

FÁBRICA DE CIMENTO PERUS - DIRETRIZES PROJETUAIS PARA UM EFETIVO SUPORTE DA MEMÓRIA COLETIVA: experiência estética, uso e a construção simbólica em torno dos conceitos de razão e decadência nas ruínas industriais

Felipe Cavalheiro dos Anjos (IC) e Ricardo Hernan Medrano (Orientador)

Apoio: PIBIC Mackenzie

RESUMO

A Fábrica da Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus foi a primeira experiência de produção de cimento em larga-escala no Brasil, em atividade entre 1926 e 1987 (SIQUEIRA, 2001). A história da Fábrica é especialmente notável pelas intensas lutas sociais nos âmbitos dos direitos trabalhistas e ecológicos. A Fábrica foi tombada em 1989, mas o futuro de sua utilização é ainda incerto, o presente trabalho defende o uso do espaço como perspectiva de suporte da memória coletiva, mas o aborda criticamente através de considerações sobre a experiência estética nas ruínas, pois as considera como espaço de latente potencial de significação na cidade contemporânea na qual coexistem dicotomicamente a agilidade do consumo com a crescente produção e permanência das ruínas. O conceito de desinvestimento temporário, formulado por Henri Lefebvre (1991) situa socialmente a presença das ruínas na cidade contemporânea. Um caso de reinvestimento em uma ruína da revolução industrial no País de Gales (*Blaenavon Ironworks*) e uma análise dos significados da espacialidade ali produzida alertam em relação à perspectiva histórica que pode ser produzida através do uso que museifica o patrimônio industrial. Nesse caso e na interpretação deste autor, confere-se ali existência historiográfica apenas aos períodos de investimento no território e um juízo de valor negativo à decadência. Dessa maneira este artigo pretende abordar o futuro da Fábrica, para além de força motriz na escala do bairro, como rico em potencial de significação em relação à cidade contemporânea que se constrói.

Palavras-chave: Perus. Patrimônio industrial. Fábrica de Cimento Perus.

ABSTRACT

The factory of the Brazilian Portland Cement Company (or Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus) was the first experience in large-scale production of cement in Brazil, in activity between 1926 and 1987 (SIQUEIRA, 2001). The history of the Factory is specially noteworthy for the social struggles regarding the labor and ecological rights. The Factory was listed in 1989, but the future of its utilization is still uncertain. This paper stands up for the use of space as a perspective for the support of the collective memory, but approaches it critically through considerations about the aesthetic experience in the ruins, considering them as a space of latent signification in the contemporary city, in which the

agility of consumption and the crescent production of ruins coexist dichotomically. The concept of temporary disinvestment, formulated by Henri Lefebvre (1991) situates socially the presence of the ruins in the contemporary city. A case on reinvestment in a ruin from the industrial revolution in Wales (Blaenavon Ironworks) and an analysis of the spatial meaning there produced are alerts regarding the historical perspective that can be produced through an utilization that creates a museum from the industrial heritage. In this case and interpretation of this author, only the periods of investment in the territory are granted historiographical existence in there and the decay is evaluated negatively. In this way we hope this paper approaches the future of the Factory, more than as a the driving force in the neighbourhood scale, as rich in potential signification in relation to the contemporary city that is being built.

Keywords: Perus. Industrial Heritage. Cement factory Perus.

INTRODUÇÃO



Imagem 1 - Vista externa da Fábrica¹.

O patrimônio industrial é terreno fértil na contemporaneidade para ponderações sobre o papel (e os modos de desempenhá-lo) da arquitetura na preservação da memória coletiva. A própria noção de indústria está envolta em um campo semântico repleto de conceitos como transformação, dinamismo, tecnologia - até mesmo a própria transformação da matéria prima em produto final que caracteriza a atividade industrial é uma espécie de movimento; as dinâmicas urbanas encadeadas através da implantação industrial; a concepção de um progresso inerente aos rumos da sociedade que a atividade industrial representa no próprio ideário geral da modernidade e de sua metrópole, a apreensão de um certo sentido de tecnologia como progressão constante - Enfim, uma constelação de ideias que orbita uma concepção teleológica da realidade. Dessa maneira, há uma tensão interna na própria expressão *patrimônio industrial*. Possivelmente um exemplo da tensão que se estabelece nas arquiteturas que estabelecem diálogo imediatamente com arquiteturas preexistentes, ou seja, como se faz dialogar com a continuidade e transformação.

O presente trabalho busca equacionar permanência e continuidade através da investigação das consequências da utilização do espaço, tomando como exemplo uma exposição sobre uma fábrica de ferro do século XIX com papel relevante na revolução industrial britânica e mirando as possibilidades para a Fábrica de Cimento Perus, em São Paulo, presentemente em estado de abandono. Segundo Fraçoise Choay (2001. p.230 *apud*

¹ fonte: Trabalho final de graduação de Diego Vernille da Silva na FAU USP, disponível em http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/112/a022.html , acessado em 08/08/2016

RODRIGUES, 2011, p.37) “A arquitetura é a única, entre as artes maiores, cujo uso faz parte de sua essência e mantém uma relação complexa com suas finalidades estéticas e simbólicas”. Consideramos relevante uma leitura simbólica sobre a questão do uso na arquitetura industrial: enquanto ainda desempenha seu papel “original” possui o teor próprio do *movimento* e da *renovação*, em um contexto de competição econômica, enquanto a noção de patrimônio pode implicar uma conotação de uma situação estática.

A possibilidade de visitar e criticar em ambiente acadêmico o museu da antiga indústria *Blaenavon Ironworks*, no País de Gales, tombada pela UNESCO como “o maior produtor de ferro do século XIX” (UNESCO, [201-?] Trouxe uma série de problematizações em relação ao uso museificado na ruína industrial. De um ponto de vista da narrativa historiográfica, do passado não pôde ser mantida a decadência, (por hora tomemos como postulado, pretendemos investigar aqui essa impossibilidade) imagens do abandono não tem lugar na narrativa construída. A ruína é um lugar de onde a história move-se na direção oposta, uma situação que foi superada. Que atitude em relação ao conceito de decadência, e que relação entre decadência e passado, é expressa pela instituição com essa escolha simbólica? De que maneiras a visita desse museu difere da experiência que poderia ser conceitualmente oposta, a ruína?

O projeto de pesquisa teve como pressuposto inicial investigar as possibilidades do uso do objeto arquitetônico como alternativa para equacionar a relação entre o passado como patrimônio latente e o patrimônio manifesto no presente. O uso no presente garante a continuidade da manutenção (a relação entre não-utilização e degradação da arquitetura é evidente, os bens edificados necessitam de manutenção constante). Porém, entre o estudo da ruína na Fábrica de Cimento na periferia de São Paulo e a crítica do museu da fábrica de ferro tão mais próxima do centro do capitalismo, percebemos que a concepção historiográfica do museu pode justamente erodir o que há de mais simbólico na experiência estética da (ou na) ruína.

REFERENCIAL TEÓRICO

Segundo a definição de patrimônio industrial formulada pelo TICCIH (Comitê Internacional para a Conservação do Patrimônio Industrial, acrônimo de The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) formulada na Carta de Nizhny Tagil:

“Patrimônio industrial consiste dos remanescentes da cultura industrial que são de valor histórico, tecnológico, social, arquitetônico ou científico. Estes remanescentes consistem em edifícios e maquinários, oficinas, moinhos e fábricas, minas e sítios para o processamento e refino, galpões e lojas, locais onde a energia é gerada, transmitida e utilizada, transporte e toda sua infraestrutura, assim como os lugares utilizados para atividades sociais relacionadas à indústria, tais quais habitação, culto religioso ou educação” (TICCIH, 2003)

A adequação do caso da Companhia Brasileira de Cimento Portland de Perus é evidente nesta leitura, seu acervo consta justamente dos itens destacados e são testemunhos do processo de industrialização da construção civil brasileira, e ainda da memória das lutas sociais. Tal importância é reconhecida e consolidada através de alguns processos de tombamento, dois em esfera municipal da fábrica² e um de caráter estadual, da Estrada de Ferro Perus-Pirapora.

Para além do valor histórico reconhecido pelo tombamento, o presente trabalho leva em consideração os mecanismos da percepção estética na ruína em Perus como ela se encontra. Espera-se que com essa percepção simbólica descrita o que há de interessante no estado arruinado possa ser identificado e escolhas feitas sobre como ao menos fragmentos desse significado podem ser mantidos. As ruínas são capazes de provocar interesse pois “contém uma promessa do inesperado”, argumenta Tim Ederson (2005, p.11). Essa promessa é ainda mais poderosa em ruínas industriais, o inesperado e o estranho encontram um grande contraste sobre o plano de fundo da ordenação racional. A decadência imediata de máquinas bem engendradas (não apenas mecânicas, mas também espaciais) encontradas em uma ruína industrial podem agir com uma metáfora capaz de trazer à tona imagens sobre a decadência da razão em um contexto conceitual mais amplo. Onde antes a produtividade dirigiu cada escolha a presença do estranho é esteticamente eloquente, a mente pode vagar sobre a história dos sítios industriais pelo tecido urbano do século XX, sobre a mudança da paisagem geral da divisão indústria do trabalho ou de maneira muito mais prosaica contemplar o envelhecimento e a ação do tempo sobre as máquinas e substâncias que outrora foram, e talvez ainda sejam em outros contextos, objeto de tão intensa vigilância e proteção. Poeticamente, a definição das ruínas repousa sobre sua indefinição. De acordo com Henri Lefebvre (1991) essa indefinição é o subproduto de um “desinvestimento temporário”: todo espaço é abstrato, capaz de transformar-se de inútil a significativo (e de volta outra vez) através do fluxo de capital. Ruínas são dessa maneira uma lacuna no investimento, uma lacuna na utilidade concebida como produtividade, uma situação definida negativamente na história de um lugar.³ Nas ruínas os investimentos são ausentes, mas sua presença fantasmagórica é íntima o suficiente para evocar a condição

² (Processo nº 1989-0.002.597-0 da Prefeitura de São Paulo)

³ Negativamente não é tomado aqui como juízo de valor.

distinta. A estética romântica descreveria essa dualidade de condições imaginando a ruína ideal como 'suficientemente bem preservada (enquanto mantenedora de quantidades adequadas de irregularidade pitoresca) para produzir a mistura desejada de emoções no observador (ROTH, 1997).

A "mistura desejada de emoções" tinha um componente essencial na melancolia, as ruínas trariam à tona uma certa percepção sobre o ciclo da vida e morte, a inevitabilidade da passagem da vida e a inexorabilidade da força da natureza apropriando-se de qualquer locus, desconsiderando quão grande sua história possa ter sido. De acordo com Tim Ederson, essa melancolia teria contrabalanceado o otimismo em relação ao desenvolvimento industrial: a Grã-Bretanha que se industrializava deixava uma trilha de detritos do passado. Castelos arruinados, abadias, casas de campo (*cottages*) e quintas estavam profundamente conectadas a um rápido processo de despovoamento rural, e carregariam assim significados românticos de um passado bucólico, em uma construção simbólica suficientemente poderosa para estimular os afortunados do século XVIII a inserirem em seus conjuntos arquitetônicos novas ruínas. Portanto, o conceito romântico de ruínas e a industrialização são processos inatamente conectados.

Porém, as ruínas do processo de industrialização apresentam hoje uma simbologia distinta da estética romântica. As ruínas clássicas teriam perdido sua capacidade de subverter princípios filosóficos acerca do progresso racional, elas teriam sido domesticadas, arraigadas em uma trilha histórica teleológica dos fatos considerados historicamente significantes.

As ruínas industriais, diferentemente, são muito mais íntimas temporalmente, a presença do mundano, os carros abandonados, a mobília, placas, máquinas, produtos químicos, etc, espelham de maneira muito próxima combinações alternativas entre passado/presente/futuro. O cenário é prosaico demais para uma narrativa grandiloquente, a domesticidade das ruínas recentes é altamente evocativa de uma situação distinta, 'a proximidade de uma fábrica abandonada testemunha um passado de falha, e nos lembra que o futuro pode terminar em ruína', argumenta Dylan Trigg (2006). Lembramos, por outro lado, que esta falha é não mais do que relativa: trata-se de uma fase de desinvestimento, de uma opção deliberada de fluxo de capital, que provavelmente encontra em circunstâncias específicas o motivo de ser reproduzido em outro local. Dylan Trigg identifica a força ontológica das ruínas de uma maneira bastante provocativa: onde a decadência e a ruína são empregadas em um sentido de transformação, uma legitimidade teleológica é conferida ao sítio (a ruína se justifica na narrativa como não mais ruína, como estágio superado). As ruínas enchem os sentidos em contraste com o vazio produtivo que suportam. Quão mais

evidente é a lacuna de investimento, mais eloquentemente a ruína fala das alternativas projetadas. Mas quando essas projeções (ou uma projeção, movendo-se para longe da abertura de possibilidades) é consumada, não há mais ruína. Na sua incompletude, a ruína é completa.

Neste local indeterminado e incompletamente completo o tempo linear(izado) é embaralhado. Estar em um local de declínio é já estar fora de algo que está sendo observado, experimentando uma ausência enquanto assume o ponto de vista do presente. Mais do que um momento, um movimento é percebido, ou como Trigg formula “os fantasmas do futuro são tão presentes quanto os fantasmas do passado”. Fantasmas do presente e futuro, assombrar não significa estar presente, como Derrida evoca. Uma imagem que entrelaça diferentes temporalidades, o presente não é autônomo em relação ao passado, mas assombra por ele. E, ao mesmo tempo pelas projeções em relação ao futuro; o futuro não é certo; o passado não é completo. O movimento em direção ao declínio estabelece a presença fantasmagórica do futuro no lugar arruinado, algo que a razão não pode suportar com facilidade. Em relação à tomada de posição da razão quando confrontada ao declínio, Derrida destaca em Nietzsche:

Resíduos, decadência, eliminação não precisam ser condenados: eles são consequências da vida, do crescimento da vida. O fenômeno da decadência é tão necessário quanto qualquer incremento e avanço da vida; alguém não pode estar em posição de aboli-los. A razão demanda, pelo contrário, que façamos justiça a eles. (NIETZSCHE *apud* DERRIDA, 1994)

Não condenar os resíduos e a decadência - e assim ir contra as demandas da razão seriam uma atitude muito particular e potencialmente estranha originária de um museu. Museus são instituições que fazem curadoria, seu ofício é estabelecer uma abordagem histórica e apresentá-la. Maleuvre (1999) utiliza o termo “laboratório da história” quando se refere aos museus nesse processo de cuidadosa criação de uma perspectiva em relação ao passado, a alquimia de um ponto de vista, como determinados valores de uma certa comunidade. Se a noção de decadência e o conceito de ruína são excluídos de um certo repertório de valores, estes não serão parte da versão histórica comunicada pelo museu que reflete tal repertório.

A consideração sobre a experiência estética nas ruínas é relevante nessa discussão no sentido em que a experiência da visita à *Blaenavon Ironworks* surpreende os sentidos com uma ambiência na qual o visitante se encontraria emergindo na penumbra entre projeções, guiado e desorientado por sons maquínicos e pelas vozes dos operários de

outrora, enquanto luzes piscantes representam o processo industrial. Não mais uma ruína decadente, mas uma experiência imersiva, precisamente elaborada técnica e conceitualmente. Tal museografia foi elaborada em oposição à condição anterior da fábrica, considerada uma ruína decadente. Não se trata de fazer apologia do abandono, mas de perceber como o visitante de uma ruína é afetado simbolicamente, de modo que o projeto contemporâneo possa levar em consideração também o período de ruína na narrativa projetual: também o desinvestimento possui razões e significados históricos e sociais. No caso da Fábrica de Cimento Perus, o desinvestimento parece estar atrelado a uma condição mais geral do bairro e aos embates sociais no desenvolvimento particular da história da Fábrica.



Imagem 2- ambiência apresentada no projeto museográfico atual de *Blaenavon 'Ironworks*⁴



⁴ fonte: Wolverson Photography, disponível em http://commercialintegrator.eu/wp-content/uploads/2016/05/1_Blaenavon_Ironworks_Vizbox_Atlas_AV_Bright_3D_wide.jpg

Imagem 3 - percepção externa das ruínas em *Blaenavon Ironworks*⁵

Se nas ruínas as conexões entre passado/presente/futuro estão entrelaçadas, na existência museificada todos os fios de temporalidade são cortados. A descrição de uma mesa de madeira e sua conexão com a história natural (encontrada na tão notada parte 1, seção 4 do *Capital de Marx*) relativa ao conceito de Fetichismo das Mercadorias exibe a mesma relação temporal. De madeira para mesa, há uma alteração da forma que resulta em um objeto transcendental, aparecendo liberto, desconectado da sua realidade passada como objeto natural. O resultado é ‘muito mais incrível do que a marcenaria jamais foi’. Não ter os traços do processo faz do resultado mais atrativo, como se eles não fossem conectados. Similarmente o museu pode apresentar uma história muito mais incrível do que o tornar-se daquela história jamais fora. História desconectada da história, história que transcende a si mesma.

METODOLOGIA

Quando o presente se encontrava na fase de projeto de pesquisa, pretendemos que pudéssemos redigir um artigo que fosse útil ao arquiteto que estivesse diante da Fábrica de Cimento Perus como objeto de intervenção projetual. O desenvolvimento da pesquisa trouxe a leitura de trabalhos de maior fôlego em relação à documentação histórica e análise dos processos sociais transformadores, especialmente os pareceres técnicos do processo de tombamento e os trabalhos desenvolvidos por Élcio Siqueira como dissertação de mestrado, na qual estabelece os vínculos históricos entre a produção cimenteira em escala nacional e em Perus (SIQUEIRA, 2001) e a tese de doutorado do mesmo autor, que enfatiza o estudo das lutas por cogestão entre 1958 e 1963 (SIQUEIRA, 2009).

O desenvolvimento de um trabalho sobre a *Blaenavon Ironworks*, no País de Gales, foi esclarecedor do ponto de vista da identificação das ruínas industriais como um período de desinvestimento na história de um território. No caso Galês, o retorno do investimento dava-se do ponto de vista arquitetônico como a constituição de um museu que de certa forma nega existência historiográfica à ruína. Este caso permitiu problematizar a lógica inicial do trabalho, qual seja dado o tombamento, cabe agora oferecer suporte ao projeto que efetivará o uso. Em Perus ainda não houve um investimento com pujança comparável ao período de atividade produtiva, e apenas tal investimento permitiria a retomada do uso

⁵ Disponível em <https://www.flickr.com/photos/34517490@N00/4912779418>, visitado em 08/08/2016

das estruturas arquitetônicas. Barata-Salgueiro (1994:91 *apud* Mendes, 2008) relaciona os ciclos de investimento e desinvestimento com os circuitos de acumulação desenvolvidos no território.

“Do ponto de vista da circulação do capital, os “booms” imobiliários coincidem com a transferência do capital do circuito primário de acumulação (a esfera produtiva) para o circuito secundário (produção do ambiente construído) [...] em épocas de excesso de liquidez e problemas de acumulação registradas no processo produtivo”.

De tal maneira, a Fábrica de Cimento estaria no desinvestimento característico da transição entre os dois circuitos de acumulação de capital. Enquanto os outros trabalhos desenvolvidos sobre este mesmo território puderam descrever historicamente de maneira mais pormenorizada o que seria o apogeu da fase de investimento, este estudo faz considerações estéticas sobre a experiência no desinvestimento, a percepção da ruína.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

As indústrias que ora refizeram as cidades com sua implantação e a de um novo ritmo de vida agora são novamente personagens importantes de sua transformação. Antes como índices de uma realidade a ser instaurada, agora como vestígio. As grandes metrópoles do século XX experimentam uma nova condição no capitalismo digital-financeiro contemporâneo, exigindo espaços de novo dinamismo e flexibilidade, tão pouco tectônicos, adaptados a uma realidade líquida, como adjetivaria Bauman. Essas cidades, porém, possuem incrustadas em seus territórios uma ceifa de estruturas abandonadas, cuja realidade material é profundamente contrastante com o desejo de fluidez da organização urbana contemporânea. Há uma dicotomia entre uma cidade que pretende-se desmaterializada e a acelerada produção de resíduos materiais, como apontado por Tomás Maldonado (2012, p.89). A sociedade contemporânea é, de forma inédita, capaz de produzir ruínas em tempo real, um fluxo contínuo de lixo, sucata e entulho. A relação entre os tempos de consumo e desgaste encontram-se hoje alteradas, a existência leve e ágil dos produtos corresponde a um desproporcional período de arruinamento. Diferentemente das civilizações antigas que herdavam poucas ruínas e delas pouco sabiam, estamos hoje cercados de ruínas que nos são muito familiares, para com as quais lidamos com crescente esforço para extirpá-las do nosso campo de visão.

As ruínas da Fábrica de Cimento Perus encontram-se nessa cidade contemporânea, entre a fugabilidade dos produtos comerciais e a longa permanência dos resíduos do consumo. Com o tombamento efetivado a responsabilidade para a interpretação do

patrimônio passa a recair sobre o projeto arquitetônico contemporâneo. Um dos motes das intervenções com o patrimônio industrial é o da grande flexibilidade programática advinda da organização espacial que é própria às plantas industriais modernas. A grande dimensão das máquinas e extensão das atividades resulta em espaços amplos, nos quais uma miríade de atividades poderia ser inserida. Esta flexibilidade apresenta, porém, um potencial dúbio: onde prevalece a flexibilidade os índices dos processos produtivos que outrora ali ocorreram podem ser facilmente apagados.

A prevenção deste potencial apagamento advindo da flexibilidade só pode decorrer da especificidade do projeto contemporâneo, ou seja, da pesquisa histórica e do conhecimento do antigo funcionamento. Acreditamos que o projeto contemporâneo deve articular diferentes dimensões históricas que possuem diferentes cenários e amplitudes contextuais:

- as atividades produtivas que são a razão de implantação e dão condições para a razão de existência da fábrica, a reprodução de capital.⁶ O local privilegiado dessa observação é a planta industrial.
- a organização social que busca mitigar os impactos ambientais e antagoniza com a pretensão de maximização de lucros através das reivindicações dos empregados. O local privilegiado aqui é a articulação da comunidade, com as habitações, sede do sindicato, paróquia, etc.
- a condição de ruína que é resultado das escolhas de desinvestimento quando as margens de lucro se reduzem devido ao esgotamento de matérias primas, obsolescência da capacidade instalada e uma posição reticente em relação à organização social. Para muito além de período que pode ser removido da narrativa histórica, o abandono traz índices dos processos que ocorreram ao redor da Fábrica. O discurso não é claro, mas acreditamos que tal significação vem à tona no embate entre razão e decadência anteriormente exposto.

Levando em consideração essas diferentes dimensões de significado, é relevante compreender o processo produtivo da Companhia Brasileira de Cimento Perus-Pirapora. O

⁶ Em sua dissertação de mestrado, “ Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus: contribuição para uma história da indústria pioneira do ramo no Brasil (1926-1987)”, Élcio Siqueira expõe: “Indústria de cimento não serve para produzir cimento, do mesmo modo que o objetivo de usinas de aço não é fabricar matéria-prima para chapas metálicas. A meta verdadeira de qualquer empresa capitalista é reproduzir e acumular capital.” (p.77)

processo é descrito a partir de artigo apresentado por Diane Dourado dos Anjos e Ademir Pereira dos Santos (ANJOS, SANTOS, 2014).

A Fábrica inseria-se no ponto de articulação de duas linhas férreas: era abastecida em matéria prima pela Perus-Pirapora e escoava sua produção pela São Paulo Railway. O calcário e a argila chegavam em Perus em vagonetas, sob o leito ferroviário do trecho da fábrica haviam britadores, responsáveis pela correção da granulometria dos materiais. A carga era descarregada por gravidade, e triturada ali mesmo. A matéria seguia então por uma esteira subterrânea, um elevador e uma esteira suspensa. O material era acumulado em um pátio, sob o qual mais uma esteira subterrânea o encaminhava para a última britagem antes de ser misturado com argila, e agora permanecia em um depósito coberto.

Através de um elevador o material era enviado para grandes cilindros de aço, com 3,8 metros de diâmetro e 12 a 14 de comprimento, ligeiramente inclinados, aquecidos por grandes maçaricos a óleo. Era então enviado para os “moinhos de cru”, estruturas cilíndricas com pequenas esferas metálicas em seu interior que faziam uma moagem fina, resultando em um pó similar ao talco. Este material, a farinha crua, era introduzido em grandes fornos horizontais, com comprimento de 60 a 150 metros, revestido com tijolos refratários, no qual em uma das extremidades um ventilador e um maçarico a óleo soprava ar quente. Este processo é denominado clinquerização.

O material era resfriado por uma fonte natural (mais uma justificativa para o local da implantação), e então armazenado no subterrâneo. O clínquer era então conduzido para mais um britador, onde era misturado com o gesso, que após moído novamente constituía o produto final.

O material pronto seguia para o silo de cimento de onde era conduzido por pressão de ar comprimido para a ensacadora. Tal ensacadora já era posicionada junto à ferrovia em seu trecho interno, de onde o produto pudesse ser conduzido para o ponto de encontro das duas ferrovias para a distribuição. Davam suporte a esse sistema produtivo uma série de equipamentos anexos, como capelas, vilas operárias e restaurantes, de modo que a vida dos operários era plenamente inserida na rotina produtiva.

Uma leitura possível da história da fábrica de cimento tem como fio condutor a dinâmica conturbada entre empregadores e empregados, de modo que a preservação das residências operárias é essencial na manutenção de uma narrativa que encontra nesses espaços um importante ponto de articulação social.

Os exemplares da Vila Triângulo apresentam ainda interesse do ponto de vista do desenvolvimento das técnicas construtivas. A situação era privilegiada do ponto de vista da

disponibilidade técnica, de modo que se aplicou um sistema construtivo muito pouco usual para a época, os blocos de concreto pré-fabricados, e também experimentações com elementos de argamassa armada: coberturas que tem os vértices como que levantados, e um elemento central para ventilação.

A Vila Triângulo é a única que permaneceu completamente tombada após a revisão de 2004, a partir do qual demoliram-se as vilas Portland e Fábrica. Tanto quanto a planta industrial propriamente dita, foram estas vilas locais de produção de memória e história locais. Os profundos cruzamentos entre lucro, produtividade e vida cotidiana são bem exemplificados pelas informações trazidas por Miguel Correia Leite, que foi o responsável pela gestão das pessoas jurídicas incorporadas ao patrimônio da União no Estado de São Paulo durante o período de confisco federal da Fábrica, em entrevista a Élcio Siqueira (SIQUEIRA, 2001. p.97).

A manutenção da fábrica era muito precária [no período da administração José João Abdalla]. Era difícil um mês em que se conseguia os quatro fornos funcionando. Geralmente, havia um ou dois parados por problemas de manutenção.

A queda da produção em 1976-1980 foi assim explicada pelo Dr. Miguel:

Outra coisa que aconteceu, não posso lhe precisar bem a data [refere-se agora ao período da administração federal], mas havia ao lado da Fábrica um bairro chamado Jardim do Russo. E como os fornos não tinham filtros, a quantidade de cimento já em pó que saía pelas chaminés era muito grande... em virtude de nenhum dos fornos 97 possuir filtros, grande parte do cimento saía pelas chaminés e se depositava em cima das casas deste Jardim do Russo. Vinha uma chuva ou garoa, e soldava todo o telhado [que, com novas chuvas] acabava cedendo. Calculava-se, na época, que quase oitenta toneladas de cimento eram perdidas todo mês. Houve uma tentativa de instalar filtros fabricados no Brasil, mas não funcionou. Caso fossem colocados filtros eletrostáticos, que era o que se deveria fazer, a economia com cimento não mais perdido amortizaria o investimento.

E. S.: Mas isto, durante o período de confisco...

Sim. Logo em seguida, [eu] já estava aqui... O problema das oscilações na produção foi devido, em parte, à campanha da população do Jardim do Russo que foi muito grande. A Igreja participava do movimento que reivindicava ou filtros ou que se providenciasse outra solução, do jeito que estava não poderia ficar... A administração [federal, no período do confisco] passou, então, a trabalhar com dois fornos alternativos. Funcionava o "4" mais outro, o "1" ou o "2", mas nunca os quatro.

O caso dos filtros é ilustrativo do estilo de gestão que valorizou os lucros imediatos em relação à manutenção preventiva e não constituiu acordos para a continuidade das atividades da Fábrica. As consequências ecológicas e a reação a estas tiveram influência em toda a cadeia produtiva, ou seja, o desinvestimento decorreu de escolhas administrativas em conjunto com as reações sociais que estas produziram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos nesse trabalho sinalizar de que maneira a ruína industrial aponta para uma maneira de existir no tempo que conflita com uma concepção teleológica racional do espaço narrado a partir dos períodos em que recebe investimento. Essa existência se opõe a concepção temporal expressa em *Blaenavon Ironworks*, que pode ser poderosamente evocada pelo *plástico*. Esse material é de alguma maneira sem emenda, há dificuldade em traçar sua cor de volta ao mundo natural, sua onipresença tão evidente que pode ser casualmente esquecida. Plásticos como mais do que uma substância, sua existência se apresenta tão deslocada realidade que Barthes (1957) o caracterizou como “objeto de alquimia”. Para além da matéria, plástico é “a ideia de transformação infinita”. De nada à lugar algum. As observações de Argan sobre as modificações da cultura material dos anos sessenta e setenta encontra no plástico uma imagem de flutuação.

“Náilons, plásticos, resinas, acrílicos, envolveram nossos contemporâneos em um turbilhão coloridíssimo e alegre de coisas que se pegam, se usam e se jogam fora sem pensar. E não apenas animaram nossas cinzentas paisagens habituais como um revoar de pássaros ou de borboletas, mas também mudaram uma quantidade de ideias e de noções que julgávamos certas e definitivas. Mudaram as cores dos objetos, suas formas: o que era cinzento, desbotado, monótono, vulgar, insignificante, tornou-se colorido, ágil, flexível. Mudaram, com todas essas matérias levíssimas, a relação, que nos era habitual, entre volume e peso: tudo flutua como se nos encontrássemos na estratosfera, fora da lei da gravidade. O polietileno transformou todos em astronautas.” (ARGAN, 1993 *apud* WISNIK 2012).

A mesma alquimia ocorre quando o local é “purificado” em relação às condicionantes históricas, ao desgaste do tempo, à decadência, à incerteza. Removido da história, um objeto pode ser sublimado em uma história tão absoluta que é mais elevada do que a entidade histórica ela mesma. Tudo acontece como se a purificação não fosse uma ação histórica ela mesma. Como Maleuvre (1999) aponta, essa ação em relação à história é histórica em três aspectos, visto que “ela ocorre na história; ela transmite um julgamento da história, ela dá ao objeto artístico um caráter histórico.

A imagem de sublimação é uma chave para compreender as opções estéticas do museu. Na nova exposição em *Blaenavon Ironworks* uma ambiência “borrada” é criada através de sons de velhas máquinas e homens trabalhando, projeções de imagens através de salas enfumaçadas, a luz que se move para simular o caminho do carvão. Há uma desorientação geral, os sentidos se confundem por dúbios sinais através dos quais os índices de materialidade tornam-se obscuros.

Como ocorreu no caso de *Blaenavon Ironworks*, através de opções de projeto a arquitetura terá um importante papel quando da condução da Fábrica do seu atual estado, o desinvestimento no circuito primário de acumulação de capital, ao reinvestimento no circuito

secundário. A compreensão dos ciclos de investimento e desinvestimento como processo social e histórico, fundado nas escolhas e embates entre diferentes agentes, será fundamental ao arquiteto ou arquiteta que venha a participar dessa transformação do espaço, de modo que não se conceda um juízo de valor negativo a priori em relação a decadência da ruína, mas mesmo os conceitos estéticos com os quais a razão mais se enfrenta na apreensão estética encontrem espaço na narrativa da construção e tutela da memória coletiva.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo "O design dos italianos", 1982, História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. Mythologies. Editions du Seuil, Paris 1957. Citação a partir de New York, Vintage, 2000.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Unesp, 2001,
- DERRIDA, Jacques. Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International. Psychology Press, 1994.
- EDERSON, Tim. Industrial Ruins - .Space, Aesthetics and Materiality, Berg Publishers, 2005.
- LEFEBVRE, Henri. The production of space. Wiley-Blackwell, 1991.
- MALDONADO, Tomás. Cultura, sociedade e técnica. São Paulo, Blucher, 2012.
- MALEUVRE, Didier. Museum Memories: History, Technology, Art. Stanford, Stanford University Press. 1999.
- RODRIGUES, Angela Rosch, "Estudo do patrimônio industrial com uso fabril em São Paulo. Dissertação (Mestrado - Área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - FAUUSP - 2011,
- ROTH, Michael S. Irresistible Decay: Ruins reclaimed. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- RUSKIN, John. The Seven Lamps of Architecture -Lectures on Architecture and Painting. "Lamp of Memory, Chapter II" Boston, Danas Estes & Company Publishers, 2011.
- TICCIH (Comitê Internacional para a Conservação do Patrimônio Industrial, acrônimo de The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage), 2003.
- TRIGG, Dylan. The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia, and the absence of reason (New studies in aesthetics; vol. 37). New York, Peter Lang Publishing, Inc. 2006.
- UNESCO. A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - (UNESCO) - (acrônimo de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). Disponível em <http://whc.unesco.org/en/list/984>. Acessado em 8 de Agosto de 2016.

WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03072012-142241/>>. Acesso em: 2016-08-08.

Contatos: fc_anjos@live.com (IC) e hmedrano@gmail.com (Orientador).