



PATRIMONIALIZAÇÃO DAS INTERVENÇÕES MODERNAS EM CONJUNTOS HISTÓRICOS: a Ladeira da Misericórdia de Lina Bo Bardi em Salvador

Autores:

ANDRESSA PINHEIRO CONSTANTI - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - andressaconstanti@yahoo.com.br
PEDRO PAULO DE ALMEIDA PALAZZO - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - palazzo@unb.br

Resumo:

À medida em que obras arquitetônicas modernas se inserem em sítios patrimoniais, promovendo um novo destino ao preexistente, elas projetam um novo marco histórico referente ao tempo de intervenção. A percepção da arquitetura do Movimento Moderno como patrimônio, surge em um cenário no qual o moderno virou história. O trabalho se propõe apresentar a maneira em que o projeto piloto de Lina Bo Bardi para a Ladeira da Misericórdia, em Salvador, se insere nos debates em relação às intervenções modernas em sítios com valor de patrimônio histórico. Partindo de uma dissociação conceitual entre “patrimônio” e “intervenção no patrimônio”, é evidente, no projeto de Lina, a apropriação do legado histórico na concepção de uma autêntica obra do modernismo brasileiro. Com o intuito de apontar possibilidades de patrimonialização, o artigo articula o reconhecimento dos valores estéticos, históricos e culturais da intervenção moderna estudada.

PATRIMONIALIZAÇÃO DAS INTERVENÇÕES MODERNAS EM CONJUNTOS HISTÓRICOS:

a Ladeira da Misericórdia de Lina Bo Bardi em Salvador

INTRODUÇÃO

O patrimônio cultural existente nos sítios históricos são entendidos como testemunhos de épocas passadas, e assumiram grande valor nos últimos séculos. Atualmente, devido aos valores culturais que transportam, são reconhecidos e salvaguardados por cartas e leis, nacionais e internacionais. Essas recomendações que pleiteiam os monumentos, sugerem sua conservação, reconstituição e restauro, ou seja, intervenções nas obras arquitetônicas através de práticas que intentam, seja apenas um reparo habitual, ou uma inserção de novos elementos e projetos.

Em decorrência dessas intervenções, as obras arquitetônicas modernas inseridas em sítios patrimoniais se tornaram presente nos cenários contemporâneos. Essas, presentes em conjuntos históricos, distinguem-se da construção de novos aglomerados, pois buscaram valorizar o patrimônio e assegurar o legado cultural para gerações futuras. Projetos esses, que representam ao monumento histórico uma tentativa de reabilitação da continuidade espacial arquitetônica, de reestruturação da funcionalidade, além de uma reapropriação social e cultural de bens patrimoniais das cidades.

Na medida em que essas intervenções modernas promoveram um destino ao preexistente, projetaram também um novo marco histórico, um novo legado referente ao tempo de intervenção. Concebem uma expressão da arquitetura moderna, a qual se refere a um tempo relativamente recente, mas já passado. A percepção da arquitetura do Movimento Moderno como patrimônio, surge em um cenário no qual o moderno virou história. Apesar de, normalmente, termos como noção de ser história somente épocas passadas, desde os primórdios da atuação do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) a arquitetura moderna se apresenta como patrimônio cultural brasileiro.

A arquitetura moderna como patrimônio surge no Brasil como afirmação de uma identidade nacional, em uma tentativa de unificação cultural do governo de Getúlio Vargas, considerado nacionalista e autoritário, tendo a modernização do Brasil como uma de suas metas. Nos tombamentos da arquitetura moderna da época é evidente que o critério de antiguidade não é relevante, mas sim seu significado para nossa história, referente ao seu juízo crítico e intencionalidade em seu respectivo contexto histórico. Ou seja, a data da construção não é mais tão relevante quanto a sucessão e a construção histórica da obra ou sítio arquitetônico. Como por exemplo, o tombamento do Plano Piloto de Brasília, patrimonializado (reconhecido como patrimônio cultural) principalmente pela sua inflexão na história da humanidade. Atualmente, o moderno é considerado superado pelos pós-

modernistas, mas, por ser um passado recente no tempo, a reflexão a respeito de sua conservação e valorização é um desafio.

Com o intuito de aprofundar esta discussão, o trabalho se propõe a apresentar a maneira em que o projeto piloto Ladeira da Misericórdia, em Salvador, realizado pela arquiteta Lina Bo Bardi, se insere nos debates em relação à inserção do moderno em sítios com valor de patrimônio histórico. O partido de intervenções do projeto piloto Ladeira da Misericórdia – PPLM, combina a inovação e a preservação da arquitetura preexistente, justapondo tempos, espaços e materialidades. Existente desde o século XVI, A Ladeira da Misericórdia era um dos caminhos históricos entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. O projeto de Lina para a Ladeira da Misericórdia consiste na restauração de quatro habitações, um restaurante e um bar, trabalhando a questão da relação entre comércio e habitação, inseridos no centro histórico. A intenção do projeto é ser um piloto para as subsequentes intervenções nas ladeiras de Salvador com peculiaridades semelhantes.



Figura 1. Ladeira da Misericórdia. Foto: Nelson Kon. (OLIVEIRA, 2014)

A relevância desse projeto arquitetônico para a história da humanidade está vinculada ao encadeamento histórico no qual foi gerado. E, em parcela, resgata um discurso de afirmação da identidade nacional, principalmente ao assumir seu valor estético e considerá-lo como obra de arte e possível monumento. É perceptível a consideração e o reconhecimento, nos tombamentos já ocorridos, do valor estético do modernismo brasileiro como excepcional e pitoresco. E, com o passar do tempo, os artefatos modernos também se tornaram históricos em datação, desta forma, o reconhecimento da valoração patrimonial desses é inevitável.

No primeiro tópico apresentarei um breve panorama da historicização das intervenções modernistas em conjuntos tradicionais no Brasil, que abrange diversos discursos e se culminam, nas diferentes épocas, em projetos intervencionais com características nitidamente distintas. Entrelaça nessa historicização, a dissociação insinuada entre o “patrimônio” e a “intervenção no patrimônio”, que se diferenciam pelo fato da segunda ser preestabelecida e orientada pelas cartas patrimoniais, as quais conceituam e discriminam o modo como esse processo ocorre.

Por fim, apresentarei o projeto de Lina Bo Bardi como valoração crítica da história, expressando a abordagem da obra arquitetônica enquanto um produto cultural singular. Assim, a temática gira em torno de uma possibilidade de patrimonialização da intervenção moderna estudada, buscando compreender o bem cultural resultante. Como pressuposto, considera-se como conceito de patrimonialização a totalidade multifacetada de práticas e questões de preservação de obras arquitetônicas, o reconhecimento e valoração patrimonial de conjuntos arquitetônicos e urbanísticos, que concluem se no tombamento.

HISTORICIZAÇÃO DAS INTERVENÇÕES MODERNISTAS EM CONJUNTOS TRADICIONAIS

Imagino a arquitetura da cidade-antiga, como sendo a única arquitetura a ‘cantar’ no Brasil, a arquitetura colonial. Digo cantar, visto que nos utilizamos muitas vezes das mesmas palavras sem ponderarmos sua execução nas diferentes áreas, como por exemplo, contraponto e harmonia.

Na música, O contraponto constitui uma estratégia para garantir a interação entre duas ou mais linhas melódicas, na estrutura musical polifônica. Foi fortemente exercido na Renascença, substituindo o cantochão, de caráter monofônico. O cantochão era formado por uma linha melódica, sem qualquer acompanhamento instrumental, apenas o canto.

Em meados do século XVIII, percebe-se o nascimento da arquitetura polifônica,. Não que antigamente eram iguais todas as arquiteturas, cada uma tinha o seu tom, mas agora surge uma linha melódica nova: a era moderna. Ocorre uma ruptura com a arquitetura do passado conduzindo a uma preocupação com a preservação da cidade antiga, pré-industrial.

A era moderna se constituiu como a maior instância das preocupações sobre patrimônio cultural, como um plano de fundo para os primeiros esboços das políticas preservacionistas. E o patrimônio cultural alcança um personagem significativo na consolidação da identidade nacional.

Contudo, a conservação do patrimônio arquitetônico construído no passado, frente a exigência de transformação das cidades pré-industriais, demarca uma dialética no campo de atuação para o arquiteto moderno. Essa dialética, pode-se dizer que seria a busca da harmonia entre a arquitetura do passado e a moderna.

É difícil escrever uma bela melodia. Mais difícil ainda é escrever diversas belas melodias que, entoadas simultaneamente, soem como um todo polifônico ainda mais belo. As estruturas internas criadas para cada uma das vozes, precisam contribuir, separadamente para a estrutura polifônica emergente a qual, por sua vez, precisa reforçar e comentar as estruturas das vozes individuais. A maneira de se alcançar esse objetivo, em detalhes, chama-se ... 'contraponto' . (Rahn, John, 2010, p. 177)

No Brasil, em 1937, foi autorizada e efetivada a criação do primeiro órgão federal concebido para proteção do patrimônio cultural brasileiro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), hoje Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nessa época, Lúcio Costa, aos 35 anos, atua sistematicamente junto ao SPHAN como diretor da Divisão de Estudos e Tombamento. Reconhecido em suas atuações, Lúcio, pautava uma postura e um discurso prestigioso e influente dentro do tema de preservação e valorização do patrimônio da arquitetura nacional brasileira.

Lucio Costa não estava sozinho nessa dialética entre o passado e o moderno. Arquitetos como o Luís Saia, responsável pelo restauro da Igreja do Rosário do Embu Paulista (1939), uma das igrejas pioneiras às experiências do Iphan junto à Igreja de São Miguel, voltavam suas atenções intervencionistas para aspectos predominantemente morfológicos e materiais.

As ações preservativas de intervenção modernistas no Brasil transitam entre a dualidade do material e imaterial. Partem de uma trajetória singular a respeito do patrimônio, conceito este, constituído e transformado ao longo de nossa história. Entretanto, essa divisão na concepção e execução de projetos intervencionistas contribuiu para o desenvolvimento da noção de patrimônio cultural existente hoje.

A presença de uma grande margem de interpretações das orientações teóricas existentes revela um debate atual no campo de estudo sobre as aplicações práticas de preservação do patrimônio. Essa discussão surge na delimitação, em um patrimônio, do que se preservar e de como intervir com a inserção da arquitetura moderna.

O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi autorizado pela Lei n.º 378, de 13 de janeiro de 1937, ganhando efetividade com a edição do Decreto-Lei n.º 25, em novembro do mesmo ano. Nove anos depois, Lina Bo Bardi viria para o Brasil. Até então, a ideia de uma contextualização nas intervenções inserindo inovação ainda não estava enraizada na prática brasileira, e os critérios morfológicos e materiais prevaleciam nas intervenções.

A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Nacional Pró-Memória publicaram em 1980 uma narrativa referente a trajetória das práticas de preservação brasileira. A qual consagra a divisão da trajetória institucional caracterizada pelo Luis Saia em duas fases : a “fase heróica” e a “fase moderna” (SAIA, 1977).

A fase heróica se originou representada pelo Rodrigo Melo Franco de Andrade, primeiro diretor do Sphan, e figuras como Mário de Andrade e Lucio Costa. Estes, integrantes do movimento modernista, que conduziram as práticas da instituição durante seus primeiros anos de atuação. A fase durou até Rodrigo M. F. de Andrade finalizar sua direção no Sphan em 1967.

Como exemplo da atuação da primeira fase, a chamada heróica, temos a experiência do SPHAN, hoje IPHAN, em São Paulo no caso da Igreja de São Miguel Paulista (1939–1941), restaurada por Luís Saia, retoma o projeto existente anteriormente através de métodos tradicionais da cidade. A ideia dessa maneira de restaurar, utilizado por Saia, pretendia manter a estrutura original e as paredes de taipa, retirando até mesmo estruturas de apoio delas que foram construídas em uma reforma anterior.

De uma forma análoga, Luis Saia restaura a Igreja do Rosário do Embu Paulista (1939), uma das igrejas pioneiras às experiências do Sphan junto à Igreja de São Miguel. Segundo Lia Mayumi (2001), Saia pretendia inicialmente recriar as paredes ausentes com nova taipa ou reforçar as taipas fragmentadas, ao inserir um esqueleto de concreto. Em resposta a esse desejo, o arquiteto José de Sousa Reis fala da necessidade de um estudo certificando-se da carência de um reforço e diz não lhe parecer razoável refazer as paredes de taipa desaparecidas. Apesar da vontade que Luís Saia tinha de voltar ao estado “original” da Igreja, ele considerou o posicionamento de Reis e empregou as paredes em alvenaria de tijolos de barro.

A experiência assimilada pelo IPHAN nas igrejas de São Paulo serviram como exemplo para os restauros posteriores e, segundo Lia Mayumi (2001), estabeleceram um “modelo de intervenção”. Até então as intervenções buscavam preservar uma obra construída em si mesma, como elementos isolados, elementos antigos do patrimônio histórico, promovendo uma diminuição da importância do conjunto como um todo, e acabam por representar cópias formais daquilo que se referenciam.

Entretanto, na mesma época, em 1937, Lúcio Costa atua sistematicamente junto ao SPHAN como diretor da Divisão de Estudos e Tombamento. Na época, ele foi o encarregado pela inspeção às ruínas dos assentamentos missionários do Rio Grande do Sul. E realiza um relatório no qual analisa as reduções de São Miguel, Santo Ângelo, São Nicolau e São Luís. Em virtude do estado dos vestígios observados durante a visita a estes povos, Lúcio, então, propõe reunir todo o acervo encontrado no único assentamento que ainda possuía interesse arquitetônico, segundo o arquiteto. Assim, todos os bens missionários encontrados foram concentrados em São Miguel. Transformando São Miguel no Museu das Missões.

Em seu projeto o arquiteto pretende construir uma simples instalação a fim de abrigar as obras, dentro de seu contexto e facilitando o acesso a todas elas. Lúcio justapõe uma construção nova em um sítio histórico, mantendo as ruínas e os remanescentes em evidência.

O ‘museu’ deve ser um simples abrigo para as peças que, todas de regular tamanho, muito lucrarão vistas assim em contato direto com os demais vestígios... (COSTA, 1937, p.456)

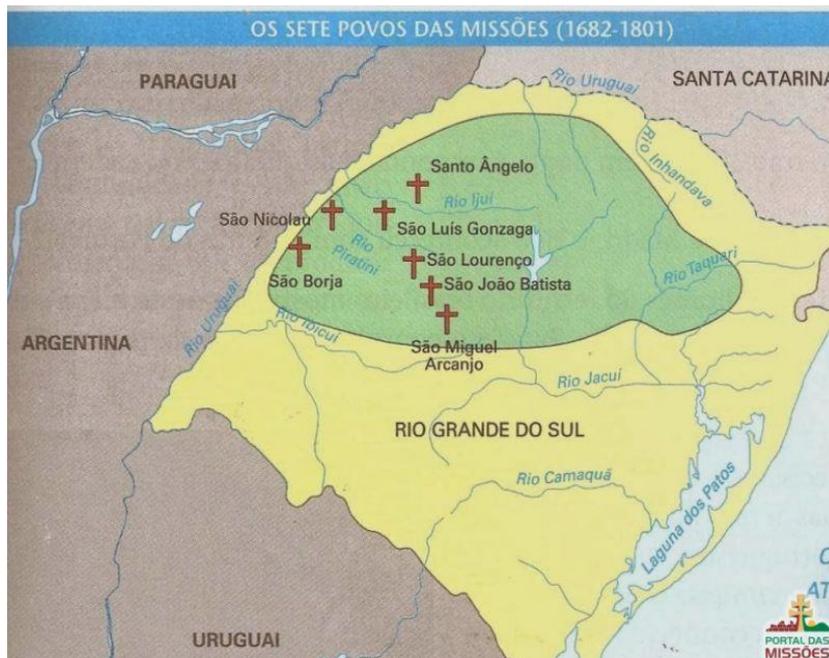


Figura 4: Os Sete povos das Missões. Fonte: PORTAL DAS MISSÕES . site <http://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso: 02 de junho de 2018.

O projeto arquitetônico do museu constitui uma recomposição da cobertura e colunas, à maneira típica das construções jesuíticas. O fechamento é inteiramente em vidro e paredes brancas para melhor exposição das obras. As colunas foram construídas utilizando o material das ruínas. O consolo foi feito à maneira do existente no colégio da redução de São Luis. A recriação com tamanha liberdade não é recomendada pelos princípios universais de restauro, permitido somente a Anastilose na Carta Italiana de Restauro de 1932 quando se trata de “monumentos longínquos da nossa civilização” e dos chamados "mortos" por Gustavo Giovannoni.

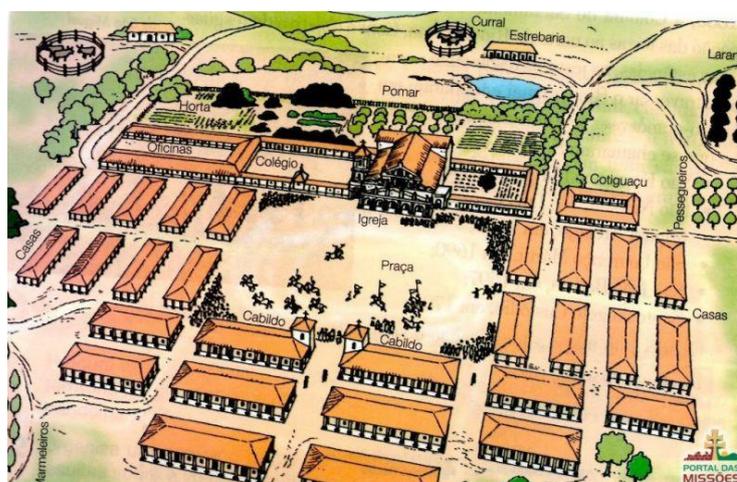


Figura 3: Típica composição arquitetônica dos Sete povos das Missões. Fonte: PORTAL DAS MISSÕES . site <http://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso: 02 de junho de 2018.

Seguramente Lúcio Costa havia conhecimento disso, mas o objetivo não era a recriação de casas missionárias, e sim de utilizar “das peças que, sobrevivendo à catástrofe (...) deram à praia” (COSTA, 1937, p.488), trazendo a tona a memória dos povos que habitaram ali.

Outra construção nova foi a casa do zelador, uma volumetria voltada para o pátio e inteiramente murada. Um muro de pedras, contrastando com a transparência do museu, semelhante às ruínas. O Museu e a casa do zelador se localizam em um dos extremos da praça pré-existente. Essa inserção no sítio oferece ao visitante uma referência do limite do logradouro urbano e a dimensão original do espaço.



Figura 5: Museu das Missões. Fonte: PORTAL DAS MISSÕES . site <http://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso: 02 de junho de 2018.

Onde o visitante irá percorrer já é de certa maneira idealizado pelo Lúcio, o qual insere informações ao longo da obra que atrai o leitor a seguir um percurso de contemplação dos enquadramentos dados pelos vidros e janelas da obra. O museu conta uma história ao mesmo tempo em que está inserido no sítio histórico. Ele abraça a história do contexto no qual se insere, preservando um passado no presente para o futuro.

Com efeito, não se pode pensar em reconstruir São Miguel ou mesmo recompor qualquer de suas partes; os trabalhos deverão limitar-se, tão somente, a consolidar e conservar. (COSTA, 1937, pág.25-26).



Figura 6: Enquadramento de paisagem no museu. Fonte: PORTAL DAS MOSSÕES. site <http://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso: 02 de junho de 2018.

Ampliando a noção de patrimônio, em 1964, a Carta de Veneza aumenta a abrangência de um monumento histórico, já discutido antes por Camillo Boito e enfatizada por Gustavo Giovannoni a relevância de se considerar o contexto preexistente, visto que o projeto de intervenção proposto não se trata apenas de uma edificação ou conjunto arquitetônico com valor histórico, mas de um entorno urbano e regional que compõem a cidade.

Em 1966, Lina Bo bardi propõe o projeto de restauro que abriga atualmente o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM). O projeto de Lina instalou uma reciclagem e um restauro de liberação, buscando adequar completamente seu uso para os dias atuais e considerando o seu conjunto arquitetônico.

Lina, em sua intervenção, busca remarcar os edifícios originais da igreja e da praça, para isso, elimina as ampliações feitas ao redor da igreja. A arquiteta também retira o galpão que se localizava adjacente ao mar, delimitando uma nova praça. Na parede do edifício voltado para o cais, a arquiteta idealizou dez aberturas, reforçando uma composição entre o conjunto arquitetônico e a vista para o mar. Os vestígios das arcadas dos aquedutos, os trilhos e os azulejos portugueses foram preservados.

Os dois, Lina e Lúcio, se utilizam da arquitetura moderna para encadear e agregar novos espaços que remetem à cultura popular local. Projetos de Lúcio em terra sulista e da Lina no nordeste, na tentativa de consolidar uma identidade brasileira evocaram uma cultura índia e afro. Esses dois projetos destróem o conceito de espaço/tempo linear por um espaço/tempo complexo, que abrange uma justaposição entre o passado e presente, entre culturas e planos materiais.

Sem dúvida, as questões sobre a memória e patrimônio expressas em suas estratégias arquitetônicas, por Luis Saia, Lúcio Costa e Lina Bo Bardi denotam um juízo crítico ao

estabelecer quais as obras relevantes a se preservar , quais devem ser construídas e quais destruir. Assim como afirma Comas, o arquiteto restaurador é sempre aquele que define os atos principais, é o “ator”:

Reconheça ou não, todo restaurador é um autor. Mesmo que o árbitro individual fosse substituído pelo árbitro coletivo dos restauradores, sempre haveria demanda de interpretação no trato com o monumento usado, ocasião de juízo de valor passível de contestação, margem para o sentimento que escolhe o que reter, reparar, eliminar, acrescentar, num universo que não é ilimitado em termos de recursos. O projeto do restauro não difere nesse sentido do projeto de obra nova ou do projeto de qualquer reforma. Protestos ao contrário alimentam a suspeita de que o árbitro dos órgãos de preservação se disfarça de ciência com fins monopolistas, para ditar a lei a arquitetos colocados mais abaixo na cadeia disciplinar. (COMAS, 2011, p. 59)

A Carta de Veneza conceitua a restauração como um procedimento que “deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”

Pela Carta, as intervenções realizadas devem ser mínimas e primordialmente conservadoras. Definida como um conduta específica e de “caráter excepcional”, pensamento incontestável quando pensamos em monumentos. Pois, ao adquirir o título de monumento, qualquer obra arquitetônica possui uma individualidade em relação a sua materialidade, a sua história e ao contexto urbano e cultural no qual se insere. E ações de intervenção no monumento original, e esse diálogo entre o antigo e o novo, podem assumir um caráter de preservação ou descaracterização do patrimônio.

Em 1972, a Carta Italiana del Restauro prescreve os objetos de salvaguarda e aconselha que as técnicas e os materiais utilizados na conservação viabilizem que outras intervenções de restauro sejam realizadas. Ou seja, recomenda-se que as estruturas novas possam ser reversíveis, retirados ou substituídos se necessário, para uma flexibilidade das futuras intervenções.

Existe hoje uma contrariedade no reconhecimento e na conservação de exemplares relevantes da arquitetura moderna inserida em sítios de valor histórico. O que nos garante que, no futuro, as intervenções em centros históricos, materiais e imateriais, não irão ser esquecidos em detrimento da memória da arquitetura anterior?

Embora, se considerarmos que a obra arquitetônica inserida posteriormente descaracteriza o patrimônio cultural, essa reversão e retirada dos novos materiais seriam necessários para a retomar o monumento e sua história.

Devemos considerar a heterogeneidade de percepção das obras arquitetônicas por parte da sociedade e dos arquitetos, seja pelos seus interesses, pensamentos e políticas diversas. Também, ao se intervir em um patrimônio cultural, o que pode ser visto como descaracterização de um monumento, para outros, é a concepção de uma nova herança cultural que faz referência ao passado.

O conceito de patrimônio está intimamente ligado à característica de excepcionalidade dos monumentos históricos. Essa expressão de singularidade depreende-se de uma atribuição de valor ao objeto, um assunto moderno recorrentemente polêmico. Já percorrida no começo do século XX, na obra de Alois Riegl (1903), *Der moderne Denkmalkultus*, o pensamento de que os critérios preservacionistas requerem inevitavelmente um juízo crítico de valor, o qual compele ao sujeito da preservação a função de realizar escolhas do que se preservar.

Pressupõe, também, o lembrar de algumas memórias em detrimento do esquecimento de outras. Contradição reportada por Proust ao se referir à “memória involuntária” a qual nos faz evocar uma espécie de porção que mistura memória e esquecimento.

O desafio contemporâneo é a preservação dessas intervenções modernas, pertencentes já a um patrimônio cultural histórico. Realizados por arquitetos distintos, mas semelhantemente reconhecidos nacionalmente, essas obras demarcam um período importante da arquitetura moderna.

Assim como a discurso atual em relação ao tombamento do conjunto de São Miguel incluindo a intervenção de Lúcio Costa na constituição do Museu das Missões. Esse discurso se fundamenta na leitura de um conjunto histórico integrado, associando a arquitetura moderna como histórico.

PROJETO DE LINA BO BARDI COMO VALORAÇÃO CRÍTICA DA HISTÓRIA

Em 1946, Lina vem morar no Brasil, país que acolhe como lar, naturaliza-se brasileira e é onde passa o resto de sua vida. Ela assume uma posição pessoal e independente nas questões referentes à teoria e prática do restauro, divergindo em particular do “estilo patrimônio” adotado pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) frente aos monumentos do período colonial.

Os critérios bobardianos vão além do aspecto morfológico e material, e ela consegue ver no Brasil a potência para a concretização de suas ideias, e das ideias da arquitetura moderna, na qual é inserida diretamente.

E na década de 80, como resultado e reconhecimento de seu talento na intervenção e recuperação de bens tombados, Lina é convidada, pelo prefeito Mário Kertész, para elaborar o Plano de Recuperação do Centro Histórico da cidade de Salvador, reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade

Ali, desenvolve os projetos de Belvedere da Sé, o Projeto Piloto para a Ladeira da Misericórdia, o Projeto Barroquinha, o Conjunto do Benin na Bahia, a Casa do Olodum, a Fundação Pierre Verger, a Casa de Cuba na Bahia e o Largo do Cruzeiro de São Francisco, a Casa da Bahia em Cuba, e a Casa da Bahia no Benin. Destaco neste trabalho o partido de intervenções do projeto piloto Ladeira da Misericórdia – PPLM, em que a inovação e a tradição se combinaram com a preservação das preexistências e a utilização de tecnologia de ponta em toda área de preservação patrimonial.

Deve-se recordar que a cidade de Salvador se estabelece sobre uma falha geológica, edificada sobre montanhas e vales. Em decorrência de sua topografia, desde sua fundação, enfrentou obstáculos de ligação entre os desníveis. Assim, as ladeiras se estabelecem como protagonistas na integração entre a cidade Alta e a Baixa. E logo, originou uma cidade repleta de ladeiras, nas quais existiam intenso movimento de pessoas e cargas.

Existente desde o século XVI, A Ladeira da Misericórdia era um dos primeiros caminhos históricos entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa, justificando a escolha dessa ladeira, por Lina e sua equipe, como seu Projeto Piloto no Plano de Recuperação do Centro Histórico da Bahia.

O projeto de Lina para a Ladeira da Misericórdia consiste na restauração de quatro habitações, um restaurante e um bar, trabalhando a questão da relação entre comércio e habitação, inseridos no centro histórico. A intenção do projeto é ser um piloto para as subsequentes intervenções nas ladeiras de Salvador com peculiaridades semelhantes.

Foi desenvolvido buscando preservar mais do que a obra construída, ou o espaço físico, mas as características de habitação, levando em consideração proporcionar condições de permanência às populações residentes.

O Plano Geral para a reestruturação do centro histórico de Salvador é concebido de uma percepção da totalidade do território, significando mais do que intervenções pontuais. Dessa maneira, apresenta-se uma interpretação de um centro histórico como um todo, com a união de edifícios institucionais, habitacionais e comerciais.

Lina além de ter como premissa a compreensão do contexto urbano e a identidade do lugar, compreende que o passado não existe, e o que se deve preservar frente ao trabalho de restauro, é o que ainda está vivo da história nas pessoas do presente, como afirma Bo Bardi:

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. Por exemplo, na Ladeira da Misericórdia, na Bahia, nós preservamos, segundo todas as regras de preservação tradicional, aquilo que sobrou: quatro paredes com janelas. (Bardi, citada por Ferraz, 1993, p.319)

Esse entendimento consente encarar as partes arquitetônicas em ruína como uma fonte de história, contudo, sendo inviável a recomposição integral de sua materialidade

original. Combate o desejo de reconstrução impellido pela nostalgia, concomitantemente ao desejo de valorizá-la.

Lina relata sua apreensão em relação à palavra restauração em um texto sobre o projeto de recuperação do Centro Histórico de Salvador:

A palavra restauração lembra, em geral, as tristes restaurações. (...) Em geral, 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 de uma obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro. O que estamos procurando (...) é justamente um marco moderno (...). Esse sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, é denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. (BO BARDI, 1987, p.126)

Ela associa restauro a um sentimento ruim de tristeza e ranço. A tristeza talvez por relembrar acontecimentos que levaram à carência da intervenção de restauro ou, pode estar ligada aos tipos de intervenções executadas, até aquele momento, continuadas por um sentimento saudosista, que buscavam restaurar uma idéia original.

O pensamento de que a obra restaurada é uma interrupção no tempo e tentativa de reconstruir um passado não existente mais, é o que Lina quer dissociar de seu trabalho, quer evitar essa idéia saudosista e construir um presente histórico.

Ao escrever que propõem acatar "rigorosamente os princípios da restauração histórica tradicional" manifesta seu conhecimento em relação a teoria do restauro orientados por Camillo Boito e revigorados por Gustavo Giovannoni se contrapondo às visões dos primeiros teóricos, como Viollet-le-Duc e John Ruskin.

Ela se coloca em uma posição a favor do chamado "restauro científico", correspondente a uma ação baseada em estudos de documentos históricos e conhecimentos da arqueologia, se torna uma arquiteta que traz este pensamento e aplica no Brasil. Evidencia o valor documental da arquitetura, para assim, preservar as interposições de obras arquitetônicas de tempos heterogêneos, valorizando assim o percurso traçado pela história.

O projeto possui um enredo singular de relações e áreas de conhecimento. A mais conhecida e interessante para a agregação de valor, equivale a conveniente confluência entre Lina e Lelé. Giancarlo Latorraca conta em seu livro sobre João Filgueiras Lima, o Lelé, que Lina enviou em uma caixa de sapatos uma folha de capim-palmeira, que colheu de sua casa em São Paulo e pediu que seus colaboradores entregassem a Lelé: "entreguem isso a Lelé e digam que eu penso em uma estrutura assim. Ele vai entender." (LATORRACA, 1988 PAG. 167)

Ela exemplifica a estrutura e orienta-o a observar as obras de Nervi, o qual revive um material construtivo praticamente esquecido, a argamassa armada. Em resposta Lelé manda uma carta, em março de 87, agradecendo: "Foi muito importante examinar o material que você me mostrou do Nervi." (LATORRACA, 1988 PAG. 167)

Para Lina, a estrutura, na prática projetual, deveria possuir um compromisso estético. Ela estabelecia uma interligação clara e indissociável entre arquitetura e estrutura.

... A estrutura de um edifício é elevada ao nível da poesia, como parte da estética. Não há nenhuma diferença. Um arquiteto deve projetar a estrutura como projeta arquitetura, no sentido doméstico da palavra. (FERRAZ, 1993, p. 278)

Originando, assim, a estrutura instalada na Ladeira da Misericórdia, peças laminares em argamassa armada. O desenho geométrico foi apreendido por Lelé daquela planta de palmeira. Uma peça que se repete na construção modular. Lelé, baseado em seu conhecimentos estruturais, enrijece as lâminas de pouca espessura dobrando-as, pois a dobra das lâminas permite deslocar o centro de gravidade, fortalecendo-as. E Lina as aplicam tanto com o papel de estrutura quanto de vedação, como se fossem cascas de paredes com uma série de pregas próximas, que remete a um plissê de uma saia rodada ou um leque.

Do inteiro conjunto arquitetônico na ladeira da Misericórdia, três dos cinco sobrados apresentavam boa parte de sua materialidade e configuração externa anterior. Sendo assim, esses foram restaurados mantendo a fachada “original”, entretanto, Lina insere lajes e divisórias em argamassa armada pré-moldadas para delinear os espaços internos. Os demais sobrados, dois dos cinco, se encontravam praticamente em ruínas. Três arcos no primeiro (Figura 3) e o muro (Figura 4) no segundo são os elementos remanescentes das ruínas nas fachadas dos dois sobrados. E, na composição da nova arquitetura, os mesmos elementos em argamassa-armada plissado foram utilizados. No segundo caso, o restauro concebeu o Restaurante Coaty, que se instala e contrasta com a alvenaria de pedra remanescente. A nova arquitetura em ferro-cimento canelado, mangueira enorme se torna a medula do novo arranjo cilíndrico.



Figura 2. Sobrados. (Foto autoral)



Figura 3. Três arcos. (Foto autoral)



Figura 4. Vista externa do Restaurante Coaty. (Foto autoral)



Figura 5. Vista interna do Restaurante Coaty, mangueira central. (OLIVEIRA, 2014)

Lina comenta sobre sua ideia de recuperação do centro histórico de Salvador:

O que estamos procurando na recuperação do Centro Histórico da Bahia é justamente um marco moderno, respeitando rigorosamente os princípios da 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. As casas de Lina Bo Bardi e os sentidos de habitat. A dimensão do habitat na obra de Lina 285 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. (Bardi, apud Ferraz, 1993, p. 292)

Lina emprega a arquitetura com um aspecto também social, "... Vejo a arquitetura como serviço coletivo e como poesia. Alguma coisa que nada tem a ver com arte". Assim, a função do arquiteto seria proporcionar direito de posse do espaço arquitetural áqueles que ali residem. A presença do homem que cria o substrato para qualquer intervenção da arquiteta. Cada edifício é um autêntico reservatório de vidas, testemunhas do trabalho do homem e de suas mútuas solidariedades.

Lina Bo Bardi, em seus estudos sobre o Centro Histórico de Salvador, declarou que não se tratava de um "trabalho turístico", realizado com o intuito de converter o Pelourinho numa "cidade-sorvete". Ela propõe então um projeto para onde o conjunto do centro histórico estivesse ligado com sua herança cultural, contudo, sem lhe transformar em uma simulação para turistas.

Ela entendia a importância de manter a população residente nessa luta contra o consumo cultural que caracteriza boa parte do patrimônio histórico urbano brasileiro. Evita transformar o centro histórico em uma espécie de mercadoria que exclui o cotidiano e atividades tradicionais dos residentes. Nesse propósito, Lina mantém o térreo dos edifícios pertencentes a Ladeira da Misericórdia com comércio, para a provisão de seus habitantes, distinto do comércio de souvenir direcionado para turistas. Conecta a habitação ao trabalho, associação frequente historicamente.

Aliás, o comércio no térreo é uma concepção muito presente nos edifícios na Itália (país natal de Lina Bo Bardi) o qual transmite uma valorização do comércio local. Essa valorização do produto local é muito presente na cultura italiana, eles valorizam muito mais um macarrão feito em uma "trattoria", do que em um fast food. Não é atoa que lá se originou o movimento "slow food".

A valorização do produto elaborado, preparado, gerado pelos habitantes, se reflete no aparente "complexo de superioridade" que os italianos possuem, ao dizer que as melhores pizzas, o melhor macarrão, o melhor gelato... é e sempre será italiano. Lina tenta trazer esse pensamento de valorização da cultura popular para o Brasil, modificar esse "complexo de inferioridade" originária talvez do nosso passado colonial escravocrata, o qual ainda hoje observa-se em nossas mentes.

Todavia essa disposição não exclui os visitantes, revelando um equilíbrio no programa ao construir o Restaurante Coaty. O que transmite uma coerência e articulação para atender aos turistas tanto quanto aos residentes. No Restaurante Coaty, Lina preserva suas ruínas como testemunhas de uma temporalidade vivida e arquiteta uma nova materialidade do tempo presente, os elementos em argamassa armada. A estrutura nova contrasta com a antiga, preservando ao mesmo tempo em que inaugura o novo. Estabelecendo assim, o presente histórico. Lina comenta também sobre sua concepção diferenciada de tempo:

... 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. (Cit. BO BARDI in FERRAZ, 1993, p. 327).

A ladeira se configura em um precioso legado de um centro histórico único e distinto, uma marca de um tempo da história e também uma junção do emaranhado de dois tempos históricos brasileiro.

CONCLUSÃO

A intervenção sobre o patrimônio existente confere às obras arquitetônicas novas vivências e novos usos ao mesmo tempo em que devolve à sociedade as referências e significados do passado. O distanciamento temporal e conceitual existente entre o passado e a modernidade se justapõem e representam um marco de tempos históricos diversos. O contraponto da arquitetura moderna inserida no seio da arquitetura do passado deve buscar a harmonia e complementaridade entre as obras. Pois o contraponto não impede a harmonia, assim como a arquitetura moderna, se contrapondo a arquitetura preexistente não elimina a possibilidade de ser uma linha melódica complementar.

Frente a uma intervenção em um patrimônio cultural com a inserção da arquitetura moderna, realizada por arquitetos de uma relevância histórica na contemporaneidade, deve-se preservar também a arquitetura moderna para o futuro. Deve-se preservar todo o conjunto arquitetônico, as duas linhas melódicas existentes.

O conjunto arquitetônico moderno inserido na Ladeira da Misericórdia representam monumentos históricos na tentativa de reabilitação da continuidade espacial arquitetônica, reestruturação da funcionalidade e reapropriação social e cultural de bens patrimoniais mais antigos da cidade. É inegável a relevância do projeto de Lina Bo Bardi na valoração do patrimônio histórico da Ladeira da Misericórdia, onde se apropriou do legado histórico a fim de propor uma autêntica obra do modernismo brasileiro.

O projeto de intervenção moderno não deve ser tratado diferente de um projeto moderno quando se revela com valores estéticos, históricos e memoriais. A única especificidade do projeto de intervenção, é o dever da valorização e respeito ao monumento antigo estabelecidos pelas leis e Cartas patrimoniais. Sua patrimonialização e preservação não é um problema atinente a uma pretensa especificidade do modernismo como patrimônio ou intervindo no patrimônio. Pois, ao realizar uma intervenção de restauro, o arquiteto concebe uma nova herança de um nova história.

No caso analisado, Lina concebe um novo legado inerente a arquitetura moderna. O projeto de intervenção estudado registra um marco da nova arquitetura, um novo monumento histórico, uma camada do tempo estabelecida ao se intervir em um sítio histórico. Ao analisar o projeto de Lina, fica evidente seus traços mais particulares que conferem à obra arquitetônica a denominação de patrimônio cultural brasileiro. Possuindo seu próprios valores estéticos, históricos e culturais.

REFERÊNCIAS

- BO BARDI, Lina. «Museu de Arte Popular na Bahia de Todos os Santos», Mirante das Artes, São Paulo, Novembro/Dezembro de 1967.
- BOGÉA, Eneida de Almeida e Marta, Esquecer para preservar. site<<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181>>. Acesso: 2 de junho de 2018.
- BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. Trad. Beatriz M. Kühl. Cotia, Ateliê Editorial, 2004.
- COSTA, Lucio. *Registro de uma Vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995, p. 488-97.
- CHUVA, Márcia. Os arquitetos da memória. Sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930–1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- .Cf. BO BARDI, Lina. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993, p.327.
- .Cf. LATORRACA, Giancarlo (org.). João Filgueiras Lima Lelé, São Paulo: Blau: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, em texto em que é descrito o processo de concepção dos elementos pré-fabricados, intitulado: “Recuperação do Centro Histórico - FAEC. Salvador, BA, 1988”, p.166-170
- FERRAZ, M. C. [Org]. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993
- GONÇALVES FILHO, Antônio. In: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Cidadela da Liberdade. São Paulo. 1999. 132p.
- GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. 3a edição. São Paulo: Perspectiva, ... Rio, 1985
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Cartas Patrimoniais. Brasília: IPHAN, 1995. Caderno de documentos nº 3.
- MAYUMI, Lia. Taipa, canela-preta e concreto. Estudo sobre o restauro de casas bandeiristas. São Paulo: Romano Guerra Editora,. 2008, 320 p
- MEC; SPHAN; PRÓ-MEMÓRIA. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília: MEC:SPHAN:Pró-Memória, 1980.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius loci. Towards a phenomenology of architecture. Londres, Academy Editions, 1980.
- OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: Obra Construída. Built Work. Fotografias Nelson Kon. 2014. Editora Gustavo Gili Brasil

RIEGL, Alois. Der moderne Denkmalkultus : sein Wesen und seine Entstehung. Wien [etc.] : W. Braumüller, 1903.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. 2ª edição, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2001.

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina. Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

SAIA, Luís. Até os 35 anos, a fase heróica. CJ Arquitetura: 40 anos do Patrimônio Histórico. São Paulo, FC Editora, n. 17, 1977. 16-21 p.