

FÁBRICA DE ARTE

Interseções entre produção e vivência de arte

Trabalho de Conclusão de Curso

Aluna: Bettina Serpa Chernicoski

Professor Orientador: Rodrigo Almeida Bastos

Curso de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal de Santa Catarina

Março de 2016

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA
REUTILIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL

Florianópolis

2016

Sumário

Introdução.....	4
Capítulo 1.	
Discussões pertinentes em âmbito acadêmico e prático quanto a intervenção em monumentos	
1.1 - Conflitos ideológicos na prática do restauro.....	6
1.2 -O encontro do antigo com o novo: adições de arquitetura contemporânea a monumentos.....	8
Capítulo 2.	
O caráter mutante do patrimônio industrial	
2.1 - O surgimento da Industria e John Ruskin.....	12
2.2 - O patrimônio Industrial hoje, da sucata ao fetiche.....	13
2.3 - O Fascínio pela estética industrial.....	18
Capítulo 3.	
Espaços convertidos: estudos de caso	
3.1 - Pinacoteca de São Paulo.....	20
3.2 - Museu D'Orsay.....	22
Créditos das Ilustrações	
Referências Bibliográficas	

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por pretensão a exposição e compreensão de diversas questões pertinentes ao diálogo no âmbito do patrimônio industrial e da restauração desse. Contudo, não almeja concluir verdades ou regras universais, até porque com o desenvolver da pesquisa tais parecem cada vez menos sólidas. Dividido em quatro capítulos, os primeiros dois estabelecem uma discussão teórica, seguida por estudos de caso e finalmente o objetivo final, o relato da prática de um projeto de adaptação (a ser realizado em TCCII). O objeto de estudo e intervenção: uma cervejaria do início do séc. XX, abandonada desde a década de 80 e atualmente em estado de ruínas será o monumento em questão.

Inicialmente, busca-se o entendimento dos parâmetros teóricos que pautam a prática do restauro hoje e o questionamento da validade desses. O projeto de restauro levanta questões éticas quanto a readaptação dos edifícios e as modificações de um patrimônio insubstituível, a exigência de uma análise de valores muitas vezes abstratos intensificam a dificuldade. Como exemplo e instrumento heurístico, coloca-se exemplos da restauração de edifícios icônicos e da adição de arquitetura contemporânea àquela original, faz-se a relação dessas obras à teoria do restauro e legislação.

O enfoque é dado, entretanto, para arquitetura industrial. O estudo leva em consideração as transformações da revolução industrial e suas consequências, a aceleração e dramaticidade das mudanças à partir de então. Os edifícios herdados do séc. XVIII e XIX logo se tornam obsoletos e inapropriados para sua função original, outros são vítimas do processo de desindustrialização, de qualquer forma, complexos industriais inteiros - muitas vezes em regiões nobres dos centros urbanos - terminam sendo abandonados. Mais tarde são demolidos, ou degradados até o estado de ruína pela ação do tempo.

Levanta-se, com isso, a questão da importância desses complexos como testemunho do processo de industrialização, documentação arquitetônica e histórica, e como parte constituinte da identidade social. A possibilidade do uso desses edifícios para a qualificação das cidades como novos equipamentos é latente. Os amplos espaços e localização comumente central dos antigos complexos fabris abre um leque de opções.

Além disso, constata-se uma supervalorização da linguagem industrial, que passa a ser vendida atrelada a um meio de vida artístico e alternativo. A linguagem própria da industria é emprestada no cinema, no design de produtos, e mesmo na arquitetura abrigando novas funções.

Espero com a pesquisa, estar mais próxima de decisões conscientes em um projeto sensível de adaptação de um complexo industrial. A prática de um projeto de qualidade me parece ser impossível sem um desenvolvimento teórico equivalente.

CAPÍTULO 1

Discussões pertinentes em âmbito acadêmico e prático quanto a intervenção em monumento

1.1 - Conflitos ideológicos na prática e teoria do restauro

Referências teóricas norteiam a prática do restauro, a “Teoria do Restauro” de Césare Brandi - baseada em anos de estudo e experiência junto ao Instituto Centrale del Roma - e a Carta de Veneza em especial são de enorme influência no restauro contemporâneo. Enquanto outros estudiosos, alicerces da teoria do restauro no sec. XIX, como John Ruskin, Alois Riegl, abordavam o tema em um sentido abstrato, ligado a sentimentos e percepções, Cesare Brandi discute de maneira analítica e prática, sua visão da fundamentação do monumento enquanto arte e a filiação do restauro à ciência.

Conforme Kühl (p.198, 1998), nos anos 1930, a teoria de Boito, aprimorada por Giovannoni, chamada de “restauro científico” priorizava o caráter histórico do monumento, sua manutenção e salvaguarda enquanto parte integrante da cidade. Considerava-se a utilização dos monumentos essencial a subsistência dos mesmos. Além disso, por encarar o monumento como uma documentação histórica, o inventário minucioso das edificações era indicado. Com a Segunda Guerra Mundial a extensão do patrimônio edificado danificado é inédito, e o tratamento de restauro minucioso sugerido por Giovannoni passa a ser inviável. A Carta de Veneza nasce em 1964, 33 anos após a da Carta de Atenas, também sob influência modernista. O A “Teoria de Restauração” de Brandi, lançada em 1963, não foge as tendências de pensamento. Hoje se entende como típico ao turbilhão da época modernista a procura por soluções universais; assim como a ramificação das áreas, em que matérias de estudo então recentes têm pretensão científica. O urbanismo, assim como o restauro, era uma área em surgimento e uma tentativa de regulamentação é feita, do que seria a verdade, o certo a fazer. A credibilidade é conferida pelo suposta filial! Le Corbusier coloca com relação ao Urbanismo “já se esboça uma doutrina arquitetônica, internacional, fundada na ciência e na técnica.[...] As provas de laboratório existem”. “Tudo é experimentado pelas ciências. Em todo mundo há calculos, traçados, gráficos, amostragens, provas.” (apud CORBUSIER; CHOAY, 2007, p.291)

Tal suposto caráter científico do restauro, a que Brandi faz alusão em “Teoria do Restauro” é bastante limitado. Por mais que ele estabeleça um desenvolvimento lógico, a comprovação de suas conclusões enquanto fatos é impraticável. A própria necessidade de interpretação e julgamento por parte do profissional na prática do restauro torna a matéria discutível. Por mais que se conheçam as teorias majoritariamente aprovadas, e se utilize exemplos de outros casos como instrumento heurístico, todo monumento é singular e restaura-los exigirá tomar decisões que correspondem unicamente ao monumento em questão, essas ficarão a cargo do julgamento e da interpretação do sujeito encarregado.

O posicionamento assumido por órgãos e profissionais de restauro pode ser, portanto, bastante divergente. De maneira geral adota-se uma análise de valores, bastante embasada na teoria desenvolvida por Riegl em o Culto Moderno aos

Monumentos, em que todo monumento possui valores a serem analisados na prática do restauro, esses são colocados em cheque pela frequente exigência de priorização de um deles, e do desenvolvimento de um conceito na realidade de uma intervenção de restauro. É na análise de valores, que a figura do restauro enquanto sujeito fará maior diferença. Brandi (p.29, 2013) resume o conceito fundamentalmente baseado nas artes visuais, quando se tratando de a esses ficam um tanto aquém.

Como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, com efeito, uma instância: a instância estética que corresponde com ao fato basilar da existência de qual a obra de arte é obra de arte; a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado em um certo tempo e lugar e que em certo e lugar se encontra se vê não é sequer necessário acrescentar a instância da utilidade, que, definida, é a única formulada para os outros produtos humanos, porque essa utilidade presente, tal como na arquitetura, não poderá ser levada em consideração isolada para a obra de arte, mas tão só com base na consistência física e nas instâncias fundamentais, a partir das quais se estrutura a obra de arte na realidade a consciência faz dela.

Levando-se em consideração elementos pertinentes a arquitetura como funcionalidade, vivência, dinâmica urbana, constituição de um apego ao espaço, a formação de imaginário, a discussão se torna muito mais complexa. O trabalho de Antoni G. Moreno-Navarro (1999) antigo chefe do departamento de patrimônio em Barcelona, discute a dificuldade do estabelecimento de critérios para avaliar valores e a prática de restauração devido a singularidade de cada caso e a inviabilidade de um regulamento rígido de ambição universal:

“La rigidez de los dos tipos de planteamientos hizo que «la búsqueda de criterios válidos» comunes se frustrase. Las posiciones más próximas a la concepción del monumento como arquitectura (que fueron positivas mientras se propugnaban en el contexto cultural en el que se valoraba también el monumento como patrimonio) propiciaron la aparición, en otros contextos, de conductas que excluían cualquier consideración documental o emblemática del objeto, conductas por tanto contrarias a la restauración en sentido estricto.

En cuanto a las teorías, concebidas como estaban la mayoría en función de los monumentos de la antigüedad, el intento de aplicarlas en la restauración de un objeto un patrimonio «que el viento no se llevó» —condicionada a las circunstancias sociales y económicas muy distintas— resultó también perjudicial.

La reflexión y el debate desde posiciones menos dogmáticas y la experiencia acumulada en esos últimos decenios ha ido enseñando, por fin, que en restauración no puede haber, sólo hay un criterio universal válido: el que afirma que no puede haber, unos criterios universales previos para afrontar el proyecto arquitectónico.

Há grande dificuldade na prática da restauração: identificar e eleger critérios para estabelecer critérios; e tomar decisões de projeto. A intervenção deve ser adaptada às necessidades atuais para seu funcionamento- e há uma infinidade de diferentes exigências, criadas pelo contexto urbano urbana, e mesmo questões como acessibilidade, por exemplo, passaram a estar em voga nas últimas décadas. Entra então uma preocupação muito plausível



A Carta de Veneza (IPHAN, p. 92, 2004) frisa a prioridade da preservação das características originais da edificação em detrimento da adaptação devido a novos usos:

Art.5º: A conservação de monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade; tal destinação é portanto, desejável, mas não pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios. É somente dentro destes limites que se deve conceber e se pode autorizar as modificações exigidas pela evolução dos usos e dos costumes.

A rigidez de “não se pode nem deve alterar a disposição ou a decoração dos edifícios” torna o artigo praticamente impraticável, sendo alvo muitas vezes de uma interpretação extremamente flexível que abre, ironicamente, possibilidade para quase qualquer modificação. A carta deixa então de proteger o monumento por ser incompatível a realidade. O Artigo 6º carrega o mesmo problema.

Art. 6º A conservação de um monumento implica a preservação de uma ambiência em sua escala. enquanto sua ambiência subsistir, será conservada, e toda construção nova, toda destruição e toda modificação que possam alterar as relações de volumes e de cores serão proibidas.

Não obstante as dificuldades da restauração de um monumento de maneira adequada e de sua adaptação a um uso diferente daquele para o qual foi originalmente projetado, há a necessidade da devolução de usos aos monumentos para sua sobrevivência. Choay assinala, em uma escala maior, a consequência de usurpar o uso da cidade:

A cidade antiga, como figura museal, ameaçada de desaparecimento, é concebida como um objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida. Tornando-se histórica, ela perde sua historicidade. (p.191, 2001)

1.2 - O encontro do antigo com o novo: adições de arquitetura contemporânea a monumentos

A icônica Pirâmide do ganhador do prêmio Pritzker, Ming Pei, com a disposição pretendida originalmente para o edifício - a entrada acessada pelo subsolo, em se tratando de uma experiência fenomenológica, a visão é completamente diferente. A mudança de relação entre o novo e o antigo é inquestionavelmente modificada, já que o pátio, antes livre, passa a ser o personagem literalmente central e de marcada presença.

Contudo, a intervenção inicialmente bastante controversa, é hoje amplamente aceita pelo público e aclamada pela crítica. Apesar de se colocar de maneira não harmônica no pátio central, a adição forma um conjunto harmônico e valoriza o espaço. O arquiteto Paul Goldberger, crítico para o New York Times sobre a reinauguração do museu:

...passados mais de cinco anos da revelação do projeto que o arquiteto enfrentou acusações de que um arquiteto americano estaria destruindo o Louvre, o presidente François Mitterrand silenciosamente corta a fita, oficialmente inaugurando a pirâmide.

fig. 1 - Pátio do Louvre

A notícia de Paris é que o Louvre ainda está lá, embora a paisagem seja dramaticamente diferente. A pirâmide não altera muito o Louvre, coexistindo como se viesse de outra dimensão.

O museu que no início dos anos 80 já não comportava o imenso fluxo de visitantes tornou referência em termos de funcionalidade. Em 2014 cerca de 7 milhões de pessoas visitaram o Louvre.

A obra, que custou mais de 1 bilhão de dólares, foi viabilizada graças à intervenção de ponta da época. (Goldberger, 1989). Levanta-se, então, a questão de “seu tempo”. A arquitetura não deve cometer um falso historicismo, nem ser anacrônica, até por uma razão ética. O que não implica que a arquitetura contemporânea seja obrigatoriamente high-tech, o que parece ter sido uma forte tendência de escritórios influentes no restauro de edifícios históricos. Diversas intervenções que tem por essência o contraste entre edifícios históricos e elementos tecnológicos. Abaixo da esquerda para a direita, a escadaria do Reichstag concluído em 1999 pelo escritório Foster + Partners.



Fig.2: Estação King's Cross



Fig. 3: Parlamento Alemão

O arquiteto e professor da faculdade americana Notre Dame, Steven W. Semes chama a atenção para o que vê como ameaça nesse tipo de restauração.

Em outras palavras, reconstruções e adições que objetivam representar a pretensão do design original em seu todo, são descartadas e, com o tempo, as intenções do projeto original de uma localidade histórica se tornam obscuras. Ou pior, nas mãos de arquitetos impelidos pela agressividade da estética opositiva do design contemporâneo moderno, as requisições da Carta forneceram uma racionalização conveniente para a imposição discordante de novas formas e materiais em áreas históricas, resultando na destruição de seu caráter histórico.

Ainda que haja opiniões divergentes sobre a linguagem empregada, as intervenções foram bastante efetivas em termos de funcionalidade, e mais do que isso tornaram-se esmagadores atrativos turísticos. O Museu do Louvre que simplesmente não acomodava o fluxo de visitantes passou a ser um dos mais bem equipados na época de sua reinauguração, e modelo para a construção de outros museus. A restauração da estação King's Cross faz parte de um grande empreendimento no norte de Londres, que busca a revitalização de uma área tipicamente industrial da cidade. Pretendia-se alcançar uma melhor mobilidade através da integração entre as estações de trem de King's Cross, St. Pancras e as linhas de metrô. Já o prédio Reichstag demolido após a Segunda Guerra e reconstruído (sem a cúpula) em 1972, voltou a funcionar como parlamento alemão em 1990, tendo sua restauração - com o desenho de um novo domo - concluída em 1999. Desde então o edifício recebeu mais de 39 milhões de visitantes.

É claro que a adição dessas estruturas singulares e memoráveis tem por objetivo também o incremento do turismo. Tais monumentos passam a ter após as intervenções, um lugar ainda mais dominante na indústria do patrimônio. Logo se tornam ícones relacionados aos lugares a que pertencem no imaginário popular numa escala global.

Contudo, intervenções que fazem uso do contraste gritante de épocas e materiais não são os únicos a terem sucesso. A Pinacoteca de São Paulo é uma intervenção discreta se comparada. Esse caso será utilizado como objeto de estudo no capítulo 3.

CAPÍTULO 2

O caráter mutante do patrimônio industrial

O surgimento da Indústria e John Ruskin

Milhões, no futuro, podem lamentar ou serem prejudicados pela destruição de edifícios que nós dispensamos levemente, em nome de nossa presente conveniência. Tal perda, não temos o direito de infligir. Pertenceria a catedral de Avranches mais à plebe amotinada que a destruiu do que a nós, que perambulamos com tristeza sobre suas fundações?(...)Um belo edifício sempre vele o terreno sobre o qual foi construído, e sempre valerá até a África Central e a América se tornem tão populosas quanto o Middlesex: não há jamais qualquer motivo válido para sua destruição. Se alguma vez chegou a haver certamente não o será agora, quando o lugar tanto do passado como do futuro se encontra demasiadamente usurpado em nossas mentes pelo presente agitado e insatisfeito.

O "presente agitado e insatisfeito" ao qual se refere Ruskin (p. 83, 2013) é aquele da Revolução Industrial na Inglaterra vitoriana em seu ápice econômico. O teórico romântico e conservador, que se tornou referência no estudo do restauro, colocava-se expressamente contra a industrialização. O surgimento da indústria, que mudou o modo de produção e, conseqüentemente, de vida, era a seu ver uma ameaça à arquitetura de qualidade. A indústria tomou conta das cidades e mesmo do campo com fábricas, armazéns, portos e linhas férreas.



fig. 4. A companhia Amoskeag Manufacturing - que um dia foi a maior fábrica de tecidos do mundo - representada em uma litografia do sec. XIX.

Nada disso nos é novidade. O interessante, no entanto, é o que é vivido hoje em relação a esses mesmos edifícios. O que o Ruskin tinha como ameaça - e de fato o era, afinal tomou o lugar de diversos outras edificações, é também vítima das contínuas mudanças em âmbito global, sendo abandonado e mais tarde resgatado enquanto patrimônio construído e memória de um processo recente.

O patrimônio Industrial hoje, da sucata ao fetiche

Os complexos industriais abandonados, herança dos séculos XIX e XX, que permeiam cidades anteriormente industrializadas - às vezes formando grandes

áreas residuais no tecido urbano - são um fenômeno comum das últimas décadas. A inadequação para o uso fabril dos antigos edifícios e consequente abandono é resultado da mudança na conjuntura sócio-econômica mundial. Harvey (p.140, 1992) explica uma mudança no regime de acumulação, que tem início com a recessão de 1973 e é agravada pelo choque do petróleo. A rigidez do fordismo é confrontada por esse novo regime, intitulado pelo autor de “acumulação flexível”.

Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnologia e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre setores como entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado “setor de serviços”, bem como conjuntos industriais completamente novos em regiões até então subdesenvolvidas (tais como a “Terceira Itália”, Flandres, os vários vales e gargantas do silício, para não falar da vasta profusão de atividades dos países recém-industrializados).

São Paulo, por exemplo, é marcada por dois momentos nesse âmbito: com a fomentação do sistema de transporte rodoviário em 1950, as industriais passam a ser implantadas, em vez de no eixo ferroviário, no eixo rodoviário; e há uma mudança de caráter da cidade de industrial para serviços na década de 1980. <http://www.revistas.usp.br/cpc/article/viewFile/15664/17238> O que resulta no abandono de complexos fabris em bairros como a Mooca e a Lapa. Por outro lado, com a valorização crescente do metro quadrado, os bairros são alvos da especulação imobiliária sendo consequentemente verticalizados. Antigos complexos industriais e vilas operárias são demolidos ou descaracterizados para dar lugar a novos empreendimentos.

O Cotonifício Crespi é um triste exemplo. O complexo fabril teve início em 1897, o edifício de fiação de 1920, considerado principal do grupo, tem arquitetura correspondente às fiações inglesas do final do séc. XVIII. O conjunto, que um dia ocupava uma quadra inteira, foi alugado em 2004 pelo grupo Pão de Açúcar para conversão das instalações em hiper-mercado. Além da demolição de vários edifícios do complexo, do prédio principal foram destruídas fachadas e a estrutura original foi praticamente removida. Alegou-se para tal, que a modulação dos pilares de aço não encaixavam com as gôndolas do mercado, e que mesmo com as modificações a imagem do conjunto seria preservada exteriormente. Kühl (p.199,2009) coloca coerentemente que o edifício foi tratado como um invólucro, sendo a raridade do tipo de estrutura na capital paulista, de seis pavimentos, e ossatura de aço (importada da Inglaterra) e vedação independente em tijolo aparente, desconsiderada.



Da esquerda para direita:

fig.5 A empresa Hochtief, contratada para restaurar o antigo edifício, divulga em seu circular, uma ideia de falsa modernidade, na qual fica clara a prioridade do supermercado (que representa essa idéia de “progresso”) sobre o bem tombado.

fig 6. Foto do edifício de fiação após a reforma

Não se trata de manter todas as edificações antigas, pelo simples fato de serem antigas, sem discernimento. Mas sim de uma constatação daquilo que tem valor para a identidade social, para a história e memória da cidade. Lina Bo Bardi coloca de maneira sintética o que ela chama de *presente histórico*: “Portanto, se a gente acreditar que tudo o que é velho deve ser conservado, a cidade vira um museu de cacarecos. Em um trabalho de restauração arquitetônica é preciso criar e fazer uma seleção rigorosa do passado. O resultado é o que chamamos de presente histórico”. (apud RUBINO; GRINOVER, 2009, p.170) No exemplo à cima, o complexo era testemunho da industrialização de São Paulo, da formação e identidade do bairro, que demolição após demolição se torna semelhante a outro qualquer. A bela estrutura metálica, exemplo do início da técnica construtiva industrial que proporcional amplos vãos, estrutura leve e vedação independente, foi substituída para acomodar melhor as necessidades do super-mercado Extra - por exceção do último andar, Kühl (p.199, 2009) indaga mesmo o porquê de isso ter sido feito, uma vez que a ossatura perdeu todo seu significado. É além disso uma questão da herança que deixamos ao autorizar a iniciativa privada ditar os acontecimentos, nessa visão míope do que é prioridade: gôndolas de supermercado bem acomodadas. Ruskin (p.67, 2013) escreve de maneira delicada sobre a preocupação com aquilo que se constrói e é legado ao futuro:

(...) constitui uma das condições prescritas do trabalho humano que a plenitude da fruta seja proporcional ao tempo transcorrido entre o plantio das sementes e a colheita; e que geralmente, portanto, quanto mais distante colocarmos nossa meta, e quanto menos aspirarmos a testemunhar, nós mesmos, o resultado de nosso trabalho, tanto mais abrangente e rica será a medida do nosso sucesso. Os homens não são capazes de beneficiar aqueles que estão com eles tanto quanto podem beneficiar os que virão depois deles; e de rodados os púlpitos a partir dos quais a voz humana se faz ouvir, de nenhum ela alcança tão longe quanto do túmulo.

São duas grandes preocupações levantadas com o caso do cotonifício, destróem-se monumentos- parte da memória social do lugar- para que edifícios sem valor algum tomem seu lugar. Reflexo de uma sociedade regrada pelo interesse particular em detrimento do coletivo. Ulpiano B. de Menezes e Chauí escrevem sobre a relevância da memória:

“Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois fica faltando uma plataforma de referência e cada ato seria uma reação mecânica, um mergulho vazio para outro vazio. É a memória que funciona como instrumento biológico-cultural de identificação, conservação e desenvolvimento”. (apud KÜHL, 2009, p.147)

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer

parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo). (CHAUÍ, 2000, p.164)

Descobre-se o patrimônio não só munido de valor histórico, estético, artístico, mas com uma rentabilidade inesperada. Antigos armazéns e fábricas ganham são associados a um estilo de vida alternativo desejável e status.

Colocando como exemplo a Albert Dock em Liverpool. Inaugurada pelo príncipe Albert em 1846, o edifício projetado pelo engenheiro Jese Hartley foi um marco em termos de industrialização. Foi o primeiro edifício construído inteiramente em ferro fundido, pedras e tijolos na Grã-Bretanha e a primeira doca e armazém fechada não combustível no mundo. Os primeiros macacos hidráulicos para fins de armazenamento também pertenceram a Albert Dock. Ainda assim, na virada do século as docas já estavam obsoletas e subutilizadas - uma vez que os navios de carga aumentaram de porte. Utilizado mais tarde na Segunda Guerra pela marinha e devolvida parcialmente a uso em 1945, sendo finalmente fechada em 1972.

Em 1966 o edifício era ameaçado de demolição, o descaso com a edificação era tanto que entre as propostas apoiadas pela prefeitura estava a substituição dessa por um estacionamento. Contudo a Sociedade Vitoriana, liderada por Pevsner (SAMUEL, XXXX) conseguiu a elevação do complexo ao primeiro nível de proteção do patrimônio britânico. Ainda assim, nos anos 70 o prédio ainda estava em risco - até os anos 80 era comum que armazéns tombados misteriosamente pegassem fogo.

Em 1981 tem início o empreendimento de restauração das docas por Merseyside Development Corporation - uma corporação instituída pelo governo Thatcher para a revitalização de áreas portuárias no rio Mersey, assim como das docklands em Londres pela London Docklands Development Corporation. São contratados uma equipe de arquitetos dos escritórios Franklin Stafford, MDC, Holford Associates, Michael Wilford Associates e os arquitetos Brock Carmichael e James Sterling. O complexo seria agora ocupado por lojas, escritórios, restaurantes, museus, apartamentos e hotel. Holford Associates responsabilizaram-se pela infraestrutura, reparos externos e tratamento das docas, agindo também como testa de ferro para a corporação. Carmichael projetou o museu Marítimo e Sterling juntamente ao Michael Wilford Associates o museu de arte contemporânea Tate. No período de um ano 3 milhões de visitantes estiveram no complexo. No verão de 1984 já foram inauguradas lojas e restaurantes no térreo para criar a imagem de um ambiente movimentado, o que ajudaria na venda dos apartamentos e escritórios. Em uma cidade com imóveis desocupados e uma média de preço baixa, sem propaganda, todos os 32 apartamentos, com preços comparáveis na época aos de Londres, foram vendidos em duas horas. Havia fila de espera para os apartamentos restantes.

Peter Buchanan escritor para a Architectural Review critica o aspecto de *parque temático* adquirido pelo complexo, que segundo ele se tornou "petrified and touristed" (apud PEARCE, 2013, p.85). Pearce interpreta a posição de críticos insatisfeitos com a restauração "For them these complexes in the cause of their salvation have been both gentrified and vulgarised" (p.85, 2013). O que é parcialmente verdade, o complexo das docas passou sim por um processo de

restauração e adaptação para se tornar atraente ao consumo, os apartamentos vendem a ideia de viver em um lugar único - um antigo armazém industrial inaugurado pelo príncipe Albert - cercado por restaurantes e museus de prestígio como o Tate, logo o espaço se torna objeto de status e desejo. Hoje, estima-se que cinco milhões de pessoas visitem Albert Dock por ano.

Choay escreve sobre os efeitos perversos consequentes da valorização do patrimônio (p.225, 2001):

O patrimônio histórico arquitetônico se enriquece, então, continuamente, com novos tesouros que não param de ser valorizados e explorados. (...) A "embalagem" que se dá ao patrimônio histórico urbano tendo em vista seu consumo cultural, assim como o fato de ser alvo de investimentos do mercado imobiliário de prestígio, tende a excluir dele as populações locais ou não privilegiadas e, com elas, suas atividades tradicionais e modestamente cotidianas.

CAPÍTULO 3

Estudos de Caso

Pinacoteca de São Paulo

Para transformar o edifício neo-clássico, que foi utilizado ao longo do sec.XIX para diferentes funções - que contaram com obras de adaptação improvisadas- em um museu preparado para receber exposições de importância mundial, Paulo Mendes da Rocha fez diversas alterações no edifício.

A entrada principal foi trocada por uma secundária, que se dá pela lateral do prédio; a antiga escadaria principal deu lugar a um plateau; o fluxo foi invertido pela mudança dos eixos principais através do emprego de passarelas metálicas; o antigo telhado foi substituído parcialmente por claraboias. Como discutido anteriormente, como poderiam tais medidas não estar em desacordo com os artigos 5º e 6º da Carta de Veneza?

O arquiteto Fábio Müller (p.47, 2002) expõe sua opinião quanto a prática de restauro e em específico sobre a Pinacoteca.

Evocando o velho sem elevá-lo a protagonista e sensibilizando a nova ação à preexistência, estaremos adotando a correta postura de uma prática arquitetônica que testemunha o preexistente mas não se dobra a ele por excesso de zelo e que no abre mão de fazer o que acha necessário em cada circunstância.

A pinacoteca de São Paulo, projetada pelo arquiteto baiano Ramos de Azevedo, passou a ser utilizado em 1900, sem a obra nunca ter sido concluída. Em 1905 foram executadas as primeiras obras de adaptação, e durante os próximos 85 anos, o edifício abrigaria diversas instituições: museu, escola de artes e ofícios, base militar, escola de drama, escola de canto, parte da universidade de São Paulo, e é claro, pinacoteca. Os diferentes usos exigiram mudanças na edificação, que foram feitas sem planejamento ou cuidado com o edifício. Durante o tempo em que ali se situava o liceu de artes e ofícios, por exemplo, foi adicionado um piso intermediário para atender ao número de alunos.

Como museu, a Pinacoteca não poderia receber exposições significantes e seu consequente grande número de visitantes adequadamente. O problema ia de goteiras, infiltrações à falta de acessibilidade. Em 1994, deu-se início às obras de restauro conforme o projeto de Paulo Mendes da Rocha, que teria mais tarde a aprovação do público e da crítica.

As mudanças conduzidas na edificação não comprometeram a estrutura da edificação e em sua maioria são reversíveis, duas questões que são de discussão fundamental se tratando de restauro de patrimônio. As maiores modificações se deram no sentido de leitura do espaço e fluxo. A implantação, antes problemática, por ter a entrada principal de frente para a movimentada av. Tiradentes, foi transferida para entrada lateral. O que possibilitou a circulação tranquila de visitantes sem comprometer o trânsito da região, além disso, ofereceu uma maior área coberta para recepção do museu. O único problema dessa decisão é a possível

confusão por parte do visitante que desconhece a pinacoteca, pois a entrada maior, fora de funcionamento, ainda é lida hierarquicamente como a principal, apesar da demolição da escadaria que dava acesso. A impressão com a transferência é a de se estar entrando pela porta dos fundos.

Outra grande modificação foi a colocação de quatro passarelas metálicas cortando os átrios no primeiro e segundo andar. A adoção dessas estabelecem uma nova circulação, mais compatível ao projeto de museus atuais - originalmente o visitante teria que caminhar de sala em sala, sem nunca obter uma visualização mais ampla da disposição dos ambientes. As passarelas, juntamente a nova entrada, fortalecem a força horizontal do edifício, através da formação de um novo eixo. Além disso, possibilitam visualizar o que acontece nos outros andares do museu, sem, no entanto, oferecer acesso aos outros pisos imediatamente.



fig.5 - Átrio Pinacoteca



fig. 6 - Marcas do antigo telhado na sala de exposição

O piso intermediário - aquele adicionado enquanto escola - foi removido, assim como a antiga cobertura, que foi substituída por uma estrutura quadriculada de metal pintado de branco e vidro. A substituição é imperceptível vista do exterior. Já internamente percebe-se que um dia ali existiu um telhado pela diferença na coloração dos tijolos. As esquadrias, que já não eram as originais, nem seguiam um padrão, foram removidas e as janelas fechadas com painéis em marrom escuro.

Como resultado, a impressão é que se está numa ruína ao ar livre. Sobre as passarelas metálicas ficam claros dois momentos claramente distintos, quase como andar em uma área de escavação - apesar do edifício original ser de 1905. A inexistência de esquadrias fortalece a imagem pitoresca de ruína, como se tanto tempo houvesse se passado ali que a madeira não resistiu. Nos átrios é possível ver detalhes da janela se despedaçando. O valor de antiguidade descrito pelo teórico Alois Riegl é claramente presente no monumento, há certo apelo no “ciclo da gênese e do decair” (2014), a decadência do edifício é atraente.

Talvez a única ressalva que se faça quanto à qualidade do projeto de restauração seja a questão da hierarquia da entrada principal. Mas o projeto de restauração é fundamentalmente uma adaptação do que já existe, no qual prioridades devem ser escolhidas e inevitavelmente algo será sacrificado em prol de outros ganhos.

MUSEU D'ORSAY

O Museu d'Orsay se integra perfeitamente ao conjunto de elegantes edificações junto ao Sena. As grandes aberturas em vidro e esquadrias metálicas, assim como a entrada, nos mesmos materiais, delatam que o edifício data do início do séc. passado - época em que se começou a usar ferro na arquitetura francesa. Apesar das fachadas exibirem um estilo neo-barroco francês em calcário, que não deixa nada a desejar em termos de ornamentação, alguns elementos da tipologia do edifício insistem num uso industrial: as amplas aberturas com extremidade superior em semi-círculo, os grandes relógios. Para quem avista o enorme arco que cobre a maior parte da edificação, não há dúvidas: uma estação ferroviária. É claro que o desaparecimento de qualquer vestígio de trens, tornou o jogo de percepção um tanto mais difícil.

O Museu ocupa hoje o terreno de onde um dia foi o Palácio D'Orsay. Construído entre 1810 e 1838, o palácio abrigou diferentes funções estatais, até 1871, quando junto aos edifícios vizinhos foi queimado na Comuna de Paris. Durante trinta anos as ruínas permaneceram como lembrança da guerra civil.

Em 14 de julho, na Feira Mundial de 1900, foi inaugurada a moderna estação de trem que deveria suprir a região central e nobre de Paris para a região sudeste, o edifício do arquiteto Victor Laloux também abrigava um requintado Hotel, que recebeu durante anos banquetes e encontros políticos. A fachada do Hotel de acordo a arquitetura pregada nas escolas Beaux-arts francesas, servia de máscara, encobrindo a estrutura metálica da moderna estação de trem. O hall de entrada se abria para o impressionante salão principal, 32 metros de pé direito, 40 metros de largura e 138 metros em comprimento. Contava com dezesseis linhas subterrâneas a tração elétrica, recepção no térreo, elevador para passageiros, rampas e elevadores de bagagem.

Ainda assim, em 1939, com o progresso da tecnologia ferroviária, as plataformas da estação se tornaram muito curtas para acomodar os novos trens, servindo somente ao subúrbio parisiense à partir de então.

Nos anos 1960, surge a proposta de demolição da Estação para dar lugar a um grande hotel de arquitetura modernista. Ainda no que é tido como final ou alto modernismo, a ideia de substituir o antigo e "ineficiente" por edifícios modernos é bem aceita. No entanto, logo após a permissão de demolição ser concedida, o Ministro do serviço público, transporte e moradia, se recusa a autorizar a construção do hotel por sua incoerência com a área, "por seu tamanho e gabarito". A demolição do mercado de Les Halles, que ocupava uma quadra inteira no centro da cidade e resultou em grande debate - demolição até hoje sentida - causou maior precaução por parte do governo em empreendimentos semelhantes.

Em 1978 a antiga estação foi listada como patrimônio protegido e uma competição foi lançada para convertê-la em museu. O escritório de arquitetura francês A.C.T. ganhou concurso para a restaurar o novo museu que abrigaria obras de arte do mundo ocidental criadas entre 1848 à 1914. A arquiteta milanese Gae Aulenti juntou-se a equipe para a realização dos interiores.

A Gare D'Orsay foi o primeiro edifício industrial a ser convertido em museu de grande porte. A edificação foi restaurada com a inclusão de novas tecnologias necessárias ao seu funcionamento. Os arcos e a rica ornamentação do teto abobadado foi restaurado ao seu estado original, com a instalação discreta de ar-

condicionado e equipamentos sonoros ante-reverberação. A singular obra de adaptação durou cerca de oito anos sendo finalmente inaugurado em 1986.

Em uma visita ao museu, a entrada se dá pela *accueil*, de onde não se vê o interior. Prosseguindo para o salão principal o espaço se abre: do patamar de entrada se enxerga o vão central, uma andar a baixo e um a cima. A antiga estação parece abrigar uma grande escultura: patamares, paredes, escadas e bancos se mergem num espaço escultórico sob a proteção de uma imponente e ampla cúpula de aço e vidro. A visibilidade, logo no início da visita, do sistema de circulação, oferece certa clareza sobre a distribuição do espaço. O saguão principal, dividido em três níveis, dá acesso às galerias. Essas são subdivididas em salas (hoje pintadas em diferentes cores), com pé direito mais baixo e conformações constrictas, que abrigam estilo específicos como impressionismo e romantismo.

A principal estratégia do projeto para permitir a adaptação do edifício a sua nova função parece ser a criação de ambiências em menor escala, o saguão principal através do uso de paredes mais baixas estabelece um intermédio entre a escala monumental da ferroviária e aquela muito menor dos visitantes e obras expostas.

O eixo principal é claramente aquele imposto pela arquitetura original, que se dá também paralelamente nas galerias laterais. Ainda assim há uma sugestão de transversalidade através dos desenhos do pisos e disposição alinhada das portas. A dimensão do museu é bastante maior do que se tem impressão na entrada, e juntamente ao disposição as vezes confusa das galerias, são provavelmente o maior problema no seu enquanto museu. Acredito que um visitante possa passear pelo D'Orsay diversas vezes antes de conhecer as salas da torre, por exemplo, ou outras com localização menos favorecida. O crítico de arquitetura do *The New York Times* Paul Goldberger fez críticas ácidas, apontando entre elas a questão do layout das galerias e a exposição das pinturas:

Not the least of what is wrong is that this building, which once had the glorious clarity and directness characteristic of the best Beaux-Arts architecture, is now so complicated in its layout that one cannot hope to find each gallery without a map. It occasionally seems as if the designer were playing a game - how many funny places can you make to show pictures? Thus there are galleries like the one shoved near the top of the west end of the building, where post-Impressionists are stuck amid a forest of columns, and the tiny gallery in the corner, where Toulouse-Lautrec is shown in a mean, slick space that feels like a Milanese basement.

Há sim a impressão de que alguns espaços foram o resultado indesejado da ideia principal, espaços que "sobraram", e ainda assim usados na exposição de obras importantes.

Além disso, acho cabível colocar que muitas vezes elementos da arquitetura são escondidos pelas paredes novas das galerias. Então se olha para a pintura, mas fica o desejo de ver por trás da parede "como seria o resto da maravilhosa janela de ferro..."

Ainda assim, a estação comparada a um Palais de Beaux-arts pelo pintor Edouard Detaille, é em sua essência uma joia. O vão principal causa no visitante um sentimento de pequenez, o patamar de entrada é como uma sacada para a apreciação da monumentalidade e contrastante delicadeza da estrutura do séc. XIX. O vão principal, com seus diferentes níveis e caminhos lembra um jardim de esculturas. Há um turbilhão de informações, vindas da excelência e diversidade das

obras e da própria arquitetura, ambas enchem os olhos. Essa visita pelo melhor do século XIX pode ser acusada de muitas coisas, mas nunca desinteressante.



fig.7 - Átrio principal Museu D'Orsay



fig. 8 - Interior de uma das galerias

LISTA DE IMAGENS

Fontes

Figura 1:

http://www.earthalacarte.com/images/destination/1370436070_0!!-!!21.jpg

Figura 2:

<http://uk.urbanest.com/blog/wp-content/uploads/2015/04/kingscross-roof.jpg>

Figura 3:

<http://www.fosterandpartners.com/projects/reichstag-new-german-parliament/>

Figura 4:

<http://kids.britannica.com/comptons/art-161650/The-Amoskeag-Manufacturing-Company-in-Manchester-NH-shown-in-a>

Figura 5:

<http://brasilimperdivel.tur.br/wp-content/uploads/2011/05/SP-Museu-Arte-Pinoteca.jpg>

Figura 6:

<http://brasilimperdivel.tur.br/wp-content/uploads/2011/05/SP-Museu-Arte-Pinoteca.jpg>

Figura 7:

<http://paris.easypasstours.com/img/uploads/loops/original/590loop.jpg>

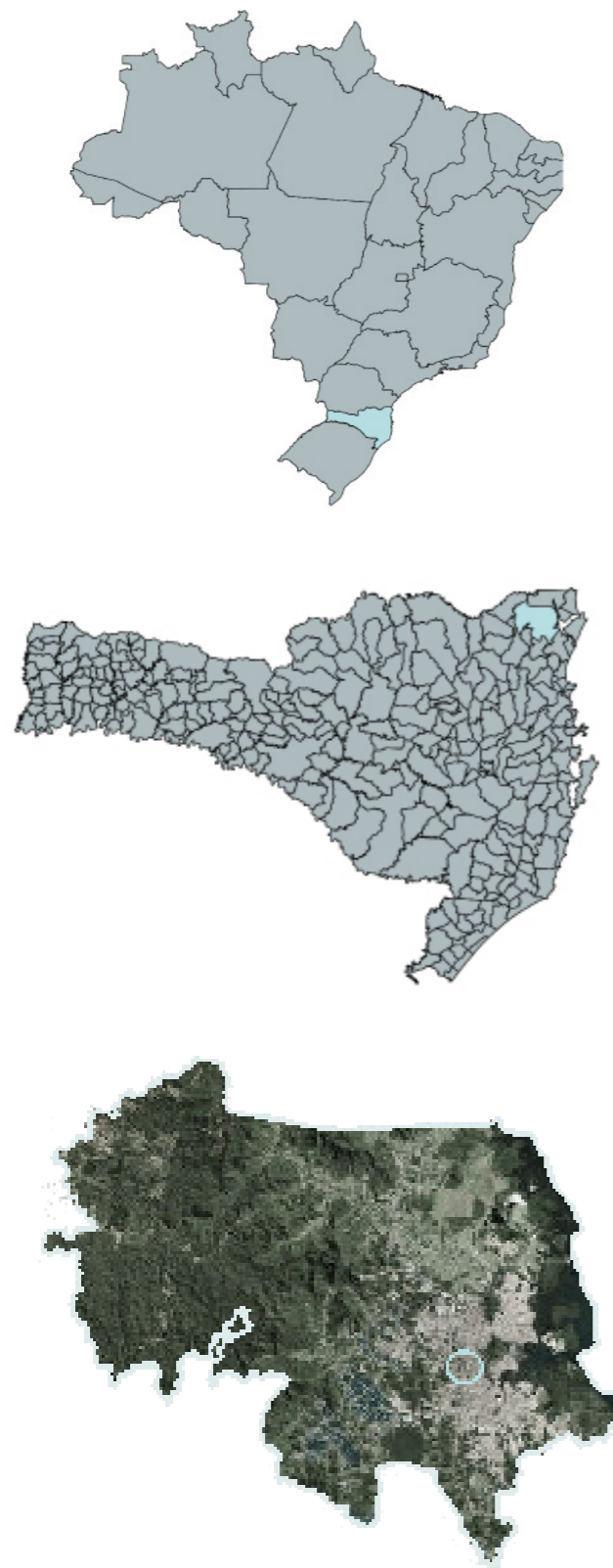
Figura 8:

<http://www.wilmotte.com/en/project/gallery/1/Musee-dOrsay-Pictures>

REFERÊNCIAS

- RIEGL, Alois. O Culto Moderno dos Monumentos: A sua Essência e a sua Origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. 4ª Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do Patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- RUSKIN, John. A Lâmpada da Memória. 2ª Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- KÜHL, Beatriz. Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização: Problemas Teóricos de Restauro. 1ª Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.
- KÜHL Mugayar, Beatriz. Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo: Reflexões sobre sua preservação. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- PEARCE, David. Conservation Today: Conservation in Britain Since 1975. Nova Iorque: Routledge, 2013.
- STRATTON, Michael. Industrial Buildings: Conservation and Regeneration. Nova Iorque: E&FN Spon, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- ADAMS, Betina. Preservação urbana: gestão e resgate de uma história. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.
- HARVEY, David. Condição Pós-Moderna. 25ª Edição. São Paulo, 2014.
- GONZÁLEZ Moreno-Navarra, Antoni. La Restauración Objetiva (método SCCM de restauración monumental): memoria SPAL 1993- 1998. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1999.

LOCALIZAÇÃO



PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE JOINVILLE

Recorte da centro histórico



Figura 01
MUSEU DE ARTE DE JOINVILLE



Figura 02
CEMITÉRIO DO
IMIGRANTE



Figura 03
IGREJA DA PAZ
(ANTIGA ESCOLA ALEMÃ)



Figura 04
VIA GASTRONÔMICA



Figura 05
RUA DAS PALMEIRAS E
MUSEU NACIONAL DE
IMIGRAÇÃO



Legenda:

Imóveis tombados

Entorno de proteção dos
imóveis tombados

Imóveis em processo de
tombamento

Unidade de interesse de
preservação

Entorno histórico em Joinville. Fonte: editado pela autora a partir da plataforma de geoprocessamento <http://simgis.joinville.sc.gov.br/>

MAPA - INFORMAÇÕES GERAIS



HISTÓRICO DO COMPLEXO FABRIL ANTARCTICA



A história da edificação da Antarctica em Joinville está intimamente ligada à cronologia da produção de cerveja nacional, desde o ato do Poder Executivo publicado no Diário Oficial da União, estabelecendo a fabricação da bebida em território nacional. Portanto, em 1891, a Companhia Antarctica se estabelece em São Paulo e com apenas dois anos de funcionamento sofre com problemas financeiros, controlados pela firma Zerrener Bülow & Cia., que assume o poder acionário em 1893, data considerada o marco inicial das Indústrias Antarctica. Em 1905 a Antarctica compra a Cervejaria Bavária, passando a dedicar-se apenas à fabricação de bebidas, já que inicialmente produzia também banha e embutidos.

Desenvolviam-se na mesma época em todo o Brasil pequenas fábricas principalmente nos estados do sul, em 1915 a Cervejaria Rischbieter de Blumenau, já adaptada à energia elétrica produzia 100.000 garrafas/ano. Um ano depois, por questões financeiras a Rischbieter cessa sua produção e o maquinário é vendido em 1920 para a Cervejaria Catharinense em Joinville.

A Cervejaria Catharinense surge do empreendimento desenvolvido a partir de 1914 por Alfred Thiede, imigrante vindo da Prússia Ocidental. O fato é de que até 1925 a cervejaria existia sob o nome Thiede, quando transformou-se de cervejaria artesanal de alta fermentação para cervejaria de baixa fermentação. A modificação no processo visando alcançar maior produtividade trouxe também problemas financeiros que culminaram com a transformação da Thiede, Seyboth & Cia. em Cervejaria Catharinense, tornando-se assim a maior cervejaria do estado, produção de 18.000 hectolitros/ano. Nessa época a fábrica empregava 80 pessoas e produzia as cervejas Ouro, Pilsen, Catharinense, Clariha, Porter e Munchen, além da limonada na área de refrigerantes.

A cervejaria se instala na Rua XV de novembro em Joinville e passa por diversas ampliações e modificações desde 1929 até 1967, ao todo 29 projetos abrangendo itens diversos desde um frigorífico (1929), reconstrução da casa de máquinas (1930), tanques de fermentação (1931), ampliações do prédio (1939), ampliação da doca seca e do edifício anexo (1944), até portões e escritórios.

Em 1942, a Cervejaria Catharinense é reinaugurada, agora sem o nome Thiede. A partir deste momento, a Companhia Antarctica Paulista expande sua de empresas associadas até 1973, quando esta deixa de ser filial criando-

se a Companhia Sulina de Bebidas Antarctica com sede em Joinville, e que atendendo à descentralização passa a operar incorporando as unidades de Ponta Grossa e a de Curitiba. Em 1980, a Companhia Sulina de Bebidas Antarctica adquire controle acionário da Cervejaria Serramalte, com fábricas em Getúlio Vargas e Feliz (RS). Por fim, o relatório anual de 1993 elenca as empresas controladas pelo grupo Antarctica num total de 26.

Em 1998, a Companhia Sulina de Bebidas Antarctica encerrava suas atividades passando seu patrimônio à Indústria de Bebidas Antarctica Polar, que em 2001 vende o imóvel contendo edificações diversas, instalações e maquinário para o Município de Joinville, desde que o prédio principal na Rua XV de novembro se destine ad aeternum ao “Complexo Cultural Antarctica”.

Fonte: Adaptado do texto “Resenha Histórica da Companhia Sulina de Bebidas Antarctica” por Walter de Queiroz Guerreiro, M.A., 2008.

A CIDADELA CULTURAL HOJE

Embora o complexo devesse ter uma destinação exclusivamente cultural diversos edifícios são ocupados hoje por órgãos públicos; Detran, Secretaria de Proteção Civil e Segurança Pública, e a Defesa Civil. Por outro lado aqueles que não foram ocupados e conseqüentemente não tiveram manutenção constante ao longo dos dezoito anos desde a saída da Empresa Antarctica estão extremamente danificados ou já foram até mesmo demolidos.

Apenas duas dentre as seis edificações ainda existentes do complexo são utilizadas para fins culturais. Mesmo com o estado degradado do conjunto e uma falta de clareza em relação ao uso – um dos edifícios até mesmo se divide entre o detran, uma sala que serve para apresentação de teatro e outra sala para exibição de obras plásticas - a apropriação pelos moradores de Joinville é crescente.

Em 2014, o Grupo Cidadela em Pauta organizou o movimento Ocupa Cidadela. Semelhante a virada cultural, o evento proporcionou durante um final de semana mais de 60 atrações. O objetivo era aproximar os joinvillenses a cidadela, incentivar a ocupação pela população de um espaço que legalmente deveria ser seu. Nos últimos dois anos há atividades e atrações constantemente em dois edifícios parcialmente reformados. No imaginário popular joinvillense, o conjunto não é mais relacionado somente a produção de cerveja mas a manifestação cultural.

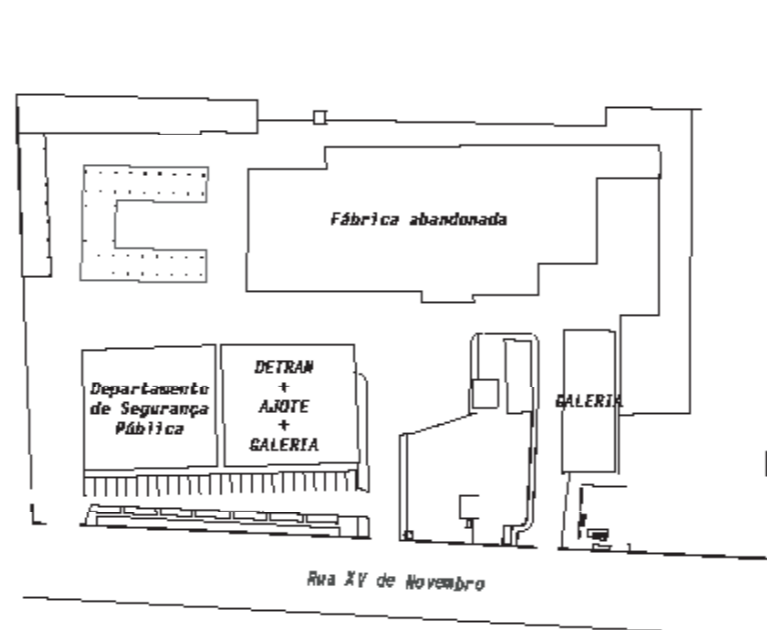
A antiga fábrica, maior edifício do complexo e também o mais antigo, encontra-se em total abandono, negligenciado por quase duas décadas é uma ruína. Guardada por tapumes e cadeados, a entrada ao edifício é proibida pelo risco de desabamento de estruturas de madeira, telhas, tijolos. Telhados de madeira apodreceram, tendo de fato caído em diversas partes, assim como os pisos também em madeira apresentam buracos. No entanto, parece ser usada como depósito de lixo escolar, de placas de trânsito e computadores.

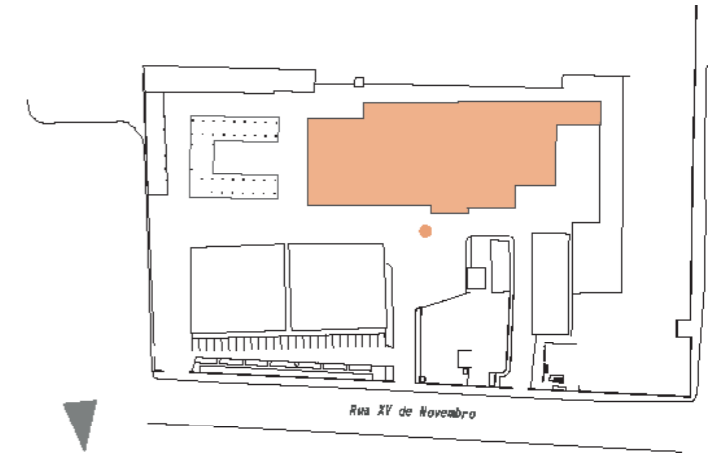
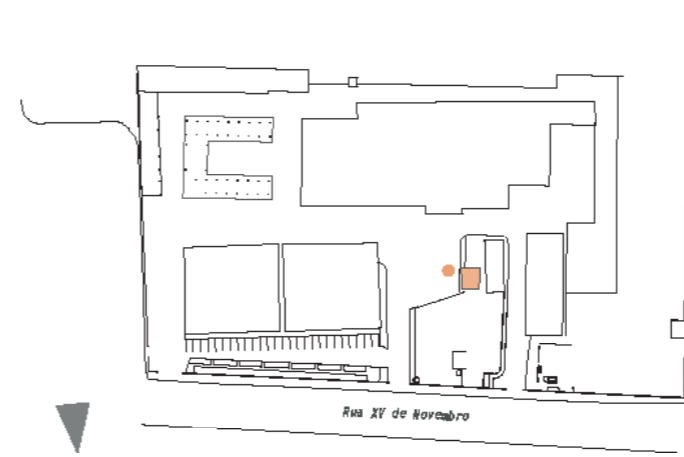
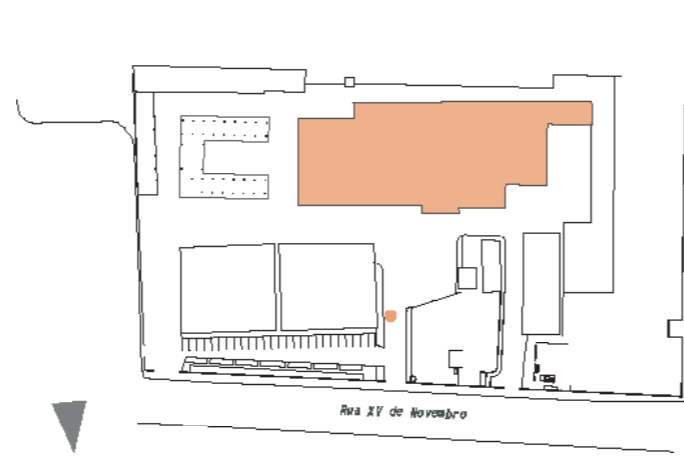
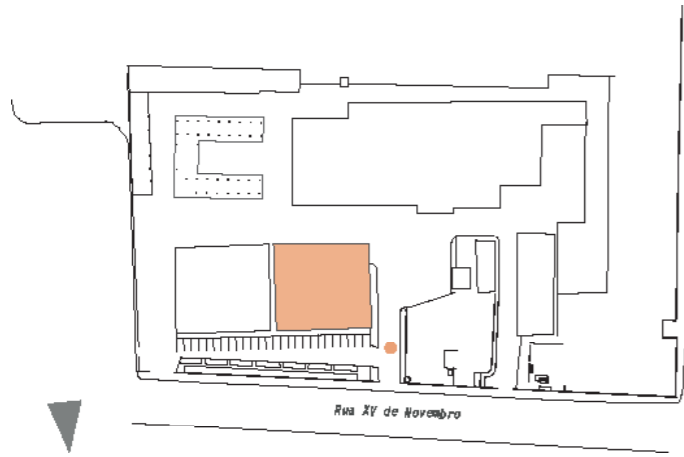
A seguir, uma sequência de fotos do local ilustra essa situação. Todas as fotos são do acervo pessoal.

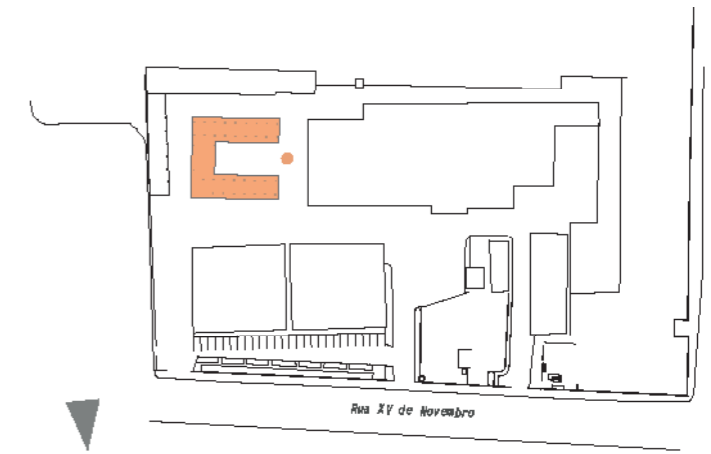
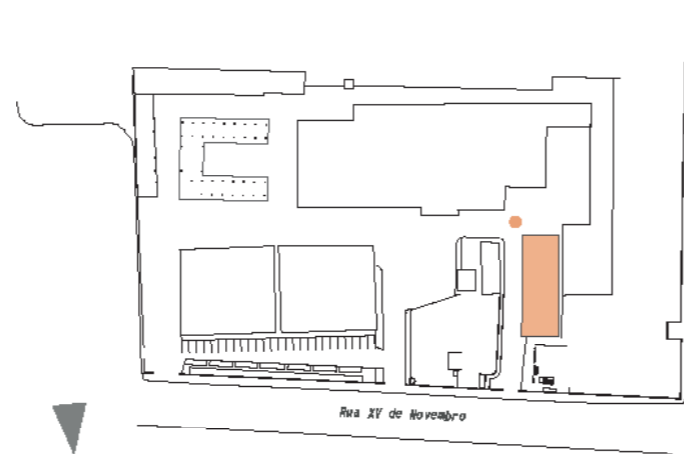
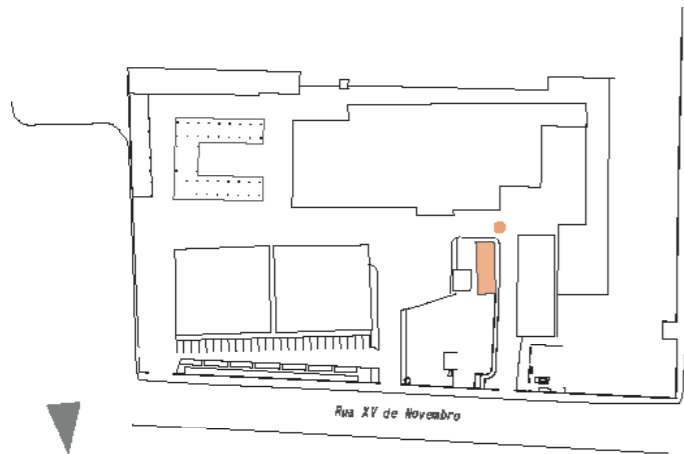


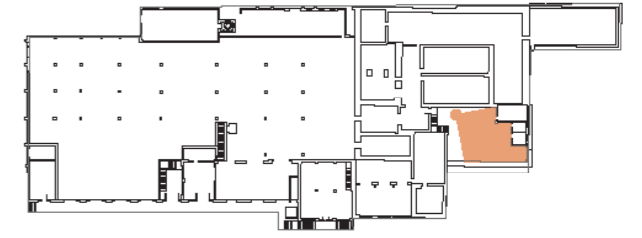
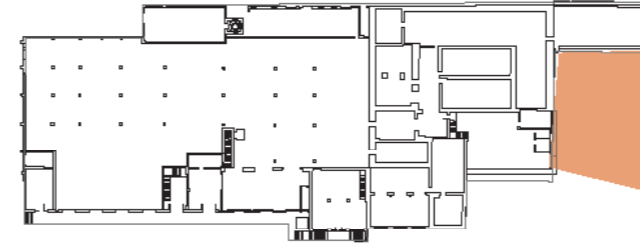
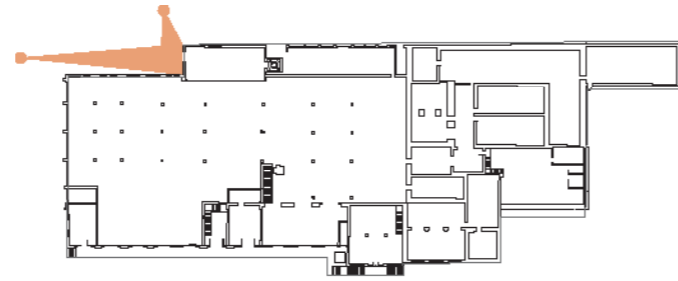
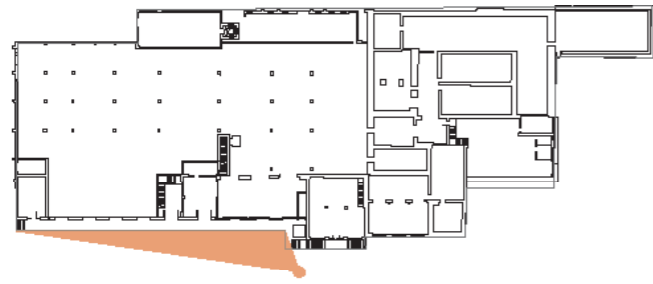
- Preservação Integral
Intervenção destinada à preservação das características arquitetônicas, artísticas e decorativas internas e externas do imóvel em questão.
- Preservação Volumétrica
Intervenção destinada à conservação das características arquitetônicas, artísticas e decorativas externas do imóvel em questão.
- Preservação Cautelar
Intervenção destinada à proteção e integração do entorno, composta por três modelos: Reconstituição, Adequação e Renovação.
- Edificações Liberadas

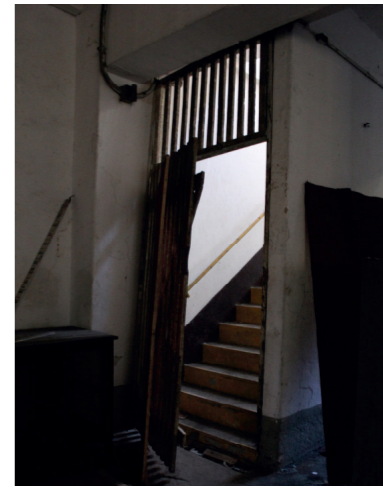
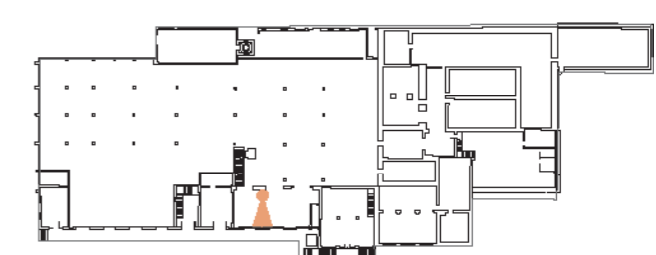
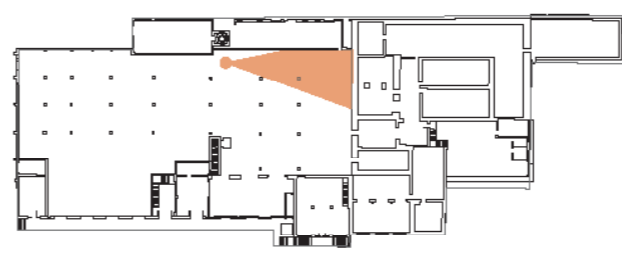
Fonte: Fundação Cultural de Joinville - Coordenadoria do Patrimônio Cultural







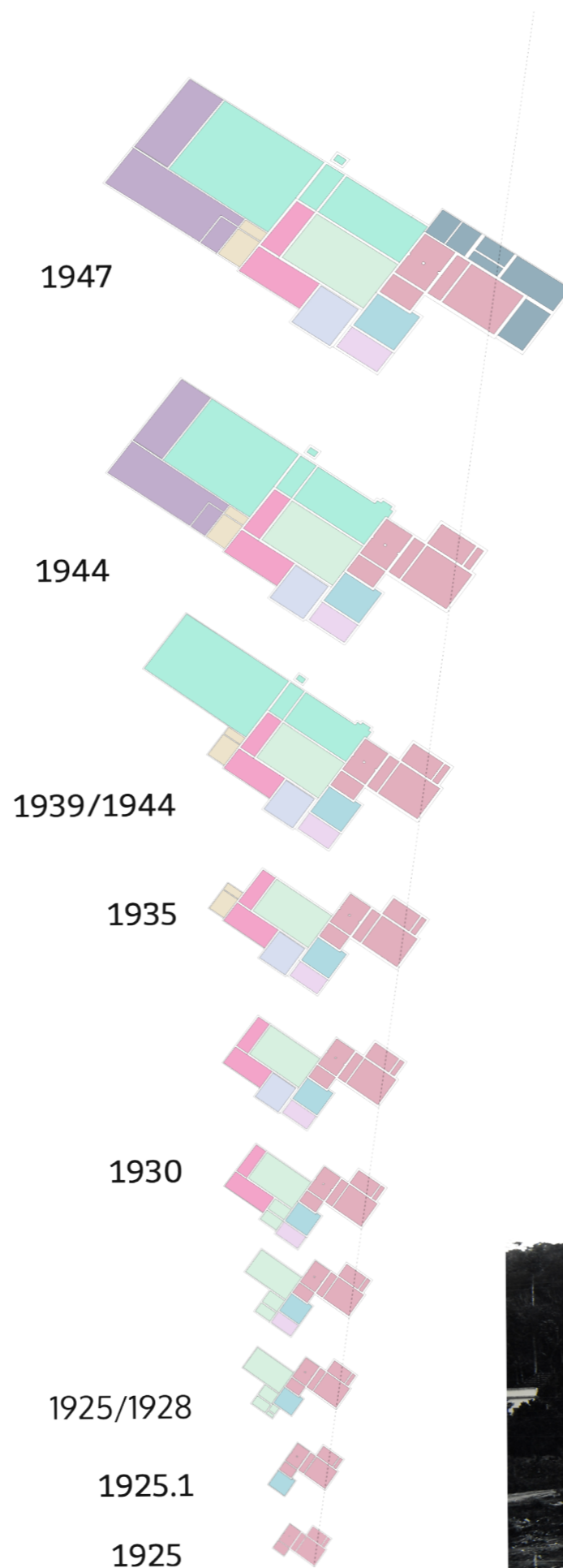






Compreensão da formação tipológica da fábrica

Através de plantas registradas na prefeitura das muitas modificações sofridas no edifício principal, entre os anos de 1925 e 1948, foi possível estabelecer uma sequência em que se entende como volumes foram adicionados e retirados resultando numa conformação bastante parecida com a atual.



2015



1944

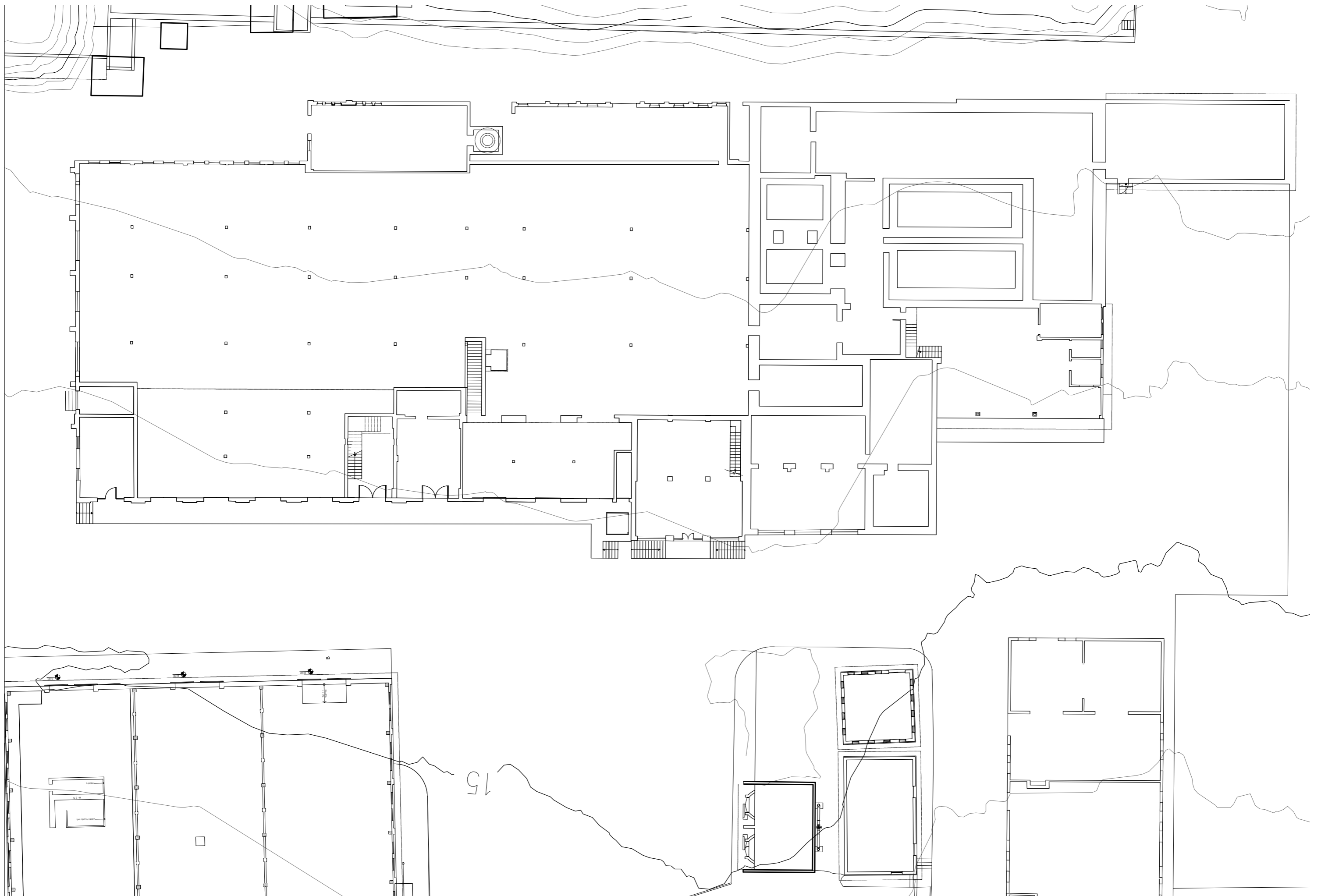


1925

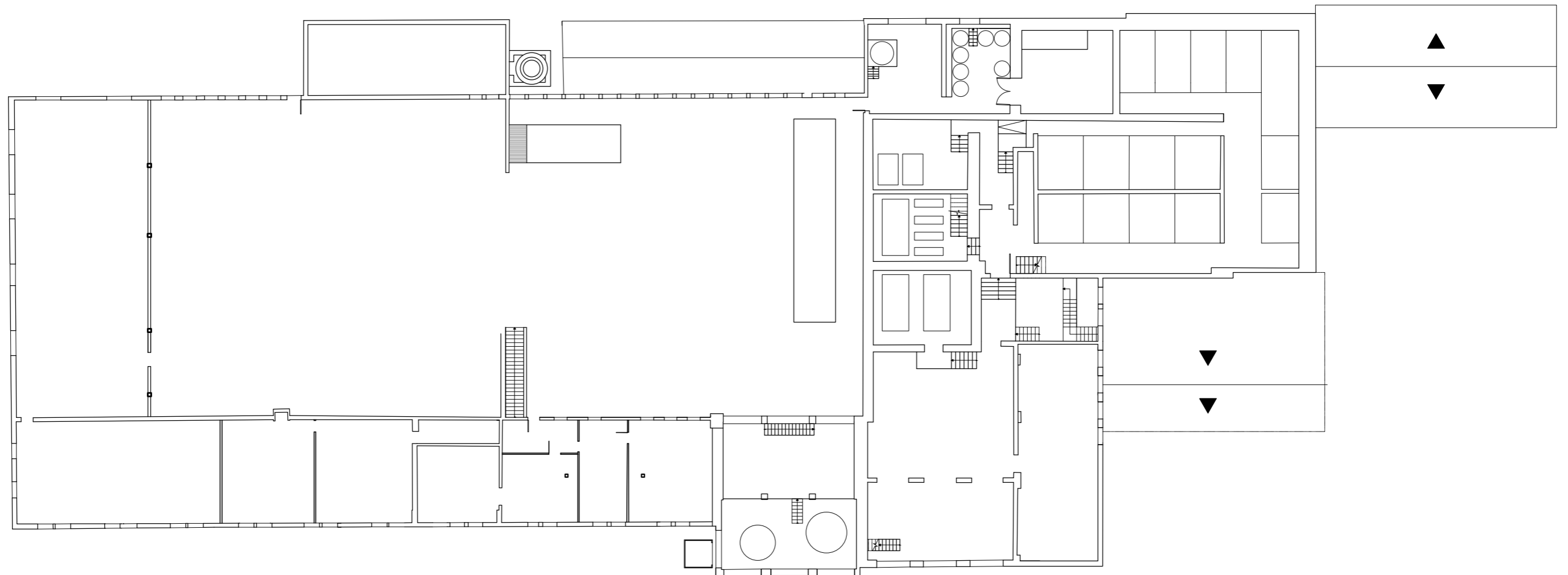
MAPA SITUAÇÃO esc. 1:1000



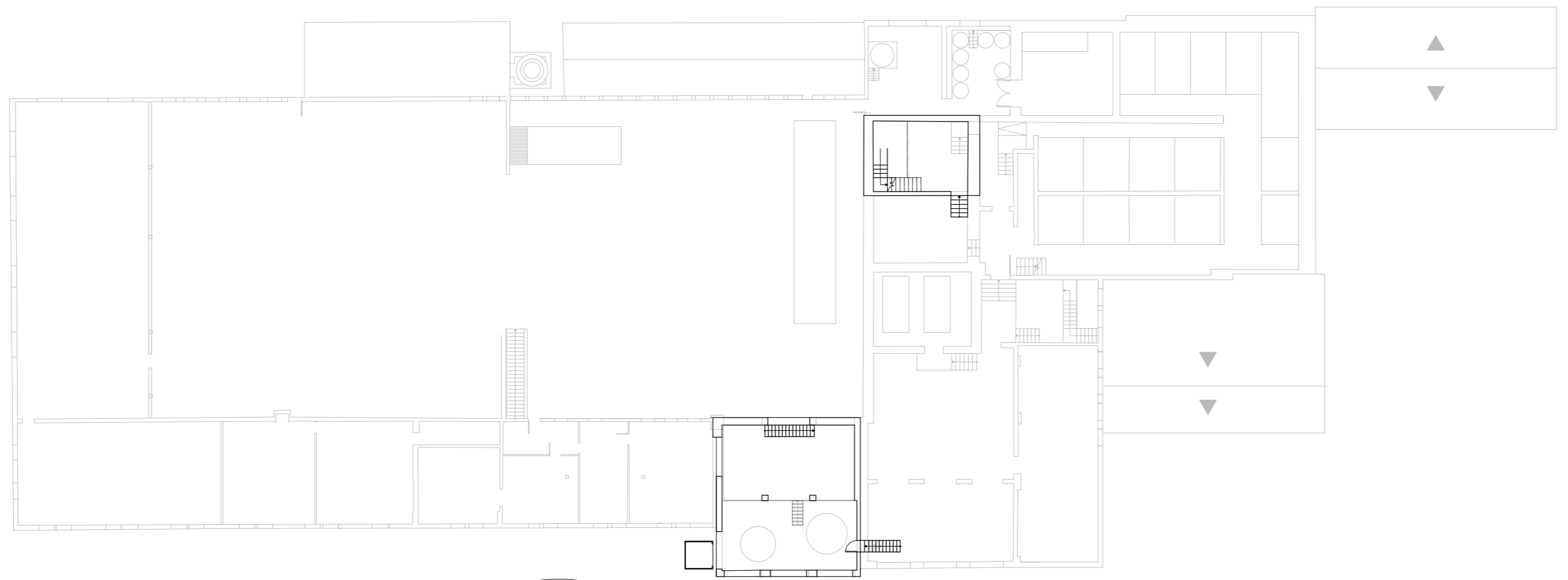
PLANTA BAIXA TERREO esc. 1:300



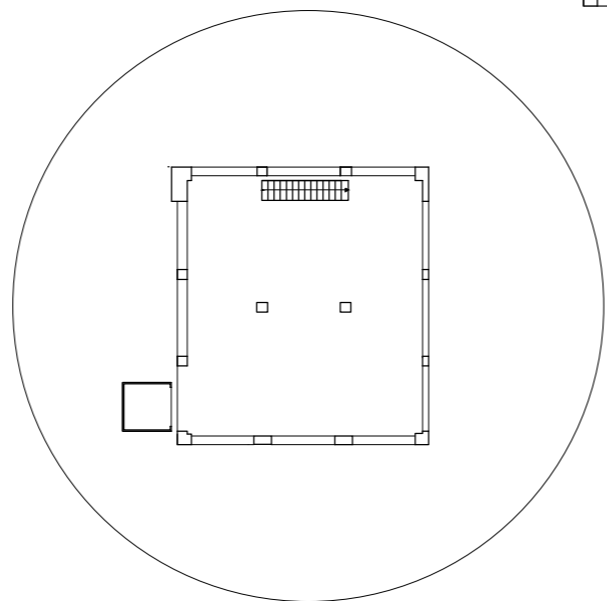
PLANTA BAIXA SEGUNDO PAV. esc. 1:300



PLANTA TERCEIRO PAV. esc. 1:300



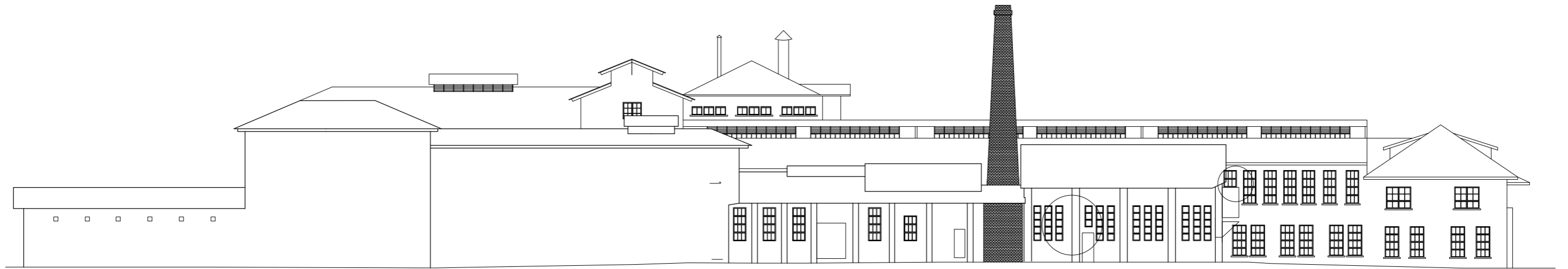
PLANTA QUARTO PAV. esc. 1:300



FACHADA NORTE. esc. 1:300



FACHADA SUL. esc. 1:300



FACHADA LESTE. esc. 1:300

