

IDEAL INDUSTRIAL

PARA UMA ABORDAGEM CONCEPTUAL À INTERVENÇÃO
NO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL



João André Guardado Marques

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientada pelo Professor Doutor António Manuel Portovedo Lousa
Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra
Departamento de Arquitectura

Junho . 2017

IDEAL INDUSTRIAL

PARA UMA ABORDAGEM CONCEPTUAL À INTERVENÇÃO
NO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL

A presente dissertação encontra-se escrita de acordo com o Antigo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, e segue as normas da APA para referências bibliográficas. As citações cuja fonte original seja em língua estrangeira encontram-se traduzidas pelo autor no corpo de texto, sendo que em nota de rodapé se encontra a respectiva transcrição da citação original não traduzida.

ao Professor António Lousa por toda a sabedoria que me transmitiu e
pela orientação nesta dissertação;
aos meus amigos de infância por me acompanharem desde sempre;
aos meus amigos de Coimbra por todo o apoio neste longo percurso;
à Loriane por tudo o que ela representa;
a toda a minha família, especialmente ao Joselindo;
e fundamentalmente, aos meus pais e ao meu irmão, a quem dedico
este trabalho,

um sincero obrigado.

RESUMO

A presente dissertação tem como objectivo fazer uma incursão no universo industrial, em especial em Portugal, especificamente nas fábricas, equipamentos geralmente de grande escala e com uma vasta profusão no território, que se deparam actualmente com novos desafios à sua continuidade. Parte integrante da cidade e da vida dos seus cidadãos ao albergar o sector mais dominante num passado recente, hoje em dia grande parte delas encontra-se numa situação de abandono. A este claro afastamento está subjacente o evoluir da sociedade que com uma geral melhoria nos indicadores de qualidade de vida e o advento do computador durante o séc. XX, realinou o seu foco para um sector terciário em veloz crescimento. A cidade em constante comoção e adaptação desenvolveu-se à imagem desta mudança de paradigma, o escritório, o comércio e os serviços ganham destaque. Além da atenção re-direccionada, as fábricas que se disseminaram rapidamente encontravam-se agora em excesso pois muitas das produções foram sendo abandonadas. Países com custos de produção mais baixos ou factores como a globalização ajudaram no decaimento geral da indústria. Grande parte destas construções, familiarizadas com agitação diária pois eram edificadas para realizar certas tarefas dinâmicas, passaram a ser sinónimo do exacto contrário - passividade e impasse, ruína industrial consagrada que se vai diluindo na cidade incansável que a absorve.

Surge com interesse perceber o que estes espaços expectantes foram e o que são, entender que potencial possuem enquanto possíveis elementos qualificadores

da cidade e que programas de interesse podem albergar para a melhorar. O estudo destes elementos deve ser caso a caso pois o planeamento além de limitado não é generalizável, deve-se portanto perceber que tipos gerais de atitude interventiva existem e quais as suas particularidades.

Visto a procura da arquitectura pela melhoria do espaço urbano ser incessante, e de forma a transformar um problema numa solução, devem-se definir estratégias de intervenção. Estimular o desenvolvimento de perspectivas multidisciplinares num espectro amplo e flexível, desde o mais conceptual ao mais detalhado. No formular de abordagens deve-se focar em exercícios de curto a médio prazo com uma atitude temporária e mutável, aliado a um alto respeito à preexistência, para um edifício ou complexo de média escala em contexto urbano relevante. Usa-se o caso de uma antiga fábrica de Coimbra “A Ideal”, inserida num enquadramento estagnado, mas cheio de potencial, para demonstrar uma abordagem conceptual a esta problemática.

Palavras-chave: Fábrica, Reconversão, Património Industrial, Arquitectura Industrial, Obsolescência.

ABSTRACT

The present dissertation aims to do an incursion on the industrial universe, especially in Portugal, specifically in the factories, generally large scale buildings with a vast profusion on the territory, that nowadays face new challenges to their continuity. Integral part of the city and the lives of the citizens by hosting the most prevalent sector in a recent past, today most of them are in a situation of abandonment. This clear departure underlies the evolution of society that with a general improvement in quality of life indicators and the advent of computer during the 20th century, realigned its efforts to a rapidly growing tertiary sector. The city in endless commotion and adaptation developed accordingly to this paradigm shift, the office, commerce and services are drawing attention. In addition to the redirected focus, the factories that once spread quickly were now in excess induced by the abandonment of many productions. Countries with lower production costs or factors such as globalization resulted in the overall downturn of the industry. Most of these buildings, familiarized with restless settings because they were built to perform certain dynamic tasks, are now synonymous with the complete opposite - passivity and precariousness. Established industrial ruin that is being diluted in the tireless city that absorbs it effortlessly.

It is of interest to understand what these waiting spaces once were and what they are today, what potential they possess as possible rejuvenating elements of the city and what programs of interest they can lodge in order to improve it. The analysis

of these elements must be on a case-by-case basis since the planning, besides having limitations is not generalizable, therefore it is necessary to understand what general types of intervention exist and what their particularities are.

All things considered, architecture and its search for the improvement of urban space is incessant, and in order to transform the problem related to these spaces into a solution, strategies of intervention must be defined. The development of multidisciplinary perspectives in a broad and flexible spectrum, from the most conceptual to the most detailed, must be stimulated. While formulating approaches, one should focus on short to medium term exercises with a temporary and adjustable attitude, with a great respect for the building and its essence, for a medium-scale building or complex in a relevant urban context. To demonstrate a conceptual approach to this problem in a stagnant but full of potential setting, we chose an old Coimbra factory, named “A Ideal”.

Palavras-chave: Factory, Conversion, Industrial heritage, Industrial architecture, Obsolescence.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	P. 17
1. INDÚSTRIA, ARQUITECTURA E PATRIMÓNIO	
1.1// INDUSTRIALIZAÇÃO E A ADAPTAÇÃO DA ARQUITECTURA	P. 29
1.2// CONQUISTA DO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL	P. 45
1.3// FÁBRICAS EXPECTANTES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA	P. 55
2. CASOS DE ESTUDO	
ESCOLHA DOS CASOS DE ESTUDO	P. 69
2.1// PALAIS DE TOKYO	P. 71
2.2// FRAC DE DUNQUERQUE	P. 101
2.3// MATADERO DE MADRID	P. 111
3. PROPOSTA	
3.1// INDÚSTRIA DE COIMBRA – O CASO DO ARNADO	P. 135
3.2// IDEAL - PROPOSTA CONCEPTUAL DE INTERVENÇÃO	P. 145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	P. 153
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	P. 161
FONTES DE IMAGEM	P. 165
ANEXOS	P. 181

INTRODUÇÃO

Desde tenra idade que o “passear” era sinónimo de descoberta, independentemente do local, era algo que permitia compreender o que me rodeava, identificar padrões e estabelecer relações involuntárias com os elementos que compõem o meu meio. O próprio acto de brincar fora de casa, para lá da inocência e manifesta simplicidade, era uma constante assimilação de momentos e mapeamento de referências. A colecção mental, que se ia naturalmente construindo, contava com a presença de sítios comuns como as casas de amigos e familiares, escola, supermercado, entre outros. Porém, nesta exploração subjacente ao ser criança, existiam espaços envoltos por uma aura nebulosa, uma negatividade que orbitava em redor das suas expressivas silhuetas e que exercia uma força de repulsão, resultante da acumulação de frases perdidas que se iam vagamente ouvindo de conversas em segundo plano. Referenciavam o vandalismo ou o perigo de tais locais, mas raramente o que outrora se passou dentro daquelas paredes, que histórias estão cobertas por aqueles destroços. Eram apenas fábricas abandonadas, numa outra época sítios de ruído, odor e agitação que com o passar do tempo foram perdendo o fôlego na cidade que não espera. Grande parte do que se passou ali não chegou até nós, histórias que ficam por contar e memórias que se vão diluindo com a ruína.

Como uma fotografia que grava um momento preciso, que transforma algo dinâmico num registo estático, o visitar do interior de um destes espaços expectantes assemelha-se a uma experiência fotográfica. Sente-se a tensão de uma última

saída apressada, documentos no chão, restos de produção empacotada e outros assuntos pendentes para resolver num dia seguinte que não chegaria. Um momento que apesar da erosão que o tempo exerce ficara assim, no espaço físico, imortalizado.

“O que era guardado neste silo?”, “Porque fechou esta fábrica?”. Perguntava enquanto adolescente. À medida que ia crescendo e ia descobrindo a resposta para algumas questões, outras surgiam enquanto me formava em arquitectura. “De quem é a responsabilidade do estado degradado do edifício?” e, principalmente, “Qual o seu futuro na cidade actual?” “Como é que a arquitectura pode interceder por eles?”

Esta dissertação é uma procura de resposta para estas e outras perguntas, num cruzamento de diversas variáveis e conceitos multidisciplinares para a compreensão das causas subjacentes a esta problemática bem como das atitudes de actuação sobre estes espaços e territórios. No confronto e análise do conhecimento recolhido procurar-se-á interpretar um espaço próximo ao tema e à minha realidade.

Quando se fala da história mundial e do desenvolvimento da sociedade aborda-se invariavelmente um dos fenómenos mais marcantes da existência humana, a Revolução Industrial. É, de facto, um acontecimento que iria mudar tudo o que viria depois, com um impacto que se ia repercutir, a diferentes velocidades, globalmente. A introdução das linhas de produção, os avanços técnicos e teóricos relacionados com a engenharia industrial que revolucionaram e aceleraram a produção de bens iriam apresentar ao mundo a sociedade de consumo.

Com o passar dos anos e as contínuas injeções tecnológicas verificou-se que os ideais que emergiram com a industrialização se foram transformando. Com a natural progressão da sociedade estes expandiram-se em múltiplas direcções e a essência do sector foi, naturalmente, sofrendo alterações. Consequentemente, os edifícios industriais erguidos para realizar certa produção e as especificidades a ela subjacentes de uma forma sistematizada, controlada e em série, também.

Estes espaços que na sua génese eram pensados e materializados consoante a produção que albergavam, com objectivos e directrizes específicas, não possuíam

na sua construção extensas considerações acerca do seu tempo de vida, tornando-se porém, em muitos casos, espaços com uma imagem duradoura na memória da cidade e de elevada relevância rememorativa para seus habitantes, que outrora trabalharam nelas ou que de fora testemunharam a cidade com a sua presença dinâmica. Tornaram-se expectantes, ruína industrial consagrada, engolida pela cidade na sua incansável e contínua construção, com uma ausência de estratégias de actuação misturada com algum desinteresse, são elementos que se vão dissolvendo na psique desta.

A significância do estudo proposto reside exactamente nas possibilidades únicas que estes espaços oferecem com um forte potencial para qualificar a cidade. Pela natureza da arquitectura industrial e suas características únicas, onde se assinalam por exemplo, os pés-direitos altos, as salas amplas, o variado léxico formal e a forte expressividade material, são espaços que possuem atributos atractivos e adequados para um uso colectivo ligado a uma vertente cultural e social, através de um menor compromisso em termos monetários e logísticos. Além do potencial de reversibilidade, visto que as intervenções podem ser realizadas de forma a possibilitar o reverter de alterações e retomar de uma fase prévia à ocupação do edifício, a flexibilidade também se apresenta como outro aspecto vantajoso deste tipo de apropriação, que pode admitir variados usos e suportar diferentes interpretações programáticas.

Com o intuito de formular um raciocínio que faça uma progressão lógica desde a contextualização da arquitectura industrial até uma interpretação própria de um espaço abandonado aproximado à minha realidade, decidi dividir o estudo em três partes. A primeira, mais abrangente, refere-se a esse passado industrial e seu desenvolvimento numa vertente arquitectónica; na seguinte, já mais focada, são especificados e analisados três casos concretos de projectos de reconversão; e finalmente, num último estágio, a proposta com base no conhecimento adquirido.

Numa primeira fase do primeiro capítulo, procede-se a uma análise da evolução industrial na perspectiva da arquitectura, percebendo como é que se formulou a relação arquitecto-fábrica e que influência tiveram um no outro.

Apontam-se exemplos de projectos paradigmáticos que foram fundamentais para a consolidação desta tipologia arquitectónica e estabelece-se, subsequentemente, uma ponte com o universo português e a expressão que aqui alcançou. É feita uma incursão ao desenvolvimento industrial nacional e à forma como as pessoas e o território ficaram marcados pela fábrica.

Após o valor destas estruturas estar clarificado, menciona-se o atingir progressivo de um estatuto até então reservado a outras construções mais nobres e portentosas. Neste alinhamento são introduzidas as noções dinâmicas de património e monumento. Sobre estas é feita uma reflexão acerca das mudanças que foram sofrendo ao longo do tempo e acerca das interpretações mais abrangentes que cada vez mais foram admitindo, graças a documentos pioneiros como a Carta de Veneza de 1964. Com esta mudança de percepção em relação a algumas tipologias edificadas como as fábricas, garantiu-se um progressivamente maior reconhecimento e protecção, visível no esforço para criar associações, estruturas e legislação concordante com esta tendência de salvaguarda.

Numa fase posterior, estuda-se a consequência normal de cada ciclo que é o declínio. Depois do auge da industrialização esta começa a mostrar sinais de abrandamento na segunda metade do século XX, o conceito de desindustrialização emerge. Numa sociedade em constante convalescença o foco está agora voltado para a prestação e venda de serviços o que vai culminar na sociedade de informação. É exposta esta nova realidade em que um grande volume de edifícios industriais vai sendo abandonado, ficando preso num impasse político – a intervenção surge dificultada por fazerem parte do espólio patrimonial e por não haver directrizes de actuação generalizáveis, mas a demolição também não é incentivada exactamente por constituírem património.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação de três reconversões que achei pertinentes e exemplificativas de formas de intervir já realizadas e com visível sucesso, associadas a esta problemática do que fazer com espaços abandonados na cidade. Dos arquitectos Lacaton & Vassal, versados em projectos de reinterpretação arquitectónica, abordo o *Palais de Tokyo* e o FRAC Dunquerque, ambos em França.

Analiso também um caso em Espanha, o *Matadero* de Madrid que surge de uma colaboração de vários autores. Optei pela escolha de projectos inseridos em contextos diferentes que abordam ideias de intervenção distintas mas ao mesmo tempo próximas, que no conjunto permitissem formular uma perspectiva abrangente.

A última parte da dissertação é dedicada à explanação da proposta aberta que consolidei ao longo do estudo focada num caso concreto, o da Fábrica Ideal em Coimbra. Em primeiro lugar, contextualizar-se-á a proposta, inserida na zona do Arnado na baixa da cidade, analisando o historial relativo à indústria neste meio específico e o impasse que vive actualmente. Tenta-se perceber também qual a envolvente deste espaço e o potencial por explorar. Em seguida é feita uma incursão ao projecto *Fun Palace* de Cedric Price, que utilizo como referência. Expõe-se a proposta com recurso a uma memória descritiva de suporte à qual são associadas fotomontagens ilustrativas. Conclui-se o estudo com considerações finais, explicando as conclusões retiradas e a forma como se conseguiu responder às questões de partida.

O título *Ideal Industrial* remete-nos imediatamente para o que foi a base desta dissertação, a indústria e os ideais que esta procurou consolidar desde a sua prosperidade até ao seu decaimento. Sendo também uma referência a esta expressão industrial perseguida em cada vez mais projectos que revisitam com grande fulgor a crueza destas estruturas fabris, ou mesmo uma simples referência ao objecto de estudo numa fase posterior do trabalho que é a Fábrica Ideal.

1. INDÚSTRIA, ARQUITECTURA E PATRIMÓNIO.



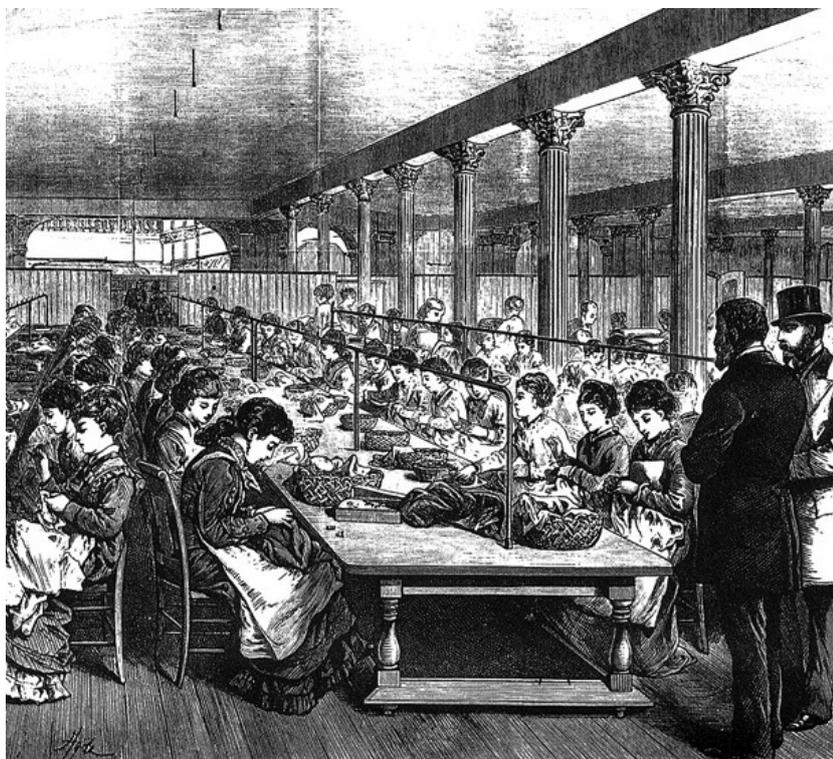
Fig.1, Fábrica Lingotto da FIAT, obra de Matté Trucco, em Turim. Inaugurada em 1923, deve o seu nome ao distrito em que se insere.

1.1// INDUSTRIALIZAÇÃO E A ADAPTAÇÃO DA ARQUITECTURA

O papel do arquitecto num sector secundário em rápido desenvolvimento e que continuamente se reinventava no virar do século XX revestiu-se de uma importância por vezes de discernimento pouco claro e de difícil definição. Era uma altura em que o âmago da indústria sofria alterações, passando por uma profunda reinterpretação tanto das formas e tipos de produção, como das técnicas e teorias em que se baseava. Coincidentemente a um mundo à procura de balanço com este novo paradigma industrial e à introdução do capitalismo económico que culminaria na sociedade de consumo, a arquitectura e as artes também transpareciam a vontade de mudança e exploravam a ruptura de ideais clássicos e o estabelecer de novas narrativas.

As fábricas começaram a ser planeadas com novas ideias de maximização produtiva como o taylorismo e o fordismo. O primeiro defendia um aproveitamento mais eficiente da mão-de-obra que via na produção sectorizada e faseada um consequente sistematizar e facilitar das suas tarefas individuais. O segundo que com o requerimento de estar assente sob uma sociedade de consumo massificado, avançava com as famosas assembly lines evitando o desperdício de tempo em movimentações fortuitas do operariado, potencializando assim a produção para níveis, à época, revolucionários.

É visível que o operário era uma das peças centrais desta nova atitude progressista, reflexo disso era o despontar do entendimento por parte do patronato



*Por cima, Fig. 2, ilustração de manufactura feminina na A.T. Stewart em 1875.
Em baixo, Fig. 3, Interior da fábrica de Turbinas AEG de Peter Behrens, 1909.*

que as condições de trabalho tinham de acompanhar as exigências crescentes do mercado. O bem-estar dos trabalhadores devia estar salvaguardado para se reflectir na eficiência laboral, estes que, com melhoradas condições e sendo alvo de técnicas laborais experimentais, muitas vezes dependiam apenas de si para decidir o quão elevada era a sua remuneração, extrapolação directa do tempo passado na linha de produção a efectuar uma designada tarefa. Dava-se a progressão do artesão que sozinho ou quase, realizava com minúcia e vagar a sua manufactura, para o operário supervisor da maquinaria, especializado numa vertente precisa, parte de um sistema maior.

Estes novos desígnios reflectem-se no planeamento espacial no qual era considerado a aplicação de noções higienistas, o ambiente húmido e pesado seria substituído pelos pés direitos duplos e ventilação controlada para conferir ao espaço maior abertura e uma habitabilidade mais desafogada. As grossas paredes de alvenaria e a aparência escura e fechada davam lugar a divisões mais delicadas e flexíveis baseada nas possibilidades dos novos materiais como o ferro fundido ou o betão armado e às fachadas com vidro contínuo que permitiam a entrada profusa de luz. A especialização dos trabalhadores determinava uma especialização espacial, existe uma libertação da lógica dos espaços idênticos para fases com diferentes requisitos, a fábrica iria agora assumir uma maior heterogeneidade quando justificável, ajustada às *nuances* da sua produção.

Dois proeminentes exemplos da materialização destas visões e de uso de novos materiais, por três arquitectos bastantes interessados nesta dimensão industrial da arquitectura, são a fábrica de turbinas AEG de Peter Behrens e a fábrica de moldes para calçado Fagus, da autoria de Walter Gropius e Adolf Meyer. A primeira, construída em 1909 em Berlim, é um dos exemplos de arquitectura industrial mais referenciado em toda a história, este projecto representa o iniciar de uma nova fase para esta tipologia, um experimento do mesmo autor que tinha começado o seu percurso introduzindo o que seriam as bases do *design* industrial na empresa AEG, a mesma que lhe comissionaria a fábrica. Behrens introduzira um subir a fasquia do que era a expressão estética dos produtos de que era responsável, procurava o equi-



Em cima, Fig. 4, exterior da fábrica de Turbinas AEG de Peter Behrens, 1909. Em baixo, Fig. 5, fábrica Fagus de Walter Gropius e Adolf Meyer construída em 1911.

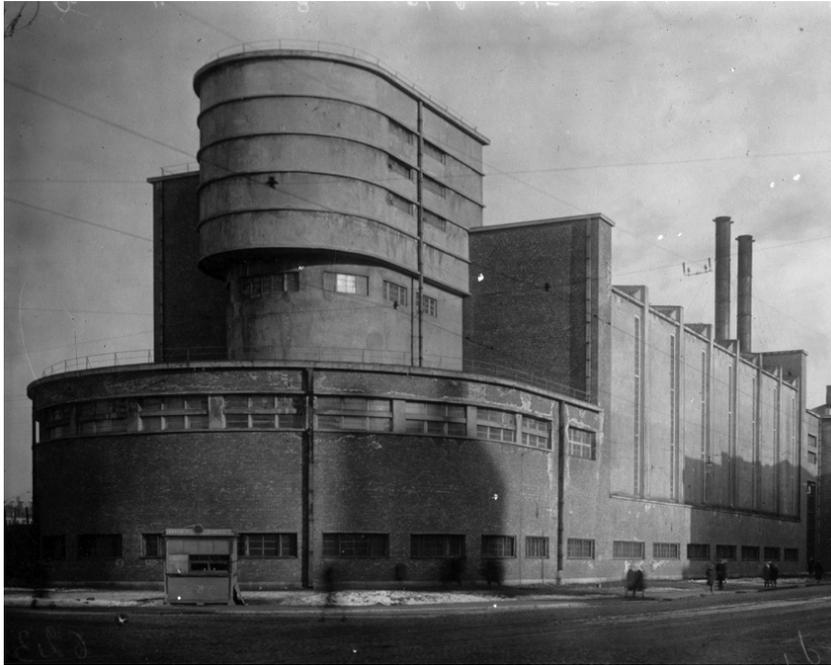
líbrio da facilidade de reprodução com atractividade, e agora, tirando proveito da confiança que a companhia depositava nas suas capacidades, tentava uma incursão à arquitectura.

O edifício desenvolve-se em duas naves, a principal com vinte e cinco metros e meio de largura e a adjacente com doze metros e meio. A nave principal com vinte e cinco metros de altura cento e vinte e três metros de comprimento era um espaço manifestamente amplo sem pilares a obstruir, a estrutura metálica que a delimitava e a suportava estava à vista internamente. No exterior apesar de ainda estarem presentes alguns desses elementos metálicos decidiu-se esconder grande parte atrás de fachadas de tijolo, transparecendo uma robustez maior do que realmente possuía.

Para o segundo caso, Gropius e Meyer que anteriormente trabalharam sob alçada de Behrens, assumem a discordância com algumas das opções tomadas para a fábrica das turbinas como, por exemplo, a tentativa de Behrens ocultar as opções construtivas que tomara. Na opinião de Gropius, o aspecto exterior deveria ser autêntico perante a lógica construtiva do edifício, e este projecto em Alfeld, também na Alemanha, funcionaria como uma crítica consubstanciada que visava o aplicar desta maior veracidade funcional e material defendida.

Enquanto o primeiro caso, apesar de vanguardista em muitos aspectos, aparentava globalmente um respeito ainda grande à arquitectura clássica demonstrada no equilíbrio, ritmo e solidez, visível principalmente nos cunhais bastante maciços, na fábrica Fagus numa inversão intencional, desmaterializava-se o canto, este aparecia transparente e instável. O efeito global era um constante desafio ao observador, às suas convenções e às suas primeiras impressões. As *curtain-walls* adoptadas enquanto solução de fachada separam-se das lajes que aparentam flutuar, funcionam como planos independentes da “película” que reveste a construção e a protege do som e das condições naturais.

Todas estas soluções e motivações realçam a forma inovadora como a indústria desta altura era pensada, consolidar-se-ia enquanto motor da sociedade, expoente máximo do avanço tecnológico e os seus efeitos repercutir-se-iam à escala global na economia e na sociedade. Este avanço tinha consequências directas na



Em cima, Fig.6, fábrica têxtil “Red Banner” de Erich Mendelsohn em São Petersburgo, construída entre 1926 e 1937. Em baixo, Fig.7, fábrica OLIVA obra dos Arqº Fernando Campos e ARS Architectos, construída nos anos 50 e 60 em São João da Madeira.

materialização da fábrica, que se ia separando dos outros tipos de arquitectura definindo cada vez mais uma identidade única e clara.

Apesar da inviabilidade de uma inventariação global que ajude numa caracterização generalizante, a arquitectura industrial vai sendo consolidada através dos variados experimentos de quem as idealiza, independentemente da formação, é patente o potencial enquanto ferramenta para explorar as emergentes teorias modernas e as visões de ruptura que pretendiam consumir um novo ideal de cidade. Visto ser um equipamento mais liberal devido a um certo entendimento popular enquanto local sujo ou impuro, por estar associado a sentimentos geralmente menos positivos como trabalho ou esforço e a ser um local “escondido”, secundário para a cidade, via as várias manipulações formais facilitadas, permitindo o surgimento de múltiplas materializações para as diferentes tipologias fabris, cimentando um estatuto de cobaia não intencional.

Apesar de numa análise geral se perceber que a arquitectura industrial se alinhava com as ideias de progresso, nem todas as fábricas que carregavam uma composição de linhas racionais despontavam de uma vontade criativa de inovar, como refere Jorge Figueira e Ana Vaz Milheiro no contexto da indústria portuguesa:

O significado político que a “fábrica” continha enquanto manifestação de progresso num país rural, como Portugal, salvaguardava a aparência “moderna” que vestia. Encontrava-se protegida pela objectividade das suas funções e por isso tomou, muitas vezes, feições “ousadas”, quase de “vanguarda”, num contexto estilístico marcado pela resistência oficial às formas de importação. (Figueira, J. & Milheiro A.V. (s.d.) p. 91)

Por vezes este léxico formulado por uma certa casualidade aproximava a arquitectura industrial da linguagem modernista apesar de uma diferente derivação. A fábrica era o meio por excelência para a expressão modernista mesmo quando o era indeliberadamente, como vemos nesta afirmação de Julián Simal:

Flexibilidade, economia construtiva, predomínio da planta como expressão do programa, iluminação e ventilação controladas, materiais



Em cima, Fig.8, fábrica A Nacional de Porfírio Monteiro, 1948-56, Lisboa. No meio, Fig.9, Hoechst Portuguesa, Benjamin Carmo e K. Heufer, 1962-65. Em baixo, Fig.10, Subestações da União Eléctrica Portuguesa, edifício administrativo, Cachofarra.

seriados, ubiquidade do projecto independente do lugar, isto é, um vocabulário novo de carácter internacional, antes que surja o international style. (Simal, J.S. (s.d.) p. 8)

Máximas como *form follows function* tiveram nas fábricas uma aplicação precoce, os espaços que, como vimos, sendo ajustados às diferentes fases da fabricação, originaram uma extensão do vocabulário formal. A exploração de produções diferentes e de novos sistemas industriais proporcionados pelas novas tecnologias e forte maquinização, ajudou a acentuar esta expansão induzindo ao surgimento de distintas tipologias dentro da arquitectura industrial e a uma pluralidade expressiva enriquecedora transversalmente para a arquitectura e artes.

O planejar destes equipamentos não incidia primordialmente na aprazibilidade estética. A permanência no espaço físico e a envolvente arquitectónica também não eram considerações essenciais, a narrativa era simples e directa, o edifício seria idealizado “de dentro para fora”, eram clarificadas as diferentes partes e funções do sistema associado àquela produção que estaria plasmada no aspecto exterior. A primazia era direccionada para considerações técnicas como o escoamento da produção e boas vias para o fazer, a proximidade aos recursos usados e a fontes de energia adequadas para o conjunto a edificar. A objectividade e o pragmatismo eram condições cada vez mais determinantes para marcar a diferença numa altura em que a competição aumenta. Desde a escolha do local, do equipamento usado, até aos materiais e fontes de energia escolhidos, era cada vez mais visível que todas estas considerações eram minuciosamente estudadas e controladas, numa busca por todas as mínimas margens de superioridade num esforço continuado de engenharia industrial para aumentar a eficiência e lucro.

É importante para o estudo a desenvolver perceber como se deu a interacção com estes conceitos de vanguarda industrial, económica e social em Portugal. Como se interpretou e materializou a revolução industrial e que efeitos esta teve no território. Reflectir sobre como os edifícios que dela surgiram foram ganhando importância na sociedade, como foram sendo apropriados pelo espaço urbano e que ligação criaram com as pessoas.

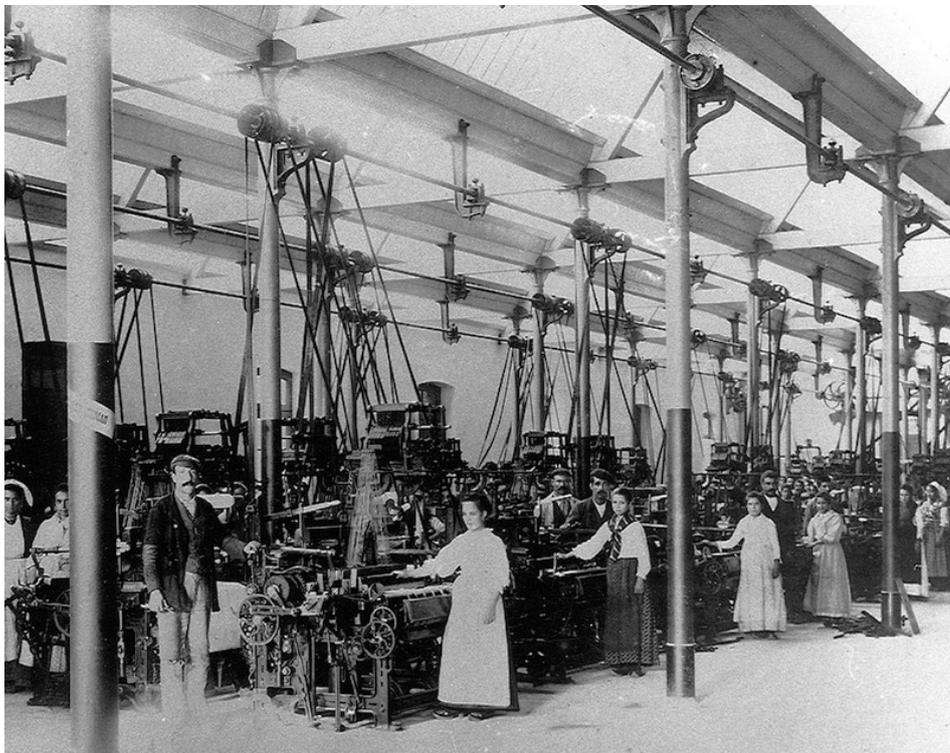


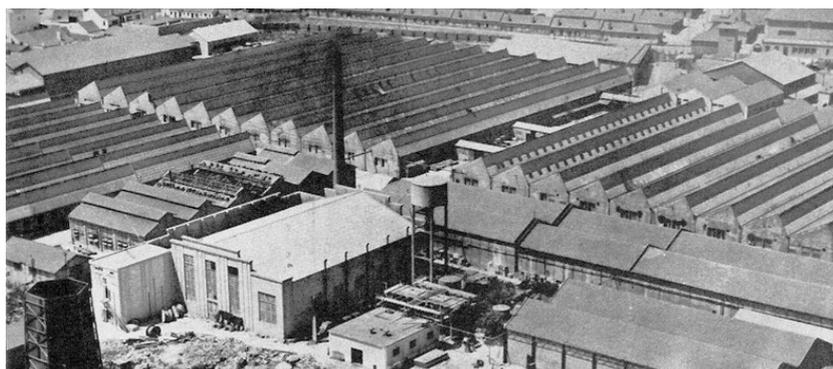
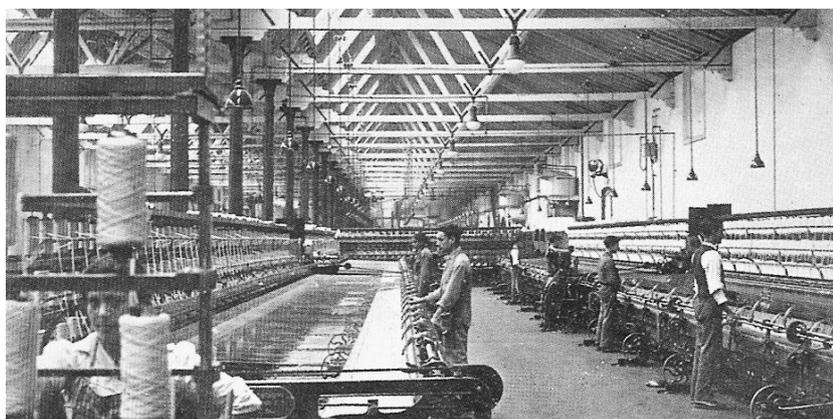
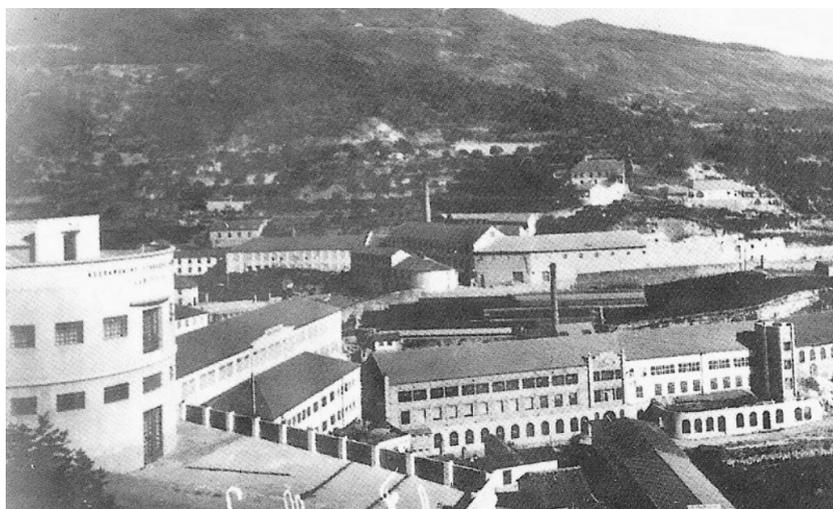
Fig. 11, Interior da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso e seus operários, início do século XX

A revolução industrial que teve o seu epicentro na Inglaterra e se disseminara a diferentes velocidades pelo território chegaria a Portugal tardiamente e com algum entusiasmo já perdido. Nas diferentes fases em que se desenrolou, nunca atingiu a escala que ganhou em países como Inglaterra, França ou Estados Unidos. Ainda assim a influência e legado deixado é bastante relevante para o nosso contexto, marcando durante décadas uma fase produtiva de Portugal próspera, onde múltiplas indústrias nasceram e se afirmaram.

De facto o acompanhamento foi lento, como se pode ver nesta afirmação de Jorge Custodio “O sector secundário reflectiu o papel preenchido pelas unidades tradicionais e antigas da indústria transformadora, cabendo ao têxtil, um lugar de relevo com um activo de trabalhadores de 50%, em 1930 e 41%, em 1950. (...) Em contrapartida, as indústrias relacionadas com a 2ª revolução industrial ocupavam somente 18% da população activa entre 1930 e 1950.” (Custódio, J. (s.d.), p. 18)

No entanto, em 1933 deu-se um importante acontecimento que originaria mais tarde um inverter deste rumo. Foi levado a cabo o 1º Congresso da Indústria Portuguesa onde foram debatidas várias ideias e bases para um melhoramento e modernização do sector, numa tentativa de adaptação aos avanços externos que o país até então, com um visível défice estratégico, não conseguira igualar. Sob a liderança de um Estado Novo com um forte pendor industrial, focado na reestruturação do sector tanto estrategicamente como economicamente houve uma tentativa de melhoramento qualitativo e quantitativo. Assente num forte investimento e na aplicação adequada de modelos discutidos no congresso, desenvolveram-se novas indústrias de ponta: “As indústrias de processo químico, as químicas de “laboratório”, como a farmacêutica, as indústrias de materiais de construção e siderúrgicas e as metalomecânicas pesadas e as de mecânica de precisão.” (Custódio, J. (s.d.), p. 18) são exemplos do esforço em renovar a estrutura industrial portuguesa.

O território português foi sendo pontuado devido à prosperidade produtiva desta época em que múltiplas indústrias nasceram e se solidificaram. Esta diversidade materializava-se em edifícios únicos e plurais, a arquitectura industrial adquiria, numa época de reinvenção da disciplina que em solo nacional tropeçava muitas



Em cima, Fig. 12, Covilhã e um aglomerado de fábricas na Ribeira da Carpinteira, década de 60. No meio, Fig. 13, foto na década de 30 no interior da Empresa transformadora de Lãs, Lda, Covilhã. Em baixo, Fig. 14, C.U.F. (Companhia União Fabril) no barreiro, atingiu tamanha escala que por vezes se confundia C.U.F. com Barreiro e Barreiro com C.U.F.

vezes na resistência formal e no tradicionalismo, um léxico amplo e polarizado. A fábrica seja ela projectada pelo arquitecto, engenheiro ou construtor oscilava tanto entre o armazém de uma qualquer fábrica familiar em espaço rural tangente a um troço recentemente alcatroado que liga a uma estrada nacional, até ao edifício detalhadamente planeado de uma filial de empresa operativa a nível nacional, localizado num subúrbio de uma grande cidade e concebido com todas as qualidades de um programa mais institucional ou terceirizado. Todo um espectro de infinitas possibilidades entre e além destes exemplos pode ser englobado neste universo que enriquecera a vivência da cidade.

A fábrica ganhou uma dimensão considerável no panorama português, disseminou-se no território com mais arbitrariedade do que planeamento mas chegou a um lugar estável na sociedade tanto em meios maiores como nos mais pequenos. Em muitos destes sítios em contexto rural com alguma densidade fabril estas tinham um papel significativo pois determinavam a identidade do local, que ficava conhecido muitas vezes exclusivamente pelos tipos de indústria que albergava. Além desta caracterização territorial estes espaços ganharam uma forte presença no universo familiar.

Consegue-se perceber a realidade deste período num país pouco alfabetizado que com um sector secundário a aflorar via grande parte dos seus jovens a irem cedo trabalhar para as fábricas para junto dos seus familiares de forma a contribuírem monetariamente para o seio familiar, dando seguimento a um mesmo ciclo que seus parentes fizeram parte. Depois de um indivíduo estar inserido num destes sistemas, após aprendidas e sistematizadas as tarefas e afazeres de uma certa produção e não fomentada a aprendizagem de outro tipo de conhecimento, ficariam ligados à fábrica e à mercê desta. A variação chegava apenas na hora da reforma ou do desaparecimento desta.

É evidente a importância que o sector secundário ganhara desde que fora implantado em Portugal. Para as pessoas, as fábricas ganharam um alto valor rememorativo. Um indivíduo comum tem uma probabilidade alta de estar ligado a um equipamento destes, seja directamente trabalhando lá ou indirectamente conhecen-



Por cima, Fig. 15, alçado da Fábrica de Fiação e Tecidos de Santo Tirso, uma das mais emblemáticas fábricas do Vale do Ave. Em baixo, Fig. 16, Lota de Peixe de Massarelos, obra de Arqº Januário Godinho e Engº Correia Araújo, inaugurado em 1935, Porto. Dois exemplos de edifícios marcantes para a população e para a cidade.

do alguém que o faça, é expectável que tenha uma presença forte na sua vida.

Elemento promotor de emoções, nostalgia e recordações como a casa onde fora criado, a igreja onde ia à missa, ou ao mercado onde acompanhava a sua mãe. Quando comparado o seu valor, abstraindo da negatividade associada ao trabalho e assumindo a memória como algo que possa depor a favor de um certo elemento no espaço físico, este espaço compete facilmente com outros programas mais solenes. O respeito deve ser ajustado e a sua continuidade no espaço físico deve ser considerada, pois estes são testemunhos de uma era e das suas qualidades e defeitos. Estilisticamente são decretos de um tempo, de um pensar específico e contextualizado, construção correlacionada com uma produção que pode ter sido entretanto descontinuada e que com o seu abandono e conseqüente desaparecimento poderá não voltar a ver a luz do dia. Assegurar a sua continuidade é assegurar a continuidade da sua história.



Fig. 17, Fábrica Van Nelle, Roterdão, Holanda. Um dos exemplos mais significativos de arquitetura industrial que foi em 2014 incluído na lista de Patrimônio Mundial da UNESCO. Hoje em dia alberga ateliers de design e oficinas.

1.2// CONQUISTA DO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL

O pioneirismo da arquitectura industrial que neste incorporar da “função” como primária preocupação cedo assume um rumo pautado por condições programáticas, solidificando um estatuto próprio mais tecnicista, que foi bem-sucedido também pela necessidade de responder à então expressiva difusão industrial. Foi consolidada a sua emancipação quando historiadores e especialistas se voltaram para estes equipamentos com especial atenção e propuseram que estes, em conjunto com outros elementos de expressões vernáculas e de arquitecturas menores, poderiam ser igualmente veneráveis. Admite-se agora, numa mudança de paradigma, que os subprodutos da constante interação do sujeito com o seu meio, que vai sendo preenchido e permanentemente reinventado acompanhando os desígnios humanos e o avanço da técnica, possa ser parte incontestável do léxico patrimonial.

Só após o estudar, debater e documentar destes elementos por parte de grupos de peritos e da morosa subversão das normas pré-estabelecidas, numa altura em que muitos dos edifícios associados à indústria eram vistos como elementos “selvagens” que surgiam muitos deles ainda com pouco controlo ou protocolo, é que se assentou as bases do que é hoje geralmente entendido por arquitectura industrial. Começavam a ser abertas as portas do património para esta nova categoria que agora se definia e se evidenciava. Para perceber esta conquista decretada enquanto património industrial é necessário refletir sobre a variação dos conceitos de património e monumento ao longo do tempo e o seu alcance progressivamente mais



Por cima, Fig. 18, é visível uma procissão anual, no Nepal, em honra da divindade Seto Machindranath, em que se carrega durante três dias o que é uma alta carruagem de madeira com motivos que diferem todos os anos. Em baixo, Fig. 19, vista para o Baldaquino na Basílica de São Pedro em Roma, obra de Gian Lorenzo Bernini, que exalta elegância e domínio da técnica no seu adorno profuso, ajustado à ostentação que o envolve.

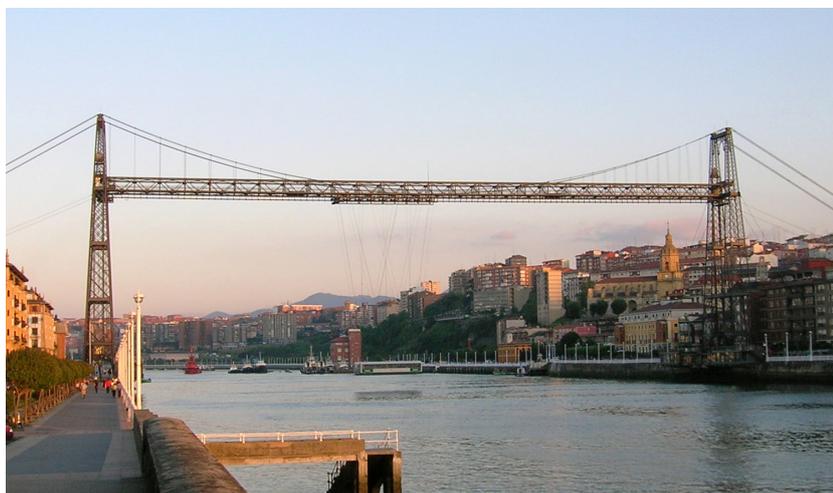
abrangente que culminou, no aceitar das mais variadas expressões enquanto marco significativo de uma sociedade específica.

Monumento que origina do termo do latim *monumentum*, derivado de *monere* (advertir, recordar) possui de acordo com Choay um sentido que progressivamente se transfigura ao longo do tempo. Com uma definição original de “qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para se recordar, ou fazer recordar a outras gerações pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (Choay, F. (2006) p. 16) num reviver um importante elemento cultural passado no presente.

Choay explica, ainda sobre a evolução do significado da palavra, que “Em 1989, Furetière parece já conceder ao termo um valor arqueológico, em detrimento do seu valor de memória” (Choay, F. (2006) p. 17) algo que mais tarde ganha conotações ainda mais vincadas com a associação a grandiosidade, poder e beleza. A definição original esbatia-se, perdia-se a clareza e simplicidade de um utensílio que como maior propósito tinha o induzir à memória, ao reviver e homenagear algo ou alguém. Deixara de ser um simples artefacto que se elevava de acordo com a importância que o povo a quem estava direccionado nele espelhava, o seu valor desvincular-se-ia do incontável, abstrato e subjectivo.

Com o aparecimento de um pensar Renascentista e de um abraçar crescente à sensibilidade estética e à arte, o simbolismo e o carácter rememorativo das criações diluíam-se de importância. O adornar e embelezar aliado ao uso de materiais mais complexos e dispendiosos aumentavam a raridade e conseqüentemente o valor artístico e monetário atribuído às peças de arte. O monumento na cultura ocidental vê, com estes novos valores alocados para algo anteriormente pela reminiscência dominado, um refinar da sua expressão estética e actualizar de definição. Este agora configura-se grandioso, aprecia-se o estilo e a impressionante mestria técnica.

O que antes possuía um valor ímpar enquanto testemunho material de outra época, prova visual do que só era possível descrever em textos ou desenhos, hoje vê as suas tarefas facilitadas, coexistindo com uma alta diversidade de mnemotecnias que ajudam no relembrar e contextualizar cultural e histórico dos monumentos.



Em cima, Fig. 20, interior do Museu Machado de Castro em Coimbra após intervenção de Gonçalo Byrne em 2013, aqui em foque a coexistência com a capela do Tesoureiro do séc. XVI. Em baixo, Fig. 21, Ponte de Bisciaia em Espanha, obra de Alberto de Palacio de 1893, a primeira ponte a fazer transporte de passageiros a partir de um vagão suspenso. Foi considerado Património Mundial da UNESCO em 2006.

Fotografias, recriações tridimensionais, vídeo, são tudo auxiliares de compreensão que, presencialmente ou não, complementam a história e facilitam a sua visualização e assimilação. Aliado às tecnologias de comunicação actuais consegue-se uma maior e mais fácil disseminação da história através destes pedaços de informação que educam globalmente.

O interesse pela memória de outros tempos, da cidade de outrora e das raízes de sua civilização são aspectos inerentes à essência humana, conhecer o que o precedeu é o que o situa no presente e prepara para o futuro. Este foi criando meios e estruturas, como os museus, para manter o seu percurso fresco e as suas origens vivas, garantindo a simplicidade do revisitar e analisar de um qualquer constituinte patrimonial, acedendo à documentação recolhida, estudada e trabalhada.

Para seus herdeiros as marcas de seus antepassados não estão sujeitas a avaliações materialistas, a dignidade figurada é indiferente, seja uma velha oficina ou uma reduzida cabana no meio da floresta, pode ter um valor inestimável para quem a recebe. A relação da cidade e das partes físicas que a compõem para os seus habitantes é igual, vão passando de mão-em-mão até aos presentes habitantes, ficando estes com a incumbência dela cuidar para as gerações vindouras independentemente do seu valor. Isto implica que tanto o conjunto fabril, a praceta, a linha-de-comboio, todos estes programas “menores”, normalmente menosprezados, que vão pontuando o território, sejam merecedores de ponderação nem que seja pela sua singularidade. Quando justificável são protegidos e absorvidos pelas noções patrimoniais, garantindo a sua continuidade na história daquele meio.

Este abraçar das diferentes manifestações físicas criadas pelo homem nas definições de património é um espelhar prático das considerações paulatinamente formuladas em documentos e convenções internacionais ao longo do tempo. A Carta de Veneza, redigida em 1964, foi essencial para um assentar das bases do restauro e da intervenção sobre o património, tema previamente introduzido na Carta de Atenas do Restauro e que tinha com esta, um consolidar de ideais e activar de intenções abordadas em 1931. Mais tarde, em 1972, na Convenção para a Protecção do Património Cultural e Natural, reviu-se a abrangência das medidas anteriormente

estabelecidas para outros elementos e tipologias arquitectónicas, como a de expressão industrial: “(...) a partir da alteração da definição de património, em especial os seus limites inferiores, os edifícios industriais adquiriram os mesmos privilégios e os mesmos direitos de conservação que outros exemplos de arquitectura maiores.” (Choay, F. (2006) pp. 40 - 41)

No entanto, com o passar dos anos, a falha do cumprimento e seguimento das políticas instauradas aliada a uma percepção que mais expressões do Homem deviam ser protegidas, levou a que defensores do património de vários países se voltassem a reunir para ajustar e actualizar a regulamentação prevista na Carta de Veneza. Havia necessidade de, novamente, ampliar a abrangência das definições patrimoniais, que passava a incorporar: “(...) diferentes tipos de património, entre eles o património arqueológico, os monumentos e edifícios de valor histórico, a decoração arquitectónica, esculturas e elementos artísticos, as aldeias e cidades históricas e as paisagens, reconhecidas como património cultural.” (Conferência Internacional sobre Conservação, 2000, citado por Neves, A.F.T. (2015) p. 71). A consciencialização para a salvaguarda de um espectro mais amplo de construções foi um processo moroso e que ainda hoje continua a ser revisto e melhorado.

Numa sociedade errática e imprevisível o património histórico surge como tudo aquilo que é admirável da criação humana, algo que ultrapassa todos os outros inventos mundanos e atinge um estatuto particular, selecto e imaculado. Este efeito é enfatizado quando uma organização mundial ou nacional agente pela preservação intervém. É um desafio assumido à variância das coisas, um confronto constante à erosão natural e à influência do tempo. Quando algo passa os extensos e minuciosos controlos a que é submetido por uma organização destas e é inserido neste núcleo especial, fica garantida a sua permanência no espaço e no tempo, longevidade fora do espectro das construções ditas normais e restantes elementos físicos. Os fenómenos imateriais como a música ou a gastronomia são celebrados repetida e infinitamente, seguindo escrupulosamente a partitura como fora escrita e a receita como fora originalmente preparada. As estruturas são “embalsamadas”, imortalizadas no estado mais fiel à sua construção ou ao estado em que se encontrava quando foi

decretada a sua preservação. Estes fundos são um formalizar de uma vontade do Homem que constantemente tenta subverter as leis da natureza e subjugar o normal curso de vida que num exercício quase fantasioso desenvolve estas “arcas de nóe” para garantir, dentro do tecnicamente possível, uma intemporalidade artificial.



*Fig. 22, Battersea Power Station, na margem sul do rio Tamisa, Sudeste de Londres.
Após vários novos usos a si associados o seu futuro ainda está num impasse.*

1.3// FÁBRICAS EXPECTANTES NA CIDADE CONTEMPORÂNEA

Assim como a sociedade se afastou da agricultura com o aparecimento avassalador da indústria, a história recontava-se mas agora com o ultrapassar de um paradigma de grande dependência do sector secundário em prol de um terciário que assistia a um crescimento rápido e dominante. Com o consolidar progressivo de uma nova sociedade mais especializada e com um maior foco na tecnologia e educação, a envolvente adapta-se ao clima de mudança. A cidade pós-industrial, alicerçada na prestação de serviços e na distribuição de bens, ganha escala e alastra-se um pouco por todos os países desenvolvidos. A indústria tem perante si novos desafios, a sua posição na metrópole é posta em causa por outros interesses mais rentáveis.

Com a evolução tecnológica e o advento do computador a fábrica torna-se cada vez mais automatizada, a máquina é refinada e torna-se a condição mais significativa conquistando terreno ao operariado. De facto a presença humana é cada vez menos procurada na indústria, a preferência é dada à máquina pois o funcionário tem a ele associado contratos e ordenados, ao mesmo tempo que possui uma percentagem de erro maior, menor versatilidade e produtividade quando comparados.

O *outsourcing* emerge como prática comum tanto para a pequena indústria, que não tem uma capacidade produtiva a um nível que permita manter a competitividade com fábricas maiores, como para a grande indústria que circunstancialmente opta por comissionar certas produções a outros países menos desenvolvidos,



Packard Automotive Plant, Detroit, Estados Unidos. Em cima, Fig. 23, como era em 1925; em baixo, Fig. 24, o seu estado em 2014.

explorando áreas cinzentas da legislação e as diferenças socioeconómicas entre eles para garantir custos mais vantajosos.

Um outro fenómeno dá-se quando certas empresas absorvem outras menores ou de similar tamanho, que muitas vezes não sobrevivem às crises ou não se adaptam adequadamente a um contexto industrial em constante aperfeiçoamento. Por vezes esta situação dá-se tanto por opção estratégica para dominar certa produção e consagrar a hegemonia do mercado, por necessidade de sobreviver ou pela procura de escalas maiores e competir externamente.

Outro aspecto a apontar, bastante proeminente no panorama português, foi o sufocamento de muitas produções nas décadas seguintes ao país entrar na Comunidade Económica Europeia. Estas não eram capazes de competir com os preços de prateleira que outros estados membros ofereciam para produções idênticas e foram progressivamente fechando, chegando-se a perder indústrias inteiras. O fornecimento do país, que noutros tempos era maioritariamente criado por ele próprio, era substituído pela subordinação externa com um maior foco nas importações.

A sobreposição e acumular destes e outros factores levou a um abandono generalizado dos espaços industriais. Estas construções erigidas para cumprir certas funções durante um tempo indefinido, foram outrora exemplos de vanguarda e o motor da sociedade, encontrando-se agora desajustadas e esquecidas, perdem o seu lugar para o escritório. O grande número de fábricas, facilitado pela explosão construtiva que acompanhou a revolução industrial com suas novas tecnologias, está condenado na cidade actual. A preocupação vigente é de prosseguir com o desenvolvimento da sociedade de informação, o que para a cidade significa a introdução de novas formas, programas e edifícios. Torna-se mais densa, procurada tanto pelo cliente como pelo vendedor, pelo trabalhador ou pelo empregador, continua a sua expansão estimulante sempre a reinventar-se numa massa amorfa e dinâmica, sem esperar por nada nem ninguém. Do antigo universo fabril parte dos edifícios já foram demolidos ou desvaneceram, outra ainda se encontra activa e uma fracção menor foi reinventada. Surge então com interesse perceber o que acontece aos restantes espaços que ficaram expectantes e que vão sendo consumidos neste volume



Île Seguin. Fig. 25, uma pequena ilha em Paris que foi outrora o materializar do expoente tecnológico máximo da marca Reanult. Fig. 26, depois de demolida foi um espaço expectante e que hoje em dia encontra outros usos mais lúdicos.

de informação que cresce à sua volta, que futuro possuem e que práticas estão a eles associadas.

A resposta para esta problemática está longe de ser unânime. Existem posições mais extremadas e de ruptura com os cânones de intervenção sobre o património como a demolição, que olha para além da regulamentação de protecção edificatória em prol de uma oportunidade para capacitar a cidade, ou que vislumbra ali uma vantajosa chance de negócio. Esta opção normalmente surge de visões capitalistas associadas a algum interesse privado, que em alguns casos aproveitam a relativamente recente, e por isso pouco aprofundada, inventariação de espaços industriais existentes, para explorar áreas ainda pouco cimentadas da legislação que os envolve. Publicamente pode acontecer quando, no entendimento dos decisores, o edifício ou o que resta dele representa riscos para a segurança e bem-estar dos cidadãos, ou quando este não possui nenhuma característica atractiva ou significativa nem é alvo de muita estima para ser mantido quando se pode abrir portas para uma depuração e dar aso à exploração de novos ângulos.

Outra opção, que não é uma solução, é simplesmente ignorar. Não planeia nem soluciona, só adia, na maioria das vezes na expectativa de um melhor contexto e oportunidade. Porém este constante retardar tem efeitos adversos pois dá apenas continuidade a um estado de diluição e definhamento crescente. Para alguns teóricos como Okada, é mais visto enquanto um “deixar estar”, um afastamento intencional, defendendo que se deve aceitar o estado de ruína enquanto algo normal da vida de um edifício que nasce, vive e aqui se prepara para morrer. “[...] O nosso património experienciou a passagem do tempo e isso é aquilo que o faz ser um valioso testemunho histórico”¹ (Okada, 2012, citado por Neves, A.F.T. (2015) p. 91)

Por extensão do que foi referido no subcapítulo anterior, com a ampliação da noção de património, a perspectiva dominante depois da segunda metade do século XX era de salvaguarda destes manifestos de outros tempos e significativas criações do ser Humano. Dos caminhos associados com a protecção e permanência destes no espaço urbano destacam-se três atitudes: a musealização, a reutilização e

1 Tradução do autor “(...) our heritage has experienced the passage of time and that is what makes it a valuable historic testimony.”



Em cima, Fig. 27, Gare de Orsay; Por baixo, Fig. 28, Musée d'Orsay, Paris França. Um dos primeiros exemplos de reconversão industrial, antiga estação ferroviária que foi adaptada a museu.

a reconversão.

A musealização é uma atitude que pressupõe uma certa inércia de actuação, a presença e continuidade do elemento no espaço é celebrada através da sua manutenção. Sem alterar a sua essência, dá-se o prolongamento de vida e a sublimação do espaço agora enquanto ícone, herança de uma época e instigador da memória colectiva. É uma perspectiva que consiste “na cristalização de algo, a incapacidade ou a não vontade de agir, transformando símbolos da era industrial em relicários.” (Santos, J.M.P. (2013) p. 59)

À reutilização está subjacente uma ideia que não é nova. Este reaproveitar foi repetitivamente praticado ao longo da história, visível por exemplo quando se dava o apoderar e ocupar, por parte de povos conquistadores, de edifícios nativos para novos usos adaptados à sua cultura (ex: igrejas). Muitas vezes escolhido este rumo por razões económicas, porque a construção na altura não era tão acessível e facilitada, ganhou, hoje em dia, uma conotação ligeiramente distinta com os evoluídos valores associados ao património arquitectónico e à protecção deste. Esta atitude prende-se com a vontade de evitar que estruturas desocupadas desapareçam, mantendo a sua presença com um novo propósito. É uma opção que assume que enquanto o edifício oferecer condições aceitáveis pode manter funções mesmo que não sejam as originais, mantendo-o activo na cidade.

A reconversão é a posição de actuação sobre o património que é mais atentamente considerada neste trabalho, numa incursão à vertente industrial onde considero que pode existir um grande valor de enriquecimento do espaço urbano por explorar. Visa a “alteração e adequação funcional e formal de um edifício” (Santos, J.M.P. (2013) p. 60), preparando-o para uma reprogramação que, dependendo do grau de importância na hierarquia patrimonial onde quanto mais alto estiver menos é passível de ser modificada, vai ajustar a preexistência às exigências e necessidades do novo uso.

Tanto a reutilização como a reconversão, sendo que a reconversão é tecnicamente uma reutilização só que mais profunda e interferente com o contexto base, apresentam uma oportunidade de qualificar a cidade com programas em falta ao



Em cima, Fig. 29, SteelStacks Arts & Cultural Campus, Bethlehem Estados Unidos.

Em baixo, Fig. 30, LX Factory, Lisboa, Portugal.

mesmo tempo que solucionam mais um espaço devoluto e contaminado desta. É uma solução uma para dois problemas.

De facto, o interesse em estruturas industriais e ruína industrial, de origem quase coincidente à admissão destas nos sistemas patrimoniais, tem crescido ao longo do tempo. Tem existido uma consciencialização para intervenções, especialmente reconversões, em espaços desta natureza que tem despertado uma curiosidade e entusiasmo recentes, visível tanto a um nível nacional como internacional como, por exemplo, o LX Factory em Lisboa e o SteelStacks Arts & Cultural Campus em Bethlehem nos Estados Unidos. Neste tipo de projectos são exploradas características destas estruturas tão únicas como: os pés-direitos, normalmente duplos ou triplos, que permitem um grande desafogo espacial e uma alta flexibilidade programática de predisposição preferencialmente pública; o aspecto deteriorado que com o vocabulário plural de formas, cores e materiais aliam-se numa interessante colagem de elementos no que pode ser um desafiante contexto de exploração; a, geralmente maior, liberdade interventiva que se deve ao entendimento generalizado que estes são menos nobres que outras tipologias arquitectónicas, o que viabiliza diferentes tipos de interpretação conceptual.

No entanto, no contexto da cidade actual, considerando o universo de países desenvolvidos e o contexto europeu, percebe-se o congestionar cada vez maior do espaço urbano, principalmente em áreas centrais, onde se vê os preços por metro quadrado cada vez mais inflacionados a atingirem valores recorde. O alto interesse do sector imobiliário cada vez mais intrusivo e a influência que este pode exercer põe em causa a continuidade destes edifícios, pois ao perceberem a fragilidade de alguns destes espaços devolutos em que a indecisão e a ambiguidade dominam, intercedem pela sua demolição. Além disto, o próprio desenvolvimento da sociedade e o clima de comoção constante podem constituir uma ameaça:

O acelerado desenvolvimento tecnológico a que assistimos e que, muito provavelmente, caracterizará a transição do nosso século para o século XXI, (...) contribui igualmente para a eliminação rápida de importantes elementos do património cultural. Já não são apenas saberes ances-



Fig. 31, vista da Central Tejo, antiga central termoelétrica em Belém, Lisboa. O seu período de actividade está compreendido entre 1909 e 1972. Em 1990 foi reaberto enquanto Museu da Electricidade.

trais de artesão que se tornam cada vez mais difíceis de encontrar. São também monumentos característicos de todo um evoluir da civilização industrial, durante as últimas duas centúrias.” (Mendes, J.M.A. (1991) p. 117)

Na continuação da ideia exposta por Amado este ainda refere: “Não se podendo, obviamente, preservar tudo, há que seleccionar o mais significativo, adoptando, para o efeito, critérios diversos (históricos, estéticos, financeiros e tecnológicos)” (Mendes, J.M.A. (1991) p. 117). Este é, de facto, um ponto de partida possível para um melhoramento da resposta, o definir de parâmetros de recolha de informação e análise, e partir para uma inventariação global, estendendo os esforços de associações como DOCOMOMO à escala global e o DGPC (Direcção-Geral do Património Cultural) no universo português para poder ter uma base que permita refletir acerca do que fazer com estes espaços. É importante considerar questões como: o estado de conservação, qual a relevância para a cidade, que características de interesse público possuem, que peso tem no imaginário dos habitantes, quais os custos associados a uma possível reabilitação ou outro tipo de actuação.

É apenas com um esforço conjunto de associações, municípios, ministérios e institutos que se pode melhorar a salvaguarda patrimonial e em última análise criar uma base de dados facilitadora do estudo e concretização de futuras reconversões, que permitam reaver espaços votados ao esquecimento de volta para o seu meio, rejuvenescidos e prontos a servirem um novo propósito.

2. CASOS DE ESTUDO

ESCOLHA DOS CASOS DE ESTUDO

Entendido o tipo de abordagens possíveis para edifícios esquecidos no espaço urbano, é importante conhecer casos reais de aplicação destas ideias. Neste sentido, considerar-se-ão três projectos inseridos em contextos diferentes e com características particulares nos quais revejo um potencial único e uma boa aplicação dos conceitos propostos. Achei pertinente escolher intervenções que não fossem parecidas ou próximas, para no confronto de posições heterogéneas encontrar sobreposições e conhecer um espectro amplo de modos de confrontar a problemática. A análise conjunta permite perceber conteúdos como as preocupações subjacentes, os materiais e programas mais adequados, entre outros. Com esta dissecação também se perceberá que há uma variedade de limitações e questões associadas a esta abordagem, seja tanto o contexto, as considerações patrimoniais associadas, as condições da construção, a história que precedeu o estado de obsolescência ou as intenções futuras para o local onde se inserem.

O estudo de cada caso é contínuo e baseia-se numa estrutura que apesar de seguir uma lógica linear - contextualização do local e do edifício, explicação da intervenção e análise projectual - vai ter uma extensão variável concordante com o que achei relevante enfatizar para cada caso. Por exemplo, no Palais de Tokyo, como fora um espaço nobre com uma vasta história, procurei aprofundá-la um pouco mais. Por outro lado, no Matadero de Madrid, como a sua exploração está dividida em várias associações achei importante expor as diferentes materializações em que se traduziu a apropriação.



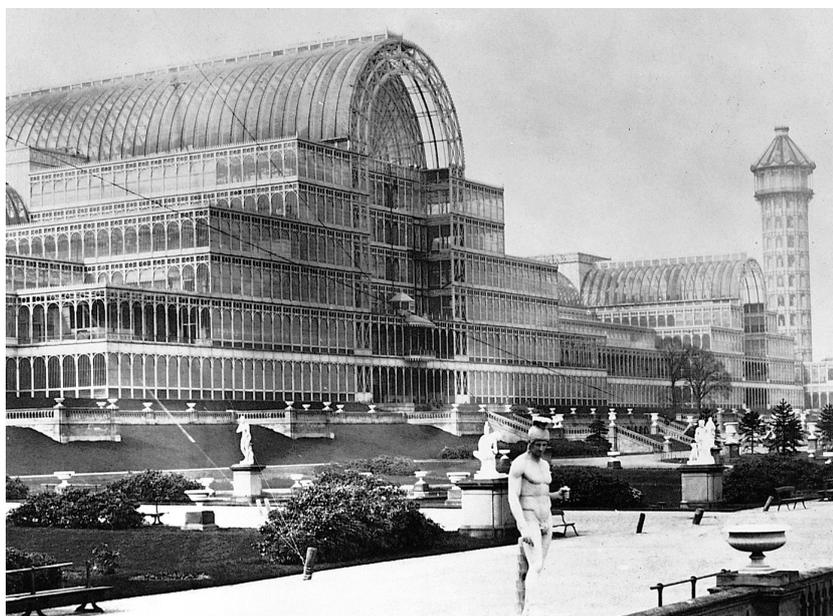
Fig. 1, perspectiva aérea do Palais de Tokyo, adjacente ao rio Sena.

2.1// PALAIS DE TOKYO

Desde os primórdios da Europa que a cidade de Paris possui uma relevância quase incomparável, nacional e internacionalmente, a sua vasta influência é visível de diversos modos ao longo da história. Oscilando tanto entre principal centro político e administrativo ou de sinónimo de vanguarda de arte e lazer, foi nesta direcção que veio progressivamente afirmando e prolongando a sua preponderância, assumindo-se com uma das cidades mais culturalmente intensas e vivas do mundo. Envolta numa próspera e proeminente aura criativa é uma “capital do mundo”, indissociável do desenvolvimento de tendências, estilos ou movimentos, é uma plataforma plural que se completa através da reciprocidade tanto enquanto centro de criação como de exibição.

Assente numa ampla e notável história, esta vontade de se afirmar constantemente enquanto *avant-garde* cultural e social é materializada no largo número de Exposições Internacionais das quais foi anfitriã. De facto, esta predisposição organizativa foi uma das poucas características que foi comum aos diferentes líderes e regimes políticos pelos quais o país passou ao longo dos séculos XIX e XX. Esta abrangência intergovernamental tornou as *Expos* numa espécie de tradição para o país, um reflexo da preocupação intemporal de consagrar Paris “A” capital cultural.

Representando tanto a simples exibição do expoente máximo de criação técnica e artística ou mesmo as múltiplas possibilidades enquanto ferramenta política dissimulada, as Feiras Universais foram para Paris uma importante estraté-



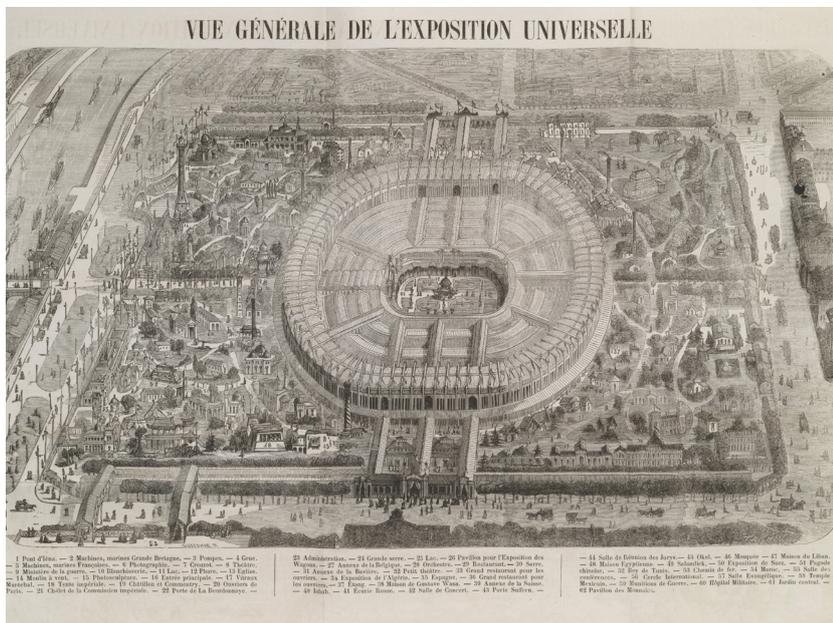
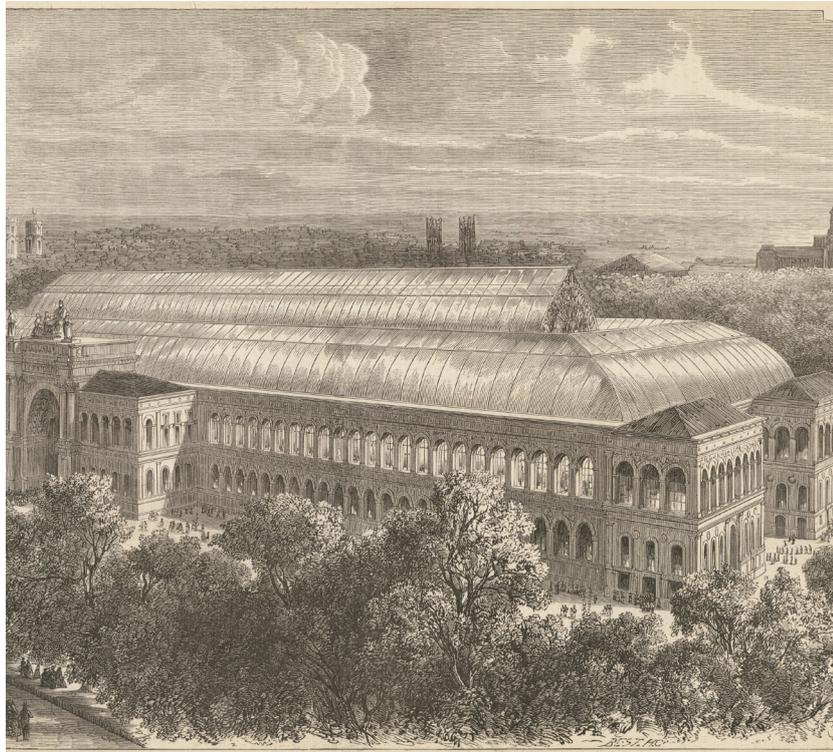
Em cima, Fig. 2, Crystal Palace de Joseph Paxton, construído em 1851, Hyde Park, Londres. Por baixo, Fig. 3, vista interior do transepto do Crystal Palace, por Joseph Nash and Haghe Roberts, 1854.

gia de influência, usadas tanto para cimentar lideranças, ideais políticos ou afirmar hierarquias a um nível interno. Exemplo disso era a constante subordinação das províncias à capital por vezes visível nestes eventos, era principalmente um meio para propulsionar além-fronteiras a imagem de metrópole poderosa que continuamente se reinventa.

A primeira Exposição Universal, realizada em Londres em 1851, possuía um propósito bastante claro, numa ode à arte e indústria, apreciavam-se e expunham-se os mais recentes avanços nestas áreas. Ajustado à ocasião, construiu-se um edifício para albergar as mostras e ser a “face” do evento, o *Crystal Palace* de Joseph Paxton, erguido conforme novas técnicas, era o reflexo de um espírito revolucionário em crescente na arquitectura da época, onde era visível uma explícita vontade de romper com compromissos classicistas e substituir estagnados modelos. Construído a partir de ferro fundido e vidro, carregava na sua impressionante escala a esperança nos materiais, técnicas e ideais emergentes. A sua construção foi também notável devido a uma inovadora solução adoptada assente na introdução de um módulo de vidro que, quando repetido e ajustado a uma estrutura de ferro regrada e fina, permitira fachadas quase transparentes proporcionando um efeito cénico de grande impacto visual. O processo de montagem apresentado é inovador e vai de encontro ao solicitado pela organização do evento pois possibilitara, se necessário, uma instalação e desmantelamento igualmente rápidos.

Tudo isto resulta num edifício visionário que expande o conhecimento e materializa novas directrizes no planeamento de pavilhões e construções efémeras. Deixa uma clara marca na história dos eventos internacionais bem como uma mensagem que se une a outras suas contemporâneas acerca de um novo rumo, por alguns adivinhado e anunciado, para a arquitectura e para as artes em geral.

Após o sucesso do primeiro e assentes as bases para esta tipologia de evento como, por exemplo, a lógica de produzir um pavilhão temporário que seja ele mesmo um personificar do espírito da mostra, monumental e envolto numa aura positivista e de celebração, ou mesmo nas temáticas abordadas que incidem invariavelmente e principalmente na indústria, arte e inovação tecnológica, Napoleão



Em cima, Fig. 4, gravura com o Palais de l'industrie, construído para a Expo de 1855. Por baixo, Fig.5, gravura com vista área da Expo de 1867, no centro vê-se o Palais du Champ-de-Mars.

III contempla uma oportunidade única. Este, imperador francês entre 1852 e 1870, acreditara que alojar um evento análogo ao de Londres de 1851 ajudaria a consolidar a sua então recente posição política de chefe de estado, ao mesmo tempo que contribui para reforçar a posição do país à escala global. Na esfera doméstica já eram versados, com múltiplas instâncias de feiras nacionais consumadas, pretendiam agora demonstrar a força da sua regência e de uma capital que procurava reivindicar, com um novo fulgor, alguma da influência externa que tinha vindo a perder. Paris, pela mão do imperador, julga-se pronta para abrir portas ao exterior e deixar-se conhecer novamente.

Na ocasião da primeira Exposição Universal, inaugurada a 15 de Maio de 1855, foram escolhidos os *Champs-Élysées* para servir de centro para as festividades e receber o principal edifício da feira, o *Palais de L'industrie*. Embora alvo de críticas por alegadamente possuir uma escala e volume exacerbados, este espaço revelou-se insuficiente para albergar todas as mostras. Para dar resposta a esta necessidade fortuita optou-se por criar dois outros edifícios de suporte, a *Galerie des Machines* e o *Palais des Beaux-Arts*.

No ano de 1867, novamente pela mão de Napoleão III, Paris serviu de palco para a segunda Exposição Internacional em solo francês, sendo desta vez mais habilmente aproveitada pelo imperador enquanto ferramenta de propaganda política e comunicação pública. Neste é visível uma maior propensão para agradar a classe baixa. Algo que resulta de uma acrescida compreensão por parte do poder político em relação às potencialidades que este tipo de iniciativa possui para fomentar um clima de confiança, que incita tenuemente ao nacionalismo e alude a um orgulho generalizado, materializado nas grandiosas construções desenvolvidas a propósito. Localizada agora nos *Champs-de-Mars*, foi planeado que a exposição fosse estabelecida em apenas um edifício, o *Palais du Champs-de-Mars* projectado pelo engenheiro LePlay com assistência do jovem Gustave Eiffel. Com as temáticas usuais como base, a construção de desenho oval criava uma clara divisão, os círculos internos eram dedicados à arte enquanto a indústria se localizava nos externos. Comparativamente à de 1855, esta ganhou escala tanto em termos de visitantes como em área

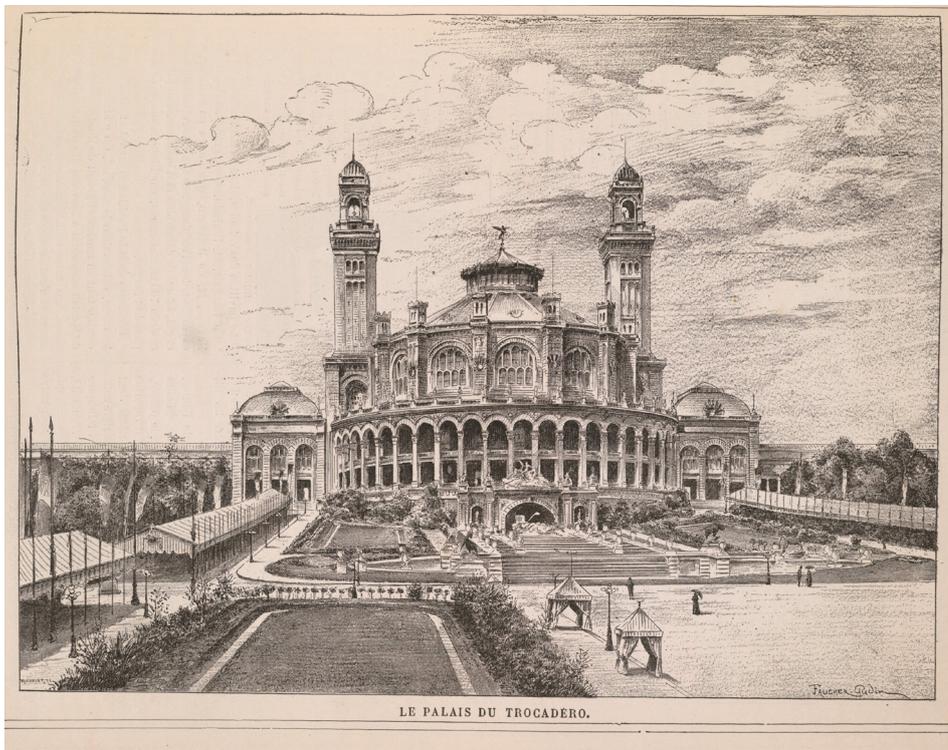


Fig. 6, Palais du Trocadéro, projectado por Davioud e Bourdais para a Exposição Universal de 1878 em Paris.

afecta, apresentando novo conteúdo como mais exposições, áreas de entretenimento e restauração, o que resultou num maior sucesso e lucro.

Sobre outras premissas foi edificada a Exposição Universal de 1878, o cenário era uma França mais vulnerável tanto politicamente como financeiramente. A liderança do país, que era agora assegurada pela Terceira República, dava sinais de instabilidade o que torna apetecível a ideia de hospedar um evento internacional num esforço de solidificar a posição de relevo de Paris enquanto capital cultural. Apesar do país não possuir meios suficientes para financiar mais uma feira esta foi realizada na mesma, com uma escala sem precedentes, desenvolveu-se desde os *Champs-de-Mars* até ao monte *Chaillot* através de dois grandes edifícios criados para a ocasião e que a *Pont d'Iéna* ligava: o temporário *Palais du Champ-de-Mars* e o *Palais du Trocadéro* que fora planeado para servir enquanto sala de espectáculos permanente assim que o evento terminasse. O *Palais du Champ-de-Mars*, da autoria de Léopold-Amédé Hardy, conhecido por ser um projecto ambicioso tecnologicamente, era também, na vertente arquitectónica, coerentemente desafiante, porém existia um *Palais du Trocadéro* que balanceava esta ousadia com uma conservadora combinação de estilos que se fundiam numa aparência classicista inerte e confusa.

Apesar da curta margem de manobra que a Terceira República tinha a preceder a exposição, quer em termos financeiros pelo recente saldar de dívidas, quer sociais por ter aceitado mesmo com condições pouco favoráveis realizá-la, esta seria considerada um sucesso universal. Em parte, o êxito e lucro obtidos deveram-se à hábil decisão de estudar as instâncias passadas e aprender com estas, tanto no reutilizar das boas ideias bem como no evitar repetir erros anteriores. Com claras melhorias planeadas, houve mudanças em diversos aspectos: organizacionalmente foi adoptado um plano rectangular dividido em grelha, em detrimento da intrincada distribuição oval escolhida anteriormente; infra-estruturalmente foi pensado, *a priori*, no deslocamento da *debris* que iria resultar do evento, no ar condicionado e no canalizar da água para variados usos, sejam eles técnicos ou estéticos. Toda a logística foi levada a um detalhe revolucionário, sistematizada e grandiosa, este lado ligado à gestão tornou-se rapidamente numa referência futura.



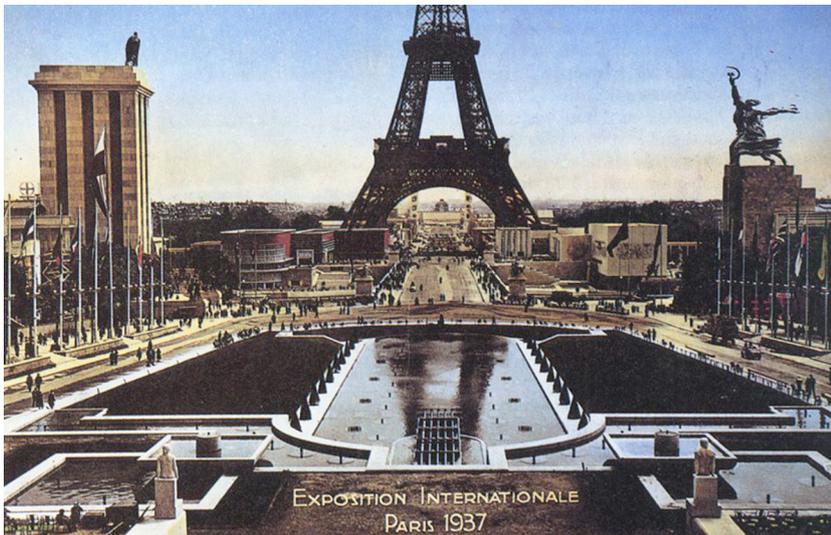
Por cima, Fig. 7, fotografia da Torre Eiffel nos Champs de Mars construída para a Expo de 1889, Projecto de Gustave Eiffel.

Em baixo, Fig. 8, Porte monumental, edificada para a Exposição de 1900.

Para a exposição de 1889 além dos *Champs-de-Mars*, onde decorriam as mostras relativas à indústria e às belas artes, introduziu-se uma nova localização, a *Esplanade des Invalides* onde as exposições coloniais e vários outros pavilhões menores, suportados pelo Estado, se desenvolveriam. A feira foi anunciada como celebração simbólica do centenário da Revolução Francesa, aspecto que levou vários países a se absterem de participar por ainda viverem em monarquias, temendo pela segurança do seu regime pois tal presença poderia levar a protestos e instabilidade interna. Entre vários edifícios construídos no *Champs-de-Mars*, este evento ficou marcado pela construção de um dos mais icônicos monumentos da história, a Torre Eiffel. O concurso para a torre que fora lançado pelo estado em 1884 foi, em 1886, ganho por Gustave Eiffel que ficara assim acima de outros 100 candidatos. Apesar do crescente sucesso que obtivera desde então, a Torre Eiffel foi alvo de críticas contemporaneamente à sua construção, alguns achavam-na exagerada e desnecessária. Foi uma *Expo* muito lucrativa, dobrou o número de visitantes da anterior com aproximadamente os mesmos custos. A cidade de Paris voltava a superar-se, tendência que continuaria em edições futuras, pondo consistentemente em evidência as suas reconhecidas capacidades enquanto anfitriã.

Ainda sob influência da Terceira República realizou-se a Exposição Universal de 1900 que começara a ser preparada em 1892. Após oito anos de preparação, ficou pronta para apresentar ao público o que acabou por ser a, até então, maior das *Expos* realizadas em França. Coincidentemente, os primeiros Jogos Olímpicos da era moderna a serem realizados fora da Grécia seriam realizados em Paris nesse mesmo ano, algo que justificaria a intenção de novamente engrandecer o evento pois era esperado um número superior de visitantes na cidade.

Novas construções foram implantadas, o *Grand Palais* e o *Petit Palais* são dois dos exemplos mais significativos, outras anteriormente edificadas foram expandidas. A Arte Nova, que se espalhou pela Europa com entusiasmo era um tema recorrente no evento. Houve um assinalável investimento em variar e expandir a quantidade de atrações e formas de entretenimento motivado pelo previsto inflacionado número de visitantes. No entanto, este aumento nunca se verificou nas



Em cima, Fig. 9, vista da Torre Eiffel para os Jardins du Trocadéro, eixo principal da mostra de 1937. Em baixo, Fig. 10, vista do Palais de Chaillot para a torre Eiffel. As duas faces do confronto entre o pavilhão Alemão e o Soviético.

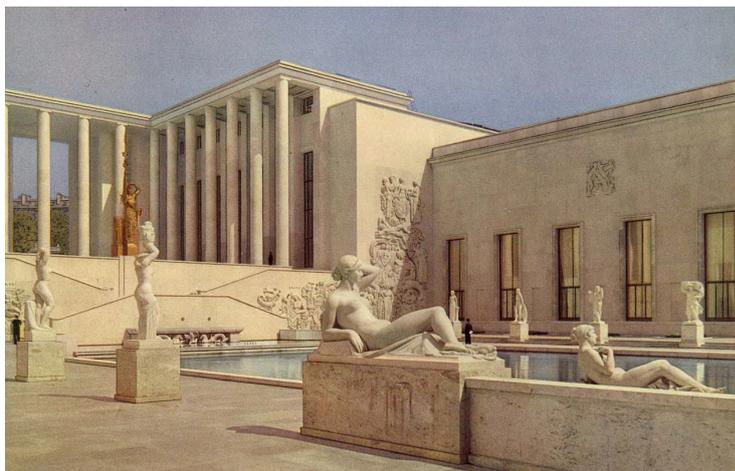
ordens esperadas, facto que para muitos se deve ao encarecer e divisão dos bilhetes, que desta feita eram dedicados a exposições singulares, algo que cumulativamente se tornava dispendioso para o utilizador. No fim de contas, o evento de 1900 não foi financeiramente equiparável a anteriores edições. Não atingidas as metas previstas pela organização e visto a mista aceitação que obteve, era altura de suspender as continuadas investidas em prol da capital cultural, reflectir noutras prioridades e redireccionar atenções e investimentos.

Paris não iria hospedar nenhuma outra Feira Mundial até 1937, e por essa altura, muito do optimismo e entusiasmo sobre o progresso tecnológico e o ideal de uma comunidade universal já tinha desaparecido.

¹(Tholozany, P. (2011))

Apesar da afirmada mensagem promotora de paz em que se pretendia que se baseasse a Exposição Universal de 1937, a realidade por trás da cortina era outra. Executada num contexto de crise económica e de tensões políticas internacionais, o evento ficaria famoso exactamente por ser usado enquanto plataforma para um confronto na forma edificada entre a União Soviética de Josef Stalin e a Alemanha de Adolf Hitler. Premonições para uma Segunda Guerra Mundial na iminência de conflagrar, acontecimento que durante décadas afectaria o mundo e as suas dinâmicas político-sociais. Frente a frente, junto à Torre Eiffel como a organização deliberou, as duas potências opunham-se numa tensão aparente, ambas procurando evidenciar-se em relação ao restante dos países participantes e principalmente em relação à outra. Esta procura de superiorização era visível tanto no *timing* da construção pois eram os dois únicos pavilhões acabados na data da suposta inauguração, como na produção arquitectónica pois ambas as composições eram ricas em imagética e simbolismos ligados aos principais elementos representativos das suas nações e dos seus regimes políticos. Numa oposição quase teatral, encontrava-se de um lado, a águia nazi e a cruz suástica como Alber Speer idealizara, do outro a escultura de Vera Mukhina que exaltava o comunismo através da representação de

¹ Tradução do Autor: "Paris was not to host any other World Fair until 1937, and by then much of the optimism and enthusiasm about technological progress and the ideal of a universal community had faded away."



Em cima, Fig. 11, interior do Musée national des Travaux publics, de A. Perret, 1937. Em baixo, Fig. 12, Palais de Tokyo de Dondel, Aubert, Viart e Dastuge para a Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937.

duas pessoas do povo que encimavam o edifício projectado por Boris Iofan.

Era neste contexto de conturbação que iniciava, com um atraso de um mês, mais uma, desde então última, Exposição Universal na capital francesa. É visível após três dezenas de outros eventos homónimos e a julgar pelos trinta milhões de visitantes ao longo dos seis meses que durou a exibição, o quanto este tipo de acontecimento era popular. Inaugurado a 4 de Maio de 1937 pelo presidente da república Albert Lebrun, tinha como palco as margens do rio Sena. Albergou os pavilhões de cinquenta e dois países que incorporavam nas construções as suas próprias ideologias e visões futuras, rodeados por um, mais tímido que o usual, clima de optimismo e de celebração da diversidade. Com este ambiente, nutrido pela organização, procurava-se além da subjacente convivência cultural, um aproximar da arte e tecnologia, uma atitude na altura revolucionária perante as noções de “belo” e “útil”, onde se defendia que estes deveriam ser indissociáveis e não contrários. Começa a ser disseminada a ideia que se pode otimizar esforços e contribuir para um mesmo fim.

*A Exposição Internacional de 1937 enfrentou alguns dos dualismos mais importantes que dividiram a humanidade contra si própria: a divisão entre Paris e as províncias, entre França e as suas colónias, entre a arte e a ciência, entre o socialismo e o capitalismo, entre o Fascismo e a Democracia.*² (Chandler, A. (1988))

Este evento assinalou também o inaugurar de três projectos de arquitectura de extrema importância para a cidade de Paris, o *Palais de Chaillot*, o *Musée des travaux Publics* e o *Palais de Tokyo*. O *Palais de Chaillot* que seria erguido para substituir o pouco popular *Palais du Trocadéro*, viu na sua eventual construção depositada a expectativa da criação de algo especial e muito celebrado. De carregada significância, como uma espécie de emancipação do presente sobre o passado, que melhor forma existiria de fazer passar esta mensagem do que destruindo precisamente uma infeliz homenagem a outros tempos e estilos, e sobre os seus destroços edificar uma nova

² Tradução do Autor: “The 1937 Exposition Internationale faced some of the most important dualisms that divided humanity against itself: the split between Paris and the provinces, between France and her colonies, between art and science, between socialism and capitalism, between Fascism and Democracy.”



Fig. 13, Palais de Chaillot, na colina de Chaillot, onde era o antigo Palais du Trocadéro que foi demolido para lhe dar lugar, foto de 1950.

e vigorosa actualização. O que resultou da experiência de Louis-Hippolyte Boileau, Jacques Carlu e Léon Azéma foi, no entanto, um edifício menos ambicioso do que esperado. Longe de um modernismo radical na altura associado a Le Corbusier, era ainda assim caracterizado por apresentar uma leve incursão ao estilo internacional mas que no geral se definia através de uma atitude classicista e monumentalidade austera. Este retornar ao passado que introduzia, por exemplo, uma ampla e impessoal colunata classicista que aparenta dever ao imperialismo romano, não era bem vista por alguns pois parecia evocativa de uma atitude construtiva digna de um regime totalitarista. Visto Calu e Azéma serem transactos vencedores do prestigioso *Prix de Roma*, já se previa que seguissem uma corrente mais tradicionalista para o *Palais de Chaillot*. Introduziram elementos inspirados na construção anterior como a colunata ou os chafarizes voltados para o rio Sena. Tinham uma postura revivalista da monumentalidade difundida por grandes nomes da arquitectura francesa e ao mesmo tempo apologético da glória do país e da sua capital.

Por outro lado, a *Expo* de 1937 apresenta a oportunidade perfeita para construir um museu dedicado à arte moderna. Louis Hautecoeur, curador do museu onde o estado francês expõe o trabalho de artistas vivos, o *Orangerie* do *Palais de Luxembourg*, tem o desejo de ter em França um verdadeiro museu de arte moderna inspirado no *Gemeentemuseum*, obra de Hendrik Petrus Berlage em 1935, na Holanda. Considerado uma autoridade na emergente área de museologia, Hautecoeur tem pretensões bastante vincadas acerca do que seria o novo museu, no entanto viu-se confrontado com a intenção municipal de incorporar nesse mesmo terreno um outro museu também dedicado à arte moderna, a diferença é que este seria em específico da cidade de Paris. Outrora um sítio de manutenção ligado ao exército, com uma área de dois hectares, seria agora um local onde críticos entendiam que iria existir uma competição desnecessária entre dois futuros museus. Temiam pela heterogeneidade subjacente a cada espaço museal que se poderia dissipar e pela intrínseca subjectividade artística dos curadores, que poderiam deparar-se com visões significativamente díspares ou até incompatíveis na concepção de exposições. Apesar de ter sido ampla e abertamente difundido o descontentamento de



Em cima, Fig. 14, Aubert, Dondel, Viard et Dastugue, arquitectos do Palais de Tokyo, à volta das maquetes. Em baixo, Fig. 15, vista dos baixos-relevos, estátuas e fontes articulados com o pórtico do Palais de Tokyo.

Hautecoeur acerca do circunscrever dois museus para o mesmo terreno, o concurso foi aberto em 1934, recebendo ao todo cento e vinte participações sendo uma delas de Le Corbusier. O projecto vencedor é da autoria de Jean-Claude Dondel e André Aubert jovens arquitectos apoiados por outros dois mais experientes, Paul Viard e Marcel Dastugue.

Na concepção deste espaço está presente uma extensão de um tema generalizado ao restante da *Expo*, o convidar dos mais variados artistas para ornamentar algumas das paredes internas, alçados e espaços exteriores que foram deixados despídos já a prever intervenções. Seja a partir da justaposição de baixos-relevos às paredes, ou pelo controlo das áreas externas através do posicionamento estratégico de estátuas ou elementos de água, este é um espaço que intencionalmente só se vive na sua plenitude com o conciliar dos vários elementos que surgem deste relacionamento proveitoso entre as diferentes artes. Este esforço conjunto resulta numa adição de várias *layers* de interesse e atractividade à composição do edifício.

Quando não era pelas refinadas criações dos escultores e pintores, eram as escolhas projectuais dos arquitectos que contribuíam para a estética composta e equilibrada do conjunto, visível por exemplo na escolha dos materiais usados para revestir a estrutura de betão armado que estava a começar a ser introduzido em França. Desde a pedra de *Massangis* que cobre a fachadas sul e as do pórtico, até à pedra *Comblanchien* usada nos alçados laterais e no da *Avenida Président-Wilson*, o uso destes revestimentos transpareciam a ostentação que se pretendia conferir a este espaço e conseqüentemente ao evento. Mármore e calcário são usados para as escadas, pisos de corredores e salas de escultura, para os outros pavimentos foi adoptada uma solução de linóleo.

No entanto, mesmo com as mais grandiosas intenções denunciadas nos desenhos do projecto, o orçamento limitado e o escasso tempo para a execução da obra conduziu a várias opções técnicas de natureza duvidosa tomadas de emergência. O ar condicionado não foi instalado, os radiadores foram colocados debaixo das mesas, a instalação eléctrica é considerada perigosa e as janelas mais inacessíveis rapidamente se tornaram sujas e pouco estanques. A precipitação para terminar este



Fig. 16, Vista aérea do Palais de Tokyo, foto de 1951 de Roger Henrard.

empreendimento e a deficiente distribuição dos fundos pelas partes acabaram por o tornar incompleto, ficando em alguns momentos claro um desfasamento entre interior e exterior, principalmente na aparência.

Apesar de inacabado, o *Palais des Musées d'Art Moderne* (mais tarde renomeado *Palais de Tokyo*) encontra validação durante a Exposição Internacional. Este sucesso deve-se, em grande parte, a um admirável esforço de Leon Blum através da sua mostra que incide nas obras-primas da arte francesa, mil e trezentos trabalhos reunidos de várias colecções à volta do país, e que ilustram a continuidade e desenvolver da arte francesa ao longo do tempo. Nos anos posteriores ficara num estado expectante, alvo de pontuais arranjos e tentativas de conclusão, teve uma resolução ofuscada no período entre 1937 e 1947. No entanto, passou por uma fase em que esteve parcialmente aberto com apenas um terço da colecção que fora trazida de esconderijos localizados na província devido à Segunda Guerra Mundial. A 9 de Junho de 1947, após alguns contratemplos, avanços e recuos o *Palais des Musées d'Art Moderne* é oficialmente inaugurado. Encontrava nesta data um evento apropriado à sua importância e um assinalar do seu ressurgimento.

Com um novo ímpeto, o espólio do museu sofre um grande acréscimo devido a dois factores principais: a adição da colecção das escolas estrangeiras do *Musée du Luxembourg* residente desde 1922 no *Musée du Jeu de Paume*; e devido aos extensos conhecimentos do seu director Jean Cassou que mantinha ligações com vários proeminentes artistas e suas famílias, concedendo-lhe um alcance privilegiado a peças de outra forma inacessíveis. É descrito nesta fase como um espaço progressista que vê aplicadas décadas de avanços na área da museologia. Foi um exercício de concepção de um sítio de cultura dinâmico que pretende oferecer as melhores condições de contemplar aquelas obras de arte e entendê-las enquanto expressão do seu tempo específico e movimentos em que se enquadram.

No final da década de 1960 procurou-se, a partir da introdução de uma nova geração de colaboradores, estimular um espaço que tinha vindo a perder o fôlego numa área em constante reinvenção e superação, e que já pouco fazia jus à expressão nacional da arte moderna. Experimentou-se a sua reinvenção através da



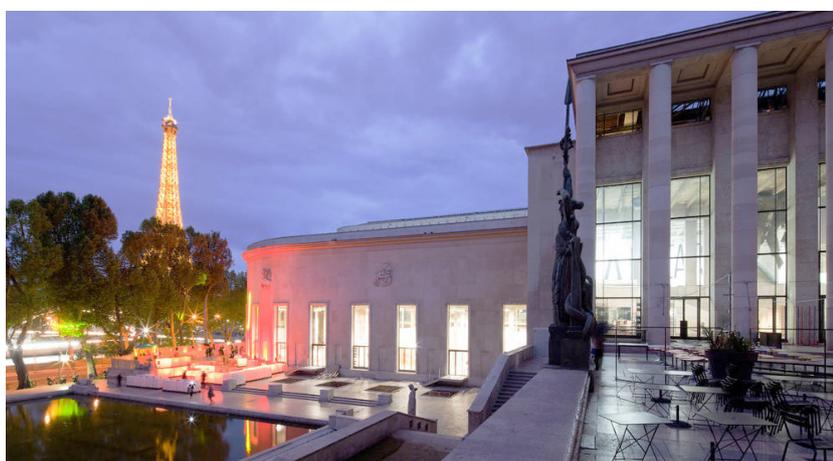
Duas vistas do Pompidou. Em cima, Fig. 17, foto de 1982 em que são visíveis as cores vibrantes do edifício. Em baixo, Fig. 18, vista geral da Praça Georges Pompidou para o alçado com o icónico elemento tubular de circulação vertical exterior.

introdução de novas tendências como arte conceptual, vídeo ou instalações, porém estes esforços não se mostraram efectivos nem contrariaram o progressivo declínio. Olhava-se agora para o seu passado, apesar de tudo, inconsistente, de uma forma saudosista.

A abertura do centro *Pompidou* em 1977 conduziu a um rearranjo de colecções e da estrutura cultural da cidade, trazendo o Museu Nacional de Arte Moderna para o centro da capital. Com a introdução deste ambicioso museu no coração de Paris, rapidamente se percebeu que este reivindicaria um estatuto de *ex-líbris* no espaço urbano e seria o foco das atenções em termos culturais nos anos vindouros. A proposta deste espaço visionário e cáustico, suscitador igualmente de dúvida, fascínio ou até de repulsa ia de encontro ao que Renzo Piano e Richard Rogers pretendiam com este projecto, que lacerava as predefinições de espaços museais e que assinalara uma nova era para a cultura parisiense e para o próprio *Palais de Tokyo*.

Enquanto o *Pompidou*, envolto num espírito jovial, absorvia todas as exposições temporárias ou permanentes que à sua volta orbitavam como uma espécie de *blackhole*, o *Palais de Tokyo* ia-se gradualmente transformando numa *black box*, com um programa que oscilava entre pontuais exposições e muitas incertezas. Cada vez ficava mais explícita a falta de definição que possuía, o que conseqüentemente levou a um diminuir do interesse tanto no promover como no participar em eventos nesse espaço. Ironicamente, ao mesmo tempo que o *Pompidou* era a celebração intencional de uma expressão que remetia para algo inacabado, homenagem na altura inusitada ao universo industrial, o *Palais de Tokyo* sofrera durante quase toda a sua existência exactamente por nunca ter sido acabado, longe de uma simples escolha intencional e artificial esta era a sua essência e o seu impasse.

Com um carácter mais secundário já aceite e sem colecções permanentes, exhibe trabalhos de várias naturezas até 1986. Parado durante quatro anos, só em 1990 é que voltou a ser estudado um possível novo uso. É nesta altura decretado pelo ministério da cultura o instalar de um museu dedicado ao cinema no *Palais de Tokyo*, desígnio que carregava ajustes e modificações projectuais que teriam um impacto permanente tanto na estrutura como no próprio espaço. Apesar de todo o



Três vistas do Palais de Tokyo. Por cima, Fig. 19 vista exterior a partir da escadaria. No meio, Fig. 20, panorama noturno da esplanada com vista para a Torre Eiffel. Em baixo, Fig. 21, escadaria interna.

aparato, o museu dedicado ao cinema nunca chegaria a ser concluído.

Até este projecto ser abandonado, consequência de uma mudança de governo em 1997, já perto de treze milhões de euros tinham sido despendidos nas anteriormente planeadas alterações que passavam pelo limpar, simplificar e abrir do espaço interno. Novamente numa situação expectante, encontrava-se agora mais vazio, uma carcaça debilitada devido a quase uma década de erosão e desgaste. Voltou a ser foco de interesse em 1999 quando o governo reavaliou as suas pretensões para este espaço, encontrando para ele um novo propósito contíguo ao que seria a sua génese. Seria designado provisoriamente como centro de criação contemporânea, que seria a resposta francesa a espaços deste tipo, como o PS1 em Nova Iorque e o KW em Berlim, que estavam a alcançar muito sucesso noutros países.

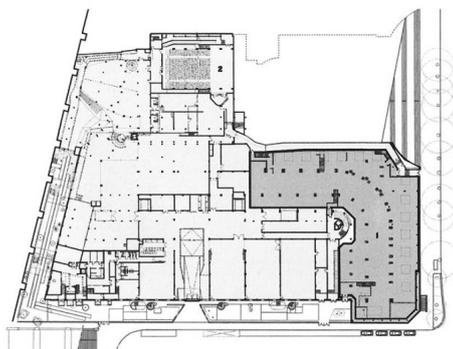
Perante um escasso orçamento de três milhões de euros disponibilizados para a requalificação, a margem de manobra para intervenção num espaço desta escala com características e história tão vincadas era muito reduzida. Depois de anos de negligência e parcial demolição interna, três firmas seleccionadas entre cento e trinta concorrentes tinham a árdua tarefa de realizar uma proposta que resolvesse problemas tanto de estrutura, electricidade, estanquidade, iluminação ou controlo de temperatura. Além disso, numa vertente mais projectual, tinham de preparar e actualizar o espaço e as suas características museais de acordo com novas tipologias emergentes, tudo com uma a quantia bastante limitada e normas apertadas.

Visto a existência de tais condicionantes é de sublinhar o elevado risco do projecto se tornar numa requalificação com materiais e infra-estruturas de baixa qualidade. Uma das maiores dificuldades e o verdadeiro desafio deste projecto prende-se na forma como, apesar do contexto pouco favorável, se vai conseguir conciliar a resolução dos problemas técnicos com a caracterização arquitectónica do espaço.

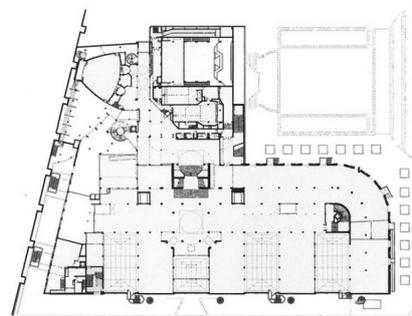
No final o projecto seleccionado pelo Ministério da Cultura foi o de Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal pois este, entre outros aspectos: “(...) maximizaram o retorno – em termos de espaço e flexibilidade – dentro do dinheiro disponível.”³

(Ayers, A. (2012) p. 47) Com um historial considerável dedicado ao reinterpretar, requalificar e valorizar de espaços abandonados ou em desuso, a posição tomada

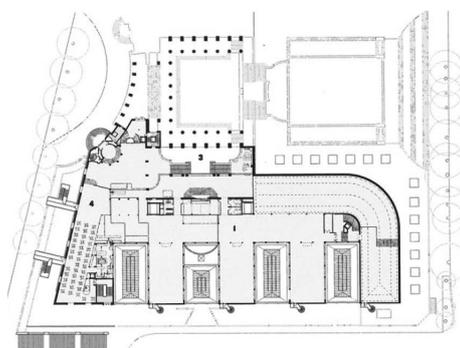
³Tradução do autor: “(...) maximised return - in terms of space and flexibility - on the Money available.”



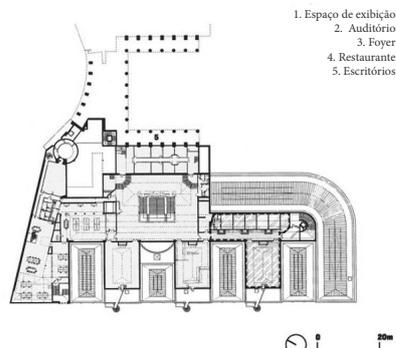
Planta piso -1



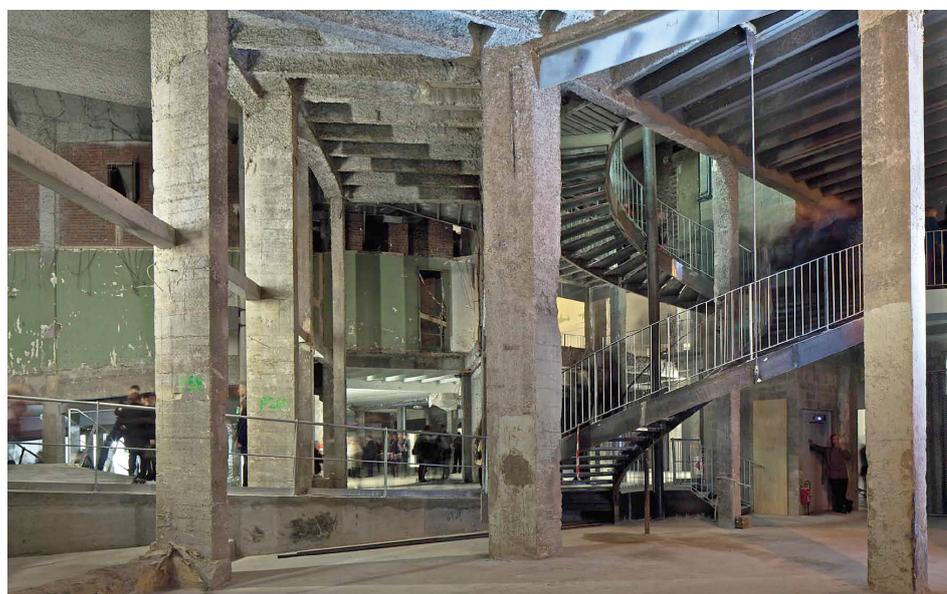
Planta do Rés-do-chão



Planta 1º piso (nível de entrada)



Planta 2º piso



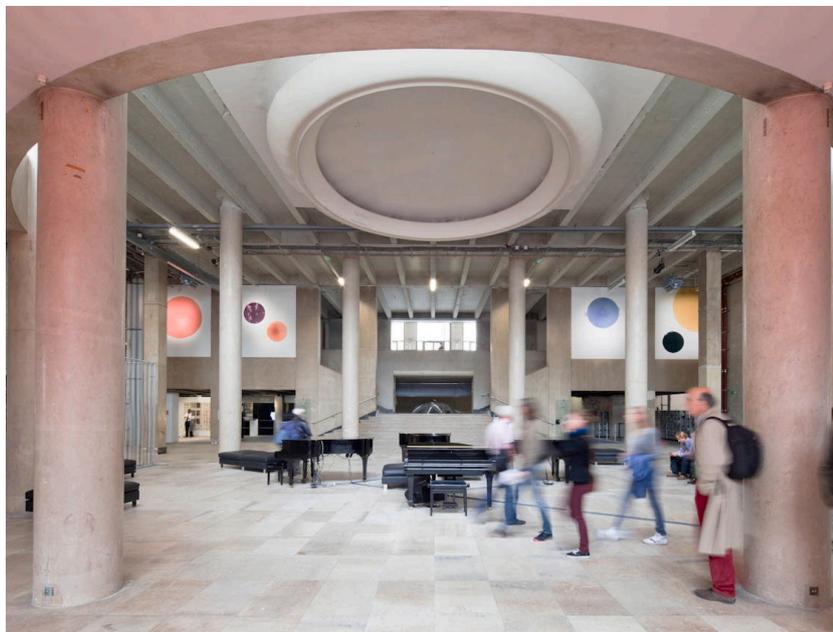
Em cima, Fig.22, plantas do Palais de Tokyo. Em baixo, Fig.23, foto interior após intervenção de Lacaton & Vassal onde é visível a estrutura exposta e a crueza material.

pela dupla de arquitectos francesa para o então enfraquecido *Palais de Tokyo*, foi em vários sentidos, arrojada. Introduziram neste projecto uma visão diferente daquilo que é normalmente considerado um espaço museal, algo que, com o passar dos anos, ajudou este espaço a recuperar e cimentar uma posição de destaque nos círculos de arte contemporânea globais há muito perdida.

A intervenção, realizada em 2001, prende-se essencialmente com uma simplificação da preexistência. Limpa-se todo o ruído acumulado ao longo de anos de transgressões, adições e modificações numa procura por um espaço despojado de “capas” ornamentais e outras estratégias distractivas a esconder a delapidação que sofrera. Pretende-se que a estrutura exposta conte a sua história e não placares de “antes e depois”. Reduz-se a experiência à essência do espaço que é esta arquitectura “despida” e industrial que ao longo do edifício, se vai dinamicamente separando ou unindo, fruto dos efeitos do tempo, da pele que a cobre.

Por ocasião de uma primeira visita ao local, os arquitectos ficaram imediatamente impressionados com a beleza e impacto daquele espaço, apreciável para lá de um primeiro plano contaminado. Segundo eles a arquitectura já lá se encontrava. Partindo desta premissa, optaram por um exercício de reencontro com o passado à medida que “escavavam” por entre anos de alterações e acumulação de vestígios, à procura do verdadeiro *Palais de Tokyo* e da estrutura sobre a qual este se desenvolvia.

Na sua pesquisa depararam-se com as intrincadas soluções de luz natural que Hautecoeur, uma das pessoas por trás do projecto original, idealizou. Na altura, de forma a enfatizar a qualidade expressiva dos elementos expostos, solicitou que a iluminação para as esculturas fosse lateral e a das pinturas fosse vertical. Algo que se reflecte na abundante quantidade de aberturas e na cobertura de vidro fosco que inundava o piso superior com uma luz difusa. Esta cobertura com as décadas de experimentações programáticas, exposições e do estripar do edifício, encontrava-se com o vidro quase todo destruído, fazendo com que a luz natural entrasse sem qualquer filtro. Impressionados com este detalhe trabalharam profusamente a luminosidade e a relação visual com o exterior.



Por cima, Fig. 24, vista do piso superior da intervenção de Lacaton & Vassal.

Em baixo, Fig. 25, espaço de exibição.

Lacaton & Vassal queriam prosseguir com a sua ideia o mais fiel ao planeado possível. Em certas instâncias mostrou-se impraticável, como foi o caso de alguns pontos dos pilares que se encontravam enfraquecidos. A correcção e reforço destes tinha que ser realizada para lá de qualquer intenção arquitectónica conceptual. Apesar de procurarem clarificar e evidenciar alguns detalhes que lhes interessaram, o geral da intervenção deu-se com esta metodologia de fazer reparações essenciais e pontuais arranjos para cumprimento dos requisitos técnicos mínimos que permitissem o edifício abrir portas.

Mesmo com fundos escassos, este novo *Palais de Tokyo* formulou uma plataforma adaptada ao clima de constante exploração associado à arte contemporânea. O conceito de apropriação espacial explorado remete para o *Fun Palace*, projecto de Cedric Price para um sistema edificado adaptável e expansivo que aqui encontra uma interpretação museal. Um espaço aberto em contínuo desenvolvimento e adequação aos desígnios dos utilizadores e das mostras expostas. Algo não estático onde, ao contrário da norma da sua tipologia, não são forçados percursos com indicações e demarcações, incentivando a deambulação livre. Com o passar dos anos percebe-se que a ideia, apesar de clara é impraticável a médio ou longo prazo. É inviável querer que todas as estruturas para mostras periódicas sejam feitas à medida e depois deitadas fora para dar lugar a outras, adaptadas à seguinte exposição. Esta ideia de espaço contínuo vai-se esbatendo ao longo do tempo e o museu, na maioria dos aspectos, aproxima-se da realidade museológica.

Apesar do risco subjacente a uma perspectiva inusitada, o projecto iria ser amplamente aclamado. Com uma demarcada identidade, consolida, ao longo dos anos, uma posição forte numa capital francesa saturada em termos culturais. Aproveitando o sucesso, em 2012 é definida a sua expansão para a ala Oeste. Comissionada directamente aos arquitectos do primeiro projecto, esta expansão vai-se desenvolver nos mesmos moles, ainda que, com outro tipo de financiamento. Com dez milhões de euros à sua disposição, à área original de 8,000 m² são adicionados 14,000 m² de novo programa. Aqui desenvolve-se: projecção de cinema, auditórios, sala de concertos, terraço exterior, mais espaços de exibição e criação, bar e escritó-



Em cima, Fig. 26, vista do interior da corredor curvo com os múltiplos vãos.

Em baixo, Fig. 27, outra vista do espaço de exibição superior.

rios administrativos.

Esta intervenção mostra que as reconversões, quando associadas a um bom projecto e a uma visão estruturada conseguem reverter a tendência de desaparecimento de estruturas expectantes. Cada caso deve ser estudado individualmente e com rigor. No *Palais de Tokyo* a qualidade arquitectónica e a vasta história foram facilitadores da decisão. Para defensores da cristalização neste tipo de contexto, este é um bom exemplo de uma intervenção que faz jus tanto às características arquitectónicas únicas como à essência programática associada à exploração artística.



Fig. 28, vista aérea depois da intervenção de Lacaton & Vassal, onde também é visível a “passerelle” que liga à praia.

2.2// FRAC DE DUNQUERQUE

A cidade de Dunquerque, localizada no norte de França a dez quilómetros da fronteira com a Bélgica, inserida na região de Nord-Pas-de-Calais, é o território francês mais perto de Inglaterra. Esta ficaria globalmente famosa em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial, na qual serviria de palco para mais um dos vários confrontos desta, conhecido como Batalha de Dunquerque. De facto, a sua localização era estratégica e causa para cobiça e disputa governamental, visível nas diversas mudanças de regência ao longo da sua história, onde alternara entre território holandês, francês, inglês ou até mesmo espanhol.

A ligação da cidade ao mar sempre foi ponto fulcral na sua definição e na sua história, algo verificável também na dimensão que ganhara enquanto um dos mais reputados e importantes estaleiros navais de França. Fundados em 1898, os *Ateliers et Chantiers de France* (ACF), construiriam durante quase um século navios de guerra, ferryboats, petroleiros, entre outros. Consolidou também, ao longo do tempo, uma importante posição industrial para além desta predisposição naval albergando importantes produções como a do aço, o refinamento de petróleo ou mesmo indústrias alimentar e química.

Em 1988 dava-se o fecho dos ACF, ficando uma área de cento e cinquenta hectares de docas e vazios industriais à responsabilidade do município. Opta-se pelo reestruturar e renovar da zona, planeado em duas fases distintas: “a primeira, levada a cabo na década de 1990, segue o plano director desenhado por Richard Rogers;



Em cima, Fig. 29, vista aérea antes da intervenção, do Halle AP2 e da sua envolvente.

Em baixo, Fig. 30, perspectiva dentro do volume do Halle AP2.

a segunda, que está correntemente a ser realizada, segue o plano elaborado pelo arquitecto e urbanista Francês Nicolas Michelin”¹ (Ayers, 2014)

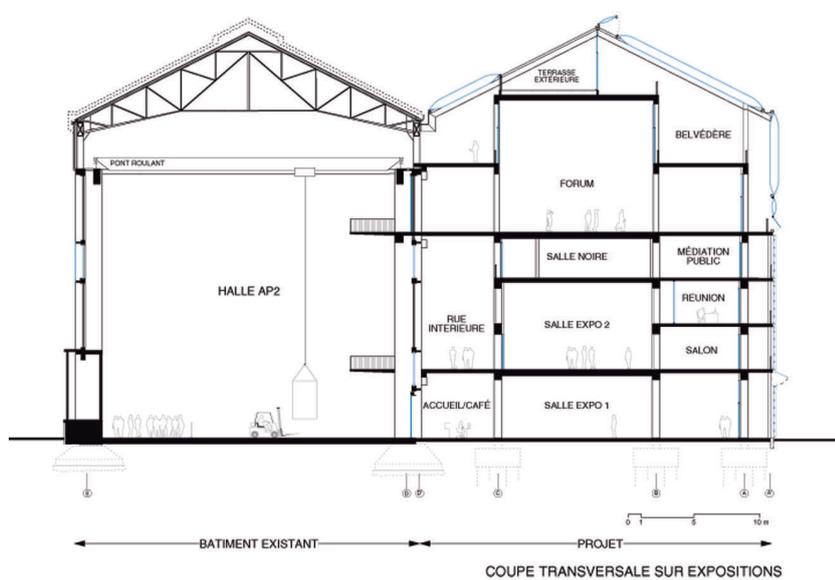
Das várias estruturas que perfaziam este estaleiro naval, resistiu apenas um, o Halle AP2. Com setenta e cinco metros de comprimento, vinte cinco metros de largura e trinta de altura, foi construído na década de 1940 sendo prontamente baptizado como “a catedral” pelos populares. Após o abandono e um período de incerteza acerca do seu futuro, foi escolhida como nova casa para uma secção de um projecto ao nível nacional, os FRAC (*fonds régionaux d’art contemporain*). Estas são colecções regionais de arte contemporânea públicas, criadas em 1982 como parte de um esforço de descentralização: “política de devolução de poder estabelecida pelo governo através de conselhos regionais para que a arte esteja presente em todas e cada uma das regiões de França”.² O FRAC Nord-Pas de Calais que nascera sem um sítio dedicado, tinha agora, após vinte e cinco anos a reunir diversas obras, peças e colecções de artistas como Dan Flavin, Andy Warhol e Donald Judd a possibilidade de proporcionar o espaço de reserva necessário para a sua colecção em constante crescimento e as condições adequadas para a expor num espaço, na altura a construir, dedicado para o efeito.

Alocados vinte e cinco milhões de euros para a ocasião, o concurso de arquitectura era aberto em 2008. Receberiam ao todo oitenta e cinco propostas, das quais apenas cinco seriam seleccionadas para avançar para uma segunda fase em que mais detalhe e desenvolvimento era solicitado. Dentro deste número selecto, a dupla de arquitectos franceses Lacaton & Vassal destacaram-se como claros vencedores. Tão claro seria o desequilíbrio em relação aos outros projectos que os júris, receosos, decidiram manter o segundo lugar da autoria de De Alzua & Flint como “plano B” para o caso destes falharem no cumprimento de tudo aquilo que a que se propuseram.

No momento da primeira visita ao local, o impacto visual de ver o volume do Halle AP2 em aberto imediatamente impressionou Lacaton & Vassal, algo que já

1 Tradução do Autor: “(...) the first, carried out in the 1990s, followed a masterplan drawn up by Richard Rogers; the second, which is currently being realised, follows a plan elaborated by French architect and urbanist Nicolas Michelin.” (Ayers 2014)

2 Tradução do Autor: “policy of devolution of power set by the government via regional councils in order for art to be present in each and every one of France’s region”.



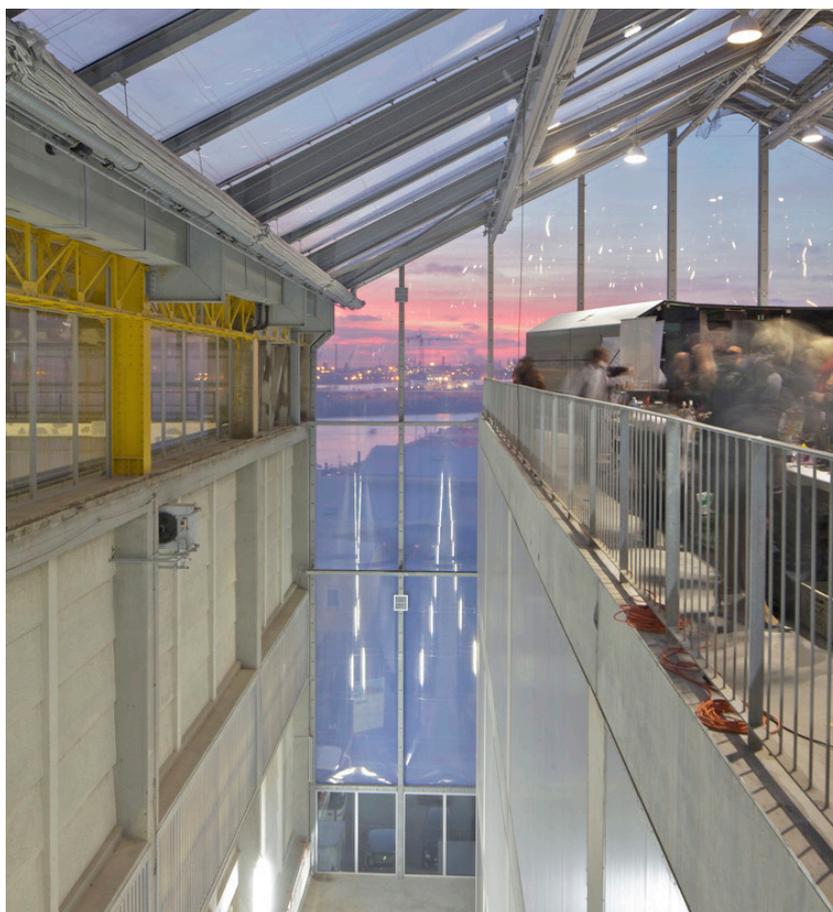
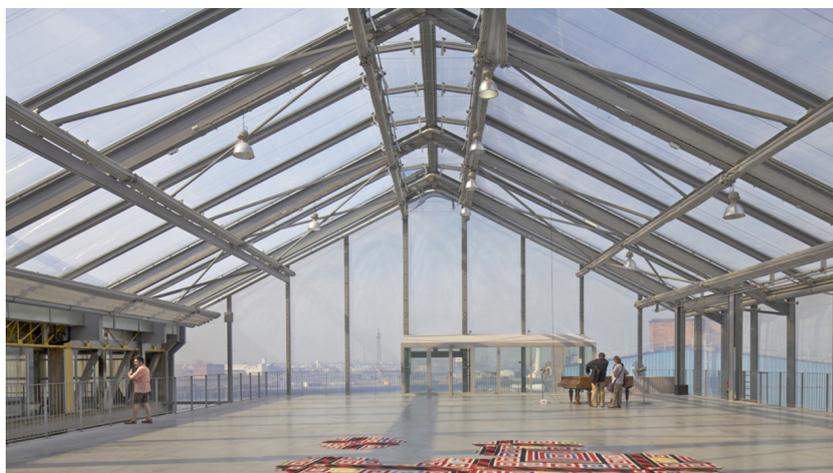
Em cima, Fig. 31, vista exterior do FRAC constituído pela soma do Halle AP2 e a sua duplicação. Em baixo, Fig. 32, corte transversal onde é visível a articulação dos dois.

acontecera no *Palais de Tokyo*. Marcados com tamanha abertura espacial conjugada com uma expressiva crueza e verdade material, herança industrial de décadas de uso exaustivo, decidiram preservá-lo com, aquilo que identificaram como qualidades, intactas. A intervenção configurou-se clara, deixá-lo praticamente como o encontraram e, com uma grande objectividade e resolução, adicionar um volume semelhante justaposto onde concentrariam o programa comissionado. Uma intervenção afirmativa mas ao mesmo tempo sensível, que não pretendia competir com a preexistência mas sim homenagear a história do estaleiro.

O edifício original, considerado para requalificação devido ao simbolismo que possui na população e seu meio, seria devolvido a esta com uma nova inspiração e propósito. Um armazém com uma área de 1,972 m², para uso pontual, dedicado a todo o tipo de eventos culturais de larga escala, peças de teatro, concertos e exposições mais volumosas. De forma a estar mais ligado à cidade, ser mais dinâmico e usufruir de uma opção de escolha de eventos maior, a sua exploração ia estar ligada também ao município e a outras instâncias públicas, mantendo assim uma liberdade programática consonante com a natureza aberta do espaço.

No novo volume idêntico residiria, a Oeste, o programa relacionado com o armazenamento, reserva e preparação das obras. A outra metade, a Este, seria dedicada às regulares salas de exposições, programas administrativos, laboratório e aos meios de circulação vertical. Perfazendo no total uma área de 9,157 m², a intenção nesta intervenção era criar um núcleo estruturado em betão onde se desenvolveriam todas as questões programáticas e ladeá-la com uma caixa translúcida de metal e plástico com a silhueta do Halle AP2. Funcionam como duas formas independentes onde o espaço negativo gerado no seu encaixe é mutuamente uma barreira de controlo climático, dando continuidade ao tema de sistemas de controlo passivo normalmente presente na sua arquitectura, como um espaço de circulação com um alto desafogo espacial e visual devido à permeabilidade da película quase transparente que fecha o volume e completa a reprodução volumétrica.

Aliado aos painéis de policarbonato já característicos do seu vocabulário arquitectónico, visível no seu esplendor de articulação com a preexistência no



Em cima, Fig. 33, vista do “belvedere” superior durante o dia. Em baixo, Fig. 34, vista do afastamento da capa transparente para o volume interno.

projecto de requalificação e extensão do *Tour Bois-le-Prêtre*, são adoptadas para pontos mais sensíveis, almofadas de ar em ETFE (Etileno tetrafluoretileno), uma engenhosa solução encontrada para obter um isolamento maior do que os painéis de policarbonato oferecem, garantindo uma habitabilidade o mais aprazível e com a menor introdução de sistemas artificiais possível, ao mesmo tempo respeitando o nível transparência pretendido. A esta inteligentemente planeada película de fecho são aliados outros sistemas de controlo bioclimático como as lonas retrácteis na cobertura que protegem o espaço superior, um belvedere dinâmico e multiúso, dos fortes raios solares que ali incidem no Verão.

Entre os dois volumes, inserido no edifício acrescentado, desenvolver-se-ia um percurso elevado, imposição projectual que vai ligar a uma longa passerelle transversal ao alçado principal prevista para atravessar o canal e unir o FRAC, e consequentemente o porto, à praia adjacente, *Malo-les-Bains*. Por baixo deste dá-se a entrada principal, inserida no alçado Este, que liga imediatamente aos pisos superiores seja através de elevadores ou das escadas localizadas na parte mais à direita desse alçado. No resto da extensão deste largo corredor no piso térreo há espaço para uma zona de estar, ainda na metade Este, e ligações técnicas com tamanho suficiente para albergar internamente camiões, permitindo o carregar e descarregar de peças em segurança e com pouco esforço.

Este exercício projectual causou apreensão ao município que receava que a duplicação volumétrica literal se mostrasse impossível de realizar dentro do orçamento decidido. No entanto, a partir do uso de materiais baratos normalmente associados à agricultura, e do uso de elementos standardizados como portas ou caixilhos prontamente disponíveis no mercado, os arquitectos mostraram-se, mais uma vez, capazes de cumprir rigorosamente com os seus desígnios ambiciosos. Mostram, como já o fizeram no caso de estudo anterior do *Palais de Tokyo*, a perspectiva que o arquitecto pode também funcionar enquanto gestor, fazendo o projecto ganhar qualidade na folha de cálculo. Definido o conceito arquitectónico, parte-se para um exercício tecnicista em que se estuda e compara os vários elementos em custo, possibilidades e flexibilidade que oferecem, numa equação em que é procurado o



Fig. 35, vista nocturna exterior. Aqui é visível o impacto deste projecto quando o volume adicionado se transforma num corpo iluminado.

ponto preciso em que se dá uma maximização espacial para o orçamento previsto, sem perder qualidades de habitabilidade e uso. Não dá para reduzir a atitude a uma simples procura de poupança, é o fazer mais com menos, o racionalizar do investimento tanto a curto como a médio prazo, prova disso a contínua predisposição para o uso de sistemas de controlo bioclimático que permitem um constante economizar energético.

Anteriormente abordada a questão do património industrial, nesta proposta deparamo-nos com uma visão particular, considerando as diferentes maneiras de interpretar a intervenção em espaços industriais abandonados, este é um projecto de requalificação diferente, de opostos e encontros, ao mesmo tempo sensível, enveredando por uma perspectiva de pouco impacto, low-profile, mas que consegue ser ao mesmo tempo afirmativo e massivo. É uma duplicação que contextualiza ambas as partes, entram em harmonia na sua oposição, assim como a luz não existe sem escuridão estes edifícios têm uma dependência mútua que consolida o seu lugar no espaço. A passerelle divide e une as partes.

A aparência pesada e massiva do AP2 contrasta com a leveza e permeabilidade da estrutura metálica com painéis de plástico. Como se vê nesta afirmação: “(...) estabelece um diálogo entre o betão e a leveza, o permanente e o impermanente, entre a conservação e reciclagem, e entre as certezas de uma era industrial passada e os dilemas da nossa era de consciência climática.”³ (Ayers, 2014) Numa inversão do expectável, o pavilhão que aparenta maior robustez é um amplo espaço em aberto enquanto o outro, que figura uma alta permeabilidade, possui uma maior densidade programática.

Esta dicotomia ganha uma outra dimensão quando o sol se põe, o novo pavilhão transforma-se numa caixa de luz etérea. Completamente iluminada, torna-se uma referência na vastidão daquele território escuro, um marco impactante que tem o velho pavilhão como sombra. A transparência que o caracteriza permite ver as silhuetas humanas a deambularem pelas galerias transparecendo uma vitalidade única que humaniza e eleva o projecto.

³ Tradução do Autor: “sets up a dialogue between the concrete and the lightweight, the permanent and the impermanent, between conservation and recycling, and between the certainties of a bygone industrial era and the quandaries of our climate-conscious age.” (Ayers, 2014)



Fig. 36, vista aérea do complexo do Matadero de Madrid actualmente.

2.3// MATADERO DE MADRID

Entre 1857 e 1907 o tamanho da população madrilenha tinha triplicado e os dois locais dedicados ao fornecimento de carne da capital, o *Matadero de la Puerta de Toledo* e o *Matadero del Rastro*, estavam progressivamente mais incapazes de responder às necessidades dos habitantes. Só quatro anos após o arquitecto municipal, Carlos Colubí, informar acerca do estado deteriorado das instalações do *Matadero de la Puerta de Toledo* é que se convocou, em 1899, um concurso para a construção de um novo matadouro no montado de *Arganzuela*. Entre as três propostas apresentadas, desenvolvidas nos apenas três meses concedidos, o vencedor foi Joaquín Saldaña que expôs um projecto “(...) com uma composição simétrica à base de pavilhões independentes relacionados por ruas paralelas ao passeio da Chopera. No eixo compositivo central situavam-se os edifícios administrativos, bolsa e restaurante, dispondo à direita o mercado de alimentos e à esquerda o mercado de trabalho.”¹ (COAM (2005) p. 19) No entanto, ainda nesse ano, deparam-se com várias disputas e problemas, incluindo de orçamento, o que embargou a obra e deixou a cidade de Madrid, na altura com outras denunciadas deficiências em algumas produções, em maiores dificuldades e sem um outro matadouro que suprisse completamente as suas necessidades.

Só anos mais tarde, com a formação de uma comissão que contava com a participação do mesmo Joaquín Saldaña, Andrés Octavio e Alberto Albinãna, se voltou

¹Tradução do autor: “(...) con una composición simétrica a base de pabellones independientes relacionados por calles paralelas al paseo de Chopera. En el eje central compositivo se situaban los edificios administrativos, bolsa y restaurante, disponiendo a la derecha el mercado de abastos y a la izquierda el mercado de trabajo.” (COAM (2005) p.19)

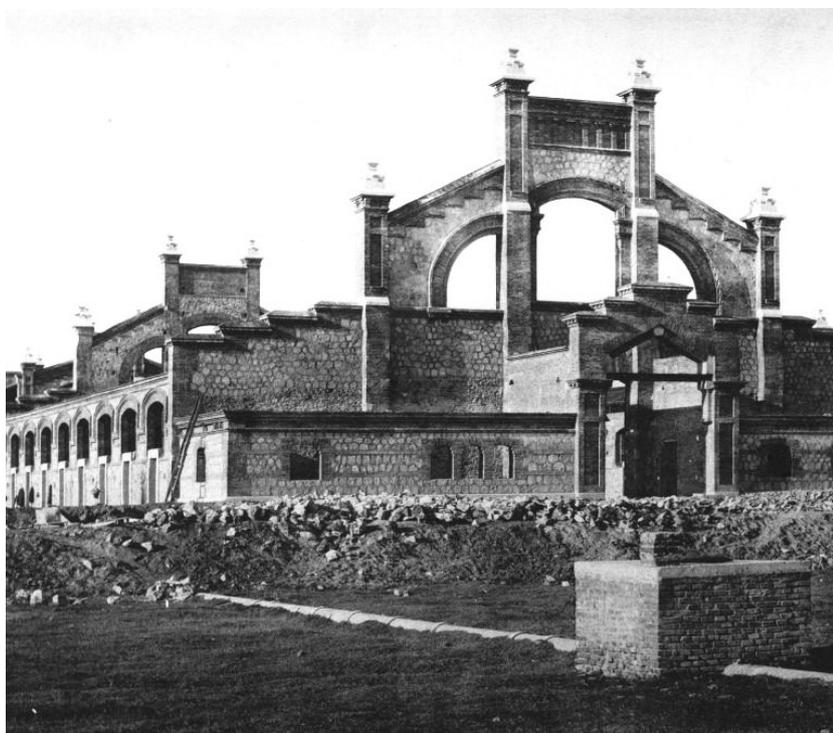


Fig. 37, vista aérea do Matadero y Mercado Municipal de Ganados de Madrid com o bairro de Legazpi por trás em 1929, fotografia de José Gaspar.

a considerar a construção não só do matadouro como também de um mercado de gado, com a intenção de tornar este conjunto numa das soluções imediatas focada na resolução do precário acesso a recursos e controlar a sua tendência de aumento. Outra das medidas que o município tomou foi pedir ao alcaide de Saragoça os planos do matadouro construídos na sua cidade. Da autoria de Ricardo Magdalena e inspirados em modelos franco-alemães baseado em pavilhões diferentes para as diferentes funções, estes planos tornaram-se numa referência a nível nacional para esta tipologia, servindo aqui para estudo rigoroso e possível base para os futuros planos de articulação entre matadouro e mercado. Este interesse renovado resulta da pressão do *Ministerio de la Gobernación* que redigiu em 1902 uma ordem em que explicitava o quão essencial um novo matadouro era para a capital e que a edificação deste deveria ser uma preocupação primária.

A 6 de Abril de 1905 saiu um decreto que pedia aos municípios das capitais de província com população superior a dez mil habitantes a construção ou reforma do seu matadouro com a maior urgência. A emissão deste decreto possibilitou o dispensar do projecto de Joaquín Saldaña e, numa decisão questionável acerca de uma possível existência de conflito de interesses, encarregar o arquitecto municipal das propriedades, Luís Bellido y González, com a idealização deste novo projecto mais amplo.

A 21 de Junho de 1911, no montado de *Arganzuela* junto ao rio *Manzanares*, começa a construção de um dos exemplares industriais mais únicos da arquitectura madrilenha do século XX, o *Matadero y Mercado Municipal de Ganados de Madrid*. Este largo complexo composto por quarenta e oito edifícios resulta de um acumular e reinterpretar das experiências anteriores e da análise que Luís Bellido desenvolvera, que incluía viagens de estudo por vários países europeus, incluindo Alemanha, França, Bélgica, Inglaterra e Portugal. O projecto surge assim de um sintetizar do conhecimento recolhido, tanto da exploração vivencial, com grande ênfase nos projectos alemães que impressionaram o arquitecto pela racionalidade e funcionamento excepcional, como pela reflexão que os anos que passaram desde a proposta de Saldaña permitiram. Confrontar o que tinha sido na altura proposto



Em cima, Fig. 38, vista interior da nave de degolação de porcos em 1972. Em baixo, Fig. 39, foto de obras na nave de gado ovino no Matadero de Madrid em 1916.

com as especificações de agora possibilitou o clarificar das intenções da intervenção e o formular de premissas orientadoras, aqui sucintamente explicadas:

“1-Agrupar de ambos os estabelecimentos, matadouro e mercado, num só local e sob uma direcção e administração única.

2-Um enquadramento conveniente, de fácil acessibilidade para a população que abastece, tanto por comboio como com carro ou a pé.

3-A inspecção sanitária eficaz em todas as fases de intervenção, tanto para o gado vivo como para as carnes.

4-Existência de uma secção sanitária independente, com lavandaria, matadouro especial e meios de esterilização de carnes estragadas.

5-Construção de diferentes locais para o mercado de gado, amplos e austeros, e de uma bolsa de contratação de carnes vivas e mortas, operada directamente pela administração municipal.

6-Implantação de meios mecânicos modernos na secção técnica, o que torna o trabalho mais fácil, culto e higiénico.

7-Instalação de câmaras frigoríficas.

8-Obrigaçao de passar as carnes, tanto vivas como mortas, por meios mecânicos automáticos.

9-Criação de uma oficina de esvaziamento de estômagos e ventres e primeira lavagem.

10-Instalação de indústrias complementares relacionadas com o abastecimento de carnes, que, sem risco económico, que podiam municipalizar-se.

11-Disposição e construção das edificações tendo em conta a sua possível ampliação.”²(COAM (2005) pp. 29 e 30)

2 Tradução do autor: “1. La agrupación de ambos establecimientos, matadero y mercado, en un solo recinto y bajo una dirección y administración única. 2. Un emplazamiento conveniente, de fácil acceso desde la población a la que abastece, tanto por ferrocarril como con carro o a pie. 3. La inspección sanitaria eficaz en todas las fases de intervención, tanto para el ganado vivo como para las carnes. 4. Existencia de una sección sanitaria independiente, con lavadero, matadero especial y aparatos de esterilización de carnes enfermas. 5. Construcción de diferentes locales para el mercado de ganados, amplios y austeros, y de una bolsa de contratación de carnes vivas y muertas, directamente intervenida por la administración municipal. 6. Implantación de medios mecánicos modernos en la sección técnica, los cuales hicieran el trabajo más fácil, culto e higiénico. 7. Instalación de cámaras frigoríficas. 8. Obligación de pasar las carnes, tanto vivas como muertas, por medios mecánicos y automáticos. 9. Creación de un taller de vaciado de estómagos y ventres y de primer lavado. 10. Instalación de industrias complementarias relacionadas con el abastecimiento de carnes, que, sin riesgo económico, pudieran municipalizarse. 11. Disposición y construcción de las edificaciones, teniendo en cuenta su posible ampliación.”(COAM (2005) pp.29 e 30)



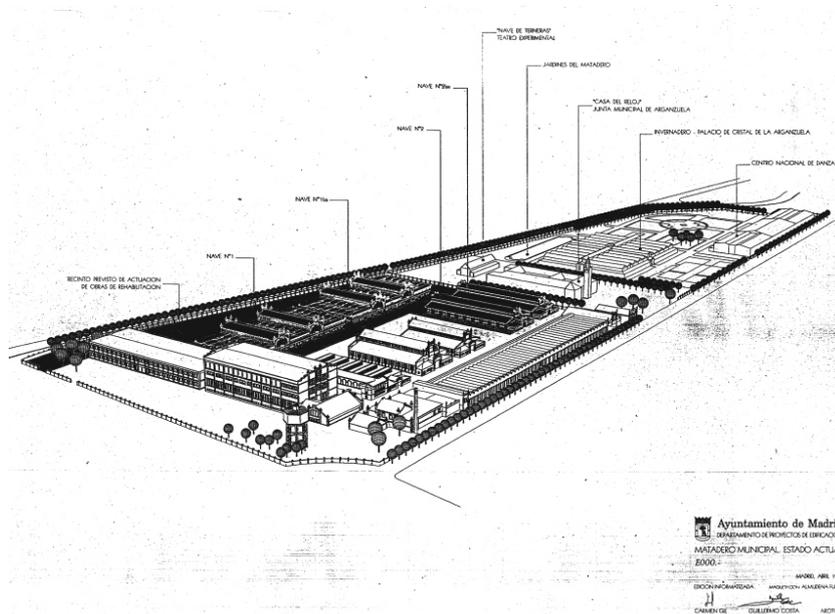
Em cima, Fig. 40, vista interior das naves dedicadas à estabulação, exposição e venda de gado ovino e suíno. Em baixo, Fig. 41, laboratório para análise de carnes, em 1918.

O programa foi agrupado em cinco sectores distintos: gestão e administração, mercado de alimentos, matadouro, mercado de trabalho e secção sanitária. Com uma alta clareza funcional baseada nesta separação do programa, contava ainda com programas complementares como alojamento e capela. Possuía ainda sistemas de circulação e ferrovia próprias.

Entre 1911 até à abertura oficial em 1924, o projecto passou por várias complicações, como por exemplo, a cimentação deficiente que levou à criação de uma comissão técnica para analisar a situação e consequentemente atrasar ainda mais o avanço das obras. Durante este período, a execução desdobrou-se em concursos para as diferentes fases, tanto da construção que fora comissionada a José Eugenio Ribera em 1910, como para instalação de equipamento específico de refrigeração em 1916 ou das instalações mecânicas adjudicadas à empresa Francesa *Casa Dyle et Bacalan* em 1919.

Nos anos seguintes ao início de funções o matadouro foi alvo de algumas críticas relativas ao seu funcionamento. Vários entendidos defendiam que a relação entre gastos com a mão-de-obra e o caudal produtivo era insuficiente e que as condições sanitárias eram, em algumas fases, defeituosas. Apesar de criar uma comissão de averiguação que confirmou a existência de problemas, o *Ayuntamiento* decidiu não actuar. No período entre 1927 e 1930 o arquitecto Fernando de Escondrillas construiu para os trabalhadores do matadouro a adjacente “*Colonia del pico del Pañuelo*”. A 23 de Abril de 1935 inaugurou-se o *Mercado Central de Frutas y Hortalizas* do outro lado da rua onde se acedia à ponte de Andalucía vindo da praça de Legazpi, no que seria o último terreno livre do montado de Arganzuela.

Em plena actividade, depara-se mais tarde com uma altura de elevada conturbação a nível nacional que dificultaria a sua produção normal. Em plena Guerra Civil Espanhola, durante o evento conhecido como a Defesa de Madrid de 1936, viu as suas dependências serem usadas enquanto depósito de munições devido à localização próxima da linha da frente do confronto. Depois da guerra o matadouro continuou a actividade normal, sendo alvo de algumas modificações como a construção de um armazém para batatas em 1940, que fora posteriormente transformado



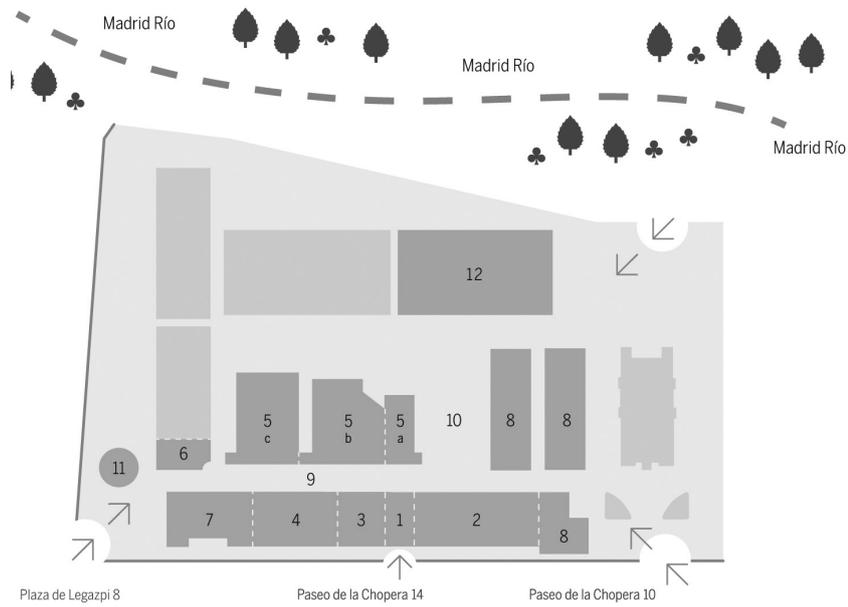
Em cima, Fig. 42, interior de uma das naves de degolação de gado bovino. Em baixo, Fig. 43, perspectiva geral do Matadero de Madrid no levantamento de 1996.

em estufa em 1992. A partir dos anos 70 as instalações começaram a ficar obsoletas, o que deu azo à reflexão acerca de outros possíveis usos para alguns dos espaços e ao estudo de outras opções para o complexo. Nos anos 80, o arquitecto Rafael Fernández-Rañada transformou o edifício destinado à direcção e administração, conhecido como “*Casa Del Reloj*”, na sede da Junta Municipal de Arganzuela. Ainda nesta década, mais precisamente 1983, as leis de Arganzuela foram alteradas para prevenir que tanto a sua envolvente como o próprio matadero fossem adulterados ou alvo de demolição, numa altura em que vozes contrárias à manutenção deste começavam a emergir.

Já na década de 90 começaram a testar eventuais adaptações programáticas, como seria a transformação dos antigos estábulos dedicados ao gado bovino na sede de *Ballet Nacional de España* e da *Compañía Nacional de Danza*, projecto levado a cabo pelo arquitecto Antonio Fernández Alba. Em relação às suas funções originais, esta era uma altura em que as condições higiénico-sanitárias se encontravam desactualizadas, a produção era escassa e os seus processos ultrapassados. Assim, em 1996, o *Ayuntamiento* ao invés de actualizar as instalações de acordo com as normativas europeias decidiu-se pelo encerramento definitivo do espaço que seria, um ano mais tarde, qualificado enquanto bem catalogado e protegido segundo o *Plan General de Ordenación Urbana de Madrid*.

Vários programas foram associados ao recinto, desde museu de arquitectura, a biblioteca municipal ou de centro comercial a “cidade” do cinema, torna-se claro que o uso cultural ou recreativo eram os mais procurados para a operação arquitectónica a realizar. Neste sentido, a 26 de Setembro de 2005 foi aprovado a modificação do plano especial de intervenção, adequação arquitectónica e controlo urbanístico-ambiental dos usos do conjunto do desactivado *Matadero y Mercado de ganados Municipal*, incrementando o uso cultural a 75% do total.

A partir desse momento dá-se início de novas actuações para converter o recinto num centro de apoio à criação, formulando um plano que visava o ligar de várias instituições e associações conectadas à arte, cultura e às ciências sociais para as estimular individualmente ao mesmo tempo que fortalecia o projecto na sua globa-



1. Vestíbulo, 2. Intermediae, 3. Abierto x Obras, 4. Central de Diseño, 5. Naves del Español (a: Café Teatro, b: Sala 1, c: Sala 2), 6. El Taller, 7. Cineteca, 8. Casa del Lector, 9. Calle Matadero, 10. Plaza Matadero, 11. Depósito, 12. Nave 16



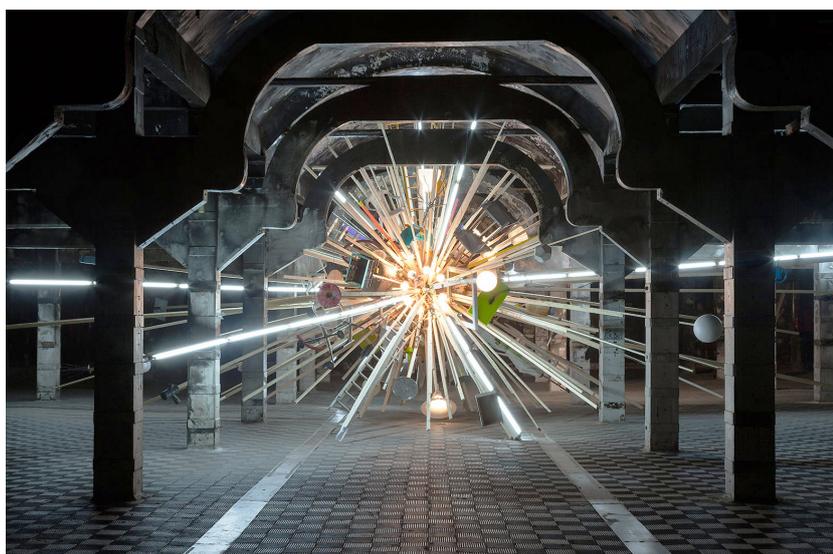
Em cima, Fig. 44, planta geral com os usos actuais. Em baixo, Fig. 45 e 46, duas vistas internas da intervenção no Intermediae.

lidade, unificando os seus esforços num espaço plural, numa colagem de interesses e visões estimulantes. A antiga “pequena cidade produtiva” como o seu arquitecto a descrevera em 1910, tornava-se agora numa pequena cidade de produção artística. Num processo constante que desde a primeira adaptação, na forma do *Intermediae* em 2007, continua até aos dias de hoje a reinventar-se, procurando novos desafios e formas de instigar a liberdade artística. As intervenções têm uma premissa ligante, devem-se apresentar sensíveis às marcas do passado e procurar um equilíbrio entre o melhor dotar com o programa requisitado e o respeito pela preexistência. Devem, além disto, perceber o carácter temporário da sua actuação tendo a preocupação de considerar os futuros usos que possa ter.

Exponho em seguida, por ordem cronológica da sua abertura, algumas das intervenções que considere relevantes para o estudo, muitas das quais já premiadas a nível nacional e internacional. São projectos multidisciplinares que já solidificaram o seu lugar na estrutura cultural da cidade. Não abordarei outros espaços como a *Factoría Cultural*, a *Plaza y Calle Matadero* ou o *Déposito de Especies* por ainda serem recentes e a sua maturação ainda ser pouco legível, ou pela sua escala menor e programa secundário não ser tão relevante em comparação a outros. Apesar disto, considero que são elementos extremamente importantes para estimular o contacto social, grande factor na dinâmica única do Matadero e do seu sucesso, bem como para articulação e escalonamento entre as várias dimensões expressivas dos espaços pelos quais é composto.

Intermediae

A nave 17C foi atribuída à *Intermediae*, uma nova instituição criada pelo *Ayuntamiento de Madrid* para promover a produção artística baseada na experimentação, no conhecimento e aprendizagem compartilhadas através de um programa de bolsas e iniciativas que unem a criação à participação do cidadão. Este projecto de Arturo Franco realizado em 2007 foi financiado em parte pela *Dirección General de Proyectos Culturales de la Comunidad de Madrid* e conta com uma área de 2 700 m² repartidos em espaços como escritórios, terrário e duas naves abertas que se transformam dependendo do evento. Seguindo a ideia de respeito à identidade própria



Em cima, Fig. 47 e 48, fotos durante o Mercado Central de Diseño. Por baixo, Fig. 49, a instalação temporária “Agujero Negro” de Björn D. no Abierto x Obras, em 2014.

do lugar, a intervenção procurada, segundo os arquitectos, queria-se mínima, nos limites da não-actuação, uma postura sensível no agir sobre o património histórico. Para isto são usados materiais exclusivamente industriais, tais como o ferro e o vidro que são justapostos aos espaços, deixados com as suas mazelas e crueza à vista, numa interacção limitada, criando um invólucro encaixado onde, por exemplo, o vidro que o ladeia não contacta com as paredes preexistentes, “museificando” este cenário industrial.

Central de Diseño

Centro gerido pela *Fundación Diseño Madrid* e promovido pela *Asociación de Diseñadores de Madrid* (DIMAD), constitui um espaço de referência para a difusão e promoção do *design* nas suas várias vertentes. Localizado na nave 17 desde Novembro de 2007, o seu projecto esteve a cargo de José Antonio García Roldán. Alberga diversos eventos e espaços como: exposições, formações, festivais, *workshops*, escritórios e armazém. Nas suas actividades está incluído o sazonal *Mercado Central de Diseño* onde se familiariza outros profissionais, artistas e o público em geral com o trabalho de jovens empreendedores, no que é uma oportunidade única de adquirir obras de criador, conhecer o que é a vanguarda destas áreas e interagir com seus responsáveis. Os trabalhos de *design* de todo o complexo ficam a cargo deste centro que também recebe frequentemente comissões exteriores.

Abierto x Obras

Antiga câmara frigorífica do matadero, este espaço circunscreve-se a uma sala com pouco mais de 800 m², alvo de intervenções mínimas, foi conservado o seu aspecto original e as marcas do tempo como as do fogo que a atingiu nos anos 90. Reconhecido o seu potencial cénico devido ao brutalismo material, à escuridão que o ocupa e ao conjunto de arcos e pilares que o preenchem e lhe dão ritmo, seria agora cenário ideal para artistas fazerem exposições *site-specific*, podendo usufruir livremente deste carácter íntimo e fechado para as suas criações temporárias.

Naves Del Español

Localizada nos antigos espaços dedicados ao abate de gado bovino, ovino



Por cima, Fig. 50, perspectiva do palco no interior das Naves del Español. Em baixo, Fig. 51, paredes feitas com telhas empilhadas no Taller y Oficina de Coordinación.

e suíno, as *Naves Del Español* é uma obra de Emilio Esteras com colaboração do criador de espaços teatrais Jean Guy Lecar. Complexo cénico dedicado ao teatro contemporâneo, as três naves onde se desenvolve, apesar de serem espaços distintos, estão conectadas entre si e devido ao seu desenho versátil admitem múltiplas configurações espaciais, permitindo tanto o funcionamento totalmente autónomo em pequenas salas, como conjunta num grande salão de espectáculos. As naves 5a e 5b, mais pequenas, são respectivamente, o *foyer* e um teatro amplo e versátil, e a 5c, a maior do grupo, é virada para usos complementares como salas de ensaio. É uma intervenção arquitectónica menos experimental que as restantes onde o espaço é objectivamente dotado com elementos estandardizados como grandes bancadas e estruturas de luzes.

El Taller y Oficina de Coordinación

Este projecto de Arturo Franco é um espaço de uso polivalente aberto em 2010 dedicado ao *Archivo Matadero*, à formação e produção artística (*el Taller*), escritório e sala de reuniões. Localizado numa pequena área da ala sudeste, onde liga com a praça Legazpi, foram usadas telhas de uma cobertura em mau estado de um outro edifício do recinto para a reabilitação das suas paredes. Empilhadas e cimentadas, esta solução é interessante tanto do ponto de vista bioclimático pelo bom conforto térmico e acústico que oferece; como pelo custo que é quase nulo devido à reutilização de materiais; ou numa abordagem estética e conceptual pela composição apresentada que além do jogo visual inusitado também carrega um pouco de história ao usar elementos pertencentes ao Matadero original.

O escritório de coordenação serve para auxiliar o diálogo interdisciplinar entre os centros associados e facilitar a racionalização das programações. Funciona como órgão responsável pelo recinto, gerindo e supervisionando acontecimentos, funcionários e gastos do matadero. Ajuda a promover uma imagem unificada do centro e o desenvolvimento da marca Matadero de Madrid nacional e internacionalmente. O *El taller* é uma oficina polivalente localizada em cima do escritório de coordenação, para uso pontual tanto em apresentações, reuniões, ensaios ou gravações.



Em cima, Fig. 52, interior da Nave 16 vazia. Nas duas fotos de baixo, Fig 53 e 54, é visível a estrutura de uma malha de mangueiras e os jogos de contraste na Cineteca.

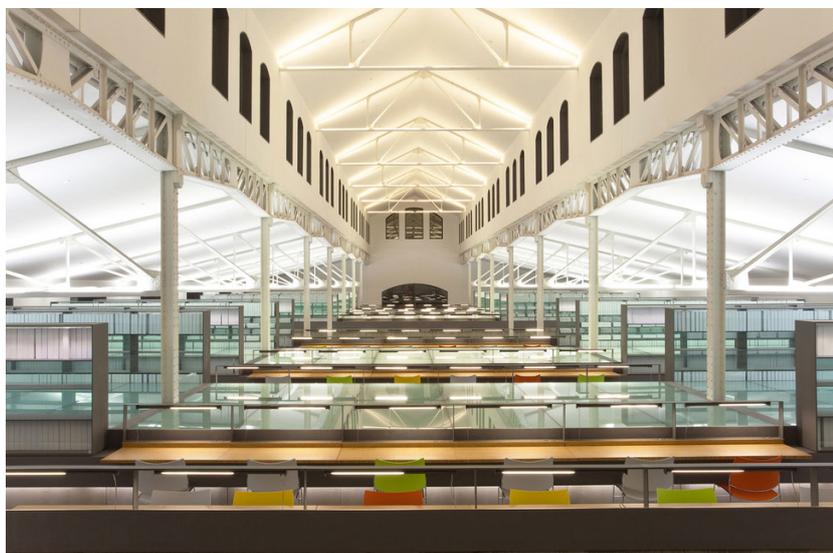
Nave 16

Projecto de requalificação de Alejandro Vírveda, Iñaqui Carnicero e Ignacio Vila Almazán, é um edifício versátil capaz de acolher grandes projectos multidisciplinares que foi aberto ao público em 2011. A sua área de mais de 4,000 m² pode ser facilmente dividida em módulos independentes através de painéis de aço, permitindo assim a programação de diferentes conteúdos simultaneamente. Tido como o grande espaço para as artes visuais do Matadero, os seus usos admitem: grandes exposições, projecções, concertos, escritórios de produção, palestras, desfiles e actividades sociais. Esta flexibilidade interna e ambiguidade programática contrasta com a “capa” perene de rico detalhe neomourisco que a envolve. O facto da nave onde se dá a entrada possuir pé-direito duplo permitiu explorar a ideia de um clestório onde é possível controlar a intensidade solar através da mesma solução de painéis de aço que divide o espaço, estendendo o tema da adaptabilidade à iluminação natural que aqui existe em abundância.

Cineteca

Projectado por José María Churtichaga y Cayetana de la Quadra Salcedo e inaugurado em 2011, a cineteca é um sítio dedicado à criação audiovisual e à projecção de cinema documental. É pioneiro em Espanha tanto pelos conteúdos que exhibe terem que cumprir a imposição de não poderem ser ficcionais como pela intervenção arquitectónica que apresenta elementos feitos a partir de mangueiras entrelaçadas. Conservando a estrutura original, distribui-se em cinco salas diferentes, duas de cinema, uma cantina, um *set* de filmagem e um terraço onde também é possível existir projecção.

A abordagem é essencialmente baseada na conjugação de elementos escuros com as paredes de alvenaria, revestem-se os tectos, o chão e partes das paredes com madeira pintada de preto para criar uma relação contrastante mas elegante. É depois aliado um tema alternativo na forma de uma malha feita a partir de mangueiras industriais ritmada com a luz de LEDs, que pelo contraste criado com o escuro das mangueiras e dos espaços onde esta solução é adoptada, cria uma narrativa muito precisa e expressiva que se alastra pelas instalações envolvendo alguns dos espaços



Em cima, Fig. 55, vista da biblioteca e área de consulta na Casa del Lector. Em baixo, Fig. 56, foto aérea da Nave 16 e da Praça e Rua Matadero.

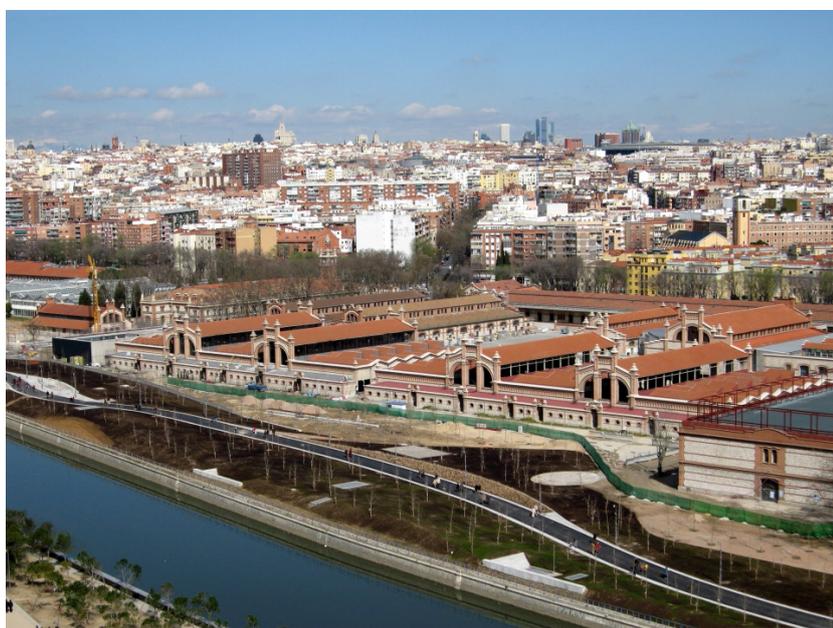
totalmente.

Casa del Lector

No que era o antigo espaço destinado ao abate de gado bovino, surge agora a Casa Del Lector explorada pela fundação Ruipérez que é, como o nome dá a entender, dedicada a todo o tipo de actividades literárias desde o papel impresso às novas tecnologias de comunicação. Do linguístico ao audiovisual, é um espaço projectado em 2012 por Antón García Abril para todo o tipo de leitores e interessados neste universo, sejam crianças ou adultos, oferece todas as condições necessárias para o desenvolver da actividade, entre elas: salas de aula, sala de incentivo à leitura, biblioteca e área de consulta, salas de exposições, salas de rádio e televisão, e um auditório polivalente para trezentas pessoas.

Ao contrário dos restantes casos de estudo, interessou perceber a realidade de cada espaço em particular devido à formulação distinta deste projecto que é um aglomerar de diferentes projectos menores com suas *nuances*, visões e características específicas. Esta condição é também um dos factores que suscitou interesse neste estudo, pois a exploração diversificada das várias fundações responsáveis resultou em espaços únicos e independentes que apesar da heterogeneidade programática se encontram em *guidelines* de intervenção arquitectónica que homogeneízam o conjunto. Estes critérios delineados no plano especial previam tanto a preservação da envolvente das naves, como na globalidade o limitar da adição de volumetrias ou elementos possivelmente disruptivos do que é a qualidade arquitectónica do conjunto e a sua identidade neomourisca. É uma premissa interessante pois permite perceber como responde cada arquitecto à intervenção em edifícios industriais abandonados com base no mesmo enunciado.

A exploração dividida é outro dos aspectos bastante particular deste projecto porque com esta solução fica garantida uma rotação dinâmica de actividades e eventos, evitando-se a estagnação pois os vários espaços estimulam-se reciprocamente, vivendo desta interacção constante tanto entre eles como com o meio que os envolve. Apesar do seu programa extenso e denso, é um espaço convidativo e familiar que se adapta aos visitantes e interage com eles. Não elitista ou demasiado



Em cima, Fig. 57, vista nocturna da Praça e Rua do Matadero de Madrid onde se vê a estrutura deslocável “Escaravox” de Andrés Jaque Arquitectos. Em baixo, Fig. 58, perspectiva geral do complexo do Matadero e de parte do projeto “Madrid-Río”.

formal, é aberto para todos, desde o utilizador casual ao sério profissional, os protagonistas que garantem a sua continuidade são as pessoas.

Situado nos subúrbios de Madrid, como era apanágio de instalações industriais num meio-termo intencional entre centralidade e ruralidade que serve ambos, este complexo que outrora carregava consigo ruído, odores e sujidade é agora, com o crescimento da cidade que a engoliu, central. Com uma frente ribeirinha recentemente valorizada no projecto Madrid-Río a sua localização ganha ainda mais relevância o que ajuda a fortalecer ainda mais o agora centro dedicado à cultura e entretenimento de Madrid. Em poucos anos este Matadero renovado tornou-se um projecto bastante relevante na paisagem cultural espanhola e além-fronteiras, bem como uma referência para a intervenção em espaços industriais abandonados. Um espaço que ultrapassados os seus desígnios originais continua por tempo indefinido a sua relação bilateral com a cidade, vivendo dela e dando-lhe vida.

3.PROPOSTA



Fig. 1, Coimbra e o rio Mondego.

3.1// INDÚSTRIA DE COIMBRA – O CASO DO ARNADO

Uma das cidades mais importantes e históricas de Portugal, desde muito cedo com uma imagem fortemente associada à universidade, Coimbra foi, ao longo do tempo, tentando explorar outras vertentes e competências para consolidar a sua posição enquanto “Capital” da zona centro. Um dos sectores em que foi procurado um materializar desta vontade foi o industrial o qual, apesar de uma disseminação por vezes dúbia, se demonstrou massivamente marcante para a cidade e para o seu espaço urbano. Com a génese no coração da cidade, na Baixa e baixinha, este sector desenvolveu-se pouco coordenadamente neste território também ele de implantação pouco regular e regulamentar. Baseava-se em pequenas manufacturas viradas para a produção à escala local ou regional, instaladas em casas particulares que algures se desdobravam em oficinas numa fronteira embaciada, imperceptível. A materialização industrial ganhava um pouco mais forma na outra margem do rio, em Santa Clara, onde se começaram a instalar as primeiras pré-indústrias e indústrias, esta “já registava um dinamismo digno de realce em meados do último decénio de Oitocentos”. (Mendes, 1984, citado por Ferreira, 2012, p. 39)

Com o aparecimento de novas tecnologias de produção em solo português, fruto da propagação avassaladora da revolução industrial, o paradigma mudaria, a pequena manufactura passava para a maquinofactura de grande escala, inter-regional e nacional. A oficina tornar-se-ia fábrica e esta estava-se a preparar para conquistar muito do espaço urbano disponível, principalmente fora do núcleo velho,



Fig. 2 A Avenida Fernão Magalhães numa parte ainda pouco habitada, 1973.

Alta e Baixa, mas ao mesmo tempo não muito distante para manter a competitividade. Na procura de áreas para desenvolver novas produções, houve factores, como a linha de comboio recentemente construída, que pesaram mais que, por exemplo, o acesso a recursos naturais ou a mão-de-obra. Construções levadas a cabo no final do século XIX, Coimbra-B em 1864, Estação Nova em 1885 e o Ramal da Lousã em 1906, a cidade passava agora a contar com linha férrea, um dos elementos mais determinantes para o assentamento industrial e decisor do rumo de novas urbanidades da cidade de Coimbra.

Foi de facto a partir do forte investimento nos meios de circulação que Coimbra ganhou uma relevância maior, algo que só teria tendência para aumentar durante a primeira metade do século XX com a introdução da tracção eléctrica em 1911, e a abertura da Avenida Fernão Magalhães, que colectivamente vão contribuir para o reforçar e evoluir da mobilidade tanto dos seus cidadãos, como para o comércio e para a indústria. Com esta ligação Porto-Lisboa estabelecida fica garantida uma maior proximidade de Coimbra perante os dois maiores polos industriais do país, ganhando assim uma maior visibilidade e solidificando a posição da sua indústria a nível nacional.

O sector secundário procurava novas áreas para se expandir e com estas novas circunstâncias o foco era nas zonas adjacentes à linha férrea. A Baixa já tinha uma densidade de edificado considerável e suas produções, mais artesanais, estabelecidas. No mesmo alinhamento, Santa Clara já contava com algumas indústrias, têxteis e de produção de sabão, aqui baseadas e como não estava na área de influência directa do comboio deu lugar ao desenvolvimento da zona do Arnado delimitada entre as duas estações bem como da zona Arregaça-Calhabé. Coimbra na primeira metade do século XX duplica tanto a área urbana como a área de incidência do sector industrial.

No que respeita a indústria, a zona do Calhabé, teve uma história relativamente curta. De assinalar a instalação de duas fábricas de malhas na década de 20, a Empresa Fabril de Malhas, Lda. e a Planas & Rovira, bem como de uma importante fábrica de porcelanas, A Sociedade de Porcelanas, Lda. que introduziu esta



*Em cima, Fig. 3 rua dos Oleiros em 1970, onde ainda é possível ver a Fábrica Triunfo.
Em baixo, Fig. 4 imagem aérea da zona industrial da Pedrulha.*

produção na cidade.

Já no Arnado são implantadas fábricas modernas de diferentes finalidades, a Fábrica Triunfo para produção de bolachas e biscoitos; a Fábrica de Curtumes, no limite norte desta zona, mais especificamente na Casa do Sal; e a Fábrica Ideal, dedicada ao fabrico de malhas e alvo do estudo desenvolvido. Tudo ricos exemplares do que foi esta fase da indústria conimbricense que se manteve em plena actividade durante algumas décadas até começarem a ser exploradas localizações alternativas para a fixação fabril, em zonas exclusivamente industriais, ainda mais distantes da cidade que crescera em sua volta.

Com o convidar na década de 1940 de Étienne de Gröer para o definir do plano de urbanização de Coimbra foram escolhidas Coselhas e a Casa do Sal como zonas preferenciais para a indústria. A esta intenção de descentralização foi sobreposta uma actualizada proposta de urbanização por Almeida Garrett nos anos cinquenta, que também defendia o afastamento industrial mas, desta feita, para outra zona no norte de Coimbra. Surge assim a zona industrial da Pedrulha, que é um confirmar da tendência de se querer a indústria ainda mais afastada do núcleo.

Com esta descentralização industrial planeada que abandonava as fábricas centrais e o chegar do sector terciário em força, a zona do Arnado ficaria progressivamente mais descaracterizada e confusa, algo que com o tempo e a eventual desindustrialização só se iria agravar. Relativamente às fábricas antes activas nessa área, algumas foram destruídas propositadamente como a Fábrica Triunfo, outras devolutas, como a Coimbra Editora e a Ideal, são deixadas na sua ruína na esperança do concretizar de algum dos projectos e compromissos a elas associadas.

O estudo desenvolvido é focado na Fábrica Ideal. Desactivada a sua produção algures na década de 90, é um edifício que hoje em dia se encontra abandonado e deteriorado, mas que outrora fora um marcante exemplo da evolução da indústria em Coimbra que só foi possível construir graças ao esforço de uma sociedade que congregou “capitais de diversas proveniências (comerciais, industriais, proprietários, intelectuais e funcionários) “. (Mendes, 1984, citado por Ferreira, 2012, p. 51) Resultado do fogo que assolou o espaço em 2011 e devido à falta de manutenção por



Em cima, Fig. 5, planta de implantação da fábrica Ideal, onde são visíveis limites de grande importância: Av. Fernão Magalhães, Rio Mondego e linha de comboio. Em baixo, Fig. 6, fotografia da margem direita do rio, alvo de muitas alterações nas últimas décadas.

parte da Câmara Municipal, encontra-se actualmente desfigurada, sem coberturas e com os efeitos do tempo bastantes visíveis. O que resta são as quatro paredes que a delimitavam, onde ainda é visível um letreiro que a identifica, um outro volume de alvenaria interno contíguo ao alçado principal e uma quantidade de escombros, resultantes do incêndio, no seu interior.

Localizada na Rua do Arnado, entre o rio Mondego e a Avenida Fernão Magalhães, a sua inserção privilegiada é uma das principais razões para a escolha deste espaço pois a proximidade do rio é sempre um elemento valorizador e a localização central garante uma fácil acessibilidade. É no entanto uma área de tensão, vive no confronto entre a linha de comboio e a frente rio; entre o passado industrial por concretizar e as novas urbanidades que se foram desenvolvendo à sua volta de uma forma, por vezes, arbitrária; entre a burocracia que envolve uma grande partes destas construções expectantes e a vontade afirmada de controlar este contexto percebendo as qualidades a ele intrínsecas.

A cidade de Coimbra sempre possuiu dificuldades na sua consolidação enquanto uma cidade homogénea em termos de planeamento urbano, formulando-se numa mescla de várias camadas de história, planos e ideias, numa equação onde questões como a topografia difícil ou a burocracia se sobrepõem e podem ser entraves para a intervenção e clareza geral. A área do Arnado é um exemplo de complexificação acumulada, dos diferentes serviços e funções que se amontoam, do riscar e apagar que ainda não encontrou, nas diferentes fases que passara, uma direcção mestra.

A zona ribeirinha é mais uma destas zonas de definição pouco clara, de longa tradição associada à agricultura, perdera já muito do seu uso produtivo, ficando na expectativa de lhe ser atribuída outra rotina. Actualmente ainda estão por explorar muitas das possibilidades das partes urbanas do rio, mas os esforços das últimas décadas de reivindicar o Mondego enquanto parte vital da cidade, com uma série de projectos culturais, recreativos e desportivos, alcançaram um sucesso visível no uso denunciado destes parques durante as várias alturas do ano. Na margem direita, a sudeste da ponte de Santa Clara, existe restauração, bares, sítios dedicados à cultura



Fig. 7, vista da torre do Arnado para o rio Mondego, 2006.

como o Museu da Água e o Pavilhão de Portugal de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, parques infantis, etc. Na outra margem, na área exactamente oposta, existem pavilhões de suporte e todas as outras condições para práticas desportivas associadas ao rio, praia fluvial, parque de caravanas, parque de *skate*, entre outros.

Nesta empreitada de devolver a interacção do rio com a cidade e com as pessoas bem como do aproveitar do potencial que este pode ter para a caracterização urbana, percebe-se que a cidade tem muito a ganhar no aproveitamento activo de qualidades por vezes esquecidas. De facto o concretizar de mais projectos como o Parque Verde do Mondego é fulcral para o melhorar e qualificar do espaço urbano. No entanto, quando existe resistência à mudança ou quando os projectos são interrompidos, tudo o que está a eles ligado estagna, visível no polémico caso do Metro Mondego, onde muitas infra-estruturas parcialmente construídas e a zona afecta ficam expectantes, num impasse com duração indefinida, à espera de uma conjuntura mais favorável enquanto se vão degradando. As únicas alterações pontuais que se vão sentindo partem de interesses privados, como é o caso da recentemente aberta loja “Continente Bom Dia”.

Há necessidade de explorar novas possibilidades e arriscar outros caminhos, experimentar no curto prazo e admitir o temporário no espaço urbano. Reflectir sobre os espaços abandonados e na sua reintrodução na urbe. Pensar do particular para o geral, ajustado às especificidades e possibilidades de Coimbra. É sobre esta premissa que a minha proposta se vai traçar, apresentando uma hipótese de influência imediata no espaço urbano, baseada na intervenção num único espaço abandonado que pretende instigar o interesse nesta zona que, com a sua excelente localização, boas acessibilidades e oportunidades em aberto, tem capacidade para ser uma das mais cativantes partes da cidade.



Fig. 8, vista aérea da área do Arnado. Em destaque a Fábrica Ideal e o Hotel Vila Galé.

3.2// IDEAL - PROPOSTA CONCEPTUAL DE INTERVENÇÃO

A partir do estudo realizado e criada uma linha guia do raciocínio associada à narrativa cada vez mais revisitada de devolver, quando justificável, espaços industriais abandonados à cidade e aos seus habitantes, apresento a minha proposta aberta focada na salvaguarda do espaço da Ideal adequando-o a um centro de criação e exposição cultural. A minha perspectiva é exposta na forma de um texto descritivo ao qual são associadas fotomontagens conceptuais. Para a formulação destas imagens usei como referência os diagramas de Cedric Price, especificamente os associados ao projecto *Fun Palace*, tanto pela sobreposição de alguns temas partilhados como pela própria expressão destes, que possuem uma alta clareza conceptual e aparência de contrastes estimulante.

A proposição baseia-se numa intervenção sensível com a preexistência, de respeito máximo e contacto mínimo. Não há a pretensão de formular uma solução que seja permanente nem a ambição de resolver este espaço ou toda área onde se insere com esta proposta apenas, é um exemplo para a actuação, focada num curto ou médio prazo, que pretende demonstrar o valor desta localização privilegiada e o potencial destas readequações dedicadas à cultura e entretenimento, particularmente em território português. Quer, neste sentido, seguindo o exemplo de espaços como o *LX Factory* em Lisboa, altamente proactivo e de sucesso comprovado, criar uma experiência do género ajustada à realidade de Coimbra e da zona centro, mas que vá mais além na vertente simbólica, mais impactante visualmente e que desafie

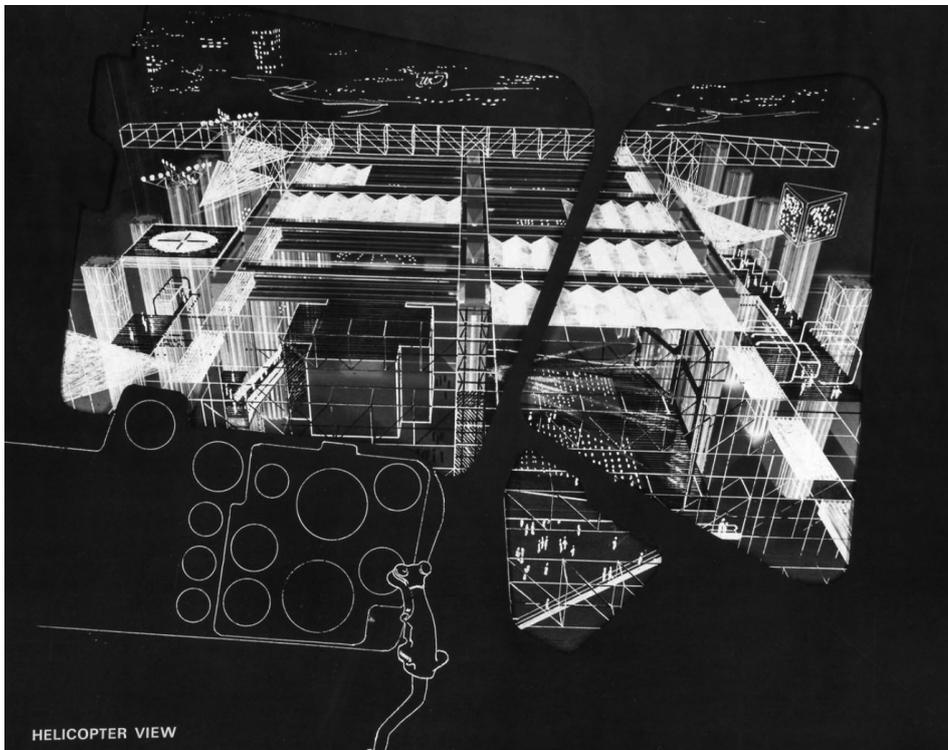


Fig. 9, imagem conceptual do projecto Fun Palace de Cedric Price.

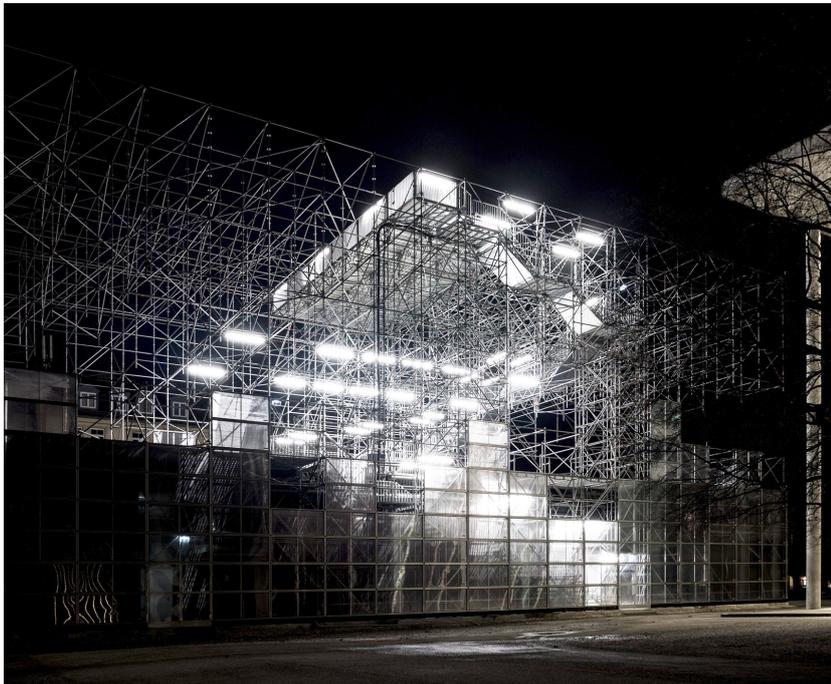
o espaço urbano desinteressado para uma nova vivacidade. Um corpo imprevisível e volátil, que seja provocante perante a passividade e apatia cromática que o envolve.

O conceito explorado vai de encontro à ideia de inserir uma “caixa”, mutável em forma e aspecto, num invólucro que são as quatro paredes preexistentes. Não pretende seguir o rumo da recuperação de um estado anterior, nem o da desconstrução ou demolição completa. Opta-se por manter a sua ruína o mais intocável possível, para não invalidar qualquer intenção de reabilitação futura, ao qual é adicionado um volume independente no seu interior, afastado das paredes e que ultrapassa a altura delas demarcando claramente as suas diferenças para o observador exterior. Influenciado pelo *Fun Palace*, uma utopia de Cedric Price que esteve perto de ser construída, onde se programava mais um sistema que um edifício: “Este seria o *Fun Palace* – não era realmente um edifício mas sim uma vasta máquina socialmente interactiva, uma arquitectura de improviso, em constante mudança num ciclo incessante de montagem e de desmontagem.”¹ (Matthews, 2006, p. 39) Pretendo que esta volumetria a introduzir, apesar de ter um modo standard, se possa adaptar de acordo com o programa que alberga ou outras circunstâncias específicas, um pouco como o *Fun Palace* previa mas sem a complexificação cibernética de recolha e processamento de dados. Um espaço evolutivo e adaptativo de acordo com os gostos ou desejos dos seus utilizadores mas de génese mais despreocupada e acessível, menos regulado e mais empírico.

A estrutura considerada seria composta por elementos tubulares metálicos fechados com tela *tulle gobelin*. Pretende-se um sistema construtivo leve que facilite o transporte, montagem e o retirar quando necessário. Opta-se por não montar uma estrutura parasítica nas paredes originais, pois quer-se que estruturalmente interaja o mínimo com estas por poderem estar enfraquecidas com a erosão que têm sofrido ao longo da vasta sua existência. A construção suportar-se-ia no chão.

Mantêm-se as paredes erodidas com suas marcas do tempo, como as manchas presentes tanto no interior como no exterior aludindo a uma pintura abstracta que se alastra a todo o edifício e que o situa no tempo. Limpa-se todo o lixo e retira-se

¹ Tradução do Autor: “This was to be the Fun Palace—not really a building at all but a vast, socially interactive machine, an improvisational architecture, constantly changing in a ceaseless cycle of assembly and dismantling” (Matthews, 2006, p. 39)



Em cima, Fig. 10, fotomontagem da intervenção proposta. Em baixo, Fig. 11, vista noturna do Pavilhão Schaustelle de Jurgen Mayer.

o que está instável ou representa algum tipo de risco para os seus possíveis utilizadores. Eliminam-se os fechamentos de alvenaria que hoje em dia preenchem os vãos das janelas para impossibilitar o acesso de vândalos, substitui-se com uma malha larga de ferro para restituir a permeabilidade e recuperar a relação visual cidade-Ideal. Este esqueleto sofreria intervenções mínimas para possibilitar o seu uso e o esclarecer da sua expressão arquitectónica. Cimenta-se o chão, clarificam-se os acessos e permite-se o arranjo urbanístico das áreas externas para preparar o anfitrião para esta nova experiência em que também serviria de cenário para os usos associados alinhando-se, neste aspecto, com as ideias exploradas por Lacaton & Vassal no *Palais de Tokyo*, que com o retirar, lixar e limpar definem a sua intervenção e criam um discurso brutalista, de *arte povera* que constantemente desafia os observadores e os artistas que nele intervêm.

O programa previsto quer-se reduzido para não dificultar a aplicabilidade e manter a legibilidade e clareza. Opta-se portanto por uma divisão vertical base em três clusters organizacionais onde se desenvolvem depois diferentes partes do programa. O piso-térreo seria dedicado à recepção dos visitantes com informações e agenda cultural do espaço, administração, restauração, áreas de estar comuns e mercado de arte. O primeiro piso, de altura dupla, albergaria os programas museais como exposições temporárias e mostras interactivas que se desenvolviam tanto no interior do volume como entre este e as paredes preexistentes, elevando a experimentação desta *promenade* que o envolve e que articula os diferentes pisos. No segundo piso, possuidor de um pé-direito duplo base que o eleva em relação à altura do edifício original, ir-se-ia desenvolver uma escola de dança para uso quotidiano e espaços para mostras de dança, teatro e outras artes cénicas. A intervenção poder-se-ia estender pontualmente ao terreno baldio a norte na forma de um palco para pequenos concertos bem como aos volumes adjacentes, velhas oficinas a nordeste, com funções associadas a oficinas de trabalho e criação ou continuação da restauração e do mercado de arte.

Este volume interno vai buscar inspiração tanto ao FRAC de Dunquerque de Lacaton & Vassal como ao Pavilhão *Schaustelle* de Jürgen Mayer, dois projectos



Fig. 12, outra fotomontagem da proposta.

onde se explora a ideia de volumetrias de transparência variável possuidoras de duas dimensões distintas, de noite e de dia. Durante o dia aquilo que os reveste funciona apenas como uma película transparente em que o sentido de apropriação espacial é de dentro para fora, as obras de arte e performances de dança têm como fundo a cidade emoldurada com a crueza material das paredes que a envolvem. À noite ganha uma expressão mais simbólica, de uma referência luminosa na cidade quase apagada, uma interacção de fora para dentro que atrai as pessoas pela segurança associada à noção de luz ou pela curiosidade de saber o que se passa. A intenção é, no entanto, de ir além da exploração monocromática e dar a este elemento um maior dinamismo, uma expressão variável e pulsante, adequada a um tema periódico ou às exposições que tem activas, conferindo-lhe uma quarta dimensão.

Materializada numa tela que os artistas podem explorar livremente, um cenário para criações *site-specific*, onde poderiam estar plasmados temas como, por exemplo, o fogo que assolou este espaço em 2011 num reviver poético, um reencontro figurado e inusitado com um passado recente, ou uma representação de água a correr que desafia a percepção de quem a contempla. As silhuetas dos actores a encenar uma peça ou das dançarinas em sintonia com o movimento das imagens dinâmicas completavam a ilusão.

Para garantir o funcionamento cíclico esperado, de constante mudança e evolução teria de estar associado um forte corpo responsável pelo espaço e pela racionalização dos eventos. Com um dinamismo emprestado da *LX Factory* ou do *Matadero* de Madrid, que como vimos faz uma gestão partilhada entre diversas associações culturais da cidade que trabalham para a sua valorização individual bem como do conjunto, pode-se transportar esta ideia para a realidade de Coimbra. Aproveita-se a prolífera estrutura cultural para gerir o projecto, grupos que ganhavam aqui um “palco” para se expressarem ao mesmo tempo que reforçavam a sua ligação à população nesta plataforma aberta e pulsante que convidasse à participação e que incitasse à interacção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar a Revolução Industrial e seus desígnios é algo que se revestiu de alguma dificuldade, seja pela extensão dos estudos já realizados e interpretações várias, quer pela abrangência interdisciplinar do tema, optei por formular uma linha de raciocínio clara e directa que apesar de se complementar com nuances de outras disciplinas, se desdobra imediatamente na compreensão do papel da arquitectura para o assentar do que era uma nova manifestação edificada.

As fábricas eram a tradução formal de necessidades específicas da indústria e ao contrário do normal dos edifícios, nestas, as questões de apazibilidade estética ou a relação com o contexto eram relegadas para segundo plano. São criações arquitectónicas que acompanharam o crescimento e estabelecimento da dominante era industrial, albergando os seus desejos de mais, melhor e mais rápido. Esta nova tipologia que vinha a ser consolidada não se enquadrava, porém, na definição antiga de património, algo que anos mais tarde, pela importância que lhes foi atribuída e pelo serviço que prestaram à cidade e à população, levou a um reconsiderar dos princípios patrimoniais. A mudança de significado motivou um abraçar destas construções num aglomerar de esforços para garantir a sua continuidade e um convencionar internacionalmente da sua preservação.

Com a mudança de paradigma e o concluir de um ciclo, visível na desindustrialização que se disseminaria universalmente, tornou-se claro que muito ainda estava por fazer e que o empenho institucional e legal tinha que ser incrementado,

pois o número de edifícios abandonados aumentaria exponencialmente, originando até o aparecimento de novos conceitos, como friches industrielles¹, para explicar o fenómeno. É de vital importância formular directrizes e criar modelos que impeçam a descaracterização destes elementos, seja do foro imaterial com a recolha e inventariação de documentação a eles relativas para o elaborar de uma base de dados, seja fisicamente com recurso a atitudes de intervenção, mais ou menos interferente com a preexistência, como a musealização, a reutilização ou a reconversão.

Estes esforços para o desenvolvimento de uma biblioteca de informação que ajude na compreensão e contextualização destes edifícios facilitaram sua devolução à cidade, pois também apoiaram no clarificar de caminhos para a reconversão quando existem oportunidades de aplicar visões como as presentes nos casos de estudo apresentados.

Na análise dos projectos escolhidos percebeu-se que há diferentes modos de interpretar esta metodologia e que além de não existir uma solução generalizável há sempre uma dependência forte da identidade e dos valores da preexistência. O Palais de Tokyo apesar de não ser um projecto puramente industrial e a sua génese ser mais nobre que os outros casos, é um espaço em que a mesma estética industrial corrosiva é explorada e afirmada. A ousada opção de expor a realidade da estrutura e dos materiais com os efeitos do tempo foi engenhosa porque além de aproveitar os escassos recursos financeiros para cumprir estritamente os objectivos, cria um espaço museal de vanguarda, referência para uma expressão cada vez mais procurada como é visível no Museu do Design e da Moda, projecto de Ricardo Carvalho e Joana Vilhena.

O FRAC de Dunquerque destaca-se pela forte dimensão simbólica que garante ao tornar-se uma caixa luminosa e por ser o projecto que mais explora as possibilidades estéticas exteriores. A par do Palais no que toca ao rigoroso gerenciar do investimento, a duplicação volumétrica ainda torna este exercício mais impressionante. No entanto esta espécie de homenagem ao edifício original (Halle AP2) materializado nesta segunda construção, cria um confronto entre o velho e o novo, sendo que o último é mais interessante tanto em termos estéticos como programá-

¹ Friche industrielle : Ampla terreno deixado ao abandono após cessamento da actividade industrial.

ticos. É pertinente questionar se neste a tentativa de “salvar” o espaço base não lhe rouba o protagonismo completamente.

O Matadero é a intervenção menos museal das três, está mais ligada com a população e é menos pretensiosa. É exactamente da proximidade que partilha com os seus habitantes, resultado do contínuo esforço de uma rede de associações e pessoal envolvido, que se torna especial e ganha algo que transcende qualquer detalhe arquitectónico. Mostra que as reconversões podem ser qualquer coisa baseadas nas contínuas interacções com as pessoas, o optar pela cristalização de algo evita a criação deste contacto tão reciprocamente enriquecedor. Em Portugal já foi experimentado uma abordagem próxima e com a mesma irreverência, a LX Factory em Lisboa, que também mostra as capacidades destes complexos criativos abertos.

O que me interessou extrair para futura referência destes três projectos pode ser sintetizado em três premissas: O matadero é o auge da exploração e integração social, o Palais de Tokyo é o sublimar do aspecto industrial, o FRAC de Dunquerque, no meio de uma ampla friche industrielle, é o afirmar da ideia de referência espacial, visível principalmente de noite.

A reconversão é uma oportunidade única de tornar espaços já construídos e sem uso em importantes qualificadores da cidade, com custos mais racionados e que, com uma abordagem ponderada e planeada, possibilita retirar tudo o que foi acrescentado se não se atingirem os níveis de uso desejados ou se existirem outros interesses de longo prazo para o edifício.

A Fábrica Ideal em Coimbra apresenta-se como um bom ponto de partida para o principiar de uma atitude deste género numa das cidade mais importantes da zona centro, podendo tirar proveito das variadas estruturas culturais da cidade, da alta profusão de população jovem que a caracteriza e da universidade, tanto dos cursos relacionados com a criação artística como dos Centros de Estudo associados. Para uma cidade com problemas de reter a população que aqui estuda, este tipo de programa mais lúdico e que fomenta o espírito de comunidade, pode contribuir para o combater deste indicador negativo. Poder-se-ia, assim, consolidar um centro

de expressão da população, uma plataforma de comunicação entre esta e as estruturas culturais de Coimbra. Um programa com uma alta vertente lúdica e cultural, em que partes dele seriam sazonais para manter a rotatividade e consequentemente a novidade. A caixa iluminada no seu interior iria-se transformando de acordo com estas alterações, inundando toda a zona envolvente com uma nova vida e luminosidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros/Artigos

Choay, F. (2006). *A alegoria do património*. (13ª ed). Lisboa: Edições 70.

Custódio, J. (2005). A indústria portuguesa na época do Movimento Moderno (1925-1965). In Registo DOCOMOMO Ibérico, *A arquitectura da indústria, 1925-1965* (pp. 14-35). Barcelona: Fundação DOCOMOMO Ibérico.

Figueira, J. & Milheiro A.V. (2005). O fim da fábrica, o início da ruína. In Registo DOCOMOMO Ibérico, *A arquitectura da indústria, 1925-1965* (pp. 91-93). Barcelona: Fundação DOCOMOMO Ibérico.

Nunes M. (2004). *Ruas de Coimbra*. (2ª ed). Coimbra: GAAC.

Simal, J.S. (2005). A arquitectura da indústria e a organização territorial em Espanha, 1925-1965. In Registo DOCOMOMO Ibérico, *A arquitectura da indústria, 1925-1965* (pp. 6-13). Barcelona: Fundação DOCOMOMO Ibérico.

Revistas

Ayers, A. (2012). Editorial. *Architectural Review* nº1384, pp. 44-51.

Delicado, G. & Marcos, M. (2012). Editorial. *Domus*. ISSN 0012-5377, número 959, pp. 40-49.

Matthews, S. (2006). *Journal of architectural education* nº 59, pp. 38-48.

Servicio Histórico. COAM (2005). *Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero municipal de Madrid*. Madrid: COAM.

Teses:

Ferreira, B.D.C. (2012). *Arquitetura Industrial em Coimbra no século XX. A zona Industrial da Pedrulha*. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316/20601>

Neves, A.F.T. (2015). *Reconversão de edifícios industriais: Oslo como caso de estudo*. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://hdl.handle.net/11067/1573>

Santos, J.M.P. (2013). *Arquitetura Industrial. Da obsolescência à reconversão*. Dissertação de mestrado. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/80316>

Sites:

Ayers, A. (2014). *FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkirk, France, Lacaton & Vassal*, disponível em <https://www.architectural-review.com/today/frac-nord-pas-de-calais-dunkirk-france-lacaton-and-vassal/8656699.article>, disponível a 15-04-2017.

Chandler, A. (1988). *The exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne, 1937*, disponível em <http://www.arthurchandler.com/paris-1937-exposition/>, disponível a 22-03-2017.

The FRAC (s.d.). *What is a Frac?*, disponível em <https://www.frac-platform.com/en/les-frac>

Tholozany, P. (2011). *The Expositions Universelles in Nineteenth Century Paris*, disponível em <http://library.brown.edu/cds/paris/worldfairs.html>, disponível a 27-03-2017.

FONTES DE IMAGEM

Capítulo 1

Fig.1-http://ichef.bbci.co.uk/wwfeatures/wm/live/1280_720/images/live/p0/25/gb/p025gbyr.jpg

Fig.2-http://history.org/history/teaching/enewsletter/volume5/images/Made%20In%20America/sewingroom_lg.jpg

Fig.3-<https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/614efb3330080deff-85675d22055c26764917703.jpg>

Fig.4-<https://ka-perseus-images.s3.amazonaws.com/ebebd6f2d7d3e13c3200f710f-807c2de185b4d76.jpg>

Fig.5-http://3.bp.blogspot.com/-4juCG9MMgEw/UVLmhJCu9pI/AAAAAAAAA-Fmc/_UY48h3bk9E/s1600/07+Fagus+factory+unidentified+photographer+12*.jpg

Fig.6-<https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/04/f377d92b30852f-35f717a19129bddfdb.jpg>

Fig.7-<http://lh3.ggpht.com/-pBVtGhdKHFc/UXD-Ha0t11I/AAAAAAAAA0vU/PAK8FipWw2k/s1600-h/Oliva.3011.jpg>

Fig.8-Fundação DOCOMOMO Ibérico. (s.d.). A arquitectura da indústria, 1925-1965. Barcelona: Autor. P. 247

Fig.9-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Edif%C3%ADcio_Hoehst_no_Porto_2.JPG

Fig.10-Fundação DOCOMOMO Ibérico. (s.d.). A arquitectura da indústria, 1925-1965. Barcelona: Autor. P.249

Fig.11-http://farm9.staticflickr.com/8049/8450660542_c939cf1665_c.jpg

Fig.12-https://static.wixstatic.com/media/3b0f26_004fbb2a0a184f09b4b001af11639f64.jpeg/v1/fill/w_745,h_603,al_c,q_85,usm_0.66_1.00_0.01/3b0f26_004fbb2a0a184f09b4b001af11639f64.webp

Fig.13-<http://fotos.sapo.pt/pjesus/fotos/?uid=W4dlBQjZYgPlM5unZHTG#grande>

Fig.14-http://lh5.ggpht.com/-3pjmYC6dtg/T-l-gFN_6JI/AAAAAAAAAZII/gqze-BGJcGw/s1600-h/Fisipe%25255B5%25255D.jpg

Fig.15-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Janu%C3%A1rio_Godinho_Antigos_Armaz%C3%A9ns_Frigor%C3%ADficos_de_Massarelos_Porto_IMG_7098.jpg

Fig.16-http://maquina1.portodigital.pt/museus/static/fotos/172_AD038691.jpg

Fig.17-http://schatkamer.nai.nl/system/pictures/556/original/BROX_f1_900px.jpg?1350895189

Fig.18-http://2.bp.blogspot.com/_cLw057KfiRk/TH9zAOhYuyI/AAAAAAAAA-APc/T6dhLMew87g/w1200-h630-p-k-no-nu/machindranath_festival.jpg

Fig.19-https://images.musement.com/cover/0001/55/thumb_54573_cover_header.jpeg

Fig.20-<http://miesarch.com/uploads/images/works/3469-20963.jpg>

Fig.21-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Zubia_jun.jpg

Fig.22-https://c1.staticflickr.com/9/8016/7573955488_e4e433b0c4_b.jpg

Fig.23-<http://static3.businessinsider.com/image/533aba106bb3f7003e56bb67-800-576/packard%201.jpg>

Fig.24-<http://static5.businessinsider.com/image/533aba10ecad04715d->

cebd65-800-576/packard%202.jpg

Fig.25-<https://theautomobilist.fr/wp-content/uploads/2017/03/xRenault-Ile-Se-guin.jpg.pagespeed.ic.ts4OBHJQ0b.jpg>

Fig.26-<https://mjscapes.files.wordpress.com/2015/07/a092d5590.jpg>

Fig.27-<https://lh3.ggpht.com/sDLZA3qzaSSPsAKZo2PnAi1UEMu6QybfxcDvSy-QGW16YWC45SHb-ES7ZQqI4>

Fig.28-<http://www.fromtexastobeyond.com/wp-content/uploads/2015/10/The-Mus%C3%A9-dOrsay.jpg>

Fig.29-https://static1.squarespace.com/static/56fb3b9ed51cd416dc3e0523/56fb3e-a9b09f95e5feb525de/56fc9d6d7c65e46e57828a3a/1481905429563/Levitt_ZZA5_largeprint.jpg?format=1500w

Fig.30-<https://www.indexnewspaper.info/images/00142.jpg>

Fig.31-https://c2.staticflickr.com/4/3474/3277731844_607313e615_b.jpg

Capítulo 2

Fig.1-<https://lacatonvassal.com/data/images/full/20080417-001325-z467.jpg>

Fig.2-<https://rentomod.files.wordpress.com/2013/04/paxton-crystalpalace.jpg>

Fig.3-<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2e/84/c7/2e84c7b4b7969a-3bae5ea118581a7bb3.jpg>

Fig.4-<http://tuvok.services.brown.edu/adore-djatoka/viewer.html?filename=1223581283265625.jp2>

Fig.5-http://library.brown.edu/cds/catalog/getimage.php?image_id=1254184454337581.jp2

Fig.6-<http://tuvok.services.brown.edu/adore-djatoka/viewer.html?filename=1254148992796875.jp2>

Fig.7-<https://heavyeditorial.files.wordpress.com/2015/03/3336943.jpg?quality=65&strip=all>

Fig.8-<https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/features/slideshows/Exposition-Universelle-de-1900/portemon.jpg>

Fig.9-<https://i0.wp.com/www.culturedarm.com/wp-content/uploads/2014/11/ParisIntExpo1937.jpg>

Fig.10-<http://kapitel-spb.ru/wp-content/uploads/2015/06/3-MM11-1-2.jpg>

Fig.11-<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/7d/96/7a/7d967a6aea8f425518a7f0f5e67e6799.jpg>

Fig.12-<http://www.fulltable.com/vts/p/pcc/par/19.jpg>

Fig.13-https://media4.allnumis.com/74/paris-palais-de-chailot_74_56033930e37a63aeaL.jpg

Fig.14-https://image.issuu.com/121026171858-53d312b1a173416290f7a282890e-e78c/jpg/page_6.jpg

Fig.15-<http://museosphere.paris.fr/oeuvres/allegorie-la-gloire-des-arts>

Fig.16-<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/vue-aerienne-de-paris-le-palais-de-tokyo-et-le-palais-galliera-16eme#infos-principales>

Fig.17-<http://planetden.com/wp-content/uploads/2014/03/CentrePompidou-1982-01.jpg>

Fig.18-<https://startfortalents.files.wordpress.com/2014/11/13.jpg>

Fig.19-<https://media.timeout.com/images/103364203/1024/576/image.jpg>

Fig.20-<https://media.timeout.com/images/103364198/1024/576/image.jpg>

Fig.21-http://images.adsttc.com/media/images/55e6/dabc/8450/b503/7200/1134/large_jpg/palais_tokyo_select_lv_11h45_bd-15.jpg?1441192630

Fig.22-Ayers, A. (2012). Editorial. Architectural Review n°1384, pp. 44-51

Fig.23-Ayers, A. (2012). Editorial. Architectural Review n°1384, pp. 44-51.

Fig.24-https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/07/1342192945_palais_de_tokyo_expansion_lacaton_vassal_1340616989_palais_tokyo_select_lv_11h45_bd_18.jpg

Fig.25-http://images.adsttc.com/media/images/55e6/da6a/8450/b503/7200/112c/slideshow/palais_tokyo_select_lv_11h45_bd-10.jpg?1441192547

Fig.26-https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/07/1342192976_palais_de_tokyo_expansion_lacaton_vassal_1340616965_palais_tokyo_select_lv_11h45_bd_2.jpg

Fig.27-<https://lacatonvassal.com/index.php?idp=20>

Fig.28-http://www.detail-online.com/fileadmin/_migrated/pics/frac_luftbild_neu.jpg

Fig.29-<http://designalmic.com/wp-content/uploads/2015/05/FRAC-Nord-Pas-de-Calais-Dunkirk-By-lacaton-vassal-existing-condition-03-759x847.jpg>

Fig.30-http://www.detail.de/uploads/pics/frac_11.jpg

Fig.31-http://68.media.tumblr.com/04a34db87c46700727203bb41ae90e43/tumblr_ntnotdKSWj1tfp4y5o1_1280.jpg

Fig.32-http://images.adsttc.com/media/images/52f9/ba50/e8e4/4ef3/5c00/0099/large_jpg/Section_01_copia.jpg?1392097864

Fig.33-<https://lacatonvassal.com/index.php?idp=61>

Fig.34-<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/fa/94/e6/fa94e6cca0c3da939eb89531dbf48a0a.jpg>

Fig.35-http://images.adsttc.com/media/images/52f9/b744/e8e4/4ec9/bf00/006c/large_jpg/DNK-131116-%C2%A9PR_MG_0120.jpg?1392097082

Fig. 36-https://c1.staticflickr.com/9/8186/8102320705_7db72c0940_b.jpg

Fig.37-http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&i-d=25472&num_id=22&num_total=131

Fig.38-<http://www.mataderomadrid.org/v2/texto/img/99/fondosantos-yube-ro4web.jpg>

Fig.39-http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&i-d=26909&num_id=12&num_total=131

Fig.40-Servicio Histórico. COAM (2005). Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero municipal de Madrid. Madrid: COAM. P. 110

Fig.41-Servicio Histórico. COAM (2005). Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero municipal de Madrid. Madrid: COAM. P.35

Fig.42-Servicio Histórico. COAM (2005). Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero municipal de Madrid. Madrid: COAM. P. 142

Fig.43-Servicio Histórico. COAM (2005). Memoria histórica para el proyecto de rehabilitación del antiguo matadero municipal de Madrid. Madrid: COAM. P.65

Fig.44-<http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/UDCMedios/noticias/2011/03Marzo/14Lunes/NotasPrensa/alcalde/ficheros/PLANO-1%20RECTIFICADO.jpg>

Fig.45-<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/5a/fb/c0/5afbc0ca53441e-dae50bbb3d91a665d6.jpg>

Fig.46-http://3.bp.blogspot.com/-F_ZYcEHg89w/UlfAweE-HII/AAAAAAAA-AHOQ/sGz8Z64Zj00/s1600/mercado+central+de+dise%C3%B1o+matadero.jpg

Fig.47-<http://mituqui.com/wp-content/uploads/2016/05/mercado-de-dise%C3%B1o-1.jpg>

Fig.48-http://dcxvepib5r3t6.cloudfront.net/attachments/file_s3s/5873/63cd/fb7d/5900/aa42/e98d/original/AgujeroNegro_Bjo%CC%88rnDahlem_02.jpg?1483957194

Fig.49-<http://www.madrid-destino.com/images/yootheme/widgetkit/gallery/SEspanol/1-SEspanol.png>

Fig.50-<https://flic.kr/p/ovHJw8>

Fig.51-https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Nave_16.3_Matadero_Madrid_%285%29.jpg

Fig.52-<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-216336/cineteca-matadero-churtichaga-quadra-salcedo-arquitectos/50c717cbb3fc4b3a51000355-032-jpg>

Fig.53-<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-216336/cineteca-matadero-churtichaga-quadra-salcedo-arquitectos/50c71871b3fc4b3a51000367-115-jpg>

Fig.54-https://proyectowill2com.files.wordpress.com/2016/02/casa_del_lector_matadero_1.jpg

Fig.55-<https://385e281c53d80c958c4a-d460ce610c7fad6b3cb1da8c31b5ee8e.ssl.cf2.rackcdn.com/photos/Madrid/pa7Zaot4YWj9chx8qsRIyiIpllZ3LVuN.jpg>

Fig.56-<https://i1.wp.com/www.razvanzamfira.ro/wp-content/uploads/2016/06/matadero-madrid.jpg?fit=2048%2C1365>

Fig.57-<http://publiditec.com/blog/wp-content/uploads/2013/06/21.jpg>

Fig.58-http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/ProyectosSingularesUrbanismo/MadridR%C3%ADo/J_Multimedia/Fotos/Actuaciones%20en%20Ejecucion/Matadero%201.JPG

Capítulo 3

Fig.1-http://www.prof2000.pt/users/Avcultur/Postais5/Coimbra/Coimbra1950_01.jpg

Fig.2- http://3.bp.blogspot.com/_4_RdMsTQKOQ/TM2aew3AgII/AAAAAAAA-DlM/3JqSVDU5xX0/s1600/AvFern%2B%C3%BAodeMagalh%2B%C3%BAes.jpg

Fig.3- Nunes M. (2004). Ruas de Coimbra. (p. 95)

Fig.4- Ferreira, B.D:C. (2012). Arquitetura Industrial em Coimbra no século XX. A zona Industrial da Pedrulha. (p. 226)

Fig.5 - Imagem do Autor

Fig.6-<http://www.centerofportugal.com/wp-content/uploads/2012/11/coimbra-parque-verde-1-832x468.jpg>

Fig.7-<http://s42.photobucket.com/user/danielcoimbra/media/TOPO%20Torre%20Arnado/DSC05381.jpg.html>

Fig.8- <http://www.vilagale.com/media/26785/coimbra-aerea-1.jpg>

Fig.9-<http://www.cca.qc.ca/img-collection/kge=-rH-AWBJLrbKIzUAhnOpaXqk/1400x1172/310199.jpg>

Fig.10- Imagem do autor

Fig.11-https://www.bundesstiftung-baukultur.de/sites/default/files/styles/contentlarge/public/medien/1/projekte/bilder/JMAYERH_SCHAUSTELLE_Photo_DennisBangert_1_1.jpg?itok=RcTRSWRC

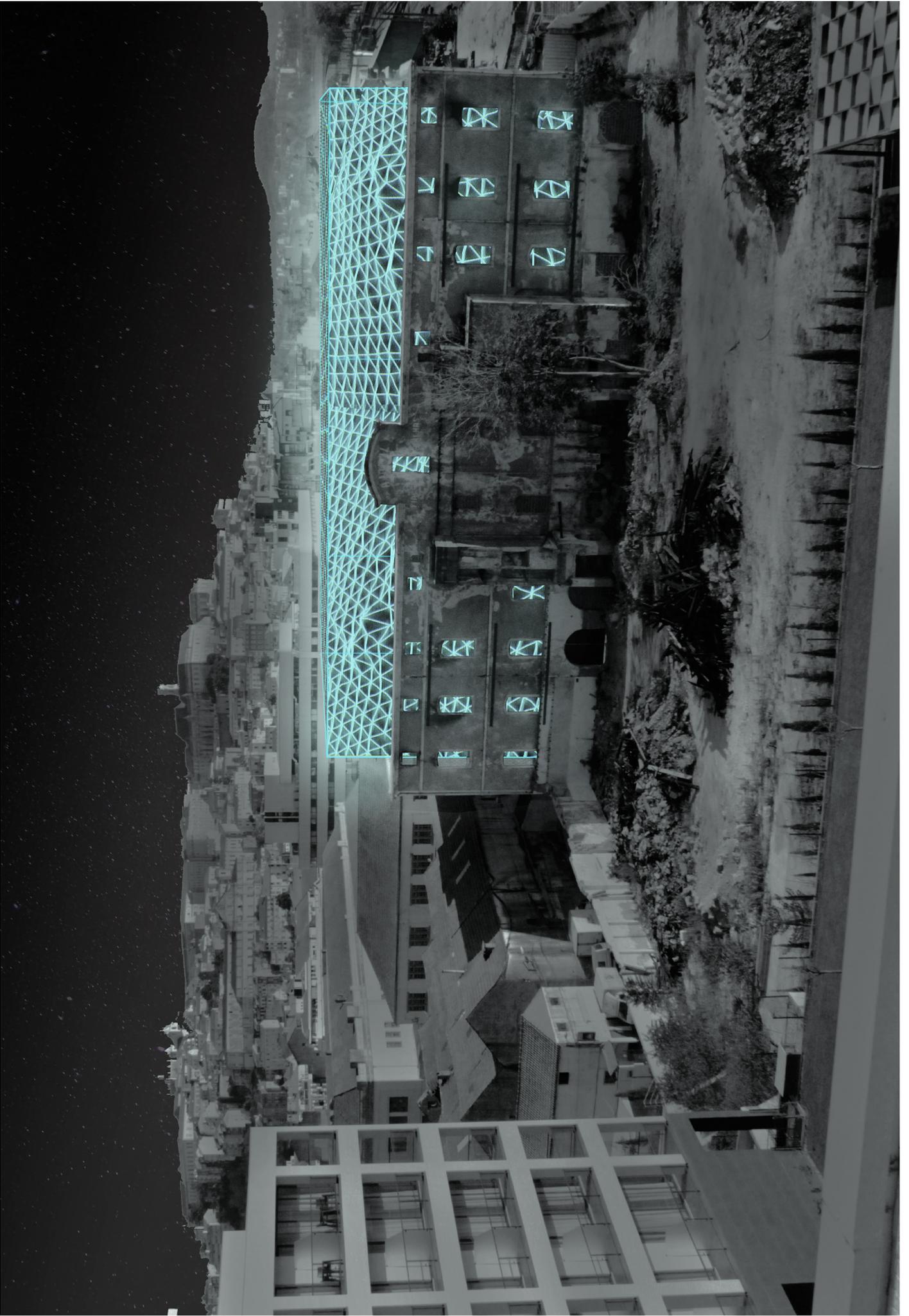
Fig.12- Imagem do autor

ANEXOS

- 1. FOTOMONTAGENS**
- 2. CARTA DE VENEZA**







The Venice Charter

translated
in

PORTUGUESE

PORTUGAIS

*ICOMOS National Committee using this version:
Portugal*

**CARTA DE VENEZA, Carta internacional sobre a conservação e o restauro
de monumentos e sítios**

II Congresso Internacional dos Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos,
Veneza, 1964. Adoptada pelo ICOMOS em 1965.

Introdução

Portadores de uma mensagem espiritual do passado, os monumentos históricos de um povo constituem um testemunho vivo das suas tradições seculares. A Humanidade, que tem vindo progressivamente a tomar consciência da singularidade dos valores humanos, considera os monumentos como um património comum, reconhece a responsabilidade colectiva pela sua salvaguarda para as gerações futuras e aspira, simultaneamente, a transmiti-los com toda a riqueza da sua autenticidade.

É, pois, essencial que os princípios orientadores da conservação e do restauro dos monumentos sejam elaborados colectivamente e acordados a nível internacional, ficando cada nação com a responsabilidade pela aplicação destes princípios, no quadro específico do seu contexto cultural e das suas tradições.

A Carta de Atenas, de 1931, ao expressar pela primeira vez estes princípios

fundamentais, contribuiu para o desenvolvimento de um amplo movimento internacional, expresso, nomeadamente, na elaboração de vários documentos nacionais; na actividade do Conselho Internacional dos Museus (ICOM) e da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e na criação, por esta última entidade, do Centro Internacional de Estudo para a Conservação e Restauro de Bens Culturais (ICCROM). A sensibilidade e a percepção crítica sobre estas matérias colocam problemas cada vez mais complexos e variados, pelo que parece também chegada a altura de reexaminar os princípios daquela Carta para os aprofundar e proceder ao alargamento do seu âmbito através da elaboração de um novo documento.

Assim, o II Congresso Internacional dos Arquitectos e Técnicos dos Monumentos Históricos, reunido em Veneza, de 25 a 31 de Maio de 1964, aprovou o seguinte texto:

Definições

Artigo 1.º

A noção de monumento histórico engloba a criação arquitectónica isolada, bem como o sítio, rural ou urbano, que constitua testemunho de uma civilização particular, de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Esta noção aplica-se não só às grandes criações, mas também às obras modestas do passado que adquiriram, com a passagem do tempo, um significado cultural.

Artigo 2.º

A conservação e o restauro dos monumentos exige a colaboração de todas as ciências e de todas as técnicas que possam contribuir para o estudo e para a salvaguarda do património monumental.

Artigo 3.º

A conservação e o restauro dos monumentos visam salvaguardar, quer a obra de arte, quer o testemunho histórico.

Conservação

Artigo 4.º

A conservação dos monumentos impõe, em primeiro lugar, uma manutenção permanente dos mesmos.

Artigo 5.º

A conservação dos monumentos é sempre favorecida pela sua afectação a uma função útil à sociedade. Tal afectação é desejável mas não pode, nem deve, alterar a disposição e a decoração dos edifícios. É dentro destes limites que se devem conceber, e que se podem autorizar, as adaptações exigidas pela evolução dos usos e dos costumes.

Artigo 6.º

A conservação de um monumento implica a conservação de uma zona envolvente à sua escala. Quando ainda exista o enquadramento tradicional, este deverá ser conservado, não devendo ser permitidas construções novas, demolições ou quaisquer arranjos susceptíveis de alterar as relações de volume e cor.

Artigo 7.º

O monumento é inseparável da História, da qual é testemunho, e também do meio onde está inserido. Consequentemente, a deslocação de um monumento, na totalidade ou apenas de uma parte, não pode ser permitida, a não ser que a sua salvaguarda o exija, ou quando razões de relevante interesse nacional ou internacional o justifiquem.

Artigo 8.º

Os elementos de escultura, pintura ou decoração que fazem parte integrante de um monumento não se podem separar dele, a não ser que esta seja a única forma de assegurar a sua conservação.

Restauro

Artigo 9.º

O restauro é uma operação altamente especializada que deve ter um carácter excepcional. Destina-se a preservar e a revelar os valores estéticos e históricos dos monumentos e baseia-se no respeito pelos materiais originais e por documentos autênticos. Não devem ser empreendidos restauros quando se está em presença de hipóteses visando reconstituições conjecturais. Nestes casos, qualquer acrescento ou complemento, que se reconheça indispensável, por razões estéticas ou técnicas, deverá harmonizar-se arquitectonicamente com o existente e deixar clara a sua contemporaneidade. O restauro deverá ser sempre precedido e acompanhado de um estudo arqueológico e histórico do monumento.

Artigo 10.º

Nos casos em que as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação de um monumento pode ser assegurada através do recurso a outras técnicas modernas de conservação e de construção, desde que a sua eficácia tenha sido comprovada por dados científicos e garantida pela experiência.

Artigo 11.º

A unidade de estilo não deve constituir um objectivo a alcançar no decurso de um restauro. Pelo contrário, devem ser respeitados os contributos válidos das diferentes fases de construção. Quando um edifício contiver estilos diferentes, em resultado de diversas campanhas de obras ao longo do tempo, não se justifica a remoção de partes do edifício, a não ser excepcionalmente, quando os elementos a remover tenham pouco interesse e quando aquilo que se pretenda pôr a descoberto possua um relevante valor histórico, arqueológico

ou estético, e o seu estado de conservação seja suficientemente aceitável para justificar a acção. A apreciação sobre o valor histórico, arqueológico ou estético dos referidos elementos e a decisão sobre as eventuais remoções a efectuar não podem depender unicamente da opinião do responsável pelo restauro.

Artigo 12.º

Os elementos destinados a substituir as partes inexistentes de uma edificação devem integrar-se harmoniosamente no conjunto, distinguindo-se sempre das partes originais, a fim de que o restauro não falseie o significado artístico ou histórico do documento.

Artigo 13.º

Os novos acrescentos apenas podem ser tolerados se respeitarem todas as partes interessantes do edifício, bem como a sua localização tradicional, o equilíbrio da sua composição e as suas tradicionais relações com o meio envolvente.

Sítios monumentais

Artigo 14.º

Os sítios monumentais devem ser objecto de cuidados especiais a fim de salvaguardar a sua integridade e de assegurar a sua limpeza, organização harmoniosa e valorização. Os trabalhos de conservação e de restauro a efectuar nos sítios monumentais devem inspirar-se nos princípios enunciados nos artigos precedentes.

Escavações

Artigo 15.º

As escavações devem realizar-se em conformidade com normas científicas e de acordo com a “Recomendação sobre os princípios internacionais aplicáveis a escavações arqueológicas”, adoptada pela UNESCO em 1956.

Deve ser assegurada a valorização e apresentação das ruínas e tomadas as medidas necessárias tendo em vista a conservação e a protecção permanente dos elementos arquitectónicos e outros objectos postos a descoberto. Para além disso, devem tomar-se todas as medidas no sentido de facilitar a compreensão do monumento sem nunca desvirtuar o seu significado.

No entanto, todos os trabalhos de reconstrução deverão, à partida, ser excluídos. Apenas a anastilose, isto é a remontagem das partes existentes, mas desmembradas, poderá ser encarada. Os materiais de reintegração deverão ser sempre reconhecíveis e o seu uso deverá restringir-se ao mínimo necessário para assegurar a conservação do monumento e restabelecer a continuidade das suas formas.

Documentação e Publicação

Artigo 16.º

Todos os trabalhos de conservação, de restauro e as escavações deverão ser sempre acompanhados pela compilação de documentação precisa, sob a forma de relatórios analíticos ou críticos, ilustrados com desenhos e fotografias. Todas as fases dos trabalhos de desobstrução, de consolidação, de recomposição e de reintegração, assim como os elementos técnicos e formais identificados no decurso dos trabalhos deverão ser anotados. Esta documentação deverá ser guardada nos arquivos de um organismo público e colocada à disposição dos investigadores, recomendando-se a sua publicação.

Comité de redacção: Pietro Gazzola (Itália) Presidente, Raymond Lemaire (Bélgica) Relator, Carlos Flores Marini (México), Dioclecio Redig de Campos (Santa Sé), Djurdje Boskovic (Jugoslávia), Eustathios Stikas (Grécia), François Sorlin (França), Sr.^a Gertrud Tripp (Áustria), Harald Langberg (Dinamarca), Harold Plenderleith (ICCRROM), Hiroshi Daifuku (UNESCO), José Bassegoda-Nonell (Espanha), Jan Zachwatovicz (Polónia), Jean Merlet (França), Jean Sonnier (França), Luís Benavente (Portugal), Mario Matteucci (Itália), Mustafa S. Zbiss (Tunísia), P. L. de Vrieze (Países Baixos), Paul Philippot (ICCRROM), Roberto Pane (Itália), S. C. Jakub Pavel (Checoslováquia) e Víctor Pimentel Gurmendi (Peru)

Tradução: Miguel Brito Correia e Flávio Lopes