

X SEMINÁRIO DO COMOMOMO BRASIL

ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: *conexões brutalistas* 1955-75

Curitiba. 15-18.out.2013 - PUCPR



**Arquitetura, restauração e a poética brutalista:
Ladeira da Misericórdia (1987-9), Salvador-BA**

Ana Lúcia Cerávolo

Arquiteta e urbanista, docente da UNICEP São Carlos e pesquisadora associada do Grupo de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, da USP São Carlos.

R. Pastor Cyrus B. Dawsey, nº 315. Jd. Cardinali, São Carlos-SP, Brasil

alceravolo@yahoo.com.br

RESUMO

Lina Bo Bardi (1914-92) é um dos arquitetos mais estudados do país, hoje com um interesse internacional acentuado. Sobre sua obra há diversos trabalhos acadêmicos, artigos e publicações, mas a complexidade da totalidade de seus trabalhos oferece ainda possibilidades e desafios à reflexão.

Seus conhecimentos e erudição algumas vezes intimidaram seus interlocutores, suas posições contundentes, incompreendidas, geraram polêmicas. De certa maneira, sua posição ou temperamento acabou aproximando-a das gerações mais jovens, deixando um legado ainda não avaliado de maneira suficiente.

Há certa unanimidade dos historiadores e críticos da arquitetura moderna brasileira em localizar sua obra, ou parte dela, no âmbito das investigações de uma arquitetura “brutalista”, que marca a arquitetura moderna paulista, a partir da década de 1950, como reafirma Fuão (2000):

(...) a escola paulista conseguiria transformar com grande criatividade o Brutalismo "universal". Indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do Novo Brutalismo europeu ao ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar, (...), como na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de Artigas e Carlos Cascald, o Museu de Arte de São Paulo e o SESC Pompéia de Lina Bo Bardi.

O Brutalismo, como categoria de classificação arquitetônica abre, conforme sistematiza Zein (2007), um campo amplo de significados, ou seja, há diversas tentativas de defini-lo no âmbito das experiências internacionais, mas nenhuma das definições “é plenamente dominante, todas se conectam, e todas são relativamente díspares”. Para desenvolvimento deste trabalho, no entanto, utilizaremos um conceito abrangente: o Brutalismo em arquitetura se desenvolveu, desde a década de 1950, em diversos países concomitantemente e a partir do trabalho de diferentes arquitetos, “guardando entre si aproximações formais, construtivas e plásticas”, que teve no uso do material sem revestimento sua principal característica. As principais referências indicadas pela historiografia para seu desenvolvimento são a Unidade de Habitação de Marselha (1947-53), de Le Corbusier, e o Instituto de Illinois (1945-47), de Mies van der Rohe. A arquitetura brutalista se difunde na década de 1960 e sua permanência no cenário internacional como tendência se estende até a década de 1970 [1].

O presente artigo pretende explorar a transformação do conceito de restauração desde a década de 1930 a 1960, quando se concretiza a Carta de Veneza (1964). A aproximação da Carta, válida após 50 anos, com as proposições do movimento moderno é marcante, em particular, quanto ao uso dos materiais, apoiando-se no princípio da autenticidade dos bens e na diferenciação entre o novo e o antigo, cujas primeiras formulações estão presentes na Carta de Atenas (CIAM), de 1933.

Os conceitos brutalista e da restauração crítica, consolidado na Carta de Veneza, convergem de maneira sintética na obra arquitetônica de Lina Bo Bardi. Para verificar essa hipótese, propomos a análise da obra da Ladeira da Misericórdia (1987-9), projeto de Lina Bo Bardi e colaboradores [2], com a participação do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), que explicita mais do que em outros projetos de restauração da arquiteta a postura brutalista no uso das empenas em argamassa armada e também no tratamento branco caiado das paredes do conjunto do século XVIII. Brutalista no uso dos materiais e em sua expressividade simples e elementar.

É na relação arquitetura-estrutura que se verifica a conexão vital entre as novas e antigas construções. Como lembra a própria Lina Bardi (apud Almeida, 2008): "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".

[1] Sobre o conceito de brutalismo ver Banham (1967), Fampton (1997), Tafuri (1979), e no Brasil Fuão (2000), Zein (2007).

[2] Colaboram com Lina Bardi os arquitetos Marcelo Suzuki e Marcelo Ferraz.

Palavras chaves: Patrimônio cultural; restauração; arquiteto Lina Bo Bardi

ABSTRACT

Lina Bo Bardi (1914-92) is one of the most widely studied architects of the country today, raising accentuated international interest. There are various academic papers, articles and publications dedicated to his work, but the complexity of its totality continues to offer challenges and opportunities for reflection.

His knowledge and erudition intimidated his interlocutors on occasion. His passionate positions, misunderstood, have generated controversy. In a way, his positions and temperament approximated him to the younger generations, leaving a legacy not yet sufficiently evaluated.

There is certain unanimity among historians and critics of modern Brazilian architecture in locating his work, or part of it, in the field of investigations of a "brutalist" architecture, which marks São Paulo's modern architecture, from 1950, as reaffirmed by Fuão (2000):

(...) The school of São Paulo would, with great creativity, transform the "universal" Brutalism. "universal." Unquestionably, Artigas and Lina Bo Bardi substantially transfigured the language of the European New Brutalism to the point of founding a peculiar language of its own (...), such as Artigas and Carlos Cascard's School of Architecture and Urbanism of the USP, the Museum of Art of São Paulo, and Lina Bo Bardi's SESC Pompéia.

Brutalism as architectural classification category opens, as systematized by Zein (2007), a broad spectrum of meanings. There are several attempts to define it in the context of international experiences, but none of the definitions "is fully dominant, they all connect, and all are relatively disparate." In the development of this work, however, we will use a comprehensive concept: Brutalism in architecture has developed since the 1950s in a number of countries simultaneously, and it has done so from the work of different architects "which share formal, constructive and plastic approximations", which had the use of material without coating as its central feature. The main references indicated by historiography for its development are the Marseille Housing Unit (1947-53) by Le Corbusier, and the Institute of Illinois (1945-47) by Mies van der Rohe. Brutalist architecture spreads in the 1960s and its permanence on the international scene as trend extends to the 1970s [1].

The following article aims to explore the transformation of the concept of restoration from the decades of 1930 to 1960, with the establishment of the Venice Charter (1964). The proximity of the Charter, valid after 50 years, with the propositions of the modern movement is remarkable, particularly in the use of materials, relying on the principle of the authenticity of the goods and the differentiation between new and old, whose first formulations are present in the Athens Charter (CIAM), 1933.

The concepts of brutalism and critical restoration, consolidated in the Venice Charter, converge synthetically in the architectural work of Lina Bo Bardi. To verify this hypothesis, we propose the analysis of the work of the Ladeira da Misericórdia (1987-9), a project by Lina Bo Bardi and collaborators [2], with the participation of the architect João Filgueiras Lima (Lelé), which elucidates, more than in other restoration projects, the brutalist architectural approach on the use of gables in mortar, as in the whitewash wall treatment, archetypal of the entire eighteenth century. Brutalist in its use of materials as well as in its expressiveness, simple and elementary.

It is in the relationship between architecture and structure where the vital connection between the new and old constructions can be beheld. As Lina Bardi herself reminds (cited in Adams, 2008): "The structure of a building is raised to the level of poetry, as part of aesthetics. There is no difference. An architect must design the structure as he designs architecture, in the domestic sense of the word. "

[2] On the concept of brutalism see Banham (1967), Fampton (1997), Tafuri (1979), and in Brazil, Fuão (2000), Zein (2007).

[3] The architects Marcelo Suzuki and Marcelo Ferraz collaborated with Lina Bardi.

Keywords: Cultural heritage; restoration; architect Lina Bo Bardi

Arquitetura, restauração e poética brutalista

Ladeira da Misericórdia (1987-9), Salvador-BA

O projeto de restauração de edifícios ou sítios históricos está circunscrito ao campo da Arquitetura e do Urbanismo. É no projeto e construção que é idealizado e concretizado. Como qualquer outro projeto possui especificidades; como qualquer construção existente a ser reformada exige avaliação sobre o que pode ser aproveitado e, diferentemente de ambas já possui um valor histórico-artístico *a priori* identificado e que deve permanecer. O arquiteto precisa ser generoso para que sua intervenção permita que as características presentes na obra original permaneçam e que se inicie um novo ciclo na vida da edificação.

Poucos profissionais no Brasil demonstraram, fora dos órgãos especializados, a competência técnica e o domínio sobre o repertório do patrimônio cultural, incluindo documentos específicos como cartas e teorias da restauração como Lina Bo Bardi. E para que eles servem?

As cartas patrimoniais são orientações internacionais que guiam a ação dos profissionais, guardadas as especificidades de cada país, que deve legislar sobre a preservação e conservação de seus bens patrimoniais. Já as teorias do restauro constituem um conjunto de regras que tem origem na *práxis*, ou seja, nas idéias e concepções de uma determinada época e auxiliam a fomentar o debate sobre a obra arquitetônica e sua permanência, quais são os parâmetros que serão evidenciados na intervenção: elementos formais, a originalidade dos materiais e sistemas construtivos; a autenticidade, sua historicidade ou seu valor estético.

Desde o século XIX, quando as primeiras teorias foram formuladas, as concepções que norteiam o projeto arquitetônico também orientam o projeto de restauro. A análise da obra da Ladeira da Misericórdia (1987-9), projeto de Lina Bo Bardi e colaboradores¹, com a participação do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé), permite verificar mais do que em outros projetos de restauração a postura brutalista da arquiteta no uso das empenas em argamassa armada e também no tratamento branco caiado das paredes do conjunto do século XVIII. Brutalista no uso dos materiais e em sua expressividade simples e elementar.

Os conceitos brutalista e da restauração crítica convergem de maneira sintética na obra arquitetônica de Lina Bo Bardi. Conceitos que ela ajudou a introduzir e consolidar no Brasil.

Lina Bo Bardi (1914-92) é um dos arquitetos mais estudados no país. Sobre sua obra arquitetônica, museológica/museográfica, cenográfica e também teórica há diversos trabalhos acadêmicos, artigos e publicações, mas a complexidade da totalidade de sua obra oferece ainda possibilidades e desafios à reflexão.

Seus conhecimentos e erudição algumas vezes intimidaram seus interlocutores, suas posições contundentes, muitas vezes incompreendidas, geraram polêmicas. De certa maneira, sua posição ou temperamento acabou aproximando-a das gerações mais jovens, deixando um legado ainda não avaliado de maneira suficiente.

Dessas aproximações, destaque-se o encontro de Lina Bo Bardi com a vanguarda baiana, como Martim Gonçalves e Glauber Rocha (AZEVEDO, 2000 apud PEREIRA, 2008, 263-4).

Em 1959, ainda ligada à UFBA, ela monta conjuntamente com Martim Gonçalves a exposição Bahia no Ibirapuera, paralelamente à realização da V Bienal de Artes Plásticas, em São Paulo. Ainda durante este ano é nomeada membro do Conselho Deliberativo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), recém-criado. No ano seguinte, em seis de janeiro, a arquiteta comanda a inauguração do MAMB, no foyer do incendiado Teatro Castro Alves , onde permanece até 1963, quando, em função das obras de reconstrução do Teatro, é transferido de maneira provisória para o restaurado Solar do Unhão, sua sede até hoje .



Imagem 01. Vista aérea do MAMB, Solar do Unhão, em Salavador-BA. Primeiro projeto de restauração da arquiteta onde explicita sua vinculação à restauração crítica, elaborada na Itália por Roberto Pane, em 1948. No Sola do Unhão, convertido para instalação do Museu de Arte Moderna da Bahia, já se observa uma atitude de respeito em relação às estruturas existentes, deixando-as escancaradas pela brancura de suas paredes, reforçadas pela cor das aberturas e de novos elementos. Foto: Nelson Kon. Fonte: <http://www2.nelsonkon.com.br/>.

À Bahia, Lina levou as idéias e estratégias culturais já implantadas em São Paulo no MASP pelo casal Bardi, desde 1947. Segundo Anelli (2009, pp. 2-3), numa concepção de “dessacralização da obra de arte”, o Museu funcionava como um centro cultural, visando à formação cultural de amplos setores sociais. O Museu ainda articula os conhecimentos sobre arte erudita em diversos campos e as pesquisas inovadoras sobre a arte popular. “Sem distanciar-se da cultura erudita, Lina Bo Bardi manifesta seu interesse pelo **primitivo e popular, entendido como fonte pura de um novo começo**”.

É na Bahia ainda que Lina Bo Bardi eleva o tom da discussão sobre como preservar o patrimônio cultural brasileiro a partir da adaptação e restauração do Solar do Unhão para abrigar o Museu de Arte Moderna da Bahia (1961-3). Naquele momento, Lina permite, de certa maneira, que se percebam com mais clareza as concepções elaboradas pelo SPHAN² e seus limites. Suas críticas, no entanto, são elaboradas, como ressalta Anelli (2009), no interior do próprio movimento moderno.

Constituem-se, assim, como revisão, cujo propósito principal é retornar os princípios iniciais do modernismo que por “equivocos ou distorções” desviou-se de seus pressupostos.

A dessacralização da arquitetura e a restauração crítica

A experiência da guerra, vivenciada por Lina Bo na Itália durante a Segunda Guerra Mundial, obriga a arquiteta a aprofundar temas e conceitos estruturantes de sua vida profissional, que ela traz ao Brasil, onde tem a possibilidade de reestruturá-los e concretizá-los. No texto “Na Europa a casa do homem ruiu”, publicado em 1947, na revista Rio, Lina Bo Bardi mostra o deslocamento do debate italiano do pós-guerra, o retorno aos princípios do “primitivismo” presente no movimento moderno, traduzido na vertente italiana pelas **rústicas “casas de homens”**, localizadas na zona rural, e o aprofundamento das pesquisas sobre a arte popular e o artesanato.

Lina Bo descreve o momento em que as casas deixam de ser “monumentos” para readquirirem sua “humanidade”, transformando-se novamente em singelos abrigos.

Foi (...) quando esperávamos naqueles momentos de pesadelos, que as casas começassem a ruir que nos apercebemos que elas eram ‘humanas’, que eram o ‘espelho’ do homem, (...) compreendemos que a casa deve ser para a ‘vida’ do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano. (BARDI, L., 1947 in RUBINO, GRINOVER (org.), 2009, p. 65-6)

A dessacralização dos espaços da arquitetura aparece na obra de Lina Bo Bardi e de sua geração na Itália de maneira singular. Busca-se a essência e a simplicidade da casa dos homens pela

reafirmção dos princípios da arquitetura e do urbanismo moderno, retomando o primitivismo como inspiração para a produção de vanguarda, que evolui na estética realista e brutalista.

A pesquisa realista do mundo moderno, destruidora de toda superficialidade, de todo preconceito, de todo decorativismo, trouxe para a arquitetura a relação SOLO, CLIMA, AMBIENTE, VIDA, relação que, com maravilhoso primitivismo, vemos brotar da mais espontânea das formas da arquitetura: a arquitetura rural. (BARDI, L., 1943 in RUBINO, GRINOVER (org.), 2009, p. 47)

O primitivo aqui não é o exótico, remete à tradição popular mais “pura” da cultura arquitetônica italiana, rebaixando a influência erudita na arquitetura e no urbanismo moderno. Assim, ao menos três temas centrais da futura produção de Lina Bardi estão presentes nesse debate: a dessacralização da obra de arte (arquitetura); a valorização da cultura popular, do artesanato e do patrimônio cultural; e a estética realista/brutalista como reafirmação do projeto moderno.

Diferentemente da tradição brasileira, para Lina Bardi arte popular e folclore não são sinônimos. Para ela, o folclore é a visão erudita sobre a cultura popular, movimento intelectual datado que cataloga e cristaliza as expressões e manifestações populares. Embora o movimento folclorista exalte a cultura popular, não permite que as comunidades reflitam de forma crítica diante da própria produção. Sempre que tem oportunidade, em textos e palestras, a arquiteta combate a visão folclórica da cultura e da arte popular brasileira.

No entanto, Lina Bardi compreende que a transposição do primitivo/exótico para o primitivo/tradicional, tema que traz consigo da Itália do pós-guerra, encontra ressonância na formulação teórica proposta por Lúcio Costa. É Costa que formula no plano teórico as referências estruturais da arquitetura moderna brasileira, que se inspira nas “casas de homens”, aquelas que guardam o “verdadeiro” saber construtivo cuja origem estava na arquitetura colonial, pura e singela.

É a própria arquiteta que localiza essa convergência, defendendo a partir desse argumento o projeto arquitetônico brasileiro, fortemente criticado em âmbito internacional a partir dos anos 50. Uma defesa dessas idéias é realizada por Lina Bo no artigo “Bela criança”, publicado na revista Habitat em 1951, onde debate as críticas ferrenhas efetuadas por Bruno Zevi à arquitetura e ao urbanismo brasileiro no livro Storia dell’architettura moderna, de 1950.

(...) não concordamos, (...) que a arquitetura brasileira já marca estrada para uma academia, como às vezes aparece em algumas revistas estrangeiras (...) e não a marcará até quando seu espírito for o espírito do homem, (...), até quando colher sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira; estes valores na arquitetura contemporânea brasileira existem. A arquitetura brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do ‘pau a pique’ do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta. (BARDI, L., 1951 in RUBINO, GRINOVER (org.), 2009, p. 72, grifo nosso)

A mesma guerra que leva Lina Bo e seus contemporâneos italianos a revisarem os princípios da arquitetura moderna também os leva a analisarem e refletirem sobre as consequências da destruição deixada pela Segunda Guerra Mundial, que coloca o desafio da reconstrução. Em vários países essa tarefa pressupõe a revisão dos princípios e metodologias da restauração, resultando, na Itália, na elaboração de uma nova teoria do restauro, denominada “restauração crítica”, que Lina introduz no Brasil e aplica pela primeira vez, no campo da arquitetura e do urbanismo, no Solar do Unhão.

Ainda na Itália, a arquiteta se envolve diretamente nos debates públicos sobre a reconstrução do país e participa, em Milão, de uma reunião do Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR), que prepara o primeiro Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia. Três meses depois, a arquiteta participa do Congresso Nacional do CNR, realizado em dezembro de 1945. Participam do evento cerca de 800 interessados, entre os quais “Lina Bo é a única mulher a fazer pronunciamento” em defesa da ampliação e divulgação do debate sobre habitação e reconstrução para os setores menos privilegiados da população (CAMPELLO, 1997, p.23).

Os debates presentes na arquitetura e urbanismo moderno italiano explicitam o enfrentamento de questões similares no âmbito da restauração. O eixo central das preocupações dos arquitetos italianos é o mesmo e não poderia ser diferente, afinal projeto de restauração é Arquitetura. Não há ruptura, não estão dissociados.

Lina Bo Bardi mantém contato com as publicações italianas e com o debate em curso naquele país. Acompanha o ambiente cultural italiano, em particular, o arquitetônico, demonstra domínio das novas formulações teóricas e doutrinárias do restauro italiano.

O primeiro livro que sistematiza as reflexões críticas sobre a teoria da restauração após o final da Segunda Guerra foi *Architetture e arti figurative*, do arquiteto Roberto Pane, lançado em 1948, depois, portanto, da partida de Lina Bardi para o Brasil. Suas formulações, posteriormente aprofundadas por Renato Bonelli (1963), Cesare Brandi (1963), entre outros, repercutem de maneira decisiva na elaboração da Carta de Veneza, em 1964.

O restauro crítico propõe uma reelaboração teórica, de caráter estético e filológico, em decorrência da crise teórico-metodológica evidenciada pelos danos decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Cada intervenção deve constituir um caso em si, não classificável em categorias (liberação, inovação, recomposição, etc.). Será, portanto, a própria obra, a partir do juízo crítico do restaurador e de sua sensibilidade histórico-crítica, competência técnica e conhecimento de história da arte e estética, “a sugerir ao restaurador a via mais correta a ser empreendida” (KUHL, Nota da Tradutora, pp. 12-3 in BRANDI, 2004).

O restauro crítico rompe com o cientificismo presente anteriormente para evidenciar a originalidade e autenticidade da obra arquitetônica, como analisa Beatriz Kühl (2005-6, p. 22):

Deu-se maior ênfase aos valores formais do que no período anterior – em que predominou o valor documental da obra –, sem desrespeito, porém, aos aspectos históricos e às várias fases por que passou o monumento ao longo de sua vida.

Segundo essa autora, considera-se no restauro crítico prioritário a análise crítica antes da definição de qualquer intervenção na obra, com o intuito de “determinar se o monumento pode ou não ser considerado artístico”. Somente após esse reconhecimento deve-se recuperá-lo eliminando todas as partes adicionadas ao longo de sua história, libertando, assim, sua “verdadeira forma”. Defende que as partes faltantes ou lacunas devem ser preenchidas com a inserção de novos elementos sem pretender recuperar o espírito criador do artista e não iludindo os leigos (KUHL, 2005-6).

As formulações elaboradas desde a o texto de Pane e consolidadas durante os anos 1950 foram determinantes para a redação da Carta de Veneza³, 1964, que ainda hoje indica os parâmetros da prática profissional na restauração. Para a construção dos consensos necessários à sua concretização, desde a primeira carta escrita em Atenas, em 1931, ocorreram discussões acerca da reformulação dos conceitos utilizados na restauração, nas quais os arquitetos modernos, em particular, os italianos tiveram papel determinante.

Propostas que embora distantes do debate patrimonial já estavam incipientes nas idéias postuladas na Carta de Atenas, produzida a partir do IV CIAM. Deve-se destacar que no primeiro momento em que o CIAM se debruça sobre os temas relacionados às cidades, já está colocada a necessidade de se definir uma postura sobre as questões patrimoniais. Esse tema voltará a aparecer no debate dos CIAM em diversos momentos: em 1949, no sétimo congresso, realizado em Bérgamo (Itália), quando é estudada a execução da Carta de Atenas e nasce a *grille* CIAM de urbanismo; e em 1951, quando o tema central do oitavo congresso, realizado em Hoddesdon, é o estudo do centro urbano, o chamado “coração das cidades”, e quando a problemática do centro histórico aparece com destaque.

Curiosamente a versão da Carta de Atenas elaborada por Josep Luis Sert⁴ com o título *Can our cities survive?*, em 1942, exclui de maneira deliberada o capítulo dedicado ao patrimônio. Sert, ao final de sua publicação, apresenta dois anexos: um documento sobre os objetivos e o estatuto dos CIAM e a versão final da Carta de Atenas (sem comentários). Em nota de rodapé, o autor explica que o item sobre patrimônio fora omitido em seu texto, já que não era um problema de todas as cidades, mas destaca que sua inclusão foi solicitada pela delegação italiana.

“Section 7 of this chart has been omitted from the general text because it applies only to certain cities. It was introduced by the Italian delegates, who had to deal with these problems frequently”. (SERT, 1942, 248)

A Carta de Atenas de 1933 antecipa, assim, em três décadas questões que foram sendo decantadas e consolidadas na Carta de Veneza, como: as intervenções que implicassem em

acréscimos deveriam ter a marca do tempo atual não devendo se confundir com o “monumento” original; as cidades deveriam ser analisadas em sua totalidade, prevalecendo o conjunto arquitetônico em detrimento dos edifícios isolados.

Restauração crítica e a poética brutalista no Brasil: convergência

No Brasil, no âmbito dos projetos de restauração a década de 1940 é o momento de estruturação e fundamentação do trabalho do SPHAN. Na década de 1950, os princípios que norteiam as intervenções, sobretudo para adaptação de edificações para novos usos, consolidam-se no órgão.

Mas mudanças estruturais ocorrem tanto nos debates internacionais sobre arquitetura e urbanismo moderno, quanto no quadro do governo federal, marcado pelo Golpe de 1964, que paulatinamente provocam o isolamento do SPHAN. Contribuem para o agravamento desse cenário o aumento do volume de trabalho e a estagnação de seu quadro técnico.

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, novos personagens e instituições entram em cena no campo específico da preservação do patrimônio brasileiro, renovam os debates e trazem novas perspectivas para o próprio SPHAN. É um conjunto de circunstâncias que torna a análise do setor de patrimônio mais complexa e, por vezes, ao analisar o SPHAN isoladamente essas mudanças são atribuídas em grande parte à saída de Rodrigo Melo Franco de Andrade, em 1967.

Um desses personagens é Lina Bo Bardi. No embate com o SPHAN para aprovação do projeto de restauração do Solar do Unhão⁵ e adequação do espaço para implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB)⁶, em Salvador, a arquiteta questiona as metodologias consolidadas pelo SPHAN, que ficaram estagnadas e não acompanharam o debate internacional após a Segunda Guerra.

A defesa de Lina do projeto apresentado é um documento raro no âmbito da intervenção arquitetônica no Brasil por sua clareza e pela explicitação de seus princípios metodológicos. É relevante ainda por traçar um histórico da restauração em seu tempo, permitindo verificar seu domínio sobre o assunto, e ainda por revelar distintas posições dos principais atores da preservação no Brasil, especialmente no interior do SPHAN.

Lina Bardi inicia o documento ressaltando a relevância arquitetônica do conjunto do Solar do Unhão e sua harmonia estilística. Também explicita as dificuldades e angústias do “arquiteto restaurador” diante da tarefa de intervir em um sítio histórico.

O Conjunto do Unhão constitui um dos poucos exemplos arquitetônico-históricos de um conjunto que não paresenta (sic) [apresenta] aquelas características dos monumentos antigos, que põe o arquiteto restaurador frente ao angustioso problema da “escolha” duma época e do “método” de restauração a ser adotado. O problema da “superposição” dos estilos, típico dos monumentos de uma determinada época que sofreram transformações

*no variar dos tempos, todas elas importantes do ponto de vista arquitetônico, mas que se excluem reciprocamente, não existe neste caso.*⁷

Na sequência, ela explica que não utilizará como metodologia para restauração nem o “método romântico”, nem o “científico” ou “filológico”, dado que ambos estavam conceitualmente superados pela “restauração crítica”, que a partir da II Guerra Mundial foi praticada e desenvolvida na Itália.

O velho método romântico de “recomposição” inaugurado no século XIX por Viollet-le-Duc, foi superado depois, e substituído pelo método da “restauração científica”, cujo principal representante foi o prof. Giovannoni, na Itália são ambos não somente superado[s], mas inúteis, neste caso típico de moderna “restauração crítica”. O método de Viollet-le-Duc, presume a “escolha” duma época entre as que o monumento em sua evolução representa e, segundo as leis do estilo escolhido procura “reconstituir” o monumento “assim como aura” procurando um “transfert” entre o moderno arquiteto restaurador e o artista criador do trabalho, chegando a resultados completamente arbitrários e gratuitos na reconstituição. (BARDI, Critério..., 1962, p. 1)

Então, a arquiteta explica as limitações do “método científico” elaborado por Gustavo Giovanoni, seu professor em Roma, que, pela ênfase nos aspectos materiais da obra, minimiza a importância artística do conjunto.

A restauração “científica”, reação violenta ao método romântico, põe à base de qualquer restauração um rigoroso método filológico, recusando qualquer contrafação e denunciando claramente as partes “reconstruídas”; este método apresenta porém o grave defeito da “frieza”, esvaziando o monumento de todo o conteúdo poético e reduzindo-o a pura peça de Museu, útil somente aos especialistas. (BARDI, Critério..., 1962, p. 1)

Por fim, justifica a filiação ao “método da restauração crítica”, explicando seus princípios e o diálogo que estabelece com as metodologias anteriores.

O moderno método de “restauração crítica”, que somente depois da Segunda Guerra Mundial foi praticado, não exclui a pesquisa filológica como metodologia, assim como não exclui o estudo duma provável (ou prováveis) reconstituição histórica, mas somente como fato de “método” e não como fim.

O critério da “restauração crítica” tem por base o respeito absoluto por tudo aquilo que o monumento, ou o conjunto representam como “poética” dentro da interpretação moderna da continuidade histórica, procurando não embalsamar o monumento, mas integrá-lo ao máximo na vida moderna. (BARDI, Critério..., 1962, p. 1-2)

Desde a inauguração do Unhão, que as paredes caiadas e a escada em ipê amarelo, que marca a intervenção, denunciam a articulação e coerência entre os princípios arquitetônicos e sua aplicação em projetos de restauração.

A origem comum nas “casas de homens”, sua inserção política e cultural e o desenvolvimento de seu raciocínio projetual leva a arquitetura de Lina Bo Bardi a dialogar com a arquitetura de Vilanova Artigas. Na avaliação da obra de Lina Bo Bardi, ou parte dela, há certa unanimidade dos historiadores e críticos da arquitetura moderna brasileira em localizá-la no bojo das investigações de uma arquitetura “brutalista”, que marca a arquitetura moderna paulista, a partir da década de 1950, como reafirma Fuão (2000):

(...) a escola paulista conseguiria transformar com grande criatividade o Brutalismo "universal". Indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do Novo Brutalismo europeu ao ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar, (...), como na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP de Artigas e Carlos Cascaldi, o Museu de Arte de São Paulo e o SESC Pompéia de Lina Bo Bardi.

O Brutalismo, como categoria de classificação arquitetônica abre, conforme sistematiza Zein (2007), um campo amplo de significados, ou seja, há diversas tentativas de defini-lo no âmbito das experiências internacionais, mas nenhuma das definições “é plenamente dominante, todas se conectam, e todas são relativamente díspares”.

Neste trabalho, utilizaremos um conceito abrangente: o Brutalismo em arquitetura se desenvolveu, desde a década de 1950, em diversos países concomitantemente e a partir do trabalho de diferentes arquitetos, “guardando entre si aproximações formais, construtivas e plásticas”, que teve no uso do material sem revestimento sua principal característica. As principais referências indicadas pela historiografia para seu desenvolvimento são a Unidade de Habitação de Marselha (1947-53), de Le Corbusier, e o Instituto de Illinois (1945-47), de Mies van der Rohe. A arquitetura brutalista se difunde na década de 1960 e sua permanência no cenário internacional como tendência se estende até a década de 1970⁸.

Ladeira da Misericórdia, a volta de Lina à Bahia

Os conceitos brutalista e da restauração crítica, consolidado na Carta de Veneza, convergem de maneira sintética na obra arquitetônica de Lina Bo Bardi, em particular na Ladeira da Misericórdia (1987-9). É na relação arquitetura-estrutura que se verifica a conexão vital entre as novas e antigas construções. Como lembra a própria Lina Bardi (apud Almeida, 2008): *"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"*.

A volta de Lina Bo Bardi à Salvador (BA), na década de 1980, é consequência da política cultural, patrimonial e turística que se empreendeu no Brasil, desde os anos 1960. O projeto da Ladeira da Misericórdia e sua posterior execução estão inseridos num contexto internacional e nacional de transformação das políticas públicas para preservação do patrimônio cultural. Emerge, na década de 1960, como tema privilegiado a sustentabilidade econômica das intervenções sobre o

patrimônio cultural pensadas no âmbito do planejamento regional. O turismo compreendido como atividade produtiva é o elemento indutor que justifica socialmente as ações, cada vez mais amplas, que envolvem centros históricos e potencializam a estrutura produtiva após as recuperações de áreas degradadas.

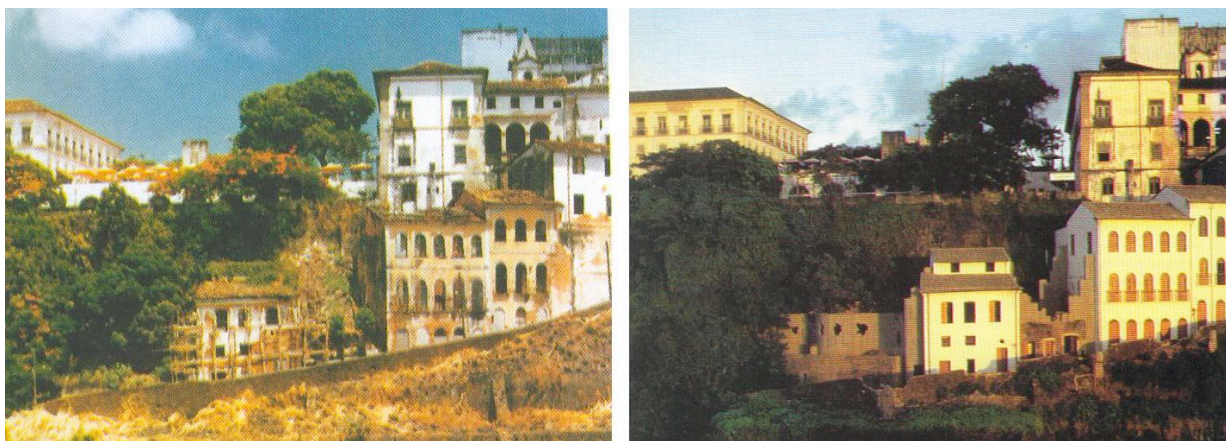


Imagem 02. Ladeira da Misericórdia. Projeto Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, com a participação de Lelé, 1987-9. Antes de depois das intervenções. Montagem da autora. Fonte: Revista do PHAN, nº 23, 1994.

Trata-se, portanto, de incorporar a uma riqueza inexplorada um potencial econômico, mediante um processo de revalorização que, longe de diminuir sua significação histórica ou artística, a enriquece, passando-a do domínio exclusivo de minorias eruditas ao conhecimento e fruição de maiorias populares. Argumenta-se que a Europa deve ao turismo, direta ou indiretamente, a salvaguarda de uma grande parte de seu patrimônio cultural. Nesse sentido, os investimentos necessários à restauração e habilitação devem ser integrados aos planos econômicos de desenvolvimento regional, que devem prever obras de infra-estrutura, facilitando o acesso e possibilitando o alojamento de visitantes (NORMAS DE QUITO, 1967, p. 4-6).

No Brasil, 1964 é o ano que marca o Golpe Militar e o início de anos de repressão política. No âmbito da cultura, entretanto, o regime estabelece uma relação ambígua com os agentes e produtos do setor cultural⁹. A estratégia do governo federal, como analisa Márcia Sant'anna (1995, p. 154), revela-se na implantação de uma política nacional de cultura com a criação de instituições e programas. Como exemplos dessa política destacam-se, entre outros: Conselho Federal de Cultura, em 1967; EMBRAFILMES, 1969; Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, 1970; Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), 1973; Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ambos em 1975.

Essa estratégia política de apropriação do discurso e “descentralização” do poder federal, aparentemente contraditória a um regime antidemocrático, não ocorre apenas no âmbito cultural,

mas se estende à área de planejamento urbano, como avalia Sarah Feldman (2005, p. 216) sobre o SERFHAU e ao BNH.

O setor da preservação do patrimônio também é atingido de maneira significativa. Por meio de um discurso nacionalista de valorização da memória, o setor é alavancado como pauta de discussão nacional, associado ao desenvolvimento urbano de áreas já estruturadas, e ganha no turismo cultural e no planejamento regional aliados para a implantação de programas de ações integradas do governo federal.

Nesse cenário, além de instituições governamentais, organismos internacionais, como a UNESCO e o recém-criado ICOMOS, passam a atuar de maneira efetiva no país na área de preservação do patrimônio cultural. O SPHAN, depois de trinta anos, precisa se reestruturar e redefinir suas ações prioritárias.

A UNESCO desempenha papel destacado nesse momento e designa uma missão para o Brasil, denominada Missão Parent¹⁰, que tem por objetivo elaborar um diagnóstico e sugerir ações destinadas ao aprimoramento do turismo cultural, como catalisador do processo de salvaguarda do patrimônio histórico e artístico nacional.

O relatório elaborado por Michel Parent e sua equipe está dividido em duas partes: uma de diagnóstico e outra onde propõe ações estratégicas. Na primeira etapa identifica as características do país, seu patrimônio e as condições de infra-estrutura do turismo. Ressalta que o turismo no Brasil “(...) é frequentemente, (...), uma ação complementar a uma viagem que tem a profissão como estímulo central”. Nesse sentido, enfatiza a potencialidade de crescimento do turismo “(...) haverá no Brasil lugar para toda uma gama de visitantes diversamente associados tanto pelo interesse material e cultural, quanto pela fraternidade da acolhida e pela evidência das tarefas de toda espécie a serem realizadas”. (PARENT, 1968. In: LEAL, 2008, p. 47)

Parent (1968 in LEAL, 2008, p. 164) elabora um plano diversificado e descentralizado com diversos atrativos regionais, mas estabelecendo uma clara prioridade:

*(...) com a natureza de operações de caráter diferente e complementar a fim de não colocar o êxito global na dependência de uma fórmula única, é assim que **vemos que as melhores condições para uma ampla operação urbana estão reunidas em Salvador.** (Grifo nosso)*

Desde a primeira etapa, ainda no diagnóstico, Salvador desponta como estudo de caso emblemático de intervenção urbanística em centro histórico. Ao descrever a cidade, Parent (1968 in LEAL, 2008, p. 49) enfatiza a “(...) arquitetura urbana que se desenvolveu na época colonial que **faz ainda de Salvador (Bahia) uma das mais surpreendentes cidades de arte do mundo**”. (Grifo do autor)

Salvador contaria ainda com a vantagem do apoio político de seu governador, Luís Viana, a exemplo do Estado do Maranhão, governado por José Sarney. Os governadores manifestam, em todo caso, disposições extremamente favoráveis aos projetos evocados, aos quais dão todo

apoio. A fundação municipal destinada à preservação do patrimônio criada pelo governador Luís Viana em Salvador *“deve ser uma dessas estruturas-tipo nas quais as intenções aqui manifestas poderão se tornar realidade”*. (PARENT, 1968 in LEAL, 2008, p. 163)

O relatório permite ainda verificar a abrangência dos levantamentos empreendidos por Parent, expressos em um diagnóstico que leva em conta a visão dos técnicos, dos políticos e avalia também diversos aspectos da cultura popular. Dentre as análises e recomendações constantes do documento final chamam a atenção o espaço e as considerações a respeito do órgão nacional de patrimônio.

O relatório de Parent reitera e conclui:

(...) não poderia, (...), deixar de recomendar suficientemente associar à concessão do empréstimo algumas reformas evocadas ao longo desse estudo, em particular o aperfeiçoamento do pessoal do ‘Patrimônio’ conforme o plano estabelecido pelo próprio governo; associar também as diferentes partes do projeto em um conjunto global, porque não seria em minha opinião, favorável a ninguém limitá-lo a operações que visassem apenas uma rentabilidade imediata. É somente na reestruturação geral da vida urbana que o patrimônio monumental poderá ser preservado. E é somente na reestruturação rural que a natureza poderá ser salvaguardada. (PARENT, 1968 in LEAL, 2008, p. 169)

Os recursos que chegam à Bahia sem dúvida ajudam a estruturar também o turismo cultural e aportam recursos para a recuperação dos conjuntos arquitetônicos, com intervenções exemplares e outras desastrosas. Foram 20 anos para que se efetivasse um dos mais estimulantes projetos de restauração no país, de autoria de Lina Bo Bardi com a parceria de Lelé.

Na publicação póstuma sobre a obra da Ladeira da Misericórdia, na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Revista do PHAN), Lina novamente nos ensina dando uma aula:

“A palavra restauração lembra, em geral, as tristes restaurações. Dentro de um certo período histórico precedente, há a destruição de um edifício, isto é, a destruição pelo tempo, ou pelos homens, por incidentes, por uma guerra, um terremoto ...”

Reflete sobre o impacto da Carta de Veneza sobre a atividade profissional e a relação com os órgãos patrimoniais. Mesmo num tom positivo, adverte sobre a ambiguidade presente numa restauração, os tempos, presente e passado, atuam de maneira concomitante e a edificação “antiga” passa a ter uma maquiagem de mocinha, sendo reintroduzida no mercado imobiliário do qual já estava sendo eliminada.

“Depois da Carta de Veneza, de 1965, as coisas melhoram, mas aquele marco de ranço numa obra restaurada sempre continua. É muito difícil não perceber ou sentir isso entrando num restauro”.



Imagem 03. Ladeira da Misericórdia. Projeto Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, com a participação de Lelé, 1987-9. Detalhe dos contrafortes em argamassa armada e a estrutura branca dos casarões do século XVIII. Foto: Mara Sánchez Llorens. Fonte: <http://img.interempresas.net/fotos/416489.jpeg>.

A contribuição contundente de Lina está na clareza e consciência da intervenção que deverá ser realizada. Está segura de que o novo caracterizará seu projeto de restauração. As placas em argamassa armada, que funcionarão como contrafortes de uma catedral medieval, são o elemento contemporâneo, estruturalmente decisivo, utilizados em estado bruto e que possibilitarão a permanência dos edifícios antigos. Os contrafortes são, como a cultura popular e o primitivismo, “a fonte pura de um novo começo”.

“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.

Será um sistema de pré-moldados, perfeitamente distinto da parte histórica, que será denunciado pela sua estrutura e seu tempo atual. Não vamos mexer em nada, mas vamos mexer em tudo.”(Grifo nosso) (REVISTA DO PHAN, 1994, pp. 127-9)

Considerações finais

O descompasso, que hoje parece evidente, entre o campo da arquitetura e do urbanismo e o da restauração/conservação é preocupante e indesejável, principalmente quando se verifica a importância crescente dos temas relativos ao patrimônio histórico e a relativa rarefação das

análises críticas sobre as intervenções em áreas históricas no âmbito da arquitetura e do urbanismo.

Essa situação aumenta o interesse sobre os projetos de restauração empreendidos por Lina Bo Bardi. Interessa-nos o caráter pioneiro de suas obras que introduzem a teoria da restauração crítica no país e também como são equacionadas a permanência das características histórico-culturais e a poética brutalista que caracteriza sua produção mais geral.

A ação original e propagadora de Lina Bo Bardi está ancorado em seu projeto do moderno como transformação da cultura popular. É nesse projeto que poderemos encontrar o sentido pleno da sua atitude de querer destruir a aura da obra de arte para mostrá-la como ‘trabalho, altamente qualificado, mas trabalho; apresentado de modo que possa ser compreendido pelos não iniciados’. (ANELLI, 2009, p. 5-6)

(...) logo depois do final da Segunda Guerra Mundial, eu trazia anos de amargura (...). Minha geração passou por tragédias, e não se construía, se destruía. Então, era preciso inventar coisas. Inventamos jornais, revistas, fizemos um projeto desenhado sem esperança nenhuma” (...).

Quando eu cheguei aqui, vi do navio o branco e azul do Ministério da Educação e Saúde, (...) eu me senti feliz... Porque eu via uma coisa realizada. (...) Era um mundo completamente diferente do que eu estava acostumada. (BARDI, L., 1991 in RUBINO, GRINOVER (org.), 2009, p. 182)

A aproximação com a obra de Lina reforça a convicção de que as pesquisas acerca das relações entre arquitetura e urbanismo moderno e preservação constituem um terreno fecundo, um campo em aberto e um desafio estimulante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANELLI, Renato. O Museu de Arte de São Paulo, o museu transparente e a dessacralização da arte. *Arquitextos*, São Paulo, set., 2009. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/.../arq112_01.asp. Acesso em 03/01/2010
- ALMEIDA, Eneida de et al. Território de contato : Ladeira da Misericórdia, Salvador, Bahia. *Revista AU*, São Paulo: Pini, nº 171, 2008, jun. Disponível em <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/171/artigo91995-4.asp>. Acesso em 28/05/2013.
- BARDI, Lina Bo. Ladeira da Misericórdia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, nº. 23, 1994.
- BARDI, Lina Bo. **Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”**, 1962, Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA. (documento datilografado)
- BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CAMPELLO, Maria de Fátima de Mello Barreto. Lina Bo Bardi: as moradas da alma.. **Dissertação** (Mestrado), São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo, 1997.
- CERÁVOLO, Ana Lúcia. Interpretações do patrimônio: arquitetura e urbanismo moderno na constituição de uma cultura de intervenção no Brasil, 1930-60. **Tese** (Doutorado). São Carlos: USP, 2010.
- CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA MODERNA (CIAM). **Carta de Atenas**. 4º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, nov., 1933.
- CONSELHO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS E SÍTIOS (ICOMOS). **Carta de Veneza**. 2º Congresso Internacional de Arquiteto e técnicos de Monumentos Históricos, , mai, 1964.
- FELDMAN, Sarah. **Planejamento e Zoneamento**. São Paulo, 1947-1972. 1a. ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2005.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo a última trincheira do movimento moderno. **Arquitextos: Vitruvius**, ano 01, dez 2000. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>. Acesso em 28/05/2013.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos. **Revista CPC USP**, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/ abr. 2006. Disponível em http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07_revista_capa.php?id_revista=2. Acesso em 23/01/2010.
- LEAL, Claudia Feierabend Baeta. (org.) **As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent**. Rio de Janeiro: Flama Ramos/IPHAN, 2008.
- NAÇÕES UNIDAS. **Recomendação de Nova Delhi**. 9º Sessão da Conferência Geral das Nações Unidas, nov, 1956.
- PEREIRA, Juliano. **Lina Bo Bardi**. Bahia, 1958-1964. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- REBELLO, Yopanan C. P. et al. Invenção: popula e erudito. **Revista AU**, São Paulo: Pini, nº 141, 2005, dez. Disponível em <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/141/invencao-popular-e-erudito-22272-1.asp>. Acesso em 28/05/2013.
- REVISTA CAMELO. FAUUSP. **Caramelo**, São Paulo, FAUUSP, nº 6, 1993. Especial Lina Bo Bardi.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SANT'ANNA, Márcia. Da cidade–monumento à cidade-documento. A trajetória da norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990). **Dissertação** (Mestrado). Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.
- SERT, José Luis. **Can our cities survive?**. Londres: Oxford University Press, 1944.
- SOCIEDADE DAS NAÇÕES. **Carta de Atenas**. Escritório Internacional dos Museus, 1ª Conferência Internacional para Conservação dos Monumentos Históricos, out., 1931.
- ZEIN, Ruth Verde. Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado. **Arquitextos: Vitruvius**, ano 07, mai 2007. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>. Acesso em 28/05/2013.

¹ Colaboram com Lina Bardi os arquitetos Marcelo Suzuki e Marcelo Ferraz.

² A sigla SPHAN, que em 1936 designa o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, será utilizada para identificar o órgão nacional de preservação do patrimônio cultural brasileiro, embora ao longo do tempo tenha recebido diferentes nomes: 1946-70/ Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); 1970-9/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); 1979-90 / nesse período utiliza-se a sigla SPHAN novamente para diferentes nomenclaturas – Secretaria (1979-81), Subsecretaria (1981-5), Secretaria (1985-90); 1990-4/ no governo Collor cria-se o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC); 1994-hoje/ Instituto do Patrimônio e Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

³ A Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios é formulada no âmbito do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, ICOMOS - Conselho Internacional de Monumentos e Sítios.

⁴ Influente arquiteto no CIAM, foi fundador do GATEPAC e da seção catalã dos CIAM. Após a derrota republicana na guerra civil espanhola, Sert mudou-se para os Estados Unidos para trabalhar como urbanista junto a Paul Lest Weiner na empresa Town Planing Association. Entre 1947 a 1956, atuou como Presidente do CIAM. Em 1953, tornou-se diretor da Faculdade de Ciências da Graduate School of Design e Professor de Arquitetura, da Universidade de Harvard, onde criou o primeiro curso de planejamento urbano dos Estados Unidos.

⁵ O texto analisado está integralmente transcrito em CERÁVOLO (2010).

⁶ Apesar da preferência de Lina Bardi pela denominação Museu de Arte Popular, que inclusive consta das plantas, utilizaremos o nome pelo qual ficou consagrado o Unhão (Museu de Arte Moderna da Bahia – MAMB).

⁷ BARDI, Lina Bo. **Critério proposto para a restauração do “Solar do Unhão”**. Arquivo da 7ª SR IPHAN, Salvador, BA, 1962, p.1. Doravante citado como BARDI, Critério..., 1962.

⁸ Sobre o conceito de brutalismo ver Banham (1967), Fampton (1997), Tafuri (1979), e no Brasil Fuão (2000), Zein (2007).

⁹ Ver sobre o tema MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

¹⁰ A vinda da Missão UNESCO, chefiada por Michel Parent, é atribuída ao esforço pessoal de Rodrigo Melo Franco de Andrade e do embaixador Carlos Chagas Filho, tanto por Sant’anna (1995) como por trabalhos mais recentes como Leal (2008).