

Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada:

intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950

Nivaldo Vieira de Andrade Junior

Mestrando PPGAU/FAUFBA

nivandrade@superig.com.br

Este trabalho pretende analisar algumas das principais intervenções de arquitetura moderna realizadas sobre o patrimônio edificado em Salvador a partir do início da década de 1950, visando identificar quais as possíveis abordagens projetuais contemporâneas sobre a preexistência arquitetônica no Brasil. Desta forma, analisamos as mais significativas intervenções projetuais em edifícios existentes, bem como as novas construções em terrenos vazios do Centro Histórico de Salvador, destacando-se aquelas realizadas por Lina Bo Bardi (1914-92), Diógenes Rebouças (1914-94), João Filgueiras Lima “Lelé” (n. 1932) e Paulo Ormino de Azevedo (n. 1937).

Palavras-chave: Arquitetura Moderna, Patrimônio Arquitetônico, Centro Histórico de Salvador

This paper aims to analyze some of the most important projects of modern architecture designed for listed buildings or sites in Salvador, Bahia, since the early 1950's, trying to understand which are the possible contemporary design approaches on preexisting architecture in Brazil. Thus, we have identified the most significant recycling projects of listed buildings and new buildings designed for unoccupied sites inside Salvador's Historic Center, particularly those designed by Lina Bo Bardi (1914-92), Diógenes Rebouças (1914-94), João Filgueiras Lima “Lelé” (born 1932) and Paulo Ormino de Azevedo (born 1937).

Arquitetura Moderna e Preexistência Edificada:

intervenções sobre o patrimônio arquitetônico de Salvador a partir dos anos 1950

Este trabalho pretende analisar algumas das principais intervenções de arquitetura moderna realizadas sobre o patrimônio edificado em Salvador a partir do início da década de 1950, visando identificar quais as possíveis abordagens projetuais contemporâneas sobre a preexistência arquitetônica no Brasil. Desta forma, analisamos as mais significativas intervenções projetuais em edifícios existentes, bem como as novas construções em terrenos vazios do Centro Histórico de Salvador, destacando-se aquelas realizadas por Lina Bo Bardi, Diógenes Rebouças, João Filgueiras Lima “Lelé” e Paulo Ormino de Azevedo.

Lina Bo Bardi (1914-92) e Diógenes Rebouças (1914-94) fazem parte da “primeira geração” do Movimento Moderno no Brasil, responsável, entre as décadas de 1930 e 1940, pela introdução da arquitetura moderna nas diversas cidades brasileiras. Foi através dos projetos de Rino Levi (1901-65), Oswaldo Bratke (1907-97), Álvaro Vital Brazil (1909-97) e João Batista Vilanova Artigas (1915-85), no rastro do pioneiro Gregori Warchavchik (1896-1972), que a arquitetura moderna se consolidou em São Paulo. No Rio de Janeiro, por sua vez, a realização do Ministério da Educação e Saúde, entre 1936 e 1942, com consultoria de Le Corbusier (1887-1965), representou o principal passo na afirmação da arquitetura moderna em nível nacional. A equipe formada por Lúcio Costa (coordenador; 1902-98), Jorge Machado Moreira (1904-92), Carlos Leão (1906-83), Oscar Niemeyer (n. 1907), Affonso Eduardo Reidy (1909-64) e Ernani Vasconcellos (1909-88) se configurou, nas décadas seguintes, como alguns dos principais nomes da arquitetura brasileira. Destacavam-se ainda no cenário da arquitetura carioca os irmãos Marcelo (1908-64) e Milton Roberto (1914-53) e Alcides da Rocha Miranda (1909-2001). Em Recife, por sua vez, o principal nome desta geração foi Luís Nunes (1908-37).

Os outros dois arquitetos cujas obras serão analisadas pertencem à “segunda geração” do Movimento Moderno. Formada nas faculdades de arquitetura a partir dos anos 1950, quando a arquitetura moderna já se encontrava consolidada, esta geração corresponde a grosso modo aos profissionais nascidos entre meados da década de 1920 e o final da década seguinte. É a geração de Assis Reis (n. 1926), Paulo Mendes da Rocha (n. 1928), Severiano Porto (n. 1930), Joaquim Guedes (n. 1932) e Ruy Ohtake (n. 1938), dentre muitos outros. Desta geração, abordaremos neste trabalho as intervenções sobre o patrimônio soteropolitano realizadas pelo

carioca João Filgueiras Lima, o Lelé (n. 1932), e pelo baiano Paulo Ormino de Azevedo (n. 1937).

Diógenes Rebouças e Lina Bo Bardi

Em Salvador, Diógenes Rebouças foi certamente o arquiteto mais prolífico – e provavelmente o mais importante – entre as décadas de 1940 e 1960. Responsável pelos projetos de importantes equipamentos urbanos, como o Estádio da Fonte Nova (1941-43), o Hotel da Bahia (com Paulo Antunes Ribeiro, 1947-49), a Escola-Parque (com Hélio Duarte, 1947-56), além de dezenas de edifícios residenciais e de escritórios¹, sempre fortemente influenciado pela escola carioca da arquitetura moderna de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa e pelos escritos e projetos de Le Corbusier. Diógenes desempenhou ainda outros papéis de grande relevância no cenário arquitetônico baiano: participou do EPUCS (Escritório do Plano Urbanístico da Cidade do Salvador) entre 1942 e 1950, e o coordenou a partir de 1947; foi Professor de Grandes Composições da Faculdade de Arquitetura da UFBA entre 1952 e 1984; e foi consultor do IPHAN na Bahia por dois períodos (entre 1947 e 1952 e entre 1983 e 1991). Apesar da sua formação original ser de engenheiro agrônomo, Diógenes produziu parte considerável de sua obra antes de concluir o curso de arquitetura, em 1952.

Como consultor do IPHAN, Diógenes Rebouças esteve sempre envolvido nas questões inerentes à preservação do patrimônio, enquanto paralelamente, no seu escritório de arquitetura ou associado a outros arquitetos, desenvolveu diversos projetos de novas edificações no Centro Histórico de Salvador e intervenções em edifícios tombados individualmente. No primeiro caso, está o Edifício Octacílio Gualberto (1952-53), sede do IPASE, no viaduto da Sé. Não obstante estar em vizinhança imediata com os sobrados que compõem o Centro Histórico de Salvador, Diógenes realizou um edifício absolutamente moderno, que incorpora boa parte dos preceitos corbusianos: pilotis, pavimentos livres e contínuos, fachadas independentes, utilização de *brise soleil* e terraço jardim. Neste projeto, escala, materiais, proporções, fenestrações, volumetria, densidade – enfim, todos os elementos que definem a forma e a imagem arquitetônicas – estão em radical contraste com as edificações dos séculos XVIII e XIX existentes na vizinhança, incluindo o Mirante do Saldanha, sobrado do século XVIII vizinho ao novo edifício e individualmente tombado desde 1941. Esta

¹ Entre as décadas de 1950 e 1960, Diógenes constrói mais de uma dezena de edifícios de escritórios no bairro do Comércio, então o principal centro de negócios da capital baiana.

atitude de confronto não prevalecerá, contudo, nas intervenções que Diógenes realizará a partir dos anos 1980 em dois importantes e monumentais edifícios tombados no Centro Histórico de Salvador: o Solar Berquó (1983-88) e o Paço do Saldanha (1990-95)², sede do centenário Liceu de Artes e Ofícios, destruído em um incêndio alguns anos antes. Aqui, nos limitaremos à análise da primeira intervenção.

O Solar Berquó é uma casa nobre do final do século XVII, tombada pelo IPHAN desde 1938 e que, entre 1855 e o final dos anos 1970, abrigou o Colégio São Salvador. Em 1982, a Superintendência Regional do IPHAN na Bahia adquiriu o imóvel para restaurá-lo e transformá-lo em sua sede. Diógenes, na condição de consultor do órgão, foi o responsável pelas diretrizes da intervenção, na qual demonstrou um profundo desapego a tudo que não correspondesse à idéia de “colonial”. Assim, os gradis de ferro dos balcões do pavimento nobre, na fachada principal (rua Visconde de Itaparica), que possuíam um desenho típico do século XIX, foram substituídos por novos elementos inspirados nos gradis de outros solares e casarões soteropolitanos do século XVIII; mesmo as esquadrias projetadas para novos vãos internos e externos reproduzem as esquadrias remanescentes.

A fachada dos fundos é completamente modificada: os anexos mais recentes, construídos a partir do século XIX, são demolidos e a fachada é totalmente redesenhada, incluindo a escada construída em alvenaria, porém em estilo colonial, e os balcões de madeira do pavimento superior, cuja existência foi confirmada por prospecções e pela existência dos cachorros de pedra, mas cujo desenho tomou como referência os balcões com muxarabis característicos do período. A escada que conecta os dois pavimentos principais é completamente redesenhada, e recebe um guarda-corpo de madeira cujo desenho se inspira na balaustrada em pedra da escada do Convento de São Francisco. Assim, praticamente todos os elementos do edifício posteriores ao século XVIII foram demolidos e substituídos por novos elementos com desenhos que emulam a arquitetura colonial baiana.

² Após a morte de Diógenes, a intervenção terá prosseguimento com Lourenço Prado Valladares, co-autor do projeto.



Figura 1: Solar Berquó,
fachada dos fundos



Figura 2: Solar Berquó, escada interna que conecta
os dois pavimentos principais

Apenas no trecho onde localiza os sanitários, a copa e uma nova escada, Diógenes se utiliza de materiais e linguagem marcadamente modernos: a escada com degraus independentes em placas pré-moldadas de concreto aparente e a laje volterrana deixada com os tijolos à mostra, sem revestimento. Contudo, a concepção geral da intervenção coordenada por Diógenes, um dos principais responsáveis pela consolidação da arquitetura moderna na Bahia, consistiu em resgatar vestígios de um passado que pode jamais ter existido, uma atuação anacrônica, violletteductiana, que realiza falsos históricos.³

A trajetória de Lina Bo foi bastante distinta da de Diógenes. Nascida em Roma em 1914, Lina diplomou-se em arquitetura nesta mesma cidade em 1940. Segundo a própria Lina, a Faculdade de Arquitetura de Roma – naqueles tempos liderada por Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini – era então muito mais voltada para a história da arquitetura do que para a composição arquitetônica e ela, buscando encontrar um ambiente mais propício à realização de arquitetura moderna, transferiu-se, logo após a conclusão do curso, para Milão, onde trabalhou com Giò Ponti e dirigiu a revista *Domus*. Em 1946, casou-se com o já então renomado crítico de arte Pietro Maria Bardi, com quem transferiu-se imediatamente para o Brasil, vivendo

³ As informações a respeito das transformações realizadas por Diógenes no Solar Berquó nos anos 1980 foram obtidas através da análise dos documentos cartográficos e iconográficos originais existentes no acervo da 7ª Superintendência Regional do IPHAN, bem como através de entrevistas realizadas com o técnico João Legal Leal, então fotógrafo e desenhista do IPHAN, que acompanhou e documentou a intervenção.

primeiramente no Rio de Janeiro e, em seguida, em São Paulo. É nesta cidade que o casal Bardi construiu a sua residência (1949-51), o primeiro projeto de Lina a obter certa repercussão no Brasil, e que foi seguido pelo Museu de Arte de São Paulo (1957-69), que consagrou definitivamente a arquiteta de origem italiana.

A vinda de Lina Bardi a Salvador ocorreu apenas em 1958, inicialmente para ensinar Teoria da Arquitetura na Universidade Federal da Bahia, curiosamente a convite de Diógenes Rebouças. No ano seguinte, Lina é convidada pelo Governo do Estado para constituir e dirigir o Museu de Arte Moderna – inaugurado em 1960, e temporariamente instalado no foyer do Teatro Castro Alves.

Em 1962, Lina iniciou o projeto de restauração do Conjunto do Unhão, antigo engenho de açúcar localizado às margens da Bahia de Todos os Santos, e sua adaptação em Museu de Arte Popular, que foi finalmente inaugurado em novembro de 1963. O Conjunto do Unhão é constituído por diversas edificações, incluindo o solar (séc. XVII), a capela, a senzala e alguns galpões e, embora não se estivesse dentro dos limites do Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico do Centro Histórico de Salvador declarado patrimônio nacional em 1959, se encontrava sob proteção do IPHAN desde 1943, quando fora individualmente tombado. O projeto da Avenida do Contorno, ligando os bairros do Comércio e Barra, indicava em seu traçado original de 1959 a construção de uma das pistas passando entre o solar e a capela do Conjunto do Unhão, enquanto a outra pista destruía o aqueduto e a fonte que compõem o conjunto. As reações contrárias aparecidas na imprensa levaram Diógenes Rebouças a sugerir um novo traçado, poupando assim o Conjunto do Unhão da total descaracterização.

Na intervenção que realizou no Conjunto do Unhão, Lina se utilizou da teoria do restauro crítico, desenvolvida na Itália a partir do final da Segunda Guerra Mundial e pouco difundido no Brasil do início dos anos 1960. O restauro crítico se baseia na idéia de que é impossível intervir em um monumento arquitetônico sem realizar escolhas críticas precisas, identificando e recuperando aqueles elementos ou características que lhe conferem o valor de obra de arte, ainda que em alguns casos estas escolhas críticas ocorram em detrimento do seu valor histórico.

O valor histórico da obra de arte consiste no seu caráter expressivo e a sua compreensão é possível através de um processo crítico e não através de análises das condicionantes práticas que determinaram a sua criação ou dos fatos que no tempo a modificaram. [...] O restaurador, frente à obra de arte, deve atuar recuperando a sua imagem unitária e expressiva mesmo que implique no sacrifício

de acréscimos de notável valor formal e documental. Igualmente, se a forma encontra-se interrompida por acréscimos, por lacunas, é possível completar a unidade da obra com a inserção de novo elementos no lugar daqueles faltantes. (BELLINI, 1979: 52)

Desta forma, a intervenção de Lina na Quinta do Unhão, em lugar de pretender recuperar a configuração e as características originais do conjunto, restaurando a aparência do século XVII, incorpora também as características do conjunto em toda a sua complexidade histórica, incluindo as demais funções industriais e agrícolas que desempenhou ao longo dos séculos. Assim, os equipamentos industriais existentes no conjunto – monta-cargas, guindaste, trilhos e os galpões construídos no século XIX – são preservados e restaurados.

O Conjunto do Unhão é importante por representar um dos primeiros exemplos (se não o 1º) de Arqueologia Industrial, isto é: uma restauração não somente limitada à recuperação até o século XVIII, mas uma recuperação dedicada também à documentação do ‘trabalho’ e de um território, neste caso, uma ‘fábrica’ do começo do século XIX. O conjunto do Unhão é uma antecipação dos princípios de restauração fixados posteriormente em campo internacional pela Carta de Veneza (1964-65).⁴

Além disso, Lina não se intimida em modificar deliberadamente determinadas características “consolidadas” do conjunto do Unhão, revestindo as paredes externas de algumas edificações com um reboco chapiscado e utilizando seixos rolados e pedras no piso do pátio que articula os principais edifícios do conjunto. Segundo Ana Carolina Bierrenbach, a principal preocupação de Lina foi preservar as características fundamentais das edificações que compõem o conjunto: a amplitude dos espaços e o seu aspecto rústico (BIERRENBACH, 2001: 73).

É seguindo estes princípios que Lina simplifica o desenho das esquadrias e as pinta de vermelho, desenha divisórias treliçadas para subdividir os grandes espaços do interior dos edifícios e, principalmente, desenha uma monumental escada no interior da casa grande. A casa grande é, juntamente com a Igreja, o edifício mais nobre do conjunto e possui três pavimentos, sendo o térreo e o subsolo construídos no século XVII. Lina preserva na sua intervenção a volumetria da casa, inclusive o pavimento construído mais recentemente. A principal alteração realizada por Lina na configuração externa da casa grande é a janela que ela

⁴ Trecho extraído de “Pró-Memória para uma Ação na Bahia – Recuperação e Revitalização do Conjunto do Unhão”, texto não publicado. Uma cópia datilografada deste texto encontra-se dentro da pasta do Solar do Unhão no Acervo do Núcleo DOCOMOMO Bahia. Esta cópia não está assinada nem datada, porém possui impressa em todas as páginas a marca “arquiteto lina bo bardi” no canto superior esquerdo.

abre sobre a entrada principal. Na igreja, Lina elimina o alpendre construído no século XIX e outras construções adjacentes.

A imponente – e ao mesmo tempo rústica – escada em madeira que Lina constrói no interior do solar, em substituição à escada até então existente, é desenhada tendo como referência os encaixes dos carros de bois. As suas dimensões, em um edifício cujos pavimentos são formados por grandes espaços contínuos, tornam-na um elemento marcante e definidor do espaço interno do solar.



Figura 3: Vista geral do conjunto do Unhão

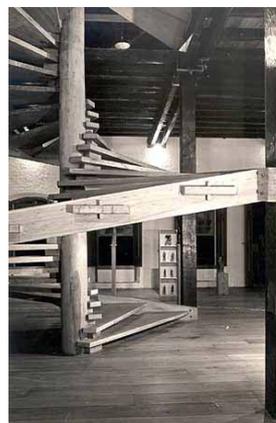


Figura 4: Escada no interior do Solar do Unhão

Após o golpe militar de 1964, Lina – que organizara exposições consideradas “subversivas” – é rapidamente substituída na direção do MAMB pelo artista plástico Mário Cravo Júnior e em seguida deixa Salvador. Apenas a partir do início dos anos 1980 Lina voltará a atuar profissionalmente em Salvador, convidada pelo prefeito Mário Kertész para realizar uma série de intervenções de requalificação no Centro Histórico de Salvador. Dentre estas intervenções⁵, destaca-se o projeto piloto da Ladeira da Misericórdia, realizado entre 1986 e 1989⁶, que contou com a participação de Lelé no desenvolvimento das soluções técnicas para os elementos pré-fabricados em ferro-cimento.

⁵ Dentre as outras intervenções realizadas por Lina Bo Bardi no Centro Histórico de Salvador nos anos 1980, destacamos a Casa do Benin (1987), a Casa do Olodum (1988) e o projeto não executado para a Igreja da Barroquinha.

⁶ O projeto da Ladeira da Misericórdia foi desenvolvido por Lina e pelos então jovens arquitetos Marcelo Carvalho Ferraz e Marcelo Suzuki, colaboradores de Lina desde o projeto do SESC Pompéia (1977-86), em São Paulo.

A ladeira da Misericórdia se localiza no coração do Centro Histórico de Salvador, nos fundos da Santa Casa da Misericórdia, uma das mais antigas construções soteropolitanas, tombada pelo IPHAN desde 1938. Do conjunto de cinco sobrados localizado na ladeira da Misericórdia, três tinham suas configurações suficientemente preservadas, sendo restaurados *comme il faut*. Nestes edifícios, a configuração externa “original” foi totalmente restaurada e a construção de novas lajes e divisórias pré-moldadas em ferro-cimento definiu os novos espaços internos.

Os outros dois sobrados se encontravam bastante arruinados, e foi respeitando a sua condição de ruína que Lina Bardi interveio neles. Os elementos em ferro-cimento plissado desenvolvidos por Lelé a partir de sugestão de Lina Bardi foram utilizados no caso da ruína de três arcos como contrafortes que funcionam não apenas estruturalmente, mas também como elementos de transição e amarração visual entre os altos sobrados que o ladeiam e a baixa estrutura remanescente, com apenas um pavimento de altura. Aqui a nova estrutura funciona ainda como *background* que ressalta o muro existente, tratado como objeto a ser destacado, em uma relação gestáltica de figura e fundo.

No caso do Restaurante Coaty (hoje Zanzibar), devido às dimensões da nova estrutura em ferro-cimento canelado e ao fato dela conformar espaços, não se tratou de constituir elementos de pano de fundo para a alvenaria de pedra existente, mas sim de criar um contraste claro entre a nova arquitetura e a ruína preexistente, através dos materiais, com cores e texturas diferenciados, das formas curvas utilizadas nos novos volumes e das aberturas com formas orgânicas, semelhantes àquelas utilizadas por Lina no projeto do SESC Pompéia alguns anos antes. A rudeza e a densidade da estrutura em ferro-cimento se encarregam de criar relações de proximidade – abstratas, não formais – com a alvenaria de pedra sobre a qual se instala. Os novos volumes de planta circular se desenvolvem em função das preexistências: além da parede de pedra, a imensa mangueira existente no terreno é o ponto central das novas formas cilíndricas.



Figura 5: Vista geral da Ladeira da Misericórdia



Figura 6: Ruína dos Três Arcos após intervenção de Lina Bo Bardi

Em um projeto que remete às intervenções realizadas por Carlo Scarpa no norte da Itália a partir dos anos 1950, Lina mescla novos materiais, técnicas construtivas e formas arquitetônicas à preexistência, criando entre novo e antigo relações de contraste e, ao mesmo tempo, de refinado diálogo entre elementos rústicos e de mesma densidade formal. Em março de 1987, Lina escreveu a respeito das suas intenções no Projeto da Ladeira da Misericórdia:

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 numa obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro.

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 deixa perfeitamente intato o aspecto não somente exterior, mas também o espírito, a alma interna de cada edifício.

Esse sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, é denunciado pela sua estrutura e pelo tempo atual. Não mexemos em nada, mas mexemos em tudo (BARDI, Lina Bo *apud* REVISTA PROJETO, 1992: 48).

Como afirmara Lina Bardi em outra ocasião, “é preciso se libertar das amarras não jogando fora o passado e a história da arquitetura. Libertar-se conjugando o passado como um tempo de verbo: o presente histórico. O passado visto como presente histórico é uma coisa viva [...]. Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um presente verdadeiro.” (*ibid.*: 55).

Paulo Ormino de Azevedo e Lelé

As trajetórias de Lelé e Paulo Ormino de Azevedo tomaram rumos distintos já nos primeiros anos de atuação profissional. Paulo Ormino, tendo estudado arquitetura na Universidade

Federal da Bahia entre 1955 e 1959, trabalhou no IPHAN no início da década de 1960 e, entre 1966 e 1970, se especializou em restauro arquitetônico na Itália. É professor de restauro na Faculdade de Arquitetura da UFBA e foi coordenador, a partir do início dos anos 1970, do Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia, exaustivo trabalho de identificação do patrimônio arquitetônico baiano que logo se tornou referência nacional e internacional. Diferentemente de Lelé, as obras construídas de Paulo Ormino de Azevedo não são abundantes, porém a relação com a preexistência edificada é uma constante na sua obra arquitetônica e projetos como a restauração do Mercado Modelo (1984-85) em Salvador e o Centro Cultural Dannemann (1987-89) em São Félix, no Recôncavo Baiano, foram publicados no Brasil e no exterior.

Entretanto, a intervenção que talvez melhor represente a relação que este arquiteto desenvolve com a preexistência é o Edifício Ipê (1965). Projetado quando Paulo Ormino trabalhava como arquiteto colaborador do IPHAN, o edifício se situa na rua Monte Alverne, no Centro Histórico de Salvador, em um lote de esquina cercado por sobrados construídos nos séculos XVII, XVIII e XIX. O edifício desenhado por Paulo Ormino traz para o Brasil o debate surgido na Itália a partir da década de 1950 sobre a inserção em centros históricos de uma arquitetura ao mesmo tempo moderna e contextualizada, cujo maior defensor foi Ernesto N. Rogers:

Estas arquiteturas contemporâneas interpretam as preexistências ambientais criticamente; mesmo quando reconhecem mais ou menos certos valores figurativos, jamais trazem a sua linguagem específica, imitando-a. É o modo mais fecundo de continuar a tradição na modernidade (ROGERS, 1997: 274).

O Edifício Ipê se insere harmoniosamente no tecido urbano do Centro Histórico de Salvador, repetindo a altura e a volumetria dos sobrados vizinhos e recriando o ritmo das suas fachadas, através da estrutura em concreto aparente. Repete ainda das edificações do entorno a cobertura em telhas cerâmicas e os seus beirais e cachorros e reinterpreta os balcões das edificações tradicionais da zona por meio de largos painéis horizontais de madeira treliçada, à altura do primeiro pavimento. Por outro lado, o edifício afirma a sua modernidade através da já citada estrutura saliente em concreto deixado à vista, dos fechamentos dos intercolúnios com painéis modulares de madeira e das aberturas quadradas e centralizadas dos dois pavimentos superiores. Ao projetar este edifício, Paulo Ormino pretendeu, na verdade, restaurar a ambiência daquele trecho do Centro Histórico. Falando de “reintegração paisagística”, o

arquiteto propõe uma arquitetura moderna que se integre às “preexistências ambientais”, tal como defendia Rogers:

A restauração não deve se limitar aos edifícios em separado. Deve recriar a atmosfera dos espaços externos como ladeiras, vielas, largos e encostas, através da restauração das relações de cores das calçadas e pisos, espécies vegetais, etc. A reintegração paisagística do conjunto com a cidade que cresceu em torno deve ser estudada a partir dos locais públicos de observação. [...]

Especial atenção deve ser dada à abordagem do conjunto. A seqüência de emoções que culminam com o encontro do conjunto constitui a iniciação do observador à compreensão do monumento.

Nos casos de demolições anteriores ao tombamento ou de acidentes que provocaram a ruína dos prédios ao ponto de impedirem a recuperação, a construção de edifícios com feição antiga é condenável. Não só pela inautenticidade, como pela impossibilidade de reproduzir com fidelidade, inclusive em sua rusticidade, edifícios do passado, quando já não existe o artesanato construtivo que os produziu.[...]

Nestas situações o que se deseja são soluções válidas como expressão arquitetônica atual, embora orientadas na manutenção das linhas gerais de composição da quadra e na inalterância das relações de volume, textura e cor (AZEVEDO, 1965: 17).



Figura 7: Edifício Ipê visto desde a cobertura do Liceu de Artes e Ofícios



Figura 8: Edifício Ipê visto desde a Rua Monte Alverne

Não obstante ser da mesma geração de Paulo Ormino, Lelé demonstraria possuir um outro enfoque do problema de construir em um conjunto arquitetônico tombado. Formado em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1955, partiu em seguida para Brasília, de cuja construção participou junto a Oscar Neiemeyer e, a partir daí, definiu o rumo de sua arquitetura, em que a linguagem e as formas estão sempre intrinsecamente ligadas aos materiais e tecnologias construtivas utilizados. A partir dos anos 1970, Lelé passou

a realizar projetos em que os elementos pré-fabricados, com tecnologia desenvolvida pela sua própria equipe, passaram a ter um papel cada vez mais importante. Segundo Lúcio Costa, Lelé formaria com Oscar Niemeyer e o próprio Lúcio a tríade principal da arquitetura moderna brasileira:

João Filgueiras Lima, técnico e artista, surgiu na hora certa: era o elemento que estava faltando para preencher grave lacuna no desenvolvimento de nossa arquitetura. [...] Ele e o Oscar se completam. Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares, arquiteto artista: domínio da plástica, dos espaços e dos vãos estruturais, sem esquecer o gesto singelo, - o *criador*. João da Gama Filgueiras Lima, o arquiteto onde arte e tecnologia se encontram e se entrosam, - o *construtor*. E eu, Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima e Costa – tendo um pouco de uma coisa e de outra, sinto-me bem no convívio de ambos, de modo que formamos, cada qual para o seu lado, uma boa trinca: é que sou, apesar de tudo, o vínculo com o nosso passado, o lastro, - a *tradição*. (COSTA, Lúcio *apud* LATORRACA, 1999: 13).

Lelé construiu quase que exclusivamente em Brasília até 1973; a partir daí, passa a realizar cada vez mais projetos para Salvador: inicialmente, no Centro Administrativo da Bahia, cujo plano urbanístico é de autoria de Lúcio Costa. No CAB, entre 1973 e 1975, Lelé projetou e construiu os edifícios modulares das Secretarias, o Centro de Exposições (a “Balança do CAB”) e a Igreja. Porém, a ligação da produção arquitetônica de Lelé com Salvador ganhou maior impulso a partir de 1979, quando o Prefeito Mário Kertész criou a RENURB (Companhia de Renovação Urbana de Salvador), coordenada por Lelé e que desenvolveu uma série de mobiliários urbanos pré-fabricados em argamassa armada. Simultaneamente, Lelé desenvolveu – sempre à frente da RENURB – diversos projetos como a Estação da Lapa, a Central de Delegacias e a Igreja de Alagados, até a demissão de Mário Kertész, em 1981.

Após um período de quatro anos desenvolvendo escolas e equipamentos urbanos em argamassa armada no Rio de Janeiro, a convite do Secretário de Educação local Darcy Ribeiro, Lelé retornou a Salvador, na segunda gestão de Kertész à frente da Prefeitura de Salvador. Em 1985, Lelé instalou a FAEC – Fábrica de Equipamentos Comunitários:

Apesar da curta duração (3 anos) da FAEC, essa experiência foi a mais rica e a mais frutífera de todas, não só pelos benefícios que proporcionou à população da cidade, mas também pelas pesquisas tecnológicas que serviram de base para as experiências subseqüentes dos CIACS [Centros Integrados de Ensino, desenvolvidos para o Governo Federal a partir de 1990] e sobretudo para as do CTRS [Centro de Tecnologia da Rede Sarah Kubitschek, que constrói hospitais do aparelho locomotor para o Governo Federal nas principais cidades do país desde 1992]. Além da parte de produção, a fábrica

possuía um escritório de projetos que executava ou controlava todas as intervenções realizadas na cidade (LIMA, João Filgueira *apud* LATORRACA, *op. cit.*: 154).

A tecnologia desenvolvida pela FAEC na industrialização da argamassa armada e de estruturas metálicas foi utilizada em diversos projetos executados na capital baiana entre 1985 e 1989. Além do projeto concebido por Lina Bardi para a Ladeira da Misericórdia, já analisado, Lelé desenhou e construiu, em série, uma série de mobiliários e equipamentos urbanos⁷ que alteraram em definitivo a paisagem urbana soteropolitana. Entretanto, estes novos elementos urbanos foram implantados quase sempre nos bairros periféricos e nas avenidas de vale. A exceção é a nova Prefeitura Municipal de Salvador (1986).

O terreno em que foi construída a nova Prefeitura situa-se na Praça Municipal (Praça Thomé de Souza), em frente ao eclético Palácio Rio Branco e ao lado da Câmara de Vereadores⁸ e do Elevador Lacerda, marco da arquitetura moderna baiana e da imagem da cidade de Salvador como um todo. O vazio surgiu com a demolição, na década de 1970, da Biblioteca Pública e da Imprensa Oficial, que fechavam o terceiro lado da Praça, e nem mesmo a posterior construção de um estacionamento semi enterrado – “o Cemitério de Sucupira” – pôde evitar que a praça cívica soteropolitana, sem dúvida um dos espaços simbólica e historicamente mais importantes da cidade, ficasse descaracterizada.

O edifício de Lelé, construído em apenas doze dias, é um projeto que já nasceu polêmico, tendo sido aprovado pelo IPHAN em caráter temporário. Os elementos metálicos pré-fabricados – absolutamente modernos – utilizados na construção viabilizaram não apenas a rápida execução como tornaram possível um eventual desmonte e transferência posterior do edifício. O contraste com o espaço em que se insere é reforçado através da elevação do volume do edifício sobre pilotis metálicos, tornando ainda mais leve uma estrutura já diáfana, e também pela implantação do edifício em uma parte reduzida do terreno, ampliando assim a área da praça e, ao mesmo tempo, desconfigurando-a. A torre de circulação pintada de verde, nos fundos do edifício (junto à Santa Casa de Misericórdia), o imenso duto circular pintado de amarelo, sobre a cobertura, além das marcações horizontais vermelhas e azuis introduzem no

⁷ Pontos de ônibus, bancos e sanitários públicos, no primeiro caso, e passarelas, creches, escolas e a Estação de Transbordo do Iguatemi, no segundo caso.

⁸ Edifício construído no século XVII e reformado no século seguinte, sofreu uma intervenção em 1887 que deixou suas fachadas com feição eclética. Entre 1969 e 1970, o arquiteto e restaurador Fernando Machado Leal, consultor do IPHAN e ex-sócio de Diógenes Rebouças, realizou uma radical intervenção que eliminava todos os elementos de decoração neoclássica e “recuperava a feição original” do edifício.

Centro Histórico uma paleta de cores vibrantes, estranha à arquitetura do sítio. Ao mesmo tempo, a volumetria geral do edifício e, principalmente, o “canhão” amarelo do ar condicionado modificam o eixo principal da Praça, reforçando a ligação da nova Prefeitura com o Palácio Rio Branco (eixo nordeste-sudoeste).



Figura 9: Prefeitura Municipal vista desde a cúpula do Palácio Rio Branco



Figura 10: Prefeitura Municipal e Palácio Rio Branco em segundo plano

Apesar da autorização temporária, a nova Prefeitura tem se mantido neste mesmo local por quase vinte anos até que, no final de 2004, o Ministério Público emitiu sentença condenando o Município de Salvador a remover ou demolir, no prazo de seis meses, o edifício construído em 1986. O Juiz Federal Substituto que assinou a sentença a justifica alegando que o edifício “feriria o conjunto arquitetônico, paisagístico e urbanístico da Cidade [...], contrastando com a arquitetura original do local, onde se situa, além da Igreja e Santa Casa de Misericórdia, o Palácio Rio Branco e o Elevador Lacerda” (BRASIL, 2004: 1).

A sentença, contudo, não apresenta soluções e sim amplia os problemas atualmente existentes. Por um lado, obriga a Prefeitura a desmontar o edifício existente, porém não estabelece ou sequer insinua a solução para o problema que representa um vazio naquela situação. Se o edifício de Lelé não é capaz de completar um dos lados da praça, limitando-a e conformando-a, a sua retirada certamente só agravaria o problema. Além disso, a exigência da demolição ou transferência deste edifício deveria estar vinculada à imediata realização de um concurso público de arquitetura para definição do projeto que o substituiria. Por outro lado, a construção do edifício de Lelé teve o grande mérito de trazer de volta à Praça o poder executivo municipal. Assim, a sua demolição ajudaria a acelerar o processo de esvaziamento do Centro Histórico das suas atividades de administração pública, iniciado nos anos 1970 com a construção do CAB. É a localização ali do edifício desenhado por Lelé, juntamente com o

funcionamento da Câmara de Vereadores no Paço Municipal vizinho, que resgata à Praça Municipal o papel simbólico de praça governamental, valor que possuía desde os primórdios da ocupação do sítio, no século XVI.

A inconveniência da sentença é agravada por se basear em parecer emitido por peritos de duvidosa capacidade técnica⁹, o que pode ser percebido através do *non sense* do trecho abaixo:

A escolha do material utilizado, típica de encaixe, denota tratar-se de obra de caráter de urgência, sem tempo hábil para um estudo projectual mais profundo, pois, repita-se, é uma obra que foi realizada com material autoportante. [...] A construção trata-se, na verdade, de um pórtico que foi implantado em caráter provisório, daí a construção do mesmo não se enquadrar em nenhum estilo arquitetônico definido. (BRASIL, 2004: 8)

Que relação pode existir entre o fato da obra ter sido construída em caráter de urgência e com “material autoportante” [sic] e a qualidade do projeto ou a oportunidade da sua inserção em um contexto histórico? Ou entre o fato de se tratar de um “pórtico implantado em caráter provisório” e enquadrar-se ou não em qualquer estilo arquitetônico? Contudo, mais do que nos determos nas contradições e inconsistências do parecer dos peritos e da sentença judicial, nos interessa analisar as repercussões da decisão do juiz. Imediatamente após a sua divulgação, arquitetos locais começaram a articular-se para solicitar o tombamento do edifício ou, pelo menos, a sua preservação neste lugar. Surgiu um abaixo assinado defendendo o projeto de Lelé com a justificativa de se tratar de obra de um dos mais importantes arquitetos brasileiros da atualidade, em uma leitura claramente idealista, segundo a qual a autoria da obra arquitetônica tem mais relevância do que as qualidades da obra em si.

Mais interessante é a defesa realizada por Alberto “Chango” Cordiviola, Professor Titular de Projeto da Faculdade de Arquitetura da UFBA, para quem, além do seu significado histórico (trazer de volta o executivo municipal à Praça Thomé de Souza, centro simbólico da cidade) e da sua qualidade arquitetônica, o edifício deve ser preservado porque “no desolador ambiente da paralisia conservacionista, outorga profundidade no tempo” (CORDIVIOLA, 2005: 34).

⁹ É no mínimo discutível a escolha dos dois peritos, um profissional formado em desenho industrial, arquitetura de interiores e com habilitação em programação visual e um arquiteto, ambos professores de uma escola local de decoração sem qualquer tradição no tema. Principalmente se considerarmos que Salvador abriga um Curso de Especialização em Conservação e Restauro de Monumentos e de Conjuntos Arquitetônicos reconhecido internacionalmente, além de um Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Arquitetura e Urbanismo que tem o Restauro como uma das suas áreas de concentração.

Invertendo um axioma de John Summerson, segundo o qual deve ser conservado o edifício “cuja única virtude é que, no desolador ambiente da modernidade, outorga profundidade no tempo” (SUMMERSON, John *apud* CORDIVIOLA, *op. cit.*: 33).

Conclusões

A partir desta breve retrospectiva, podemos concluir, antes de qualquer outra coisa, que a questão da inserção de nova arquitetura frente à preexistência edificada está longe de possuir consensos. As abordagens contemporâneas da questão variam do pastiche ou da reconstrução da arquitetura histórica até o mais radical contraste. Do semi-pastiche realizado por Diógenes Rebouças no Solar Berquó até a arquitetura moderna indiferente ao contexto do mesmo Diógenes no Edifício Octacílio Gualberto, passando pela recuperação da paisagem alcançada por Paulo Ormino de Azevedo na rua Monte Alverne e pela licenciabilidade poética de Lina Bo Bardi no Solar do Unhão e na Ladeira da Misericórdia, temos, em um período de apenas vinte e cinco anos, intervenções que correspondem às mais diversas abordagens possíveis.

Ainda que no Brasil, ao contrário de países como Inglaterra, Áustria e França¹⁰, não sejam correntes as intervenções de contraste absoluto, há casos isolados de novas arquiteturas em conjuntos ou edifícios tombados que atuam deliberadamente em oposição às preexistências no que se refere a gabarito, volumetria, cores, texturas e ritmos. Esta é a acusação que sofre, por exemplo, o projeto de Lelé para a Prefeitura Municipal de Salvador. Porém, neste caso, minimamente trata-se de uma arquitetura de qualidade, seja pelos seus aspectos técnicos, seja pelos seu valor estético, ainda que possa ser discutida a sua inadequação ao contexto. Mais grave é o caso do edifício situado na Praça da Sé, nº 26/28 (arquiteto Carlos Campelo, 1996-98), apelidado de “Microondas” devido à sua fachada totalmente formada por painéis de vidro fumê. Além de representar uma atitude totalmente descomprometida com o contexto, trata-se de uma arquitetura de péssima qualidade, uma versão subdesenvolvida da arquitetura *high-tech* dos países centrais, realizada com uma série de limitações técnicas, orçamentárias e – por que não? – de senso estético. Cenário agravado quando se tem em consideração que o projeto

¹⁰ Nestes e em outros países têm prevalecido as intervenções de contraste radical, com utilização dos materiais e técnicas de construção mais avançados e lançando mão de volumetrias as mais dissonantes. É o caso, por exemplo, dos novos edifícios construídos recentemente por Sir Norman Foster na City de Londres (Torre da Seguradora Swiss Re, 1997-2004; Nova Prefeitura de Londres, 1999-2002); do Kunsthhaus de Graz, na Áustria (Peter Cook e Colin Fournier, 2000-03) ou, no caso da França, da arquitetura *high-tech* do Centro Pompidou (Renzo Piano e Richard Rogers, 1971-77) e da Pirâmide do Louvre (I.M. Pei, 1983-88).

foi contratado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Governo do Estado da Bahia e portanto pago com dinheiro público, tendo sido construído à revelia do IPHAN, que não o aprovou e impetrou ação judicial no Ministério Público contra o órgão estadual de preservação.



Figura 11: Edifício “Microondas”,
na Praça da Sé

Porém, apesar deste tipo de situação, cabe nos perguntarmos se não seria o contraste, a dissonância visual, também uma forma válida de diálogo entre a nova arquitetura e a preexistência edificada? Será lícito renegar, *a priori*, toda e qualquer intervenção de contraste com a arquitetura preexistente? Sem deixar de lado as intervenções que, como a que realiza Paulo Ormino de Azevedo no Edifício Ipê, pretendem restaurar uma determinada paisagem, não seria lícito também construir elementos radicalmente modernos em um cenário já tão saturado de profundidade histórica, como sugere Cordiviola? Por outro lado, no caso de pedaços remanescentes de edifícios antigos, não será mais respeitoso a seu próprio caráter de ruína complementá-los com linguagem, formas e materiais totalmente distintos, como fez Lina Bo Bardi na Ladeira da Misericórdia, ao invés de completá-los literalmente? Por que não realizar híbridos, “superando a dicotomia do branco ou preto”, como defende o arquiteto catalão Enric Miralles?

O primeiro equívoco é que se possa falar de novo e velho. A forma construída tem uma complexa relação com o tempo. [...] O que conseguiu chegar até hoje é atual, útil, contemporâneo. E ademais te permite voltar atrás no tempo para seguir adiante. Outro equívoco é o que defende a demolição como a única possibilidade de ‘solucionar’ as coisas. Pelo contrário. Usar e tornar a usar. É como pensar e

repensar as coisas. E a arquitetura não é mais que um modo de pensar sobre a realidade. Desta forma as novas construções se sobrepõem às existentes. Misturam-se, se confundem para fazer aparecer esse lugar em suas melhores qualidades... Assim, parece lógico usar termos como conglomerado, híbrido, etc... termos que pretendem superar a dicotomia do branco ou preto (MIRALLES, Enric *apud* REVISTA EL CROQUIS, 2000: 34-37)

Referências Bibliográficas

ALBAN SUAREZ, Naia *et alli*. Diógenes / Documento. **Revista Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n. 58, p. 55-63, 1995.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. **A Alfândega e o Mercado: memória e restauração**. Salvador: SEPLANTEC, 1985.

_____. Diógenes Rebouças, um pioneiro modernista baiano. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (Org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 187-200.

_____. Reintegração de conjuntos arquitetônicos tombados. **Arquitetura – Revista do Instituto de Arquitetos do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 36, p. 16-18, jun. 1965.

_____. Salvador: a difícil reapropriação do patrimônio edificado. **Revista PROJETO**, São Paulo, n. 160, p. 40-42, jan./fev. 1993.

AZEVEDO, Paulo Ormindo David de (coord.); LIMA, Vivian Lene Rebello Correia. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural**. Volume 1. Monumentos do Município do Salvador – Bahia. Salvador: Secretaria de Indústria e Comércio / Coordenação de Fomento ao Turismo – Projeto Patrimônio Histórico, 1975.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

BELLINI, Amedeo. **Il Restauro Architettonico**. Milão: Itália Nostra, 1979.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. **Os Restauros de Lina Bo Bardi e as Interpretações da História**. 2001. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

BRASIL. Ministério Público Federal. **Sentença do Processo nº 2000.32978-2 – Ação Civil Pública**. Salvador, 10 set 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CORDIVIOLA, Alberto. El pasado en el futuro, el presente en el pasado. **30-60 cuaderno latinoamericano de arquitectura: pasado + presente**, Córdoba, Argentina, n. 4, p. 30-35, 2005

LATORRACA, Giancarlo (org.). **João Filgueiras Lima, Lelé**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

LIMA, João Filgueiras; MENEZES, Cynara (org.). **O Que é Ser Arquiteto: Memórias Profissionais de Lelé – João Filgueiras Lima**. São Paulo: Record, 2004.

MINDLIN. Henrique; CAVALCANTI, Lauro (org.). **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN : Aeroplano, 1999.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Brasília: MEC / Secretaria de Cultura / Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / FNPM, 1982.

NASCIMENTO, Valdinei Lopes do. **Salvador na Rota da Modernidade (1942-1965): Diógenes Rebouças, arquiteto**. 1998. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. Lina Bo Bardi: o movimento moderno como atitude política. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (org.). **(Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil**. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 173-186.

REBOUÇAS, Diógenes; ALBAN, Naia; GALVÃO, Anna Beatriz. História do Fazer Moderno Baiano – entrevista de Diógenes Rebouças a Naia Alban e Anna Beatriz Galvão. **Revista Rua**, Salvador, n. 7, p. 116-125, jul./dez. 1999.

REVISTA EL CROQUIS. Enric Miralles & Benedetta Tagliabue – 1996-2000: mapas para una cartografia, Madri, n. 100/101, p. 34-37, 2000.

REVISTA PROJETO, São Paulo, n. 149, p. 23-64, jan./fev. 1992.

ROGERS, Ernesto N. La responsabilità verso la tradizione. In: _____. *Esperienza dell'Architettura*. Milão: Skira, 1997. p. 267-279.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SEGAWA, Hugo (org.). *Arquiteturas no Brasil / Anos 80*. São Paulo: Projeto, 1988.