eram novidades e, até mesmo, já estavam presentes no pensamento de Lina Bo Bardi e nos seus trabalhos realizados em épocas anteriores, principalmente naqueles executados durante a sua estada anterior na Bahia.

A fidelidade do compromisso da arquiteta aos cânones do Movimento Moderno não a impediam de enxergar na tradição - na preservação da memória e no registro referencial da cultura popular - elementos fundamentais no processo de reforma da sociedade. Se "a descoberta de novos significados e potencialidades nas velhas coisas e formas de vida" (Berman, 1987:320) foi uma grande novidade para os modernistas brasileiros dos anos setenta, essa postura já era exercitada por ela, desde o final dos anos cinquenta, como se constata no emblemático projeto, de 1959, do Museu de Arte Popular do Unhão, já comentado no Capítulo 2.

Cabe ressaltar que, embora sempre modernista, Lina Bo Bardi nunca pautara a sua prática por um viés meramente racionalista ou funcionalista. Pelo contrário: o acervo das suas obras e projetos traduz a perfeita combinação entre o rigor racional e a poética romântica, entre a utilização combinada dos materiais produzidos em série com aqueles de clara extração do artesanato regional, realizando, a cada obra, uma síntese entre modernismo e tradição que, no caso brasileiro, não eram excludentes.

Fiel ao compromisso modernista, Lina Bo Bardi torna-se uma crítica feroz do Pós-Modernismo. Em 1977 - época do início, na cidade de São Paulo, do seu projeto do SESC Fábrica da Pompéia, uma espécie de Unhão revisto e atualizado - registra, em suas anotações particulares (Bo Bardi, 1993:226), o repúdio ao que denominava *Post-Modern*: "reacionário e anti-atual confunde o verdadeiro sentido da história, com os duvidosos retornos ao historicismo". Segundo ela, essa nova atitude seria característica de um "complexo de impotência frente à

impossibilidade de sair de um dos mais estarrecedores esforços humanos no Ocidente": as amplas - e não completamente realizadas - possibilidades abertas pelo Movimento Moderno, "cinicamente" julgadas esgotadas pelos que ela denomina de "penetras da arquitetura".

Continua sua crítica, parcial, emocionada e feroz, atendo-se preferencialmente à retromania compositiva - de "arranjar em vez de criar" (Rasmussen, 1998:62) - por ela qualificada como uma reminiscência de características maneiristas ou ecléticas no historicismo culturalista do pós-modernismo, e vergasta:

A vanguarda nas artes vive comendo os restos daquele grande capital. A nova palavra de ordem é: "chupar ao máximo os princípios da documentação histórica reduzidos a consumo".(...) Cornijas, portais, frontões, trifórios e bífiores, arcos romanos, góticos e árabes, colunas e cúpulas grandes e pequenas nunca deixaram de acompanhar num coro baixinho, discreto e sinistro, a marcha corajosa do Movimento Moderno brutalmente interrompida pela Segunda Guerra Mundial. É história velha. Estão voltando os arcos e as colunas do nazi-fascismo, a história tomada como Monumento e não como Documento (Bo Bardi, 1993:226).

Ainda que desencantada com os rumos tomados pela arquitetura dos países mais ricos, ela afirma, nessa mesma anotação, nutrir a "esperança que o Brasil não enverede mais uma vez no mesmo caminho de sociedades culturalmente falimentares". Dois anos mais tarde, em 1979, declara sobre o mesmo assunto que:

A arquitetura já chegou a uma nova utopia. A obsolescência da arquitetura hoje é clara; a perda de sentido das grandes esperanças da arquitetura moderna, claríssima.(...) A arquitetura moderna tinha um fim: a salvação do homem através da arquitetura.(...) Mas hoje a arquitetura moderna não quer dizer mais salvação do homem.

E proclama:

A recuperação do sentido de responsabilidade social é o primeiro passo para se chegar a uma visão clara que permita conservar os princípios da arquitetura moderna, que hoje estão ameaçados de afundar (Bo Bardi, 1987:258-259).

Em uma entrevista concedida à revista Interview, em 1983, sob o título "Eu acho que o Brasil não faz parte do Ocidente", comenta:

O movimento moderno foi violentamente interrompido pela Segunda Guerra Mundial e não desenvolveu na arquitetura. Para te dar uma analogia, eu diria que é como uma criança que tem paralisia. Não há possibilidade de tirar conclusões sobre o movimento moderno, porque ele não se acabou. Vai continuar, mais adiante (citado em Oliveira, O., 1997:180).

Como se percebe nas suas declarações, a reafirmação do seu compromisso e profissão de fé no ideário do Movimento Moderno e a sua recusa ao aspecto reacionário, fachadista e, até mesmo, fascista do pós-modernismo na arquitetura, é um assunto permanente - e recorrente - quando começa a se absorver no desenvolvimento do tema dos trabalhos que inicia em Salvador.

O fim das utopias e um flerte com o Pós-Moderno?

No mundo moderno, todos estavam enlouquecidos pela razão. Um complô de intelectuais levava a espécie humana à beira do abismo.
Isaac B. Singer

Contrariamente às fantasias “citas” das fábulas apocalípticas do século XIX, a barbárie veio do coração das terras européias.
George Steiner

A característica da solicitação apresentada a Lina Bo Bardi pela Prefeitura de Salvador afinava-se com o comportamento da época de trabalhar com intervenções cada vez mais limitadas, pontuais e definidas espacialmente, em resposta à falência dos criticados planos modernistas - integrados, totalizantes e autoritários - idealizadores de um comportamento ótimo, ao qual o mundo real teimava em não se ajustar. A “nova” postura defendida por teóricos da pluralidade da cidade - e da assunção do caos urbano como referência para a sua projeção (Rowe, Venturi, Eisemann, Koolhaas) - terminou por ser assimilada e adotada por administradores públicos, como plataforma projetual e executiva. Representava, para estes, a possibilidade de se realizarem ações tidas como politicamente oportunas, de forma imediata, sem a necessidade de se promoverem demoradas análises sistêmicas anteriores, consideradas imprescindíveis à identificação de estratégias e de soluções para os problemas detectados.

Essa advogada irracionalidade pós-racionalista era utilizada, no mais das vezes, como uma forma, justificada e justificável, de “administrar as contradições, camuflando os antagonismos e a miséria crescente” dos territórios sob a responsabilidade administrativa dos governantes simpáticos a esses posicionamentos. Na sua grande maioria, de acordo com Arantes (1998:186-187), as intervenções desse tipo serviam para “criar cenários destinados literalmente a

fascinar, verdadeiras imagens publicitárias das administrações locais, sem nenhuma continuidade com práticas sociais que lhes dessem conteúdo".

Ao desenvolver, a pedido da Prefeitura, um conjunto de projetos pontuais, anteriores à elaboração do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia, tema central deste capítulo, Lina Bo Bardi estaria avizinhandose das práticas tidas como pós-modernistas que tanto repudiava?

Reconheceria a impossibilidade de fato - ou a inviabilidade prática objetiva - da implantação de planos globais modernistas, em um momento de profundos debates ideológicos decorrentes da decadência do socialismo real, do reaparecimento atualizado das teses do liberalismo econômico e do cético individualismo provocado pela crise das utopias?

Assumiria, na sua análise do urbano, o reconhecimento da *cidade palimpsesto* ou da *cidade colagem*, imagens tão ao gosto daqueles que viam como única possibilidade a organização da cidade, por partes, "aos pedaços", através da realização de *projetos urbanos* (Harvey, 1992:69) cujo único, ou maior, compromisso fosse com a requalificação estética dos espaços?

Holston (1996) critica essa "noção viral de revolução", defendida, mais recentemente, em Barcelona, pelo arquiteto Ariel Bohigas, que utiliza o conceito de "metástase benigna" (Arantes, 1998:34) como estratégia de ação urbanística: a realização de projetos pontuais, considerados como "peças subversivas" de um conjunto de intenções integradas de planejamento, arquitetura e tecnologia, de forma a permitir "regenerar todo o tecido circundante de vida social desnaturada". O mesmo autor ressalta, ainda (1996:245-246), ser descontextualizado esse tipo de intervenção, já que se apoia nas qualidades radicalmente diferentes do *novo* introduzido na *preexistência*, que termina por promover, por suas qualidades intrínsecas ostensivamente reconhecidas, uma radical transformação do seu entorno, criando "novas formas de experiência social, associação coletiva, percepção e hábitos pessoais".

Estabelece-se aí um paradoxo metodológico: é advogada uma ação baseada no enfoque contextual, privilegiando a integração à preexistência, ao

tempo em que se promove o conflito reorganizatório de uma nova qualificação socioambiental, provocativamente estimulado pela introdução do *novo* descontextualizado desse (e nesse) cenário pretérito.

Ao criticar o planejamento de cunho modernista, Holston (1996:248-249) aponta sobretudo a incapacidade desse em trabalhar, nos seus planos totalizadores⁴⁵ de dominação racional de um futuro desejado com situações que não sejam idealizadas e estáveis. As projeções do plano não incorporam, como elementos constitutivos delas, toda a potencialidade de contradições decorrentes de conflitos inerentes à multiplicidade de anseios e desejos envolvidos, face a "ambiguidade e a indeterminação características da vida social". Para ele, esse planejamento "não admite nem desenvolve produtivamente os paradoxos de seu futuro imaginado" e, antes pelo contrário, dissolve "quaisquer conflitos entre a sociedade imaginada e a existente na coerência imposta de sua ordem". Esse viés de planejamento "deixa de considerar o inintencional e o inesperado como partes do modelo" e "tenta fixar o futuro - ou o passado, como na preservação histórica - apelando para precedentes que negam o valor da circunstância presente".

Considerando a crise das utopias do Modernismo, Holston (1996:253, 244) aponta a necessidade do planejamento e da arquitetura atuais trabalharem superando a limitadora obsessão histórica pela "execução e desenho", reengajando-se na questão social. Propõe que "se olhe para, que se cuide da e que se ensine sobre a experiência vivida, como coisa vivida". Para ele, "planejar o possível é, neste sentido, partir de uma concepção etnográfica do social e seus espaços de insurgência", que seriam as "novas formas metropolitanas do social ainda não absorvidas nas velhas nem por elas liquidadas".

Monnet (1996:226) desenvolve o mesmo raciocínio ao comentar "a magnífica coerência e unicidade dos projetos urbanos, aliando harmoniosamente as dimensões técnicas, arquitetônicas, políticas, econômicas e sociais" da prática urbanística moderna. Para ele, a esse determinismo tecnicista opõe-se uma diversidade palpitante, múltipla e complexa da realidade em permanente mutação.

⁴⁵ Planos que, segundo Giedion (1997:163), abarcam "desde a torneira de água até as proposições regionais".

Esse descompasso entre um futuro idealizado e uma realidade imponderável o leva a questionar: "Conseguiremos pensar nossos projetos urbanos de um modo que não seja unívoco e coerente?"

Um dos maiores e mais urgentes problemas atuais da teoria do planejamento e da arquitetura seria, também de acordo com Holston (1996:244), "a necessidade de desenvolver uma imaginação social diferente - uma que não seja modernista, mas que, no entanto, reinvente os compromissos ativistas do modernismo com a invenção da sociedade e com a construção do Estado". O grande desafio do planejamento contemporâneo seria, portanto, o de nele incluir o "presente etnográfico", o conjunto de "possibilidades de mudança encontradas nas condições sociais existentes". Ou seja: ao invés das grandes palavras de ordem uniformizantes e totalizadoras - as metanarrativas modernistas - o reencontro com o circunstancial, o particular, a política do cotidiano.

De maneira semelhante a Holston, Guattari (1996:298) advoga a urgência de se adotar um novo enfoque de planejamento, programas e projetos "para cidades novas, para renovação de áreas antigas ou para reconversão de áreas industrializadas", de forma a que

possam ser estabelecidos importantes contratos de pesquisa e experimentação social, não apenas com cientistas sociais, mas também com os futuros usuários dessas edificações, de modo a se estudarem as possibilidades de novos estilos de vida doméstica, novas práticas de vizinhança, educação, cultura, esporte, cuidados com as crianças e idosos, pacientes etc.

Com isso, elabora Guattari, ainda que indiretamente, uma crítica ao determinismo modernista - criticado por Holston e Monnet -, que via no desenho uma capacidade pedagógico-civilizatória de conformar as práticas sociais existentes àquelas outras consideradas, pelos *heróis do grafite*, como as mais adequadas ao surgimento do novo homem. Afirma ainda que essas novas práticas surgirão da interação sintonizada entre usuários e realizadores, perfeitamente integrados na definição de um novo projeto de vivência.

Com a preocupação referenciada no seu enfoque social, etnográfico e antropológico, Lina Bo Bardi já antecipa essa recomendação, ainda que não tenha realizado, diretamente, qualquer pesquisa ou contato próximo com a

comunidade que seria alvo das intervenções propostas.⁴⁶ A partir desses raciocínios pode-se afirmar que ela realiza no PPLM uma abordagem projetual que busca incorporar o dinamismo do presente etnográfico, ao desenhar uma proposta que tem por objetivo primeiro o realce da viabilidade das formas de vida e de comportamento, com base na observação etnográfica das estratégias de sobrevivência das camadas populares que habitam e trabalham o Centro Histórico de Salvador.

Ao elaborar o PPLM, Lina Bo Bardi por certo já não mais acredita integralmente no poder radicalmente transformador que ainda teria a arquitetura de modificar a sociedade e de "criar uma cidade que materializaria condições revolucionárias de trabalho, moradia, transporte e recreação", conforme os ditames dos CIAMs (Holston, 1996:247). O mais provável é que Lina Bo Bardi estivesse sintonizada, ainda que por um viés alternativo, com uma variante do *tipo CIAM de intervenção* que, segundo Holston (1996:245-246), utiliza-se de "técnicas de choque" para promover "uma transformação subjetiva das condições existentes", de forma a pavimentar o acesso a uma nova situação desejada. Estaria, portanto, atualizando a sua prática modernista, adequando-a à nova conjuntura do pensamento contemporâneo, caracterizado pela ausência de certezas e pela crise das utopias políticas e das metanarrativas modernistas.

Mesmo compartilhando a opinião sobre a fragilidade do desenho como instrumento de reforma social, Lina Bo Bardi mostrava acreditar no potencial deste como elemento fundamental na construção dessa reforma ao viabilizar tecnicamente a oferta de espaços e equipamentos corretamente desenhados e executados, tendo em vista melhor atender às necessidades humanas, promover melhorias nos níveis de conforto e bem-estar, e favorecer o alcance de um *status* superior de dignidade e cidadania por parte da comunidade beneficiada.

Entretanto, como que mantendo uma persistência anacrônica com o ideário dos CIAMs - completamente desvinculada do espírito da contemporaneidade

⁴⁶ Para fundamentar o desenvolvimento dos trabalhos, o setor de pesquisas e levantamentos do escritório técnico do Programa Especial de Recuperação e Revitalização dos Sítios Históricos da Cidade de Salvador (PERSH) realizava, sistematicamente, coletas de dados sociais e econômicos da população habitante e usuária do Parque Histórico do Pelourinho (PHP), área potencialmente beneficiária das futuras intervenções.

individualista e massificadora – Lina Bo Bardi acredita ainda no que, segundo Holston, seria a possibilidade de o Estado "dar prioridade aos interesses coletivos sobre os privados". Crê, a arquiteta, na viabilidade de se engajar, através de um governo de características progressistas, na realização de uma intervenção de caráter global, que busque "transformar um presente não desejado por meio de um futuro imaginado" (Holston, 1996:245). Objetiva atender, prioritariamente, às comunidades economicamente menos favorecidas *via* um conjunto de ações cujo princípio de planejamento norteador esteja, modernisticamente, "cristalizado em planos".

A adoção de um modelo de intervenção da vertente urbanística qualificada como contextual, referenciado na abordagem morfotipológica do patrimônio urbanístico, semelhante ao utilizado na experiência de Bolonha - como será comentado mais adiante - atesta, segundo Arantes (1998:172,169), uma "tendência de repensar a cidade como lugar ou conjunto de lugares" que se caracterizam por exibir um "repertório simbólico diretamente associado a vivências da 'comunidade' local" traduzindo a "sedimentação de valores grupais acumulados no tempo". Segundo a mesma autora, essa prática nada mais é que a tentativa, por parte dos arquitetos modernistas, de recuperar ou de atualizar, uma nova viabilidade dos referenciais utópicos dos dogmas do Movimento Moderno frente à "uma consciência aguda das patologias da cidade moderna" expressando "a vontade de corrigi-las mediante a recomposição de um vínculo orgânico que o deserto moderno desfizera" (Arantes, 1998:169).

Arantes permite ainda que se elabore uma áspera análise diferenciada do tipo de formulação do PPLM e do Unhão, classificáveis, de acordo com os argumentos por ela desenvolvidos, como dois perfeitos exemplos de projetos alternativos que respondem a um certo contexto de crise do Modernismo, fruto da crise geral dos princípios do Iluminismo, por sua vez provocada pela destruição promovida pela Segunda Guerra Mundial. O desencanto que a essa se seguiu, questiona a capacidade ambígua do projeto civilizatório racionalista, o qual permite, em um mesmo contexto de progresso, a invenção da profilaxia da saúde, o genocídio programado de populações indefesas e a aniquilação do espaço construído com o uso da bomba atômica.

Poderiam ser considerados - ambos os projetos, ainda que separados no tempo pelo intervalo de um quarto de século - como alternativas voltadas para enxergar a cidade como uma obra de arquitetura total - "a arquitetura da cidade como forma-lugar" e não mais apenas uma reunião - espacialmente concentrada - , de resultados de atitudes individualisticamente isoladas, como o preconizado pelo Movimento Moderno, cujo produto era a estandardização da abstrata arquitetura do estilo dito internacional. Representariam, também, tentativas de reação à uniformização e, principalmente, à *tabula rasa* modernista. Em contraponto, privilegiavam as intervenções voltadas para o cotidiano, para o lugar, para o estímulo ao convívio das pequenas comunidades ou vizinhanças.

Tratava-se de uma volta à concretude cotidiana, à cidade tida como comum, ao mundo real das formas tradicionalmente conhecidas e personalizadas absorvidas numa tentativa de "abandonar o ponto de vista abstrato e totalizador", já que "era a própria fé na modernização que se achava abalada e que abria caminho para toda sorte de retorno: ao passado ou ao artesanal, ao popular e assim por diante" (Arantes, 1998:166). Permitindo, portanto, ainda que inconscientemente, a instauração de - ainda segundo Arantes, na mesma obra -, uma "veleidade compensatória que até certo ponto se alimentava de uma nova ideologia da intimidade, à procura de uma outra sociabilidade burguesa sobre a qual se apoiar".

Resistindo: uma estratégia alternativa

Hoje se chegou a um impasse e vocês vivem um período muito "complicado" da história da arquitetura. Não se sabe o que olhar, o que fazer, e pensa-se que tudo é permitido.(...) a arquitetura, quer se queira ou não, é, fundamentalmente, uma arte coletiva e sócio-política?

Lina Bo Bardi, em 1989, dirigindo-se aos estudantes da FAUUSP

No momento em que a arquitetura nacional, passa a acompanhar, ainda que tardiamente, os rumos e tendências internacionais mais triviais, realçando sua inata capacidade de ser a maior e melhor representação do poder político e do capital e de produzir simulacros espetaculares, Lina Bo Bardi reafirma o seu comportamento e compromisso com o caráter do projeto social modernista de mudar a sociedade através da arquitetura.

Longe de fazer uma intervenção de caráter pós-moderno, uma produção para o deleite consumista das massas, um pastiche de algo ou de uma situação supostamente ocorrida em um contexto que, de fato, nunca se realizou, Lina Bo Bardi propõe, na Misericórdia, uma intervenção de caráter eminentemente modernista, globalista, social e tecnologicamente de ponta. Realiza, clara e objetivamente, a síntese possível permitida, entre Modernidade e Tradição, pela especificidade do processo de modernização do Brasil, preservando os valores básicos (Montaner, 1997:16) da arquitetura do Movimento Moderno: humanismo, projeto social, desejo de renovação formal e construção utilitária.

A solução proposta pelo PPLM quando comparada ao contexto das obras de restauração que se realizavam no Brasil e, especificamente, na Bahia, àquela época, não pode deixar de ser vista como algo inovador, já que apresenta uma combinação, no mínimo, incomum:

- no estabelecimento de uma *tensão dialógica*⁴⁷ entre a tradição - a preexistência ambiental - com a inserção do novo que nela é introduzido;
- na utilização da tecnologia industrial de produção em série de componentes modulados pré-fabricados em imóveis que se caracterizam pela total ausência de padronização construtiva;
- no engajamento para enfrentar a questão social apresentando uma contribuição alternativa para solucionar o problema da moradia popular combinada à preservação do patrimônio histórico;
- na recuperação do tradicional zoneamento vertical integrando trabalho e habitação;
- na valorização da anônima arquitetura vernacular, não-monumental, como documento do trabalho necessário para a construção da cidade e como capital social destinado a garantir a cidadania, e
- na reapropriação do conceito de moradia popular como o provimento de um serviço público.

⁴⁷ Ou “tensão dialogal”, expressão utilizada por Morin (1999: 58,11) ao reportar-se a uma situação na qual se “mantém permanentemente a complementaridade e o antagonismo”.

Comparada a essa proposta, a intervenção iniciada pelo governo estadual no Pelourinho em 1992, em contraste, sintoniza-se com a “mercantilização da vida cultural” (Fonseca, 1997:70), característica do capitalismo tardio do fim do século XX. Atende aos interesses da cultura de massas ao privilegiar o *valor de novidade* (Riegl, 1987) e ao produzir simulacros de um passado idealizado, traduzido pela *forma mercadoria* substituindo a obra de arte (Arantes, 1996; Holston, 1996; Jameson, 1997; Monnet, 1996). Um tipo de intervenção que, conforme Arantes (1998:134-136), converte os centros restaurados “em cenários de uma vida urbana impossível de ressuscitar”, isto é, um novo local de lazer da cidade onde as populações participam da encenação da vida cotidiana num contexto em que “a história da cidade não é mais do que a estética da memória” e “a pluralidade não passa de *décor* cultural”.

Discorrendo sobre esse mesmo assunto, o da “indústria patrimonial” contemporânea, Choay (2000:195-196) comenta a tendência que teriam os governos regionais e locais a transformar os centros e bairros antigos em produtos voltados para o “consumo cultural”: a parcela da cidade com reconhecido valor patrimonial “encenada e convertida em cena”.⁴⁸

A população pobre, a grande maioria dos ocupantes das áreas degradadas centrais das grandes cidades, por sua própria condição, tem imensa dificuldade em apreender, em toda a sua extensão, o valor ou a real necessidade de se preservar o patrimônio histórico e artístico, questão em tudo desvinculada do seu nível de educação formal ou dos seus interesses mais claros e imediatos. Em sentido inverso, as camadas mais poderosas - política e economicamente - tendem a se apropriar da cultura popular no que elas têm de pitoresco, exótico e facilmente transformável em consumo folclorizável.⁴⁹

⁴⁸ No caso recente do Centro Histórico de Salvador, a face mais visível dessa opção é a periódica intensidade de realização da pintura das fachadas do casario restaurado, de forma a que nunca envelheçam e permaneçam aparentando ser uma cidade cenográfica eternamente nova, idealizada como se o instante resgatado de um tempo pretérito estivesse congelado e artificialmente preservado para sempre.

⁴⁹ Vide o caso das representações escultóricas dos mais conhecidos e representativos orixás dos cultos religiosos afrobaianos, utilizados como peças decorativas artisticamente duvidosas do projeto de renovação ambiental do Dique do Tororó, em Salvador, completamente divorciadas da sacralidade representacional e do respeito litúrgico.

No caso brasileiro, de acordo com Fonseca (1997:16,21,39), é flagrante a necessidade mais específica de se definir uma política pública de proteção, de conservação e de utilização do patrimônio construído, que não seja concebida e operacionalizada da tradicional maneira tecnocrática: no interior e a partir do aparelho burocrático estatal. E que melhor represente, inclusive através de instrumentos formais, a pluralidade de anseios e expectativas das comunidades, mais acessível e de acordo, portanto, com os interesses das camadas não-eruditas da nação, já que, ainda segundo Fonseca “as noções de arte e história - só fazem sentido para um pequeno grupo”.

Não seria esse, exatamente, o grande objetivo de Lina Bo Bardi ao desenvolver o projeto em análise?

Nele, a arquiteta contesta a forma tradicional, elitista ou assistencialista, com que geralmente é encarada a questão do patrimônio e propõe uma terceira via - utilitária - voltada para a produção e o consumo das classes trabalhadoras: a preservação do patrimônio histórico edificado, privilegiado no seu valor de uso, agregado aos valores rememorativos, artísticos, culturais e etnográficos. Assim, propõe preservar o patrimônio pelo que ele contém de trabalho acumulado, o que pode propiciar a melhoria do bem-estar dos estratos mais pobres da população que, pela pouca ou nenhuma educação formal que possui, não consegue valorizá-lo a não ser por essa via alternativamente objetiva e prática.

Essa pode ser considerada uma estratégia alternativa de requalificação e reconversão de espaços construídos antigos, de localização central nas grandes cidades, apoiada em critérios de preservação não-eruditos, elitistas ou intelectualizados. Cabe a ressalva de que, como elemento complicador para a consecução do objetivo, essas áreas antigas são geralmente ocupadas por contingentes de população com rendimentos insuficientes para fazer frente aos - geralmente elevados - custos de conservação dos conjuntos edificados.

Ressalta Argan (1995:220) que, mais importante que os monumentos/documentos sejam identificados, valorativamente classificados por especialistas e conservados, é que eles mantenham a permanente possibilidade “de serem continuamente reavaliados, reinterpretados pela comunidade urbana”,

isto é: de serem atualizados nos seus significados, nos seus usos e na sua materialidade. Tal qual Argan, para Lina Bo Bardi o patrimônio arquitetônico não tem valor por si só. O conjunto de imóveis, longe de constituir patrimônio artístico ou histórico é, mais que tudo, um patrimônio público - *capital público* - sendo considerado válido quando, recuperado fisicamente, permita a possibilidade de abrigar as camadas populares e as suas práticas culturais. Mais que o preciosismo científico de se restaurar o conjunto segundo suas feições originais, o que deve ocorrer é a recuperação dessas áreas - subutilizadas e bem localizadas - para o usufruto dos trabalhadores que, direta ou indiretamente, contribuíram para erguer a riqueza material da cidade, principalmente daqueles vinculados aos setores informais da atividade econômica.

Com esse partido de resolução combinada do problema da moradia popular e da preservação de bens culturais, Lina Bo Bardi retoma uma postura eminentemente modernista, seja internacional - May, Gropius, Corbusier, Giedion, CIAMs - seja nacionalmente - Costa, Reidy & Portinho, Artigas. A sua grande contribuição é a inovadora adequação, em um projeto de preservação de patrimônio histórico construído, do uso de tecnologia de ponta - um sistema de componentes estruturais pré-fabricados em série, especialmente concebido e desenvolvido para ser aplicado no seu partido de intervenção - com a produção em massa de habitações populares, preservando a tradição e enaltecendo as características do espaço como lugar.

Lina Bo Bardi retoma, nesse projeto, com a arquitetura vernacular, em escala urbana, o que já havia tentado desenvolver no Unhão com o objeto utilitário, na escala do pré-artesanato regional, como base para o desenvolvimento do “que teria sido o Nordeste no caminho da industrialização” (Bo Bardi, 1993:270).

Misericórdia: uma ponte Bolonha/Salvador

A síntese entre a técnica e a expressão se realiza na consideração dos problemas humanos.

João Batista Vilanova Artigas, em 1959

Nada é mais religioso, nada está mais próximo à ira arrebatada por justiça dos profetas, que a visão socialista da destruição da Gomorra burguesa e da criação de uma cidade nova e limpa para o homem.
George Steiner, em 1971

Em 1983, cinco anos antes de projetar a Misericórdia, Lina Bo Bardi declarava à revista *Interview*:

Tenho horror em projetar casas para madames, onde entra aquela conversa insípida em torno da discussão de como vai ser a piscina, as cortinas...Tenho feito mais obras públicas, sempre em trabalhos coletivos.

Gostaria muito de fazer casas populares. Tenho diversos estudos pessoais nesse sentido, mas, por enquanto, parece que não há possibilidade. (...)

O arquiteto poderá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem(...) (Bo Bardi, 1993:117,120).

A experiência de restauração de perfil globalista comandada e realizada, a partir de 1965, no Centro Histórico de Bolonha pela Prefeitura local, vinculada à época ao Partido Comunista Italiano (PCI), era considerada pela arquiteta, como uma intervenção, em princípio bem intencionada, mas fracassada posteriormente. Conforme suas palavras, devia-se evitar

repetir os erros de conhecidos interventos (sic) em cidades ilustres, como Roma, Bologna, Venezia, e inúmeros maravilhosos recantos do Velho Mundo que mudaram a base social de inteiras regiões, com os moradores de anos e anos jogados longe e média-classe-média, tomando conta (Bo Bardi, 1993:270).

Tal como ocorrera quando do projeto implementado naquela cidade italiana, Lina Bo Bardi, em Salvador, enfoca a moradia popular como a prestação de um serviço público, tendo por bases a eficiência da combinação da simplicidade da solução projetual com a aplicação de tecnologias racionalizadas e padronizadas - uma das teses centrais defendidas pela primeira fase (1928-1933) dos CIAMs⁵⁰ - e a garantia da manutenção da população-habitante na área de intervenção, como inquestionáveis condições *sine qua non* para preservar a “alma” do lugar.

⁵⁰ Frampton (1997:327-339) divide a ação dos CIAMs em três etapas: a primeira, de 1928 a 1933, influenciada pelos socialistas alemães, seria mais doutrinária e preocupada com as questões sociais e com o estabelecimento de um padrão mínimo necessário para garantir condições dignas de vida à classe operária; a segunda, liderada pelo carisma de Le Corbusier, cobre o intervalo de 1933 a 1947, e privilegia os temas vinculados ao planejamento urbano e ao urbanismo; a terceira, abarca o período de 1947 até a última conferência realizada em Dubrovnik, em 1956, e caracteriza-se pelo questionamento e insatisfação com o materialismo funcionalista anterior, buscando compatibilizar necessidades sociopsicológicas com as formas físicas produzidas em resposta.

O evidente compromisso ideológico do projeto, o enfoque socioantropológico e seu inegável caráter político - integralmente voltado para as classes populares habitantes do Centro Histórico - estão implícitos nesta sua anotação:

No fundo vejo a arquitetura como Serviço Coletivo e como Poesia. Alguma coisa que nada tem a ver com “Arte”, uma espécie de aliança entre “Dovere” e “Prática Científica”. Isto é: o contrário do “Profissional” (em senso comum, não no sentido técnico-científico). É um caminho meio duro mas é o caminho da arquitetura (Bo Bardi, 1993:316).

Essa disposição era também assumida pela Prefeitura, ao menos oficialmente, nas suas peças de divulgação publicitária:

Os conjuntos de imóveis de interesse artístico e cultural de Salvador serão reformados e recuperados, após a identificação dos proprietários e a efetivação da compra ou desapropriação.

Os projetos arquitetônicos dos interiores serão elaborados tomando-se por base as características individuais dos imóveis e das famílias que os habitam, evitando-se na medida do possível, a transferência da população das áreas de intervenção.(...) será mantido o zoneamento atual: comércio e prestação de serviços nos pavimentos térreos e habitações populares nos pavimento superiores (PMS, 1988:8).

Ao privilegiar o enfoque da moradia como *habitat* - “ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida” (Bo Bardi, 1993:64) - Lina Bo Bardi mais uma vez referenda a sua fidelidade aos preceitos dos CIAMs iniciais; não com o racionalismo funcionalista desses, mas sim com os seus compromissos de utilizar o desenho como instrumento de realização de reforma social. A oferta de habitação popular no Centro Histórico de Salvador não seria, portanto, uma decorrência do respeito exacerbado aos “frutos do passado”. Pelo contrário! Seria, isto sim, a assunção do disposto na versão corbusiana da Carta de Atenas, quando esta determina:

em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história, deve ter primazia sobre a salubridade da moradia da qual dependem tão estreitamente o bem-estar e a saúde moral do indivíduo” (Le Corbusier, 1989:67).

Analisando-se o Plano de Bolonha (Cervellati & Scanavinni, 1976), encontra-se, *grosso modo*, uma série de similaridades de enfoques entre o que se propôs para a cidade italiana e o entendimento de Lina Bo Bardi, ainda que de forma implícita, sobre o Centro Histórico de Salvador, ambos referenciados no modelo de intervencionismo estatal preconizado pelos pioneiros modernistas.

Nas duas propostas, o patrimônio cultural e econômico da área central deve ser preservado da especulação do capital imobiliário e ser conservado - ou recuperado - para ser utilizado como residências populares, favorecendo-se o desenvolvimento da vida social, coletiva e cultural da classe trabalhadora. Considera-se, em ambas, que as obras de ampliação da oferta de redes de infraestrutura e serviços seriam reduzidas, face à capacidade instalada preexistente, permitindo o rebaixamento do montante dos investimentos públicos necessários à produção de moradias econômicas, tarefa essa encarada como uma prestação de um serviço público social. Tal decisão permitiria reduzir o custo de reprodução dos estratos de rendas mais baixas da população, que, pela lógica dos altos valores decorrentes do mercado imobiliário, foram compelidos a residir nos distantes bairros periféricos, com evidente perdas na qualidade de vida e na renda, traduzidas pelo aumento do desgaste físico e pela elevação dos custos de deslocamento.

Em Salvador - como o fora em Bolonha - deveria ser apropriada a disponibilidade de uma oferta evidenciada na existência objetiva de uma enorme capacidade ociosa: o conjunto dos imóveis arruinados, completa ou parcialmente, localizado no seu Centro Histórico. Previa-se que esse capital físico existente, composto por espaços decadentes construídos - direta ou indiretamente - pelas camadas populares, iria, num futuro próximo - tão logo se realizassem as obras de adequação - ser utilizado como local de moradia e/ou de produção econômica, mantendo a população habitante da área de intervenção, em vez de se promoverem altos investimentos na criação de um novo capital imobiliário, pela execução de conjuntos habitacionais periféricos, para garantir a oferta de alojamento às parcelas e grupos mais marginalizados.

Esse tipo de intervenção, de acordo com Holston (1996:245), pressupõe mais que tudo a participação do Estado como agente executor do planejamento integral do espaço construído, propiciando a instauração das condições objetivas para o surgimento de "uma nova ordem para a vida urbana", sustentada pelo "desenvolvimento do próprio aparelho do Estado moderno como o supremo poder planejador", de forma a viabilizar ações calcadas na combinação de planejamento, arquitetura e tecnologia. Em termos mais amplos, a viabilidade da

proposta só estaria garantida pelo compromisso explícito dos governantes em promover a utilização dos necessários e imprescindíveis instrumentos jurídico-institucionais - como o recurso da desapropriação -, de maneira a garantir a completa gestão, do Poder Público sobre um território que passaria a ser, em tese, propriedade do Estado.

Tradicionalmente, ao se envolverem executivamente na implementação de uma intervenção de grande escala nos Centros Históricos, os governos locais atuam segundo três alternativas de condução do processo:

- como agente *estimulador*, proporcionando, diretamente, incentivos econômicos a cada proprietário dos imóveis localizados em centros antigos, através da oferta de subsídios fiscais e apoio creditício a juros inferiores aos do mercado;
- como *co-participante*, atuando como parceiro privilegiado em programas de investimentos combinados com a participação de promotores públicos e privados, e
- como agente *executor* e *gestor*, ou seja, instaurando um tipo de gestão social controlada, totalmente centralizada, promovida e realizada pelo agente público, antes, durante e depois das ações.

Como forma operacional, a Prefeitura de Salvador adotou uma combinação da primeira e segunda alternativas, proporcionando incentivos fiscais aos proprietários, moradores e ocupantes da área, ao tempo em que buscava parcerias, públicas e privadas, nacionais e estrangeiras, por meio de uma ampla campanha de divulgação, em âmbito nacional, promovida através dos maiores veículos da mídia impressa e televisiva.⁵¹

Como poder constituído, a municipalidade de Bolonha assumiu, na experiência que realizou, a terceira alternativa, como a única que permitiria uma

⁵¹ Discurso do prefeito municipal na solenidade de lançamento da campanha nacional pela revitalização do Centro Histórico de Salvador, em 22.01.1988: "Estamos hoje reunidos para lançar uma das mais belas, comoventes e meritorias campanhas já encetadas no país. Uma cruzada nacional pela salvação do centro centenário da Bahia, berço da nacionalidade. Uma campanha de sensibilização dos brasileiros, para que, com a ajuda de todos, se interrompa o cruel processo de degradação que ameaça o mais precioso acervo da memória nacional. Estamos aqui hoje, Governo Federal, Governo do Estado e Prefeitura de Salvador firmemente irmanados numa mesma luta. Mas com a franqueza e

intervenção de caráter social, viabilizando a completa desapropriação da área-alvo, garantindo a futura gestão integral do território, das ações ali realizadas e a apropriação dos benefícios advindos dos investimentos nele alocados.

As duas propostas, Bolonha e Misericórdia - esta concebida como uma experiência projetual referencial a ser posteriormente desenvolvida para ser aplicada nas parcelas mais arruinadas do centro antigo de Salvador - consideram que o patrimônio cultural e econômico dos respectivos centros históricos, fruto da combinação, no tempo e no espaço, de uma paisagem construída, de reconhecido valor monumental, artístico e histórico, com as práticas sociais que ali se desenvolvem, deve ser preservado da potencialidade destruidora da especulação provocada pelos interesses não-preservacionistas de expansão do capital imobiliário. O centro antigo deve ser conservado e recuperado com o objetivo primordial de vir a ser utilizado como espaço de oferta de habitações de caráter social, com uma visão de *habitat* que conjugue - para além da preservação física do acervo imobiliário e urbanístico - as características singulares da vida social, da integração coletiva e da produção e consumo cultural das populações de menores rendimentos.

O homem é a preocupação maior, o grande monumento a ser preservado. Deseja-se contribuir para a redução do problema social e para a elevação do padrão de dignidade do ser humano - o bem-estar, a qualidade de vida, o trabalho cotidiano - e não somente para a conservação museológica dos monumentos. O objetivo principal é a manutenção da população no seus locais de moradia, melhorando as condições gerais - físicas e funcionais - de habitação.

Sobre o assunto discorre Lina Bo Bardi, em 1987:

Outro problema muito sério, talvez mais importante do que a própria restauração arquitetônica, é o problema social. Em geral, as pessoas são tiradas das habitações, são providenciados outros abrigos na periferia das cidades. Nos edifícios restaurados são instaladas boutiques para turistas, exposições, artesanatos feitos em São Paulo, etc. Agora a idéia principal da recuperação em Salvador é justamente a de manter a população que mora nas casas que precisam ser restauradas, recuperadas (Bo Bardi, 1989:50, Bo Bardi, 1993:295).

a humildade de alertar que ela não será vencida, caso não haja o engajamento de todos os setores da sociedade.” (Kertész, s.d.:133)

Uma proposta de recuperação e apoio ao tradicional e às cotidianas e despretensiosas formas de vida, misturando no zoneamento vertical os locais de trabalho e os de residência.⁵² Esse tema é também abordado na declaração citada anteriormente:

A idéia geral é de se fazer, embaixo, comércio de subsistência, 'sub'áquea', isto é, produção de comidas, pequenos trabalhos, recuperação, restauração, consertos de coisas. E, em cima, habitação. Aquilo que existe atualmente na Bahia é justamente este tipo de coisa. Esta é a idéia que acompanha a restauração arquitetônica do Centro Histórico de Salvador (Bo Bardi, 1993:295).

Em ambas as intervenções é patente o cuidado com a adequação do uso à tipologia, considerando que parte da destruição dessas áreas antigas foi causada pela inadequação frequente entre antigas estruturas edificadas com usos não-compatíveis nelas alocados. Buscava-se, portanto, em Salvador, tal qual em Bolonha, promover a retomada de "uma solução equilibrada de formas e conteúdos" (Cervelatti & Scanavinni, 1976:37).

Uma maneira de trabalhar

A menos que um arquitecto seja capaz de ouvir e compreender as pessoas, arrisca tornar-se alguém que cria arquitectura para sua própria fama e glória, em vez de fazer o verdadeiro trabalho que ele é suposto realizar...Um arquitecto tem que ser artesão. É claro que quais quer ferramentas são adequadas. Hoje em dia, as ferramentas podem incluir um computador, um modelo experimental, bem como matemáticas. No entanto, é ainda artesanal: o trabalho de alguém que não separa o trabalho da mente do trabalho da mão. Envolve um processo circular que leva da ideia ao desenho, do desenho à experiência, da experiência à construção, e de volta à ideia. Para mim este ciclo é fundamental no trabalho criativo. Infelizmente muitos aceitam hoje esses passos como independentes...O trabalho de equipa é essencial para levar projectos criativos à sua consecução. O trabalho de equipa requer uma capacidade de ouvir e entrar em diálogo.

Esta declaração do arquiteto Renzo Piano, datada de 1992, registrada em Frampton (s.d.:61), define, sinteticamente, o que para ele seria a característica do trabalho atual do arquiteto e é, em muito, semelhante à opinião de Lúcio Costa, sobre o mesmo assunto, no seu famoso texto *Razões da Nova Arquitetura*,⁵³ no qual o mestre modernista brasileiro reafirma a impossibilidade de a arquitetura, "em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem", permitir os desvirtuados "impulsos individualísticos".

⁵² Ao retomar conceitualmente o partido, segundo ela, de uma "Idade Média ao contrário", Lina Bo Bardi (1993:270) propõe como padrão de distribuição espacial das edificações do Projeto "o modelo da grande casa comercial, que é ao mesmo tempo habitat e local de produção, de estocagem e de vendas" (Lacaze, 1993:29).

⁵³ Redigido em 1934 e originalmente publicado em 1936 (Costa, 1995:111; Costa, 1987:31).

Ambas as considerações prestam-se a descrever a prática profissional de Lina Bo Bardi, no que esta se caracteriza por adotar uma abordagem artesanal da criação e realização da sua arquitetura. Isso tanto ocorre no contato com a equipe de colaboradores, como na constante adequação projetual durante a realização cotidiana. Desprezando o isolamento do escritório e privilegiando o trabalho direto no canteiro de obras, incorpora, criticamente, o acaso - decorrente da variedade dos procedimentos construtivos - e as sugestões dos operários, em um processo no qual o personalismo necessário à criação individualizada é, também, fruto da assimilação seletiva de contribuições diversas. Sobre o assunto é, dela própria o comentário:

Em geral, eu faço poucos desenhos, só os essenciais. Os problemas são resolvidos na obra, às vezes com desenhos feitos à mão e no local, mas com todas as cotas. As cotas são importantíssimas (Bo Bardi, 1989:105).

Com esse procedimento projetivo/executivo a arquiteta aproxima-se de Pareyson (1997:25-26), que define a obra de arte como o resultado de um processo simultâneo de invenção/execução/realização “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer.” Nas criações de Lina Bo Bardi, de forma semelhante a essa análise do fenômeno da criação artística, “concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la.”

Fonseca (1997:110), referindo-se às características da ação cultural e institucional desenvolvida por Mário de Andrade, comenta que ele tinha “o popular enquanto objeto e o povo enquanto alvo”. Esse dístico pode ser apropriadamente utilizado para descrever o compromisso do amplo leque profissional de Lina Bo Bardi e do objetivo mais amplo da obra que realizou. Tal qual o intelectual paulista, a arquiteta abraça o enfoque político e o objetivo profissional de desfazer a oposição entre o *erudito* e o *popular* e, partindo do particular - referendada na produção local, regional, nacional -, busca atingir a universalidade da arte autêntica. Esse balizamento caracteriza-se pelo empreendimento de uma busca permanente de realizações, que combinem a preservação dos bens culturais de um patrimônio de signos referenciais da idéia da constituição da pátria brasileira -

da civilização popular nela realizada - com o engajamento em políticas públicas de engrandecimento do cidadão.

Com esse espírito é que, mais explicitamente, Lina Bo Bardi desenvolve no PPLM uma abordagem particular no que tange ao tipo de reconhecimento do que seja patrimônio, no trato da sua preservação e na forma de utilizá-lo.

Patrimônio: monumento artístico ou documento histórico?

Argan (1995:75,43) afirma não ser uma cidade “apenas o produto das técnicas da construção” ou “o traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários”. De forma semelhante, Calvino (1999:14-15) nos adverte - na sua lírica abordagem crítica em tudo desvinculada do racionalismo iluminista embasado no real concreto - serem as cidades mais que uma mera combinação, em uma porção determinada de território, de espaços construídos de acordo com diferentes materiais e tecnologias, com variadas formas e dimensões. Evidencia a importância, na composição das cidades, das contribuições advindas do seu passado - a maneira como se deu a apropriação desses espaços -, que lhes imprimem um diferencial caracterizador, cuja origem reporta-se ao desgaste produzido pelo tempo e pela utilização. Semelhante processo imantaria a paisagem da cidade com uma dimensão imponderável, superior à simples materialidade da sua existência física, real, já que nela estaria contida uma série de recordações de usos diversos de um mesmo espaço construído, acumulados no tempo. Essa capacidade da destinação funcional caracterizar a transformação do espaço em lugar, pela utilização que lhe é atribuída por seus usuários no processo de percepção e apropriação dos ambientes construídos - públicos e privados - é também realçada por Ferrara (1988).

Em síntese, Calvino incorpora a memória individual e coletiva como parte compositiva do objeto urbanístico. Na mesma forma lírica, adverte ainda para a possibilidade de ocorrer, progressivamente e em um mesmo espaço, uma superposição de cidades construídas em diferentes tempos, fisicamente impossibilitadas de se “comunicar” entre si, embora tenham sido objeto de uso das mesmas populações (1999:30-31). Argan (1995:43-44) alinha-se a esse tipo

de visão quando afirma que o espaço figurativo “não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias” e que, mesmo considerada essa sua plenitude, o espaço “também é um objeto que se pode possuir e que é possuído.”

Milton Santos (1995:13) alerta para a questão de espaço e paisagem não serem a mesma coisa. Enquanto que esta “permite um enfoque fracionado, fragmentário” e pode ser analisada “como aspecto, como forma, como um conjunto de objetos, como um fragmento de um conjunto maior que se separa para ser descrito e analisado”, o espaço “exige um enfoque totalitário, totalizante, envolvente de todas as realidades aparentes e não aparentes, de todos os efeitos visíveis ou raramente visíveis” sendo algo que só pode ser examinado “na plenitude das relações que o definem”, isto é, nas relações “entre um todo e uma parte”.

A opinião acima permite estabelecer uma analogia: as *edificações*, consideradas como a paisagem construída, são conformadas pela *forma/matéria* perceptível, permanentemente alterada pelo tempo, permitindo uma decomposição analítica das suas partes. O *espaço arquitetônico*, constituído com base no uso da edificação, seria a *forma/função*, que se altera a depender do contexto histórico e dos usos que lhe são atribuídos.

Reconhece Lina Bo Bardi que a questão cultural e, mais precisamente, a do patrimônio histórico e artístico nacional, não deve - nem pode - ser tratada, no Brasil, da mesma forma que na Europa. País grande e jovem - “com um povo que tem capacidade de dizer ‘não’, de maneira cafajuste e elegante, a tudo aquilo que não merece ser levado a sério” (Bo Bardi, 1989:106) - potencialmente rico, mas pouco desenvolvido, tendo sido no passado colônia de Portugal, a arquitetura residencial que nele se realizou foi, na sua maioria, segundo Amaral (1997:53), caracterizada pela baixa qualidade de tecnologia e de materiais empregados.

Na América Portuguesa, ao contrário do partido reticulado majoritariamente adotado nas ocupações urbanas da América Espanhola - representações racionais do poder e da nova ordem que se instaurava -, o desinteresse pelo rigor construtivo era também estampado na espontaneidade do traçado urbanístico,

adequando-se aos caprichos morfológicos de cada sítio urbano. A cidade colonial brasileira, em sua grande maioria, não poderia ser considerada como um “produto mental”, já que “não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem” (Holanda, 1999:109-110).

Adverte Holanda (1999:91) que era nas habitações rurais “onde estava o principal de [dos] seus haveres e peças de luxo [dos ricos] e onde [esses] podiam receber, com ostentosa generosidade, aos [os] hóspedes e visitantes”, ressaltando que os grandes proprietários aí concentravam os seus esforços financeiros, descuidando-se, na maioria das vezes, do zelo na edificação ou conservação das suas residências urbanas, utilizadas apenas nas épocas de celebrações dos festejos religiosos.

No caso específico da Bahia - primeira e única capital da colônia - o acervo patrimonial mais valeria como uma documentação pitoresca da forma de apropriação do espaço e da aculturação, nos trópicos, de tipologias arquitetônicas de extração européia (Reis Filho, 1983). Por serem edificações de um período de colônia provisória e extrativista, não possuíam, com raras exceções, o esmero do melhor acabamento, caracterizando-se, ao contrário, pelo desleixo construtivo - pelo “não vale a pena” realizar.⁵⁴

Por sua origem e formação européia, forjada no estreito contato com a rica e milenar tradição da cultura italiana, Lina Bo Bardi não reconhecia no conjunto da arte e da arquitetura brasileira uma realização artístico-estilística - exceção feita ao brilhantismo do Barroco Mineiro oitocentista e, mais especialmente, às obras do Aleijadinho - minimamente comparável ao acervo europeu, fosse em qualidade como em quantidade. Para ela, essa carência de excepcionalidades artísticas, arquitetônicas e construtivas tornava, no caso brasileiro, o valor histórico-documental superior, em representatividade, ao valor artístico. Assim, considera o patrimônio construído de Salvador como de qualidade menor quanto aos seus caracteres artístico-estilísticos: a realização de técnicas construtivas, o uso de

⁵⁴ Essa afirmação de Sérgio Buarque de Holanda (1999:110), que coincide com o relato já aqui comentado de Gilberto Freyre (1990) sobre o mesmo tema, baseia-se em observação feita pelo crítico e historiador inglês Aubrey Bell, segundo o qual esse comportamento foi um traço típico da ocupação urbana portuguesa e dela tão característico como a palavra *saudade* o é da língua lusitana.

materiais e as especificidades dos acabamentos. Entretanto, reconhece o seu valor, concordando com Argan (1995:43), quando este se refere ao patrimônio como o registro físico de “um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto da vida”.

Para ela, o que realmente vale é a percepção antropológica da vivência do lugar, o *modus vivendi* da sua população e o conjunto indissociável formado por relevo, tipologia construtiva, morfologia dos espaços públicos e uso cotidiano. Longe da preservação pura e simples do patrimônio como registro de memória e imagem referencial da identidade simbólica local, o seu objetivo maior é o de garantir a oferta de imóveis de baixo custo e de localização central às populações excluídas da cadeia formal da economia da cidade-capital. Busca com isso, mais que contextualização e afirmação das diferenças, um projeto social abarcando os conflitos e contradições do mundo real, com as preocupações da estética do desenho do lugar e da consideração às preexistências deste.

O contexto político do resgate da cidadania ocorrido no bojo da primeira eleição para prefeitos das capitais, após 20 anos de ditadura militar, certamente estimula e *inspira* a arquiteta a trabalhar com um conjunto que, embora incluído na área tombada nacionalmente pelo SPHAN e reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade era, na verdade, bastante fraco na sua representatividade artística, embora reconhecidamente prene de historicidade, de conteúdo simbólico e de potencialidade de uso social. A abandonada Ladeira da Misericórdia compunha uma amostra integrante da área considerada, pelo senso comum, como parte do Centro Histórico de Salvador, cujo acervo era monumental na sua inteireza, tanto considerado no seu valor histórico como no registro - físico, real e insofismável - do acúmulo de trabalho necessário para realizá-lo. Um documento único do esforço de, literalmente, se construir a cidade-capital da colônia.

Com a Misericórdia, Lina Bo Bardi afasta-se da intenção de se preservar monumentos históricos e artísticos isolados e volta-se para garantir a reconhecimento do conjunto arquitetônico inteiro, mesmo que, individualmente, os imóveis apresentem baixa qualidade, tanto estética quanto técnica. Trabalha não

apenas a restauração física das edificações, porém, mais ainda, a reconstrução de um sítio (Frampton, s.d.:51), desvendando-lhe uma inaudita monumentalidade recôndita. Ao ressemantizar o conjunto edificado da ladeira, dotando-o de qualidades inexistentes anteriormente, afina-se com a opinião de Norberg-Schulz (1998), que discorre sobre o que considera uma das necessidades fundamentais do ser humano: experimentar significados no ambiente que o circunda, transformando o espaço abstrato e impessoal em “um conjunto de lugares”, identificados, conhecidos, concretos, carregados de significados particulares ou coletivos.

Contraditória ou, melhor dizendo, preocupada com a aprovação formal da sua proposta pelas instâncias cabíveis, Lina Bo Bardi ao tempo em que condena o que, a seu ver, seria a visão monumental e não-humanística do restauro tradicional “que pensa somente nos Monumentos e não nos Homens” (Bo Bardi, 1993:276), afirma que vai adotar rigorosamente os seus princípios. Isso é feito em um comunicado, no qual, ainda que trabalhando com conceitos não racionalistas, abstratos e não-mensuráveis, sugere a busca de uma possível compatibilidade entre modernidade interventiva e tradição preservada:

O que estamos procurando na recuperação do centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios de restauração histórica tradicional. Para isso, pensamos num sistema de recuperação que deixe perfeitamente intacto o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício (Bo Bardi, 1993:292).

A encomenda

No decurso dos últimos trinta anos, durante os quais a obsessão com a história emergiu e se desenvolveu, enraizou-se a crença que a arquitectura não pode ser um meio para transformar as relações sociais; mas eu acredito que é a arquitectura ela mesma que precisa, para a sua própria produção, do material representado pelas relações sociais. A arquitectura não pode simplesmente viver contemplando os seus próprios problemas, explorando a tradição, mesmo se os instrumentos profissionais exigidos pela arquitectura enquanto disciplina só podem ser encontrados dentro dessa tradição.

Vittorio Gregotti

A ocupação fundamental do arquiteto foi de se fazer sempre intermediário entre o material inerte e as necessidades humanas.

Sigfried Giedion

Em julho de 1988, a revista *AU*, participando do perfeito esquema de divulgação montado pela Prefeitura de Salvador, informava nacionalmente:

Lina e seus colaboradores (...) preparam o projeto de recuperação da Ladeira da Misericórdia, um plano-piloto que deverá servir de guia para todo o centro histórico de Salvador, e que já se antevê no conjunto do Benin. Ou seja, a incorporação de uma linguagem moderna às regras clássicas de restauração, postura característica da arquiteta no resgate da história em si. A modernidade não se sobrepõe – é apenas suporte. Como faz questão de afirmar, procura reconstituir filologicamente o edifício, preservando sobretudo a “alma” que o impregna (Simões 1988:32).

A solicitação original feita pela Prefeitura de Salvador a Lina Bo Bardi aproximava-se da alternativa advogada pelo planejamento incrementalista, que defende a oportunidade e a eficácia de se realizarem intervenções pontuais, situadas em um determinado território, vinculadas por uma lógica que, necessariamente, não estabelece uma relação causal entre elas. Os projetos distribuídos estrategicamente pelo Centro Histórico foram pensados para funcionar como focos de irradiação de uma metástase benigna, já comentada, que terminaria por deflagrar, na arruinada trama urbanística do seu entorno, o processo de requalificação funcional, de recuperação da integridade das edificações e das qualidades de conforto e sanidade ambiental.

Em um primeiro momento, Lina Bo Bardi aceita a tarefa tal como lhe fora sugerida e desenvolve o *portfolio* de projetos pontuais. Logo, reage, e responde com uma proposta que privilegia a criação de um conceito de intervenção: o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia (PPLM), projeto-manifesto, marco referencial, experimento do partido a ser adotado, síntese da filosofia de intervenção pretendida. Nele, propõe que se realize uma restauração física, tendo por pressuposto a manutenção dos moradores ocupantes das casas,⁵⁵ retomando o partido tradicional do zoneamento vertical, privilegiando a coexistência das habitações populares, localizadas nos pavimentos superiores, com as áreas

⁵⁵ Por seu evidente estado de avançado arruinamento, as edificações da Ladeira da Misericórdia estavam, nessa época, desocupadas. No trecho selecionado, o único “habitante” remanescente era um mendigo que, precária e eventualmente, se abrigava no interior de um reservatório construído sobre um corte do terreno baldio. O desimpedimento foi uma das maiores razões da escolha da ladeira para ser local dos testes: não havendo ocupantes, os procedimentos de execução das obras e serviços que, naquele momento, ainda se afiguravam pouco dominados por parte da equipe técnica, seriam realizados com maior tranquilidade, rapidez e segurança. Essa condição de desocupação, tema frequente de restrições críticas dirigidas ao Projeto, não desmerece, contudo, a intenção conceitual de se preservar os habitantes das futuras áreas de aplicação do partido de intervenção que, na Misericórdia, estaria sendo submetido ao teste fundamental de viabilidade técnico-operacional e, não ainda, de consistência funcional, o que, logicamente, só seria possível ocorrer após a conclusão das obras e a efetiva utilização dos espaços construídos.

produtivas do setor informal, alocadas nos pavimentos térreos. A combinação das áreas de habitação com os locais de trabalho é considerada como formada pelos “elementos estruturadores” (Campos Filho, 1992) da solução espacial e como a garantia do funcionamento e da conservação dos espaços projetados, além de ser a pedra de toque para o sucesso da afirmação da cidadania da população que ali habitaria.

Essa proposta guardava uma evidente coerência com os princípios modernistas de se atribuir ao Planejamento, ao Urbanismo e à Arquitetura o caráter de ferramentas privilegiadas na estratégia de consecução de reformas sociais mais amplas que as meramente físico-ambientais (Arantes, 1998:136).

Reafirmava Lina Bo Bardi o seu compromisso, de caráter eminentemente idealista, com a melhoria das condições de vida das populações pobres e com a produção em massa da habitação popular “a moradia para qualquer um, a habitação de massa”, tida, em um certo período do Movimento Moderno, como o objetivo primeiro “do desenvolvimento arquitetônico” modernista - “a tarefa mais importante da arquitetura atual, a moradia para as pessoas com rendas inferiores” (Giedion, 1997:75,77) - em resposta à preocupação com os destinos do ser humano. Busca, ainda que indiretamente - e bastante divorciada das questões operacionais vinculadas à viabilidade econômico-financeira que um projeto desse porte demandaria - a compatibilidade possível entre capacidade de comprometimento dos rendimentos familiares e o custo de produção, utilizando o zoneamento vertical como estratégia de redução desse desequilíbrio. Isto é: as áreas produtivas projetadas, uma vez ocupadas, permitiriam, em tese, a geração de um adicional de renda que seria utilizado na amortização - ou no aluguel - da unidade habitacional.

O objetivo preconizado pelo partido de intervenção arquitetônica adotado foi o de proporcionar a integração de “intervenções personalizadas” em cada imóvel, combinadas à realização de recuperações em massa, em conjuntos de edificações pré-estabilizadas. As ações buscavam compatibilizar a preservação das características da imagem ambiental das edificações - do “espírito, a alma interna de cada edifício” (Bo Bardi, 1993:292) - com uma poética de projeto: uma

intervenção de caráter filológico portanto, erigida sobre a possibilidade de se introduzirem elementos de tensão dialógica a partir da comparação permitida pela coexistência de distintas linguagens projetuais aplicadas, em diferentes momentos, sobre um mesmo objeto arquitetônico.

A novidade técnica do enfoque foi a adoção de um sistema tecnológico de construção de aplicação inédita em imóveis antigos, concordando com a opinião de Frampton (s.d.:49) de que “a tradição só pode ser revitalizada através da inovação” e que esta é “dependente de uma releitura, de um reproduzir, de um lembrar da tradição, incluindo a tradição do novo”. A proposta aliava-se às possibilidades da produção industrial de prover moradia de qualidade às classes populares, viabilizando uma ação em grande escala, do tipo reconstrução pós-guerra.



Fig. 09 - Vista do estado de conservação do casario da ladeira, em 1986

A escolha da Ladeira da Misericórdia para ser o palco das experiências que determinariam a exequibilidade do modelo de intervenção global no Centro Histórico era justificada pela Prefeitura

por ela apresentar condições ideais para a implantação do projeto: sua ligação com a cidade baixa está, hoje, interrompida; os prédios que nela se encontram estão desocupados e, em virtude da sua pequena extensão, os custos de recuperação são

menores, o que, na atual fase de captação de doações, torna mais viável a obtenção de recursos suficientes para a sua recuperação (PMS, 1988:12).

A ladeira encontra-se em privilegiada localização central, no interior da poligonal que delimita a porção do território urbano denominado “área tombada”, objeto de tombamento nacional pelo SPHAN e reconhecida pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade. É um dos mais antigos logradouros, implantada com alta declividade, já nos primórdios da antiga Cidade da Bahia, ao longo da encosta que a divide em dois níveis: Cidade Alta e Cidade Baixa.

Situa-se ao lado da sede provisória da Prefeitura - o Palácio Thomé de Souza - projetada por João Filgueiras Lima (Lelé) e assenta-se inteiramente contígua às contenções de alvenaria de pedra que sustentam tanto a Santa Casa da Misericórdia - monumento nacionalmente tombado - como o terraço elevado para o qual se abria a antiga Sé Primacial cuja demolição foi iniciada em 1933. Integra o que poderia ser reconhecido e caracterizado como o antigo frontispício da primeira visão que tinha, quem pelo mar chegasse, da velha cidade do Salvador.



Fig. 10 - Vista atual da Ladeira da Misericórdia, com a Cidade Baixa ao fundo, à esquerda, e a sede da Prefeitura em primeiro plano, à direita.

Habitada, ainda atualmente, no seu trecho inferior, por uma população marginalizada, composta por traficantes, mendigos, ladrões e prostitutas, é pavimentada em pedras poliédricas irregulares graníticas. O conjunto dos imóveis ali localizados não é tombado individualmente e implanta-se em declive, à direita do observador que percorre a ladeira no sentido descendente, em posição

privilegiada e desimpedida, aberta em mirante para a vista da Baía de Todos os Santos.



Fig. 11 - Aspecto do estado de degradação em que se encontrava o conjunto em 1986: os sobrados deteriorados, a ruína e o terreno baldio.

O projeto foi desenvolvido para ser executado em três sobrados deteriorados, uma remanescente fachada arruinada e um terreno baldio com uma grande mangueira no seu centro. Por situar-se em uma via de localização central e sem tráfego, esse conjunto de imóveis estava resguardado da exibição pública de eventuais falhas de execução que poderiam advir das experiências e testes de aplicação da tecnologia de argamassa armada. Essa localização permitia também experimentar a diversidade de situações decorrentes da ocorrência concentrada das três tipologias básicas de intervenção:

- nos sobrados parcialmente arruinados, a *restauração*, combinando um novo parcelamento interno de plantas livres com a recomposição volumétrica das edificações;
- na ruína, a *estabilização*, utilizando-se contrafortes aparentes e lajes pré-fabricadas, requalificando-a como espaço acondicionado e protegido das

intempéries, e,

- no terreno baldio, a inserção da *nova construção*, experimentando as possibilidades de compatibilidade entre a preexistência e a introdução da contemporaneidade formal e tecnológica.

Os espaços criados permitiram a oferta de sete unidades de habitação unifamiliar, quatro áreas de comércio/serviços, um bar e um restaurante. Combinavam-se as intervenções executadas em cada imóvel com a realização de estabilizações, por meio de contrafortes que “costuravam” as edificações e criavam uma unidade no conjunto que sofrera intervenção. Tudo isso foi realizado experimentalmente, com vistas a, conscientemente, estabelecer as bases da futura implantação de um regime de produção em massa de habitações populares em imóveis do centro antigo.

A proposta desse partido de intervenção é, indiretamente, muito bem avaliada e avalizada por Montaner, ao analisar o conjunto da obra realizada pela arquiteta, no texto a seguir:

O valor da sua contribuição apóia-se em não ter proposto uma forma arquitetônica, mas um método; um método que permite superar as limitações da própria modernidade, a tendência anti-humanista que a abstração intrinsecamente possui. O método de Lina Bo Bardi consiste em harmonizar a base cultural do passado e a riqueza e vitalidade da cultura popular com o projeto moderno de criar uma nova sociedade. Trata-se de traduzir o caudal da história da arquitetura para as necessidades do homem e da sociedade contemporânea. História e modernidade não são antagônicas, da mesma maneira que na sua obra o subjetivismo do romantismo convive com o método racionalista da arquitetura moderna (Montaner, 1994:74).

A produção em série da *moradia-ração*

Eu trabalho para o poder público, não acredito em iniciativa particular, mesmo num país capitalista: já tive muita dor de cabeça com ela.
Lina Bo Bardi, em 1989.

A arquitetura é arte. É arte, só que não no sentido mofado das escolas de belas artes. Vejo a arquitetura profundamente vinculada com a ciência e a técnica. Na verdade não há diferença nenhuma.
A Tecnologia colocada em seu justo lugar nada pode causar de ruim, como impedir a Poesia, o Belo, até os sonhos bonitos.
Lina Bo Bardi, em 1983

*A **Arte** sozinha não consola, a economia com a poesia, sim.*
Lina Bo Bardi, s.d.

Otimizar a oferta de habitação popular com a apropriação utilitária do capital físico existente - o acervo urbanístico e arquitetônico do Centro Histórico de Salvador - patrimônio de todos e fruto do trabalho acumulado de gerações, era o que buscava Lina Bo Bardi. De maneira semelhante à do partido operacional adotado em Bolonha, propunha a realização, nesse subconjunto territorial da capital baiana, de uma intervenção integralmente gerenciada pelo Poder Público municipal.

A vertente do urbanismo adotada, de caráter morfológico-contextual, privilegiava integrar a intervenção ao contexto do ambiente preexistente. Utilizando-se da tecnologia de ponta da pré-fabricação, referenciava-se na proposta de produção em série da “moradia-ração”,⁵⁶ desenvolvendo-a e atualizando-a, inclusive no que tange ao seu desvinculamento do *modus operandi* da viabilidade econômico-financeira: segundo esse conceito do Modernismo, comprometido com a questão social dos anos de 1920/1930, o espaço habitacional deve “conter a exigência mínima de todo indivíduo que trabalha; só então caberá à economia encontrar os caminhos para pôr à disposição de todo indivíduo que trabalha essa ‘moradia-ração’” (Gropius, 1972:155).

As ações combinariam o respeito às preexistências remanescentes ao uso de tecnologias e materiais contemporâneos, deixando claras as cicatrizes produzidas pelo Tempo e pela História, tal qual o preconizado pela *Carta de Veneza*, de 1964:

(...) desde que as técnicas tradicionais se revelem insuficientes, a consolidação de um monumento pode ser assegurada recorrendo-se a todas as técnicas modernas empregadas em obras de conservação e de construção, cuja eficácia tenha sido comprovada por meios científicos e pela experiência.

Ou ainda:

Além disso, todo trabalho complementar, verificado indispensável, deverá se destacar da composição arquitetônica e levará a marca do nosso tempo.

Os elementos destinados a substituir as partes que faltarem, deverão integrar-se harmoniosamente no conjunto, embora distinguindo-se dos elementos originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.

⁵⁶ Conceito desenvolvido por Gropius e influenciado por seus colegas e compatriotas do grupo *Neue Sachlichkeit*, principalmente pelo arquiteto da municipalidade de Frankfurt, Ernest May, responsável pela execução de inúmeros conjuntos de habitação operária - os *Siedlung* - e criador do Sistema May de construção com lajes pré-fabricadas de concreto. A habitação popular, dimensionada de acordo com “espaços padrão do ‘mínimo para a existência’”, foi também o tema do II CIAM, realizado na mesma cidade, em 1929 (Frampton, 1997:157-170; Nobre, 1999:52).

As contribuições de todas as épocas para a construção de um monumento devem ser respeitadas, não devendo considerar-se a unidade de estilo como o objetivo a alcançar no curso de uma restauração.

O partido adotado era o de realizar uma intervenção em grande escala nos moldes de uma reconstrução pós-guerra, considerando que, como já foi dito, o centro antigo tinha, à época, o aspecto físico de uma cidade bombardeada ou que fora atingida por um cataclisma do porte de um terremoto.



Fig. 12 - Vista aérea do Centro Histórico de Salvador, em 1986.

O discurso proferido pelo prefeito de Salvador, em setembro de 1987, bem ilustra essa percepção:

Sim, é o “terremoto declarado”, a que tão lucidamente se refere dona Lina Bo Bardi.

Este mesmo terremoto que abalou fundamentalmente a SUDENE, que corrompeu as instituições, que fraturou a Universidade, que inibiu as aventuras estéticas e a evolução cultural.

É verdade. O Centro Histórico da Bahia tem o aspecto de uma cidade bombardeada. Digo mais: bombardeada e saqueada, destruída impiedosamente (Kertész s.d.:81).

Esse era um cenário particularmente conhecido pela arquiteta, embora em outro contexto de tempo e espaço, e que profundas alterações provocara na sua maneira de encarar o desenho da habitação. Sobre o tema, é dela esta declaração constante do seu *Curriculum Literário*:

Foi então, quando as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a “vida” do homem, deve servir, deve consolar; (...)

Na Europa se reconstrói, e as casas são simples, claras, modestas, pela primeira vez no mundo, talvez o homem haja aprendido, e na manhã seguinte àquelas noites chamejantes, sentido, sobre os escombros da sua casa, que a casa é quem a habita, é “ele mesmo”, e tiveram vergonha da sua velha casa como se tivessem mostrado em público as próprias fraquezas e os próprios vícios (Bo Bardi, 1993:10).

Essa solução foi vislumbrada a partir da visita feita por Lina Bo Bardi ao trabalho realizado pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé, na Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC), da Prefeitura de Salvador, na qual ele projetava e desenvolvia os componentes industriais de construção em argamassa armada, tão caros à arquiteta pelo fato de essa tecnologia ser muito semelhante àquela do ferro-cimentado que fora registrada pelo seu amigo Nervi. Segundo sua próprias palavras:

Nós utilizamos, em colaboração com o arquiteto João Filgueiras Lima, o “Lelé”, a argamassa armada, um sistema derivado do famoso ferro-cimentado do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, que o registrou em 1937 (Bo Bardi, 1993:295).

As peças pré-fabricadas compunham-se, basicamente, de componentes estruturais de lajes isostáticas e placas nervuradas de estruturas de estabilização e contenção, permitindo que múltiplas e variadas soluções pudessem ser dadas a diferentes contextos e situações específicas. Seria utilizado, de forma integrada e aparente - deixando-se entrever em cada edificação as interferências que lhes seriam acrescentadas - o sistema estrutural de pré-fabricados composto de:

- módulos de lajes isostáticas de 65x65 cm, tipo caixão perdido com 20, 30 e 40 cm de espessura, armadas nas duas direções e vencendo vãos de até 6m;

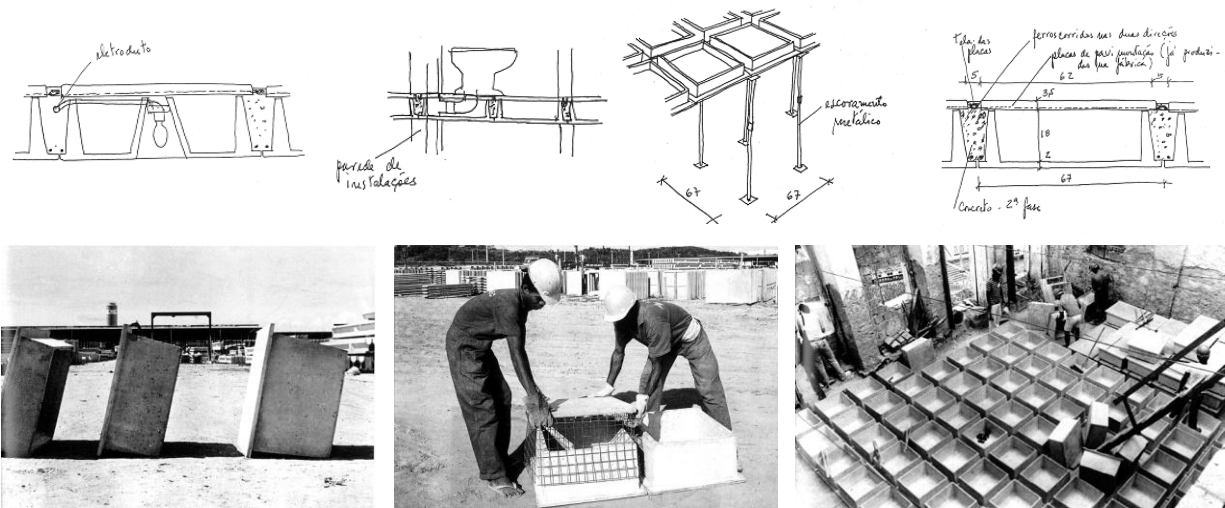


Fig. 13 - Lajes e divisórias pré-fabricadas: desenhos de Lelé, fabricação e montagem

- placas divisórias planas para as divisões internas;
- placas plissadas (com duas, três e quatro ondas) e altura máxima de três metros, usadas nos contrafortes e nas contenções, e
- escadarias ajustáveis no local.

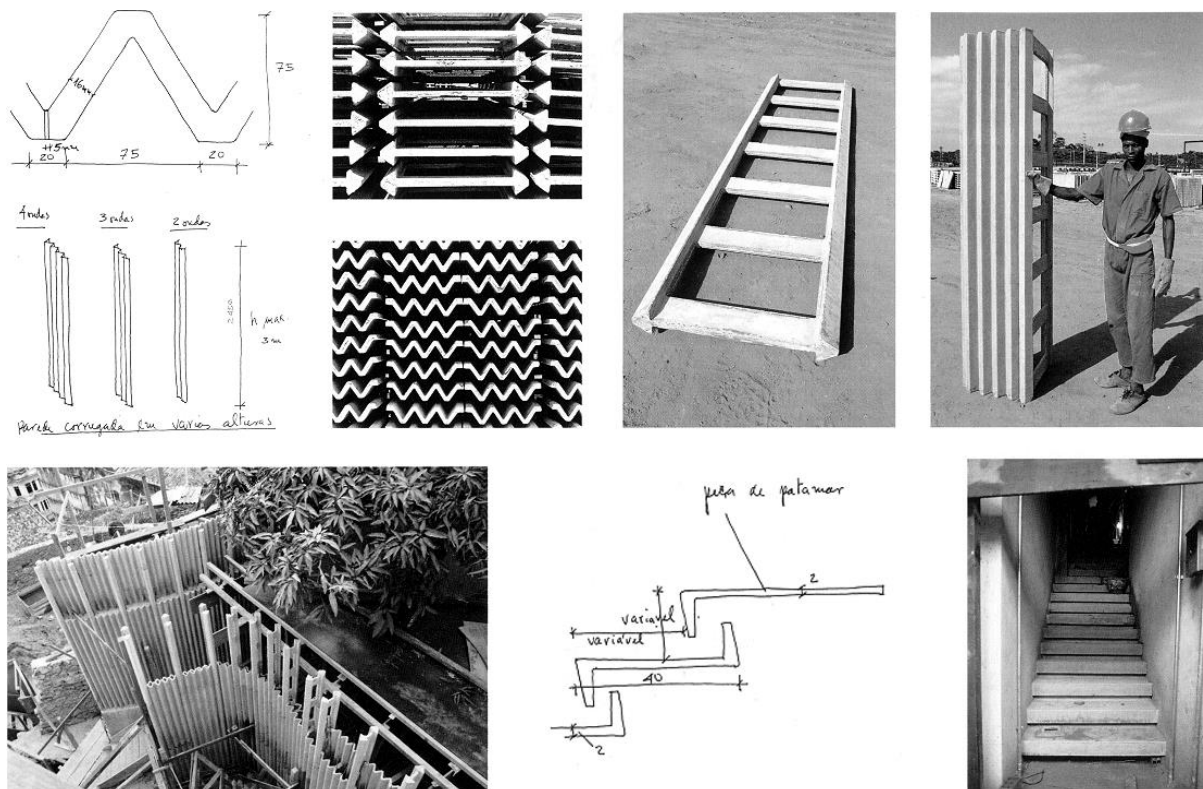


Fig. 14 – Contrafortes, paredes plissadas e escadarias de argamassa armada (desenhos de Lelé)

A proposta enfrentava uma velada desconfiança cética e, às vezes, até explícita, por parte dos técnicos locais especialistas da área de restauro e

conservação, com respeito à capacidade de aplicação de um sistema tecnológico industrial modulado, face à diversidade de conformação física dos imóveis antigos. Questionava-se a viabilidade técnica e financeira desse processo construtivo, utilizando componentes padronizados, fabricados em série e, por isso mesmo, com uma certa rigidez ortogonal, a ser aplicada em edificações que:

- por terem fundações rasas, talvez não fossem capazes de absorver a contribuição advinda da sobrecarga das lajes, e
- por apresentarem plantas baixas esconsas e empenas desaprumadas, provavelmente determinariam a necessidade de se adequar a intervenção proposta caso a caso, com um evidente risco de redução da produtividade e, conseqüentemente, de elevação dos custos de produção dos espaços construídos.

Essa possibilidade de reação já era aventada pelo prefeito municipal ao declarar, em um discurso de 1987:

É com imensa alegria que posso anunciar aos senhores que graças ao talento técnico de nossos colaboradores, em especial à genialidade dos arquitetos João Filgueiras Lima e Lina Bo Bardi, esta prefeitura hoje dispõe de um projeto revolucionário de reconstrução de sítios históricos, que alia a riqueza da moderna tecnologia ao cuidado no trato com o passado.

Não é mera coincidência que esta nova tecnologia e novo critério de restauração comecem a surgir na Bahia. É um movimento dialético, temos o mais rico acervo colonial da América do Sul, fruto do gênio criativo dos nossos antepassados. Salvador, como Brasília, nasceu moderna e vanguardista.

(...)

Não surpreende, portanto, que dois modernos gênios da arquitetura moderna brasileira tenham desenvolvido este projeto para salvar o casario colonial da cidade da Bahia. E salvá-lo com a urgência que é necessária; e de forma barata, como exige a nossa falta de recursos,

Não surpreenderá, ainda, se este projeto venha a pagar, temporariamente, o preço do seu pioneirismo. E contra ele possam se erguer as vozes contumazes do reacionarismo e do provincianismo. Mas serão vozes frágeis e passageiras, que se calarão na velocidade do renascimento do majestoso casario (Kertész, s.d.:82).

A tecnologia provou, contudo, ser bastante maleável e adaptável à diversidade das “caixas”⁵⁷ edificadas preexistentes, além de consistente e prática no enfrentamento da realização de novas edificações, como a do Restaurante do Coaty.

⁵⁷ Volumetria construída das edificações deterioradas e sem cobertura formada pelas remanescentes alvenarias externas.

Sobre o tema da opção tecnológica é exemplar a afirmação do engenheiro Peter Rice⁵⁸, quando diz:

(...) a escolha tecnológica é sempre resultado de uma lógica pré-determinada. A impressão que há uma solução correcta para um problema técnico é muito corrente. Mas uma solução técnica, como qualquer outra decisão, é um momento no tempo. Não é definitiva. A decisão é resultado de um processo complexo onde muita informação é analisada e examinada e sobre a qual incide uma escolha. É um momento no tempo e espaço onde as pessoas, o seu passado e talento são de importância soberana (citado por Frampton, s.d.:64).

De acordo com Lina Bo Bardi, a estandardização de componentes e espaços por eles conformados, longe de ser uma proposta massificante, niveladora e degenerativa das características individuais de cada ser humano, seria, na verdade, uma apropriação de uma ocorrência natural: para ela, a padronização era um comportamento facilmente verificável, tanto na Natureza, como na produção artesanal de carácter popular (Bo Bardi, 1993:89). Ou, conforme uma sua declaração datada de 1954:

O padrão é a lei basilar da natureza, lei em que somos todos nós, indistintamente, incluídos e a qual não podemos esquivar; os seres vivos são estandardizados, os minerais o são; assim como os vegetais (Bo Bardi, 1993:70).

Acordada com os preceitos modernistas difundidos pelo II CIAM,⁵⁹ Lina Bo Bardi preconizava, durante a fase de desenvolvimento dos projetos, que a produção em série promoveria o barateamento do custo de produção de espaços construídos, de forma a estender as possibilidades e permitir o favorecimento da universalização do acesso aos espaços habitacionais produzidos. O elevado custo inicial de realização, devido à concentração do investimento necessário à elaboração do projeto, ao desenvolvimento e execução de formas metálicas de alta precisão, tenderia a ser diluído, a médio prazo, com a elevação da escala de produção das peças componentes do sistema.

Tal como na posição defendida por Giedion (1997:88-89) em 1930, a proposta do PPLM traduz, fiel e simplificada, a maneira como a produção em massa, longe de ser vista como uma redutora da qualidade do bem produzido, era encarada, pelo contrário, como a possibilidade quase mítica de se universalizar a oferta - ou, ao menos, ampliá-la desmesuradamente pelas suas

⁵⁸ Colaborador do arquiteto Renzo Piano no projeto do Centro George Pompidou, o "Beaubourg", em Paris.

⁵⁹ Realizado em Frankfurt, em 1929.

infinitas possibilidades de realização - e de se democratizar o consumo de bens de qualidade reconhecida. O que era privilégio de uns poucos passaria, então, a ser direito de todos. Ou, como argumenta Lina Bo Bardi:

Estandardizar quer dizer estender a possibilidade, facilitar que uma coisa para poucos se estenda a muitos, quer dizer “melhorar”, porque estudar profundamente um organismo básico é mais fácil do que estudar uma série indefinida e inúmera.
(Bo Bardi, 1993:70)

Com a intervenção na Ladeira da Misericórdia, utilizando tecnologia de ponta, a arquiteta retomava e atualizava um dos maiores paradigmas do urbanismo e da arquitetura modernista inaugural: a produção industrial em série da habitação popular. Viabilizava ainda o diálogo pacífico entre contemporaneidade e preservação da tradição, ao combinar filologicamente as linguagens projetuais do modernismo com as da arquitetura vernacular. Sobre este tema ela assim se posicionava:

Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual.
Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo.
(Bo Bardi, 1993:292)

Em termos mais amplos de ação urbanística, o projeto considerava a ampliação da oferta das redes de infra-estrutura, o agenciamento das áreas externas às edificações e o desenho do mobiliário urbano adequado. Até aquele momento, esse conjunto de preocupações ou inexistia, ou era considerado como não-prioritário na atuação dos órgãos até então envolvidos com a problemática da preservação, da restauração e da conservação do Centro Histórico de Salvador, quando analisado no contexto global da cidade. A integração ao sistema de transporte de massa - em estudos na época⁶⁰ - que aumentaria e facilitaria a acessibilidade da população, favorecendo o consumo da área central, era também um elemento de peso considerável na elaboração das propostas, uma ressonância da utilização teórica das vertentes do planejamento de viés globalista, integrado e multidisciplinar.

⁶⁰ A implantação do futuro Transporte de Massa de Salvador (TMS), baseado na utilização da tecnologia do VLT (Veículos Leves sobre Trilhos) era desenvolvida, na Prefeitura, por uma equipe técnica coordenada pelo arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), contando com a assessoria de consultores nacionais e internacionais.

Essa visão de grande angular terminou por contribuir para que houvesse a mudança de escala de intervenção: a partir daquele momento, o módulo, o objeto de trabalho da intervenção física, passa a ser o *quarteirão* e não mais o *imóvel isolado*, como tradicionalmente ocorria. Antes disso, já ocorrera a criação da idéia dos “Quarteirões da Humanidade” - estratégia de captação de recursos desenvolvida pela PMS, voltada para a sensibilização de parceiros internacionais, de países cujos governos, ou instituições, pudessem vir a “adotar” a restauração de quarteirões que, por serem Patrimônio da Humanidade, caberia a todos preservar. O comportamento mercadológico do governo local terminou, portanto, por também influenciar a definição tática do quarteirão como módulo de intervenção.

Esse procedimento poderia também ser apontado, conforme Choay (200:183), como o rebatimento local, a apropriação aparentemente intuitiva, de uma reverberação internacional decorrente das recomendações emanadas da Conferência Geral da Unesco, de 1972, que deu início ao “processo planetário de conversão à religião patrimonial”. Com a sua realização, instaurou-se o conjunto de preocupações referentes ao reconhecimento do “valor universal” e da proteção do “patrimônio mundial cultural e natural”, estabeleceu-se um sentimento de responsabilidade comum - uma “solidariedade planetária” - o que determinou, inclusive, a responsabilidade dos mais ricos de proteger os bens sob a guarda das sociedades mais pobres.

Preocupação com a viabilidade de realização

A distinção entre aquele que pode fazer e aquele que pode fazer com que se faça nasce do contrato social, com o qual se confia a alguns membros do grupo a tarefa, não mais de fazer, mas de garantir a segurança de quem faz. É a distinção, ainda em ato, entre o faber e o guerreiro, ou o político.
Giulio Carlo Argan

É inevitável que o arquiteto esteja escrupulosamente ao par (sic) das contribuições e das inovações de cada atividade profissional que, em conexão com todas as outras, promove o progresso humano.
Lina Bo Bardi, em 1957

Lina Bo Bardi desenvolvia os projetos em São Paulo, contando com uma equipe de dois arquitetos assistentes, além de consultores específicos para estruturas e instalações especiais. Em Salvador, o apoio técnico aos trabalhos da

arquiteta era prestado pela equipe do Programa Especial de Recuperação e Revitalização dos Sítios Históricos da Cidade de Salvador (PERSH), vinculado à recém-criada Secretaria Extraordinária de Projetos Especiais da Prefeitura, que tinha como braço operacional-administrativo, a Fundação Gregório de Mattos (FGM).

Os técnicos do PERSH, além de apoiar os trabalhos de fiscalização das obras em andamento, realizavam levantamentos fotográficos, iconográficos e documentais, cadastros de edificações, pesquisas socioeconômicas, estudos urbanísticos e desenvolvimento de detalhes arquitetônicos. Tratava-se de um trabalho de produção de conhecimento sobre a realidade, de forma a permitir, no futuro imediato, a tomada de decisões, a seleção de alternativas, o estabelecimento de critérios e a definição dos procedimentos de atuação.

Diverso do caráter eminentemente analítico da geografia urbana, o do urbanismo traz em si o princípio da mudança, uma *vontade de ação*, a intenção explícita de se partir de uma situação existente para buscar, espacialmente, a consecução de “uma situação julgada preferível” (Lacaze 1993:12). Esse claro intento de alteração de um determinado *status quo* considerado indesejável quando comparado a uma determinada situação tomada como referencial ótimo - bem como, as vinculações político-decisórias inerentes à prática do urbanismo - faz com que Argan (1995:220) argumente que,

de um ponto de vista marxista, dever-se-ia reconhecer ao urbanismo uma posição culminante e de guia, com respeito a todas as outras atividades culturais. É ele a que visa mais explicitamente não tanto interpretar o mundo quanto mudá-lo.

O processo de promover a alteração de uma determinada situação ou realidade formulando uma proposta traduzida em um plano ou projeto, não é ato solitário do técnico, como chegou a ser preconizado, equivocadamente, nos tempos épicos do modernismo pós-guerra dos anos de 1950. Para que se viabilize qualquer intervenção, faz-se necessário buscar uma otimização entre o projeto político, as alternativas técnicas e o interesse dos investidores. A criação de condições adequadas à implementação do plano é, claro, tão importante quanto a sua concepção (Lacaze, 1993:42).

Havia em Lina Bo Bardi essa constante preocupação com a exequibilidade do projeto, e não apenas técnica, porém, mais ainda, com o fato de que ele traduzisse de forma real, em uma dada situação propícia, o possível acordo entre as partes interessadas, combinando as intenções do poder político, do poder econômico e de uma intuída vontade popular. Ao menos uma das partes deste tripé - as intenções do governo local - era oficialmente expressa por ocasião do lançamento da campanha nacional pela revitalização do Centro Histórico de Salvador, no início de 1988:

Olhando este Centro, vemos que o desafio não é recuperar e conservar este ou aquele edifício mais antigo, perdido no meio de vias e prédios modernos. Não se trata simplesmente de preservar um pequeno ambiente isolado, fragmento de cidade colonial salvo pelo acaso, hoje sobrevivendo entre construções mais recentes, porém não necessariamente mais modernas.

Nem se trata, tampouco, de conferir um pitoresco lugar de honra a algum monumento solitário que perdeu sua função e permanece apenas nos acenando com a beleza de um tempo que passou.

O que temos aqui não são meros vestígios de uma cidade que desapareceu.

Não são peças de museu dispostas em pontos esparsos da aglomeração urbana atual.

Aqui o monumento histórico não é o equivalente arquitetônico de um quadro pendurado na parede.

Não, Meus Amigos!

Não se trata de um cenário. Estes monumentos pulsam. Estão cheios de vida. Em vez de artefatos isolados, da irregularidade estética de um pedaço de história afirmando-se em contraste agudo numa paisagem de concreto e vidro, nosso Centro Histórico se apresenta como um conjunto, um tecido coeso, um organismo complexo e unitário.

A trama da cidade permanece viva. Isto não é um museu, é cidade!

Aqui vive, habita e trabalha uma população. Milhares de habitantes em centenas de metros quadrados. Existe uma relação concreta entre vida e ambiente.

Em outras palavras, antes de falar em "monumento", melhor dizer que o Centro Histórico é feito de povo. É feito de sangue, suor e idéia. É feito de gênio criativo. É feito de humanidade.

Sim, ele é patrimônio da humanidade. E sua luta será um patrimônio do povo brasileiro, será também um novo símbolo de amor e união nacional.

Um signo aberto para a esperança.⁶¹ (Kertész, s.d.:136)

O viés teórico de planejamento utilizado por Lina Bo Bardi apresentava uma extração do enfoque estruturalista na sua concepção global, ao privilegiar a habitação e a economia informal da produção doméstica como os fatores socialmente estruturantes do espaço público a partir do privado. Tinha, também, como já se comentou, evidente caráter incrementalista na maneira de efetivar a implementação das propostas. Era, portanto, estrategicamente fundamental para se garantir a sua exequibilidade o exercício do realismo pragmático na

⁶¹ Trecho do discurso proferido pelo prefeito de Salvador em 22.01.1988.

manutenção do senso de oportunidade da aliança com o projeto político do governante local. Para tanto, os gestores do processo deveriam manter-se sempre a par do momento político, para melhor poderem interpretar o acordo possível entre a política formal e a efetiva aliança do governo com os agentes econômicos e a sociedade.

O respeito ao poder constituído era também, e muito, fruto da crença modernista na ação do Estado como elemento promotor da efetiva reforma social voltada para os menos favorecidos. Assim é que, ao se alinhar com o governo municipal, a arquiteta adotava uma típica atitude modernista de aliança com o Poder, referendada nos princípios dos CIAMs da fase inicial e no comportamento histórico paradigmático de Le Corbusier. Mais especificamente, sua atitude vinculava-se à primordial característica do surgimento e do desenvolvimento do modernismo em território brasileiro: a de ter no Estado o seu mais ardoroso mecenas e divulgador das suas qualidades.

É de vital importância o poder político do Prefeito no processo de tomada de decisões e de garantia da viabilidade operacional de um Plano ou de um Projeto. Sendo ele o representante eleito da sociedade em geral e de grupos políticos específicos que o apoiaram, cabe ao Chefe do Executivo local garantir a eficácia da realização do processo decisório vinculado à implantação das propostas técnicas. Lina Bo Bardi estaria, portanto, agindo de acordo com a cartilha dos CIAMs, na qual, segundo afirma Holston (1996:245-246), se

apela diretamente para que a autoridade estatal institua o planejamento total do espaço construído que, segundo a teoria, constitui essas condições e permite a implementação de seus planos-diretores do futuro. O apelo privilegia o desenvolvimento do próprio aparelho do estado moderno como o supremo poder planejador.

Contudo, era evidente em Lina Bo Bardi o repúdio aos extremos a que chegara a prática do Planejamento em fins da década de 1970: “a utopia tecnocrática” de “tentar fazer a felicidade dos habitantes sem pedir sua opinião” (Lacaze, 1993:71), buscada através da intensiva aplicação dos procedimentos sistêmicos de planejamento de simulação, com base em modelos quantitativos. A reação da arquiteta a esse procedimento derivava da crença de que o autoritarismo tecnocrático acabara por desmoralizar

(...) as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande idéia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da inteligência tecnocrática, que esvaziou com sua falência a “racionalidade”, posta contra a “emocionalidade”, num fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens (Bo Bardi, 1993:216).

Ou então:

(...) a tecnocracia à la McNamara, transformou também a arquitetura e o planejamento num planejamento tecnocrático, utópico, de mesa, desligado dos verdadeiros problemas. Transformou-os num pseudo problema de papel(...).

o que promovia, ainda segundo ela, “o desligamento total do arquiteto dos problemas reais”. E concluía, premonitória:

O que está acontecendo é uma espécie de volta ao idealismo acadêmico - idealismo no sentido filosófico, não no sentido doméstico - baseado numa falsa tecnologia, tecnocracia (Bo Bardi, 1987:259).

No extremo oposto havia a eclosão do discurso ideológico que advogava a total negação do Planejamento, uma reação - logo qualificada como de caráter neo-liberal - à intervenção do Estado na livre iniciativa e na propriedade privada. Essa ideologia, que se alastrou com invulgar velocidade pelo mundo capitalista, assinalava na verdade a finalização do, então, conjunturalmente necessário pacto estrutural entre o capital e o trabalho, que permitiu o incrível surto de desenvolvimento do capitalismo internacional nos “trinta gloriosos” anos (Lacaze, 1993:74) que se seguiram à Segunda Grande Guerra (Santos, M., 1997), como já se analisou anteriormente.

Contra esse outro procedimento, Lina Bo Bardi assim se posicionava:

Ao suicídio romântico do “não planejamento”, reação ao fracasso tecnocrático, é urgente contrapor a grande tarefa do Planejamento Ambiental, desde o urbanismo e a arquitetura até o desenho industrial e as outras manifestações culturais (Bo Bardi, 1993:216).

Advogava ainda, a arquiteta que “a recuperação do sentido verdadeiro, não da projeção, mas do planejamento ligado às condições sócio-econômicas, é uma **Política**” (Bo Bardi, 1987:259).

A proposta de Lina Bo Bardi pode ser considerada como sendo de enfoque globalista pelo seu caráter político-ideológico, ao tentar promover, mesmo que parcialmente, uma reforma social através do desenho. Pode-se, também, qualificá-la como uma tentativa de fazer, apenas pretensamente, um urbanismo

participativo, tentando interpretar e traduzir o desejo do povo, sem que esse seja diretamente consultado. Aproximar-se-ia, assim, paradoxalmente, com a sua prática real, do procedimento tecnocrático que tanto combatia.

O caráter participativo implica alterações substanciais quanto aos valores referenciais utilizados na elaboração das propostas. Ao lado dos critérios técnico-econômicos, científicos e estéticos, agregam-se aqueles originários dos denominados “valores de uso vernáculo”, ou seja, valores “que resultam da frequência cotidiana do espaço pelos habitantes e da apropriação desse espaço efetuada nessa oportunidade” (Lacaze, 1993:18). As intervenções de grande porte, sem uma preparação anterior da população que será diretamente afetada por elas tende a desconsiderar até mesmo a existência ou, ainda, a pressão pela preservação desses valores. O estímulo aos processos participativos, longe de ser um exercício canhestro de "democratismo" seria, isto sim, uma opção político-estratégica para facilitar a compreensão das mudanças que virão e, dessa forma, “permitir uma transição suave e não traumatizante entre as condições dos lugares antes e depois da conduta do urbanismo prevista” (Lacaze, 1993:19).

Mesmo que, por suas convicções políticas e ideológicas, reconhecesse a validade e a necessidade da participação popular na tomada de decisão sobre o seu próprio destino, Lina Bo Bardi mantinha a distância tradicional - a auto-suficiência quase messiânica - conforme o clássico, ainda que bem-intencionado, autoritarismo do modernismo desvinculado do contato direto com as camadas populares. Ao elaborar os seus projetos, tal qual os modernistas históricos - e heróicos - ela agia como se fosse inteiramente capaz de captar as reais necessidades do povo, como tendo sido por ele habilitada - face à sua idoneidade ética, capacidade profissional, comportamento histórico e compromisso popular - a formular as soluções que resolvessem os problemas das classes trabalhadores. Pelo menos aquelas questões mais pertinentemente vinculadas à arquitetura, tais como a habitação, os equipamentos de lazer e de cultura.

A frase "Na minha idade, eu tenho a obrigação de saber o que o povo quer!", era um comentário constante que fazia, à época da realização dos trabalhos em Salvador, no período abordado neste capítulo, como que se

defendendo antecipadamente das futuras e frequentes críticas à ausência de consulta participativa nas propostas que desenvolvia. Em 1988, por ocasião da entrega do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia para análise e aprovação na Diretoria Regional do SPHAN, em Salvador, os técnicos que a receberam foram unânimes em criticar, de corpo presente, a ausência de participação da comunidade na definição do projeto.

No ano seguinte, Lina Bo Bardi discorre sobre o tema em uma palestra dirigida aos alunos da FAUUSP. Da sua fala pode-se inferir a posição de que, o referencial de qualidade do projeto estaria vinculado à competência do seu idealizador de intuir as necessidades reais dos futuros usuários e dos compromissos ético-políticos que teria o projetista de melhor atendê-las:

Quando se projeta, mesmo como estudante, é preciso fazer uma obra que “sirva”, que tenha uma conotação de uso, de aproveitamento. É preciso que essa obra não caia do céu sobre os “moradores”, mas que exprima uma verdade, uma necessidade. E ela também tem que ser (e isso vai depender da capacidade de cada um) mais ou menos bonita: você sempre procura o objeto ideal, decente, que possa ser chamado pelo termo antigo de “beleza”. (...) Mas para tudo isso é preciso ter uma posição política, sócio-econômica e uma formação técnica decentes, não criar “compromissos” e não seguir as premissas dos “equivocos” da crítica tradicional de arquitetura (Bo Bardi, 1989:105).

A vertente do urbanismo utilizada

Arquitetos, urbanistas, precisamos nos defender da invasão do Qualquer. Precisamos impedir que os valores da cultura sejam destruídos pela indiferença à Humanidade, à História, à Tradição.(...) As necessidades humanas, começam onde acabam a limpeza, a ordem, o mínimo necessário a que todos têm direito. Lutar, assegurar este mínimo necessário, é problema urgente. Este mínimo é representado pela Casa, mas precisa necessariamente salvaguardar o patrimônio espiritual do povo que não é a chamada “cor local”, mas a essência mesma da cultura, da dignidade de um país, de um povo, representado pelo conjunto de seus hábitos e de suas tradições, estritamente ligadas ao desenvolvimento moderno e atual da vida.

Lina Bo Bardi, em 1958

Muito por suas características de origem e formação italiana, Lina Bo Bardi pautou a sua prática modernista pelo respeito à arquitetura da cidade indissociada da sua história e das questões referentes à preservação da sua identidade cultural e memória referencial. A integração do novo às permanências era sempre razão privilegiada de sua preocupação prática, fossem elas intangíveis - como as manifestações culturais - ou concretas, como a preservação dos remanescentes arquitetônicos ou urbanísticos.

No projeto para a Ladeira da Misericórdia estão, clara e didaticamente, presentes as características básicas do discurso vinculado à vertente do urbanismo do tipo morfológico:

- a preocupação com a cidade, com o seu singular processo histórico de conformação;
- a arquitetura analisada em seu contexto físico-ambiental, sociocultural e antropológico;
- o caráter do lugar: a morfologia urbana como um dado real da memória local, base física de realização de variados usos no tempo;
- o cuidado no trato das permanências físicas, das preexistências ambientais, das tipologias arquitetônicas (o privado) e das morfologias urbanísticas (o público);
- a consideração da forma física como o elemento mais estável da cidade;
- a atenção às relações entre a forma física e a apropriação e uso dos espaços públicos, considerados como a arena da socialização gregária, o teatro da vida em sociedade;
- a unidade entre arquitetura e urbanismo e
- a reação ao funcionalismo racionalista e abstrato e ao tecnocrático enfoque sistêmico.

Nesse contexto, era evidente a importância por ela dada à preservação das especificidades da cultura e da identidade local como elementos de afirmação da soberania e da força do lugar. Adiantava-se, portanto, já no início da intensificação do processo de mundialização da economia, com as preocupações que dela adviriam: a uniformização planetária de comportamentos, procedimentos, produtos e paisagens (Guattari, 1996) que estimulariam, no futuro próximo, como resposta a essa padronização compulsória, a explicitação intencional das diferenças.

Nos idos anos de 1980, as cidades atravessavam o que Monnet (1996:222) denomina “uma crise de identidade”, e a valorização das expressões das individualidades regionais, étnicas e culturais ressurgiam, internacionalmente,

como uma das mais necessárias, expressivas e oportunas atitudes de política local, como plataforma de reafirmação de sentimentos de soberania e de identidade (Santos, M.,1994; Monnet, 1996). Antes disso, já em meados da década de 1970, a arquiteta afirmava acreditar

(...) numa solidariedade internacional, num concerto de todas as vozes particulares. Agora é um contra-senso se pensar numa linguagem comum aos povos se cada um não aprofunda suas raízes que são diferentes. É uma abstração, não em senso matemático, mas em senso comum (Bo Bardi 1993:186).

Valor de novidade, valor de antiguidade e presente histórico

Do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão; é partido ao meio, no ponto onde “ele” está; e a posição “dele” não é o presente, na sua aceção usual, mas, antes, uma lacuna no tempo, cuja existência é conservada graças à “sua” luta constante, à “sua” tomada de posição contra o passado e o futuro. Apenas porque o homem se insere no tempo, e apenas na medida em que defende seu território, o fluxo indiferente do tempo parte-se em passado, presente e futuro.
Hannah Arendt

A necessidade do presente é facilmente demonstrável: a arte é fazer e, fazendo, se faz no presente. (...) O presente é um fazer presença; recupera-se um tempo em que se acredita, mas não está perdido, porque tudo o que foi é, ou o ser não teria sentido.
Giulio Carlo Argan

Não tememos o passado. Passado, presente e futuro são para nós um processo indivisível
Sigfried Giedion

*Mas o tempo **linear** é uma invenção do Ocidente, o tempo não é **linear**, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos **pontos** e inventadas soluções, sem começo nem fim.*
Lina Bo Bardi

Talvez a idéia pós-moderna consista em afirmar que o novo não é necessariamente o melhor. Fabricar o novo pelo novo é estéril. O problema não reside na produção sistemática e forçada do novo. A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens.
Edgar Morin

Para o artista, criar o novo pode significar optar pelo antigo ou pelo existente.
Robert Venturi

A obra nunca é exatamente o que foi destinada a ser no seu momento primeiro, face ao desgaste físico que sofre no tempo: apenas na sua origem seria ela íntegra, coerente com o objetivo inicial do artista. Esse instante único caracterizaria o “valor de novidade”, conceito desenvolvido por Riegl (1987:79), e constituído pelo inalcançável objetivo de se preservar a perfeição do acabamento e a permanência *ad aeternum* da integridade do aspecto original da obra de arte.

Utilizando-se os termos de Argan (1995:65), o mesmo conceito pode ser aplicado à preservação, como o desejo de "renovar, levar a obra de volta ao estado em que estava (...) no momento em que, recém-concluída, foi 'colocada no mundo da vida'". Isto é: apagar no monumento os vestígios da sua inserção no mundo real, ainda que isso custe à obra a remoção de detalhes - "veios, tintas, pátinas e coisas do gênero" - ou outros atributos que foram nela, intencionalmente, colocados pelo artista para prepará-la para as constantes alterações provocadas pelo "desgaste do tempo e o atrito dos acontecimentos".

O valor de novidade se opõe, frontalmente, ao "valor de antiguidade" já que não permite que se efetive qualquer tipo de alteração, ainda que naturalmente provocada, na inteireza da obra concluída. Riegl (1987:81) afirma ser o valor de novidade o mais "formidável adversário" ao valor de antiguidade, sendo ele o que mais seduz as massas culturalmente pouco refinadas. Para estas, interessaria mais a afirmação da capacidade do homem de criar o novo que a progressiva e persistente destruição da sua produção cultural provocada pela hostil inclemência das forças da natureza. Com base nessa visão, conclui: "Apenas o novo e completo é belo segundo as idéias da massa; o velho, o fragmentário e descolorido é feio".

No extremo oposto, embora possa a princípio parecer paradoxal face à inegável capacitação acadêmica necessária à sua formação, o cientista puro - interessado apenas na coisa como matéria e não no valor a ela agregado pela ação do artista - tem, conforme Argan (1995:65), tal qual a grande maioria das pessoas, a tendência a privilegiar o valor de novidade na restauração de um monumento, já que está mais vinculado à *matéria*, objeto da análise científica, que ao *aspecto*, objeto da análise estética.

Ao considerar o desprestígio e a dificuldade da percepção do valor de antiguidade frente ao valor de novidade, Riegl defendia a necessidade de se utilizar o que denominava "ação de aríete", permitida pela qualificação decorrente do "valor histórico" (originalidade de estilo). O monumento teria que ser estrategicamente pré-qualificado, reconhecido como parte relevante da história que se desejasse registrar para, a partir daí, ter reconhecido o seu valor de

antiguidade, não sendo constrangido a ser privilegiado pelo valor de novidade (unidade de estilo).

Ao se advogar a preservação de um monumento não se estaria preservando a obra de arte original - que já não mais existiria -, mas sim o seu valor como bem cultural, pleno de referências de tradição e de história, concordando com Heidegger (1950:31-32) que afirma:

A subtração e a ruína do mundo não são reversíveis. As obras não são mais o que foram. São elas mesmas, é certo, que se nos deparam, mas são aquelas que já foram (*die Gewesenen*). Como aquelas que foram, estão perante nós, no âmbito da tradição e da conservação.

Para Argan (1995:66), a restauração deve "eliminar o desgaste, mas não a idade da obra de arte"; os trabalhos devem ser realizados para permitir uma sobrevida física à obra, evitando realizar interferências que possam "rejuvenescê-la". Aproxima-se assim, de Choay (2000:133) quando esta reconhece que o trabalho de restauração, reconstituindo um objeto, pode vir a fornecer um "utensílio didático" - na medida que restitui ao mesmo o seu valor histórico - mas prejudica a sua historicidade.

Fonseca (1997:69) reporta o fato de o conceito de valor de antiguidade de Riegl ter inspirado, em 1964, a elaboração da *Carta de Veneza*, documento que, segundo ela, opunha-se ao funcionalismo - que privilegiava o valor de novidade - da *Carta de Atenas*.⁶²

Brandi (1988:33) utiliza a expressão "presente histórico" para designar a atualização promovida pelo sujeito ao observar a obra de arte, já que esta traz, em si, uma dupla historicidade:

- no que reporta ao momento, ao lugar e ao autor da sua criação e
- no que se refere à interferência produzida por ela, na contemporaneidade, ao ser objeto de contemplação e fruição estética.

Em respeito a essa qualidade específica, ainda segundo o que Brandi desenvolve no seu corpo teórico, a restauração da obra de arte, "para representar

⁶² A autora utiliza-se da versão de Le Corbusier por ela denominada *Carta de Atenas de 1933* (Fonseca, 1997:116).

uma operação legítima, não deverá conceber o tempo como algo reversível, nem a abolição da história” e, ao resguardar a historicidade do objeto artístico,

não deverá colocar-se como secreta e quase fora do tempo, mas oferecer os meios para ser delimitada como evento histórico que é, pelo fato de ser uma ação humana e de inserir-se no processo de transmissão da obra de arte para o futuro.

Portanto, toda e qualquer intervenção executada na obra original deverá ser facilmente perceptível, estabelecendo-se claramente os limites entre os testemunhos da situação anterior à restauração e o que lhe foi adicionado ou subtraído. Além de diferenciar as novas realizações, deve-se também respeitar as contribuições que se incorporaram naturalmente, com a passagem do tempo, ao aspecto original, tais como a pátina.

Lina Bo Bardi não contava com formação acadêmica específica na área de restauração, embora já houvesse realizado trabalhos que poderiam ser incluídos nesse tão vasto quanto polêmico campo de atuação como o Museu do Unhão (Salvador), o Sesc Pompéia (São Paulo) ou o Teatro Politeama (Jundiaí), sempre com um enfoque pessoal, diferenciado, avesso aos dogmas e ao comportamento iniciático característicos dos especialistas dessa área de conhecimento. Em todos eles trabalha sobre uma rigorosa seleção crítica da preexistência, estabelecendo o que deve ou não permanecer. Sobre essa base selecionada executa a sua interferência nitidamente afinada com a contemporaneidade, na seleção da tecnologia de execução, na adequação funcional à destinação proposta e no resultado final do conteúdo estético do conjunto edificado.

Nenhum dos cânones das várias - e, muitas vezes conflitantes - teorias ou metodologias do restauro se aplica integralmente ao trabalho por ela desenvolvido na Ladeira da Misericórdia. Percebe-se, contudo, uma sensibilidade especial, uma percepção diferenciada, um entendimento refinado, atento e informado no trato com as permanências ao elaborar as transformações. Segundo suas próprias palavras, mais que as edificações o que ela tenta restaurar é a integridade - “**não** a preservação de arquiteturas importantes, (como seria em Minas) mas a preservação da **Alma Popular** da Cidade” (Bo Bardi, 1993:270) - do uso e da ocupação que revelam a condição humana.

Como Ruskin, Argan e Choay, considera que qualquer restauração, ainda que capaz de devolver a inteireza e a integridade documental ao monumento, destrói e apaga a sua historicidade. A sua abordagem projetual guarda certas semelhanças com a teorização de Ruskin (Dourado, 1996), ao considerar as edificações - mesmo o mais simplório exemplar de uma arquitetura doméstica, vernacular, como os sobrados da ladeira - como monumentos universais, realizados ao longo dos tempos pelo labor e vivências humanas.

Concorda com Brandi quando esse valoriza a importância da ação do tempo, cronológico e atmosférico, na arquitetura. Privilegia a manutenção da pátina - garantia da integridade da obra e da preservação da sua unidade potencial - e o registro cronológico permitido pela estabilização de ruínas, por ela, tal como ele, não consideradas obras de arte. Entende que, na prática, a ruína da obra de arte e a ruína de valor puramente histórico são igualadas e não têm, portanto, unidade potencial original. Nelas realiza apenas aquelas medidas que dizem respeito à garantia da manutenção e conservação do seu *status quo*.

Por outro lado, Lina Bo Bardi deles afasta-se radicalmente ao intervir na preexistência, de forma peremptória, utilizando as permanências como parte integrante do novo, como um suporte a realçar e a evidenciar, por contraste, as transformações a elas acrescentadas pela sua intervenção arquitetural. Ou seja: utiliza o valor de antiguidade das partes preservadas para melhor destacar a originalidade da obra realizada, na qual transparece o valor de novidade, no que ele tem de mais agressivamente vistoso em contraste com a preexistência.

Embora tivesse, como qualquer grande intelectual brasileiro da sua geração, imenso respeito pelo trabalho desenvolvido pelo SPHAN, Lina Bo Bardi, ao contrário dessa instituição, encarava - e dessacralizava - a prática da restauração, segundo Choay (2000:184) composta por “pequenas capelas de iniciados, de conhecedores e de eruditos”, qualificando-a como a realização de um projeto qualquer de arquitetura, uma atitude crítico-criativa de intervenção, em uma determinada realidade física preche de preexistências materiais e simbólicas.

Para ela, restaurar significa recriar, e não tentar voltar a uma situação passada, impossível de ser integralmente recuperada, capaz apenas de ser precariamente simulada. Conforme sua opinião,

(...) a restauração é a restituição a um estado primitivo de tempo, de lugar, de estilo. Depois da Carta de Veneza, de 1965, as coisas melhoraram, mas aquele marco de ranço numa obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro (Bo Bardi, 1993:292).

Utiliza, nessa declaração, uma *Carta* como referência teórica para criticar o “ranço” paródico existente na maioria das restaurações, que conformam uma paisagem mentirosa que deseja evitar. Aproxima-se da opinião de Steiner (1991:70) quando esse, ao comentar as restaurações dos centros históricos reconstruídos na Europa do pós-guerra, reconhece:

As novas fachadas, por mais apinhadas e economicamente dinâmicas que sejam os espaços por trás delas, falam de um curioso vazio. A prova dos nove se dá nos centros urbanos restaurados. (...) Pelas fotografias, não dá para notar; a pátina que cobre as cumeeiras é ainda mais abundante que antes. Mas é visível que falta alguma coisa.(...) O primor da reconstituição tem a profundidade do verniz. (...) Pode ser que a coerência de uma coisa antiga esteja em harmonia com o tempo, que a perspectiva de uma rua ou da linha de um teto que tenham vivido seu ser natural possa ser copiada, mas não recriada (mesmo quando é, idealmente, indistinguível do original, uma reprodução não é a forma vital).

Lina Bo Bardi, ao elaborar o seu projeto, estaria embasando-se na apropriação seletiva da tradição histórica, encontrando - mais uma vez afinada com outro comentário de Steiner (1991:98) - “seu apoio contínuo e indispensável nas grandes obras do passado, nas verdades e nas belezas realizadas na tradição”. Defende, no PPLM, a necessidade de se realizar uma seleção crítica e criteriosa dos remanescentes do passado, atualizando-os no presente, em um projeto de futuro, já que, segundo ela:

Na prática, não existe o passado. O que existe ainda hoje e não morreu é o presente histórico. O que você tem que salvar – aliás, salvar não, preservar – são certas características típicas de um tempo que pertence ainda à humanidade (Bo Bardi, 1993:319).

Mas como nem tudo que reluz é ouro, comenta:

Portanto, se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica, é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico (Bo Bardi, 1993:319; Bo Bardi, 1989:107).

O presente histórico: um passado selecionado criticamente e adaptado às condições do presente, encarado utilitariamente, e não apenas como objeto de contemplação saudosista e idealizada:

O 'respeito histórico' pelos monumentos é um Passado que deve ser rigorosamente conservado. Mas Sempre. Passado.

Existe porém outro tipo de Passado que pode ser conservado mas deve viver ainda em forma de 'Presente Histórico', acompanhando o presente real da vida de todos os dias (Bo Bardi, 1993:276).

É preciso se libertar das "amarras", não jogar fora simplesmente o passado e toda a sua história: o que é preciso é considerar o passado como presente histórico, é ainda vivo, é um presente que ajuda a evitar as várias arapucas (Bo Bardi, 1989:105).

Proferindo uma aula pública na FAUUSP, em abril de 1989, ao inaugurar uma exposição retrospectiva da sua obra, deixa transparecer o seu desprezo pela tecno-burocracia inoperante e pelo academicismo mofado e inativo, ao tempo em que defende a sua atitude diante das questões do restauro:

Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um outro presente, "verdadeiro", e para isso é necessário não um conhecimento profundo de especialista, mas uma capacidade de entender historicamente o passado, saber distinguir o que irá servir para novas situações de hoje que se apresentem a vocês, e tudo isto não se aprende somente nos livros (Bo Bardi, 1989:105).

O PPLM, ele mesmo: comentários críticos sobre uma obra de autor

Assim, o presenciar de uma obra é inseparável da forma da sua implantação no terreno e o ascender da sua estrutura através da combinação de apoio, vão, alheta, e junta, do ritmo do seu revestimento e da modelação da sua fenestração. Situada no ponto de contato entre cultura e natureza, construir tem tanto de telúrico como de forma construída.

Kenneth Frampton

A Arquitetura não é simplesmente uma arte, mais ou menos bem executada; é uma manifestação social. Se quisermos saber por que algumas coisas são o que são em nossa arquitetura, é necessário que olhemos para o povo; pois os edifícios no seu conjunto são uma imagem do povo como um todo, embora especificamente eles sejam a imagem individual daqueles aos quais, constituindo uma classe, o público delegou e proporcionou poderes para construir. Isto posto, o estudo crítico da Arquitetura nada mais é [...] na realidade, que o estudo das condições sociais que a produzem.

Louis Sullivan

Na verdade, se se fala com tanto prazer e sem maiores questionamentos sobre a "obra" de um autor, é porque a supomos definida por uma certa função de expressão. Admite-se que deve haver um nível (tão profundo quanto é preciso imaginar) no qual a obra se revela, em todos os seus fragmentos, mesmo os mais minúsculos e os menos essenciais, como a expressão do pensamento, ou da experiência, ou da imaginação, ou do inconsciente do autor, ou ainda das determinações históricas a que estava preso.(...) A obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea.

Michel Foucault

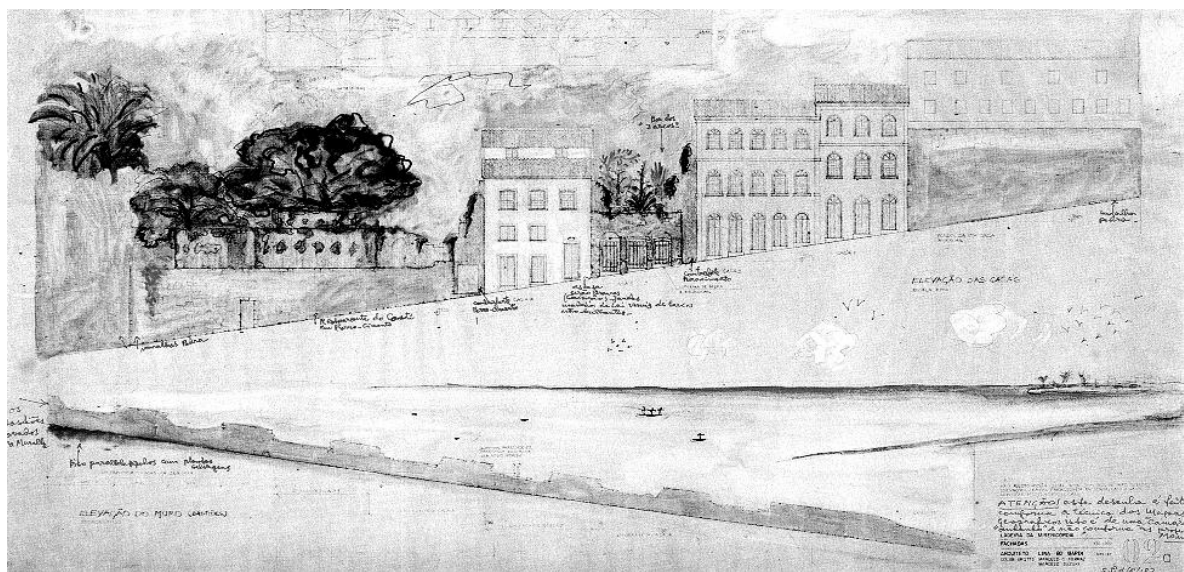


Fig. 15 – O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia: cópia heliográfica colorida à aquarela por Lina Bo Bardi

Heidegger (1950:33) evoca, em uma bela e já clássica reflexão contida no seu ensaio *A origem da obra de arte*, as possibilidades de percepção acentuada que se estabelecem a partir da observação das oposições contrastantes da visão de um templo grego, erguido em um vale, sobre um chão de rochedos, em frente ao mar. De forma semelhante, Lina Bo Bardi trabalha esse projeto construindo um espetáculo potencializador de diferenças, em um conjunto de oposições complementadoras e inter-relacionadas. Os espaços criados promovem o diálogo expressivo entre diferentes tecnologias construtivas e imprevistas soluções formais: entre a preexistência e a radical intervenção nela acrescida.

Lina Bo Bardi estimula assim, a partir de cada uma das suas soluções, o estabelecimento de um choque contrastante de linguagens e favorece, por oposição, a apreensão de uma por outra - a alisada textura das antigas fachadas, a aspereza irregular das velhas alvenarias de pedra, o bem-acabado corrugado das placas industriais de argamassa armada. Os planos planos de paredes dos sobrados com a conhecida rigidez retangular das suas janelas. O recurvo plano externo contínuo, que conforma o restaurante evidencia o estranhamento (Ferrara, 1988:15) provocado pelas fluidas e inesperadas fenestraçãoes que nele se abrem e nos remetem aos “buracos” do Sesc Pompéia e às formas livres de Hans Arp ou Matisse. A natureza simbolicamente preservada na mangueira e a

afirmação da cultura industrial e tecnológica - a contraposição dialética entre *terra* e *mundo* (Heidegger, 1950:38). As coberturas inclinadas de telhas cerâmicas e os terraços de lajes planas e ajardinadas. As contenções artesanais de pedra bruta e as estabilizações com contrafortes industrializados.

Cada solução, por oposição, ressalta e evidencia a outra. O contraste visual estabelece e potencializa a percepção que se tem da preservação do antigo selecionado - o presente histórico - e do uso dos materiais e da tecnologia contemporâneos, realçando, agressivamente, o valor de novidade, tendo por suporte os valores histórico e de antiguidade e questionando a própria qualidade estética de um suposto valor artístico atribuído ao conjunto.

O partido do PPLM assimila - estética, estrutural e poeticamente - a sintaxe das fachadas semidestruídas ou arruinadas do Centro Histórico de Salvador, numa oportuna apropriação poética do aspecto por elas adquirido pela corriqueira ocorrência de vegetação arbustiva nos topos das paredes deterioradas. A incorporação da poesia brotada da estética do acaso, fruto da ação dos agentes naturais, é traduzida na estabilização realizada com os contrafortes de placas corrugadas pré-fabricadas. Os respaldos escalonados formam, no seu interior, pequenas jardineiras com terra vegetal e, intencionalmente, sugerem o surgimento “natural” de vegetação arbustiva e o crescimento de ervas e ramagens.



Fig. 16 - Montagem dos contrafortes coroados com a vegetação arbustiva das 'jardineiras' nos respaldos

Com essa decisão projetual Lina Bo Bardi promove uma espécie de *abstração mimética*, ao realizar a combinação da linguagem despojadamente abstrata dos componentes pré-fabricados com uma progressiva integração com as permanências: a inclemência da passagem do tempo e a ação das intempéries terminariam por trabalhar a aparência originalmente conflitiva da obra recém-concluída que seria, assim, paulatinamente, absorvida como uma releitura formal - estética e tecnológica - do aspecto do estado de arruinamento anterior da preexistência.

Essa solução é sugerida por Lelé (Filgueiras Lima, 1989; Latorraca, 2000:166), em correspondência pessoal dirigida a Lina Bo Bardi, comentando os avanços no desenvolvimento do sistema construtivo:

Achei esplêndida a sua idéia de trabalhar as paredes externas como contrafortes dos prédios. O acabamento superior poderá ser curvo ou escalonado. No primeiro caso, as peças serão serradas no local. No segundo caso poderão ser ajustadas ao desenho que você estabelecer, uma vez que serão fabricadas com diversas alturas (máximo 3m). Acho também, nesse caso, que poderia possibilitar pequenos depósitos de terra na parte superior para que o mato rapidamente contorne as silhuetas dos contrafortes.

Aguardando suas instruções, abraços do seu amigo e admirador,
João (Lelé)

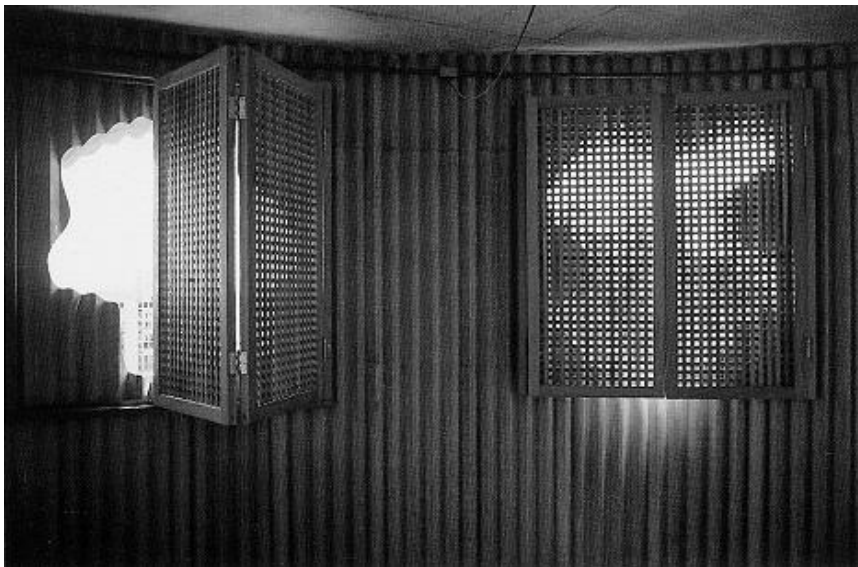
A aparência é intrigante - como se, romanticamente, se estivesse a construir uma ruína. Ecoa o discurso *ruskiniano* contra a intervenção restaurativa e incorpora o culto à pátina como documento da passagem dos tempos - segundo Brandi (1988:33), “a própria sedimentação do tempo sobre a obra”. Como linguagem estética favorece a permanência do aspecto de arruinamento das edificações e, por ambígua oposição, ressalta a novidade da criação introduzida no conjunto preexistente.

Os contrafortes podem ser analisados como uma tentativa de se “costurar” passado e presente em um mesmo espaço, construído e utilizável, ou ainda como uma tentativa de manter a historicidade do conjunto edificado, facilitando e evidenciando a percepção das novas intervenções nele realizadas. Lina Bo Bardi claramente indicava, tal como preconizado por Boito, Brandi e pela *Carta de Veneza*, a perceptível e inequívoca explicitação das partes restauradas ou recuperadas, novas ou adicionadas.

Os telhados foram recompostos e mantidos na sua condição original: cobertura em telhas cerâmicas do tipo capa-canal trabalhando sobre estrutura de madeira, sem forro, para permitir maior aeração e ventilação cruzada. Privilegiando-se a manutenção volumétrica integral da casca preexistente, não se abrem poços de iluminação e ventilação e mantém-se praticamente conservada a



relação do exterior claro e quente com os interiores mais escuros e frescos dos sobrados coloniais. Os ambientes são agora secos e ventilados e não úmidos e mofados como antes.



A opção pela pintura branca, chapada, das fachadas foi muito criticada por intelectuais interessados pelo tema e técnicos especialistas em restauro. Esses argumentavam

que, dessa maneira, o Pelourinho seria transformado em um espaço mediterrâneo, imaculadamente branco, o que historicamente nunca fora. A irregular volumetria dos sobrados ali erguidos sempre se caracterizara por ser o

suporte da diversidade da paleta das cores empregadas nas fachadas. A especificação da aparente singeleza do branco uniformizador parece ser, também, mais uma opção estético-conceitual de realce do novo, de percepção acentuada da introdução da novidade criativa.

Todas as esquadrias externas foram realizadas em madeira de lei, aparente, e protegidas com verniz naval.

Nos serviços internos foram utilizados materiais simples, sem qualquer revestimento adicional que não aquele da sua própria produção seriada. O alto pé direito, combinado à instalação de divisórias em meia parede, facilitou a aeração interna em imóveis voltados para o poente e permitiu a execução de mezaninos nas áreas comerciais.



Fig. 18 - Aspecto dos interiores recuperados, divisórias, piso e instalações

Utilizaram-se divisórias moduladas, e os pisos, sem rodapés, foram realizados com elementos pré-fabricados de argamassa armada. Optou-se ainda por manter aparentes as tubulações em ferro galvanizado pintado de azul, e pelo uso de luminárias tipo prato industrial, louças brancas e bancadas de pias de concreto também aparente.

O reboco foi removido, em algumas paredes de pedra ou de alvenaria mista, para revelar a técnica da sua execução original a contrastar com as novas

intervenções. No Bar dos 3 Arcos, a parede descascada, ao fundo do balcão de atendimento, foi revestida por azulejos brancos (15x15 cm) até a altura de 1,5 m.



Fig. 19 - Vista interna do Bar dos 3 Arcos

As escadarias foram executadas em três tipos:

- lineares, utilizando-se espelhos e pisos engastados nas alvenarias preexistentes, compostos de elementos pré-fabricados em argamassa armada, reguláveis *in loco* no momento da execução, de acordo com as necessidades características dos vãos quanto à altura, à largura e ao comprimento;
- em estrutura de madeira, dando acesso aos mezaninos das lojas, e
- helicoidais metálicas.

Cada unidade residencial conta com uma pequena área externa, um terracinho onde se pode secar roupas, cultivar plantas e manter um pequeno depósito. Os espaços são dimensionados para acomodar um mobiliário popular e familiar.

O Bar dos 3 Arcos conflita a “costura” aparente do acabamento industrial das placas corrugadas dos contrafortes escalonados com a áspera preexistência coberta de pátina da arruinada fachada de pedras. Cada uma das três portadas remanescentes recebe a adição de um portão/gradil em ferro, sobreposto às cegas folhas de segurança das novas portas.

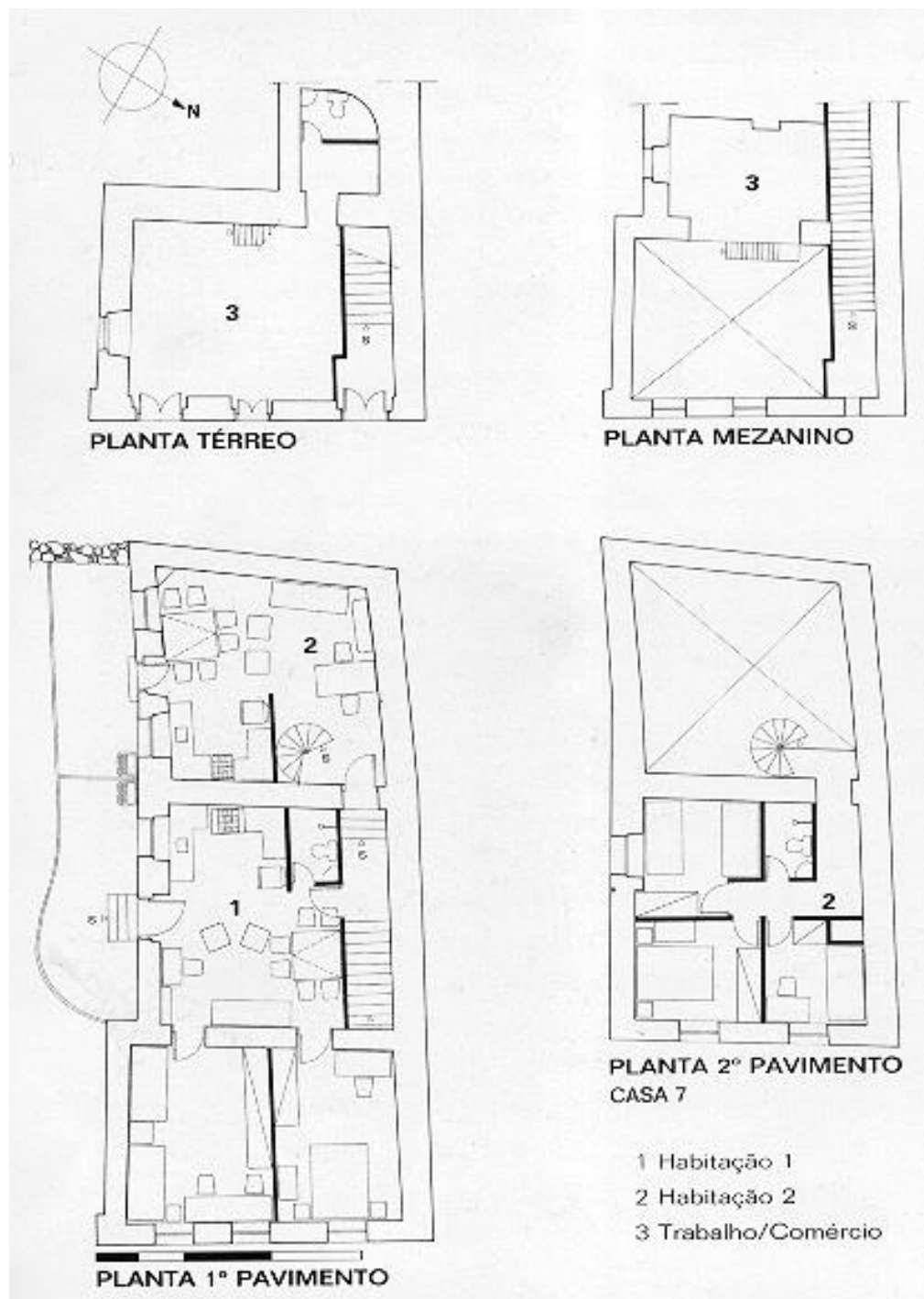


Fig. 20 - Plantas baixas do sobrado denominado Casa 07: a compartimentação interna foi executada com divisórias pré-fabricadas

Nesse caso, a intervenção promove a estabilização da ruína e, com a construção de uma laje de cobertura, define, internamente, o resgate de um espaço perdido, ao tempo em que, externamente, cria um terraço, nova superfície conquistada, voltado para o mar da Baía de Todos os Santos, emoldurado pelos contrafortes escalonados.

A partir da última casa o contraforte se contorce para o interior do alinhamento original e desenha um sólido orgânico assentado em um terrapleno



baldio, delimitado por uma contenção executada em alvenaria de pedra, conformando o surpreendente edifício do Restaurante do Coaty, que envolve a mangueira preexistente.

A árvore ergue-se no espaço onde, em um nível mais alto que o piso, foi criado o “palquinho” para pequenas apresentações artísticas; rasga trechos das paredes superiores, atravessa o vazio circular

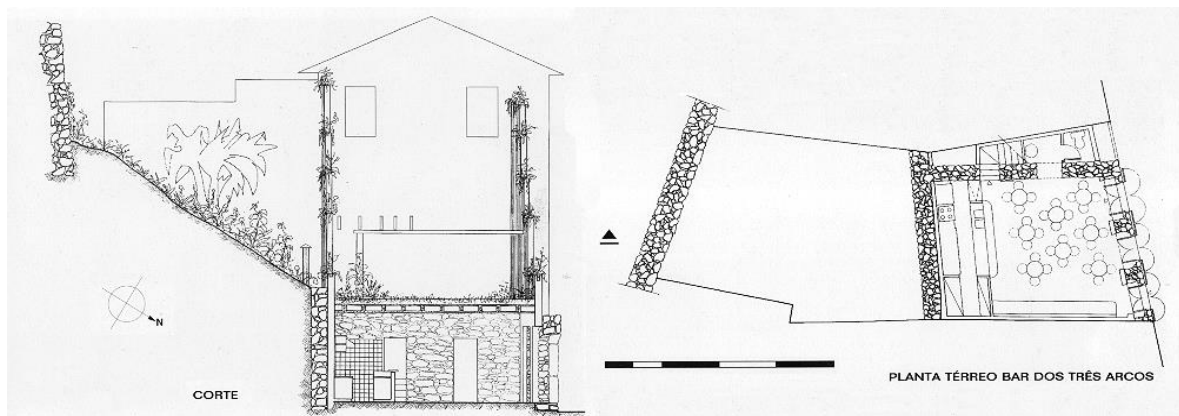


Fig. 21 - Fachada e projeto do Bar dos 3 Arcos

excêntrico da laje de cobertura, esverdeia a luz que por ali irrompe e vai sombrear o terraço situado sobre essa mesma laje. O espaço interno é invadido pela luz quase diáfana, filtrada pelas treliças das “janelas” amebóides.

Internamente, as intervenções realizadas são quase imperceptíveis graças

à singeleza dos materiais empregados e à depuração monástica dos espaços agenciados. No exterior, a situação é diferente: o estranhamento causado pelo inusitado da forma inserida na configuração preexistente e a tecnologia utilizada na nova edificação afirmam, enfaticamente, a firme intenção da arquiteta de realizar um projeto *de autor*.

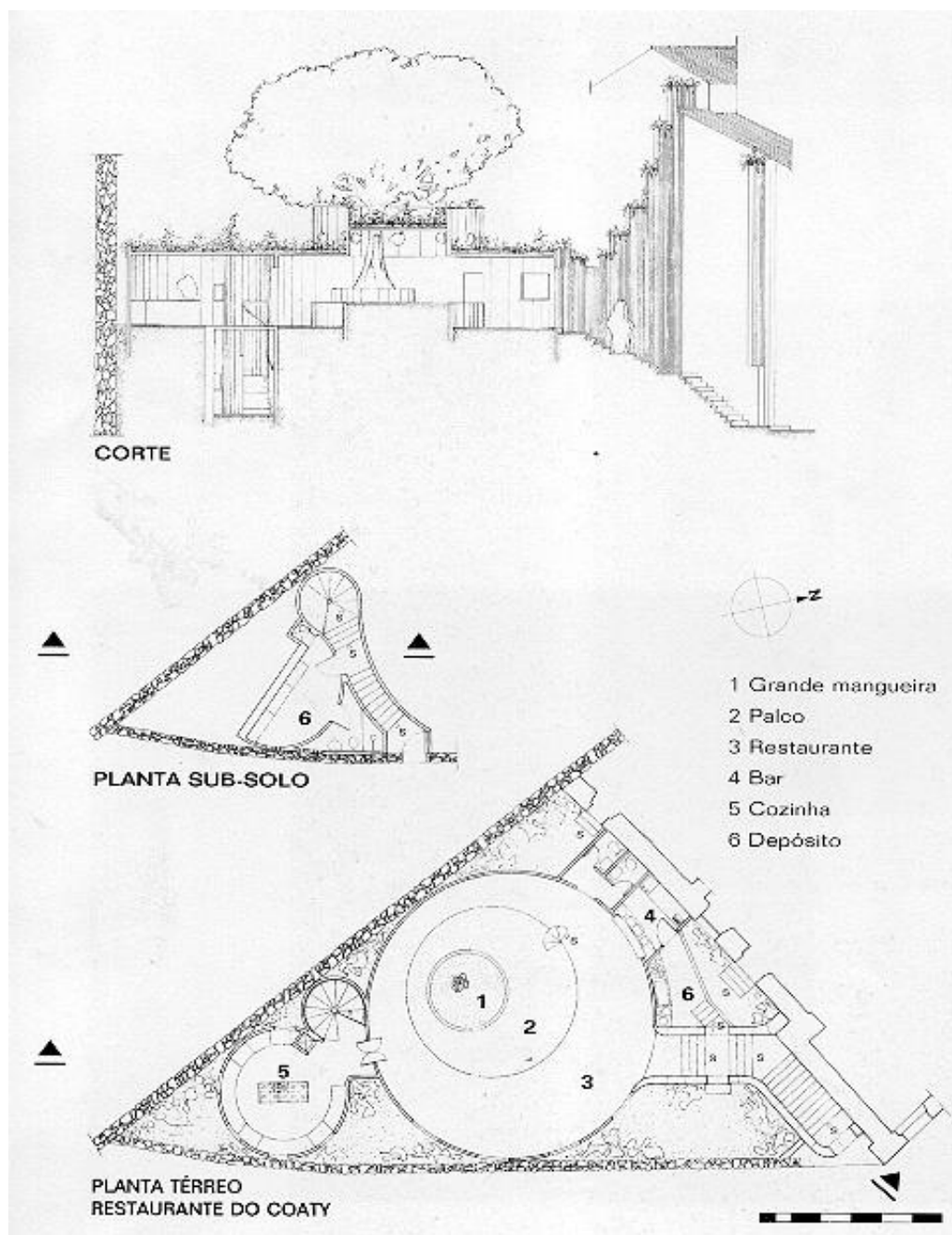


Fig. 22 - Projeto do Restaurante do Coaty

A predominância do cheio sobre o vazio, da sombra sobre a claridade do conjunto original, é mantida nessa nova edificação, agradavelmente mais aerada

pela facilidade da ocorrência de ventilação cruzada, provocada pelas fenestrações e pela abertura circular. Brotam no espectador as lembranças de um rol possível de citações, ainda que inconscientes: o Forte de São Marcelo com seus coqueiros ao centro? A Casa de Vidro no Morumbi e a Casa do Chame-Chame, ambas circundando uma árvore de porte? Um atavismo italiano referenciado na mítica solução da iluminação zenital do Panteon romano?

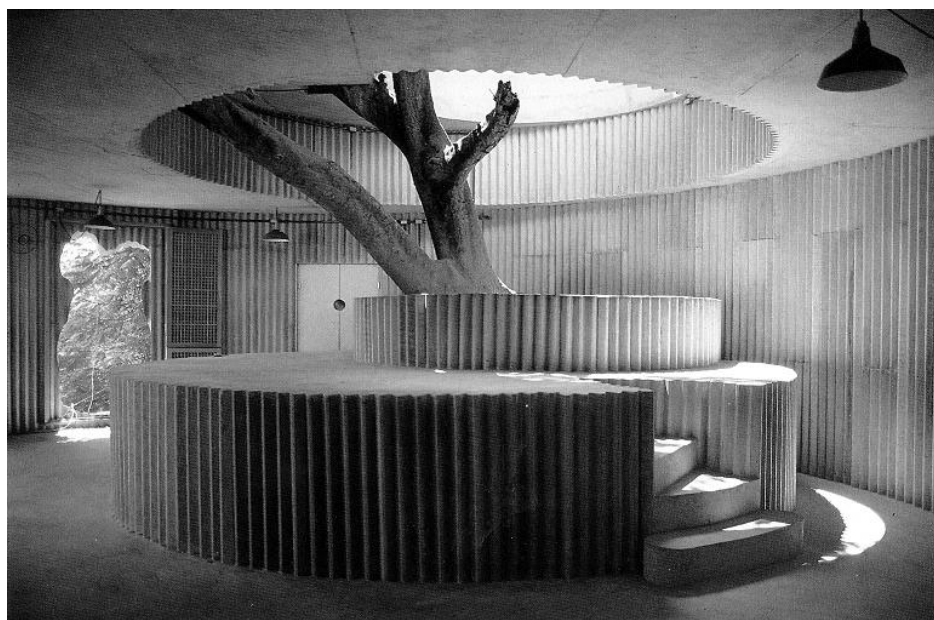


Fig. 23 - Terraço da cobertura e espaço interno mostrando o palquinho e a mangueira atravessando a cobertura

O salão do restaurante seria mobiliado com móveis - mesas e cadeiras tipo “girafinha” - desenhados pela própria arquiteta, num padrão semelhante ao

utilizado no restaurante da Casa do Benin.

Lina Bo Bardi desenha, ainda, para a entrada do restaurante, um emaranhado gradil em barras de ferro recurvadas, remontando a Gaudi ou à metalurgia veneziana.⁶³

Tanto o Restaurante como o Bar são claros elementos de introdução da transformação atualizada no lugar. Rompem com a clareza da leitura do conjunto preexistente promovendo uma

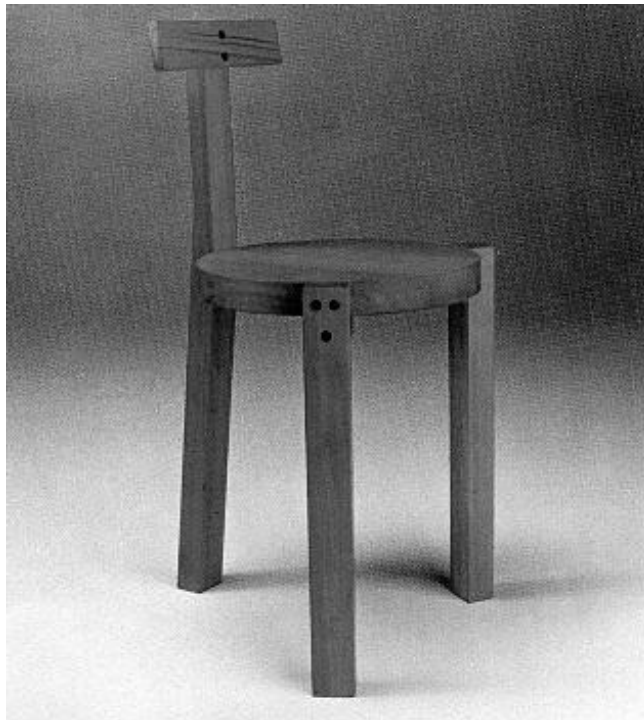


Fig. 24 - Cadeira "girafinha"

ambígua sensação no observador. Provocam, a princípio, uma percepção de descontinuidade com relação às permanências, para, de imediato, estabelecerem um sentido de continuidade física, de *continuum* estético-tecnológico face à utilização comum da mesma tecnologia construtiva - os contrafortes/paredes curvas, que lhes agregam unidade na diversidade das soluções adotadas.

Do lado da ladeira que dá para o mar existia uma amurada construída em alvenaria de pedras irregulares, que foi transformada pela arquiteta no que ela denominou de "passeio dos bastiões" (Fig. 15). Para tanto, criou no antigo muro aberturas também irregulares, como que rompidas a balas de canhão ou provocadas por arruinamento, que permitiriam ao transeunte melhor desfrutar da visão da baía ou do sol nela se pondo.

Entre esse muro e a Ladeira da Montanha, em frente ao Restaurante, ergue-se um terraço, para o qual se propôs uma pequena praça pública, definida por um gradil engastado nas alvenarias existentes e pavimentada com poliedros graníticos irregulares - um mirante para a baía, que não se realizou.

Nesse conjunto de decisões projetuais reconhece-se a linguagem de uma poética própria, característica, autoral e se percebe a exuberância da realização estética, cenográfica, lírica e tecnológica da arquitetura ali realizada. A qualidade da obra foi garantida independentemente do fato de o projeto ser destinado ao provimento de moradias econômicas às classes populares, como já foi abordado.

Um acordo entre Apolo e Dionísio

Artigas (1999:28) comenta, de forma extremamente sucinta, clara e poética, em seu texto de 1952, *Os caminhos da arquitetura moderna*, a oposição entre Apolo - “o sol, o classicismo, a clareza, a ‘lei e a ordem’, (...), disciplina, sociedade, objetividade” e Dionísio - “a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade”. O contraste, portanto, entre “intelecto e emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo.”

O PPLM pode ser qualificado como um resultado híbrido - uma síntese de opostos - das duas mais preponderantes entre as inúmeras vertentes modernistas. Do apolíneo racionalismo funcionalista de viés corbusiano Lina Bo Bardi apropria, na obra, a utilização de componentes pré-fabricados - placas plissadas externas e lajes e divisórias internas - de acabamento esmerado, exaltando a capacidade potencial de se organizar e utilizar a produção industrial para resolver os problemas da habitação popular, questão fundamental da arquitetura e do planejamento modernista fundador, como já se viu. A natureza participa da obra como coadjuvante, de forma organizada, no terraço ajardinado do restaurante, nas lajes-jardins das áreas de serviço das habitações, nas jardineiras dos respaldos dos contrafortes e no “aprisionamento” da mangueira na abertura excêntrica da cobertura do restaurante.

Do dionisíaco organicismo romântico de Wright, além da preservação da integridade do aspecto externo das edificações, utiliza os materiais na exaltação das qualidades constitutivas das suas naturezas físicas, respeitando as texturas e as cores originais, aparentes: argamassa, madeira, cerâmica, caiação, pedra, dutos, metais. Busca, nessa romântica tentativa de compatibilizar natureza e cultura, a integração com o ambiente “natural” preexistente, realizando curvaturas

⁶³ Infelizmente destruído, dele não se encontrou qualquer registro fotográfico.

côncavas e convexas nas paredes externas que conformam o restaurante e que, tal qual um gigantesco caracol, envolvem a velha mangueira. Atenua, também, a rigidez do traçado modular dos componentes construtivos utilizados com a implantação de jardineiras no coroamento dos contrafortes.

Esse projeto evoca, exemplarmente, o conceito de “imaginação espacial” de Giedion (1997:217), por ele descrita como a capacidade especial que teria o arquiteto para superar, na sua obra, o atendimento às necessidades puramente funcionais e tratar “o volume no espaço de maneira que entre cada um dos sólidos, suas superfícies e as separações entre eles, se estabeleçam relações das quais surge uma nova unidade.”

De forma e estrutura

*Nós nos movemos entre formas.
Fayga Ostrower*

*(...) os objetos são tempo cristalizado.
Milton Santos*

Todo ato criativo implica reordenar uma determinada realidade, na definição de uma nova forma para uma situação anterior, preexistente, de maneira que se produza um novo ordenamento, uma nova configuração, instaurando-se, através da obra realizada, novos processos de comunicação. A criação só ocorreria e se tornaria possível, pela “capacidade de compreender”, de interpretar criticamente o problema que se apresenta ao sujeito, favorecendo o desenvolvimento de percepções que lhe permitem “relacionar, ordenar, configurar, significar” (Ostrower, 1999: 5,9).

A forma é, para Heidegger (1950:20), “a repartição e a ordenação das partes de matéria nos lugares do espaço, a qual tem como consequência um determinado contorno”. Nesse projeto, a forma - a volumetria dos sobrados, a “casca do ovo” - por ser preexistente, impede a abordagem da questão da compatibilidade estrutural, da forma-estrutura. Pode-se, entretanto, analisar a compatibilidade entre as edificações preexistentes, o sistema construtivo selecionado e a criação de novos espaços.

No caso específico da Misericórdia, muito mais do que a construção de novas edificações - uma nova obra - Lina Bo Bardi realiza o que se poderia qualificar e denominar, em sentido amplo, de arquitetura de interiores. Não no seu significado tradicional, vinculado à decoração acessória, mas sim no sentido de criação de espaços no interior de uma casca/caixa preexistente, preservando-se o exterior enquanto o trabalho é realizado internamente. Ela, portanto, recria, atualiza, reconforma e ressemantiza os espaços, utilizando o sistema de componentes pré-fabricados em argamassa armada. Sobre o assunto declara:

Na Ladeira da Misericórdia, na Bahia, nós preservamos, segundo todas as regras da preservação tradicional, aquilo que sobrou: quatro paredes com janelas. Mas isto era apenas uma casca de ovo vazia que precisava de uma restauração técnico-histórica de sustentação. Não se poderia colocar colunas no interior, pilares e vigas invadindo espaços que originalmente eram livres e tinham uma estrutura elegante.(...)
Fizemos contrafortes como se fazem em países onde há terremotos, e lajes isostáticas que permitiram reconstituir os ambientes antigos com paredes de tijolos contínuas, sem pilares e vigas (Bo Bardi, 1993:295).

Essa “arquitetura de interiores” é radicalmente rompida e exteriorizada quando os contrafortes atravessam as espessas empenas laterais dos sobrados e aparecem conformando espaços externos imprevisíveis, como no Restaurante do Coaty.

Como em qualquer trabalho de restauração, as obras se caracterizaram por imprevisíveis ocorrências, face ao desconhecimento sobre o que se encontraria ao longo das escavações e das prospecções dos remanescentes arruinados parcial ou completamente. O contributo dos operários realizadores, o acaso - segundo ela, um “incidente aceito” (Bo Bardi, 1993:102) - e as alterações decorrentes da própria realização da intervenção são assimilados e incorporados na execução do projeto.

O terraço do restaurante que, por exemplo, não fora previsto originalmente, provou sua funcionalidade complementar e como que “exigiu” a sua viabilização, após a execução da laje de cobertura. Essa decisão implicou a abertura de um acesso lateral, que não constava do projeto original, e a instalação de uma escada externa - helicoidal e metálica - de forma a permitir o acesso à laje, agora incorporada à utilização da edificação.



Fig. 25 – Escada externa acrescida à concepção original

Com todas as limitações inerentes às obras de restauração - forma preexistente, seleção criteriosa do que permanecerá, limitada incorporação de novas contribuições - Lina Bo Bardi consegue realizar no PPLM as intenções da arquitetura como arte de natureza específica que, mesmo com o compromisso de, necessariamente, ter funcionalidade utilitária e conforto, “está antes e acima de tudo interessada na forma, na divisão e na articulação do espaço”, como bem sintetiza Rasmussen (1998:223).

De forma e reforma

Comigo é sempre assim. Eu sou jogada fora de todos os trabalhos dos quais participo, depois que eles ficam prontos. Estou acostumada.

(...)

Aliás, a ladeira da Misericórdia recuperada na Bahia vai ser habitada pelas pessoas que moravam lá antes e não vai virar apartamentos de week-end, garçonière ou coisa parecida, não é, senhor prefeito?

Lina Bo Bardi

Em janeiro de 1989, três anos após o início dos trabalhos de Lina Bo Bardi em Salvador, toma posse o novo prefeito eleito com a indicação das forças políticas que o antecederam. Essa aliança partidária conjuntural dura menos de seis meses, face aos interesses e projetos políticos, se não contraditórios, com certeza conflitantes. Com o rompimento do acordo e a perda da base de apoio do

grupo político que o precedera, o novo chefe do executivo municipal suspende o suporte à realização dos projetos vinculados ao governo anterior e, dentre estes, os recursos para a finalização das obras e serviços do Projeto Piloto da Ladeira da Misericórdia.



Fig. 26 - Novo balcão decorativo construído na reforma

O conjunto de edificações literalmente abandonadas, que já se encontrava no estágio de serviços de acabamentos e de retoques, é invadido e ocupado por grupos marginalizados carentes de habitação, e completamente depredado. Essa situação é brilhante e criticamente documentada e comentada no vídeo *Tarde da Noite Depois de Uma Caminhada*, realizado pela televisão holandesa, em 1996, tendo Aldo Van Eyck como comentarista e apresentador, *in loco*, da obra de Lina Bo Bardi.



Fig. 27 - Porta gradeada de acesso interno ao salão principal e decoração no piso

Dez anos depois, as reformas realizadas nos imóveis pelo IPAC - face ao estado de degradação física interna em que já se encontravam - abastardaram a limpeza e clareza da linguagem projetual dos espaços originalmente propostos e realizados.

No salão principal do restaurante foi implantado um balcão de bar antes inexistente, erguido em tijolos de vidro, avançando, diagonalmente, em curva, para o espaço central (Fig. 26).

O portão metálico original de acesso ao restaurante foi, infelizmente, substituído por uma grade de aspecto *art-deco*. Juntas largas de madeira e incrustações de enfeites metálicos colocadas no piso, originalmente executado em cimentado afagado, tentam “decorar” um ambiente que era, em si, originalmente, extremamente depurado (Fig. 27).

Nos outros imóveis, foram construídos balcões de atendimento, com forma de vírgulas, em granito polido, na cor cinza. As singelas escadarias de madeira dos mezaninos comerciais foram



Fig. 28 - Alterações ao projeto original: balcão, portas de vidro temperado, ar condicionado, derrubada de paredes divisórias e inclusão de corrimãos recurvados

redesenhadas e executadas com corrimãos metálicos, onde impera o toque do formalismo decorativo (Fig. 28).

A alvura suprematista das fachadas foi suprimida, quando as suas molduras, cercaduras e apliques em relevo, antes completamente caiadas de branco, foram ressaltados na cor bege. As esquadrias de madeira aparente foram pintadas com o mesmo “verde SPHAN”, maciçamente utilizados, nacionalmente, em outros imóveis pertencentes a conjuntos tombados. Com isso, as treliças de madeira do restaurante perderam a adequação original de tonalidade e textura e como que desapareceram por trás das aberturas irregulares que resguardavam (Fig. 29).



Fig. 29 - Esquadrias do sobrado e do Bar dos 3 Arcos pintadas com o verde SPHAN

Os “buracos” do Passeio dos Bastiões foram preenchidos e a altura da velha muralha de alvenaria de pedras brutas reduzida a quase a metade.

Os usos e a destinação original foram alterados para abrigar a sede de uma ONG ambientalista que passa a ocupar o bar, o restaurante e o sobrado entre eles.

O Bar dos 3 Arcos, transformado em galeria de arte, perdeu o balcão e os azulejos brancos do revestimento

da parede dos fundos. Com portas internas de vidro temperado, climatizado com ar condicionado, ganhou, sobre o vão da escada de acesso ao terraço, uma agressiva e inadequadamente descontextualizada cobertura, realizada em policarbonato azul, em tudo dissociada do projeto original e do respeito à preexistência.

Os dois outros sobrados são utilizadas por setores administrativos de apoio à segurança da sede da Prefeitura Municipal. A pracinha do mirante, em frente ao conjunto, foi executada em final do ano de 2000, conforme outro projeto que não o da arquiteta.

Em síntese: os registros característicos da diferença - ou de originalidade conceitual - da intervenção proposta e realizada por Lina Bo Bardi em Salvador foram intencional, reativa, reacionária e sistematicamente apagados e pasteurizados, de acordo com as normas e procedimentos de restauro tidas como cultas e corretas. Repete-se aí não só o descaso, verificado no desinteresse em preservar as obras recuperadas pela arquiteta, mas também a deliberação de apagá-las, como o evidenciam as sucessivas destruições ou reformas que, intensamente, adulteraram a conceituação da obra da arquiteta em Salvador, tal como já acontecera antes com:



Fig.30 - A antiga muralha, à direita, com os seus *buracos* recompostos e sua altura reduzida. À esquerda, no terraço do Bar, a cobertura de policarbonato

- a destruição por completo do Belvedere da Sé;
- o incêndio do Restaurante do Benin, nunca mais recuperado;
- o abandono e decadência física da Casa do Benin e da Casa do representante do Benin;
- a reforma *kitch* da sede do Olodum;
- a reforma e climatização do Teatro Gregório de Mattos, e
- a transformação do interior do Solar do Unhão em um asséptico contêiner de exposições artísticas.

É dela própria que parte, já em 1989, a avaliação mais sucinta sobre a situação de abandono, inconclusão e desocupação do PPLM:

O projeto piloto da ladeira da Misericórdia ainda não foi aproveitado por não ter sido compreendido como uma coisa realmente popular, feita para a população da área, não para turistas (Bo Bardi, 1993:295).

Em 1991, registra, com uma ponta de desencanto, a seguinte anotação particular:

Tenho inibições arquitetônicas, é uma doença não é pose: sou incapaz de projetar um Banco, uma Mansão Particular, um Hotel, teria amado ser chamada para projetar talvez um Hospital, Escolas, Casas "Populares", mas nunca aconteceu (Bo Bardi, 1993:316).

Teria o Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia sido realmente capaz de produzir um choque inovador - o *Stoss* de que fala Heidegger (1950:62) - caso tivesse sido completado e ocupado da maneira idealizada, instaurando um novo comportamento no trato da problemática de restauração do Centro Histórico de Salvador?

CONCLUSÃO

Inquirido sobre a obra de Lina Bo Bardi, em uma entrevista realizada no ano de 1996, na Bahia, mais precisamente no jardim do Restaurante do Benin, Aldo Van Eyck faz os seguintes comentários:

Lina é muito simples, não é complexa. Seus trabalhos são claros, simples. Mas sua mente, no fundo, é muito complexa. (...) Os arquitetos hoje encontram soluções. Solução é uma palavra quase vazia. Encontrar uma solução seria como seguir A, B, C, D. Lina traduz com gestos. Ela produz um diagnóstico quase emocionalmente. Intelectualmente faz o diagnóstico do lugar e, então, imediatamente, ela tem uma idéia de como fazer aquilo.

(...) Ela vê as pessoas lá; imediatamente concebe uma edificação para as pessoas. Na sua forma de conceber a liberdade, ela pensa nas pessoas, seja o que for, ela pensa nas pessoas. Se for uma cadeira bonita, ou uma coisa pequena, ou uma fabriqueta, o que importa são as pessoas. Esta crença indestrutível nos seres humanos é uma força motriz que ela traduz imediatamente em uma forma, em uma construção arquitetônica.

(...) Ela toma uma decisão, daí surge uma forma, uma construção, uma idéia, tudo ao mesmo tempo.

(...) Vocês sabem, os italianos desenham maravilhosamente, elas são todos desenhistas. Eles desenham tudo, e tudo na Itália é muito bonito. Eles querem ser belos. E têm muito sucesso. Eles fazem coisas muito belas. Mas tenho a impressão de que eles não se preocupam muito que sejam belas, apenas são cuidadosos.

(Araújo & Fernandes, 1999:129)

Mudanças na conjuntura

Ao retornar a Salvador, em 1986, Lina Bo Bardi ainda trazia consigo uma lembrança idealizada da cidade onde chegara para viver e trabalhar, 28 anos antes, algum tempo após ter feito a opção por realizar a sua obra no Brasil, país localizado na periferia da civilização hegemônica do pós-guerra: a de uma Bahia mítica⁶⁴ e pré-industrial que ela considerava, conforme relato ao próprio Aldo Van Eyck, como a “a melhor cidade do mundo” (Araújo & Fernandes, 1999:127).

Lina Bo Bardi recordava-se de uma época em que os fartos recursos financeiros oriundos da exploração do petróleo no Recôncavo e dos incentivos fiscais promovidos pela então nascente SUDENE, combinados à ideologia do nacional-desenvolvimentismo das elites e do projeto nacional-popular encampado pelos setores mais progressistas da sociedade, contribuía para que se vislumbrasse a possibilidade de redenção econômica e social da cidade, e da

⁶⁴ Dois bons registros literários dessa construção idealizada da cidade do Salvador são os livros “Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios” de Jorge Amado, originalmente escrito em 1944, e “Bahia: imagens da terra e do povo” de Odorico Tavares, publicado no final da década de 1950.

região nordestina, por meio de investimentos promotores da industrialização. Complementarmente, no plano cultural, a nascente e dinâmica Universidade da Bahia promovia a agitação das formas eruditas da produção artística e intelectual da capital baiana, dando início a um processo que ainda reverbera, de formas variadas, na atualidade.

O cenário era bem outro, contudo, vinte e dois anos depois do seu retorno a São Paulo. O país atravessava uma crise financeira e apresentava um quadro econômico estagnado e inflacionário. Os longos anos de ditadura militar haviam promovido a atenuação das diferenças culturais regionais brasileiras. O sonho da industrialização nordestina - e local - desvanecera face à decepção com os parcos e efêmeros resultados obtidos. O ingênuo idealismo da construção da cidade de Salvador como uma potência cultural de vanguarda esvaíra-se.

A capital baiana tornara-se uma cidade de prestação de serviços, calcada na intenção governamental de ser transformada no maior pólo nacional de turismo, uma alternativa que se afigurava dentre as possibilidades de desenvolver uma nova base econômica. Utilizavam-se, agora, as suas tradições como produto de consumo turístico, explorando-se a combinação de singularidade etnográfica e antropológica, tipicidade cultural, beleza natural e patrimônio histórico. A cidade inchara nas suas periferias e tornara-se uma metrópole plena dos problemas e mazelas trazidos pela combinação entre pobreza endêmica e urbanização temporalmente concentrada, ainda que espacialmente espraiada. O povo baiano, a que Lina Bo Bardi se reportava na memória, já perdera muito daquela particularidade cultural que ela tanto admirara e que influíra, radicalmente, nos rumos da sua obra. As populações mais pobres habitavam agora as “refavelas” padronizadas, erguidas pelo BNH nas segregadas periferias da cidade.

Se no período da primeira estada de Lina Bo Bardi na Bahia, a arquitetura modernista - e os seus arquitetos - era aliada do projeto nacional-desenvolvimentista do Estado brasileiro, no momento do seu retorno esse compromisso se findara. Era, ao contrário, questionado e encarado como um fracasso programático que levava a arquitetura moderna, no país, a uma redução substancial dos seus níveis representacionais e simbólicos, além de ter frustrado

a sua posição privilegiada de instrumento estratégico de promoção das reformas sociais. A busca formal e o engajamento social dos anos de 1950/1960⁶⁵ cedera lugar ao conflito cético dos anos de 1980: realizar algo autoral ou sujeitar-se, mais ou menos completamente, aos ditames de viabilidade financeira e comercial do capital imobiliário. O Estado já não se utilizava da arquitetura, ao menos intensamente como outrora, como a representação preferencial do poder político constituído. A preocupação com as questões sociais era um tema que não fazia parte, com o mesmo vigor pretérito, da prática desenvolvida por boa parte dos profissionais. Em suma, as questões da estética do edifício e da cidade tendiam a sobrepujar aquelas vinculadas ao compromisso ético - advogado pelos modernistas históricos - que teria o arquiteto de contribuir para a resolução da questão social.

Nesse mesmo período, no Brasil, o perfil do discurso conservador nacional - tradicionalmente desenvolvimentista e destruidor - incorporara à sua agenda de preocupações a preservação do patrimônio cultural urbano e, mais especificamente, dos monumentos e conjuntos edificados. Sob o acobertamento retórico da afirmação da soberania local, a propalada importância estratégica da preservação da identidade e da memória - uma recém-descoberta vantagem comparativa urbana no contexto competitivo da economia mundializada - permitia a abertura da nova fronteira de investimentos imobiliários, de modo semelhante ao que ocorria nas sociedades de economias mais avançadas: a requalificação funcional e social através dos processos de gentrificação de áreas antigas e decadentes das grandes cidades.

Uma tomada de posição

Lina Bo Bardi já intui, nesse contexto, a probabilidade do conjunto urbanístico colonial de Salvador vir a ser transformado em um grande produto de

⁶⁵ Lauro Cavalcanti (2001:24-25) comenta que, então, cabiam aos arquitetos as tarefas que atualmente, foram delegadas aos economistas. Naquele período, o arquiteto “era o profissional que se pronunciava a respeito da sociedade. (...) a sociedade lhes dava o reconhecimento simbólico e a autoridade de diagnosticar o presente e indicar os caminhos a seguir. Foram tempos de ingênuos sonhos utópicos e de forte determinismo arquitetônico, através do qual se pretendia quase tudo resolver: a forma das cidades, as moradias, a distribuição da riqueza, os espaços de diversão e, até mesmo, um novo modelo de sociedade.”

consumo da indústria cultural.⁶⁶ Resiste a esse prognóstico e afirma o seu repúdio a essa possibilidade, propondo a utilização desse acervo como um patrimônio social comum, material; uma propriedade, afinal, das camadas populares e, não mais, uma mercadoria potencial - um simulacro cenográfico voltado para o consumo e o deleite do turismo cultural. Em 1986, antes de iniciar o desenvolvimento do PPLM, já registra essa preocupação nas suas anotações pessoais, ao afirmar que a proposta que pensa desenvolver para o Centro Histórico de Salvador, não seria “um trabalho turístico, feito com a intenção de transformar o Pelourinho numa *cidade sorvete*” (Bo Bardi, 1993:270).⁶⁷

Ao projetar a Misericórdia, Lina Bo Bardi toma partido frente às alternativas de intervenção que se realizam - ou se propunham realizar, mesmo que não explicitadas - no contexto das áreas reconhecidas como de “valor histórico”, em Salvador, no final da década de 1980. Elabora, concretamente, com o Projeto proposto, uma crítica à forma tradicional - ao elitismo do SPHAN, ao assistencialismo do IPAC e às intenções dirigidas para o consumo turístico - de intervenções de requalificação de espaços construídos no Centro Histórico da Salvador. Trabalhando o PPLM, antecipa o interesse que ocorreria, nacionalmente, no futuro próximo, pelos conjuntos arquitetônicos históricos, não tanto apenas pelas qualidades das suas características estéticas ou estilísticas, mas sim como uma forma de apropriação, utilitária, desse registro físico pleno de possibilidades de agenciar ganhos político-promocionais e econômico-financeiros.

Reportando-se a Ruskin, privilegia o valor histórico, documental, ético e memorialístico contido em um conjunto de sobrados de arquitetura vernacular, doméstica, menor, nele reconhecendo a existência do trabalho acumulado de gerações: imóveis plenos de um sentido de moralidade e de respeito, documentos da trajetória histórica dos seus realizadores e ocupantes. Propõe uma alternativa de caráter social: o provimento de moradias populares, de localização central, por

⁶⁶ Essa destinação já fora indicada, em 1966, no *Relatório de Planejamento Físico* realizado pelo escritório do arquiteto Sérgio Bernardes para a implantação do Centro Industrial de Aratu (CIA) e a organização físico-territorial do seu entorno. O documento estabelece as atividades turísticas como a vocação primeira de Salvador e, mais especificamente, do seu Centro Histórico. Defende, de forma explícita, o combate ao “câncer social” representado pela população de baixa renda, ocupante dos velhos casarões, e “incapaz de manter o patrimônio”. Advoga a realização de uma “sangria populacional” - eufemismo da expulsão dos pobres - para “elevar o nível social”, como forma de garantir a preservação das edificações e estimular o turismo (Sampaio, 2000: 219-234).

meio da apropriação utilitária desse patrimônio público, privilegiado no seu valor de uso, de forma a permitir a elevação do padrão de bem-estar das camadas mais pobres da sociedade ali residentes.

A permanência da fidelidade aos princípios modernistas

É facilmente identificável na trajetória de Lina Bo Bardi o seu compromisso e preocupação com a questão social, com os valores éticos da nova arquitetura - humanismo, projeto social, desejo de renovação formal, economia, utilidade - e a sua reafirmação a esses princípios, na Bahia, já próximo do final da sua vida, ao privilegiar uma intervenção voltada para a produção de moradias populares, o grande paradigma do projeto do Movimento Moderno, que combinava arquitetura com mudança social. Mantinha a arquiteta - ainda que de maneira que poderia ser qualificada de anacrônica, utópica, idealística e, até mesmo, ingênua - a crença no arquiteto como um importante agente de reforma social; um profissional capacitado a inventar cidades e que, em suma, através do seu fazer, e sem transigir eticamente, pudesse desenvolver, num projeto modernista de sociedade, uma ação didática, civilizatória e saneadora, contribuindo para melhorar o bem-estar e facilitar a felicidade geral.

Com o PPLM Lina Bo Bardi propõe uma intervenção de caráter eminentemente modernista, plena de compromissos com a invenção formal e com a atenuação das desigualdades sociais. Realiza uma “modernidade específica” - para usar uma expressão de Montaner (1997:220) - promovendo a síntese entre modernização tecnológica e preservação da tradição da cultura do lugar, permitida pela especificidade brasileira, na qual, como já se analisou, esses dois conceitos não foram excludentes. Foram sim, ambos, conformadores e indissociados, como se verificou, das origens da modernidade nacional que se buscava construir, já desde a instauração da República e, mais evidentemente, a partir do Estado Novo.

Reafirma, por certo, a sua fidelidade e compromisso com o ideário e os procedimentos do Movimento Moderno socialmente comprometido, o que não a impede de trabalhar com o respeito e a incorporação da tradição, de acordo com

⁶⁷ Grifo do autor.

a independência crítica característica da sua formação italiana em relação aos princípios mais ortodoxos dos CIAMs. Utiliza a arquitetura como instrumento de reforma social, numa perspectiva popular, contribuindo, ainda, para a preservação da memória e para a afirmação da identidade local.

O PPLM é uma obra-manifesto - teórica, crítica e fisicamente realizada - uma original contribuição de Lina Bo Bardi para elaborar um partido de intervenção paradigmático, enfrentando a questão da recuperação física de conjuntos de imóveis degradados, pela preservação utilitária do patrimônio vernacular - da tipologia arquitetônica e da morfologia urbanística -, do centro antigo de Salvador. Nele, combina a preservação do acervo histórico construído, com a produção em massa de habitações populares, e aplica à preexistência a tecnologia de ponta da pré-fabricação dos componentes de argamassa armada.

Cabe aqui, um esclarecimento: a utilização de tecnologias contemporâneas na realização de restaurações arquitetônicas não era novidade, nem na Bahia, nem no Brasil, nem no mundo. O elemento inovador na proposta de Lina Bo Bardi foi a escala - esta sim, sem precedentes - do empreendimento ambicionado: desenvolver um sistema de componentes industriais pré-fabricados para, com ele, realizar a restauração *em massa* do conjunto dos quarteirões deteriorados do Centro Histórico de Salvador, e não apenas de isoladas edificações representativas. A essa característica determinante pode-se, também, como diferencial, agregar a destinação pretendida dos prédios restaurados: a oferta de moradias econômicas para a população ocupante dos imóveis, composta de não-proprietários descapitalizados em sua quase totalidade. Num período em que tudo passava a ser encarado como mercadoria cultural - cidade, patrimônio, tradições, identidade -, a cultura era por ela entendida como vivência cotidiana e popular garantida e não como um elenco de atividades eruditas intermitentemente realizadas em espaços especiais - museus, galerias, centros culturais - a elas destinadas.

Lina Bo Bardi objetivava implementar uma linguagem interventiva - da qual o PPLM era apenas o teste referencial de viabilidade - que, por sua clareza

conceitual e sua facilidade executiva, contribuiu para preservar o conjunto urbanístico do centro antigo de Salvador, no seu aspecto e no seu uso.

Embora, com essa obra, aparente realizar um rompimento vanguardista, ela na verdade estaria como que cultuando uma, já agora, tradição, ao persistir e insistir na aplicação combinada de duas das teses programáticas mais características do Movimento Moderno, na feição que este adquiriu em território brasileiro: o controle do patrimônio histórico e a produção de moradias econômicas.

Esse é o coroamento dos trabalhos realizados pela arquiteta na Bahia: um resultado que quase permite inferir que ela esteve, desde sempre, a reelaborar um mesmo tema projetual - sintetizado agora na Ladeira da Misericórdia - no que se refere a seus compromissos éticos (preocupação social, eficiência técnica, eficácia econômica) e estéticos (inexistência de limites entre erudito e popular, tradição e modernidade, artesanato e indústria). A reafirmação do seu compromisso, portanto, com o ideário modernista contra o qual o contexto nacional - teórico e prático - era, naquele momento, se não reativo, ao menos bastante crítico, iniciando-se na contestação aberta a esses mesmos dogmas, inspirada pelo alardeado vale-tudo do esteticismo fachadista antimodernista.

A ausência de um plano

A mais frequente crítica dirigida a Lina Bo Bardi é a de que essa sua proposta carecia da definição de um plano mais abrangente, que estabelecesse as diferenças entre os processos de concepção projetual da arquitetura e as etapas do processo decisório característico das ações de urbanismo - no cenário mais amplo do planejamento urbano - e que contemplasse a viabilidade do programa pretendido de habitação popular.

Consciente dos limites da sua atuação, Lina Bo Bardi elaborara uma alternativa técnica como uma solução arquitetônica para o problema apresentado. Caberia, complementarmente, a uma equipe multidisciplinar governamental, transformar essa alternativa, uma vez provada viável, em um Programa no qual estivessem avaliadas todas as outras variáveis operacionais: demanda, custos,

fontes de recursos, capacidade de pagamento, retorno do investimento, viabilidade econômico-financeira e população beneficiada. A responsabilidade por fazer realizar, por viabilizar a execução dessa idéia, garantindo os meios para tanto - econômicos, técnicos, institucionais e administrativos - seria do governo local, no melhor espírito dos CIAMs.

Em nenhum momento foi montado, porém, fosse pela arquiteta ou pela equipe da Prefeitura, um plano que, estrategicamente, previsse a aplicação do partido proposto e desenvolvido - o PPLM - a toda a área de intervenção, e estabelecesse as fases de implantação no território, as características e a quantidade das ações necessárias.

Lina Bo Bardi mantinha estreito contato com o Prefeito e com o primeiro escalão do governo municipal e contava, localmente, com o apoio da equipe técnica do PERSH, que, além de realizar os levantamentos (fotográficos, iconográficos e documentais) e os cadastros de edificações, de desenvolver os detalhes arquitetônicos e de acompanhar as obras, executava, sistematicamente, coletas de dados sociais e econômicos da população habitante e usuária da área tida como provável beneficiária das futuras intervenções: o Parque Histórico do Pelourinho (PHP). A essas pesquisas juntava-se, também, a realização de estudos setoriais (legislação, acessibilidade, centralidade, projetos urbanos), produzindo-se um conhecimento problematizado da realidade, para fundamentar o desenvolvimento dos trabalhos e facilitar o processo de planejamento e de tomada de decisões.

Isso contribuiu para que o trabalho da arquiteta, mesmo sendo mais caracterizado pelo viés da arquitetura de edificações, alcançasse, por vezes, uma inserção nos limites do planejamento urbano - no que esse tem de estratégia de governo - e de urbanismo, no que esse tem de um partido de intervenção, de reestruturação física e funcional, de uma parcela da cidade.

O PPLM peca, por certo, ao tentar formular uma intervenção referencial - com vistas a uma aplicação mais ampla, de caráter global, na resolução das questões relativas à restauração do Centro Histórico de Salvador - por não desenvolver um mínimo de especulação teórico-metodológica sobre os seus

desdobramentos. É visível essa lacuna; esse hiato propositivo entre os resultados de uma ação pontual, localizada, de reduzida escala, de recuperação física de um pequeno conjunto de imóveis e a previsão - uma projeção, ainda que meramente intuitiva -, do seu desenvolvimento *a posteriori*. Isto é, faltou a indicação de como se daria o comportamento de uma parcela dinâmica do território de uma cidade, o Centro Histórico, na eventualidade da deflagração de um processo mais amplo de aplicação do partido proposto na integralidade dos seus conjuntos a restaurar.

Essa ausência de um plano, de uma diretriz de procedimentos urbanísticos - considerando-se a trajetória profissional da arquiteta mais afeita aos projetos de arquitetura e com poucas intervenções de natureza urbanística - contribuiu para a reiterada e errônea apreensão, por parte de analistas e críticos, de que o Projeto se limitava a si mesmo, sendo, apenas, mais uma realização pontual daquele *portfolio* originalmente encomendado pela Prefeitura. Um projeto de edificação, portanto, e não um marco referencial de uma intervenção urbanística bem mais ampla.

Por isso, não custa reafirmar: o PPLM não foi idealizado e elaborado para ser aplicado apenas na Misericórdia. Mostrou-se bastante eficaz no que se refere à realização dos testes de viabilidade da aplicação da tecnologia no local escolhido, mesmo considerando que foram trabalhados apenas cinco imóveis - localizados em um pequeno, e completamente desabitado, trecho da ladeira - fisicamente integrados e funcionalmente desvinculados de um contexto de uso dinâmico mais intensivo como o que caracteriza o restante do Centro Histórico.

Embora a flexibilidade e a adequada decisão técnica de se aplicar a tecnologia nas três tipologias básicas - *restauração* nos sobrados, *estabilização* na ruína e *nova construção* no terreno - tivessem sido comprovadas, a reduzida escala da intervenção não permitiu que fossem efetivamente dirimidas as dúvidas existentes - por parte dos técnicos e especialistas locais em restauro e conservação - com respeito à conveniência do que ali se realizou, frente à diversidade das características físicas dos conjuntos de imóveis a restaurar. É certo ainda que o Projeto, por seu ineditismo, custou mais do que se estivessem sendo nele utilizadas as tecnologias construtivas tradicionais, mesmo porque os

custos de desenvolvimento de formas e protótipos não foram diluídos em uma escala maior de produção de componentes seriados.

Da compatibilidade com - e das influências nas - políticas locais de restauro

O fato de Lina Bo Bardi não contar com formação acadêmica específica na área de restauro e conservação a deixava mais à vontade para adotar o seu enfoque pessoal, personalizado, desmitificador e reativo à postura dogmática e sacralizante da maioria dos especialistas e propor alternativas fora da cartilha tradicional dessa área de conhecimento. Restaurar era, para ela, um permanente processo de recriação e atualização de uma determinada arquitetura, através da aplicação da crítica seletiva ao material que deveria, ou não, permanecer, e da adoção, sem preconceitos, de um tipo de tratamento projetual que permitisse trazer essa arquitetura para o presente, com toda a sua historicidade, recondicionada às necessidades da utilização contemporânea.

Serve-se, no PPLM, da sua reconhecida desenvoltura projetual embasada na ampla erudição da sua formação original, enriquecida no contato com a complexa diversidade da realidade brasileira. Aplica uma sensibilidade diferenciada no trato das permanências, material apropriado por ela como suporte para potencializar o realce à percepção da criação de uma obra nova e autoral que a ele é acrescida. Utiliza-se dos elementos remanescentes - a pátina das alvenarias de pedra, a ruína estabilizada, a árvore preservada - da cor branca chapada, das esquadrias em madeira aparente e da aplicação dos componentes seriados industriais produzidos em escala como elementos de afirmação, no mais puro discurso modernista, da obra realizada sobre a preexistência.

Trabalha produzindo o *novo* pela criação do *original* - os contrafortes e o restaurante - provocando o estranhamento do observador. Potencializa essa percepção ao se apropriar da tecnologia e aplicá-la a uma plasticidade de aspecto quase artesanal, utilizando-se das texturas conflitantes e da manutenção da pátina como elemento de projeto.

Em entrevista concedida em 1994, Lúcio Costa afirma que “manter alguma diferenciação que caracterize a obra como coisa recente, mas harmônica com o

entorno, com o ambiente, com a vizinhança, é uma das características da boa intervenção” (Sant’anna, 1999:113). De acordo com esse ponto de vista, o PPLM é uma proposta radical, na medida em que, pelo estabelecimento do contraste dramático de materiais e tecnologias, afronta a preexistência, chocando-se com a postura mais tradicional do SPHAN muito bem caracterizada por esta declaração do mestre arquiteto.

Ao romper, na Misericórdia, com os procedimentos tradicionais, Lina Bo Bardi permitiu o estabelecimento de um referencial comparativo original e introduziu um elemento efetivo para a avaliação dos resultados do problema da resolução do problema de restauração, física e social, do Centro Histórico de Salvador. Embora não se possa afirmar com total certeza, é mais que provável que tenha provocado alterações nas ações posteriores, como quando o Governo do Estado da Bahia, ao instaurar, a partir de 1992, o processo de restauração da área tombada, adota o quarteirão como unidade de projeto e intervenção. De forma semelhante àquela que Lina Bo Bardi propunha, seis anos antes, rompe-se naquele momento com a tradição de ações pontuais do IPAC e SPHAN e trabalha-se de forma mais global, ampliando-se a escala de intervenção, adotando-se procedimentos metodológicos de conhecimento da realidade para efeito de dimensionamento da abordagem e reconhecendo-se os vínculos estruturais do centro antigo com a oferta geral de infra-estrutura e serviços da cidade.⁶⁸

A criação de uma obra de arte irrepetível

Pareyson (1997:26) afirma que uma invenção radical implica a realização de uma obra “absolutamente original” e irrepetível. Esse parece ser um bom critério para a avaliação das potencialidades efetivas do PPLM, projeto que, por sua originalidade e completa ausência de referências anteriores na utilização maciça, radical e visível de tecnologia contemporânea no patrimônio construído

⁶⁸ Essa mudança de orientação da escala da unidade de intervenção para o quarteirão, a preocupação com as redes de infra-estrutura e com o espaço público são reconhecidas pela própria diretora do IPAC - à época, coordenadora das obras realizadas -, ainda que ela não credite à influência dos trabalhos de Lina Bo Bardi as razões para a nova abordagem (Cardoso & Castro, 2000:104).

preexistente, foi como que proposto para não se viabilizar, ao menos facilmente, como o protótipo de uma intervenção maior.

Essa total novidade implicaria, ainda de acordo com Pareyson (1997:31), em reconhecer no Projeto a realização de um “exercício de formatividade”, ou seja, de algo que ao se realizar determina, no processo, a sua própria “invenção do modo de fazer”. O mesmo autor (1997:49), discorrendo sobre a qualidade das verdadeiras obras de arte, afirma que, “obras de tese” seriam

inspiradas por uma espiritualidade completa e complexa, nutridas de pensamento, moralidade, experiência e ideal, querem[endo] “ensinar” alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir ao aprimoramento da humanidade.

É exatamente esse o caso do PPLM, um teste das possibilidades de criação de uma poética original: a tentativa de se estabelecer um partido referencial, um padrão estético-tecnológico, moral e ideológico, uma experiência inovadora de um tipo de intervenção em áreas degradadas de bairros antigos.

Um projeto-manifesto buscando convencer que essa era a melhor ou, a única, forma viável, à época, de se intervir no Centro Histórico de Salvador, de maneira a preservá-lo no que ele tinha de mais autêntico: os valores da sua população. A arquitetura foi aí tratada não como o *fim* determinante de todo o procedimento, mas como um *meio* - o suporte material, estético e tecnológico - para que se alcançasse o objetivo mais amplo de elevação do bem-estar das camadas mais pobres da população habitante da área central.

A fragilidade e o fracasso do Projeto

Nessa sua abordagem, mesmo que profundamente embasada no conhecimento técnico e numa perspectiva de atenuação da desigualdade social, Lina Bo Bardi privilegiou a questão da resolução estético-tecnológica, para o que se apoiou, basicamente, na percepção da arquitetura da cidade - da integração formal entre edificação e desenho urbano - dissociada do efetivo funcionamento dos fluxos econômicos e de circulação. Propunha um enfoque contextual, com a preocupação de trabalhar a apropriação das permanências e a integração do novo à preexistência, como se as demais qualidades do espaço urbano - as

características do seu funcionamento - fossem resultantes operacionais agregadas a essa fisicidade arquitetônica.

Trata-se, portanto, de um exemplo vinculado ao campo projetual da arquitetura de edifícios, ainda que conjugado à intenção de se avaliar a possibilidade de servir como referencial metodológico para a realização de trabalhos mais amplos, de alcance urbanístico, aplicável a conjuntos mais numerosos de edificações ou, mesmo, a conjuntos de quarteirões. Uma proposta idealista e, por isso, desvinculada da realidade dos custos, embora a provisão de moradias populares fosse encarada como a prestação de um serviço público, que, nesse caso, estaria contribuindo para a preservação e conservação de um conjunto de relevância patrimonial histórica.

Nada leva a crer que da intrincada trama dos interesses locais - governo, empresariado e proprietários dos imóveis - fizesse parte qualquer intenção social real de manutenção futura da população pobre nas áreas restauradas. Havia, nitidamente, por parte do governo municipal eleito, o compromisso com setores do empresariado, dos ramos imobiliário e da construção civil, que o levaram à conquista do poder. Com o PPLM, Lina Bo Bardi tenta viabilizar esse difícil amálgama: preservar a arquitetura e conservar o seu usuário, mantendo assim, de acordo com os seus propósitos, não só o corpo, mas a própria alma do edifício⁶⁹.

As mudanças políticas que ocorreram face à descontinuidade administrativa do governo local não permitiram que se promovesse a ocupação dos espaços criados com os próprios - ou com outros de perfil socioeconômico assemelhado - habitantes da área de intervenção, tal como preconizado pela autora do Projeto e, mesmo, oficialmente divulgado nos comunicados da Prefeitura Municipal. A situação instaurada não viabilizou, na prática, por parte dos seus usuários, a verificação da eficácia e da aceitação da proposta tecnológica aplicada.

A fragilidade do Projeto estava nessa sua dependência da continuidade administrativa do governo local, no seu atrelamento a um único fornecedor - a

FAEC -, e no fato de que não foram testadas a resistência e a durabilidade do sistema tecnológico empregado. Cabe ressaltar que, em uma década de abandono literal, quando os imóveis foram efetivamente invadidos por ocupantes miseráveis, o sistema provou-se resistente ao desgaste provocado pelo uso, pelo tempo e pela intempérie, embora não tenha sido objeto de qualquer tipo de manutenção constante.

O fracasso do Projeto, abandonado antes mesmo de ser concluído, pode ser atribuído, em parte, a essa combinação de ingenuidade idealista, anacronismo político e intransigência programática da arquiteta, ao formular e apresentar a sua proposta. A isso somava-se o fato de a Prefeitura, realmente não dispor de recursos suficientes - situação que as estratégias locais de captação não conseguiram reverter - para ampliar os limites da experiência.

O caráter pró-modernista, nitidamente social e anti-especulativo, adotado por Lina Bo Bardi, estabelecia um conflito de interesses - ainda que não explicitado - com grupos representantes do capital imobiliário local, que viam no Centro Histórico uma área de ganhos potenciais, financeiros, políticos e promocionais. Havia a intenção, por parte desses mesmos grupos de pressão, de se apropriar do centro antigo como de uma grande peça na estratégia para viabilizar ganhos de capital, através da utilização combinada de investimentos imobiliários com procedimentos jurídico-administrativos: exercício da transferência dos direitos de construir ou utilização da lei de contrapartida, ambos institutos beneficiadores dos agentes privados vinculados à realização de ações na área tombada .

Esses grupos estariam, também, mais interessados em transformar o Centro Histórico em um pastiche pós-modernista, um simulacro de uma realidade para sempre passada. Um parque temático colonial com características de um Shopping Center Cultural a céu aberto, de localização central, em flagrante contraste com a oferta proposta de habitação popular, o que efetivamente se realizou com a intervenção promovida pelo governo estadual, a partir de 1992. Esse momento se caracterizou pela aplicação territorialmente concentrada, em

⁶⁹ Sobre o assunto vide comentário na nota nº 55, Capítulo 4.

um curto período de tempo, de um elevado volume de recursos próprios do Estado, permitindo a realização de obras de tal magnitude, que promoveram a ampliação do grau de credibilidade e de irreversibilidade do processo.

Por outro lado, se a proposta tivesse sido realmente aplicada, em território mais amplo que o da ladeira da Misericórdia, o aspecto final do conjunto - costurado pelos contrafortes, com alguns terraços-jardins e universalmente branco na pintura das suas fachadas - estaria muito distante da preservação da memória mítica local e instaurava, paradoxalmente, com a alegada pretensão projetual, um novo espaço urbanístico sem qualquer referência na imagem tradicional da cidade.

Embora a campanha de divulgação, visando captar recursos, tivesse obtido ampla repercussão nacional, os resultados efetivos não foram suficientes para permitir um mínimo representativo de realizações. Essa mesma eficiência publicitária não ocorreu, entretanto, no estabelecimento de procedimentos estratégicos de divulgação voltados para conquistar apoios e garantir a viabilidade política, executiva e operacional do projeto. Tanto inexistiu a preocupação de se divulgarem informações acerca dos desenvolvimento dos trabalhos, e dos procedimentos neles empregados, como de se estimular a participação das comunidades direta ou indiretamente neles interessadas: potenciais moradores, especialistas, técnicos ou políticos. O conhecimento do Projeto, ao contrário, foi sempre intencionalmente limitado ao âmbito das poucas pessoas diretamente envolvidas com a sua concepção, desenvolvimento e execução.

A atitude de se preservar o PPLM de uma divulgação mais ampla, que ultrapassasse o restrito círculo de colaboradores imediatos, permitiu que, no momento em que ele foi abandonado pelo novo governo municipal, não ocorressem questionamentos acerca do acerto da decisão tomada. Contribuiu, mais além, no futuro, para um amplo desconhecimento sobre a experiência realizada. Pior ainda: essa desinformação é potencializada pela inexistência de documentação técnica sistematizada, oficialmente produzida no período, com a

qual se possam obter dados mais detalhados acerca do Projeto ou da forma como ele deveria ter sido implementado⁷⁰.

Atualmente, ainda persiste, por parte dos especialistas e interessados locais nas questões da preservação e conservação das áreas históricas, um amplo desconhecimento acerca do assunto. Essa rejeição implícita ao Projeto, na maioria dos casos calcada na discordância relativamente aos métodos nele empregados, o mantém ausente da discussão acadêmica e/ou prática, o afasta de uma divulgação mais ampla, e faz com que seja ele percebido quase como uma realização exótica, maldita, marginal e dissonante da boa prática restaurativa e conservacionista, à qual não cabe - ou não se deve - dedicar grande interesse nem mesmo curiosidade. Mas nada disso altera o caráter essencial do Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia.

O PPLM é uma obra precisa, preciosa e polêmica, plena de intenções sociais, de invenção formal, de execução e acabamentos impecáveis e de qualidade plástica inquestionável.

O PPLM sintetiza, na sua aparente radicalidade, a necessidade, sintonizada pela autora, de afrontar a natureza dos discursos que começavam a se propagar na época em que foi realizado, e com os quais ela não concordava: o questionamento às teses modernistas, tidas como superadas; o culto ao historicismo fachadista, como uma reação crescente ao abstrato despojamento racionalista; e a primazia do estético sobre o ético, face à alegada incompetência histórica que tivera a arquitetura de resolver os problemas sociais a que se propusera.

O PPLM deve ser entendido à luz do conjunto das *obras de autor*, concebidas em consonância com os princípios do ideário da nova arquitetura do Movimento Moderno, de acordo com uma das múltiplas vertentes integrantes da intrincada trama de rumos que os vários modernismos tomaram no Brasil.

Mas isso é tema para uma outra, e mais alentada, pesquisa.

⁷⁰ A única exceção é o folheto promocional já referido na nota nº 39, Capítulo 4.

BIBLIOGRAFIA

ALCÂNTARA, Antônio Pedro et al. Patrimônio edificado I: conservação/restauração. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n. 22, p.90-105, 1987.

ALEXANDER, Christopher. *El modo intemporal de construir*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. 413 p.

AMADO, Jorge. *Bahia de Todos os Santos: guia de ruas e mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1986. 410 p.

AMARAL, Aracy . Modernidade e nacionalismo no Brasil. In: CARDOSO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Olívia (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. 52-56 p.

AMORIM, Luiz Manoel. Escola do Recife: três paradigmas do objeto arquitetônico e seus paradoxos. Portal Vitruvius. *Arquitextos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: maio de 2001.

ANDRADE, Mário de. Arquitetura colonial. Publicação original: *Diário Nacional*, São Paulo, 23/ 26 agos. 1928. Portal Vitruvius. *Arquitextos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: outubro de 2000.

ARANTES, Otília. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1995. 246 p.

_____. Cultura da cidade: animação sem frase. *Revista do Patrimônio*, Brasília: IPHAN / MinC, n. 24, p.229-240, 1996.

_____. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: EDUSP, 1998. 220 p.

ARAÚJO, Anete. A construção do movimento moderno: entre a arquitetura e a historiografia. In: CARDOSO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Olívia (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 70-78.

ARAÚJO, Anete & FERNANDES, Olívia. Claro e labiríntico. *Revista Rua*. n.7, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, p. 126-129, 1999.

ARAÚJO, Ubiratan. Repassando pelo centro da Bahia (ou memórias em Trânsito). In: GOMES, Marco Aurélio (Org.) *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 71-80,

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000. 334 p.

_____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 282 p.

ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 154-176 p.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 348 p.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1999. 172 p.

_____. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989. 93 p.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre, LP&M Editores, 1998. 309 p.

AZEVEDO, Mirandulina. *A experiência de Lina Bo Bardi no Brasil - 1947-1992*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Universidade de São Paulo – USP, 1995. 190 p.

AZEVEDO, Paulo. Diógenes Rebouças, um pioneiro modernista baiano. In: CARDOSO, Luiz Antônio, OLIVEIRA, Olívia (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 187-200.

_____. Por um inventário do patrimônio cultural brasileiro. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / MinC, n. 22, p.82-85, 1987.

_____. Recuperação do patrimônio habitacional como alternativa complementar para a solução do problema da moradia no Brasil. Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos de Arquitetura da Bahia, 1978. p.12. não-publ.

_____. O patrimônio: usar para preservar. *Revista Planejamento*. Salvador: SECRETARIA DE PLANEJAMENTO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA BAHIA, v. II, p.389-395, 1974.

BARDI, Pietro Maria. *40 anos de MASP*. São Paulo: Biblioteca CREFISUL, 1986. 174 p.

_____. *Lembranças de Le Corbusier*. Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984. 171 p.

BARROS, José Roberto Mendonça. A experiência regional de Planejamento. In: LAFER, Betty (Org.). *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.111-137.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 70 p.

BEAUD, Michel . *A arte da tese*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 174 p.

BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, 39-54, 1991. n. 34. p.

BENEVOLO, Leonardo. *As origens da urbanística moderna*. Lisboa: Presença, 1987. 168 p.

_____. *A cidade e o arquiteto*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 144 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Schwarcz, 1987. 362 p.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 190 p.

BO BARDI, Lina. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993. 334 p.

_____. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, n. 133, p.103-108,1989.

_____. Arquitetura e tecnologia. In: XAVIER, Alberto (Org.) *Arquitetura moderna brasileira*. Depoimento de uma geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987. p. 258-260.

_____. Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo?. In: XAVIER, Alberto (Org.) *Arquitetura moderna brasileira*. Depoimento de uma geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987. p.268-271.

_____. Vilanova Artigas. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Arquitetura moderna brasileira*. Depoimento de uma geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987. p. 350-351.

_____. Design/Depoimento. *Revista Vogue Arte*. São Paulo: Carta Editorial Ltda, n. 1,1977.

_____. *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. São Paulo: Habitat Editora Ltda, 1957. 95 p.

BO BARDI et al. *Teatro Oficina*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. 48 p.

_____. *Igreja do Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. 32 p.

_____. *Casa de vidro*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999. 32p.

_____. *SESC - Fábrica da Pompéia*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1998. 32 p.

_____. *Museu de Arte de São Paulo*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. 64p.,

BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Mira-Sintra: Publicações Europa América [s.d.] 179 p.

BOMENY, Helena. O patrimônio de Mário de Andrade. In: CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p.11-26.

BONDUKI, Nabil (Org.). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau/Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000. 216 p.

BOYER, Christine. O retorno da estética no urbanismo. (tradução Anete Araújo). Salvador: Universidade Federal da Bahia-UFBA, 1995.

BRANDÃO, Maria. Uma proposta de valorização do centro de Salvador. In: GOMES, Marco Aurélio (Org.) *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 93-109.

BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. 149 p.

BRESCIANI, Maria Stella. As sete portas da cidade. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, n. 34. p.10-15, 1991.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1997. 398 p.

CAMPELLO, Maria de Fátima. Lina Bo Bardi: a casa de vidro como manifesto da arquitetura moderna. In: CARDOSO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Olívia (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997, p. 155-172.

CAMPOS FILHO, Cândido Malta. *Cidades brasileiras: seu controle ou o caos*. São Paulo: Nobel, 1992. 144 p.

CASTELLO, Lineu. A memória das cidades e a revitalização do velho centro. In: 7º ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR. v. 1, 1997. *Anais...* Recife: UFPe, 1997.

_____. A intervenção administrativa nos grandes centros urbanos. *Espaço e Debates*. São Paulo: Cortez, n. 6, p.64-75, 1982.

CASTELLO BRANCO, Carlos. *A renúncia de Jânio*. Rio de Janeiro: Revan, 1996. 157 p.

CASTELLS, Manuel. The Informational mode of development and the restructuring of capitalism. In: FAINSTEIN, S.: CAMPBELL, S. (Orgs.) *Readings in urban theory*. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1996. p. 72-101.

_____. A intervenção administrativa nos grandes centros urbanos. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: Cortez, n. 6, p. 64-75, 1982.

_____. *Problemas de investigação em sociologia urbana*. Lisboa: Presença, 1975.

_____. *Cidade, democracia e socialismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1980. 193 p.

_____. *The informational city*. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1996. 402 p.

_____. *The rise of the network society*. The information age: economy, society and culture. v.I. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1998. 556 p.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Schwarcz, 1999. 150p.

CAMISSASA, Maria Marta. Interpretações nacionalistas do international style. In: CARDOSO, Luiz Antônio; OLIVEIRA, Olívia (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 79-86.

CARDOSO, Luis Antônio & CASTRO, Adriana. *Salvador Bahia Brasil*. Patrimônio Mundial. São Paulo: Horizonte Geográfico, 2000. 129 p.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno*. Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 467 p.

_____. (Org.). *Modernistas na repartição*. Rio de Janeiro: UFRJ / MinC - IPHAN, 2000. 210 p.

_____. O cidadão moderno. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN / MinC, n.24, p.106-1151, 1996.

_____. Encontro moderno: volta futura ao passado. In: CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p. 41-54.

CERVELLATI, P.L.; SCANNAVINI, R. *Bolonia política y metodología de la restauracion de centros historicos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976. 124 p.

- CHALMERS, A. F. *O que é ciência afinal?*. São Paulo: Brasiliense, 1999. 225 p.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1998. 125 p.
- CHAUÍ, Marilena et al. (1982). O governo da cidade e a utopia. In: *Espaço e Debates*. São Paulo: Cortez, n. 6, p. 88-105, 1982.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70. 2000. 245 p.
- _____. Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico. Madrid. *Revista Arquitectura Viva*, n. 33, p. 15-21, 1993.
- _____. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. 333 p.
- _____. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 350 p.
- CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT S.A. *Teatro Castro Alves*. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958. 79 p.
- CORBUSIER, Le. *Carta de Atenas*. São Paulo: HUCITEC-EDUSP, 1989. 95p.
- _____. *Towards a new architecture*. New York: Dover Publications, 1986. 289 p.
- _____. *Planejamento urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 200 p.
- COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DANTAS NETO, Paulo Fábio. Poder político na cidade e transformações recentes em Salvador. In: GORDILHO-SOUZA, Angela (Org.). *Habitar Contemporâneo - novas questões no Brasil dos anos 90*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo / Lab-Habitar, 1997.
- DEÁK, Csaba. A cidade: do burgo à metrópole. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, n. 34, p. 113-120, 1991.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto a, 1997.
- DE FUSCO, Renato. *La idea de arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. 239 p.
- DEL RIO, V. Considerações sobre o Desenho da Cidade Pós-Moderna. In: 7º ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR. v. 1, 1997. *Anais...* Recife: UFPe, 1997.
- DOURADO, Odete. *Restauração. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1996. 52 p.

_____. *A lâmpada da memória. Apresentação, tradução e comentários críticos.* Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1996. 50 p.

_____. Conservação ou invenção? Notas sobre uma relação ambígua. In: CARDOSO, Luiz Antônio, OLIVEIRA, Olívia. (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo.* Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 139-146.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese.* São Paulo: Perspectiva, 1998. 170 p.

EICHBAUER, Hélio. *Arte na Bahia, teatro na universidade.* Salvador: Corrupio, 1991. 103 p.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura.* São Paulo: Perspectiva, 1988. 153 p.

ENGELS, Friederich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.* Lisboa: Presença, 1975.

FAINSTEIN, Susan. The changing world economy and urban restructuring. In: FAINSTEIN, S. & CAMPBELL, S. (Orgs.). *Readings in rrban theory.* Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1996. p. 170-186.

FARIA, Luiz. Nacionalismo, nacionalismos - dualidade e polimorfia: à guisa de depoimento e reflexão. In: CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio.* Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p.27-40.

FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio. Idealizações urbanas e a construção da Salvador Moderna: 1850-1920. *Espaço e Debates.* São Paulo: NERU, n. 34, p.92-103, 1991.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. Monumento nuevo. *Revista Arquitectura Viva.* Madrid, n.33, 1993.

FERRARA, Lucrécia. *Ver a cidade.* São Paulo: Nobel, 1988. 81 p.

FERRAZ, Marcelo (Coord. ed.). *Vilanova Artigas.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. 215 p.

FILGUEIRAS LIMA, João (Lelé). Carta para Lina Bo Bardi. *Revista Projeto* n. 133. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989.

FONSECA, Maria Cecília. Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio.* n. 24, Brasília: IPHAN / MinC, p.153-63, 1996.

_____. *O patrimônio em processo.* Rio de Janeiro: UFRJ / Minc / IPHAN, 1997. 316 p.

FORTI, Reginaldo (Org.). *Marxismo e urbanismo capitalista*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas Ltda, 1979. 166 p.

FOUCAULT, Michel. Roberto Machado (Org). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal Ltda, 1998. 295 p.

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 239 p.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470 p.

_____. Introdução ao estudo da cultura tectônica. *Cadernos de Architectura*. [s.l.] Associação Arquitectos Portugueses, [s.d.] 78 p.

_____. Rappel à l'ordre: em defesa da tectônica. *Revista Gávea*. [s.l.], n. 12, p. 307-319, 1994.

FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 177 p.

_____. *Trinta anos esta noite - 1964 - O que vi e vivi*. São Paulo: Schwarcz, 1994. 206 p.

FRANCO, Angela. Não só de referência cultural (sobre)vive o centro de Salvador. In: GOMES, Marco Aurélio (Org.) *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 31-46.

FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. 305 p.

_____. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 668 p.

_____. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: Record, 1990. 758 p.

FURTADO, Celso. *A fantasia organizada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. 232 p.

_____. *A fantasia desfeita*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. 206 p.

GALVÃO, Anna Beatriz & ALBAN, Naia. História do fazer moderno baiano - entrevista com Diógenes Rebouças. *Revista Rua*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, n.7, p. 116-125, 1999.

GAMBINI, Roberto. *Indian Mirror. The making of the Brazilian soul*. São Paulo: Axis Mundi e Terceiro Nome, 2000. 191 p.

GERBER, Rachel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: _____ . (Org). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. 169 p.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991. 177 p.

GIEDION, Sigfried. *Escritos Escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997. 253 p.

GOMES, João Carlos T. *Memórias das trevas*. São Paulo: Geração, 2001. 765 p.

GOMES, Marco Aurélio & FERNANDES, Ana. Pelourinho: Turismo, Identidade e Consumo Cultural. In: GOMES, Marco Aurélio (Org.) *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/ Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 47-58.

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. *Quatro Séculos da História da Bahia*. Salvador: Revista Fiscal da Bahia, 1949. 382 p. Edição especial - IV Centenário da Fundação da Cidade de Salvador.

GONÇALVES, José Reginaldo. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. In: CHUVA, Márcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, 1995. p.27-40,

GRAEFF, Edgar. Edifício. *Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. São Paulo: Projeto, n. 7. 144 p. [s/d].

GREGOTTI, Vittorio. *Inside architecture*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996. 103 p.

_____. *Território da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994. 188 p.

GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 2000. 56 p.

_____. A restauração da paisagem urbana. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, p. 293-300, 1996.

_____. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. *Espaço e debates*. São Paulo: NERU, n. 16, 1985.

GUIMARÃES, Admar. A Carta de Atenas; comentário a propósito de Salvador. *Revista Planejamento*. Salvador: SECRETARIA DE PLANEJAMENTO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DA BAHIA, n. 2, v. 6, p. 193-218. abril/jun. 1978.

HABERMAS, Juergen. Arquitetura moderna e pós-moderna. *Cadernos_CEBRAP*. São Paulo: CEBRAP, n. 19, p. 115, 1987.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify / Tate Gallery Publishing, 2000. 80 p.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. 352 p.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify / Tate Gallery Publishing, 2001. 80 p.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1999. 73 p.

HESKETT, John. *Desenho industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio/ UnB, 1997. 227 p.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX. 1914 -1991*. São Paulo: Schwarcz, 1998. 598 p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1999. 220 p.

HOLSTON, James. Espaços de cidadania insurgente. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN / MinC, n. 24, p. 243-253, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. HOLLANDA, H.B. (Org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

IPAC . *30 anos do IPAC nos jornais*. Salvador: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, 1997. 351 p.

IPHAN. *Cartas Patrimoniais*. Brasília: Ministério da Cultura - IPHAN, 1995. 343 p.

ICOMOS. Carta de Veneza: carta internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n. 22, p.106-107, 1987.

INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN - IFA. *Bauhaus*. Stuttgart, 1968. 251 p.

JACOBS, Jane. *The death and life of great american cities*. New York: Vintage Books, 1992. 458 p.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. 431 p.

A TARDE. Salvador, 25, 26, 27 março, 1986, 1º caderno, p. 3, 6.

KATINSKY, Julio. Uma perigosa montagem ideológica. *Revista AU*. São Paulo: PINI, n. 17, 1988.

KERTÉSZ, Mário. *Palavra e Obra*. [s.l: s.n.], c.1989. 170 p.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 231 p.

LACAZE, Jean Paul. *Os métodos do urbanismo*. Campinas: Papyrus, 1993. 132 p.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 216-240.

LAFER, Betty. O conceito de planejamento. In: LAFER, Betty (Org.). *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 187 p.

LAFER, Celso. O planejamento no Brasil - observações sobre o Plano de Metas (1956-1961). In: LAFER, Betty (Org.). *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 187p.

LAMPUGNANI, Vittorio (Org.). *Dictionary of the 20th Century Architecture*. London: Thames and Hudson, 1997. 384 p.

LATORRACA, Giancarlo (Org.). *João Filgueiras Lima Lelé*. Lisboa / São Paulo: Blau / Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000. 264 p.

LEFEBVRE, Henry. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991. 145 p.

LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 318 p.

_____. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 1998. 159 p.

LEMOS, Carlos. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 115 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Schwarcz, 1996. 400 p.

LIMA, Hermes. *Anísio Teixeira*. Estadista da Educação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 212 p.

LUCKHARDT, Ulrich. *Lyonel Feininger*. München: Prestel-Verlag, 1998. 187 p.

MACEDO, Roberto. Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social (1963-1965). In: LAFER, Betty. *Planejamento no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1975. 187 p.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo?*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 263 p.

MARQUES, Sônia & NASLAVSKY, Guilah. Estilo ou causa? Como, quando e onde? Os conceitos e o limite da historiografia nacional sobre o Movimento Moderno. Portal Vitruvius. *Arquitextos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: maio de 2001.

MATOS, Olgária. *Paris 1968. As barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 103 p.

MEC / SPHAN / próMemória. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1980. 196 p.

_____. *Bens móveis e imóveis inscritos nos livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1982. 195 p.

MENDONÇA, Sônia Regina de. Por uma história sócio-econômica do Estado do Brasil. In: CHUVA, Márcia (Org.). *A Invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, Ministério da Cultura, p.67-80, 1995.

MIOTTO, Laura; NICOLINI, Sarina. *Lina Bo Bardi - Aprirsi all'accadimento*. Torino: Testo & Imagination, 1998. 93 p.

MONNET, Jérôme. O Álbi do patrimônio. Crise urbana, gestão urbana e nostalgia do passado. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, p. 220-228, 1996.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 109 p.

_____. *La modernidad superada*. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. 236 p.

_____. Lina Bo Bardi: arquitectura cuerpo a cuerpo. *Revista Cidade*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico / Secretaria Municipal de Cultura / Prefeitura Municipal de São Paulo, 1995.

_____. *Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 271 p., 1993.

MORAIS, Fernando. *Chatô - O rei do Brasil*. São Paulo: Schwarcz, 1994. 732 p.

MORIN, Edgar. *Amor poesia sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 68 p.

_____. Por uma reforma do pensamento. In: PENA-VEGA, Alfredo & NASCIMENTO, Elimar (Org.). *O pensar complexo*. Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 1999. 201 p.

MOTTA, Lia. A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n. 22, p.108-122, 1987.

MOTTA SANTOS, Mariza. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN / MinC, n. 24, p.77-95, 1996.

NAVASCUÉS, Pedro. Presente del pasado. La condición histórica de la arquitectura. *Revista Arquitectura Viva*. Madrid: n. 33, p. 22-25, 1993.

NIEMEYER, Oscar. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan / UFRJ, 1993. 54 p.

_____. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1980.

NIEMEYER, Oscar; VALENTINETTI, Claudio. *Diálogo pré-socrático*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1998. 125 p.

NOBRE, Ana Luiza. *Carmen Portinho*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 1999. 158 p.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 240 p.

OLIVEIRA, Francisco de. *O elo perdido – classe e identidade de classe*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 134 p.

OLIVEIRA, Olívia. Notas sobre algumas páginas mais ou menos modernas. O 'Modernismo' na Bahia através das revistas. *Revista Rua*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p. 12-23, 1999.

_____. Lina Bo Bardi: movimento moderno como atitude política. In: CARDOSO, Luiz Antônio, OLIVEIRA, Olívia. (Orgs.). *(Re)discutindo o modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 173-186.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1999. 187 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 246 p.

PEDRÃO, Angela. A escola-parque, uma experiência projetual arquitetônica e pedagógica. *Revista Rua*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p. 24-29, 1999.

PEREIRA, Miguel. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: UnB, 1997. 199 p.

PERES, Fernando. *Memória da Sé*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, 1999. 255 p.

PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 318 p.

PETTI, Eloisa. A “haussmanização” e sua difusão como modelo urbano no Brasil. In: V SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO. *Anais...* Campinas, 1998.

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 222 p.

_____. *Os pioneiros do desenho moderno*. De William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 239 p.

PINHEIRO, Augusto et al. Patrimônio edificado II: sítios históricos/núcleos históricos. *Revista do Patrimônio*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória / SPHAN / MinC, n.22, p.123-137, 1987.

PMS - PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR. *1987: Leis e Decretos*. Salvador: Secretaria Municipal de Governo, 1990.

_____. *Recuperação do Centro Histórico de Salvador*. Chegou a hora de você entrar para a história. Folheto promocional elaborado e distribuído pela Prefeitura Municipal de Salvador, 1988. 14 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DA CIDADE DO SALVADOR. *Cidade do Salvador*. São Paulo: Habitat, 1954.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n.10, p.200-215, 1992.

RANDOLPH, R. Comunicação e Território: Reorganização do espaço urbano e novas tecnologias de comunicação mediadas por computador (CMC). In: VII ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR. *Anais...* Recife: Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, 1997. p. 2177-2189.

RASMUSSEN, Steen. *Arquitetura vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 246 p.

REIS FILHO, Nestor. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1983. 211 p.

_____. Sobre a história da urbanização - história urbana. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, n. 34, p.15-18, 1991.

_____. Algumas experiências urbanísticas no início da República: 1890-1920. *Cadernos de Pesquisa do LAP*, São Paulo: Editora, n, 01, FAU/USP, 63 p. 1994.

REVISTA VOGUE ARTE. São Paulo: Carta Editorial, n.1,1977.

RIBEIRO, Darcy. *Aos trancos e barrancos o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Guanabara Dois S.A, 1985.

_____. *Confissões*. São Paulo: Schwarcz, 1997, 585 p.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *O que é positivismo*. São Paulo: Brasiliense S.A., 1982. 78 p.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor Distribuciones S.A. 1987. 99 p.

RISÉRIO, Antônio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Salvador: Omar G., 2000. 399 p.

_____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996. 259 p.

_____. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 183 p.

ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 232 p.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Lisboa: Cosmos, 1977. 261 p.

_____. *Autobiografía científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 127p.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. 218 p.

_____. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 182 p.

SABBAG, Haifa. Revisão e autocrítica. *Revista AU*. São Paulo: PINI, n.4, fev. 1986.

SALVADORI, Mario; HELLER, Robert. *Estructuras para arquitectos*. Madrid: Kliczkowski Publisher, 1998. 254 p.

SAMPAIO, A. Heliodório. *(Outras) Cartas de Atenas: com textos originais*. Salvador: Quarteto, 2001. 125 p.

_____. *Formas urbanas*. Cidade real & cidade ideal. Salvador: Quarteto, 1999. 432 p.

_____. *Forma Urbana*. Cidade-real & Cidade-ideal. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado, 1998. 208 p.

_____. O centro histórico de Salvador: uma agenda de questões. In: GOMES, Marco Aurélio (Org.). *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 109-120.

SANOUILLET, Michel. *Dada von Max Ernst bis Marcel Duchamp*. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, 1988. 95 p.,

SANT'ANNA, Márcia. Tombamento: eleição de uma história. *Revista Rua*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p.110-115, 1999.

SANTOS, Boaventura. *Pela mão de Alice*. O social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 1997. 348 p.

_____. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1998. 58 p.

_____. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989. 175 p.

SANTOS, Maria Cecília. Assim, nas bordas e por dentro, os ratos foram roendo toda nossa cidade da Bahia. *Revista Projeto*. São Paulo: Projeto Editores Associados, p.47-56, s.d. 133 p.

_____. Una ciudadela americana. *Revista Fissuras*. Madrid: n.6, jun. p. 42-56, 1998.

SANTOS, Maria Cecília et al. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela e Projeto, 1987. 301 p.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: HUCITEC, 1997b. 309 p.

_____. *Técnica espaço tempo*. Globalização e o meio técnico-científico-informacional. São Paulo: HUCITEC, 1997a. 192 p.

_____. *A urbanização brasileira*. São Paulo: HUCITEC, 1996. 157 p.

_____. Salvador: Centro e Centralidade na Cidade Contemporânea. In: GOMES, Marco Aurélio (Org.) *Pelo Pelô*. Salvador: EDUFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1995. p. 11-29.

SANTOS, Milton & SILVEIRA, María Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 473 p.

SASSEN, Saskia. The Global City. In: FAINSTEIN, S.; CAMPBELL, S. *Readings in urban theory*. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 1996. p. 61-71.

SCHMITT, Jean-Claude. A história dos marginais. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 261-290.

SCHORSKE, Carl. *Viena Fin-de-siècle*. Política e cultura. São Paulo: Schwarcz, 1988. 373 p.

SEGAWA, Hugo. Rio de Janeiro: México, Caracas: Cidades Universitárias e Modernidades 1936-1962. *Revista Rua*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p. 38-47, 1999.

_____. Lina Bo Bardi, autobiografia póstuma. *Revista Arquitectura Viva*. Madrid: n. 33, 1993. p. 79.

SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1994. 362 p.

_____. *O declínio do homem público*. As tiranias da intimidade. São Paulo: Schwarcz, 1998. 447 p.

SESC - CENTRO DE LAZER FÁBRICA DA POMPÉIA. *Caipiras, Capiaus: Pau a Pique*. São Paulo: Catálogo de exposição montada por Lina Bo Bardi. São Paulo, 1984.

SEVCENKO, Nicolau. Fragmentação, simultaneidade, sincronização: o tempo, o espaço e a megalópole moderna. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, n.34, p. 18-22, 1991.

SHERER, Rebecca. *A propósito da disciplina Teoria do Desenvolvimento e do Planejamento*. São Paulo: FAU/USP, 1981. (disciplina AUP-702)

SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma*. Uma definição de arquitetura. Porto Alegre: UFRGS, 1994. 191 p.

SILVA, Maria Beatriz. Preservação na gestão das cidades. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN / MinC, n.24, p.165-174, 1996.

SINGER, Paul. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense/CEBRAP, 1977. 152 p.

SIMÕES, Bené . A volta de D^a. Lina. *Revista AU*. São Paulo: PINI, n. 6, 1986.

_____. Na alma do edifício. *Revista AU*. São Paulo: PINI, n. 18, 1988.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992. 240 p.

SMITH, Neil. Gentrification, the frontier, and the restructuring of the urban space. In: FAINSTEIN, S.; CAMPBELL, S. (Orgs) *Readings in urban theory*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1996. p. 338-358.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998. 185 p.

SOUZA, Maria Adélia. Espaço e sociedade - um paradoxo: a cidade. *Revista do Serviço Público*. Brasília: FUNCEP, v. 111, n.1, p. 17-19, 1983.

STEINER, George. *No castelo de Barba Azul*. Algumas notas para a redefinição da cultura. São Paulo: Schwarcz, 1991. 154 p.

_____. *As idéias de Heidegger*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1982.

SUBIRATS, Eduardo. Desaprendendo com Las Vegas. Portal Vitruvius. *Arquitextos*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em: maio de 2001.

_____. *A flor e o cristal - ensaios sobre arte e arquitetura modernas*. São Paulo: Livraria Nobel, 1988. 215 p.

_____. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Livraria Nobel, 1989. 156 p.

_____. Arquitetura e poesia: dois exemplos latino-americanos. In: _____. *Vanguarda, mídia, metrópoles*. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1993.

SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 148 p.

TAFURI, Manfredo. *Architecture and utopia. Design and capitalist development*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 184 p., 1996.

TAVARES, Odorico. *Bahia: imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961. 298 p.

TOPALOV, Christian. Os saberes sobre a cidade: tempos de crise?. *Espaço e Debates*. São Paulo: NERU, n. 34, p.28-38, 1991.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 1930 a dominação oculta*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 101 p.

UIA - UNIÃO INTERNACIONAL DOS ARQUITETOS. Carta de Veneza. In: *Patrimônio Cultural. Recomendações, Acordos e Convenções. UNESCO / UIA. Patrimônio Cultural. Tratados e Recomendações Interamericanos. União Pan-americana / OEA*. São Paulo: USP / FAU, 1974.

VEGARA-GOMEZ, Afonso. *Ideias alternativas para la construcción de la ciudad*. Viscaya: Diputacion Floral de Viscaya, 1968.

VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976. 133 p.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Schwarcz, 1997. 524 p.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984. 303 p.

VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 231 p.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1997. 192 p.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 119 p.

_____. A cidade superexposta. *Espaço e Debates*. São Paulo: Cortez, n.33, p. 10-17, 1991.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. Rio de Janeiro: Record, 1987. 282 p.

XAVIER, Alberto (Org). *Arquitetura moderna brasileira*. Depoimento de uma Geração. São Paulo: ABEA/FVA/PINI, 1987.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 276 p.

ZUKIN, Sharon. Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. *Revista do Patrimônio*. Brasília: IPHAN/MinC, n. 24, pp. 205-219, 1996.

Vídeos

Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994. VHS, son. color. Aborda a obra da arquiteta, contando com variados depoimentos de intelectuais e artistas a ela vinculados.

Tarde da noite depois de uma caminhada. Realizado pela televisão holandesa, 1996. Direção de Toenke Berkelbach. VHS, son. color. Apresentação e comentários críticos de Aldo van Eyck sobre a obra de Lina Bo Bardi nas cidades de Salvador e São Paulo.

Outros sites consultados na INTERNET

Arquitetura e Design - <http://www.arquitetura.com.br>

DOCOMOMO Brasil - <http://www.docomomo.com.br>

DOCOMOMO - <http://www.docomomo.com>

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi - <http://www.institutobardi.com.br>

IPHAN - <http://www.iphan.com.br>

Museu de Arte de São Paulo - <http://www.masp.com.br>

Museum of Modern Art of New York - <http://www.moma.org>

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

- Fig. 01: Casa Mário Cravo (1958), p.65, (LBB).
- Fig. 02: O mausoléu da família Odebrecht , p. 66, (MC).
- Fig. 03: A casa do Chame-Chame: um fortinho à beira-mar, p. 67, (LBB).
- Fig. 04: Página do diário da arquiteta com o esquema do triângulo nordestino, p. 72 (LBB).
- Fig. 05: O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia visto da Cidade Baixa em 2000, p. 122 (MC).
- Fig. 06: Cidade de Salvador com as poligonais dos sítios históricos, p. 125 (PMS).
- Fig. 07: Centro de Salvador, com a localização das intervenções, p.129 (SICAR/CONDER).
- Fig. 08: Cartaz do XII Congresso dos Arquitetos, p. 132 (MC).
- Fig. 09: Estado de conservação do casario da ladeira, em 1986, p.161 (LBB).
- Fig. 10: Vista atual da Ladeira da Misericórdia com a Cidade Baixa, ao fundo, à esquerda, e a sede da Prefeitura em primeiro plano, à direita, p. 162 (MC).
- Fig. 11: Aspecto do estado de degradação em que se encontrava o conjunto, em 1986: os sobrados deteriorados, a ruína e o terreno baldio, p. 163 (MC).
- Fig. 12: Vista aérea do Centro Histórico de Salvador em 1987, p.166 (NF).
- Fig. 13: Lajes e divisórias pré-fabricadas: fabricação e montagem, desenhos de Lelé, p. 168 (LEL).
- Fig. 14: Contrafortes, paredes plissadas e escadarias de argamassa armada (desenhos de Lelé), p. 168 (LEL).
- Fig. 15: O Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia: cópia heliográfica colorida à aquarela por Lina Bo Bardi, p. 187 (LBB).
- Fig. 16: Montagem dos contrafortes coroados com a vegetação arbustiva das 'jardineiras' nos respaldos, p. 188 (LEL).
- Fig. 17: Pintura externa branca e esquadrias em madeira aparente dos sobrados recuperados e do Restaurante do Coaty, p. 190 (LBB).
- Fig. 18: Aspecto dos interiores recuperados: divisórias, piso e instalações, p. 191, (LBB).
- Fig. 19: Vista interna do Bar dos 3 Arcos, p. 192, (LBB).
- Fig. 20: Plantas baixas do sobrado denominado Casa 07: a compartimentação interna foi executada com divisórias pré- fabricadas, p. 193, (LBB).
- Fig. 21: Fachada e projeto do Bar dos 3 Arcos, p. 194, (LBB).
- Fig. 22: Projeto do Restaurante do Coaty, p. 195, (LBB).
- Fig. 23: Terraço da cobertura e espaço interno mostrando o palquinho e a mangueira atravessando a cobertura, p. 196 (LBB).
- Fig. 24: Cadeira *girafinha*, p. 197 (LBB).
- Fig. 25: Escada externa acrescida à concepção original, p. 201 (MC).
- Fig. 26: Novo balcão decorativo construído na reforma, p. 202 (LBB).
- Fig. 27: Porta gradeada de acesso interno ao salão principal e decoração no piso, p. 202 (MC).
- Fig. 28: Alterações no projeto original: balcão, portas de vidro temperado, ar condicionado, derrubada de paredes divisórias e inclusão de corrimãos recurvados, p. 203 (MC).
- Fig. 29: Esquadrias do sobrado e do Bar dos 3 Arcos pintadas com o *verde SPHAN*, p. 204 (MC).

Fig. 30: A antiga muralha, à direita, com os seus *buracos* recompostos e sua altura reduzida. À esquerda, no terraço do Bar, a cobertura de policarbonato, p. 205 (MC).

Fontes

LBB - *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

LEL - *João Filgueiras Lima Lelé*. Lisboa/São Paulo: Blau/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

MC - Mauricio Chagas, 2000.

NF - Nilton Souza Fotógrafo, 1987.

PMS - Prefeitura Municipal de Salvador, 1988.

SICAR/CONDER - restituição digitalizada do levantamento aerofotogramétrico de 1992

ÍNDICE DE SIGLAS

BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico
CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina
CIA - Centro Industrial de Aratu
CIAMs - Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna
CLT - Consolidação das Leis do Trabalho
CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural
DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda
EPUCS - Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador
FAEC - Fábrica de Equipamentos Comunitários
FAUUSP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FGM - Fundação Gregório de Mattos
IAC - Instituto de Arte Contemporânea
IFHP - International Federation of Housing Planning
INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo
INL - Instituto Nacional do Livro
IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
JK - Juscelino Kubitschek
MAMB - Museu de Arte Moderna da Bahia
MAMNBA - Projeto Mapeamento dos Monumentos Negros da Bahia
MASP - Museu de Arte de São Paulo
MES - Ministério de Educação e Saúde
OEA - Organização do Estados Americanos
ONG - Organização não-governamental
OPENE - Operação Nordeste
PCB - Partido Comunista Brasileiro
PCH - Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas
PCI - Partido Comunista Italiano
PERSH - Programa Especial de Recuperação e Revitalização dos Sítios Históricos de Salvador
PETROBRAS - Petróleo Brasileiro S.A.
PHP - Parque Histórico do Pelourinho
PMS - Prefeitura Municipal do Salvador
PPLM - Projeto Piloto Ladeira da Misericórdia
RLAM - Refinaria Landulfo Alves
SESC - Serviço Social do Comércio
Seplan-PR - Secretaria de Planejamento da Presidência da República
SNT - Serviço Nacional de Teatro
SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SUDENE - Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
TEMADRE - Terminal Almirante Alves Câmara
TMS - Transporte de Massa de Salvador
UDN - União Democrática Nacional
UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VLT - Veículos Leves sobre Trilhos