

**Limites da forma:
desafios para uma reforma do Teatro Castro Alves em Salvador, Bahia**

Márcio Correia Campos

Arquiteto UFBA Brasil, Mestre em Arquitetura TU-Vienna Austria
Professor Assistente Universidade Federal da Bahia - UFBA

Rua Visconde de Itaborahy, 1112, Residencial Metr pole, apt. 209, Amaralina,
Salvador, Bahia
41900-010

Tel 071 9192 3638
mcorreiacampos@gmail.com

Limites da forma: desafios para uma intervenção no Teatro Castro Alves em Salvador, Bahia

15 anos após passar por uma reforma que o resgatou do abandono e destruição, o Teatro Castro Alves, graças ao dinamismo de suas atividades, encontra-se frente à necessidade de uma nova intervenção, que venha suprir as demandas atuais e futuras por uma maior área edificada e por uma evidente qualificação técnica de seus ambientes de apresentação e de seus espaços de apoio.

O edifício de autoria de Bina Fonyat, destruído por um incêndio poucos dias antes da data prevista para a sua inauguração em 1958 e efetivamente aberto ao público apenas em 1967, guarda em sua forma arquitetônica tanto uma série de elementos que lhe garantiram o destaque que ele detém dentro da arquitetura brasileira do século XX como uma série de restrições aos desafios decorrentes das necessidades contemporâneas das atividades ali desempenhadas.

Do ponto de vista arquitetônico, somam-se a estas especificidades do projeto original as intervenções decorrentes da reforma inaugurada em 1993, que apostaram na exploração máxima da cubatura do volume original e cujas inserções nem sempre primaram por um cuidado interpretativo do desenho original, como é o caso da "contra-rampa" instalada no meio da rampa que une o foyer à sala principal.

Do ponto de vista urbanístico, o Teatro Castro Alves encontra-se em vias de se tornar um dos raros exemplares remanescentes de uma época, já que o conjunto de residências unifamiliares deste período já foi praticamente extinto, fazendo da sua preservação um registro fundamental para a conservação da memória. Além disto, em sua inserção urbana, ele é de fundamental importância para uma determinada concepção do planejamento urbano daquele momento, que inseriu os grandes equipamentos em pontos estratégicos entre o centro histórico e as áreas de expansão, tendo o estádio da Fonte Nova como o seu correspondente no outro extremo geográfico.

Com base na história e nos padrões de uso do Teatro – que foi concebido em finais dos anos 50 como uma casa para abrigar óperas e que desde sua entrada em funcionamento opera efetivamente como uma sala polivalente –, na comparação entre o projeto e o programa originais e a reforma executada em 1993, na sua situação atual de uso e nos recentes diagnósticos técnicos, este trabalho propõe-se a investigar potenciais e limitações decorrentes do seu desenho, implantação e inserção urbana para a intervenção que por agora pretende ser planejada.

Palavras-chave: teatro; renovação; forma

Limits of Form: Challenges for the Renovation of the Teatro Castro Alves in Salvador, Bahia

Fifteen years after undergoing a renovation that saved it from abandonment and destruction, the Teatro Castro Alves (TCA) is again in need of renewal, so that it can better meet both present and future needs for a larger physical space as well as technologically updated stages and backstage facilities.

In the original Bina Fonyat structure, gutted by a fire just a few days before its planned inauguration in 1958 and not finally open to the public until 1967, one sees the many architectural elements which have earned it renown in twentieth century Brazilian architecture; one also sees a number of elements that present challenges to the practical uses for which it was designed.

Architecturally, the renovations begun in 1993 were carried out with an eye to making maximum use of the original space, and therefore the additions made at that time did not necessarily abide by the original design, as may be seen in the addition of a new ramp in the middle of the existing one linking the foyer to the main auditorium.

From the standpoint of city planning, the TCA stands as a rare example of the architecture of a by-gone era, since most other buildings from the same period, such as single-family homes, have been destroyed. Further, it is illustrative of the urban planning of that period, in which great projects, such as the TCA itself and the Fonte Nova Stadium, were placed at strategic points between the historical town center and newer up-and-coming neighborhoods.

This paper explores the possibilities and limitations for renovation and adaptation of the TCA, taking into consideration its original form and its situation in the urban landscape of Salvador. It will address its history and the uses to which it has been put (it was planned as an opera house in the late 1950s but has since the very beginnings been home to many kinds of special events), the comparison between the original plans and the 1993 renovation, and its present use and the findings of recent technical analyses.

Key words: theater; refurbishment; form

Limites da forma: desafios para uma intervenção no Teatro Castro Alves em Salvador, Bahia¹

Introdução

Dois grandes equipamentos de uso coletivo são testemunhas hoje de uma determinada percepção da cidade de Salvador traduzida nas proposições de organização espacial contidas no plano do EPUCS²: o estádio da Fonte Nova ao norte, o Teatro Castro Alves ao sul balizavam os limites do centro antigo, àquela época apenas centro, frente às áreas de expansão da cidade. Baluartes de um centro à beira de desintegrar-se, movimento que paradoxalmente tomará vigor a partir das avenidas propostas pelo próprio EPUCS, estas duas edificações abrigavam programas cuja distinção é diretamente relacionada àquela entre as classes sociais das zonas a elas imediatamente vizinhas: ricos ao sul, pobres ao norte.

Enquanto o estádio da Fonte Nova sofreu uma grande ampliação no início dos anos 70 sem alterar a sua destinação de uso e hoje se encontra virtualmente destinado à demolição, o Teatro Castro Alves apresenta um percurso histórico bastante distinto: inaugurado em 1967, 9 anos após a data inicialmente prevista devido a um incêndio que o destruiu quase que inteiramente, um intervalo de tempo no qual a produção cultural havia se transformado profundamente, sua programação distanciou-se desde a sua entrada em funcionamento das pretensões eruditas de abrigar uma casa destinada a óperas, como os desenhos da década de 50 indicam. A amplitude das transformações urbanas por que a cidade passou a partir dos anos 60, especialmente aquelas relacionadas à explosão demográfica das décadas de 70 e 80, trouxeram consigo uma evidente popularização do seu programa, ao passo em que veio a representar uma história de progressiva intensificação de uso de seus espaços construídos.

Rápido histórico da edificação

O Teatro Castro Alves como o conhecemos hoje foi projetado pelo arquiteto José Bina Fonyat e pelo engenheiro Humberto Lemos Lopes com uma capacidade de 1700 espectadores. Sua construção foi considerada encerrada e entregue ao governo do Estado da Bahia no dia 30 de junho de 1958³. Porém, antes mesmo de sua inauguração oficial, o Teatro foi vítima de um incêndio na madrugada do dia 12 de julho, que o destruiu quase por completo, tendo escapado apenas o seu vestíbulo ou foyer⁴.

¹ Este trabalho se concentra em discutir as implicações referentes ao edifício principal do Teatro Castro Alves, deixando de lado as áreas abertas e a Concha Acústica, por claras razões de especificidade temática e limitação de tamanho deste texto.

² EPUCS é a sigla para o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade de Salvador, de meados dos anos 40, responsável pela concepção das avenidas de vale que hoje dominam a cidade.

³ CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT, p. 6.

⁴ CHAGAS (2008).

Bina Fonyat havia sido contratado em 1957 para elaborar o projeto de um novo teatro, diferente daquele que anos antes Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis haviam projetado para o mesmo terreno que ocupa quase toda a lateral leste da Praça Dois de Julho e de cuja proposta apenas a construção do vestíbulo havia sido iniciada.⁵ Bina Fonyat incorpora esta parte inacabada da obra na sua solução final, elaborando no entanto um partido onde o novo volume proposto permanece separado do vestíbulo, unidos apenas pela famosa rampa a céu aberto.

Depois do incêndio em 1958, o teatro levará nove anos para ser efetivamente inaugurado. Neste período, tanto o seu foyer foi utilizado temporariamente como sede do Museu de Arte Moderna da Bahia, como, em meio às ruínas de sua sala principal, será montada a Ópera dos Três Vinténs, de Brecht, com a participação de Lina Bo Bardi na concepção dos cenários, cartaz e figurino.⁶

Apenas em 1967 o Teatro é efetivamente inaugurado. Em relação ao seu projeto original, algumas mudanças de ordem técnica foram feitas, especialmente na parte elétrica e maquinário de palco, sendo do ponto de vista espacial a mais importante a ausência da impressionante cortina que no projeto original dividia a platéia em duas partes, possibilitando o uso da sala para uma platéia de 700 espectadores.

Até finais dos anos 80, quando o Teatro será fechado por completa falta de condições de uso devido à ausência de manutenção, a programação do Teatro irá progressivamente se intensificar e ao mesmo tempo se consolidar como polivalente: com algumas predominâncias restritas a curtos espaços de tempo, o palco do Teatro abrigou e abriga até hoje, de maneira mais ou menos equilibrada, espetáculos de teatro, dança, música popular e música erudita. O Teatro ganha neste período a Sala do Coro – um pequeno teatro experimental voltado a produções locais – fato que representa já uma geral ocupação densificada de suas áreas construídas.

Com suas instalações destruídas, em 1989 o Teatro fecha suas portas, que serão reabertas apenas em 1993. A grande reforma necessária para a sua reabertura trouxe para o Teatro não somente uma grande atualização técnica, uma redução em quase 200 assentos na capacidade da sua Sala Principal, uma ampliação da área destinada a seu Centro Técnico, entre outras novidades, senão também várias transformações no caráter arquitetônico de seus espaços: na Sala Principal, por exemplo, apenas o forro foi mantido, e no Foyer uma série de intervenções alterou sensivelmente a sua configuração. Apesar disto, esta reforma procurou garantir a integridade da leitura formal exterior do volume projetado por Bina Fonyat, com suas grandes paredes cegas e poucas aberturas, à exceção da parede leste voltada para o vale. Na seqüência deste texto, passaremos a uma análise detalhada destas mudanças frente ao projeto original de Bina Fonyat.

⁵ Como chama a atenção CHAGAS em seu artigo sobre o TCA, a Construtora Emílio Odebrecht aponta uma série de deficiências de ordem técnica como razão para o abandono do projeto de Alcides Miranda e a realização de um novo projeto. CHAGAS (2008) e CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT, p. 8.

⁶ CHAGAS (2008).

Por dentro da forma

Passados mais 15 anos desta grande reforma, o Teatro encontra-se hoje frente a uma necessidade de expansão da sua área construída, devido à crescente intensificação do uso dos seus espaços, que traz consigo duas questões importantes: primeiro, uma urgente reinterpretação do seu caráter espacial original frente a demandas técnicas atualizadas – e com isso uma avaliação rigorosa da intervenção de 1993 – e segundo, as relações com seu entorno imediato enquanto equipamento urbano de grande porte em uma situação atual de adensamento construtivo que implica em severas limitações. Tentaremos aqui traçar linhas gerais que abordem os principais aspectos destas questões.

Enquanto espaço fechado e orientado ortogonalmente ao eixo de acesso à sala principal, o foyer foi incorporado por Bina Fonyat em seu projeto na condição de elemento transparente e fluido exatamente como uma compensação à contradição entre sua forma e seu uso. É assim que o foyer tem como caráter exatamente a minimização da sua condição de espaço interior, situado transversalmente ao movimento de acesso, através destes elementos que enfatizam a fluidez do seu uso. Esta caracterização é muito importante porque ela se articula com o espaço da rampa que o une à sala principal, em uma dramatização de ordens de interioridade crescentes combinada a uma alternância de temas espaciais: espaço exterior descoberto, público (rua e calçada) – foyer (espaço interior transparente, fluido) – rampa (espaço exterior coberto, privado) – sala principal (espaço interior fechado). Sua lógica de compensação é afirmada pela caracterização geral da forma: em contraposição ao volume obíquo e fechado do Sala Principal, o foyer transparente e horizontal.

A rampa, o elemento de ligação entre estas duas instâncias, é, portanto, o grande lugar da consciência espacial deste projeto. Neste sentido o maior dos problemas de sua configuração atual é a chamada "contra-rampa", que sai da rampa de acesso à sala principal e chega ao terraço sobre o foyer. Enquanto elemento fixo, ela destrói completamente o espaço projetado originalmente, constituindo apenas um obstáculo. É de fundamental importância para a arquitetura do Teatro que esta "contra-rampa" seja demolida.



Figura 1: rampa do TCA em sua configuração original e depois da reforma de 1993, acrescida da "contra-rampa". Fotos: arquivo da Construtora Emílio Odebrecht e do autor.

Ainda no foyer, uma série de elementos acrescentados ou modificados quando da reforma de 1993 merecem ser eliminados ou revistos. O mais importante deles é o painel artístico⁷: além de interferir negativamente no caráter arquitetônico do espaço, já que ele elimina em sobremaneira a sua transparência, este painel prejudica em muito o conforto ambiental, uma vez que ele se encontra em frente às esquadrias que servem de janelas ao foyer e que possibilitam a sua ventilação natural. Já na clara condição de acréscimo espúrio, o forro ali instalado é outro elemento que contribui para a descaracterização espacial acima referida. É importante que a continuidade do plano de cobertura seja reestabelecida – reconhecível em qualquer foto anterior à reforma e expresso através tanto da materialidade e do nível contínuos entre o interior e o exterior do foyer, como no uso das mesmas luminárias, em um padrão de localização único, algo que também deveria ser tomado como lógica do desenho. Da mesma forma, o guarda-corpo instalado em toda a extensão do terraço sobre o foyer (e que acompanha a rampa de acesso à sala principal e os acessos à administração no vão livre) deveria ser substituído por outro que se aproxime em seu desenho à leveza do original.⁸

Como não poderia ser diferente, a Sala Principal guarda os maiores dilemas quanto às potencialidades de uma intervenção que tente hoje qualificá-la tecnicamente e recuperar o caráter do seu desenho original. Do ponto de vista acústico, provavelmente o principal critério de desempenho funcional, a Sala Principal apresenta hoje dois problemas: o primeiro deles, referente ao seu isolamento em relação aos ruídos do exterior, e que se deve a uma série de fatores, entre eles a ausência de estanquidade das portas, à relativa leveza do forro de gesso, ao baixo desempenho e desgaste do forro acústico especificado para o telhado, aos novos elevadores instalados em 1993 em ambos os lados do palco e a ausência de isolamento de ondas magnéticas de comunicação de rádio, telefonia, etc.⁹

O segundo problema, e mais crucial, diz respeito ao desempenho acústico propriamente dito para uma sala polivalente. De uma maneira geral, os elementos novos introduzidos na reforma de 1993 não representaram uma melhoria acústica: as novas poltronas – de material e espessura distintos – e principalmente os novos painéis de madeira instalados nas laterais da Sala Principal – com outro desenho e material, gerando uma sala menos escura e de geometria menos rigorosa além de problemas com sons de alta frequência – contribuem hoje para uma baixa qualidade de reverberação. Junto a estes, o carpete instalado em todo o piso é outro elemento novo que prejudica um melhor desempenho acústico da Sala.¹⁰

⁷ Aqui não está sendo feita nenhuma crítica ao valor artístico do painel em si. Apenas a sua instalação no foyer do TCA, devido a sua dimensão e pelas razões apresentadas no texto, é alvo do questionamento aqui apresentado.

⁸ A qualidade deste desenho ainda pode ser percebida no trecho que acompanha a escada helicoidal do foyer, tornando evidente a impropriedade do desenho dos novos guarda-corpos.

⁹ Kirkegaard Associates, p. 8-9.

¹⁰ Kirkegaard Associates, p. 3-6. Especialmente o fato de os painéis de madeira estarem fixados em estrutura linear, criando um vazio por trás de sua superfície, constitui um sério problema para a reverberação dos sons graves.

Mas dois aspectos de maior envergadura são determinantes: hoje, o forro de gesso que cobre a Sala Principal é um dos poucos elementos remanescentes do espaço inaugurado em 1967, importante parte do caráter da sala. Entretanto, sua geometria e materialidade deveriam ser reprojctadas, considerando a excelência acústica uma meta importante de uma nova intervenção e o estado de manutenção dos seus elementos. Daí que um equilíbrio entre a manutenção do único elemento do espaço interno original e as exigências por excelência acústica torna-se ao mesmo tempo difícil e primordial.

O outro aspecto é ainda mais crucial e diz respeito ao formato da sala em planta-baixa, um trapézio que abriga a platéia em uma disposição tipo leque. Embora esta configuração não seja necessariamente negativa para som amplificado, ela vem a ser bastante prejudicial para a orquestra. Com um ângulo de aproximadamente 28° , ou seja, bastante aberto, estes problemas tornam-se ainda mais difíceis de serem tratados. Aqui um aspecto importante desta configuração deve ser sublinhado: ao analisar os desenhos do projeto para o TCA, pude perceber que, no corte longitudinal, o ângulo formado pelas arestas externas do volume que abriga a platéia, que se encontram na famosa "fachada zero", como Maurício Chagas denomina a extremidade do volume que se projeta sobre o foyer,¹¹ mede exatamente os mesmos 28° . Esta abertura implica em um outro "problema" acústico, que é o da redução extrema do volume da Sala em função da declividade acentuada do plano da platéia.

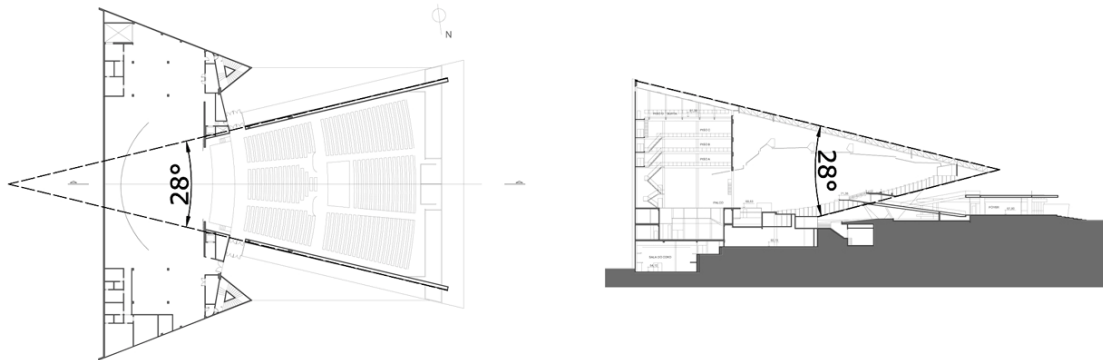


Figura 2: TCA, planta e corte longitudinal.

Como acusticamente uma e outra decisão distanciam-se muito dos padrões arquitetônicos reconhecidamente eficientes para apresentações líricas, como justificar tal decisão – o de utilizar o mesmo ângulo em planta e corte – no projeto de um teatro cujo projeto foi elaborado para atender

¹¹ Chagas (2008).

essencialmente a produção de óperas?¹² Aqui parece ser possível que o gesto formal, um desafio determinante nos anos 50 do século passado,¹³ adquiriu um peso talvez demasiado grande nas decisões do jovem Bina Fonyat.¹⁴ Sob esta ótica, a coincidência dos dois ângulos pode ser interpretada como um pequeno capricho¹⁵ que revela claros limites técnicos da solução.

Na Sala Principal outros desafios ainda se impõem a uma nova reforma: salas de controle e novos equipamentos de som e luz deveriam ser requalificados e reprojatados para uma nova situação de desempenho acústico, traçados de acordo com a especificidade da sala.¹⁶ De maior peso para o desenho do espaço, é no entanto a adequação para o uso por cadeirantes – uma vez que a configuração atual da sala, datada de 1993 e que prevê nichos para cadeirantes à altura da entrada principal, não é recomendável – e a necessidade de atualizar diante das normas vigentes as demarcadas de saídas de emergências, algo de que trataremos mais adiante.

Já o volume ocupado pelo Palco e pelos andares em suas laterais e abaixo dele representa hoje o grande desafio de uma instituição que chegou ao limite de utilização de seu espaço construído. Como o TCA é a sede da Orquestra Sinfônica da Bahia e do Ballet do Teatro e seu edifício abriga ainda o Centro Técnico, a Sala do Coro e todos os espaços administrativos e de manutenção, a crescente demanda das últimas duas décadas – especialmente com a criação da orquestra juvenil do projeto Neojibá – levou a um estado limite de uso intensificado de suas instalações e uma urgente necessidade por novas áreas de ensaio.



Figura 3: TCA, ensaios nos corredores, fotos do autor.

¹² A denominação dos ambientes do TCA inclui, por exemplo, uma entrada de figurantes, evidenciando a original destinação lírica da casa.

¹³ Hitchcock considera Eero Saarinen, com suas rebuscadas elaborações formais, um típico representante desta época. Hitchcock, p.577.

¹⁴ À época do projeto o arquiteto não contava com trinta anos.

¹⁵ Além disto, a diferença entre a laje de cobertura e a parede lateral da Sala Principal remete ainda ao projeto do Teatro Marechal hermes, de Affonso Reidy, cuja solução estabelece uma tensão entre a forma exterior e a configuração em planta-baixa. No Teatro Castro Alves o artifício surge em uma escala ampliada.

¹⁶ Hoje em dia o TCA não dispõe de equipamento de sonorização próprio, o que implica em uma variação enorme, e consequente baixa qualidade, do desempenho de som amplificado.

Enquanto podemos ler nas plantas de 1957 que os andares laterais à caixa do palco não tinham uma previsão de uso, estando denominados de "disponíveis", a reforma de 1993 revela o quanto não somente com o passar dos anos as duas companhias residentes já ocupavam toda esta área construída, como também a necessidade de construção de novas áreas, ao utilizar da área lateral e ao fundo do palco para a instalação em dois níveis de camarins e salas de apoio ao palco, como a sala de camareiras em dois volumes em estrutura metálica.¹⁷

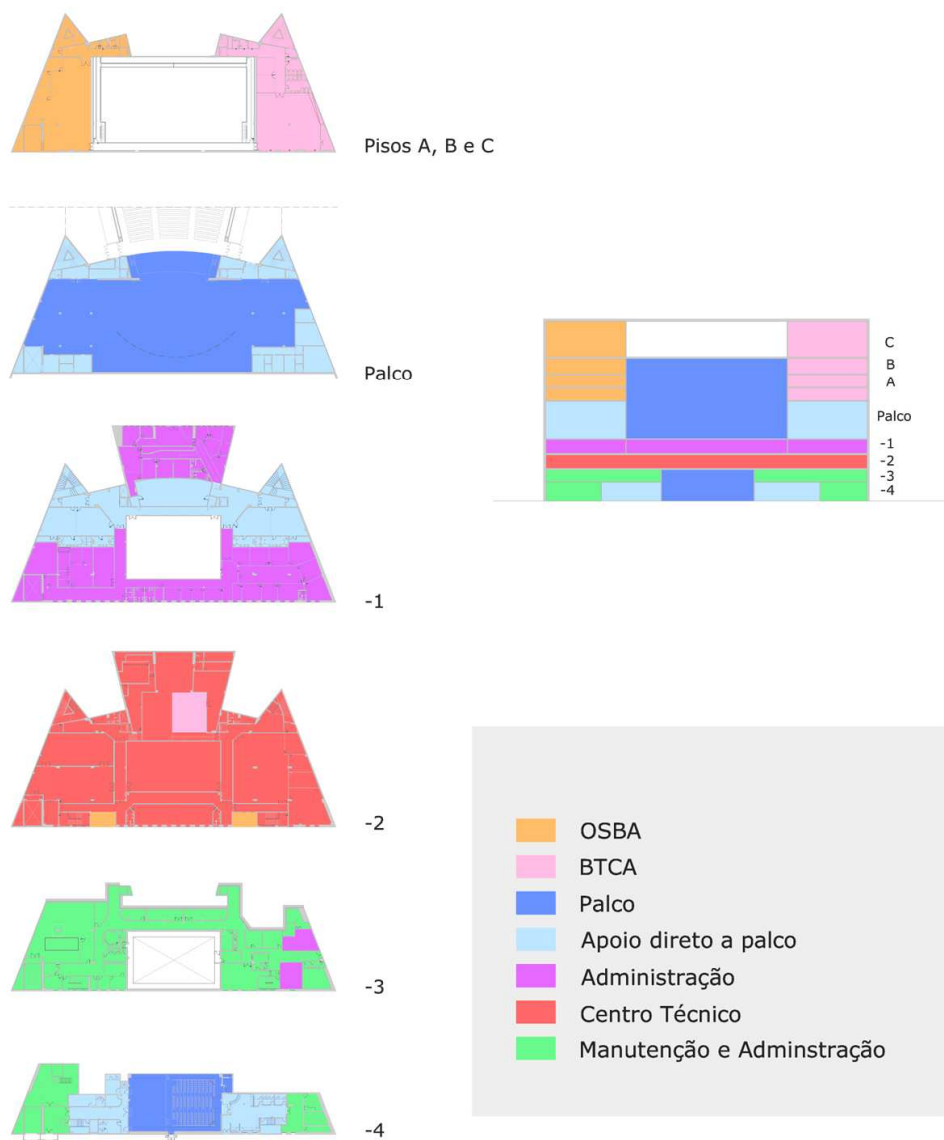


Figura 4: TCA, distribuição dos usos, estado atual (2008).

¹⁷ Além de camarins, estes volumes abrigam depósitos e estar de funcionários, usos que não necessariamente devem estar localizados diretamente no palco. Para uma maior flexibilidade do palco e um melhor desempenho dos técnicos durante e depois dos espetáculos, estes usos poderiam ser relocados.

A sala de ensaio da orquestra, hoje situada no piso C em uma das extremidades da planta, não oferece condições ideais, uma vez que a irregularidade de sua forma e a diferença geral de materiais e volume não são capazes de reproduzir a acústica da Sala Principal. E de uma maneira geral, a demanda por espaços de ensaio da orquestra faz com que corredores e camarins situados no piso -1 sejam usados para este fim.

A atual configuração dos dois pisos imediatamente inferiores ao palco é bastante reveladora do processo de alteração de uso dos espaços do Teatro. No seu desenho original, de acordo mais uma vez com o projeto de 1957, o piso -1 abrigava a administração e camarins da orquestra, já o piso -2, o equipamento de ar condicionado e os camarins e salas de ensaios dos cantores e bailarinos, estritamente separados por gênero de acordo com o eixo de simetria do teatro. Nos pisos -3 e -4, de área bastante inferior à atual, estavam localizados os espaços do centro técnico e de serviços de manutenção, além dos acessos em geral.

Observando a configuração atual, estabelecida em grande parte pela reforma de 1993, vemos como a criação da sala do Coro por um lado, que ocupa praticamente toda a extensão do piso -4, e a ampliação das áreas de administração no piso -1, mesmo com a escavação no interior da estrutura nos andares inferiores, foram as forças que fizeram os camarins subirem ao nível do palco e o Centro Técnico para o piso -2. É também de 1993 e decorrente desta pressão por mais áreas destinadas a ambientes fechados o fim da circulação periférica total do desenho original, que articulava no plano as diversas circulações verticais.

No caso do Centro Técnico, os problemas de uso são bastante evidentes. Falta hoje ao Centro Técnico um espaço cujas dimensões devem reproduzir volumetricamente o palco, para a montagem em teste dos cenários. Além disto, as condições precárias de iluminação e ventilação dos espaços hoje destinados à carpintaria, serralheria, costura, enfim aos espaços que dentro do centro técnico correspondem a boa parte de sua atividade central, são dificilmente resolvidas dentro do volume arquitetônico do Teatro Castro Alves, uma vez que a relação entre a área de uso e a área de aberturas para iluminação e ventilação naturais é evidentemente insuficiente. E com isto, passamos definitivamente ao lado de fora.

A forma por fora

Em um pequeno texto sobre a essência do Movimento Moderno, Hubert-Jan Henket chama a atenção para "Uma outra lição vital do Movimento Moderno é a atenção ao essencialismo, não tanto como uma reverência à pureza da forma, mas sim como uma consideração pela redução do supérfluo, a busca pelo necessário."¹⁸ É interessante notar como esta observação parece cobrir

¹⁸ HENKET, p.38. Original: "Another vital lesson of the Modern Movement is the attention to essentialism, not so much as regards purity of form, but as regards the reduction of the superfluous, the search for the necessary."

exatamente as razões de projeto apresentadas pela Construtora do Teatro Castro Alves quando da conclusão de sua obra: "Na elaboração do projeto foram levadas em consideração as recomendações do Sr. Governador referentes à simplicidade e economia..."¹⁹

O projeto elaborado por Bina Fonyat pode efetivamente ser compreendido como uma resposta clara e pragmática a um desafio incomum em envergadura, programa e prazos, cuja simplicidade é uma resposta econômica a questões de ordem estrutural, de conforto ambiental e material. A pureza de sua forma, marcada pelo prisma de secção triangular da platéia em um balanço sabiamente dramatizado pelo fato de o foyer "esconder" as estruturas que o sustentam, e definida em planos cegos e arestas claramente definidas, revestidos de praticamente um único material – pastilhas cerâmicas – estabelece dois graus distintos de desafios para quem se depara com intervenções necessárias para a atualização de seu uso.

O primeiro deles diz respeito à dificuldade de inserção de aberturas eventualmente necessárias nos planos cegos de paredes. Até o momento apenas a parede do fundo do Teatro, que originalmente apresentava um número de esquadrias bastante inferior ao atual, passou por intervenções desta categoria. Com o cuidado de manter a regularidade de ritmo e tamanho, as novas aberturas porém não conseguem dar conta da necessidade efetiva por iluminação natural dos ambientes internos e já não há mais como aumentar o seu número. Espaços da administração e centro técnico, que estão localizados atrás das empenas laterais cegas que fecham o volume do palco, funcionam hoje exclusivamente com iluminação artificial. Na parte anterior do volume, esta escala do desafio diz respeito a questões já antes aqui tratadas: a adequação da Sala Principal às normas atuais referentes às saídas de emergência e acessibilidade.

A rampa que une o foyer à sala principal, assim como as rampas que dão acesso às portas situadas em ambos os lados do palco, possuem declividade muito superior à máxima admitida, impossibilitando o acesso sem auxílio de uma pessoa que se locomova em cadeiras de rodas. Por outro lado, saídas de emergência que deem vazão à parte superior da platéia, equivalente a pouco menos de mil pessoas, só não foram instaladas em 1993 exatamente devido à sensibilidade e poder de persuasão da equipe de arquitetos que estavam à frente da reforma à época.²⁰ Daí que novos elementos e aberturas surgem como um risco na área onde a definição clara e econômica de meios do prisma do volume do Teatro é a definição mesma de sua arquitetura.

O outro grau de desafio diz respeito à possibilidade da criação de um edifício anexo que venha a abrigar as funções hoje mal acomodadas no interior do teatro, como o centro técnico. Aqui a clareza da solução formal é francamente uma vantagem, uma vez que as operações de contraste ou mimetismo, para usar de duas estratégias opostas de elaboração formal, tem um ponto de

¹⁹ CONSTRUTORA NORBERTO ODREBECHT, p. 14.

²⁰ Entrevista com o arquiteto Joaquim Gonçalves, responsável pela reforma de 1993.

partida claro e vigoroso o suficiente para que esta articulação entre a pré-existência e uma possível extensão venha a ser resolvida sem maiores dificuldades.

Aqui o plano das relações entre o Teatro e seu entorno imediato surge como elemento fundamental, uma vez que a sua implantação no sítio e o desenvolvimento urbano das últimas décadas se entrelaçam para redefinir o papel do teatro como equipamento de uso coletivo. Desde o ponto de observação da praça Dois de Julho, a implantação do teatro é mais que acertada: a cobertura em um único plano inclinado sobre a platéia e o palco, aliada à acomodação dos seus pisos inferiores ao palco já no desnível da encosta para o vale, confere ao volume uma medida coerente entre uma monumentalidade desejada e uma aproximação à escala do usuário através da lâmina do foyer.

Já visto do vale, a grande parede que encerra verticalmente o volume do teatro no fundo do palco é claramente desfavorável em termos de escala urbana. Prado Valladares tenta valorizá-la ao compará-la à implantação do Mosteiro de São Francisco, no centro antigo da cidade – enfatizando inclusive a composição de pequenas aberturas de janelas em uma grande empena²¹ –, mas efetivamente a sua dimensão em altura, superior quase à altura da própria encosta à vista do observador naquele trecho, rompe a sustentação de tal comparação.

Se formalmente esta "fachada dos fundos" abre possibilidades de articulações e intervenções mais favoráveis que a parte anterior do Teatro, a exiguidade de terrenos em sua vizinhança imediata oferece a medida da dificuldade de solução de um outro problema de implicações também urbanísticas, que é o do estacionamento. Sem dispor de edifício para isto, o público do Teatro faz uso das poucas vagas disponíveis na vizinhança, destinadas durante o período diurno a agências bancárias, por exemplo. A dificuldade de estacionamento é hoje um fator de transtorno para o tráfego e conseqüente para a qualidade de vida de todo o bairro. Este problema foi ainda ampliado em decorrência da consolidação da ocupação de terrenos que há poucos anos ainda estavam livres na Ladeira da Fonte e que poderiam servir de acesso ao estacionamento do Vale do São Raimundo, este por sua vez vítima também em função de ter tido boa parte da sua área mais próxima ao Teatro ocupada por uma construção do próprio governo do Estado.

Preservando o TCA

Os desafios em dar continuidade à vitalidade operacional de um equipamento como o Teatro Castro Alves e ao mesmo tempo preservar a sua arquitetura inevitavelmente acabam por fazer vir à tona a instrumentalidade do tombamento. Tombar o Teatro pode vir a significar preservá-lo de uma série de interferências na sua forma que venham a descaracterizá-la, livrando-o assim do azar da arbitrariedade ou bom senso dos autores de projetos de reforma para o edifício. Aqui porém a ausência de regras mais específicas referentes da Norma Brasileira no que diz respeito a

²¹ CONSTRUTORA NORBERTO ODREBECHT, p. 56.

edifícios de interesse patrimonial, algo que extrapola a especificidade do Teatro ou mesmo da arquitetura moderna, revelam que o tombamento em si não representaria maiores garantias para a integridade de sua forma. Tombar o Teatro poderia ainda levar à inviabilidade de qualquer proposta de um edifício anexo, considerando a prática corrente ao menos no estado da Bahia.

Porém, se olharmos o destino da outra grande obra de Bina Fonyat em Salvador, a sede do Banco do Brasil no Comércio, o tombamento pode ser de utilidade providencial para a manutenção da arquitetura do Teatro Castro Alves. Ali uma reforma destruiu as fachadas de elaboração exemplar, substituindo-as por toscas soluções "atualizadas" que anularam o caráter do edifício sem oferecer-lhe alguma qualidade adicional do ponto de vista arquitetônico. O resultado é uma repetição inócua de uma solução empobrecedora.

Além disto, o edifício do Teatro caminha para se tornar um raro exemplo da arquitetura de uma época, uma vez que as residências unifamiliares de meados do século quase não sobreviveram à densificação populacional e os edifícios verticais, tanto habitacionais como institucionais, vem sendo paulatinamente descaracterizados. Em termos contextuais, não seria um exagero afirmar que as igrejas barrocas do centro antigo de Salvador hoje tem a possibilidade de uma leitura mais coerente no contexto e paisagem urbanas do que o Teatro Castro Alves.

Entre uma possível qualificação do seu desempenho acústico acompanhada de uma atualização geral de requisitos técnico-espaciais e a urgência pela preservação da sua arquitetura, uma intervenção no Teatro Castro Alves, que se faz premente, revela a importância de um planejamento estratégico para o seu uso, de uma progressiva conscientização do valor arquitetônico do patrimônio moderno do Estado e de diretrizes mais claras de preservação de edifícios modernos afortunadamente em funcionamento, submetidos então a desafios cada vez mais complexos. Ainda que econômica ou essencial em sua expressão, ou mesmo por esta razão, a forma, no caso do TCA, deve vir a ser a fonte do entendimento do que pode estar além de seus limites.

Referências Bibliográficas

- CHAGAS, Maurício de Almeida. "Salvador, 1958 -1967: o Edifício Urpia, o Teatro Castro Alves e Lina Bo Bardi". São Paulo: Vitruvius, 2008. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq100/arq100_01.asp. Acesso em 25 mar. 2009, 17:30:23.
- CONSTRUTORA NORBERTO ODEBRECHT S. A. Teatro Castro Alves. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht, 1958.
- FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- HENKET, Hubert-Jan. "From Image to essence Lessons from modernity". *DOCOMOMO Journal*, n. 14, p. 38, november, 1995.
- HITCHCOCK, Henry-Russel. Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München: Aries, 1994.
- KIRKEGAARD ASSOCIATES. Teatro Castro Alves Acoustic Report (relatório não publicado). Chicago, Illinois, 2008.

OLSON, Sheri. "Pride and Prejudice Minoru Yamasaki's Seattle Legacy". *DOCOMOMO Journal*, n. 31, p. 65-70, september, 2004.

PRUDON, Theodore. "Will the Eagle fly again? Saarinen's TWA Terminal in danger". *DOCOMOMO Journal*, n. 25, p. 24-27, july, 2001.