

SUTIS INVERSÕES URBANAS

Um projeto de recuperação para o Centro Histórico de Salvador

Passados 22 anos de sua precipitada saída de Salvador (Bahia), após o golpe militar de 1964, Lina Bo Bardi a ela retorna em 1986, a convite da prefeitura, para desenvolver um projeto de restauração do Centro Histórico. Então recém tombado pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, o Centro Histórico de Salvador era considerado um dos mais importantes conjuntos urbanísticos e arquitetônicos do continente americano.

A área que deveria ser recuperada era bastante vasta e reunia um conjunto de largos, ruas, prédios e um grande número de igrejas e museus com características arquitetônicas, históricas e paisagísticas relevantes, datados do final do século XVIII ao final do século XIX. Entretanto, os proprietários e a burguesia que outrora ali vivera haviam se deslocado para bairros mais novos da cidade, de forma que o antigo centro encontrava-se em estado de abandono e ocupado por uma população de baixa renda que ali vivia em condições de extrema precariedade. Progressivamente degradado e socialmente marginalizado, o Centro Histórico contava com 30% dos imóveis em ruínas ou semi-ruínas e era esse o quadro que Lina deveria reverter.

A seus olhos, esse quadro desastroso e essencialmente político – “um terremoto voluntário” – só poderia ser revertido com uma intensa participação popular integrada a uma produção acadêmica. A intervenção na área urbana do Centro de Salvador se faria através da recuperação cultural, com a criação de alguns centros e pólos de arte, cultura e lazer. Vale lembrar que, entre 1958 e 1964, período em que Lina havia atuado na Bahia, Salvador vivia um excepcional período cultural nas artes, teatro, cinema, música, dança e literatura. Salvador era, então, uma frente nacional popular, fruto de um grande movimento popular e de um excelente corpo universitário que soubera enlaçar a tradição acadêmica à tradição popular e negro-africana. Lina foi um personagem-chave para esse processo participativo cultural. Ela foi fundamental para a formação de uma geração de artistas, principalmente graças ao trabalho que desenvolveu como fundadora e diretora do Museu de Arte Moderna e de Arte Popular no Solar do Unhão. Mais que um museu, para lá se dirigiam esforços de criação de um movimento cultural contemporâneo vinculado à tradição popular da Bahia.

Claro que a cidade não poderia voltar a ser o que era nos anos 60, mas a meta era reencontrar sua vocação de vanguarda e resgatar a tradição do centro como lugar de convívio e intercâmbio sociocultural, tarefa que Lina comparava a uma brigada de reconstrução pós-guerra. Efetivamente, o estado de ruínas do Centro Histórico de Salvador recordava-lhe a experiência vivida na Itália durante a guerra. E essa não

era a primeira vez que Lina se deparava com a tarefa de recuperar ruínas. Só em Salvador, Lina já fizera uma intervenção no Teatro Castro Alves, incendiado poucos dias antes de sua inauguração em 1958, e no Solar do Unhão, onde instalou um museu. Em São Paulo, ela vinha de concluir a recuperação de uma antiga fábrica de tambores, transformada em centro cultural e de lazer, o Sesc Fábrica Pompéia. De fato, o ano de início do projeto de recuperação do Centro Histórico (1986) coincidia com a conclusão da restauração do Sesc Pompéia. O projeto para o Centro Histórico seria, de certo modo, uma continuidade do que Lina desenvolveu no Sesc Pompéia, em que a antiga fábrica havia sido convertida em um verdadeiro falanstério, e onde Lina subverteria a imagem penosa do trabalho em aliada do lúdico e do prazer, e não mais em seu oposto.

Um plano de ação

Segundo Lina, "existem dois tipos de restauração de monumentos de centros históricos e até de cidades inteiras: de 'recuperação' de obras e de cidades em si mesmas (isto é, como obras de arte), ou a recuperação do fato humano, que supera a obra de arte como 'objeto' e pensa nos homens que a construíram, que nela viveram, aos que nela poderiam continuar a viver hoje, não somente como 'memória', mas como 'continuidade histórica'. É a restauração rigorosa mais o 'plano direcional', no sentido moderno da palavra, que não somente permite a recuperação das obras como 'objeto', mas inventa uma nova vida para elas através da vida do Homem, de sua humanidade."¹ Essa segunda opção é a que guiará sua intervenção.

Lina Bo Bardi propõe um modelo-piloto de preservação do patrimônio existente visando, sobretudo, a recuperar a vocação tradicional do centro da cidade como ponto de encontro, trabalho, moradia e lazer da população. E uma das condições primordiais da sua intervenção era a de manter a população no lugar, possibilitando-lhe aliar trabalho e moradia, para uma melhoria de sua qualidade de vida.

Traça um plano geral de intervenções, definindo uma zona de atuação que vai desde o Pelourinho até a Praça da Sé, estendendo-se à Praça Castro Alves. No interior dessa zona, localiza, em pontos estratégicos, os imóveis que seriam transformados para abrigar um programa de interesse artístico e cultural: um teatro, um cinema, uma fundação e dois centros de estudos e intercâmbio cultural com o Benin e Cuba, além da sede para o bloco afro carnavalesco e o Grupo Cultural do Olodum², sediado, desde o início dos anos oitenta, na Rua do Maciel, conhecido ponto de prostituição da cidade.

Em seguida, propõe a democratização das praças, com a retirada de todo o tráfego de veículos e estacionamentos, a fim de devolvê-las ao pedestre. A zona situada

entre a Praça da Sé, Terreiro de Jesus, Largo de São Francisco até o Pelourinho seria tratada como uma única e grande área de estímulo à reunião e livre movimentação das pessoas a pé. Diferentes elementos animariam o conjunto desses espaços: bares, barraquinhas, um trem de carrinhos de pipoca, algodão doce e bebidas, um caminho para a charrete que ligaria as praças e, enfim, uma cachoeira ao ar livre. Não há aqui saudosismo algum, tampouco pieguice da parte de Lina, pois esses elementos efêmeros e aparentemente de pouca importância são fundamentais para definir o lugar e para que ele pudesse ser totalmente contaminado por esse movimento lúdico, popular e vital.

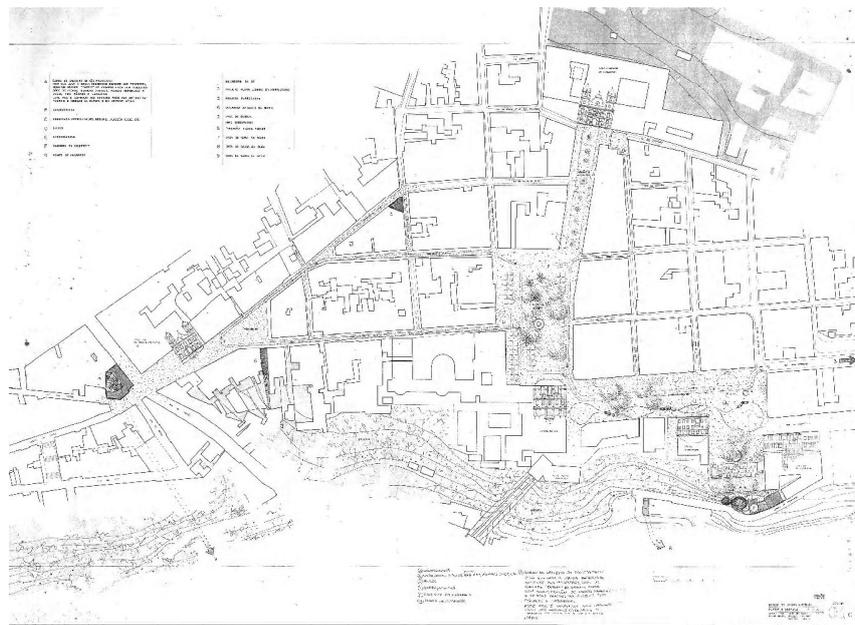


Figura 1
Centro Histórico de Salvador

Essa forma de agir lança uma crítica clara a certo modo de intervir, aos olhos de Lina, absolutamente estéril e inadequada: "Não adianta pintar tudo bonitinho e encher de butiques para turistas, porque o povo vai embora e o povo é a alma de lá".³ Afirma que, em qualquer lugar, a preservação do patrimônio histórico deve levar em consideração, sobretudo, o significado social do monumento. O importante é preservar a alma popular e tudo o que seja significativo nesse sentido, tanto faz se antigo ou moderno. "Em Roma – declara Lina – os fascistas derrubaram a história popular verdadeira". E segue: "Quando a reação toma o poder, passa a usar o popular como folclore."⁴ É a distorção ou cooptação da produção cultural popular. Lembra que isso aconteceu no Brasil e em todos os países do mundo submetidos

à regimes autoritários. A estilização das formas de expressão popular é uma forma de retirar delas o que têm de autêntico e significativo, transformando-as em mero espetáculo para deleite das elites.⁵

Que fique claro: as expressões populares interessam a Lina como possibilidade de autocrítica coletiva. Vê nelas uma força capaz de “curar” uma situação, a seus olhos, enferma. Frente ao Ocidente “canceroso” da civilização e do progresso, é preciso resistir e, sobretudo, desafiar. O seu é um trabalho “tático”, no sentido definido por Michel de Certeau, isto é, que age dentro do “campo inimigo”, “clandestinamente”, procurando miná-lo e subvertê-lo em sua própria ordem. A tática é a arte do fraco, seu último recurso; aquilo que se introduz de surpresa numa ordem. A característica da tática é que age através de desvios. Ao contrário das *estratégias* tecnocráticas, que são capazes de “produzir, mapear e impor”, as táticas só podem “utilizar, manipular e alterar” o existente. Elas desviam a ordem efetiva das coisas para fins próprios.⁶

Lina acreditava que o Brasil possuía uma grande inteligência popular, e essa era a base que poderia vir a constituir um verdadeiro poder de resistência. E, justamente no contexto do Centro Histórico, ela declara: “O Povo da Bahia é ‘Antigo e Moderno’, é ‘Internacional-Popular’ e, nas suas invenções, nada tem do Ranço da Colônia”⁷. A diferença de São Paulo, que, aos olhos de Lina, já havia deturpado a cultura autóctone e estaria demasiado comprometido com a modernização industrial e a cultura de massa importada, o Nordeste ainda possuía uma força de reação proveniente da sua forte tradição arcaica e popular. O que interessava a ela era dar lugar a tudo o que constantemente era relegado ao segundo plano, esquecido ou recusado pela “civilização”, de forma a garantir o equilíbrio dessa mescla. No Sesc Pompéia, isso era claro: o antigo e o novo, o artesanal e o industrial, o pequeno e o grande, o simples e o complexo foram trabalhados de forma que um não se impunha ao outro. Assim, muitos elementos propostos para o Sesc – impregnados no imaginário de Lina desde sua experiência no Nordeste, das festas, dos cultos e das tradições populares – repetem-se no Centro Histórico. O trenzinho de carrinhos projetado para o Sesc ganharia as ruas antigas de Salvador, “uma idéia dedicada a todos – dirá Lina – crianças e não-crianças”.⁸ Os “buracos das cavernas” do bloco esportivo multiplicam-se no Teatro Gregório de Mattos e no Restaurante Quati; o tapete de pedras coloridas, pensado para o Sesc, vem estender-se diante da praça do Cruzeiro de São Francisco.

Efetivamente, entre as duas “cidadelas”, não parece haver qualquer distinção. Um dos temas primordiais, desde os primeiros croquis tanto para o Sesc como para o Centro Histórico de Salvador, era o movimento e a circulação das pessoas. E o movimento do corpo vem associado ao movimento líquido. No Sesc,

desde os primeiros desenhos, diversas passarelas ondulam por todo o edifício, reafirmando o movimento da água presente em todo o conjunto, como se todo ele fosse líquido. Como cachoeiras, essas passarelas escorrem de cima abaixo, no interior dos galpões, e seguem a correnteza do rio, através das ruas entre os galpões, que desembocariam numa grande piscina ao ar livre. Lembremos que, apesar de não construída a piscina, esse mesmo lugar será mais tarde batizado por Lina de “praia”.⁹

A “cidadela” nasce daqueles movimentos de *deriva* entre os pavilhões da antiga fábrica. Lembremos que a consideração do movimento será um dos principais pontos reivindicados no seio do debate arquitetônico promovido pelo *Team 10*:

Una ciudad, para serlo realmente, debe tener un ritmo compuesto basado en muchos tipos de movimientos, humanos, mecánicos y naturales. El primero, paradójicamente, se suprime; el segundo, tiránicamente, se acentúa, y el tercero es inadecuadamente expresado. [...] Preocuparse por el peatón significa preocuparse por el niño. Una ciudad que desestime la presencia del niño es un lugar pobre. Su movimiento será incompleto y opresivo. El niño no puede redescubrir la ciudad a menos que la ciudad redescubra al niño.¹⁰

Água e criança são duas palavras que caminham de mãos dadas no imaginário de Lina. São inúmeras as referências encontradas em textos e na obra: o “Rio São Francisco” serve para as crianças brincarem de pescaria; o chuveiro ao ar livre e a grande roda d’água refrescam os dias de calor, e são desenhados em movimento, com crianças ali se divertindo em plena praça pública do Centro Histórico de Salvador. “A cachoeira na praça é uma imagem nordestina – dirá Lina – é o banho de cachoeira, a Cachoeira da Mata Grande onde mora o pai Xangô.”¹¹ Água como elemento lúdico e fertilizante, que refresca, purifica e traz vida.

Mas, ao referir-se a uma divindade da religião afro-brasileira, Lina indica o sentido mítico ou metafórico dessa cachoeira. Xangô é uma das divindades mais populares cultuadas no candomblé do Nordeste, sobretudo em Salvador e no Recife. Como personagem histórico, Xangô teria sido um rei temido por seu caráter violento, mas admirado por seu profundo e constante sentimento de justiça; ele castiga os mentirosos, os ladrões e malfeitores. Esse caráter justiceiro e reparador poderia ser uma metáfora evocada pelas cachoeiras de Lina: a água “protetiva”, e, para ela, o elemento líquido está sempre relacionado à vida.

No projeto de Lina, todo o conjunto do Centro Histórico seria contaminado de referências a elementos próprios ao Candomblé, religião tradicional negro-africana, plantada na Bahia. E certo que uma das metas da restauração do Centro Histórico era justamente a de recuperar as raízes da tradição popular, basicamente negras. O próprio programa para as intervenções criava um claro diálogo com essa tradição: Casa do Benin na Bahia, Casa de Cuba, Restaurante Africano,

Casa do Olodum, Fundação Pierre Verger. Lina irá reforçar esse diálogo em cada uma de suas intervenções.

Sua atitude ecoa ainda nos ideais situacionistas, na teoria da deriva de Guy Debord e no urbanismo unitário do fim dos anos 50, que criaram as bases de uma civilização lúdica construtiva. De fato, o sagrado ou mítico parece ser, naqueles anos, metáfora do jogo e do azar, como campo do "humano" não submetido ao funcional ou ao presente. Não é casual que muitos intelectuais e artistas estariam investigando a respeito dos costumes de comunidades ditas "primitivas", onde a religião tem como função primária nada mais do que a proteção e a preservação do bem estar coletivo. O jogo era entendido pelos situacionistas como representação concreta da luta por uma vida à medida do desejo, em que o elemento de competição, ligado a todas as outras manifestações de tensão entre os indivíduos, seria abolido, dando lugar a uma concepção bem mais coletiva. A criação comum de ambientes lúdicos escolhidos e a abolição da distinção entre o jogo e a vida cotidiana era a principal meta da *Internationale*, pois a atribuição de valor ao jogo era entendida dentro de um contexto ideológico claramente definido. Essas construções coletivas contribuiriam para a ruína de uma sociedade burguesa, atuando como crítica e subversão completa dos ideais burgueses de prazer.

O caráter mítico desses lugares se enlaçaria com um tempo que não é nem homogêneo nem linear, contrário da duração temporal profana e utilitária. Esse tempo pode ser detido periodicamente, pela inserção, mediante ritos, de um tempo sagrado, não-histórico, igual ao tempo do jogo. Assim, nesses lugares míticos ou lúdicos, o tempo deixa de transcender, deixa de poder ser contado nos relógios, para dar lugar a um tempo presente – *Jetztzeit* – que pertence à vida. Recordando Benjamin: "... a consciência de fazer saltar o *continuum* da história é propriamente das classes revolucionárias no instante de sua ação."¹²

O Cruzeiro de São Francisco, átrio da Igreja do São Francisco, um dos monumentos mais importantes do Barroco Brasileiro, por exemplo, é tratado como um espaço cerimonial. Ele avança até o Terreiro de Jesus, como um grande tapete de granito cinza, com incrustações de pedras brancas, vermelhas e azuis, referência às cores da bandeira da Bahia. Um piso certamente inspirado nas antigas catedrais e igrejas da Europa e do oriente médio. Mas esse piso também foi pensado como "uma imagem poética da tradição nordestina e baiana de cobrir o chão das ruas de folhas e flores, que o Povo inventa nas Festas e Procissões, no Candomblé e nas Igrejas."¹³. Átrio, mas, ao mesmo tempo, "terreiro", isto é, lugar de celebração do culto do Candomblé, tal como explica Lina, um lugar reservado às "representações especiais". O culto e o popular, o lúdico e o religioso são celebrados em um único e mesmo lugar. Terreiro como palco para cerimônias, ágora, teatro público e popu-

lar, como em tantas outras vezes Lina teve ocasião de propor, a exemplo dos teatros do Sesc Pompéia, do Masp, do Teatro Oficina ou, como veremos mais adiante, do Teatro Gregório de Mattos, todos pensados como terreiros.

Trata-se de uma idéia oriunda de uma citação de Le Corbusier, a qual Lina recorda:

Teatro que sai nas praças, ruas, que invade a cidade, cadeiras e móveis que saem das casas, e gente, gente, homens, mulheres, crianças, todo um povo que inspirou, em 1936, a Le Corbusier, quando visitava o Brasil, numa famosa carta ao Ministro Gustavo Capanema: Senhor Ministro, não mande construir Teatros com palcos e poltronas, deixe as Praças, as Ruas, o Verde, livres, mande somente construir "des Treteaux" de madeira, abertos ao Povo e o Povo Brasileiro os ocupará, "improvisando", com sua elegância natural e sua inteligência.¹⁴

Fundação e Teatro Gregório de Mattos

O edifício onde é instalado o Teatro já trazia com ele uma tradição de lugar de espetáculo. Havia abrigado, durante anos, o *Tabaris Night Club*, um reduto dos intelectuais e da boemia baiana. Lina Bo Bardi aproveita toda a estrutura antiga do edifício, adaptando os espaços de serviço às novas necessidades e inserindo apenas alguns elementos: a escada, o bar, o janelão esburacado.

O andar térreo, um largo vazio destinado ao hall de exposições. O andar superior idêntico, mas destinado ao teatro, concebido como um largo vazio, sem poltronas fixas, apenas um estrado de madeira. Na inauguração do teatro, todo o espaço seria decorado como para uma festa iniciática tradicional de um terreiro. O chão foi coberto de folhas e símbolos que evocavam orixás próprios a esse culto. Até mesmo a escada era ornada como um *ixé* – o poste central que, nos santuários iorubanos, representa a sustentação do céu na terra, centro do espaço de culto e das festas religiosas, em torno do qual as danças e outras manifestações cerimoniais são realizadas em sentido de roda. O *ixé*, segundo a tradição do terreiro, é o local onde está o *axé* principal, verdadeiro umbigo de um corpo, pois é através dele que os orixás descem e mantêm contato com o *axé* comunal. Ele é o símbolo mais importante da criação no candomblé. Fazendo coincidir a escada com a imagem de um *ixé*, Lina acentua ainda mais o poder expressivo dessa extraordinária escada, que se derrama no interior do edifício, em mais uma alusão àquele movimento líquido e vital citado anteriormente. Não é casual que a cor escolhida para pintar a alma da escada seja exatamente o vermelho sangue.

As escadas sempre ganham um lugar especial e predominante nas arquiteturas de Lina. Elas constituem um lugar em si, assim como todos os elementos de transição em sua obra: rampas, passarelas, colunas, juntas, muros, pátios, vazios e espaçamentos dilatados. Pensemos nas passarelas do Sesc Pompéia, ou no gigan-



Figura 2 e Figura 3
Fundação Gregório de Mattos. Fotografias Nelson Kon

tesco vão do Masp. Muitas vezes, seus edifícios estão marcados por fortes eixos verticais que dominam o espaço circundante, e é certo que a alegria de viver que emana de toda a sua arquitetura coincide com o caráter festivo presente nos mastros no candomblé, nos paus-de-sebo ou paus-de-fita dos folguedos populares. Todos esses dispositivos são utilizados por Lina para efetuar uma constante anulação de distâncias e aparentes oposições, atitude que encontra clara correspondência com as formulações de Aldo Van Eyck sobre o sentido de transição que deveriam ter os edifícios e cuja base conceitual – vale recordar – também tinha raízes na África Negra e em sua experiência antropológica junto ao povo Dogon. Em seu texto "*El umbral*", Van Eyck fala de uma reconciliação e um intercâmbio entre polaridades em conflito e lança uma crítica aos arquitetos que não percebem essa necessidade de transição.¹⁵ O umbral já não seria apenas um marco, uma linha, mas um intervalo, um lugar que é pretexto para ocorrerem coisas: assim são as escadas, as passarelas, os vazios e todos os lugares de transição dos edifícios de Lina. Todos os lugares de passagem – *inbetween spaces* – sofrem, tanto na obra de Lina como na de Van Eyck, uma dilatação, sendo concebidos como lugares para uma "ocasião". Tais lugares assumem um sentido ambíguo, que é, ao mesmo tempo, uma coisa e outra, em cima e embaixo, grande e pequeno, passado e presente, mundo dos vivos e mundo dos mortos, sagrado e lúdico, sonho e razão. Lugar sincrônico, onde o tempo se colapsa.

A reforma do Teatro Gregório de Mattos era parte de um projeto maior, não concluído, para todo o quarteirão da Barroquinha. Na contigüidade do teatro, foram realizados o Cine e Cine-clubes Glauber Rocha, com sua torre de projeção de filmes ao ar livre e o Bar Cacique, situado na praça de acesso ao teatro. Mas o projeto previa ainda a recuperação das ruínas da Igreja Nossa Senhora da Barroquinha como espaço de trabalho comunitário, a recuperação das ruínas de um casario para uso misto de habitação e comércio e a criação de uma praça dedicada à tradicional feira de ervas aromáticas e medicinais.

Sabemos que um jardim de ervas aromáticas e medicinais, ligadas às práticas populares de cura, também havia sido pensado para ocupar a entrada da Fábrica da Pompéia. No Centro Histórico, ele seria ainda proposto na praça situada atrás da Casa do Benin, apesar de não realizado. Além disso, nos anos 60, também em Salvador, Lina havia concebido um jardim de "ervas aromáticas e cheirosas", que cobriria toda a encosta dos arcos situados sob a atual Avenida do Contorno, atrás do Solar do Unhão. Todos esses exemplos de "jardins medicinais" confirmam o que já se anuncia para as cachoeiras e escadas: o caráter protetor e curativo que emana desses dispositivos. Uma "terapia intensiva", em palavras de Lina.¹⁶

Conjunto do Benin

O conjunto do Benin foi ideado pelo etnólogo Pierre Verger, para consolidar os laços etnográficos com aquela nação africana, de onde foi trazido o maior contingente de escravos para a Bahia, resguardando a memória e a tradição africana no país. Ali se articulariam um centro de estudos e intercâmbio cultural, um restaurante e a moradia do representante do Benin.

O antigo edifício, datado do século XIX e quase totalmente demolido por um incêndio em 1983, já havia sido reformado anteriormente com uma estrutura em concreto que reproduzia a disposição da estrutura original de madeira. Lina Bo Bardi intervém aproveitando parte da estrutura herdada da anterior reforma e recobrando suas colunas com folhas de coqueiro trançadas, como nas arquiteturas de barro do Benin. Aqui instala a Casa do Benin, o centro de estudos propriamente dito, com sua área para exposições. Os andares superiores são destinados a exposições temporárias, conferências e hospedaria para estudantes e pesquisadores africanos, em programa de intercâmbio cultural. Toda a reforma é realizada com elementos



Figura 4
Casa do Benin
Fotografia de Nelson Kon

pré-moldados em argamassa armada, também utilizados nas demais intervenções realizadas no Centro Histórico de Salvador: escadas, divisórias, lajes e muros de contenção.

Ao lado, outra edificação acolhe a Casa do Representante do Benin na Bahia. E é exatamente onde Brasil e África se "juntam" que encontraremos uma concentração daqueles dispositivos

lúdico-religiosos anteriormente evocados. No pátio que liga as duas casas, onde se instala um restaurante de comida africana, uma enorme cachoeira jorra sobre um espelho d'água. Ao centro deste pátio, em meio a um oásis de coqueiros, uma construção em alvenaria de barro e cobertura de palha evoca certos tipos de construção rural africana. Uma escada "líquida", uma chaminé e o jardim da Pracinha das Flores completam o conjunto. Fusão de tempo e espaço: seja aqui, na Bahia, a África.

Ladeira da Misericórdia

A Ladeira da Misericórdia é concebida para ser o projeto piloto e orientador do modo de intervir no conjunto arquitetônico degradado do Centro Histórico de Salvador.

O Centro Histórico da Bahia é: não à preservação de arquiteturas importantes (como seria em Minas¹⁷), mas a preservação da Alma Popular da Cidade. Em poucas palavras: o plano deve ser "sócio-econômico", para não repetir os erros de conhecidos intervenos 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.¹⁸

A intervenção, que engloba cinco parcelas, quatro ruínas de casarões do século XVIII e um terreno baldio, seria uma "maquete viva" da proposta geral de intervenção no Centro.

A ladeira é escolhida como laboratório, por incluir os três tipos de situação recorrentes em toda a área tombada: casas semidestruídas, com ameaça de desabamento, ruínas e terrenos baldios. A escolha da área toma em conta também o fato de essas casas encontrarem-se desabitadas, evitando-se, assim, a traumática experiência de transferência de moradores. Aqui seriam criadas seis novas áreas destinadas à moradia, além de um restaurante e um bar que funcionaria a céu aberto, no terreno baldio reabilitado.

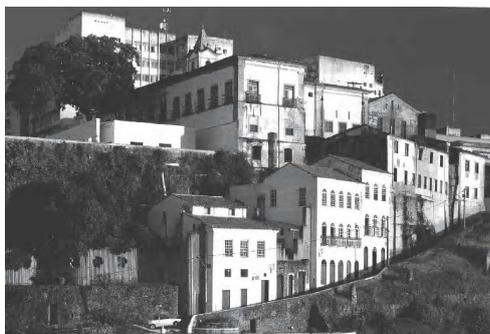


Figura 5. Ladeira da Misericórdia.
Fotografia Nelson Kon.

A base da projeção era idêntica à empregada anteriormente no Masp ou no Sesc Pompéia: utilizar o "máximo da técnica contemporânea, permanecendo fiel aos princípios de austeridade e simplicidade."¹⁹ Procura de uma "simplicidade inteligente", pois, "para fazer um bom projeto é preciso muita criatividade e pouco dinheiro", já que o "luxo e a ostentação apodrecem rápido."²⁰

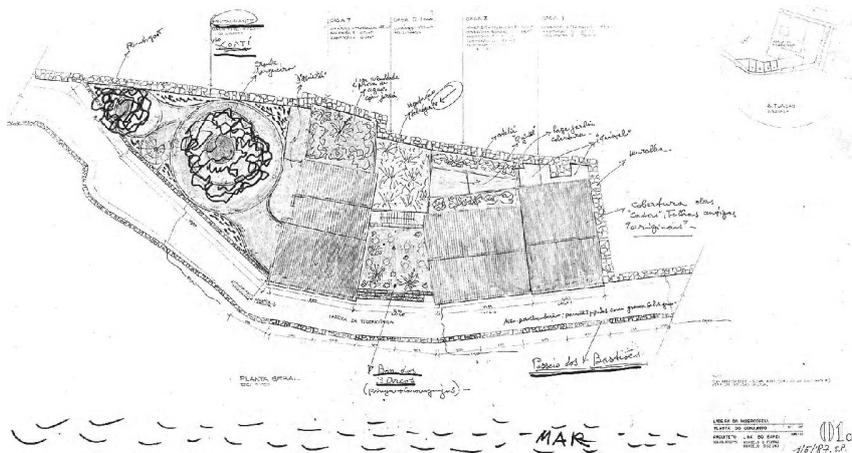


Figura 6. Proposta para a Ladeira da Misericórdia.

Toda a restauração do conjunto é concebida com elementos pré-moldados em argamassa armada que, à diferença do ferro-cimento, diminui a quantidade de ferros para aumentar a de areia. Paredes divisórias internas, paredes externas plissadas, que atuam como contrafortes, degraus ou lajes capazes de vencer vãos de até 6 metros são produzidos na FAEC, Fábrica de Equipamentos Comunitários da Prefeitura de Salvador, com uma tecnologia desenvolvida pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé.

Para restituir a estabilidade das ruínas e dos edifícios, utilizam-se contrafortes em argamassa armada. Tais elementos estruturais não se escondem; ao contrário, são incorporados ao conjunto como elementos expressivos. Os forros, os pisos e as escadas, originalmente de madeira, foram substituídos por lajes de argamassa armada. Sem necessidade de acabamento ou de manutenção, essa tecnologia alia rapidez, economia e simplicidade.

As casas semidestruídas são, assim, transformadas em novas moradias populares, com o pavimento térreo destinado ao pequeno comércio de produção própria familiar. Em curto prazo, esses elementos seriam fatores de revitalização do lugar e esperava-se, com a intervenção, reverter o então quadro de abandono e insegurança ali encontrado. Rapidamente e com total respeito à população, ao existente e ao passado, mas, ao mesmo tempo, longe de qualquer nostalgia, Lina restitui vida ao lugar. Aqui, a idéia de reconstruir o edifício em seu suposto "estado original" não existe: as ruínas não desaparecem nem se escondem, elas são simplesmente subvertidas em espaços de vida, trabalho e lazer. Um bar e um restaurante são ali instalados. Ambos tiram partido das ruínas, numa clara atitude do *faire avec*, do

construir com o que se tem ao alcance das mãos; é a cultura da subsistência própria à cultura popular, que age com meios escassos e limitados, em oposição à cultura do progresso e do consumo. De um lado, o bar "dos 3 arcos", cujo nome se refere ao que sobrou das ruínas onde se instala. Do outro, o restaurante Coati, concebido como uma verdadeira ruína, atando-se e deixando-se transpassar pela frondosa mangueira que restou no lugar.



Figura 7. Restaurante Coati. Fotografia ODO

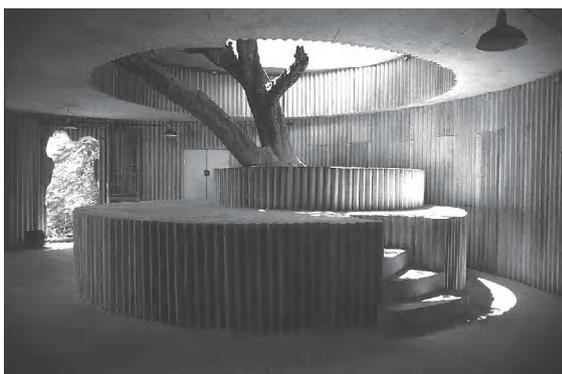


Figura 8. Restaurante Coati. Fotografia ILBPM

Lina não entende a relação da arquitetura com a natureza de forma romântica, já que uma das características do romantismo é, segundo suas palavras, uma sujeição ao "acontecimento não dominado", enviado pelo destino.²¹ Para ela, o binômio arquitetura e natureza é, antes de tudo, uma "declaração de reação ou pelo menos uma polêmica". O restaurante Coati é uma clara referência a outra obra sua em Salvador, a então recém demolida Casa do Chame-Chame – também ela atada a uma árvore – concebida como um verdadeiro manifesto de alerta contra uma sociedade de consumo

massificada, que cada vez mais desprezava sua produção local, bem como seu valor criativo e transformador.²²

O "importante – diz Lina – é aproveitar todos os espaços de uma Cidade, mas junto ao respeito rigoroso pelo Passado, nunca esquecer que o sentido verdadeiramente moderno de uma arquitetura é a Liberdade (não como fato criativo, mas como fato político, sócio-econômico, premissas primárias a respeito)."²³

Paradoxalmente, apesar de inteiramente finalizada, as obras da ladeira da Misericórdia não chegaram sequer a ser inauguradas e, por falta de recursos, a experiência não pôde expandir-se. A proposta ousada de reformar os casarões arruinados, para que continuassem a ser habitados pela população carente, não foi assumida pela administração municipal que sucedeu aquela que apoiou o trabalho de Lina Bo Bardi. O projeto foi então abandonado e, ironicamente, retornou ao estado de ruína. Além da proposta urbana que uniria o conjunto das intervenções, ainda restaram, no papel, a nova sede para a Fundação Pierre Verger, a casa de Cuba na Bahia, a transformação da Barroquinha e outros dois projetos previstos para serem realizados paralelamente à renovação do Centro Histórico de Salvador, em cidades gêmeas: a Casa da Bahia no Benin e da Casa da Bahia em Cuba.

Poucos anos depois, com a mudança de orientação política na prefeitura da cidade, o projeto de Lina é definitivamente abandonado: os imóveis são desapropriados, e a população de baixa renda é violentamente retirada. O Centro Histórico perde seu caráter de moradia, para tornar-se um centro comercial direcionado basicamente ao consumo e ao turismo, isto é, tudo o que Lina Bo Bardi temia:

Quando a reação toma o poder passa a usar o popular como folclore²⁴; é a distorção ou cooptação da produção cultural popular. Lembrando que isto aconteceu no Brasil e em todos os países do mundo submetidos a regimes autoritários. A estilização das formas de expressão popular é uma forma de retirar delas o que têm de autêntico e significativo, transformando-as em mero espetáculo para deleite das elites.²⁵

E ainda:

Não se pode fazer como na Itália ou na França que desenvolveram projetos em centros históricos em função do turista e não das pessoas que lá vivem.²⁶

Lina faz essa declaração em abril de 1991 e falece um ano depois, sem ter podido ver o que aconteceu em Barcelona desde então...

Olívia de Oliveira é Doutora Arquiteta pela Universidad Politécnica de Cataluña, arquiteta radicada em Laussane (Suíça), autora de *Lina Bo Bardi Sútis Substâncias da arquitetura* (2006) e da monografia 2G sobre Lina Bo Bardi (2002).

Notas

¹ BO BARDI, Lina. "Evora, os povos e as artes. Pequena comunicação sobre restauro na arquitetura na Bahia". Manuscrito e anexo. Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Portugal, set. 1989.

² Essa organização negra realiza um importante trabalho social junto à comunidade de moradores, seja na defesa de seus direitos e na luta contra racismo e opressão, seja gerando trabalho ou oferecendo cursos diversos para crianças e adolescentes, em sua *Escola Criativa do Olodum*.

³ BO BARDI, Lina. Cit. in : "Arquiteta propõe mudança no quadro cultural de Salvador". *Tribuna da Bahia* Salvador, 24/04/1986.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Vol.1 Artes do Fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1996. p.100.

⁷ Cf. FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. 1ª ed. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993. p. 272.

⁸ FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. Op. cit., p.272

⁹ DE OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi. Sutis Substâncias da arquitetura*. Romano Guerra e Gustavo Gili editores. São Paulo, 2006. pp. 201 à 251.

¹⁰ Aldo Van Eyck in: SMITHSON, Alison (ed). *Team 10 primer*. Op. cit., p.19.

¹¹ BO BARDI, Lina. "Sesc Pompéia. Calha grande do edifício esportivo". Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. São Paulo, 11/12/1985.

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1986 (1939-40). pp. 222-232.

¹³ In: FERRAZ, Marcelo de Carvalho (ed.) *Lina Bo Bardi*, op.cit, p. 272.

¹⁴ BO BARDI, Lina. "*Pequena comunicação sobre restauro na arquitetura na Bahia*". (mimeo) Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Évora, Portugal, Setembro, 1989. (os grifos são de Lina).

¹⁵ VAN EYCK, Aldo. "Encontro de Otterlo", 1959. In: SMITHSON, Alison (ed). *Team 10 primer* Buenos Aires, Nueva Visión, 1962. p.43

¹⁶ BO BARDI, Lina. "Terapia Intensiva". In: *AU Arquitetura Urbanismo*. nº 18 - Casa do Benin, Jun/Jul 1988. p. 37.

¹⁷ Lina Bo Bardi refere-se ao importante patrimônio barroco-brasileiro do estado de Minas Gerais.

¹⁸ FERRAZ, Marcelo Carvalho (ed). *Lina Bo Bardi*. Op. cit. p.270.

¹⁹ Manuscrito para o Sesc Pompéia. s/data. Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. 3p.

²⁰ BO BARDI, Lina. Cit. in: "Lina Bo bardi fica triste com Salvador". *Jornal da Bahia* Salvador, 24/04/1986.

²¹ BO BARDI, Lina. "Contribuição propedéutica ao ensino da Teoria da Arquitetura". São Paulo, 1957. p.16.Fac-simile publicado pelo Instituto Lina Bo e P.M Bardi. São Paulo, 2002.

²² DE OLIVEIRA, Olívia. *Lina Bo Bardi. Sutis substâncias...* Op. cit. pp.150 à 157.

²³ BO BARDI, Lina. « Evora, os povos e as artes... » Op. cit.

²⁴ BO BARDI, Lina. Cit. in : « Arquiteta propõe mudança... Op.cit.

²⁵ Idem

²⁶ Lina Bo Bardi em entrevista à MENGOSZI, Federico. "Lina Bo Bardi planeja recuperação do Pelourinho". *Folha de São Paulo*, 18/04/1991.