

**A patrimonialização nas *idades novas*:
o caso da arquitetura modernista em Londrina (PR).**

ZUELEIDE CASAGRANDE DE PAULA*

Vemos nosso tempo, mais que qualquer outro, ser marcado pela urgência da preservação, tudo deve ser preservado, é a regra da presentificação. Está posto nos discursos do patrimônio, ou dos patrimônios, como apontam alguns autores, esta urgência frente à eminência da destruição/substituição da materialidade urbana por outra, que venha a responder aos interesses que envolvem o construto urbano e o capital. Intrínseco a essa problematização, está o caso das *idades novas* brasileiras que urgenciam pela preservação, patrimonialização, mas, ao mesmo tempo, respondem à transformação de sua “paisagem” por meio da constante renovação/construção arquitetônica. Este problema, nos faz pensar, até onde as questões urbanas e de urbanização não trazem hoje intrínsecas as mesmas questões que perpassam o debate em torno da patrimonialização, do restauro, da memória, da identidade nas espacialidades urbanas, mas, sobretudo, nas denominadas de *idades novas*? Não pretendemos responder a essa questão profundamente complexa, porém, vemos que é preciso pensar diante das inúmeras possibilidades que nos sugere.

Para que possamos refletir a esse respeito, passamos a apresentar um dos problemas de nossa pesquisa, nesse caso específico, tratamos sobre a cidade de Londrina (PR), também uma das *idades novas* e que hoje põem em discussão seu patrimônio arquitetônico. Trazemos para essa explanação, o caso do restauro do edifício conhecido na obra do arquiteto modernista Vilanova Artigas, como: *Casa da Criança*, localizado na área central dessa cidade. Faz-se necessário, portanto, uma breve apresentação do referido arquiteto e de suas obras mais conhecidas.

João Batista Vilanova Artigas nasceu em junho de 1915, em Curitiba (PR). Sua formação superior se deu na Escola Politécnica da USP (Universidade de São Paulo), quando a engenharia e a arquitetura formavam o engenheiro-arquiteto. Embora sua relação

* Profa. Dra. no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo – USP.

com a cidade de Curitiba nunca tenha deixado de existir, estabeleceu-se em São Paulo, onde a identidade urbana e a do arquiteto confundiram-se. Artigas amava São Paulo; a cidade, por sua vez, oferecia-lhe tudo aquilo de que precisava para expor seu pensamento modernista em suas obras, consideradas expressões de uma arte transgressora no campo da arquitetura (SUZUKI, 2003).

Era filiado ao partido comunista, e essa filiação rendeu-lhe o exílio durante a época da ditadura militar. Considerado um dos fundadores da arquitetura modernista no País, foi um defensor, no Brasil, das ideias e projetos de Frank Lloyd Wright, de tal modo que Yves Bruand (1981) denominou a primeira fase da obra de Artigas (a compreendida entre 1938 e 1944) de fase wrightiana. Mais tarde, deu-se seu diálogo estreito com as obras de Le Corbusier, embora Artigas dissesse que, por trás da boa vontade do francês de construir para a coletividade, estaria a tentativa de legitimar o *status quo* (KAMITA, 2003).

De forma concomitante à atividade de arquiteto, Artigas foi professor da Escola Politécnica e, posteriormente, do curso de Arquitetura e Urbanismo da FAU/USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/Universidade de São Paulo), da qual foi um dos fundadores. Tornou-se, em sua época, um dos mais reconhecidos arquitetos do País e instituiu, junto a outros estudiosos de soluções para a arquitetura brasileira e própria de um país tropical, um estilo arquitetônico conhecido como arquitetura paulista/brutalista (ARANTES, 2002). Esse estilo marcou a paisagem das cidades brasileiras, principalmente a de São Paulo e de Londrina.

São várias as obras de Artigas em São Paulo, mas faremos referência específica a duas que certamente já foram vistas pessoalmente ou pela televisão: o prédio da FAU/USP e o estádio do Morumbi. Em ambos, fez vasto uso do concreto armado — um dos elementos definidores dessas edificações e da escola paulista/brutalista. Artigas, no entanto, não reconhecia sua *arte de fazer* como brutalista.

Arantes, ao discorrer sobre a vida e obra de Artigas, nos revela que o arquiteto em foco era, antes de tudo, alguém que enfrentava conflitos em suas escolhas e posições políticas e humanas, em seu trabalho e nas demais relações que estabelecia. Enfim, não nos parece possível separar o “Artigas arquiteto” da pessoa de Artigas — ambos eram um. Também não era possível separar a obra do artista, pois um estava no outro e expressavam sua força imaginativa, sua arte criadora, transformando espaços em lugares, em plasticidade estética, em cidade e, num futuro não muito distante, em patrimônio.

Era o referido arquiteto um caminhante à moda de Michel de Certeau (1994), pois traçava seu próprio curso e burlava o poder disciplinar que o planejamento e a arquitetura impõem à cidade. Vivia o paradoxo, senão “no” paradoxo. Criava novas práticas de caminhante pelos espaços urbanos, marcando-os com suas obras, ao criar lugares e, dessa forma, possibilitar novas identidades para o espaço urbano. Mesmo que isso não lhe ocorresse, contudo, como ocorre com todo autor, estava implícita a busca pelo reconhecimento.

Esse rápido relato sobre o homem e o arquiteto João Batista Vilanova Artigas permite que se possa ter uma ideia de sua relevância para a história da arquitetura no Brasil e para a arquitetura de *idades novas*, como Londrina (PR). Podemos, portanto, retomar a contenda a respeito do restauro da *Casa da Criança* na referida cidade paranaense.

Em uma reportagem do jornal *Folha de Londrina* de 01 de agosto, intitulada *Patrimônio recuperado. Reforma vai devolver as características (quase) originais à antiga Casa da Criança, planejada por Vilanova Artigas*, o secretário de Cultura do município de Londrina veio a público anunciar o *restauro* do referido edifício.

Vemos que a reportagem traz, como chamada, os dizeres: *Patrimônio recuperado*. Em seguida, na linha abaixo, em letras menores, retoma os mencionados dizeres; usa a palavra “*reforma*” e mais: coloca entre parênteses o vocábulo *quase*, ou seja, ironiza a originalidade da obra em restauro. No decorrer do texto, o secretário da Cultura diz que a obra não seria totalmente recuperada, porque o projeto e a construção finalizada e inaugurada, a qual Artigas acompanhara, não são as mesmas. Em outras palavras, havia um projeto, mas foi realizado outro procedimento, não o projetado. Eis o problema. Se Artigas acompanhou a construção da obra, certamente fez adequações ao projeto, ou então, o projeto que será restaurado não foi o finalizado, não foi o construído, e, portanto, não foi o que Artigas projetou, adequou e acompanhou para a *Casa da Criança*. O projeto que se pretende restaurar deverá ser o da obra construída e não o do projeto que Artigas tenha feito, mas não implantado. Do contrário, se se pretende restaurar aquele que não tenha sido construído como chamou a atenção o secretário da Cultura, teríamos uma ação repristinatória levada ao extremo da proposição defendida por Viollet-le-Duc (2006). Qual seja, restituir à obra sua origem proposta em projeto, e não levada a cabo pelo próprio arquiteto-autor. Porém, não fica claro qual a condução dada ao restauro em curso, nem mesmo se há precisão a respeito do que venha a ser restauro e reforma.

De acordo com o jornal, o secretário ainda fez uma brincadeira, atribuindo a Artigas “interferências do além”:

Mas o arquiteto vai precisar se conformar com o restauro da construção original, ainda que a obra não tenha sido executada exatamente do jeito que idealizou. Foi feito um projeto quase arqueológico, de buscar os primeiros projetos dele, as primeiras ideias. E o escritório de arquitetura encontrou discrepâncias entre os desenhos originais e aquilo que está nas fotos da inauguração. ([fragmentos da entrevista reproduzida pelo jornal] grifos meus)

Um exemplo citado pelo secretário é o de que as esquadrias do térreo não possuem a mesma simetria do desenho inicial (jornalista).

Quando descobriram isso, as arquitetas tentaram fazer uma adaptação mas se convenceram de que não dava e voltaram. **Nisso os computadores travaram, e quase todo o projeto foi perdido. Elas falaram que isso foi interferência do Artigas, que queria que elas fizessem o que estava na cabeça dele. Mas vão restaurar aquilo que foi inaugurado.** ([extrato da entrevista reproduzida pelo jornal] grifo meu).

A repórter continua com a entrevista e insiste no termo reforma, a qual o secretário responde sem contestar. O excerto a seguir apresenta tais indicativos:

Quando foi anunciada **a reforma**, em 2008, cogitou-se a possibilidade de mudar a Biblioteca Infantil para lá. Vai ser mesmo possível?
Não tem condição. Primeiro porque é muito importante a integração das duas unidades, isso na visão de especialistas que trabalham na área. O que vamos fazer é retirar o processamento técnico dos livros de lá. Isso vai abrir um espaço grande para ampliar a Biblioteca Infantil. (grifo meu)

Diante do exposto, a questão que se apresenta é se a ação proposta trata do restauro ou reforma — ou o caso mais aviltante, na concepção de Cesare Brandi, a restauração antes mesmo de ela ter sido concluída como obra pelo autor, como veremos adiante; ou ainda, a prática de repristinação.

No portal da Prefeitura Municipal de Londrina encontramos a informação apresentada a seguir, acrescida de uma imagem do edifício da Secretaria de Cultura Municipal.

Restauro da Sede da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina - Antiga Casa da Criança de Vilanova Artigas.



Figura I – Casa da Criança no ano da inauguração

Encontra-se em fase de execução a obra de Restauro da Antiga Casa da Criança, sede da Secretaria Municipal da Cultura, um dos projetos originais de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi¹ desenvolvidos em Londrina. A restauração será feita de acordo com o projeto original do prédio inaugurado em 1954. Algumas modificações serão necessárias, como a instalação de um elevador para os portadores de necessidade especiais (PNE), em atenção à legislação vigente (http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7585&Itemid=1221).

Como podemos constatar na informação fornecida pelo *site*, há uma referência clara ao restauro. Mesmo que consideremos tratar-se de uma restauração, há um grande número de questões próprias ao debate acerca da sua essência e do que vem a ser o restauro para o patrimônio, como rapidamente abordado.

Chamamos agora à cena Cesare Brandi². Entre as obras que escreveu uma se tornou basilar: *Teoria da Restauração*. Obrigatória para quem adentra o debate acerca do patrimônio histórico e do restauro, nela Brandi diz enfaticamente:

Claro está que não se poderá falar de restauração durante o período que vai da constituição do objeto à formulação concluída. Se poderá parecer que seja um restauro, dado que a operação acontece sobre uma imagem por sua vez concluída, na realidade, tratar-se-á de uma refusão da imagem em uma outra imagem, de um ato sintético e criativo que desautoriza a primeira imagem e a sela em uma nova.

E tampouco faltará, nem sem dúvida faltou, quem quis inserir a restauração exatamente na zona zelosíssima e não repetível fase do processo artístico.

É a mais grave heresia da restauração: é a restauração fantasiosa.

Por mais que possa parecer igualmente absurdo, seria possível tentar fazer a restauração cair no lapso de tempo entre a conclusão da obra e o presente; e também isso foi feito e possui um nome. É o restauro de repristinação, que quer abolir aquele lapso de tempo. (BRANDI, 2004: 60). (grifo meu)

Não há dúvidas, portanto, de que, se o restauro retorna à ideia do projeto antes de sua finalização, esse *fazer* implica uma ação censurada mesmo pelos restauradores e ainda

¹ Carlos Cascaldi e Octacilio Pousa Cene, foram sócios de Artigas em seu escritório de Arquitetura a partir de 1944. Embora haja em Londrina uma profunda reverência a Carlos Cascaldi, pois é considerado Londrinense e responsável pela vinda de Artigas à cidade, todas as obras aqui realizadas pelo escritório deles foram assinadas por Artigas. A relação de participação de Cascaldi nessas obras (além de ter apresentado o arquiteto ao irmão Rubens Cascaldi, na época, responsável pelo setor de obras na Prefeitura Municipal, nada encontramos sobre ele) está para ser investigada.

² Formado em Direito e Letras, dedicou-se à carreira de restaurador no Instituto Centrale Del Restauro (ICR), em Roma, na Itália. Foi também professor universitário nessa mesma cidade e em Palermo. Escreveu várias obras a respeito do restauro.

mais pelos historiadores. Retornar a qualquer idéia aventada nos desenhos de Artigas para a *Casa da Criança* e que não tenha se materializado na obra, é conjecturar sobre a *arte de fazer* do arquiteto; é se apropriar de sua capacidade criativa e ignorar sua vontade. A vontade do autor é o ponto extremo de sua *arte de fazer*, desrespeitá-la seria violar sua obra, não seria restauro, nem mesmo reforma, mas qualquer coisa para além da obra e de sua autoria. Afinal, devem ter sido muitas as ideias de Artigas a respeito de cada obra que criou; assim como o poeta que inicia e refaz seus poemas inúmeras vezes, o arquiteto não estava isento dessa operosidade criativa, visto que a obra não nasce pronta. Restaurar um projeto que não se efetivou enquanto obra seria, então, conforme bem observa Brandi: a morte da obra, à qual se sobreporia a heresia fantasiosa, a pura invenção usurpadora da obra.

Artigas e os profissionais de sua época testavam suas ideias na ponta do lápis e, muitas vezes, já no canteiro de obras. O próprio Artigas aponta a dificuldade de controle sobre o que se fazia na obra, ao começar sua carreira; afinal, o mestre de obras constituía uma sequência de seu conhecimento (ARTIGAS, 1986). Assim, não me parece que haja outra forma de restaurar uma obra, senão considerando-a a partir do próprio esforço de sua constituição como tal, ou seja, reconhecendo-a em sua feitura, a partir da identidade instaurada no momento inaugural pelo próprio arquiteto e por ele reconhecida. Fosse esse reconhecimento feito pelo arquiteto conforme o projeto, ou dentro do possível do que havia se concretizado, deveria o restauro, sem sombra de dúvidas, respeitar estritamente o que resultou em edificação reconhecida pelo profissional idealizador, como obra finalizada. Esse deve ser o limite da *arte de fazer* do restaurador em direção ao lugar onde se encontra a obra que carece de restauro.³

Há, contudo, uma polêmica instigante a respeito desse tema na contemporaneidade, pois vários foram os caminhos tomados por restauradores durante o século XX e na primeira década do século XXI. Vale destacar a postura de Brandi a respeito da restauração arqueológica, a qual se referiu o secretário municipal, na entrevista:

Se então for recordado nesse ponto que a restauração chamada arqueológica, por mais que seja louvável pelo respeito, não realiza a aspiração fundamental da

³ Hoje o profissional que trabalha com arquitetura dispõe de inúmeros programas computadorizados que possibilitam, em questão de minutos, perceber a possibilidade ou não do uso de uma curva, de uma reta, enfim, das múltiplas formas que o projeto permite. Esses *softwares* permitem também o emprego de diferentes tipos de materiais, bem como previsões acerca de seu uso, entre outras das muitas alternativas de utilização de elementos pertencentes ao campo do restauro que não estavam disponíveis décadas atrás. Entretanto, mesmo com toda a tecnologia disponível, restaurar significa respeitar a obra e seu criador.

consciência em relação à obra de arte - ou seja, que é a de reconstituir a sua unidade potencial -, mas dela representa quando muito a primeira operação, em que forçosamente deverá parar o restaurado quando as relíquias remanescentes daquilo que foi uma obra de arte não consentirem integrações plausíveis ver-se-á que não será possível haver oscilações ou dúvidas sobre a via a escolher, dado que outra não existem além da indicada e das refutadas. (2004: 60 - 61).

A contribuição alvitrada por Cesário Brandi, cuja intenção era acordar, em uma mesma proposta, as divergências entre Viollet-le-Duc e John Ruskin, aponta para a dialogia estabelecida entre historiadores e restauradores, pois também responde ao problema que apontamos na obra de Artigas em Londrina.

Contudo, mais que em qualquer outro tempo as ações dos restauradores – independente das posições oriundas nas matrizes de Viollet-le-Duc ou John Ruskin (2008) – são intrínsecas as dos historiadores sobre o patrimônio urbano. Há, neste tempo, uma ênfase estabelecida acerca do passado e da preservação do patrimônio arquitetônico, nomeadamente no campo da Arquitetura e mais recentemente – nas últimas décadas do século XX e na primeira deste século – no da História.

A posição de Brandi acerca das fronteiras definidoras da restauração foi exposta ao longo de sua obra. No excerto a seguir, o estudioso reafirma sua posição:

Não será, então, necessário insistir mais para afirmar que o único momento legítimo que se oferece para o ato de restauração é o do próprio presente da consciência observadora, em que a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, a custo, de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história. A restauração, para representar uma operação legítima, não deverá presumir nem a mesma exigência que impõe o respeito da complexa historicidade que compete à obra de arte, não se deverá colocar como secreta e quase fora do tempo, mas deverá ser pontuada como evento histórico tal como é, pelo fato de ser ato humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte para o futuro. Na atuação prática, essa exigência histórica deverá traduzir-se não apenas na diferença das zonas integradas, já explicitadas quando se tratou do restabelecimento da unidade potencial, mas também no respeito pela pátina, que pode ser concebida como o próprio sedimentar-se do tempo sobre a obra, e na conservação das amostras do estado precedente à restauração e ainda das partes não coevas, que representam a própria translação da obra no tempo (2004: 61). (grifos meus)

O fragmento acima reproduzido indica os caminhos trilhados por Brandi e sua posição quanto à autoria e às práticas de restauração — portanto, acerca do passado, da história, da memória e do patrimônio. Brandi foi além de seus predecessores e alcançou um consenso ao apontar a relevância do tempo histórico da obra em restauro, de sua unicidade, e da carga expressiva de ação temporal de que a prática do restauro é investida. Sempre

partindo do presente para o passado, tal prática é prenhe do que a qualifica, sobretudo do que a qualifica como ação do presente em relação ao passado, mas um passado indubitavelmente marcado pela *pátina* do tempo histórico, memorial e de sociabilidades que não podem ser ignoradas.

Simona Salvo, uma das restauradoras contemporâneas e empreendedora de inúmeras restaurações, fornece contribuições sobre como pensar o restauro. Consegue elaborar, de modo sintético, um panorama acerca do tema no século XXI. Tem em mente os restauradores atuais, divididos em duas “correntes” quanto ao *fazer* desse conhecimento. Os dois grupos repartem-se entre aqueles que se voltam para o restauro de obras anteriores a 1920 e aqueles que defendem o restauro de obras posteriores a essa década. Essa divisão determina a preservação ou não, e como. Desse modo, para elaborar seus argumentos, a restauradora faz uso do conceito de repriminção para referir-se à uma determinada práxis no restauro.

De acordo com a explicação de Salvo:

Para as obras mais recentes, que remontam ao segundo pós-guerra, mantidas numa espécie de limbo entre o repertório formal ainda palpável e os chamados monumentos de reconhecido valor histórico-arquitetônico, são muito comuns as intervenções de contínua e desvolta substituição. [...]Tal situação pode ser julgada como resultado da propensão a considerar a intervenção nas obras recentes como questão diversa do verdadeiro restauro que, de algum modo seria reservado ao antigo, somada a um aprofundamento histórico-crítico, voltado à produção arquitetônica do século 20, ainda imaturo. Parece, com efeito, difusa e compartilhada - mas não, certamente, provada - a convicção de que as obras modernas não sejam restauráveis por causa de sua consistência material, muito diversa daquela das obras antigas, para as quais se desenvolveu toda a prática da conservação. (2007: 140 - 141).

As questões para as quais Salvo chama a atenção do leitor, diz respeito à obra do arquiteto Vilanova Artigas, a *Casa da Criança* – como alertamos, uma de nossas propostas, neste texto, concerne em trazer a questão do restauro ao rés das *idades novas*.

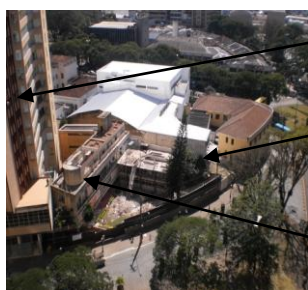


Figura II - Edifício da *Casa da Criança* - Acervo da autora. Ago.,2010

- 1 - Edifício que abrigou por anos a Sociedade Rural e que, ao ser construído, ocultou o da *Casa da Criança*.
- 2 - Terceiro andar em demolição que foi acrescido à obra sem a autorização do autor, logo depois de o edifício ter sido inaugurado.
- 3 - Solarium em restauro. Havia uma parede em forma de “S”. Foi destruída e será reconstruída nesse restauro.

Essa obra do referido arquiteto não é uma edificação tombada, mas apresenta as características destacadas, pois é posterior ao período da Segunda Guerra, e, como veremos, o procedimento é, segundo o secretário de Cultura, o do restauro, mas dentro do universo apontado por Salvo, ou seja, o da repristinação. A retirada do terceiro andar da *Casa da Criança* promove uma das mais graves práticas referentes ao restauro, na compreensão de Cesare Brandi:

Por isso, sob a instância histórica, devemos propor em primeiro lugar o problema de se é legítimo conservar ou remover a eventual adição que uma obra de arte tenha recebido: se, em outras palavras, independentemente do fato de o juízo estético poder ser positivo apenas conservando ou removendo a adição, é legítimo conservar ou remover a adição tão-só do ponto de vista histórico. O que leva, antes de mais nada, a indagar, sob esse ângulo, o conceito de adição. **Do ponto de vista histórico a adição sofrida por uma obra de arte é um novo testemunho do fazer humano e, portanto, da história: nesse sentido a adição não difere da cepa originária e tem os mesmos direitos de ser conservada. A remoção, ao contrário, apesar de também resultar de um ato e por isso inserir-se igualmente na história, na realidade destrói o documento e não documenta a si própria, donde levaria à negação e destruição de uma passagem histórica e à falsificação do dado.** Disso deriva que, do ponto de vista histórico, é apenas incondicionalmente legítima a conservação da adição, enquanto a remoção deve sempre ser justificada e, em todo caso, deve ser feita de modo a deixar traços de si mesma e na própria obra (2004: 71).

Brandi é enfático a respeito de como proceder frente à possibilidade de remoção de um acréscimo. Se por um lado temos o problema da obra recente de Vilanova Artigas, a qual se inclui entre os modernos – tema por si só de difícil discussão quando tratamos de tutelar monumentos –, por outro temos o fato de ter sido adicionado um terceiro andar à obra, incorporado, aliás, à imagem construída a respeito do edifício. Se subtrair tal adição não põe em risco a “escrita urbana”, visto que esta acompanha as transformações, a remoção ameaça, por outro lado, o referencial identitário cidadão e, portanto, as vivências humanas dentro das sociabilidades que marcavam essa parte da cidade, no tocante à referência visual do lugar. De fato, os usuários urbanos manifestaram estranhamento em relação ao lugar antes familiar, submetido à alteração pelo restauro predeterminado.

Esse estranhamento se nota na reação às notícias veiculadas pela imprensa local. No jornal *Folha de Londrina* na seção *Palavra do Leitor*, e no jornal JL, em cujo espaço se exprimiu como alguns moradores viam a restauração na prática, foi particularmente destacado que o restauro certamente mudaria a paisagem local.⁴ Dessa forma, cabe dizer

⁴ Na seção Opinião, os leitores emitiram opiniões acerca do restauro, tanto a favor quanto contra. Optamos por não trazer para a discussão essas posições em virtude da direção tomada por nossa proposta.

que as cidades, assim como seus usuários, envelhecem e, portanto, que é válido querer acompanhar a deposição da *pátina do tempo* na plasticidade urbana.

A perspectiva de recuperação desse passado imediato, como aponta Certeau (1998), Choay (2004) e Dosse (2007), se desenvolveu na França a partir da década de 1970, mas se manifestou em inúmeros outros lugares, como no Brasil. Tal perspectiva atravessa o fim do século XX e sinaliza a perda de um passado que não mais está no passado, mas que se volta para o presente, nele se estabelecendo como “lugar” seguro de leituras, de produção e preservação. Impõe-se a sacralização das obras e impede-se que o tempo as demarque, isto é, promova a corrosão urbana por meio do envelhecimento de sua arquitetura. Está posto para o presente o embate contra o tempo, contra a *pátina* que deve ser vencida pelo restauro. Eis a questão em pauta para as *cidades novas*.

Londrina, uma entre as muitas *cidades novas*, trava sua “batalha” contra a corrosão do tempo e seus sacralizadores. Qual o melhor caminho: deixar que suas edificações, seus monumentos, a despeito de sua pouca idade, sucumbam ao desgaste, ou restabelecer-lhes a imagem idealizada pelo projeto original? Enfrentar a relação com o tempo ou retornar ao “novo” por meio do restauro? Ou ainda: se restaurar, como fazê-lo?

A opção manifestada no exemplo de restauração em curso evidencia a ação do agente sacralizador. Se nos perguntarmos como foi dimensionada a participação da comunidade do entorno ou sobre como toda a cidade participou da decisão de restaurar ou não, sabemos de antemão que essa consulta não ocorreu. Isso põe em evidência um lugar de práticas sociais e culturais em Londrina a respeito de que história, memória e patrimônio se quer para a cidade, ou sinaliza para sua opção. Apresenta-se, pois, outro dos eixos condutores da patrimonialização: para que e para quem?⁵

É numa das extremidades da Praça Primeiro de Maio que se situa o edifício da *Casa da Criança*, para onde se voltam os olhos dos moradores e usuários do Centro, quando percebem o prédio da Secretaria da Cultura cercado por tapumes e seu teto sendo “destruído”. Muitos que por ali circulam não sabem que prédio é aquele e quem o projetou. Desconhecem que é uma obra de Artigas e que sua história é imanente à de Londrina, pois “nasceu” no decurso do fazer da cidade em suas primeiras décadas. No entanto, muitos

⁵ Para Zelia Lopes da SILVA, é preciso debater quais os interesses condutores da patrimonialização, visto que, na base da eleição patrimonial estão as perguntas orientadoras: para que e para quem?. A autora está se referindo aos acervos arquivísticos, mas suas questões respondem as indagações que perpassam o debate de qualquer ação patrimonializadora. OS ACERVOS HISTÓRICOS: GUARDAR PARA QUE E PARA QUEM? UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.2, 2006, p. 20-31

conheceram a *Casa da Criança*, frequentaram o edifício quando ele abrigava também a antiga Biblioteca e a identificam como Secretaria da Cultura (Londrina é conhecida por seus festivais de teatro e de música). Logo, causa estranhamento a demolição visível, tanto para seus usuários como para quem reside nas cercanias, nos edifícios vizinhos.

A iminência da destruição ressalta a urgência de preservar o que está no entorno do usuário urbano, pois ali se encontra sua referência de espaço e lugar, seja para criá-los ou recriá-los, seja mesmo para mantê-los como orientação de deslocamento; ou ainda, se seus usuários assim desejarem, para perderem-se no turbilhão veloz que os ameaça e fascina nas transformações citadinas. Enfim, a redução dos trajetos e do cotidiano das relações vividas e silenciadas põe a cidade frente a um problema: cabe deixar a arquitetura contemporânea sob tutela? Esse problema diz respeito a todas as cidades com arquitetura recente e que se deparam com mudanças constantes e impiedosas. A alteração da paisagem citadina decorrente das muitas demolições/reconstruções (não há reconhecimento do valor histórico, porque, no geral, as construções têm temporalidades correspondentes às da própria cidade.) tem sua plasticidade centrada na tentativa de preservar e na necessidade de implantar novas tendências arquitetônicas, o que não deixa de ser o cotidiano das espacialidades citadinas.

O restauro de obras recentes, portanto pertinente ao caso do patrimônio nas *cidades novas*, é tratado por Simona Salvo:

viva no tempo e no espaço,[e] seja reconduzida a um estado o mais similar possível ao original, seja no caso em que um edifício, do qual não se percebe ainda o valor cultural, seja mantido em perfeita eficiência por razões contemporâneas e conjunturais - de ordem formal funcional, social ou econômica -, continua-se, ainda assim, a refazer antes que conservar; em ambos os casos tem-se como consequência, através do cancelamento de partes e de materiais autênticos, uma indubitável e progressiva perda de memórias arquitetônicas recentes. (2007: 141).

Ao tomarmos em consideração os argumentos de Salvo acerca do enfoque dado aos restauros de obras recentes, levamos em conta, antes, o modo pelo qual o passado da obra, embora recente, é tratado na perspectiva do historiador. No caso do restauro ao qual nos referimos, o da *Casa da Criança*, vemos uma significativa mudança na paisagem onde o edifício em questão se localiza.

Se observarmos a Figuras I e II, poderemos constatar a transformação que o tempo acarretou ao lugar. No momento em que se registra a primeira imagem, a cidade conhecia o usuário que a explorava em suas potencialidades e possibilidades; hoje, em 2010, isso não mais ocorre. Seu crescimento e modernização era o almejado e o objetivo foi atingido, mas

pôs à mostra para seus administradores, idealizadores e usuários outros efeitos do crescimento da urbe. Londrina era considerada na região uma pequena “metrópole regional” cujas condições de segurança pessoal eram boas, a despeito de seu crescimento. Quem caminhava pela cidade tinha assegurado seu direito de andar livremente, despreocupado. Hoje com a condição outra de expressiva “metrópole regional”, vê-se infestada de todos os perigos que entranham as grandes cidades brasileiras.

A insegurança hoje marca ruas, praças, lugares e espaços em Londrina na mesma medida de muitas outras espacialidades urbanas. Nessa “expressiva metrópole regional”, o usuário experimenta desde o óbvio até o improvável, da liberdade do caminhante ao extra-controle das câmeras situadas nos cruzamentos e instaladas nos edifícios, voltadas para as calçadas com o intuito de vigiar o transeunte. A familiaridade de outrora manifestada nas festas públicas e nas comemorações deu lugar ao estranhamento e à ausência; levou também ao distanciamento e ao desconhecimento a respeito da espacialidade local, além da de seus usuários.

O passado está “ameaçado”: nada mais coerente que seguir a urgência da patrimonialização, a qual assegura a permanência desse passado, assegurado também pela restauração. Torná-lo intacto, garantir-lhe a recuperação de sua imagem foi um dos caminhos escolhidos. Sobre essa questão Salvo afirma que:

O cerne do problema está, porém, em outra parte: no desconforto ‘histórico-crítico’ que, inevitavelmente, cerca o reconhecimento de valor de obras recentíssimas, dificultado pela ausência de um congruente distanciamento ‘histórico’ e da falta de uma historiografia consolidada. Ao se notar a caducidade de uma imagem, deseja-se reter a memória da obra sem, porém, estabelecer-se um equilibrado afastamento de sua expressão primitiva, ainda vivida e dominante em relação a qualquer outro valor de testemunho que vá além do dado formal. A abordagem é, pois, ditada pelas condições específicas em que se encontra o observador contemporâneo no ato de discernir entre valores duradouros ou contingenciais. Assim essa vertente retrospectiva pode ser interpretada como uma desvolta e superficial projeção da civilização contemporânea sobre o passado, a qual, por variados motivos, tende a querer apropriar-se novamente de seus símbolos, negando a incidência daquele breve, mas densíssimo, lapso de tempo transcorrido entre a criação da obra moderna e sua recepção no presente. (SALVO, 2008: 200).

A tentativa de retorno ao original nada mais é que a materialização do medo que as sociedades contemporâneas têm de não serem capazes de substituir esses referenciais arquitetônicos por outros que falem aos sentidos e respondam à perda da memória. Seus

argumentos chegam à denúncia de nossa expressão narcísica frente ao patrimônio.⁶ Também chama a atenção para esse comportamento o historiador François Dosse, cuja perspectiva se volta para a urgência da preservação do presente, a qual, no tocante ao urbano, passa por manter a cidade sempre nova. Essa prática leva a ignorar a lenta passagem do tempo e suas marcas, não permitindo mais à cidade envelhecer.

Na esteira do debate apresentado por Poulot, gostaríamos de chamar a atenção para o problema levantado por esse estudioso quando indaga a respeito do passado que queremos; na verdade, mais que isso, ele questiona se podemos, neste momento de preservação de tudo, apresentar um ponto de vista contrário ao da patrimonialização, ou contestar a forma como é encaminhada hoje essa urgência a respeito do passado e mesmo do presente.

Ao que parece, conforme alerta Poulot, as questões do patrimônio hoje realmente se opõem àquele que deseja se posicionar de uma outra forma, ou seja, de uma maneira que não vê a patrimonialização do presente como uma urgência de nosso tempo, ou ao menos, propõe pensar qual patrimônio a cidade quer para si, e mais: se quer preservar a urbe ou deseja vê-la envelhecer, ter sobre si a *pátina do tempo*. Fazer tais considerações implica propor um debate de envergadura a respeito da patrimonialização nessas cidades cuja perspectiva é realmente a de perder determinados construtos da paisagem urbana no que se refere à sua arquitetura e, conseqüentemente, à sua história.

Ainda de acordo com Salvo (2008: 200), no campo do Restauro o tema não recebe o mesmo tratamento que tem no da História, possivelmente porque “a arquitetura moderna não seja restaurável segundo os preceitos das disciplinas do restauro – por sua particular consistência, a rebelar-se contra qualquer forma de conservação, e por sua figuratividade, impossível de ser transmitida, se privada de sua integridade e perfeição”.

A paisagem das *cidades novas* é marcada pela construção/demolição. Esses procedimentos caracterizam todas as cidades brasileiras, mas nas *cidades novas* tais práticas são intrínsecas ao construto urbano, na medida em que essas urbes recentes são marcadas pela velocidade, pela urgência em renovar sua própria estética, de acordo com os mais recentes materiais e dentro das mais hodiernas tendências arquitetônicas. Características

⁶ Na obra *Alegoria do Patrimônio*, Façoise Choay no capítulo:, discute a “Competência de edificar” e a necessidade de “sair do narcisismo[pois] o espelho patrimonial reclama”. A autora apresenta sua interpretação a respeito dessa relação estabelecida com o patrimônio edificado, e argumenta que é preciso atravessar o espelho e propor outra orientação, outro norte para o patrimônio (2004, p. 239-258).

como as mencionadas se fazem presentes nas cidades do norte paranaense. Diferentemente daquelas que praticam demolições de construções antigas para “atualizar” sua paisagem urbana, as *ciudades novas* dessa região substituem uma arquitetura que, no máximo, remonta a setenta anos atrás, por outra em estilo mais recente.

No caso de Londrina, a paisagem consiste num canteiro de obras constante: áreas desabitadas e planejadas para se tornarem habitáveis com aglomerados de edifícios apinhados lado a lado, em constante construção, como se o horizonte não oferecesse possibilidade para as edificações horizontais. São atingidas também as construções “antigas” (de sete décadas, por exemplo), as quais são demolidas para outras ocuparem o seu lugar. A cidade vive a incongruência entre a expansão territorial e a demolição em choque com a ideia de restaurar o “antigo” — o que, como dito anteriormente, não exclui a renovação, ou seja, mantém a cidade sempre “nova”.

Se nas cidades mais antigas o tratamento dado à arquitetura, quando falamos de restauro e de patrimonialização, visa a manter a cidade “congelada”, objetos, sítios, espaços urbanos em sua totalidade (ou em seus “centros históricos”) são orientados e dirigidos para tal fim. Nas *ciudades novas*, por seu turno, as práticas levam-nos a concluir que sua estética se revigora, mesmo que não se pergunte aos seus usuários se desejam ou não que o lugar por eles habitado permaneça constantemente em renovação/restauração/reformulação. Confundem-se, nas *ciudades novas*, a permanente construção e a ideia de restauração, as quais se imbricam na plasticidade sempre “atualizada”.

Portanto é preciso indagar: não será preferível reconhecer no patrimônio a marca do tempo passado, como argumenta Certeau, por reivindicar o direito de pensar sobre como um determinado grupo social exerce/exerceu práticas? Sobre como conduziu/pratica os debates e as políticas sobre o patrimônio? Ou, como se formou o palimpsesto urbano? Nesse sentido, ao pensarmos a cidade de Londrina, consideramos que a velocidade característica de sua história é realmente muito significativa; contudo, ou, exatamente por essa razão, foi possível a sacralização de lugares no decorrer desse mesmo tempo veloz. As obras de Artigas ocuparam o lugar de patrimônio urbano, como destacou a reportagem da Folha de Londrina:

Talvez por ser uma cidade relativamente jovem, Londrina até hoje não se preocupou muito em preservar seu patrimônio arquitetônico. Não fossem as obras de João Batista Vilanova Artigas - o teatro Ouro Verde, a antiga rodoviária e o edifício Autolon, só para citar os mais conhecidos -, a cidade hoje teria ainda menos resquícios de suas construções históricas. Mas, se as

construções de Artigas continuam com as características originais, é porque foram mantidas, e não necessariamente preservadas.

As obras de Vilanova Artigas vieram a ocupar esse lugar simbólico, no que diz respeito à criação desses espaços/lugares sacralizados. Em decorrência da própria inerência temporal que caracteriza sua condição de urbe, é que se consumou o uso dos edifícios e bens patrimonializados. Essa tendência de uso de um bem, mesmo que tenha passado por restauro, é natural nesse processo, pois a restauração só tem sentido frente ao uso que dela faz a cidade. A cidade de Londrina entra na corrida pela salvaguarda de seu passado recente, visto que é uma cidade pertencente ao grupo de outras numerosas que compõem as *ciudades novas* no Brasil e que reivindicam aos órgãos públicos atenção para com seus patrimônios.

Segundo essa linha de raciocínio, o historiador Françoise Dosse afirma:

Esta polifonia urbana, que faz se justapor temporalidades diferentes em um mesmo lugar, onde o passado é conjugado no presente, constitui-se em torno de um certo número de engrenagens (de *shifters*) que representam justamente estas casas reabilitadas enquanto meios de preservar um intercâmbio entre memórias diferentes no seio da grande cidade (2004: 88).

Para que essa dinâmica seja compreensível, no caso de Londrina — que, embora não seja uma cidade de grande porte, como procuramos salientar, vive as mesmas preocupações de uma metrópole —, faz-se necessário apontar por quais caminhos as obras arquitetônicas que passaram a ocupar os lugares de patrimônio enfocados neste texto reivindicaram essa condição e quem foram os responsáveis por essas reivindicações. A sacralização tem início no momento em que a autoria da obra é vinculada à do arquiteto (nesse caso, à do arquiteto Vilanova Artigas). As *ciudades novas*, como aponta Yves Bruand (1981), reivindicam o direito a ter seu patrimônio preservado. Trata-se, na verdade, de um tema caro a toda cidade. Em 2007, foi organizado um evento em Londrina intitulado, *Cidades Novas*, durante o qual se afirmou que essas cidades são merecedoras de análise no que diz respeito a sua paisagem arquitetônica em relação à possibilidade de patrimonialização.

Testemunhamos nosso tempo, portanto, mais que qualquer outro, vivenciar o congelamento do presente na ânsia de não perder a identidade, a memória, o patrimônio, os referenciais, sobretudo, no presente. Preservar é, sim, necessário; todavia, como procuramos enfatizar, faz-se urgente perguntar: “O que preservar?” Afinal, a cidade é um lugar de memórias, de lembranças da infância vivida, das sensibilidades sentidas, das experiências cotidianas, mas é também lugar de construção/reconstrução e de ruínas. Se a

patrimonialização está presente e se faz necessária, permitir a presença da passagem do tempo, do envelhecimento das *ciudades novas*, significa igualmente estabelecer uma relação de pertencimento, de reconhecimento em relação a essa espacialidade, a esses lugares de identidade.

Referências bibliográficas

ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova*: Sérgio Ferro, Flavio Império e Rodrigues Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ARTIGAS, V. J.B. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo, Pini: Fundação Vilanova Artigas, 1986.

BARBUY, E. *A Cidade-Exposição: Comércio e Cosmopolitismo em São Paulo, 1860-1914*. São Paulo: Edusp, 2006.

BRANDI, C. *Teoria da restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

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

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer*. Trad. Ephraim Freireira Alves. Petrópolis-Rio de Janeiro, Vozes, 1994.

CHOAY, F *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

DOSSE, F. o espaço habitado segundo Michel de Certeau. Tradução: Giovanni Ferreira Pitillo. In: Revista *ArtCultura*. Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004, p. 81-92.

KAMITA, J. M. *VILANOVA ARTIGAS: a política das formas poéticas*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

MURTA, S. M. & ALBANO, C. *Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: UFMG: Território Brasilis, 2002. RUSKIN, J. *A Lâmpada da Memória*. Trad. Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SALVO, Simona. Restauro e "restauros" das obras arquitetônicas do século 20: intervenções em arranha-céus em confronto. In: *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, p.139-157, maio/out. 2007.

_____. A intervenção na arquitetura contemporânea como tema emergente do restauro. Pós. Rev Programa Pós-Grad Arquit Urban. FAUUSP n.23 São Paulo jun. 2008 p. 199-211.

SUZUKI, J. H. *Artigas e Castaldi: arquitetura em Londrina*. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

VIOLLET-LE-DUC, E. E. *Restauração*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

(http://www1.londrina.pr.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7585&Itemid=1221)

http://www.bonde.com.br/folhadelondrina/?id_folha=2-1--23-20100801

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u675266.shtml>.

http://www.bbc.co.uk/portuguese/cultura/story/2004/01/040107_onzesetembrorg.shtml,