



**Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo**



ALINE RAYANE DE SOUZA OLIVEIRA

INTERVENÇÃO EM UM FRAGMENTO URBANO

CURITIBA

2014

ALINE RAYANE DE SOUZA OLIVEIRA

INTERVENÇÃO EM UM FRAGMENTO URBANO

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA059) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná - UFPR.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Paulo Marcos Mottos Barnabé

CURITIBA

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador(a):

Prof. Dr. Paulo Marcos Mottos Barnabé

Examinador(a):

Prof. Dra. Andréa Berriel M. Stinghen

Examinador(a):

Prof. Dr Marco Cezar Dudeque.

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, 08 de dezembro de 2014.

À minha irmã Ramu.

***Agradeço à mainha e painho, Sônia e Airton, por
guiarem meus primeiros passos rumo ao que sou.
Minha eterna gratidão pelo apoio, dedicação e
preocupação diária.***

***À minha irmã, amiga e companheira incondicional,
Ramwana. Obrigada por estar ao meu lado me
ajudando a ser forte e melhor todos os dias.***

***Ao meu irmão, Ramon, obrigada pela paciência e
carinho diários.***

***Ao professor Paulo Barnabé, profissional que aprendi
a admirar cada vez mais, que acreditou nas minhas
ideias e me conduziu nessa jornada.***

***À professora Madianita que, ao longo do curso, me
conduziu à constante reflexão sobre o espaço urbano
e por despertar encantamento por essa complexa
forma de organização humana que é a cidade.***

***"Todas as coisas de que falo
estão na cidade
entre o céu e a terra.
São todas elas coisas perecíveis
e eternas como teu riso
a palavra solidária
minha mão aberta..."***

Ferreira Gullar.

RESUMO

Esta monografia trata de um debate entre artes plásticas e a arquitetura, onde monta-se um panorama contemporâneo de sua história, bem como busca questionar como elas se relacionam, interagem e postulam conceitos de lugar, espaço, forma, cidade e paisagem urbana como parte constitutiva de suas ações. A análise de projetos de arquitetura correlatos, dois internacionais e um nacional, assim como a interpretação do cenário local visam oferecer repertório necessário para definição de diretrizes projetuais na elaboração de propostas para uma intervenção em um pequeno fragmento urbano público como instrumento gerador de cultura, que interaja com a organização espacial do entorno próximo, possibilitando novos usos, reintegrando o espaço urbano e fazendo uma ponte entre a arte e a arquitetura.

Palavras-chave: Arte, Arquitetura, Cidade, Fragmentos públicos, Intervenção urbana.

ABSTRACT

This essay is a study of the relationship between fine arts and architecture, which mounts to a contemporary overview of its history and aims to question how they relate, interact and posit concepts of place, space, shape, city and urban landscape as a constitutive part their actions. The analysis of architectural projects related , two international and one national , as well as the interpretation of the local scenery designed to provide repertoire necessary to define projective guidelines in preparing proposals for intervention in a small public urban fragment as the underlying cause of culture, which interact with the spatial organization of the immediate surroundings , allowing new uses , reinstating the urban space and make a connection between art and architecture .

Keywords : Art , Architecture , City , Urban Intervention , Fragments public

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS

FIGURA	LEGENDA	PÁGINA
FIGURA 1 -	ESTÁTUA EQUESTRE DE MARCO AURÉLIO.	20
FIGURA 2 -	DONALD JUDD, EMPILHAMENTOS (1966).	22
FIGURA 3 -	DONALD JUDD , SEM TÍTULO (1980-1984).	22
FIGURA 4 -	SOL LEWITT, 3X4X3 (1984).	23
FIGURA 5 -	KAZIMIR MALEVICH, QUADRADO PRETO (1923); BRANCO SOBRE BRANCO (1918).	24
FIGURA 6 -	MARCEL DUCHAMP, A FONTE (1917).	24
FIGURA 7 -	TADAO ANDO, <i>LE CENTRE D'ART</i> (2005).	25
FIGURA 8 -	RICHARD SERRA, <i>SLAT</i> (1984-1989).	25
FIGURA 9 -	ROBERT SMITHSON, <i>SPIRAL JETTY</i> (1970).	28
FIGURA 10 -	ROBERT SMITHSON, <i>SPIRAL JETTY</i> (1970).	28
FIGURA 11 -	IMAGEM AÉREA DO CENTRAL PARK COM A INSTALAÇÃO <i>THE GATES</i> (2005).	29
FIGURA 12 -	PROJETO PARA O CENTRAL PARK, NOVA YORK (2003).	30
FIGURA 13 -	PROJETO PARA INSTALAÇÃO <i>THE GATES</i> (1980).	30
FIGURA 14 -	CHRISTO E JEANNE CLAUDE, <i>THE GATES</i> (2005).	31
FIGURA 15 -	CHRISTO E JEANNE CLAUDE, <i>THE GATES</i> (2005).	31
FIGURA 16 -	RICHARD SERRA, <i>TILTED ARC</i> (1981).	33
FIGURA 17 -	RICHARD SERRA, <i>TILTED ARC</i> (1981).	34
FIGURA 18 -	PLANOS INTERNOS CONSTITUINDO O ESPAÇO ARQUITETÔNICO (1929). FONTE: WIKIPEDIA (2014).	39
FIGURA 19 -	PLANTA DE IMPLANTAÇÃO DO PAVILHÃO (1929).	39
FIGURA 20 -	MIES VAN DER ROHE, PAVILHÃO DE BARCELONA (1929).	40
FIGURA 21 -	MIES VAN DER ROHE, PAVILHÃO DE BARCELONA (1929).	41
FIGURA 22 -	PLANTA ESQUEMÁTICA COM O TRAÇADO DA VIA DO IMPÉRIO (1932).	42
FIGURA 23 -	ESQUEMA DE IMPLANTAÇÃO DO DANTEUM.	42
FIGURA 24 -	PERSPECTIVA ISOMÉTRICA.	43
FIGURA 25 -	PLANTA BASEADA EM RELAÇÕES MATEMÁTICAS.	44
FIGURA 26 -	PLANTA NÍVEL SUPERIOR.	44
FIGURA 27 -	PLANTA NÍVEL INTERMEDIÁRIO.	45
FIGURA 28 -	PLANTA NÍVEL ENTRADA.	45
FIGURA 29 -	LOCALIZAÇÃO DO MEMORIAL AO HOLOCAUSTO, O PORTÃO DE BRANDENBURGO E O REICHSTEG.	46
FIGURA 30 -	VISTA AÉREA DO MEMORIAL AO HOLOCAUSTO.	47
FIGURA 31 -	MALHA DE <i>STELAE</i> .	47
FIGURA 32 -	IMAGEM AÉREA TIRADA LOGO APÓS A INSTALAÇÃO DAS 2711 COLUNAS DE CONCRETO DO MEMORIAL.	49
FIGURA 33 -	TRÊS CORTES DO TERRENO.	49
FIGURA 34 -	GORDON MATTA-CLARK, <i>CONICAL INTERCEPT</i> (1975).	53

FIGURA 35 - GORDON MATTA-CLARK, <i>CONICAL INTERCEPT</i> (1975).	53
FIGURA 36 - KRZYSZTOF WODICZKO, <i>BUNKER HILL MONUMENT</i> , 1998.	54
FIGURA 37 - KRZYSZTOF WODICZKO, <i>BUNKER HILL MONUMENT</i> , 1998.	55
FIGURA 38 - KRZYSZTOF WODICZKO, <i>BUNKER HILL MONUMENT</i> , 1998.	55
FIGURA 39 - <i>QUINCY MARKET</i> , BOSTON.	57
FIGURA 40 - <i>QUINCY MARKET</i> , BOSTON.	57
FIGURA 41 - <i>CENTRE GEORGE POMPIDOU</i> , PARIS.	58
FIGURA 42 - <i>IDENTITY PAVILLION</i> , BARCELONA.	59
FIGURA 43 - <i>IDENTITY PAVILLION</i> , BARCELONA.	59
FIGURA 44 - DIAGRAMA DA INSTALAÇÃO.	60
FIGURA 45 - DETALHE DA GRELHA DE BAMBU.	60
FIGURA 46 - <i>THE LONGEST BENCH</i> .	61
FIGURA 47 - <i>THE LONGEST BENCH</i> .	61
FIGURA 48 - DETALHE DO PÓRTICO EM ESTRUTURA MONOCOQUE.	62
FIGURA 49 - BANCO CONTORCIDO DENTRO DA ESTRUTURA EM PÓRTICO.	63
FIGURA 50 - DETALHE DO BANCO CONTORCIDO.	63
FIGURA 51 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO MAXXI.	64
FIGURA 52 - INSTALAÇÃO 8 ¹ / ₂ .	65
FIGURA 53 - PAREDE DE MADEIRA COM ILUMINAÇÃO DE LED.	66
FIGURA 54 - ARENA MONTADA NA PRAÇA DO MAXXI.	66
FIGURA 55 - CROQUI DO PROJETO DA INSTALAÇÃO.	67
FIGURA 56 - ARENA COM A ESCADA QUE DÁ ACESSO AO NÍVEL SUPERIOR.	67
FIGURA 57 - MONTAGEM E DETALHE DAS LUMINÁRIAS RECICLADAS.	68
FIGURA 58 - PAREDE DE MADEIRA COM DETALHE DA ABERTURA.	68
FIGURA 59 - PAREDE DE MADEIRA COM AS LUMINÁRIAS.	69
FIGURA 60 - DETALHE DA MONTAGEM DA ESTRUTURA DE MADEIRA E DA ESCADA.	69
FIGURA 61 - DETALHE DA PARTE INTERNA DA ESTRUTURA DE MADEIRA.	69
FIGURA 62 - INSTALAÇÃO VISTA DA ARENA.	70
FIGURA 63 - DETALHE DA PASSARELA E A ARENA DA INSTALAÇÃO.	70
FIGURA 64 - ARENA COMO PALCO PARA APRESENTAÇÕES NOTURNAS.	71
FIGURA 65 - INSTALAÇÃO 8 ¹ / ₂ .	71
FIGURA 66 - LOCALIZAÇÃO DA INSTALAÇÃO.	73
FIGURA 67 - VISTA AÉREA DA LANTERNA DE DIA E A NOITE.	73
FIGURA 68 - DIAGRAMA CONCEITUAL.	74
FIGURA 69 - DIAGRAMA DA ESTRUTURA E MATERIAIS.	75
FIGURA 70 - VISTA NOTURNA DA LANTERNA ACESA E COM PROJEÇÕES.	76
FIGURA 71 - ESTRUTURA DE SUPORTE DO SISTEMA DE PROJEÇÃO 3D.	76
FIGURA 72 - MONTAGEM DA ESTRUTURA METÁLICA.	77
FIGURA 73 - PELE EXTERIOR DE BAMBU.	77
FIGURA 74 - PAREDE INTERNA DE PROJEÇÃO.	78
FIGURA 75 - DETALHE DA PELE DE BAMBU ILUMINADO COM LED.	78
FIGURA 76 - VISTA INTERNA DA LANTERNA.	79
FIGURA 77 - <i>THE RING OF CELESTIAL BLISS</i> .	79

FIGURA 78 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.	80
FIGURA 79 - MEMORIAL [DES]DOBRAR.	81
FIGURA 80 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.	81
FIGURA 81 - DIAGRAMA AXONOMÉTRICO.	82
FIGURA 82 - PLANTA DE SITUAÇÃO.	83
FIGURA 83 - DETALHE DA ESTRUTURA METÁLICA.	83
FIGURA 84 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.	84
FIGURA 85 - SISTEMA DE AUTOMAÇÃO.	84
FIGURA 86 - LOCALIZAÇÃO DO SETOR HISTÓRICO NO MAPA DE ZONEAMENTO DE CURITIBA.	87
FIGURA 87 - ENTORNO DA ÁREA DE INTERESSE (1) CASA DA MEMÓRIA, (2) PRAÇA TIRADENTES, (3) PRAÇA GENEROSO MARQUES, (4) PRAÇA EUFRÁSIO CORREIA, (5) TEATRO GUAÍRA.	89
FIGURA 88 - PAÇO DA LIBERDADE.	90
FIGURA 89 - VIRADA CULTURAL NA PRAÇA GENEROSO MARQUES (2011).	90
FIGURA 90 - EVENTO DE NATAL NO PAÇO DA LIBERDADE.	91
FIGURA 91 - PLANTA DE CURITIBA (1857).	92
FIGURA 92 - PRAÇA MUNICIPAL (1915).	93
FIGURA 93 - PLANTA DE CURITIBA, (1927).	94
FIGURA 94 - CROQUI COMPARATIVO DO DESENHO URBANO DA ÁREA DE INTERESSE ENTRE 1857 E AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS ATÉ 1927.	94
FIGURA 95 - FOTO DA PRAÇA GENEROSO MARQUES, (1926).	95
FIGURA 96 - PRAÇA GENEROSO MARQUES VISTA DE CIMA, (1926).	95
FIGURA 97 - CROQUI COMPARATIVO DO DESENHO URBANO DA ÁREA DE INTERESSE ENTRE 1944 E AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS ATÉ 1968.	96
FIGURA 98 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1966 E 1972.	97
FIGURA 99 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1985 E 1990.	98
FIGURA 100 - FOTOGRAFIA PANORÂMICA DA PRAÇA GENEROSO MARQUES.	98
FIGURA 101 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1997 E 2008.	99
FIGURA 102 - FRAGMENTO URBANO SEM USO.	101
FIGURA 103 - FONTE MOCINHAS DA CIDADE.	101
FIGURA 104 - LIVRARIA HAUPT.	102
FIGURA 105 - RECORTE DA ÁREA DE INTERESSE NO MAPA DO CENTRO DE CURITIBA (2014).	103
FIGURA 106 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA DA PRAÇA GENEROSO MARQUES.	104
FIGURA 107 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA A PARTIR DA RUA PREF. JOÃO MOREIRA GARCEZ.	105

FIGURA 108 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA DA TRAVESSA TOBIAS DE
MACEDO.

105

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E TABELAS	9
1 INTRODUÇÃO	15
2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA.....	19
2.1 ARTE E LUGAR	20
2.1.1 Minimalismo	23
2.1.2 Land Art/ Earth Work.....	26
2.2 ARQUITETURA E ESPAÇO	35
2.2.1 Pavilhão de Barcelona, Mies Van der Rohe.....	38
2.2.2 Danteum.....	41
2.2.3 Memorial do Holocausto, Peter Eisenman	46
2.3 INTERVENÇÃO URBANA	50
2.3.1 Intervenção urbana artística	51
2.3.2 Intervenção urbanística	55
3 ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS	64
3.1 8 1/2 - ROMA, ITÁLIA.....	64
3.2 RING OF CELESTIAL BLISS, TAIWAN, CHINA.....	72
3.3 MEMORIAL [DES]DOBRAR, CURITIBA, BRASIL.	80
4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE.....	86
4.1 SETOR HISTÓRICO DE CURITIBA	86
4.2 PRAÇA GENEROSO MARQUES	88
4.3 ÁREA DE INTERVENÇÃO.....	91
5 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	100
5.1 TERRENO.....	100
5.2 ACESSOS.....	104
5.3 REDESENHO URBANO	105

5.4	EQUIPAMENTO CULTURAL - UM PROGRAMA MULTIUSO.....	106
5.5	MATÉRIA E TECTÔNICA	106
5.6	ARTE E ARQUITETURA.....	106
6	CONCLUSÃO	109
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
8	FONTES DAS ILUSTRAÇÕES.....	113
9	WEBGRAFIA	119

1 INTRODUÇÃO

Entende-se a cidade como a expressão de uma das mais complexas formas de organização social, sendo objeto de reflexões e vivências, tanto de seus habitantes como de estudiosos e artistas. Ao discorrer sobre a cidade renascentista, o historiador de arte Giulio Carlo Argan¹ (1909-1992), define cidade como um conjunto coletivo, produto de uma "soma de componentes". (ARGAN, 2005, p. 73). Já naquela época, ele entendia que as diferentes maneiras de fazer, sentir e viver a cidade eram fruto da produção e da interação com seus habitantes.

A cidade contemporânea configura-se por um conjunto de malhas interconectadas criadas pelos edifícios construídos, o espaço livre conformado por eles e as atividades humanas. Observa-se que, no decorrer da história, o espaço urbano foi e continua sendo o principal palco para as manifestações sociais, culturais e artísticas, fato que transforma a cidade numa experiência única. Ele surge também como possibilidade de intervenção para as produções artísticas, levando a um permanente estado de reflexão, crítica e análise sobre o diálogo entre a arte e o espaço.

Como nota Nelson Brissac², não é possível compreender as criações artísticas e arquitetônicas contemporâneas separadas das grandes escalas da metrópole, assim como a perda de referenciais históricos e locais que essa dinâmica provoca. Costa (2009, p. 2845), observa que a superfície da malha urbana passa a ser vista como suporte privilegiado para experimentações artísticas, desencadeando o fenômeno da arte ou da intervenção urbana. Atualmente, grande parte dessa produção busca um maior engajamento com o mundo exterior e a vida cotidiana, daí a necessidade de participação da arte e da arquitetura em projetos de urbanização, na requalificação do espaço e da cidade.

O discurso sobre *lugar* passa a ser difundido na medida em que o capitalismo global torna cada vez mais irrelevantes as condições físicas de lugar. Esse

¹ Giulio Carlo Argan, além de ter exercido a função de prefeito da cidade de Roma, elegeu-se senador pelo Partido Comunista italiano, em 1983, cargo que exerceu até a sua morte, em 1992. <<http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/673/Giulio-Carlo-Argan.aspx>> Acessado em: 13.10.2014.

² Doutor em filosofia pela Universidade de Paris I Sorbonne, Nelson Brissac Peixoto é organizador e curador do Arte/Cidade (www.artecidade.org.br), um projeto de intervenções urbanas em São Paulo que se desenvolve desde 1994. <<http://www.forumpermanente.org/convidados/nelsonbrissac>> Acessado em: 13.10.2014.

fenômeno aproximou cidades diferentes com problemas semelhantes ao colocá-las em uma mesma tendência cujos problemas e oportunidades são os mesmos. Neste texto a palavra *lugar* é importante, pois acredita-se que ela é essencial na constituição de uma cultura de espaço público. Na arquitetura a noção de lugar tornou-se fundamental quando importantes postulados da disciplina precisaram ser repensados, assim como originou uma série de novos discursos e posicionamentos experimentados na cidade dos anos 1980, fruto da emergência de um pensamento arquitetônico e projetual que incorporasse a herança moderna, e que constituísse instrumentos teóricos capazes de discutir criticamente seus postulados. (CABRAL, 2008, p.43).

Na arte, o conceito de lugar passou a ganhar importância em proposições feitas a partir da década de 1960, quando algumas intervenções na paisagem - natural ou urbana -, sugeriam a passagem de um objeto posto em um lugar, para novas aspirações como as promovidas pela *Land Art*³, que fazia do lugar o objeto. Como nota Cabral (2008, p.44), esses trabalhos "dependeram, tanto quanto uma intervenção arquitetônica, da intermediação de um projeto e da interferência de técnicas, equipamentos e materiais afins aos canteiros de obras".

Formada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, agora Universidade Estadual do Paraná, a autora desta monografia participou de grupos de pesquisa que discutiam conceitos surgidos no modernismo e pós- modernismo como a ideia de campo ampliado, objeto, instalações, *land art*, *site-specific*⁴, bem como os processos e procedimentos no espaço tridimensional, com o objetivo de compreender as novas noções de espaço difundidas na arte contemporânea. Essas reflexões a levaram a querer promover, em seu trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo, uma discussão teórica, coerente com sua trajetória e que, ao mesmo tempo, fizesse uma ponte entre artes plásticas e arquitetura, além de questionar seus conceitos, limites e interações.

A escolha por um "*Objeto de Intervenção Urbana*" para um fragmento de lote em espaço público resultante do redesenho das vias como tema de trabalho surgiu da necessidade de reintegração de um fragmento urbano subutilizado e com grande

³ *Site-specific* é uma obra de arte criada para existir em um determinado lugar, em que o artista leva o local em consideração durante o planejamento e a criação do trabalho. (JUNQUEIRA, p. 29 Apud CASTILLO, 2008, p.174)

⁴ *Land art*, também conhecida como *Earth Art* ou *Earthwork* é um tipo de arte em que o terreno natural é trabalhado de modo a integrar-se à obra e não apenas promover o ambiente para inserção do trabalho artístico.

potencial de integração ao espaço da Praça Generoso Marques, no Setor Histórico da cidade de Curitiba.

Observa-se em Curitiba a crescente presença de iniciativas sociais que buscam promover e viabilizar projetos de ocupação e reelaboração do espaço público, apropriando-se dos parques, praças, largos e ruas da cidade. São exemplos disso o *Réveillon fora de época*⁵, o *Pré-carnaval Garibaldi e Sacis*⁶, a *Zombie Walk*⁷, a *Bicicletada*⁸, as diversas performances de coletivos artísticos da cidade, bem como a *Quadra Cultural*⁹, a *Corrente Cultural*¹⁰ e o *Festival de Curitiba*¹¹. Este cenário torna coerente a promoção de áreas de apropriação livre, que abriguem diversos usos, além de servirem como respiro arquitetônico e artístico. Dentro dessa premissa, acredita-se que o Setor Histórico é a região com maior potencial para receber a proposta futura de intervenção da autora.

⁵ O primeiro *Réveillon fora de época* foi comemorado na noite de 18 para 19 de março de 2011, na cidade de Curitiba. O evento, que ocorreu na Praça da Espanha, é uma celebração independente e sem fins lucrativos, organizado por um grupo de amigos que reuniu milhares de pessoas para celebrar o início do ano Brasil, já que segundo a cultura popular "o ano só começa depois do carnaval".

⁶ O *Garibaldi e Sacis* começou no ano de 1998 com a reunião de um grupo de meia dúzia de amigos que queriam animar o carnaval da cidade e acabar com o mito de que Curitiba não tem carnaval. Há 16 anos os foliões colocam o bloco na rua e fazem uma verdadeira festa popular no Largo da Ordem, em Curitiba. <http://www.curitiba-travel.com.br/pt/event/Pr_-Carnaval_de_Curitiba> Acessado em: 14.10.2014.

⁷ A *Zombie Walk* é um dos eventos mais tradicionais do carnaval de Curitiba. A primeira *Zombie Walk* ocorreu em outubro de 2003, em Toronto no Canadá, com a participação de pessoas que se inspiraram em filmes de terror com personagens de zumbis. Na capital paranaense o evento acontece sempre no domingo de carnaval e a ideia é fazer do medo a principal diversão do carnaval. <<http://zombiewalkcarnival.blogspot.com.br/>> Acessado em: 14.10.2014.

⁸ *Bicicletada* é um evento que acontece em mais de 200 cidades ao redor do mundo. Inspirada pelo movimento de massa crítica, a *Bicicletada* é uma iniciativa civil livre e horizontal, que busca promover os meios de transporte não motorizados e a cidadania. <<http://curitiba.bicicletada.org/sobre-a-bicicletada/>> Acessado em: 14.10.2014.

⁹ A *Quadra Cultural* é um evento idealizado pelo proprietário do *O Torto* bar, Arlindo Ventura, conhecido como Magrão. Ele acontece anualmente na esquina das ruas Paula Gomes e Duque de Caxias, no bairro São Francisco, na cidade de Curitiba, e reúne ao longo do dia diversas manifestações artísticas de dança, música e teatro. <<http://pr.ricmais.com.br/dia-a-dia/noticias/manifestacao-pede-a-continuidade-da-quadra-cultural-no-sao-francisco/>> Acessado em 14.10.2014.

¹⁰ A *Corrente Cultural* é um movimento criado em 2009, fruto da união de instituições públicas e privadas, artistas e produtores culturais, em torno de um mesmo objetivo: valorizar e promover a diversidade cultural em Curitiba. Durante uma semana, no mês de novembro, o centro e os bairros da cidade são tomados por uma intensa programação artística que termina com a Virada Cultural. <<http://www.correntecultural.com.br/2013/oquee>> Acessado em 14.10.2014.

¹¹ O Festival de Curitiba, que completa 22 edições, é um espaço para todas as artes que mantém o pé firme no teatro, mas reúne dança, circo, stand-up, improviso e teatro físico. Inovador, autêntico e divertido, o festival acontece entre teatros e outros espaços tradicionais, assim como em barracões, ruas, praças e bares da cidade de Curitiba. <<http://festivaldecuritiba.com.br/>> Acessado em: 14.10.2014.

O objetivo desse trabalho é montar um panorama contemporâneo da arquitetura e da arte, levantando-se questões relevantes para o debate entre essas duas disciplinas, com intuito de compreender como elas se relacionam e interagem, além de questionar sua autonomia e postular o espaço, a forma, a cidade e a paisagem urbana como parte constitutiva de suas ações. O embasamento teórico dará suporte para confrontar, de maneira aberta, as questões referentes ao lugar e o contexto, na arte e na arquitetura, utilizando-se repertórios que estão intimamente relacionados com reflexões filosóficas, paradigmas científicos e a contínua evolução da sociedade.

A metodologia adotada busca introduzir comparações, estabelecer relações calcadas essencialmente em duas questões distintas: aos procedimentos criativos aplicados pelos artistas e à estrutura interna resultante de cada obra, ou seja, aqueles referentes aos instrumentos intelectuais, à atitude psicológica e à capacidade criativa dos artistas, assim como aos que a própria obra se refere. Busca-se então, aprofundar o conhecimento referente a esses aspectos e não apenas sobre questões visuais ou estilísticas. Também é importante levar em consideração a dualidade existente em alguns casos nos quais os processos criativos e a estrutura da obra não coincidem. O método adotado procede do estudo de formulações singulares identificadas como possíveis situações de descontinuidade com relação a um amplo discurso disciplinar, tendo em vista as noções de lugar e contexto como noções afins ao campo da arte e da arquitetura, para as quais estas propostas apresentam perspectivas renovadoras.

A pesquisa desenvolve-se com base em observações preliminares, fundamentação teórica, coleta e organização de dados. Através de uma revisão bibliográfica traça-se um breve histórico de como se desenvolveu a relação entre arte e arquitetura contemporânea no Brasil e no mundo. Pretende-se por meio de uma pesquisa qualitativa - analisando obras *site-specific*, *land art*, intervenções arquitetônicas - definir as diretrizes para elaboração do projeto de uma intervenção urbana, com a finalidade de aplicar alguns dos assuntos estudados e possibilitar novos usos, interagindo de alguma forma na organização espacial do entorno próximo. O Setor Histórico, local dessa intervenção, foi analisado através de levantamento de campo, mapas e imagens aéreas.

As informações reunidas nesta etapa do Trabalho Final de Graduação no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, estão organizadas em quatro capítulos.

Neles buscou-se fundamentação teórica para a proposta de intervenção em um pequeno fragmento urbano na Praça Generoso Marques.

No capítulo dois, apresenta-se a conceituação temática do trabalho, com as bases teóricas e conceituais que fundamentam esta pesquisa. Nele abordam-se conceitos de arte, lugar, arquitetura e espaço, expondo obras de artistas e trabalhos de arquitetos que exemplificam e dão suporte ao entendimento desses conceitos, para posterior aplicação em um projeto de intervenção urbana.

O terceiro capítulo analisam-se três projetos de arquitetura relevantes à proposta deste trabalho, com possibilidades e necessidades semelhantes as que pretende-se alcançar. São eles a instalação 8^{1/2}, do grupo de arquitetos italianos *Orizzontale*, projetado para a praça do MAXXI, em Roma; a instalação *Ring of Celestial Bliss*, projetada pelos arquitetos da J.J. Pan & Partners para o festival de lanternas de Taiwan; e por último o Memorial [Des]dobrar dos arquitetos curitibanos do escritório Aleph Zero + Juliano Monteiro.

No capítulo quatro realiza-se uma análise espacial da área de interesse, o espaço público ao redor da Praça Generoso Marques, no Setor Histórico de Curitiba. Apresentam-se mapas, esquemas e croquis a fim de ilustrar as observações da autora do trabalho, como justificativa da escolha do terreno para a proposta de intervenção.

Todos os temas, problemáticas e potencialidades levantadas ao longo do trabalho são traduzidos no último capítulo na criação de diretrizes capazes de nortear a etapa de desenvolvimento do projeto de intervenção no espaço público e de transição, de uma forma agradável e útil para o público.

2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

2.1 ARTE E LUGAR

Para postular uma relação entre arte e lugar, precisa-se inicialmente entender um pouco sobre escultura. Para a teórica e crítica de arte Rosalind Krauss (1979 apud. Revista Gávea, 1984, p.87-93) a “escultura é uma representação comemorativa – situa-se em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local”, por isso sua lógica é indissociável a de monumento¹². Ela também opera em relação a sua representação e ao seu papel como marco, fazendo mediação entre o local onde se situa e o signo que representa, normalmente possuindo pedestal e sendo figurativa e vertical. Como exemplo tem-se a Estátua Equestre de Marco Aurélio (Figura 1), colocada no centro do Campidoglio, simbolizando sua presença entre a Roma antiga e imperial e a Roma moderna e renascentista.



FIGURA 1 - ESTÁTUA EQUESTRE DE MARCO AURÉLIO.
FONTE: GUIA DE ROMA (2012).

No entanto, a partir de meados do século XX, o conceito de escultura passou por grandes modificações. Conforme Krauss (1979 apud. Revista Gávea,

¹² Segundo o dicionário Aurélio, "monumento" é uma construção ou obra que transmite a recordação de alguém ou de algo memorável. Cabral (2008, p. 48) entende "monumento" como objeto autônomo disposto no espaço da cidade. E Krauss (1979 apud. Revista Gávea, 1984, p.87-93) como marco em um lugar onde devem ocorrer eventos específicos e significativos.

1984, p.87-93), ela cruzou o limiar da lógica de monumento e assumiu uma "condição negativa", com a ausência do local fixo ou lugar, ficando suspensa "na expressão da soma da não arquitetura com a não paisagem".

Ou seja, no início da década de 1960 a escultura passou a ser reconhecida como 'terra de ninguém', na medida em que podia ser tudo que estava em frente ou sobre um prédio, mas não era prédio; ou estava na paisagem, mas não era paisagem. (KRAUSS, 1979 apud. Revista Gávea, 1984, p.87-93).

A escultura moderna quando assumiu uma forma autônoma, absorvendo¹³ o pedestal que indicava sua implantação em um determinado local, passou a instaurar uma nova lógica para o espaço escultórico ao incorporar os limites externos (FIGURA 2 e 4). Trata-se de um processo de ampliação conceitual que admite na escultura tudo aquilo que até então era suprimido, abrindo a possibilidade de se relacionar com o espaço em que se insere. Em sua análise, Krauss reconhece três categorias além da escultura que ajudam a compreender essas obras: *locais demarcados* - combinação de "paisagem" e "não paisagem"; as *estruturas axiomáticas* - combinações de "arquitetura" e "não arquitetura"; e o *local de construção*.

Os artistas passaram a recorrer a materiais e objetos cotidianos ou industriais e a criar obras específicas para os sítios. As relações com o lugar tornam-se parte indissociável da obra e esta nova experiência estética substitui a contemplação de objetos autônomos deslocados de seu contexto por uma disposição circunstancial (FIGURA 3). A alteração da percepção, que passa a pressupor o observador inserido no espaço criado pela obra é essencial para compreender a escultura contemporânea e, conseqüentemente, traçar um paralelo com a arquitetura. (PEIXOTO, 2002, p.18)

¹³ "Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia." (KRAUSS, 1979 apud. Revista Gávea, 1984, p.87-93).



FIGURA 2 - DONALD JUDD, EMPILHAMENTOS (1966).
FONTE: MMM-MINIMALISMO (2011).



FIGURA 3 - DONALD JUDD, SEM TÍTULO (1980-1984).
FONTE: JULIANA BURLAMAQUI (2012).

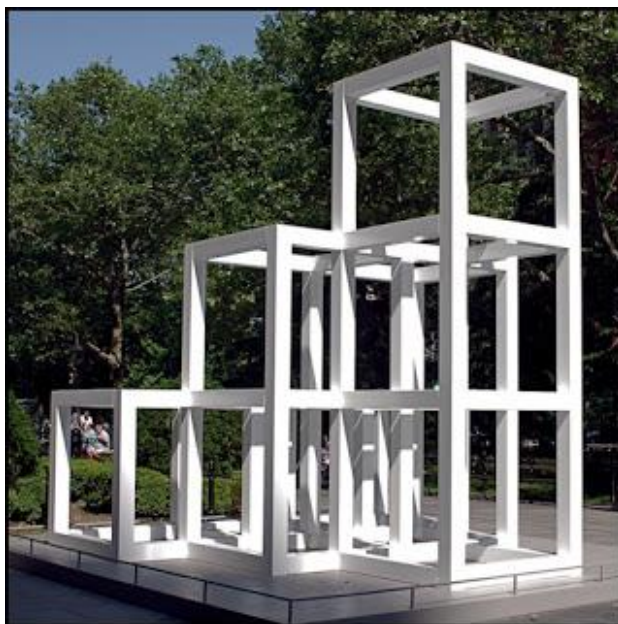


FIGURA 4 - SOL LEWITT, 3x4x3 (1984).
FONTE: CIÊNCIA-ARTE (2011).

2.1.1 Minimalismo

Observa-se que parte da arte do século XX tem como característica essencial a busca do 'mínimo irreduzível'. Devido ao seu caráter pluridimensional, Josep Maria (2002, p.162) entende o Minimalismo como um "dispositivo operacional que gera fenomenologias próprias", desenvolvidas neste século, mas que outros períodos históricos e culturais já haviam possuído.

A arte Minimalista, materializada na escultura norte-americana da década de 1960, é a referência histórica mais relevante que se tem nesse período. Os artistas minimalistas deram continuidade aos objetivos radicais de Kazimir Malevich e Marcel Duchamp, cujos experimentos levaram a obra de arte ao seu mínimo e ao seu máximo. Malevich reduziu a complexidade da obra de arte ao universal e repetível, apresentando o quadrado preto (FIGURA 5); e Duchamp ampliou os limites da obra artística expondo que todo e qualquer objeto comum encontrado poderia substituir o caráter único do trabalho artístico (FIGURA 6). Desse modo, a obra de arte minimalista podia ser qualquer objeto ou material (artesanal ou industrial) reduzido a sua estrutura geométrica última. (MONTANER, 2002, p.162)

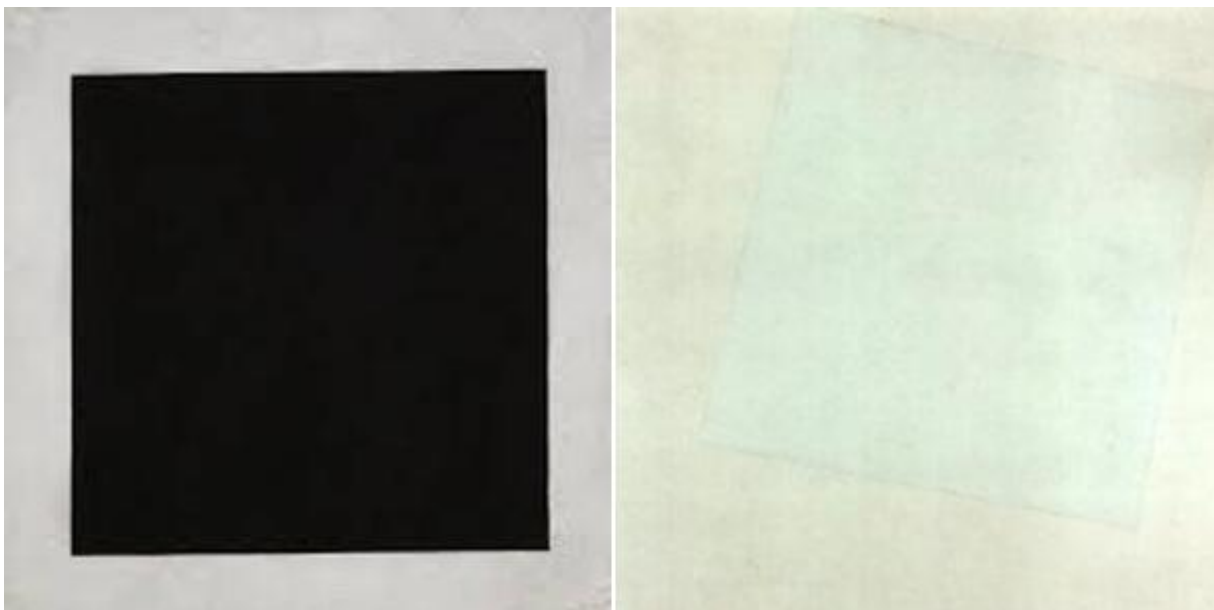


FIGURA 5 - KAZIMIR MALEVICH, QUADRADO PRETO (1923); BRANCO SOBRE BRANCO (1918).
FONTE: ARTSY (2014).



FIGURA 6 - MARCEL DUCHAMP, A FONTE (1917).
FONTE: MAR AO LESTE! (2013).

Montaner (2002, p.170) aponta a "autorreferencia" e a "relação com o lugar" como duas características autenticamente contemporâneas. Podemos observar que ambos estão presentes na obra minimalista, já que ela é nutrida por suas próprias razões geométricas, mas perderia seu sentido se o contexto fosse outro. A relação da obra minimalista com o sítio está baseada "no deleite das vistas do lugar, na resposta à topografia e na interpretação sutil do entorno". O espaço Minimalista

estende-se às ruas, praças, terrenos e prédios da cidade, transformando-se em um “espaço real”. Essa é a maior contribuição das propostas minimalistas, no universo da presente pesquisa.

Algumas obras de Tadao Ando e Alvaro Siza são exemplos desse caráter autônomo e autorreferencial de propostas arquitetônicas que estão baseadas em uma interpretação abstrata do lugar como ponto de partida (FIGURA 7). E as esculturas de Richard Serra (FIGURA 8), são exemplos de formas geométricas que se adaptam às condições específicas do lugar, redefinindo-o e modificando-o, seguindo o conceito de *site-specific*. (MONTANER, 2002, p.170)



FIGURA 7 - TADAO ANDO, *LE CENTRE D'ART* (2005).
FONTE: JOAN DANIEL QUIJADA PHOTOGRAPHY (2005).



FIGURA 8 - RICHARD SERRA, *SLAT* (1984-1989).
FONTE: JUDITH BAINES PHOTOGRAPHY (1985).

Na medida em que a obra Minimalista segue novos rumos torna-se interdependente do espaço e do contexto em que se insere, assim como demanda a presença física e experimental do espectador. No ato de sua experimentação perceptiva, o sujeito fruidor apropria-se da realidade espacial vivenciando o objeto. Esta ação resulta em um todo que inter-relaciona obra, espaço, sujeito e tempo, residentes em uma topografia onde todas essas presenças se entrelaçam tal qual o objeto arquitetônico. Conforme Luc Lang (1987, citado por CASTILLO *et al.*, 2008) esta totalidade:

Seria em suma uma topografia que confronta ao menos em um mesmo lugar um objeto específico e um observador, por um tempo indeterminado, porém fortemente concreto, onde se encontram precisamente reunidas todas as suas presenças. (LANG, 1987, p.8 citado por CASTILLO *et al.*, 2008).

Segundo Castillo (2008), pode-se entender que essas experiências relacionadas à questão tetradimensional – à qual foi referido ao inter-relacionar obra, sujeito, espaço e tempo, são questões fundamentais tanto para obra minimalista como para a arquitetura. Ao ligar-se ao espaço, essas experimentações nos levam ao *site-specific*, pode-se ampliar a pesquisa a *Land Art* e as instalações.

2.1.2 Land Art/ Earth Work

O espaço agora não é só onde as coisas acontecem, as coisas fazem o espaço acontecer.¹⁴ (O'Doherty, 1986, Tradução da autora).

A *Land Art* e a *Earth Work* seguem a linha do Minimalismo, abordando a questão existente entre obra e contexto espacial, porém de maneira mais intensa, na medida em que os artistas faziam do espaço - local materialmente específico - a própria obra. Ao criar esculturas de monumentalidade arquitetural, a forma *land art* corresponde à topografia do lugar e à especificidade do seu sítio, explicitando uma estreita relação com a arquitetura, na medida em que se tornam obras indissociáveis do terreno. (CASTILLO, 2008, p. 165).

¹⁴ "Space now is not just where things happen; things make space happen."

[...] a noção de especificidade do sítio, própria dos trabalhos escultóricos, ganha aqui conotação mais ampla. Trata-se de tirar as obras de instituições culturais, dos circuitos de exibição estabelecidos, dos padrões convencionais de classificação, e levá-las a um diálogo mais amplo. Não tomar as obras isoladamente, como intervenção num espaço mais complexo. Redefinir o lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes. (PEIXOTO, 1998 apud FERREIRA, 2005, p.2)

No âmbito da arte, essa inter-relação entre obra e lugar representa uma questão frequente em muitos trabalhos contemporâneos. E foi a partir dela que artistas como Richard Serra, Robert Smithson e Christo radicalizaram os conceitos de sítio específico, conflitando-o com a arquitetura e a disposição dos lugares, fazendo intervenções que reequacionam o espaço urbano. (PEIXOTO, 2002, p.18). Castilho (2008, p.172) observa que o conceito do trabalho desses três artistas "privilegia princípios de gravidade, peso, massa, densidade, equilíbrio, escala e material, tendo como determinante a topografia do sítio, sendo ele urbano, paisagístico ou inscrito nos limites arquitetônicos", ou seja, conceitos inscritos também na esfera da arquitetura.

A seguir comenta-se brevemente três trabalhos que são pertinentes para a presente discussão: o *Spiral Jetty* de Robert Smithson; a instalação *The Gates* de Christo e Jeanne Claude e o *Tilted Arc* de Richard Serra. Com base nessas obras poderá perceber-se que os artistas rompem com os limites da arte e buscam desvencilhar suas obras de espaços limitados como galerias ou museus. Recorrendo à natureza e ao espaço urbano, o artista busca promover um processo de reconstrução e transformação da paisagem circundante e os trabalhos tornam-se monumentais. Retomando a afirmação de Michael Heizer a propósito da *Land Art*, "a obra de arte não está colocada em um lugar, ela é o lugar".¹⁵ (apud CABRAL, 2008, tradução da autora).

2.1.2.1 *Spiral Jetty*, Robert Smithson

Em seu trabalho, Robert Smithson leva a operação cartográfica ao seu extremo geológico ao dissolver as representações espaciais do sítio, com a sua

¹⁵ "The work is not put in a place, it is that place"

dialética do 'site' e 'non-site', transformando por completo a locação da obra de arte. (PEIXOTO, 2002, p.24). Seu trabalho mais importante é a terraplanagem *Spiral Jetty* (FIGURA 9 e 10), no qual rochas basálticas foram conformadas em um espiral com 1,5 quilômetros de comprimento e cerca de 15,0 metros de largura. Atraído pela tonalidade vermelha da água, causada por micro-organismos que se desenvolvem em ambientes altamente salgados, Smithson escolheu o *Great Salt Lake*, em Utah, como local para sua escultura.

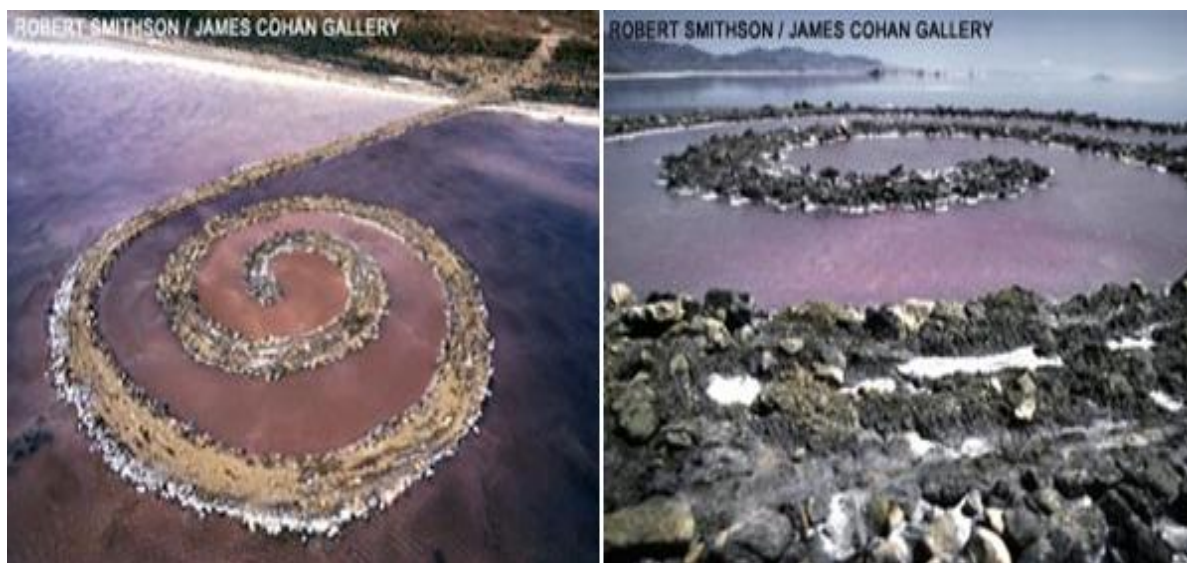


FIGURA 9 - ROBERT SMITHSON, *SPIRAL JETTY* (1970).
FONTE: JAMES COHAN GALLERY (2002).



FIGURA 10 - ROBERT SMITHSON, *SPIRAL JETTY* (1970).
FONTE: GEORGE STEINMETZ PHOTOGRAPHY (2002).

2.1.2.2 *The Gates*, Christo e Jeanne Claude

O sentido do meu trabalho é criar uma perturbação sutil nos espaços, dividindo-os, criando obstáculos. O espaço vira parte da experiência artística. Christo Javacheff

A obra escolhida de Christo e Jeanne Claude foi a instalação realizada em 2005, no *Central Park*, intitulada *The Gates*. O trabalho, que consiste na sucessão de 7500 pórticos ao longo de 23 quilômetros de calçada, resultou de um projeto diretamente relacionado a escala humana. (FIGURAS 11, 15). Quando o casal se mudou para a cidade de Nova York tiveram sua atenção voltada ao grande fluxo de pessoas andando pelas ruas. Os artistas decidiram criar sua instalação para o *Central Park*, por ser um lugar onde várias pessoas circulam ao longo do dia, além de estar intimamente ligado com parte de suas vidas. (FIGURA 12).

A estrutura retangular dos pórticos faz referência ao padrão de grade existente nas quadras vizinhas ao parque, assim como as formas orgânicas dos ramos das árvores foram espelhados no movimento livre do tecido ao vento e no caminho sinuoso percorrido pela obra. (FIGURA 14). A presença do sujeito é fundamental para ativação do trabalho na medida em que, somente quando ele interage com a obra, torna-se consciente do espaço ao redor e das percepções sensoriais que o trabalho pretende promover. O espaço criado compõe uma experiência escultórica entre o andar e o olhar, em que o sujeito é convidado a caminhar ao redor e dentro da obra, contrapondo-se dessa forma à recepção imediata, à contemplação.



FIGURA 11 - IMAGEM AÉREA DO CENTRAL PARK COM A INSTALAÇÃO *THE GATES* (2005).
FONTE: WOLFGANG VOLZ (2005).



FIGURA 14 - CHRISTO E JEANNE CLAUDE, *THE GATES* (2005).
FONTE: WOLFGANG VOLZ (2005).



FIGURA 15 - CHRISTO E JEANNE CLAUDE, *THE GATES* (2005).
FONTE: WOLFGANG VOLZ (2005).

O caráter temporário das obras de Christo e Jeanne Claude é uma decisão estética. Elas são temporárias a fim de dotar as obras de arte um sentimento de urgência para ser visto, e o amor e a ternura trazidos pelo fato de que eles não vão durar. Para os artistas, esses sentimentos são reservados para outras coisas temporárias, como a infância e a própria vida. E é exatamente esse sentimento,

adicionado a qualidade estética do trabalho, que os autores do trabalho querem que o público tenha por seu trabalho.

Escolheu-se esse trabalho por acreditar que ele foi uma importante referência para projetos de paisagismo e requalificação de parques e praças, a exemplo do projeto de Requalificação da Praça Vittorio, em Nichelino, na Itália, 2010. Além de ser uma obra *site-specific* e precisar da interação do sujeito para sua ativação, esta obra nos interessa por ser uma intervenção artística em um ponto focal da cidade de Nova York e por isso ter grande acesso de público.

Ao compreenderem a escultura por uma nova perspectiva, que altera o espaço circundante, influenciando e sendo influenciado por ele, os trabalhos de Christo e Serra abordam diretamente as relações entre obra e lugar. (FERREIRA, 2005, p. 2). No entanto, ao contrário da obra de Christo, as obras de Serra não estão acessíveis ao grande público, isso porque, ao serem financiadas por instituições privadas, muitas vezes acabam sendo instaladas em terrenos particulares.

2.1.2.3 *Tilted Arc*, Richard Serra

A experiência do trabalho é inseparável do lugar onde ele se insere. Richard Serra

Em seu trabalho, Richard Serra força os limites do espaço e investe em sua transformação, propiciando uma nova possibilidade de inserir o homem no mundo. Sua obra consiste em tornar visível uma "lista de verbos" por ele definida, caracterizando seu entendimento de escultura como uma atitude ou ação formalizadora do homem que trabalha, opera sobre a matéria e o que o mundo oferece. A partir da década de 1970, suas obras alcançam monumentalidade, expandindo-se para o espaço público e invadindo o contexto do cotidiano urbano e a estrutura arquitetônica. Grandes e pesadas placas de aço corten se mantinham em equilíbrio sem nenhum tipo de suporte, solda ou fixação. Esses trabalhos marcam a ruptura de Serra com postulados da escultura tradicional e da fase inicial do seu trabalho. (FERREIRA, 2005, p.08).

O *Tilted Arc* foi encomendado pela Secretaria de Serviços Gerais (*General Services Administration, GSA*) do Governo Federal norte americano. A GSA, ao acompanhar e aprovar a proposta de Serra, sabia exatamente como a escultura

seria: uma estrutura de aço corten em curva, levemente inclinada para dentro, com 4 metros de altura e 40 metros de comprimento que cortava a esplanada aberta na frente do Jacob K. *Javits Building* (FIGURA 16 e 17). Porém, desde que foi erguida em 1981, a peça despertou reações adversas, já que para muitos funcionários que trabalhavam no *Javits Building*, a *Tilted Arc* era "uma barreira intimidadora, ameaçadora e feia, cuja inclinação dava a alguns pedestres a sensação de que estava prestes a lhes cair em cima." (TOMNKINS, 2009, p.103).

O fato não surpreendeu Serra. "A obra que eu fiz não leva em conta a experiência fora das convenções da escultura enquanto escultura.", declarou numa entrevista em 1980. "Meu público é necessariamente muito restrito." Serra achou que, com o tempo, as pessoas visitariam o *Tilted Arc*. As pessoas, afinal eram parte essencial da peça - a intenção dele era atraí-las para a experiência escultórica. "Ela irá [...] abarcar em seu volume as pessoas que andam na esplanada", disse. "A disposição da escultura mudará o espaço da planada. Depois que a peça for criada, o espaço será entendido basicamente como função da escultura." (TOMNKINS, 2009, p.103).



FIGURA 16 - RICHARD SERRA, *TILTED ARC* (1981).
FONTE: HOURS SO FIDLENESS (2013).



FIGURA 17 - RICHARD SERRA, *TILTED ARC* (1981).
FONTE: DAVID ASCHKENAS (1985).

O *Tilted Arc* é simultaneamente escultural e arquitetônico, tal como os arquitetos contemporâneos acreditam ser as formas interiores e exteriores em suas construções. No fundo, elas são vivenciadas pelo tato, em virtude suas projeções e oficialmente pelo olhar; ambas se impõem e reagem igualmente ao corpo; ambas apresentam uma combinação de "uso" vivencial, estético e funcional.

As esculturas de Serra seguem o princípio de *site-specific*, ou seja, são criadas para ocupar um lugar específico, criando dessa forma uma interdependência entre a obra e o lugar onde ela se instala. O observador deve delinear pontos de vista pessoais e, a partir de cada um deles, a obra será apreendida de formas diferentes. Após ver sua obra ameaçada de ser transferida para outro local, Serra decidiu destruí-la. A obra era *site-specific* e segundo ele "remover a obra é destruí-la"¹⁶ (CASTILLO, 2008, p.172, tradução da autora). Isso significa que a transferência da obra tiraria toda sua relação específica com o espaço para o qual foi pensada, anulando, não só as relações espaciais de escala, forma e estrutura, mas acima de tudo o conceito.

Portanto, constata-se que, ao interferir diretamente na percepção da população em relação ao lugar escolhido para a obra, o trabalho de Serra provoca estranhamento e não permite que o público fique passivo diante de suas interferências que geram ora acolhimento, ora incômodo, mas acima de tudo,

¹⁶ "To remove the work is destroy the work."

apresentam uma ambiguidade que coloca em questionamento a disponibilidade estética do espectador (FERREIRA, 2005, p. 11).

2.2 ARQUITETURA E ESPAÇO

Ao observar as múltiplas tendências que tem caracterizado a teoria arquitetônica na última década, mostrando a inexistência de um discurso teórico único, e por ainda se estar vivendo este período de transição, iniciado nos anos 1990, é que se precisa entender como a arquitetura e o pensamento arquitetônico influenciam e são influenciados pela sociedade em geral, além de promover uma análise crítica da produção cultural.

Os antigos teóricos buscavam identificar as bases singulares e essenciais da arquitetura, hoje o foco recai sobre a multiplicidade e a pluralidade. Entretanto, ainda existe uma série de tentativas em reconstruir os fundamentos da disciplina através de conceitos mais abrangentes que reconheçam um "campo ampliado", ao mesmo tempo em que busquem superar os dualismos que atormentam a disciplina há séculos: forma e função, historicismo e abstração, utopia e realidade, estrutura e vedação. (VIDLER, 2004 apud SYKES, 2013, p.247).

Durante o século XX ocorreu uma mudança na maneira de afrontar a forma arquitetônica. O sistema estético e compositivo clássico (baseado na ordem, simetria, harmonia, hierarquia e representação) se dissolveu dando lugar a uma nova época, na qual os repertórios formais estavam pautados na abstração, precisão técnica, ausência de ornamentação, espaço dinâmico e elementarismo. Se durante o Movimento Moderno o conceito de forma foi interpretado de maneira pejorativa, onde o predomínio da forma implicou em um julgamento negativo do "formalismo" e de obras baseadas na aparência e não no conteúdo, na atualidade, grande parte dos arquitetos reconhece que a complexidade da arquitetura acaba sendo resolvida e sintetizada na forma. É importante reconhecer a arquitetura pelo ponto de vista formal, por acreditar que essas estruturas sólidas, materiais e consistentes, são permanentes e podem ter seus significados renovados e reinterpretados de diversas maneiras.

As formas sempre transmitem valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e se referem a significados. Precisamente, detrás de cada um dos conceitos formais básicos, existe uma concepção concreta de tempo e uma ideia definida de sujeito. (MONTANER, 2002, p. 10)

Entre o final dos anos cinquenta e o final dos anos sessenta ocorreu uma mudança social e cultural transcendental. Começaram a aflorar interpretações que era muito críticas com a realidade e que desenvolveram sua própria visão do mundo. Algumas destas posturas foram legitimadas pela nova consciência estruturalista, caracterizada pelo pensamento de autores como Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes. Segundo ela, os artistas e intelectuais olham o mundo como uma complexa malha de estruturas sociais, econômicas, políticas, formais, familiares, linguística e de hábitos. Se, diante desta consciência do predomínio total de estruturas de representação, visão e significação, tipológicos, outros buscaram subverter completamente os sistemas de criação estabelecidos, as estruturas dominantes e os limites de linguagem, considerados como um freio e um obstáculo à liberdade. (MONTANER, 2002, p. 132)

Em 2004, o historiador de arquitetura Anthony Vidler, utiliza a teoria de Krauss sobre a escultura pós-moderna para investigar as tendências arquitetônicas do início do século XXI. Em seu texto, ele observa que o "campo ampliado" da arquitetura engloba a paisagem, que se relaciona com a natureza, seu lugar específico, e com o urbanismo; assim como está ligada às noções de monumentalidade. Suas considerações fazem atentar para uma arquitetura que "não é exatamente arquitetura", ou, "não exatamente a arquitetura como temos praticado até hoje". Para ele, existem quatro paradigmas que caracterizam as vertentes dominantes no pensamento arquitetônico contemporâneo: as combinações de "arquitetura - paisagem, arquitetura - biologia, arquitetura - programa e arquitetura-arquitetura."

A relação entre existência humana e espaço é importante para compreensão tanto do objeto arquitetônico quanto da obra de arte da segunda metade do século XX, ao se entender que ambas são fruto da espacialidade inerente ao ser humano. Já que todas as ações humanas são realizadas no espaço e o sujeito/corpo são responsáveis pela produção do lugar, Heidegger (1962 apud. MALARD, 2006, p.2), constatou que "o homem e o espaço são entidades indissociáveis no mundo".

Ao aceitar a tese que o sujeito é responsável pela produção do lugar e que o objeto arquitetônico surge como mediador das relações sociais e só pode ser compreendido dentro desse contexto; assim como as obras de arte do pós-guerra exigiam, para sua totalidade, a experiência do sujeito fruidor, forçando uma relação entre obra - espaço - tempo; é que se pode concluir que a interdependência entre obra e contexto, correlacionada a experimentação do espectador, é uma condicionante tanto da obra de arte desse período, quanto do objeto arquitetônico. (CASTILLO, 2008, p. 177).

Ao abordar-se a questão do espaço como lugar, tendo como ponto de partida o Minimalismo, por entender-se que a relação recíproca entre obra e espaço foi introduzida nesse período, assim como a convocação do espectador para interagir com a totalidade espacial da obra. Essa nova experiência estética, ao substituir a contemplação de objetos autônomos deslocados do contexto, por uma colocação em situação, pressupõe o observador inserido no espaço criado pela obra. O principal legado do experimentalismo estético dos anos 1960-1970 são as seguintes qualidades e condições: *in situ*, quando o objeto só funciona em um determinado lugar; *site-specific*, quando o objeto é conteúdo para um determinado lugar; e ambientação, quando um conjunto de objetos forma um todo. Esses conceitos são importantes para ampliar as reflexões acerca do espaço como lugar na produção e veiculação de objetos artísticos.

Ao se compreender a complexidade dessa discussão iniciada com a escultura Minimalista, percebe-se que o ponto que permite as pessoas articularem as experiências qualificadas como *in situ*, ou *site-specific*, partiram do pragmatismo formal dos espaços expositivos conformados até então, estabelecendo nexos espaciais ligados à esfera da arquitetura. E que ambas as disciplinas encontram no espaço e na experimentação perceptiva do espectador os elementos capazes de dar concretude às suas obras. Sendo assim Castillo (2008, p.176-177), afirma que tanto a obra Minimalista quanto a arquitetônica exigem a relação entre o objeto instalado ou das coisas abrigadas em um determinado lugar, seja ele o espaço resultante de uma intervenção ou abrigo, e o espectador, cuja presença condiciona-se à existência da obra e vice-versa.

Os três trabalhos pertinentes de comentar aqui são: o Pavilhão de Barcelona de Mies Van der Rohe, projetado para representar a Alemanha na Exposição Universal de 1929, que é uma obra cujo poder e influência só cresceram ao longo

dos oitenta e cinco anos desde que foi projetada; o Danteum, projeto de Giuseppe Terragni para um memorial ao artista Dante Alighieri, encomendado por Benito Mussolini em 1938, e o Memorial ao Holocausto, em Berlim, projetado por Peter Eisenman e Richard Serra. Esses trabalhos foram selecionados por estabelecerem relações entre as obras e o espaço no qual elas se inserem, na tentativa de despertar questões sobre o uso da arte e da arquitetura como mecanismo de redescobrimento da relação do homem com o espaço abstrato no qual está inserido. Como nota Ferreira (2005, p. 7), a relação entre o homem e o espaço é uma das questões centrais enfrentada na contemporaneidade, "na medida em que o artista procura discutir a apropriação desses espaços, por considerá-los altamente ricos em significados."

2.2.1 Pavilhão de Barcelona, Mies Van der Rohe

O Pavilhão de Barcelona é um poema em forma de arquitetura. (UNWIN, 2013, p. 26).

O Pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de Barcelona de 1929, conhecido como Pavilhão de Barcelona, projetado e construído pelo arquiteto Mies Van Der Rohe, foi a encomenda que possibilitou ao arquiteto concretizar, em um objeto construído, ideias arquitetônicas que ele e outros arquitetos haviam explorados durante os anos anteriores. Essas ideias se referiam a uma reinvenção do espaço arquitetônico e ao uso de diferentes materiais e técnicas construtivas. No Pavilhão, Mies explorou possibilidades recém-descobertas de materiais como o aço e grandes placas de vidro sem a aplicação de ornamentos, assim como utilizou materiais mais tradicionais, como o travertino (uma rocha sedimentar encontrada na Itália), mármore polido e um ônix raro (trazido do norte da África). (FIGURA 18). Essas ideias acenavam como uma nova linguagem cultural da arquitetura, uma nova maneira de dar sentido ao mundo. (UNWIN, 2013, p.26).

O tema que está por trás dele é o de como a cultura ocidental poderia realizar, por meio da expressão no espaço, a "Ideia do Destino" (como Oswald Spengler a havia chamado depois da Primeira Guerra Mundial em seu livro *O declínio do Ocidente*, popular na época) rumo à qual viera (segundo Spengler e outros teóricos da história) avançando paulatinamente no decorrer de quase mil anos. Quer essa aspiração política/histórica tenha se realizado, quer não, o Pavilhão de Barcelona influenciou gerações de arquitetos, não somente como um exemplo de composição espacial fluida e

de um detalhamento minimalista pelo uso de materiais meticulosamente acabados, mas também como exemplo de como um arquiteto individual, usando a arquitetura como veículo, pode promulgar ideias que aspiram a ser proposições filosóficas. (UNWIN, 2013, p.26)

Embora o Pavilhão geralmente seja apresentado como uma composição abstrata e sem contexto, ele estava firmemente relacionado com seu entorno. Ao negociar com a direção da exposição outro terreno para implantação de seu projeto, observa-se que Mies correlacionou os elementos já existentes no sítio e usou-os como parte do todo compositivo. O terreno escolhido por Mies estava situado na extremidade oeste da *Gran Plaza de la Fuente Mágica* (FIGURA 19). As características locais davam algo para o arquiteto trabalhar e favoreciam as ideias arquitetônicas que ele queria explorar.



FIGURA 18 - PLANOS INTERNOS CONSTITUINDO O ESPAÇO ARQUITETÔNICO (1929). FONTE: WIKIPEDIA (2014).

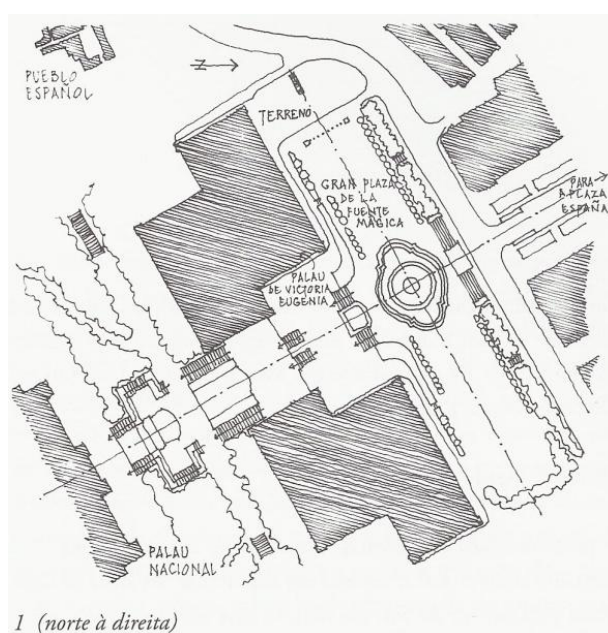


FIGURA 19 - PLANTA DE IMPLANTAÇÃO DO PAVILHÃO (1929). FONTE: UNWIN, 2013, P. 27.

Além do modo pelo qual o terreno se debruça sobre a esplanada da *Gran Plaza*, quatro elementos já existentes contribuíram para o projeto de Mies. O primeiro era o aclave, subindo à medida que se afastava da praça; ele colocaria o pavilhão num nível mais elevado, como um objeto precioso sobre o seu pódio. O segundo era o trajeto que cruzava o terreno, subia uma curta escadaria alinhada com o eixo central da *Gran plaza* e conduzia rumo ao *Pueblo Español* (uma exposição permanente de edifícios tradicionais espanhóis). O terceiro era o imenso muro norte do adjacente Palau Victoria Eugenia, quase sempre sombreado. E o quarto era uma fileira de colunas jônicas também centradas no eixo da *Gran Plaza* e agora desaparecidas. (UNWIN, 2013, p. 27).

O projeto do pavilhão foi cuidadosamente composto por Mies com intenção de conduzir e harmonizar a experiência perceptiva que a pessoa tem do espaço. Conforme Unwin (2013), essas características tornam o projeto "real, humano, existencial, fenomenológico, na medida em que recebe e incorpora a pessoa, a escala humana, a mobilidade, os sentidos e as emoções". Trata-se de uma composição constituída por um conjunto de elementos arquitetônicos distintos, como um trajeto, um muro e uma fileira de colunas dispostos em um arranjo ortogonal sem encostar um no outro.



FIGURA 20 - MIES VAN DER ROHE, PAVILHÃO DE BARCELONA (1929).
FONTE: WORDPRESS (2013).



FIGURA 21 - MIES VAN DER ROHE, PAVILHÃO DE BARCELONA (1929).
FONTE: WORDPRESS (2013).

O Pavilhão de Barcelona ilustra uma parte essencial da arquitetura, por ser um edifício que quase não tem função e, é uma obra de arquitetura e não de escultura. A diferença-chave está no fato de acomodar o humano, **o projeto de Mies reconhece a pessoa não apenas como espectadora, mas como ingrediente.**

2.2.2 Danteum

Encomendado por Benito Mussolini, ditador fascista italiano da década de 1930, o Danteum foi projetado por Giuseppe Terragni em 1938 para ser um memorial ao maior poeta italiano de todos os tempos, Dante Alighieri. Mussolini queria que o edifício fosse um manifesto político, um monumento não somente a Dante, mas também à Itália e ao fascismo. O início da Segunda Guerra Mundial veio interromper definitivamente a concretização do Danteum, mas apesar de não ter passado de um projeto, ele foi de enorme importância para a arquitetura do pós-guerra, antecipando muitos princípios geradores de projetos posteriores.

O projeto seria localizado na cidade de Roma, na Via do Império, aberta em 1932, nas comemorações da 1ª década do regime fascista. A via correspondia à

ideia do ditador de criar uma nova Roma Imperial. (FIGURA 22). O local escolhido para a implantação do Danteum na Via do Império, corresponde a um terreno plano, no cruzamento da Via Cavour e quase em frente a basílica de Magêncio. (FIGURA 23).

O Danteum foi concebido como um templo contemplativo onde os italianos pudessem reviver a peregrinação purificadora de Dante das trevas à luz, em uma evocação da Divina Comédia, sem recorrer a figurações, utilizando apenas uma linguagem arquitetônica racionalista. (FIGURA 24).

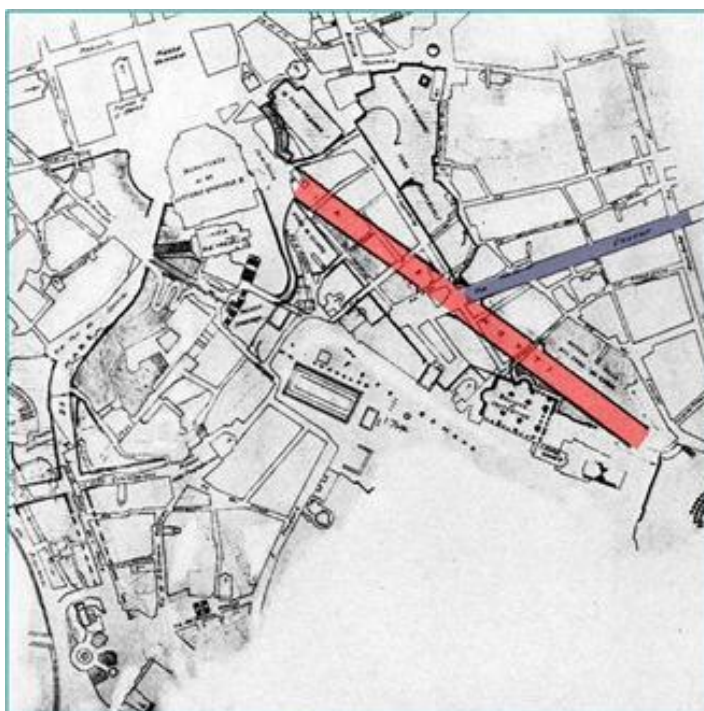


FIGURA 22 - PLANTA ESQUEMÁTICA COM O TRAÇADO DA VIA DO IMPÉRIO (1932).
FONTE: A. MUÑOZ.



FIGURA 23 - ESQUEMA DE IMPLANTAÇÃO DO DANTEUM.
FONTE: A. MUÑOZ.

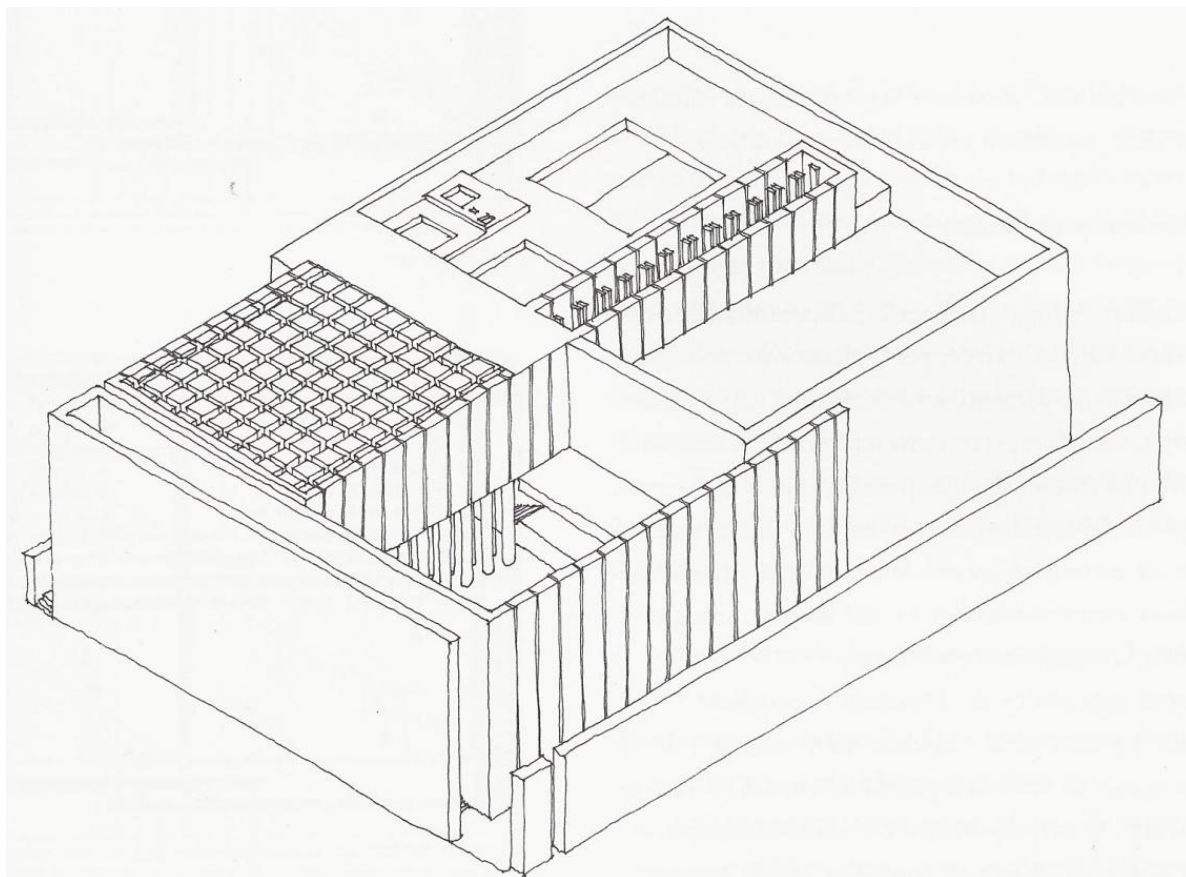


FIGURA 24 - PERSPECTIVA ISOMÉTRICA.

FONTE: UNWIN, 2013, p. 121.

A relação com o entorno, resolve-se na criação de um edifício austero, voltado para si mesmo, com um acesso demarcado por um percurso entre muros. Terragni criou um espaço interno contínuo e sem portas nem janelas, utilizando uma paleta limitada de elementos arquitetônicos básicos: parede, pilar, plataforma e cobertura. Há escadas e claraboias, nenhuma janela, mas somente uma porta, que não é a entrada principal. (UNWIN, 2013, p.122).

A organização geométrica do Danteum é complexa, baseada em relações matemáticas, e consiste em um exercício de imposição da geometria ideal à forma e ao espaço. Esse é conformado gerando um percurso único e obrigatório, que tem seu início na via principal, percorre todo o edifício e termina no ponto de partida. (FIGURA 25).

Exceto pela biblioteca no piso inferior, o Danteum não tem nenhum espaço que possa ser chamado de funcional. Ele foi concebido semelhante a uma instalação artística onde o visitante seria conduzido ao longo de uma série de espaços equivalentes às partes do poema de Dante, e assim tendo percepções diferenciadas conforme se articulam formas e espaço. (FIGURAS 26, 27 e 28).

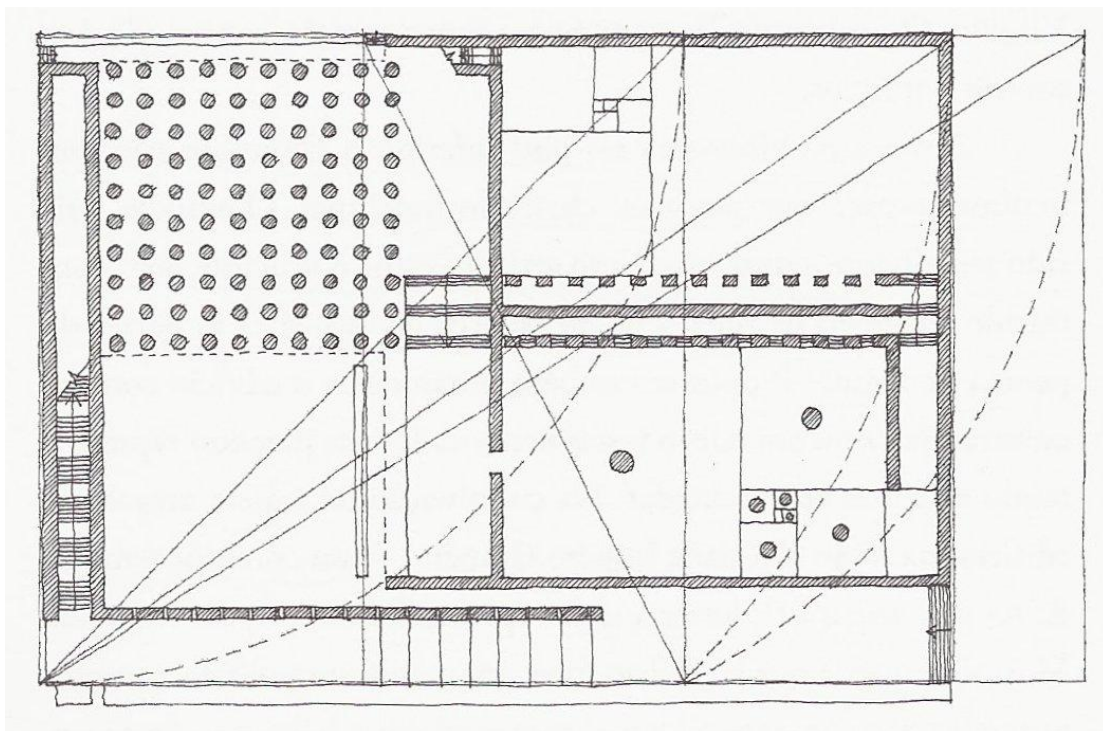


FIGURA 25 - PLANTA BASEADA EM RELAÇÕES MATEMÁTICAS.
FONTE: UNWIN, 2013, p. 122.

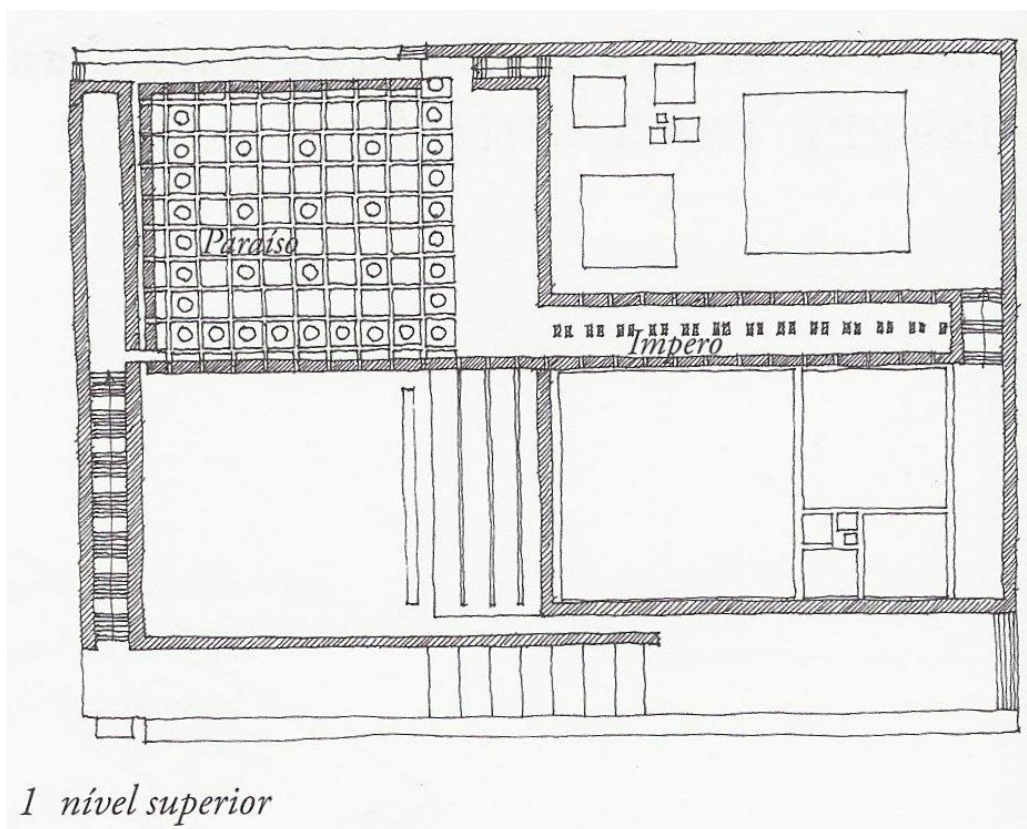


FIGURA 26 - PLANTA NÍVEL SUPERIOR.
FONTE: UNWIN, 2013, p. 123.

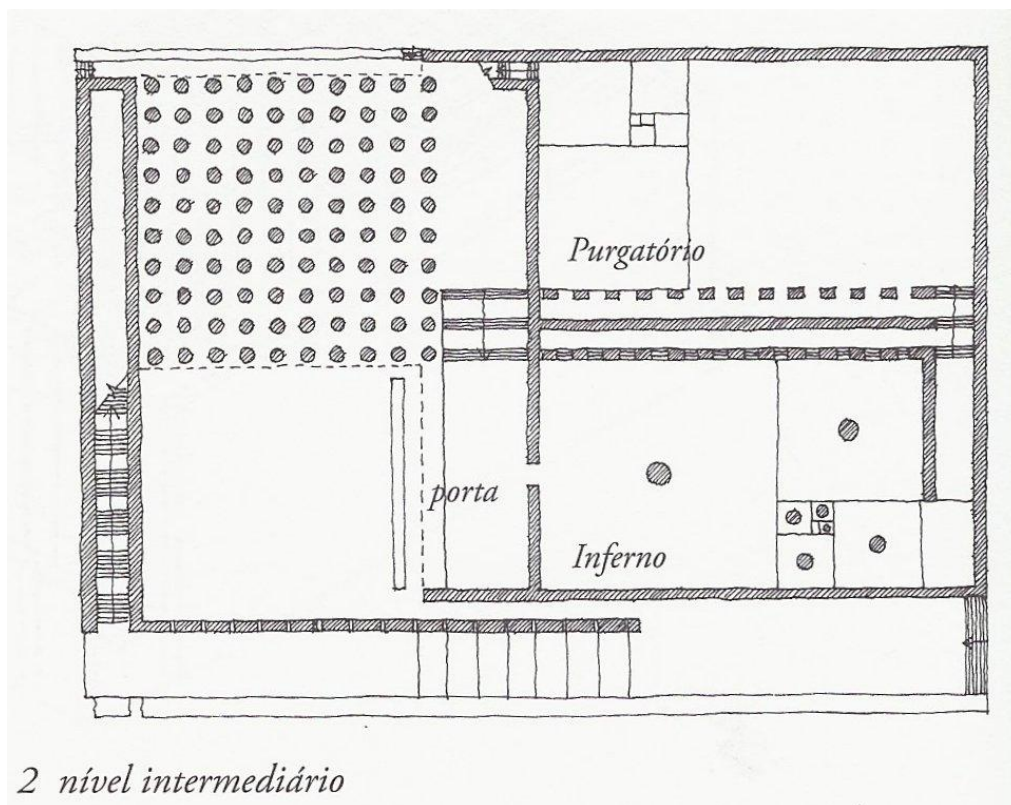


FIGURA 27 - PLANTA NÍVEL INTERMEDIÁRIO.
FONTE: UNWIN, 2013, p. 123.

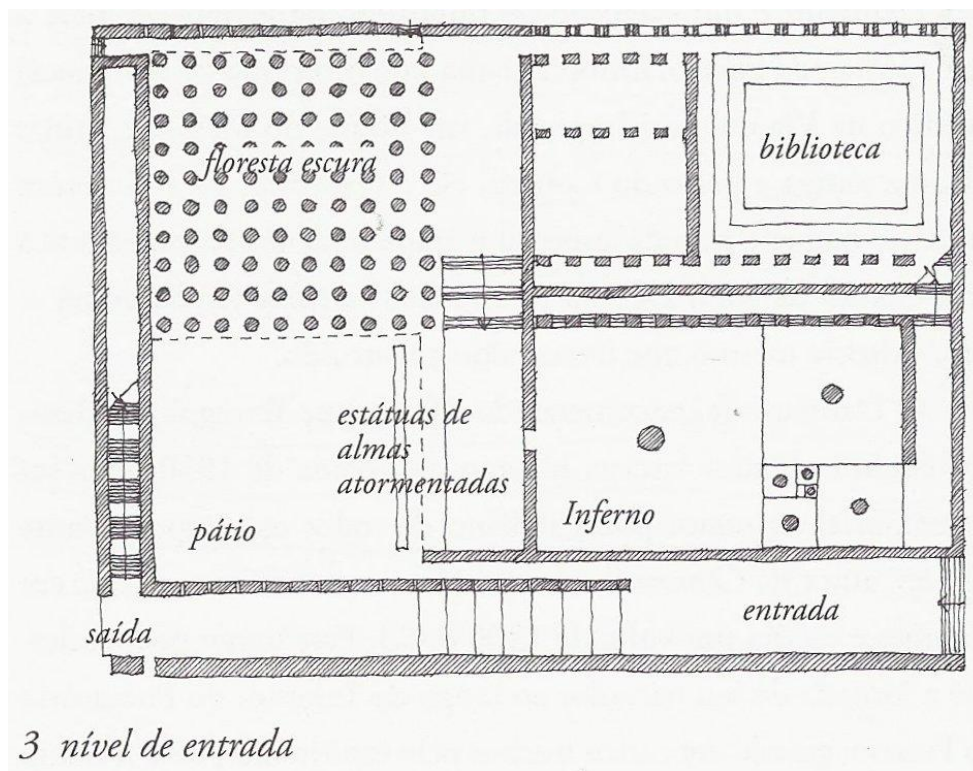


FIGURA 28 - PLANTA NÍVEL ENTRADA.
FONTE: UNWIN, 2013, p. 123.

2.2.3 Memorial do Holocausto, Peter Eisenman

O projeto de Peter Eisenman e Richard Serra para o Memorial do Holocausto em Berlim é uma intervenção de grandes dimensões sobre a paisagem urbana. No coração de Berlim, o monumento ocupa uma área de 19 mil metros quadrados, localizado em uma área importante da cidade a poucos metros do Palácio de Reichstag (Parlamento Alemão) e do Portão de Brandemburgo (FIGURA 29). O Campo de monolitos só pode ser percebido em sua real dimensão e como grelha retangular, quando inserido na cidade, por isso, neste caso é tão importante analisar a imagem aérea (FIGURA 30).

Em sua versão final, tal como desenvolvida por Eisenman, o projeto consiste em um "campo de estelas", uma espécie de campo de monolitos formado por 2711 blocos de base regular e alturas variáveis, dispostos segundo uma ordem cartesiana (FIGURA 31). Conforme Cabral (2008, p. 52), a "variação em altura combinada à repetição da forma permite percebê-los, a partir da cidade, como uma imensa superfície ondulada". O público pode atravessar o campo a partir de qualquer ponto, circulando livremente entre os monolitos.



FIGURA 29 - LOCALIZAÇÃO DO MEMORIAL AO HOLOCAUSTO, O PORTÃO DE BRANDENBURGO E O REICHSTEG.
FONTE: GOOGLE, Editado pela autora (2014).



FIGURA 30 - VISTA AÉREA DO MEMORIAL AO HOLOCAUSTO.
FONTE: ARCHITETOUR (2009).

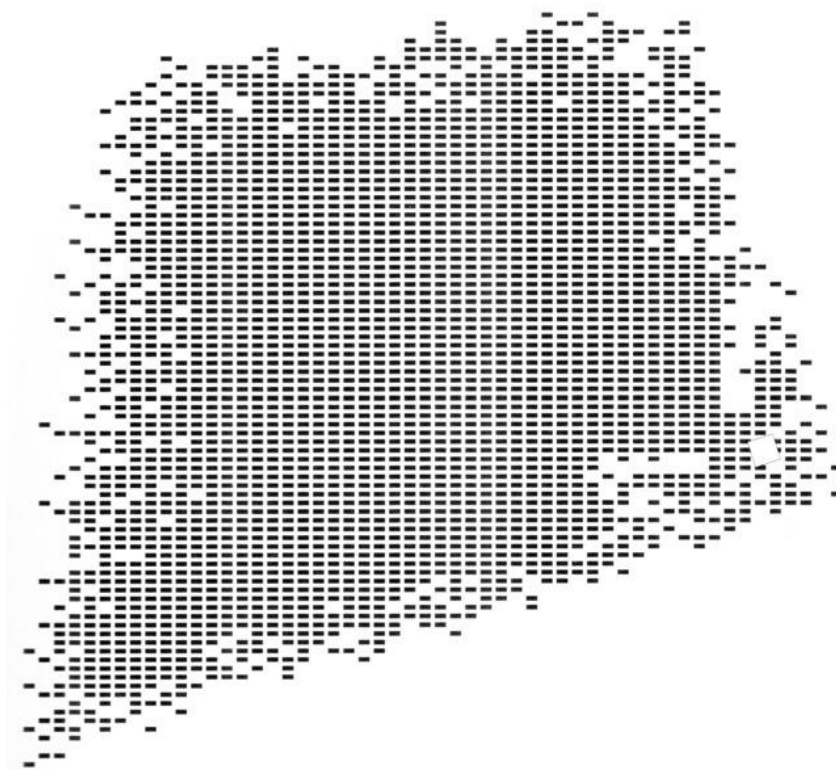


FIGURA 31 - MALHA DE STELAE.
FONTE: ARCHITETOUR (2009).

Embora o significado da palavra estela, do grego *stéle* e do latim *stela*, remeta a noção de coluna destinada a ter uma inscrição (como nas estelas funerárias) e à ideia de lápide, efetivamente, Eisenman trabalha em um universo compositivo no qual toda figuratividade é reduzida ao mínimo, e são as operações de escala e repetição que constituem os dispositivos que liberam os significados implícitos ao programa. É através da extrema

repetição, do sentido de incomensurabilidade que emerge do campo mudo de monolitos, encravado no centro da *groszstadt* alemã, que é recuperado o senso de escala da tragédia. A própria noção de monumento é aqui redefinida: os monolitos são objetos banais e substituíveis; o surpreendente é o procedimento compositivo que se emprega para engendrar uma nova ordem. (CABRAL, 2008, p.52)

O princípio de repetição como estratégia compositiva já podia ser encontrado na obra de Richard Serra do final dos anos sessenta. Como Krauss observa em seu texto, a ideia de dispor os objetos um depois do outro foi uma forma do artista eximir-se para estabelecer relações ou dar qualquer possibilidade de formulação de significado. Neste sentido, o uso de métodos de repetição em detrimento de uma composição relacional, tornou-se uma ideia inerente ao interesse por ordens composicionais que dependiam essencialmente da progressão em série, nas quais a recusa de relações hierárquicas anulava, como a necessidade de pontos focais e os limites externos ditados internamente. Sendo assim, trabalha-se com relações de descontinuidade e autorreferência. Eisenman constrói um sistema de metáforas "sobre as pessoas que não estão aqui, e que não devem ser esquecidas" ao manipular a escala de sua obra. (CABRAL, 2008, p. 53).

A vista aérea do memorial revela um bosque de pedras cinza, cuja sensação de movimento ondulatório em sua superfície é gerada pela diferença de altura entre os monolitos. (FIGURAS 32, 33). Os pilares se estendem ao longo de duas retículas, uma ao nível da topografia e do terreno, e a outra ao nível do plano suspenso que se conforma no topo do campo de pilares. (FIGURA 33). A interação entre esses sistemas gera uma zona de instabilidade cujo resultado é uma divergência que se instaura tanto no campo perceptivo quanto conceitual da obra. Como nota Lucena (2010, p.161), ainda "não se pode fazer uma leitura do Memorial sem questionarmos sua forma enquanto arquitetura e sua concepção enquanto memorial; isto é, está sempre nos forçando a uma leitura crítica. O Memorial Holocausto Berlim é entendido aqui como uma concepção do arquiteto nos limites da disciplina mais próxima de uma autonomia crítica da arquitetura."

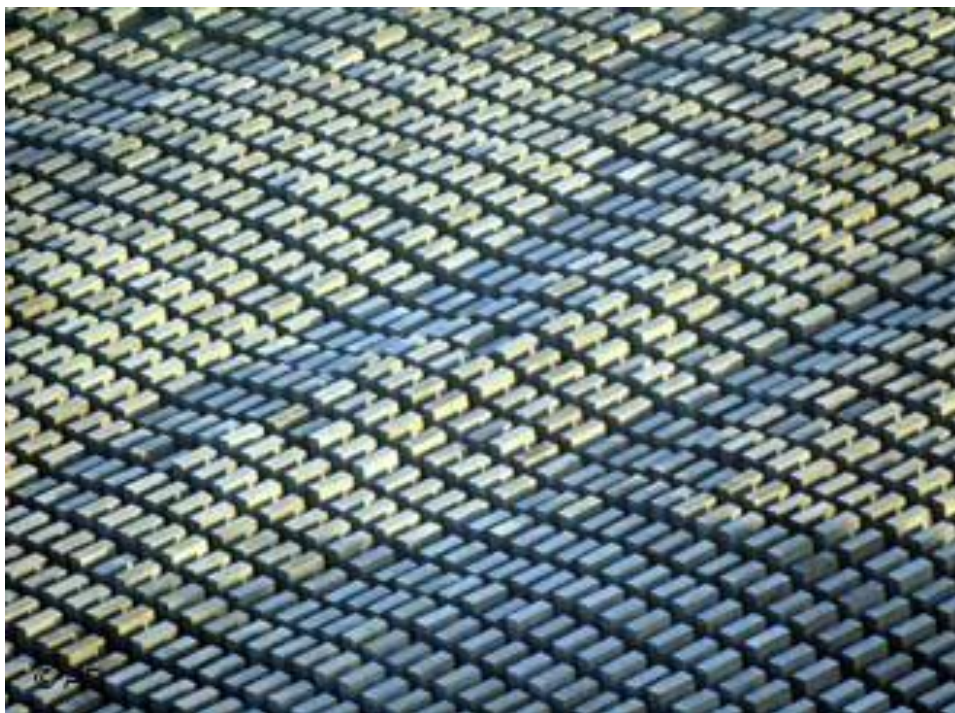


FIGURA 32 - IMAGEM AÉREA TIRADA LOGO APÓS A INSTALAÇÃO DAS 2711 COLUNAS DE CONCRETO DO MEMORIAL.
FONTE: DW (2005).

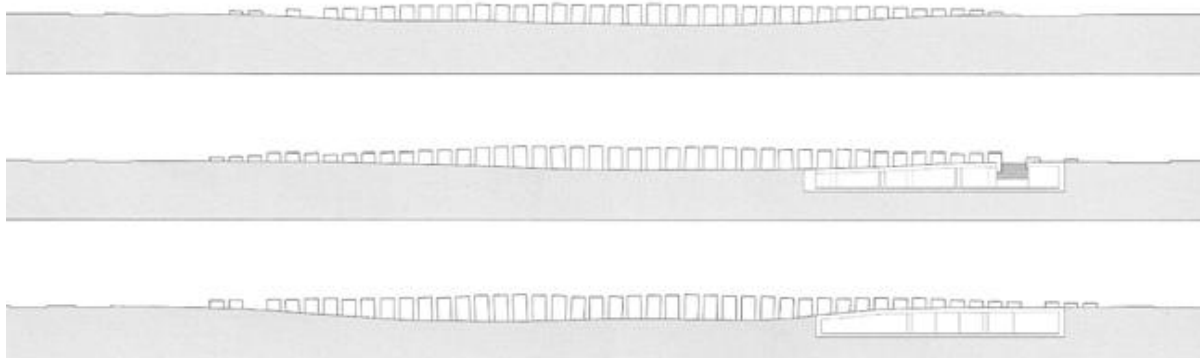


FIGURA 33 - TRÊS CORTES DO TERRENO.
FONTE: DW (2005).

A análise do memorial nessa etapa do trabalho se faz fundamental por representar a expansão dos limites da forma arquitetônica e carregar fortes aspectos de uma obra artística *site-specific*. Aborda-se o Memorial de Eisenman por colocar novamente em questão o debate de conceitos que, somados ao pensamento crítico arquitetônico, irão problematizar a legitimação da expansão da disciplina enquanto prática e teoria. (LUCENA, 2010, p.165).

2.3 INTERVENÇÃO URBANA

Toda intervenção na cidade é necessariamente plural. É urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística. (PEIXOTO, 2002, p.12)

A cidade representa uma das mais complexas formas geográficas da atualidade, e encontra-se no centro das atenções, preocupações, reflexões e vivências, tanto de seus moradores, como de filósofos, cientistas e artistas. (BLOOMFIELD, 2012, p.11). Sua estrutura é formada por conjuntos de malhas interconectadas, geradas por edifícios, pelos espaços livres em si e pelas atividades que ali se desenvolvem.

Partindo do conceito de cidade como "algo em movimento" e de intervir como "um gesto sobre o que está em movimento", observa-se que a intervenção urbana parte do princípio de ação e reação, em que cada gesto provoca contínuas rearticulações, dando novas funções e sentidos para os locais e serviços (PEIXOTO, 2002, p.12). Daí a necessidade de analisar as relações entre os programas de reestruturação urbana e os projetos de arte pública realizados recentemente e, acima de tudo, o papel da arte, da arquitetura e do urbanismo na expansão promovida pela indústria imobiliária na requalificação das metrópoles.

Nelson Brissac (2002, p. 21) afirma que a intervenção urbana ajuda a redefinir o espaço urbano, ao criar novas tramas com a arquitetura e o urbanismo ao redor. Ao contribuir com o desenho espacial de diversas situações urbanas, a arte pública vem atribuir coerência aos lugares agora investidos pelos interesses imobiliários e institucionais, que ocultam seus princípios de apropriação e exclusão social.

A intervenção não deve submeter-se aos princípios do desenho-urbano: ela opõe-se aos espaços em que é criada. A obra não se ajusta ao contexto, é uma intervenção que destrutura e redimensiona o lugar. A inseparabilidade de obra e sítio- "retirar a obra é destruí-la" – deve-se à radicalidade de sua inserção crítica. (PEIXOTO, 2002, p. 22)

As intervenções tendem, portanto, a não ser locais, mas a abranger áreas mais amplas, a partir dos territórios configurados pelos sistemas de transporte e comunicações e pelas grandes operações urbanas. Trabalhando na intersecção desses diferentes dispositivos, nos intervalos surgido no tecido fragmentado e nos fluxos descontínuos da megalópole. Uma sobreposição de atividades e projetos, ativando diferentes características e escalas. Uma cartografia que opere por adição, tornando-se cada vez mais densa e saturada a situação. Evidenciando zonas de ação

e intervalos de articulação: uma urbanização tensionada e complexa. (PEIXOTO, 2002, p. 28).

Parte-se da ideia de urbano, defendida por Henri Lefebvre (1999, apud BLOOMFIELD, 2012, p.14), "como um 'horizonte' emocional, psicológico, filosófico e artístico, uma 'virtualidade iluminadora', uma perspectiva de vivência social, em que se concretizam os anseios que foram induzidos pela vivência urbana". Para Bloomfield, essas perspectivas demonstram a importância da participação da arte na construção dessa ideia de urbano, na medida em que, as experiências sociais e culturais, políticas e ideológicas, assim como a experiência psicológica, a sensibilidade artística e o poético fazem parte do conjunto da cidade. (BLOOMFIELD, 2012, p.15).

É na cidade contemporânea que surge espaço para desenvolvimento de projetos que buscam estabelecer novas visões da metrópole por meio de intervenções urbanas, aproximando especialistas de diversas áreas da produção e organização cultural, baseando-se num enfoque urbanístico, arquitetônico, político e artístico.

2.3.1 Intervenção urbana artística

A obra impõe algo estranho, que permite organizar a experiência do lugar. Uma ação que reestrutura a percepção de um espaço dado. (PEIXOTO, 2002, p. 22).

Como a arte pode interagir com a real produção da cidade? Ela pode propiciar um novo olhar e pensamento sobre a cidade? O que fazer para que não se resuma a "arte na cidade"? Ao longo do nosso texto foram feitos alguns apontamentos referentes a estas questões, no entanto, para tentar responder a todas elas precisar-se-ia de um trabalho de maior fôlego. O que de fato interessa a autora dessa monografia, mais do que oferecer resultados fechados, é abrir novas discussões e perceber que a criação artística e arquitetônica contemporânea não pode ser compreendida independentemente das grandes escalas da metrópole. (PEIXOTO, 2002, p.20).

Considerando a grande gama de intervenções urbanas artísticas na cidade, desde o *graffiti*¹⁷, *stencil*¹⁸, *lambe-lambe*¹⁹ e *stick*²⁰, até os atuais *flash mobs*²¹, considera-se pertinente citar alguns trabalhos, que do ponto de vista da autora dessa monografia, constituem intervenções que exploram novas pautas e articulações entre arquitetura, arte e espaço público.

O primeiro é o projeto Arte/Cidade organizado por Nelson Brissac, Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris I, e que vem sendo desenvolvido na cidade de São Paulo desde 1994. Nele propõe-se criar repertório técnico, estético e funcional, em práticas artísticas e urbanísticas não convencionais. Reunindo artistas e arquitetos, internacionais e brasileiros, que desenvolvem seus trabalhos em situações urbanas complexas. A proposta do projeto é destacar áreas críticas da cidade que estão diretamente relacionadas a processos de reestruturação e projetos de desenvolvimento, pretendendo identificar seus agentes e linhas de força, assim como ativar sua dinâmica e diversidade. Essas ações artísticas exigem um espectador mais engajado, ao qual é delegada a obrigação de procurar obras através da cidade, e cujo resultado da ação pode revelar espaços e permitir trocas entre lugares e observadores.

É fato que o dinamismo da cidade surgiu como ato inspirador para intelectuais e artistas durante o século XX. Em um processo de mudança contínuo, muitas vezes impulsionada por modelos predatórios, observa-se a cidade destruir o antigo em favor do novo com pretexto de reconstruir-se. Neste sentido, acredita-se que as intervenções do artista norte americano Gordon Matta-Clark enfatizam o caráter precário e degradado da paisagem urbana (FIGURAS 34 e 35). Seu trabalho

¹⁷ O *graffiti*, por outro lado, é uma atividade relacionada à apropriação do espaço urbano para o desenvolvimento de painéis elaborados em tinta spray ou outros materiais, porém não monocromáticos e nem com traços econômicos, mas sim extremamente complexos e coloridos. Está relacionado às artes plásticas, à pintura e à gravura, com maior preocupação em relação ao desenho e à representação plástica da imagem.

¹⁸ *Stencil* é semelhante a uma tela de estampar roupas, é uma técnica que utiliza moldes vazados em telas de papelão através das quais o spray transfere para a superfície escolhida o desenho ali contido.

¹⁹ *Lambe-lambe* são pôsteres artísticos de tamanho variado, reproduzidos através de fotocópias e colocados em espaços públicos com cola de polvilho.

²⁰ *StickS* são ilustrações em papel adesivo, que podem ser em pequenas dimensões, tamanho A4 ou pôsteres fixados com cola de trigo, presos em paredes, postes, pisos, tetos e placas nas ruas.

²¹ *Flash mob* são aglomerações instantâneas de pessoas em um certo lugar para realizar alguma ação inusitada previamente combinada, e cujas pessoas se dispersam tão rapidamente quanto se reúnem.

questiona a arquitetura como receptáculo ideológico do passado, revelando, ao fazer suas subtrações, camadas invisíveis da história e dos usos da construção.



FIGURA 34 - GORDON MATTA-CLARK, *CONICAL INTERCEPT* (1975).
FONTE: ESPAÇO HUMUS (2013).

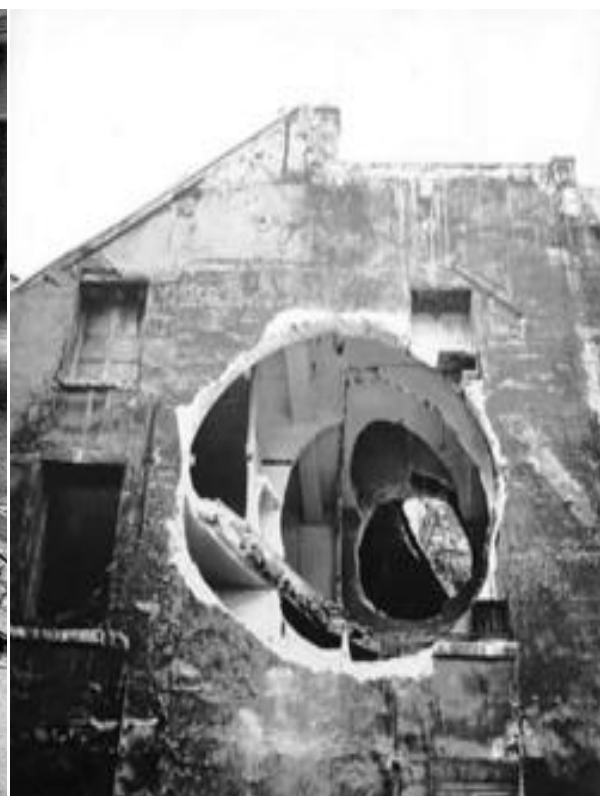


FIGURA 35 - GORDON MATTA-CLARK, *CONICAL INTERCEPT* (1975).
FONTE ESPAÇO HUMUS (2013).

Já o artista polonês Krzysztof Wodiczko é reconhecido por fazer projeções de vídeos sobre arquitetura monumental. Visando situações de dinâmica urbana complexa, ele cria um projeto crítico a fim de dar destaque e legitimidade a questões culturais que frequentemente recebem pouca atenção. Guerra, conflito, trauma, memória e comunicação na esfera pública são alguns dos principais temas de sua obra. Ao se apropriar de edifícios públicos e monumentos como pano de fundo para suas projeções, Wodiczko concentra a atenção sobre as formas em que a arquitetura e os monumentos refletem a história e a memória coletiva. Em 1996 ele acrescentou som e movimento as suas projeções e passou a colaborar com comunidades, dando voz às preocupações dos cidadãos até então marginalizados e silenciados, que vivem nas sombras desses monumentos.

Ao combinar imagens de mãos dos membros da comunidade, rostos ou corpos inteiros, com testemunhos sonoros, o artista atrapalha a compreensão tradicional das funções do espaço público e da arquitetura. (FIGURAS 36, 37). Ele desafia o silêncio da monumentalidade gritante dos prédios, ativando-os através de um exame das noções de direitos humanos, democracia e verdade a violência, alienação e desumanidade que fundamentam inúmeros aspectos da interação social na sociedade atual. Suas intervenções sobre monumentos ou áreas de desenvolvimento urbano, se contrapõem ao desenho da cidade revitalizada em um trabalho voltado mais para o ambiente urbano que para sítios arquitetônicos particulares (PEIXOTO, 2002, p.27).



FIGURA 36 - KRZYSZTOF WODICZKO, *BUNKER HILL MONUMENT*, 1998.
FONTE: GALERIE LELONG.



FIGURA 37 - KRZYSZTOF WODICZKO, *BUNKER HILL MONUMENT*, 1998.
FONTE: GALERIE LELONG.



FIGURA 38 - KRZYSZTOF WODICZKO, *BUNKER HILL MONUMENT*, 1998.
FONTE: GALERIE LELONG

2.3.2 Intervenção urbanística

Tanto arquitetos e urbanistas quanto outros profissionais envolvidos com as questões urbanas devem se questionar do por que intervir? Ou seja, descobrir as

razões e motivos que tem gerado esse número crescente de intervenções no espaço urbano e avaliar seus propósitos.

A intervenção urbana é uma prática eminentemente associada à cidade e ao espaço público, e exerce um papel relevante em seu contexto. Objeto de estudo do urbanismo e produto da ação de muitos agentes, a cidade, cujo conceito considerado aqui é o de cidade como produto social, uma realização humana que se constitui da soma de vários tempos e da ação de vários agentes sociais que agem de acordo com interesses próprios de sua época.

As áreas urbanas centrais passaram décadas perdendo sua importância econômica, cultural e social. Atualmente são vistas como áreas potenciais para reinvestimento tanto do setor público quanto privado, que geraram transformações e novas dinâmicas sociais como, por exemplo, os processos de gentrificação²². Esse processo ganhou destaque quando vários agentes sociais demonstraram interesse em revitalizar as áreas centrais da cidade. Essa nova dinâmica foi incorporada por políticas públicas e constitui-se em uma importante ferramenta do urbanismo contemporâneo. (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006, apud PAGNOCELLI, 2012, p.31).

Neste contexto, observamos que a incorporação da cultura local tornou-se um importante diferencial nas experiências de revitalização urbana, assim como se converteu em ferramenta fundamental na construção de cidades mais atrativas. A geração desses polos culturais colaborou com a inserção da população residente nos processos de transformação e revitalização, ao criar uma identidade e torná-la símbolo local.

Dentro do mercado de cidades, torna-se necessário garantir um diferencial entre elas. Em função disso, há uma valorização do que é entendido como a “cultura local”. As expressões artísticas, as manifestações populares e o patrimônio histórico passam a ser enfatizados. Os discursos em torno da identidade local são constituídos também como um apelo à preservação do patrimônio histórico edificado, que é muitas vezes recuperado como cenário local a ser desfrutado pelos consumidores de lugares. (BOTELHO, 2005, p.56)

Para o universo da nossa pesquisa, interessam as Intervenções de Preservação Urbana, práticas frequentes entre as décadas de 1970 e 1990.

²² A palavra *gentrificação* pode ser entendido como o processo de mudança imobiliária, nos perfis residenciais e padrões culturais, seja de um bairro, região ou cidade. O termo foi utilizado pela primeira vez pela socióloga britânica Ruth Glass em 1963, para descrever o processo no qual as famílias de classe média haviam ocupado os antigos bairros desvalorizados do centro de Londres, ao invés dos subúrbios residenciais. (BOTELHO, 2005).

Segundo ela, essas ações envolviam a ideia de história e tradição como símbolo e status de distinção, valorizando a cultura local e o patrimônio histórico. Essas ações objetivavam a preservação do patrimônio histórico e arquitetônico, valorização imobiliária e gestão popular, como reforço da referência, identidade e diversificação local, além da "dinamização da economia urbana através do turismo, cultura e lazer". Como resultado, essas intervenções produziram desde a criação de cenários e parques temáticos (FIGURAS 39, 40 e 41), até a preservação da arquitetura, da cultura e da diversidade, reconhecendo a importância da gestão e da busca de recursos e parcerias.



FIGURA 39 - QUINCY MARKET, BOSTON.
FONTE: VARGAS, 2006, p.7.



FIGURA 40 - QUINCY MARKET, BOSTON.
FONTE: VARGAS, 2006, p.8.

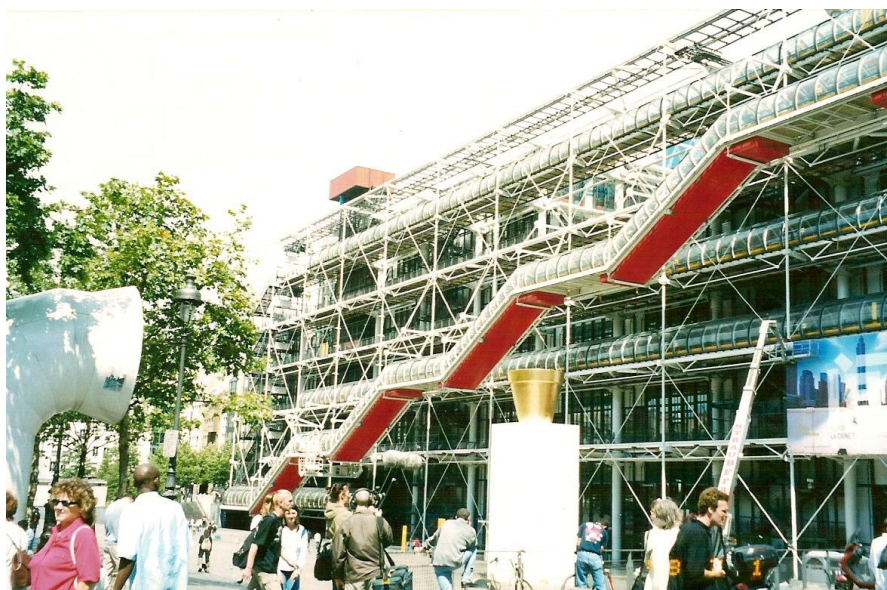


FIGURA 41 - CENTRE GEORGE POMPIDOU, PARIS.
FONTE: VARGAS, 2006, P.8.

Conforme Botelho (2005, p.56), grande parte das revitalizações urbanas realizadas na América Latina ocorreram com a valorização das características de seus centros urbanos e patrimônio histórico. Na maioria dos casos essas intervenções são financiadas pelo poder público que cria, paralelamente, mecanismos de retorno desse investimento. No Brasil, podemos citar o processo de revitalização do centro de São Paulo. Formada em 1991, por empresários estabelecidos no Centro Velho da cidade, a Associação Viva o Centro foi responsável por desencadear esse processo de revitalização urbana, ao resistirem ao esvaziamento e degradação crescentes na área onde estavam instalados. As pressões da Associação tornaram o início desse processo realidade, tendo seus principais equipamentos implantados e renovados pelo poder público ou através de parcerias diretas e indiretas.

Considerando a grande diversidade de intervenções urbanas apresentadas, cabe aqui fazer um recorte sobre o tipo de intervenção que interessa ser discutida nesse texto: pequenas intervenções em áreas urbanas capazes de qualificar o espaço, completar sua imagem e ainda suavizar o impacto de uma área degradada em um conjunto que pode ser harmonioso. Interferências no espaço público que intensificam a percepção desses espaços e resgatam significados ocultos ou esquecidos, redimensionam e reorganizam os lugares apontando novas possibilidades de uso e configurações. Como exemplo temos o *Identity Pavillion*, dos arquitetos *Urbanus*, localizado na cidade de Barcelona na Espanha. A instalação foi

projetada para as comemorações do dia 11 de setembro de 1714, data importante da Guerra de Sucessão Espanhola.



FIGURA 42 - *IDENTITY PAVILLION*, BARCELONA.
FONTE: MARCELA GRASSI (2014).

O Pavilhão *Identity* discute a questão da identidade na era da globalização, que para seus criadores, deixa de ter um significado fechado, sendo dinâmica e capaz de assimilar e reagir a novos conceitos. O pavilhão localizado na Praça Nova, na cidade de Barcelona, divide seu espaço em dois e gera um novo ponto de encontro na cidade que sediará diversas atividades culturais catalãs. A forma do pavilhão foi configurada pela abstração da forma do tradicional cofre de barro catalão e a evolução da forma do arco romano. (FIGURA 43 e 44).



FIGURA 43 - *IDENTITY PAVILLION*, BARCELONA.
FONTE: RUNZE HU (2014).



FIGURA 44 - DIAGRAMA DA INSTALAÇÃO.
FONTE: ARCHDAILY (2014).

A construção foi simplificada para que qualquer pessoa pudesse participar de sua montagem. Para tanto foi utilizada uma rede coesiva de pequenos pedaços de bambu, produzidos industrialmente para seguir um mesmo padrão, e que reduzem a justaposição e eliminam a necessidade de apoios temporários.



FIGURA 45 - DETALHE DA GRELHA DE BAMBU.
FONTE: RUNZE HU (2014).

Outra intervenção é a instalação *The Longest Bench* dos arquitetos do *Studio Weave*, na cidade de Littlehampton, no Reino Unido. Como um calçadão à beira mar, o banco se estende ao longo do passeio marítimo de Littlehampton, com formas sinuosas serpenteando ao redor de postes, dobrando atrás de caixas e ficando plano na terra para permitir o acesso a praia. Como um calçadão à beira mar, o *Longest Bench* repousa sobre a superfície se adaptando ao seu entorno, enquanto define todo o passeio. O banco que tem 324 metros de comprimento, teve sua primeira fase aberta ao público em 2010. O design e o passeio onde ele está instalado permitem que ele cresça mais 620 metros.



FIGURA 46 - *THE LONGEST BENCH*.
FONTE: STUDIO WEAWE (2011).



FIGURA 47 - *THE LONGEST BENCH*.
FONTE: STUDIO WEAWE (2011).

O banco é feito por milhares de ripas de madeira tropical de reuso. A escolha por esse tipo madeira se deu por suas características de serem mais robustas, duradouras e se adaptarem mais facilmente a ambientes marinhos. Foram utilizadas diferentes espécies com intuito de usar a variação natural da cor como aspecto estético. As barras que sustentam a estrutura do banco são feitas em aço inoxidável, também de reuso, e são coloridas de maneira a criar um degrade sutil entre a variação tonal proposta. Existem ainda dois abrigos com estrutura monocoque²³ de aço revestida com bronze (FIGURA 48). Quando o banco chega dentro dessa estrutura é torcido e faz vários *loopings* saltando das paredes e do teto, criando assentos e aberturas. (FIGURAS 49 e 50).



FIGURA 48 - DETALHE DO PÓRTICO EM ESTRUTURA MONOCOQUE.
FONTE: STUDIO WEAVE (2011).

²³ Em construção, monocoque é o método de usar a estrutura externa para suportar a carga. O nome significa literalmente "concha única" e refere-se a fabricação de um quadro externo em uma única unidade. Os nomes alternativos para este método incluem corpo unitário e pele estrutural. É útil para reduzir significativamente o peso de um objeto, mantendo a sua resistência. A concepção de unidade única é amplamente utilizada em automóveis chassis, cascos de barcos, aviões e fuselagens.



FIGURA 49 - BANCO CONTORCIDO DENTRO DA ESTRUTURA EM PÓRTICO.
FONTE: DAVID BARBOUR (2011).



FIGURA 50 - DETALHE DO BANCO CONTORCIDO.
FONTE: DAVID BARBOUR (2011).

3 ANÁLISE DE OBRAS CORRELATAS

3.1 8^{1/2} - ROMA, ITÁLIA

A instalação 8^{1/2} projetada pelo grupo italiano *Orizzontale* foi a proposta vencedora do YAP 2014 (*Young Architects Program*). O Programa de Jovens Arquitetos é um projeto do MoMa (*Museum of Modern Art*), de Nova York, em parceria com outros cinco importantes museus no mundo. Nessa etapa o concurso propunha o desenvolvimento de projetos para uma instalação temporária, ao ar livre, na Praça Alighiero Boetti em frente ao MAXXI (*Museo Nazionale Delle Arti del XXI Secolo*), na cidade de Roma, Itália.

O MAXXI está localizado no bairro Flaminio, região privilegiada da cidade de Roma, e que nos últimos anos passou por uma programa de renovação de atrações públicas, como por exemplo, o Auditório de Renzo Piano. Primeiro museu de arte contemporânea da Itália, o processo de construção do MAXXI acompanhou a ideia de cidade renovada. Importante projeto da arquiteta Zaha Haddid, o museu tornou-se um ponto central na cidade de Roma ao trazer atenção do público e da mídia, juntamente com atividades econômicas para região (FIGURA 51).



FIGURA 51 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO DO MAXXI.
FONTE: GOOGLE, Editado pela autora (2014).

Orizzontale é uma equipe de arquitetura formada por Jacopo Ammendola, Giuseppe Grant, Juan Lopez Cano - Cardeña, Margherita Manfra, Nasrin Mohiti Asli, Roberto Pantaleoni e Stefano Ragazzo, sediada na cidade de Roma, cujo principal interesse e pesquisa levam aos processos de reativação de espaços urbanos. Eles utilizam a arquitetura, na forma de instalações semipermanentes, para intervir na cidade, promover novas ideias e colaborar com "atos públicos". Desde 2010 o grupo promove "*DIY projects*" [abreviação de "*Do it yourself*", do inglês "*faça você mesmo*"] com intuito de experimentar novos tipos de interações entre os habitantes da cidade e o espaço urbano, bem como criar situações para testar os limites do processo de criação arquitetônica.



FIGURA 52 - INSTALAÇÃO 8^{1/2}.
FONTE: YAP (2014).

O ponto de partida para criação da instalação para a Praça Alighiero Boetti foi a investigação da natureza dual do espaço público, como lugar de intimidade e das relações eletivas e, entretanto, território preferencial para receber espetáculos e eventos diversos. Da rua as pessoas se deparam com um novo elemento que vem modificar temporariamente o espaço e conferir-lhe novo uso. Localizada em uma praça, a instalação pode ser acessada a partir de diferentes pontos, tanto de dia quanto a noite, no entanto, a obra não garante acessibilidade a todos. A instalação representa a passagem que transforma o espaço público em plano de fundo para eventos e apresentações coletivas (FIGURA 52).



FIGURA 53 - PAREDE DE MADEIRA COM ILUMINAÇÃO DE LED.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 54 - ARENA MONTADA NA PRAÇA DO MAXXI.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).

$8\frac{1}{2}$ é um teatro móvel, um objeto para viver e experimentar o espaço urbano. Trata-se de um dispositivo arquitetônico para uso cotidiano do espaço público, onde as pessoas podem desfrutar do espaço em si, brincar, relaxar, ou simplesmente ficar. É composto por dois elementos principais: o primeiro é uma grande parede de madeira onde as pessoas podem circular, representando a transição entre o espaço aberto e o museu; e o segundo é a arena, um lugar para eventos públicos e performances (FIGURAS 53, 54). Embora tenha sido projetada

especificamente para a Praça Alighiero Boetti, a praça em frente ao Maxxi, a instalação $8\frac{1}{2}$ tem caráter transitório e é flexível, podendo ser facilmente desmontada e transportada, podendo compor novas configurações e se adaptar a novos terrenos com inteligência.

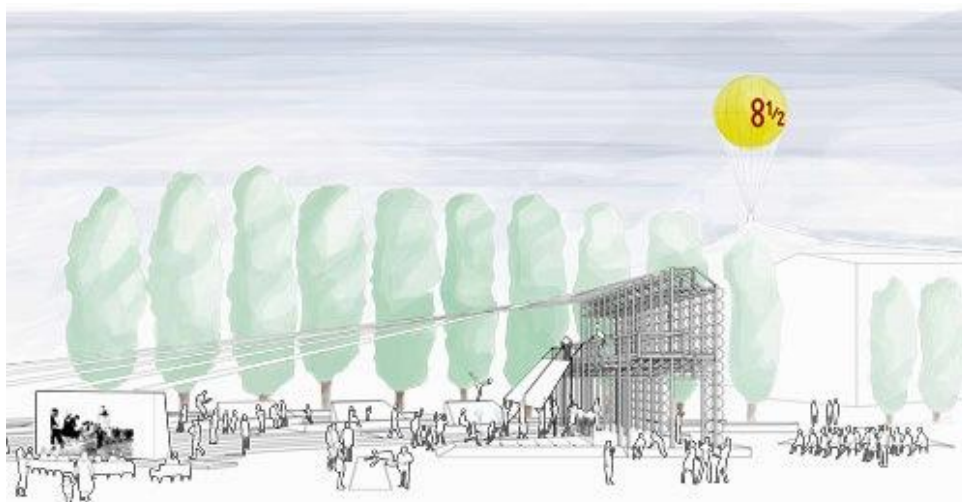


FIGURA 55 - CROQUI DO PROJETO DA INSTALAÇÃO.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 56 - ARENA COM A ESCADA QUE DÁ ACESSO AO NÍVEL SUPERIOR.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).

A parede de oito metros e meio de altura foi construída com estrutura de madeira modular cobertos com esferas de plástico - provenientes da reciclagem de barris de cerveja orgânica-, que a noite tornam-se luminárias (FIGURA 57). Esta parede transforma o espaço da praça ao estabelecer uma direção principal, ao

mesmo tempo em que cria um efeito limiar entre "frente" e "trás" da parede. Uma abertura na estrutura de madeira pode ser utilizada como acesso ao espaço interior conformado pela instalação (FIGURA 58). Do outro lado da parede foi criada uma escada que permite aos visitantes e artistas terem acesso ao nível superior (FIGURAS 60, 61). Durante as apresentações, essa parede funciona como cenário, contexto, ou até mesmo infraestrutura técnica para máquinas e equipamentos.



FIGURA 57 - MONTAGEM E DETALHE DAS LUMINÁRIAS RECICLADAS.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 58 - PAREDE DE MADEIRA COM DETALHE DA ABERTURA.
FONTE: ARTRIBUNE (2014).

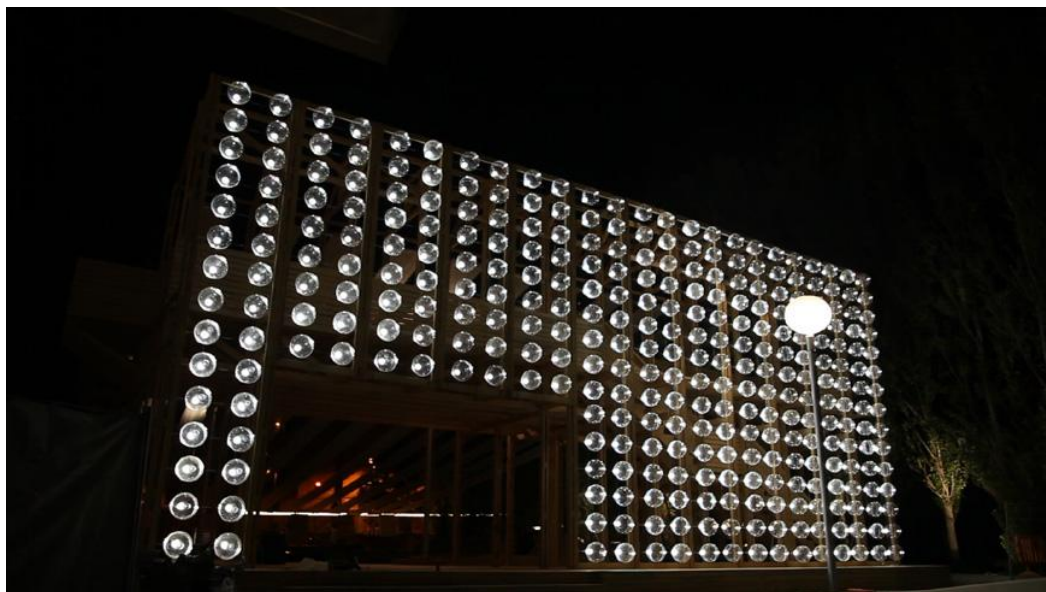


FIGURA 59 - PAREDE DE MADEIRA COM AS LUMINÁRIAS.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).

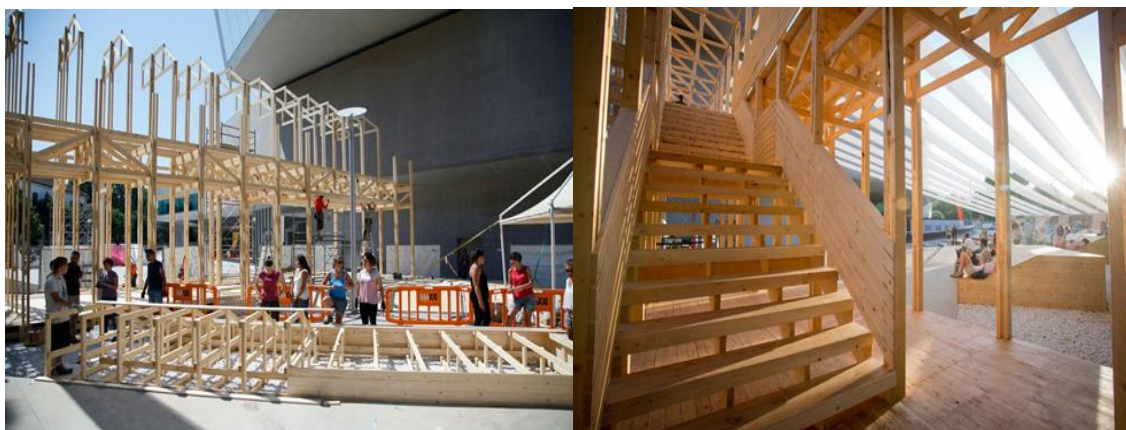


FIGURA 60 - DETALHE DA MONTAGEM DA ESTRUTURA DE MADEIRA E DA ESCADA.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 61 - DETALHE DA PARTE INTERNA DA ESTRUTURA DE MADEIRA.
FONTE: ARCHILOVERS (2014).

A arena consiste em uma plataforma que é tanto um teatro quanto um lugar dirigido a eventos públicos, além de um dispositivo arquitetônico para uso diário do espaço comum. A cobertura sobre a arena foi projetada após um estudo preciso das sombras conformadas, de modo que coexistam áreas sombreadas e ensolaradas durante o verão. A parede e a arena em conjunto criam um espaço relacional íntimo, um estar urbano, onde as pessoas podem desfrutar do livremente do espaço.



FIGURA 62 - INSTALAÇÃO VISTA DA ARENA.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 63 - DETALHE DA PASSARELA E A ARENA DA INSTALAÇÃO.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).



FIGURA 64 - ARENA COMO PALCO PARA APRESENTAÇÕES NOTURNAS.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO (2014).

O projeto foi concebido utilizando materiais reciclados e tecnologia simples, baseada nos princípios de autoconstrução. A instalação foi erguida em quatro semanas, metade desse processo desenvolveu-se em forma de oficina aberta para estudantes que participaram da conversão dos barris de cerveja em luminárias e trabalharam na construção da arena (FIGURA 57). O sistema de iluminação de LED funciona como uma tela que pode mostrar desenhos geométricos, gráficos e fontes tipográficas, abrindo um grande leque de opções de projeção (FIGURAS 59, 65).

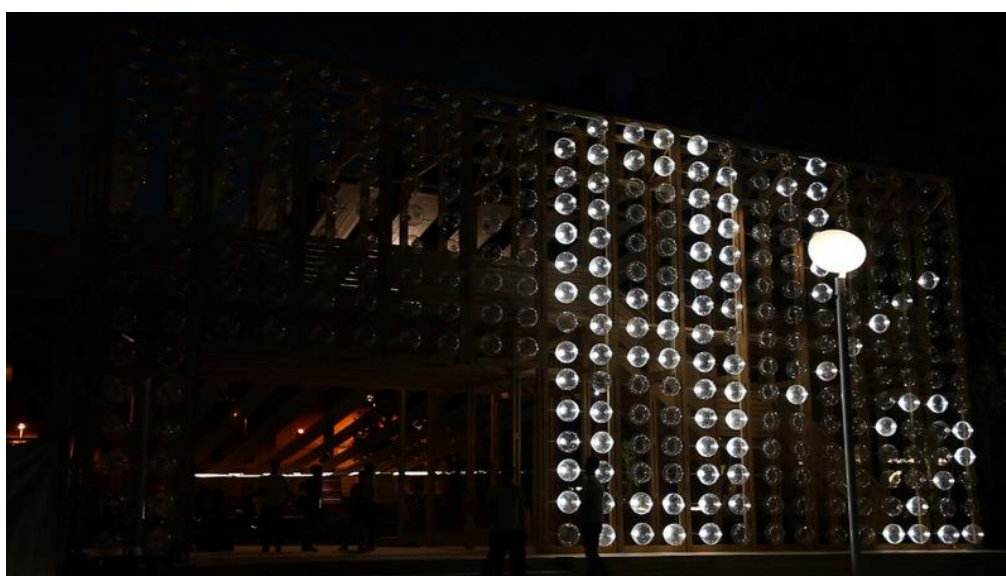


FIGURA 65 - INSTALAÇÃO 81/2.
FONTE: MUSACCHIO IANNIELLO(2014)

A instalação do do grupo *Orizzontale* é de extrema importância para a pesquisa da autora dessa monografia por ser uma intervenção no espaço público que revalida seu aspecto cultural e busca a colaboração e participação da população em todo seu processo de execução. Um objeto arquitetônico, que em sua simplicidade conceitual é capaz de abrigar uma grande diversidade de atividades, convida o espectador a observar o espaço a partir de diferentes pontos de vista, em que propicia diferentes experiências perceptivas. Outro aspecto importante é a maneira como esse objeto conforma o espaço de dia e de noite. Os materiais utilizados na instalação conferem a preocupação ambiental dos arquitetos ao intervirem no espaço.

3.2 *RING OF CELESTIAL BLISS*, TAIWAN, CHINA

A instalação *Ring of Celestial Bliss*, localizada na cidade de Hsinchu, foi projetada pelo grupo de arquitetos da J.J. Pan & Partners, patrocinado pela Delta Eletronics, para participar do Festival de Lanternas de Taiwan do ano de 2013. Inspirada na cultura de Taiwan e utilizando tecnologia e materiais locais, o projeto transmite, em todos os aspectos de seu design, a mensagem do velho ditado chinês "Bênçãos tão elevadas como o céu". O Festival das Lanternas é uma importante tradição chinesa e é o último de uma série de festivais de primavera que celebram o Ano Novo Chinês. Durante esse período as pessoas se reúnem para fazer suas preces e pedir bênçãos para o ano seguinte.

Localizada em um parque, a instalação circular está inserida em um terreno triangular que incorpora a natureza linear utilizando tecnologia avançada, enquanto a estrutura interna e autossuficiente simboliza a adaptabilidade inovadora da tecnologia. Visto de fora, a lanterna aparece como um objeto brilhante, pairando no meio da noite, e pode ser apreciada a partir de diferentes pontos de vista.

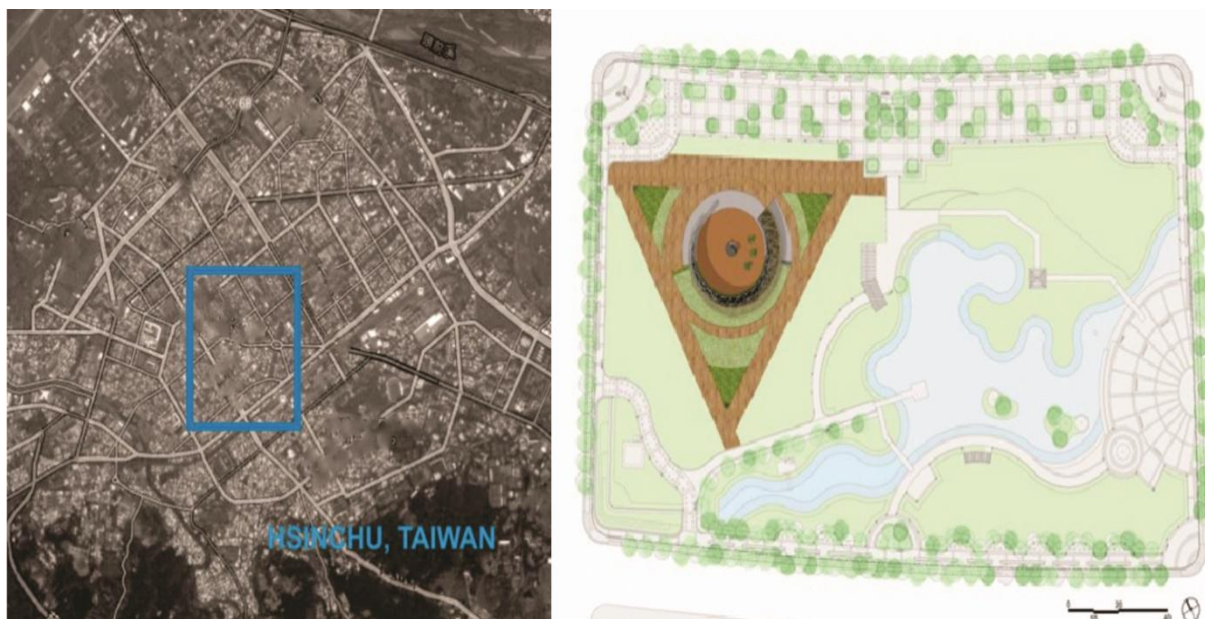


FIGURA 66 - LOCALIZAÇÃO DA INSTALAÇÃO.
FONTE: GOOGLE, Editado pela autora (2014)

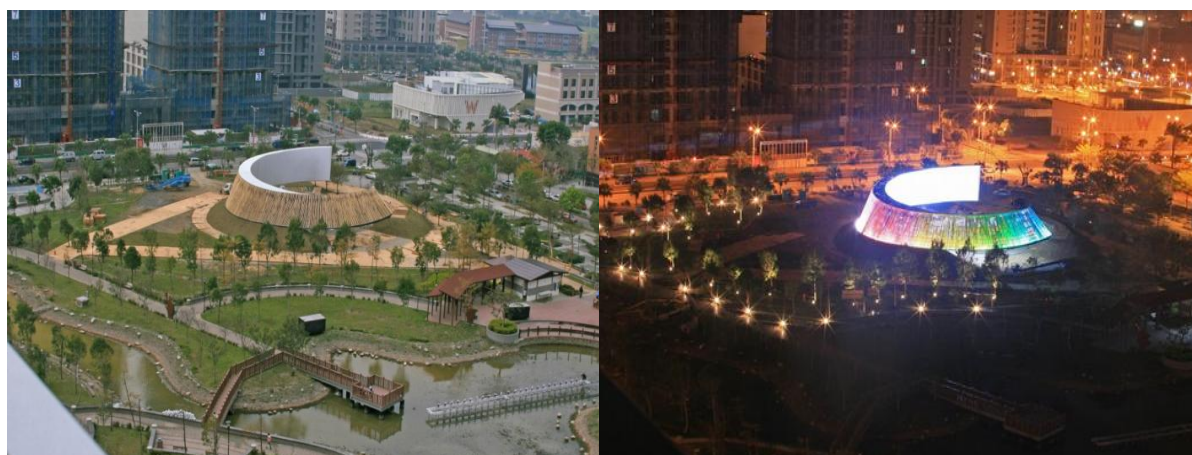


FIGURA 67 – VISTA AÉREA DA LANTERNA DE DIA E A NOITE.
FONTE: JJ PAN & PARTNERS (2013).

Os arquitetos conceberam a instalação como uma metáfora para o ciclo interminável da natureza da vida, que envolve o visitante com um anel contínuo de belos efeitos alcançados com o uso de iluminação LED e alta tecnologia de projeção. Além disso, a mudança de inclinação da tela leva a uma experiência de visualização mais dinâmica e é o culminar de determinação e engenho, quando confrontado com um desafio de design complexo (FIGURA 68). A escolha da forma e os materiais utilizados para a lanterna foram inspirados em características históricas e culturais da cidade de Hsinchu, cujo antigo nome era "Cidade de Paredes de Bambu".

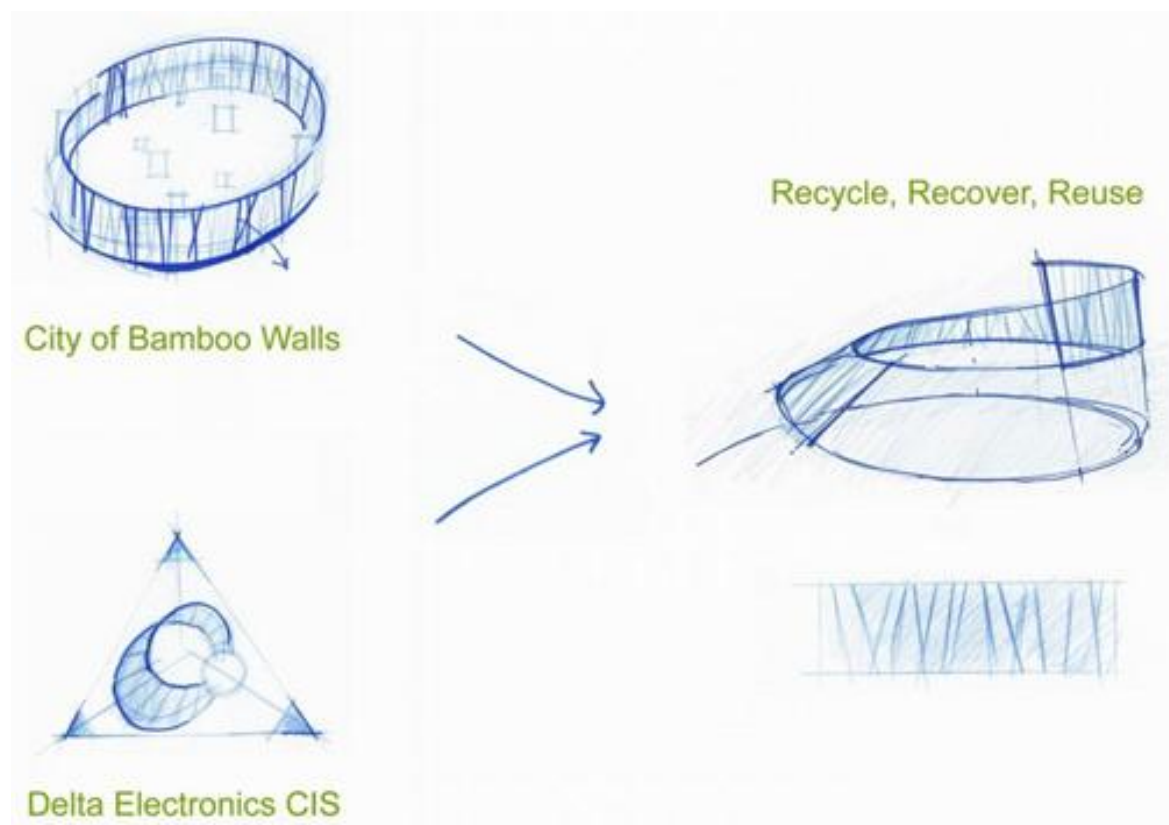


FIGURA 68 - DIAGRAMA CONCEITUAL.
FONTE: ARCHSHOWCASE (2013).

A lanterna foi pensada de maneira sustentável de acordo com o conceito de baixa emissão de carbono. O corpo principal da lanterna foi construído em estrutura metálica de aço reutilizável e o esqueleto externo com bambu de Taiwan (FIGURA 69). O processo de construção do anel foi cuidadosamente monitorado e ajustado de acordo com os princípios de arquitetura verde e transmite um grande respeito pela natureza, proporcionando uma visão auspiciosa para o futuro. Após realização de um cálculo sobre o ciclo de vida da estrutura, constatou-se que o processo de construção do Anel emitia 80% menos gases que provocam efeito estufa em comparação com um edifício de concreto do mesmo tamanho. Desenvolvida com base no conceito de design global de *long lasting* a lanterna gigante incentiva o público a proteger o meio ambiente, economizar energia e buscar a sustentabilidade para benefício da humanidade.

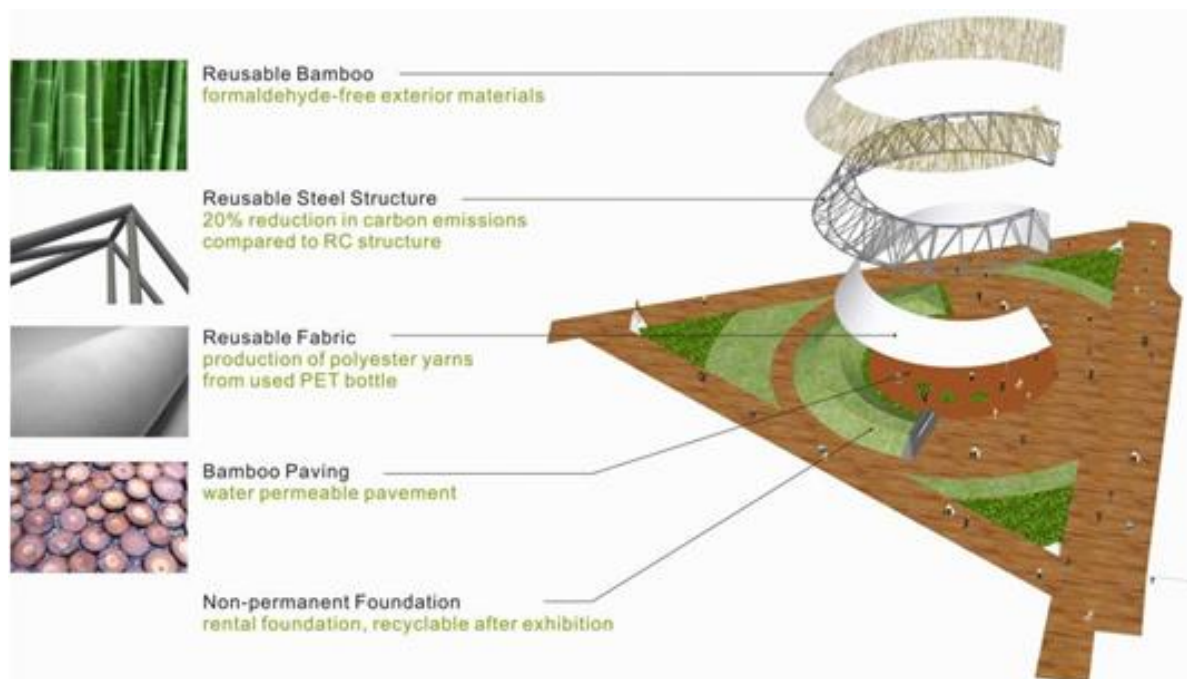


FIGURA 69 - DIAGRAMA DA ESTRUTURA E MATERIAIS.
FONTE: ARCHSHOWCASE (2013).

Essa instalação artística consiste em uma estrutura para projeção em alta resolução na qual os visitantes podem desfrutar de dois filmes: "Sol e Lua" e "For Seasons". O primeiro filme traça a história da humanidade desde o início do universo, os planetas e as origens da vida na terra. A humanidade continua a fazer novos avanços em conhecimento e tecnologia, no entanto, como já elevou nossos padrões de vida, também danificou o planeta Terra, que vem causando condições meteorológicas extremas e degradação ambiental. O filme tenta conscientizar o público a proteger o meio ambiente, economizar energia e defende mais espaços verdes. O filme "*Four Seasons*" contém trechos da "*Taiwan Beautiful, All Seasons*", filme produzido pela *Commonwealth Magazine*. Ele apresenta imagens de pontos turísticos de Taiwan, imagens aéreas dos campos de arroz, da névoa matinal na *Sun Moon Lake* e até os caquis amarelos de Hsinchu.

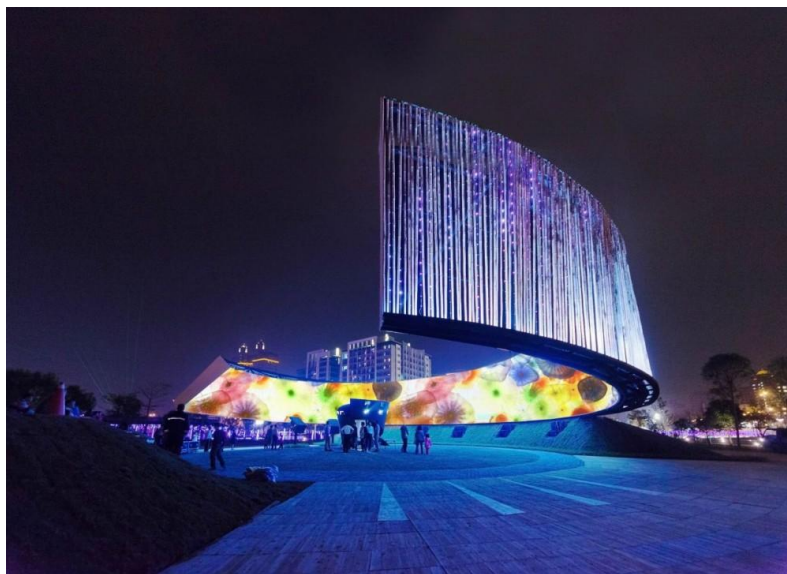


FIGURA 70 - VISTA NOTURNA DA LANTERNA ACESA E COM PROJEÇÕES.
FONTE: JJ PAN & PARTNERS (2013).

Considerada a maior lanterna do mundo o *Ring of Celestial Bliss* tem 10 metros de altura, por 70 metros de largura formando uma estrutura circular com um ângulo de 270° que oferece incríveis efeitos visuais a partir de diferentes ângulos de visão. Com um show de luzes LED, o visor gigante é um deleite visual para os visitantes do festival (FIGURA 70). A grande lanterna oferece uma solução completa de integração de sistemas ao misturar projeção 3D e tecnologia de projeção no interior da instalação. É composta por 15 projetores de videoconferência de alta resolução e 3 módulos DLP, sistema de projeção de alto nível (FIGURA 71). A maior luminância pode alcançar 30 000 lumens e uma resolução global de mais de 12 milhões de pixels. A imagem é tão detalhada que até mesmo as trilhas de teia de aranha em um lírio pode ser claramente visto durante o dia.



FIGURA 71 - ESTRUTURA DE SUPORTE DOS SISTEMA DE PROJEÇÃO 3D.
FONTE: JJ PAN & PARTNERS (2013).

O anel tem sua estrutura metálica concebida com aço reutilizável e foi projetado para fazer com que o objeto parecesse estar suspenso no ar (FIGURA 72). A parede exterior do anel foi feita com 900 peças de Makino Bambu de 6 metros de comprimento por 5 cm de diâmetro (FIGURA 73). O bambu é um material construtivo específico de Taiwan e, segunda pesquisa desenvolvida pela Universidade de Zhejiang, cada hectare de bambu capta em torno de 5,09 toneladas de dióxido de carbono por ano, representando 239% a mais que o pinho. A parede de projeção interna foi feita com plástico PET reciclado e o piso coberto com 210 mil tubos de bambu permeáveis que irão se decompor e voltar para a terra (FIGURA 74).

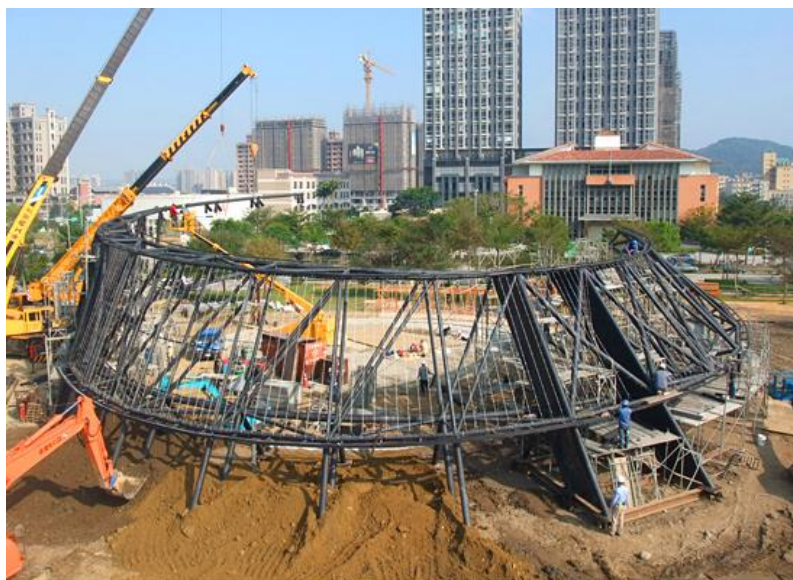


FIGURA 72 - MONTAGEM DA ESTRUTURA METÁLICA.
FONTE: DELTA FOUNDATION (2013).



FIGURA 73 - PELE EXTERIOR DE BAMBU.
FONTE: FLOORNATURE (2014).

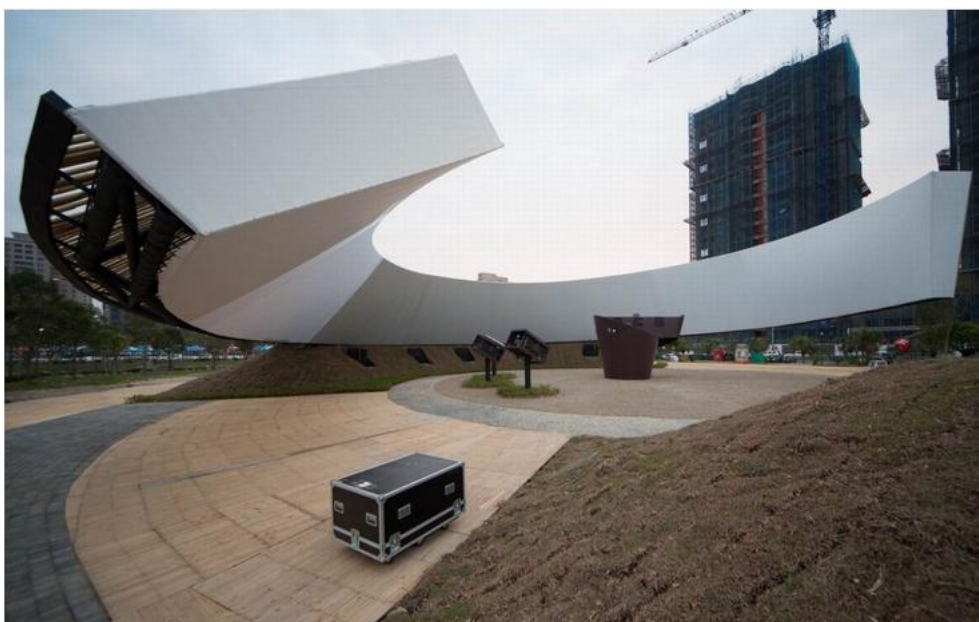


FIGURA 74 - PAREDE INTERNA DE PROJEÇÃO.
FONTE: J.J. PAN & PARTNERS (2013).

A parte exterior da estrutura utiliza 155 apliques de lavagem de LED que são instalados ao longo da estrutura exterior de aço. O sucesso da iluminação LED depende da tecnologia óptica, energia e dissipação de calor. Além de projetar ricos efeitos de iluminação, ele também economiza mais de 80% de energia em comparação com as lâmpadas tradicionais. Do lado de fora, a luz aparece como um objeto luminoso pairando no meio da noite, graças ao formato especial da estrutura de aço (FIGURA 75).

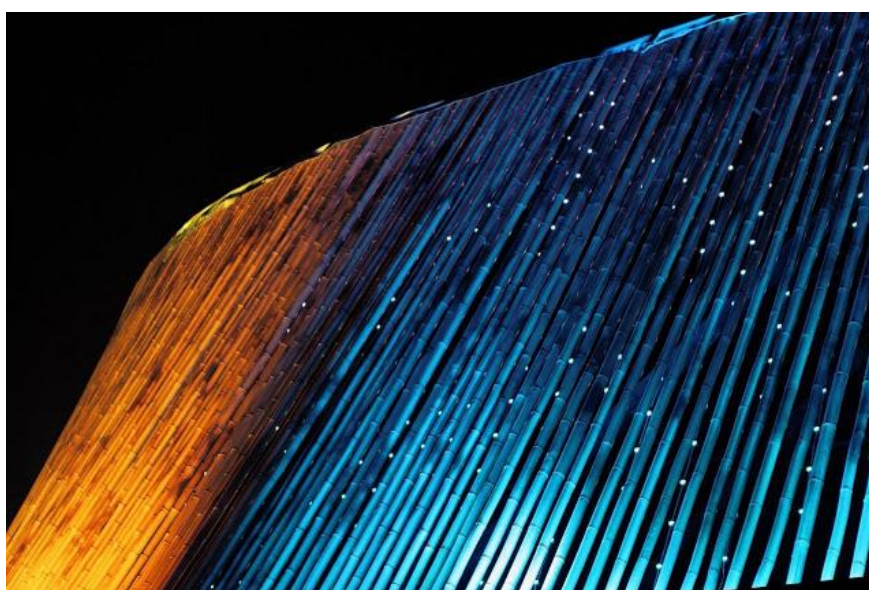


FIGURA 75 - DETALHE DA PELE DE BAMBU ILUMINADO COM LED.
FONTE: J.J. PANELA & PARCEIROS (2013).

Quando se está dentro da Lanterna, o visitante se vê rodeado por um anel de imagens projetadas em constante movimento produzidas com a última tecnologia de projeção e iluminação de LED, que é como uma metáfora do círculo sem fim da vida na natureza e inspira as preces para o futuro. Além disto, a mudança na inclinação da superfície leva à uma experiência mais dinâmica do expectador e é o culminar da determinação e ingenuidade quando se está frente a um complexo desafio de projeto (FIGURA 76). Quando se está no pé da lanterna vê-se cercado por um anel de imagens em movimento, uma metáfora para o ciclo interminável da natureza, projetada em Led.



FIGURA 76 - VISTA INTERNA DA LANTERNA.
FONTE: FOTO DE JJ PAN & PARTNERS (2013).

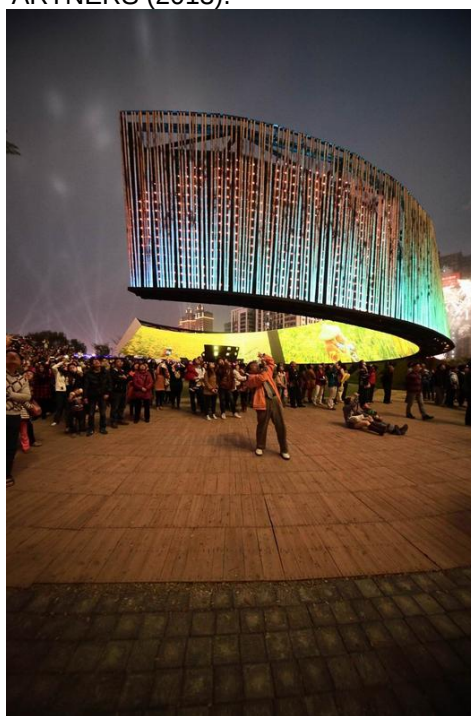


FIGURA 77 - *THE RING OF CELESTIAL BLISS*.
FONTE: J.J. PAN & PARTNERS (2013).

As principais contribuições da lanterna *Ring of Celestial Bliss* não se limitam a sua função de arte pública, mas se estende ao tratar da reutilização e reciclagem dos seus materiais de construção após o encerramento das atividades do Festival das Lanternas. É uma intervenção com caráter educativo que convida as pessoas a repensarem a maneira como lidamos com as transformações do espaço. Embora sua forma não esteja diretamente ligada com o lugar em que se insere, as relações contextuais se dão na preocupação com uso de tecnologia e materiais locais. Um objeto desenvolvido com fortes preocupações ecológicas, tem como resultado final uma forma leve, envolvente e extremamente atrativa visualmente.

3.3 MEMORIAL [DES]DOBRAR, CURITIBA, BRASIL.

O Memorial [Des]dobrar foi projetado pelo escritório de arquitetura Aleph Zero + Juliano Monteiro, no ano de 2012. A instalação está localizada na Universidade Positivo, em Curitiba, Brasil, e ocupada uma área de 100 m² (FIGURA 78). O projeto foi desenvolvido com patrocínio da Fundação Cultural de Curitiba com a colaboração de professores e alunos da Universidade Positivo.



FIGURA 78 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.
FONTE: GOOGLE, Editado pela autora (2014).



FIGURA 79 - MEMORIAL [DES]DOBRAR.
FONTE: RODRIGO DE SÁ JORGE (2014).

Fruto de um estudo espacial desenvolvido pelo grupo, cujo objetivo é desconstruir a percepção pré-estabelecida que o observador tem de um determinado local, a presença da instalação promove uma transformação do espaço e reativa a percepção visual dos usuários do campus ao se tornar presente em seu cotidiano. A instalação montada no campus universitário tem sua conceituação intrinsecamente ligada ao lugar. Para os arquitetos responsáveis pelo projeto, o campus universitário surge como uma possibilidade de espaço singular - já que sua configuração busca desenvolvimento e compreensão a partir da repetição de respostas e signos pré-estabelecidos-, onde os conceitos de repetição e reflexão podem se materializar como objeto.



FIGURA 80 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.

FONTE: RODRIGO DE SÁ JORGE (2014).

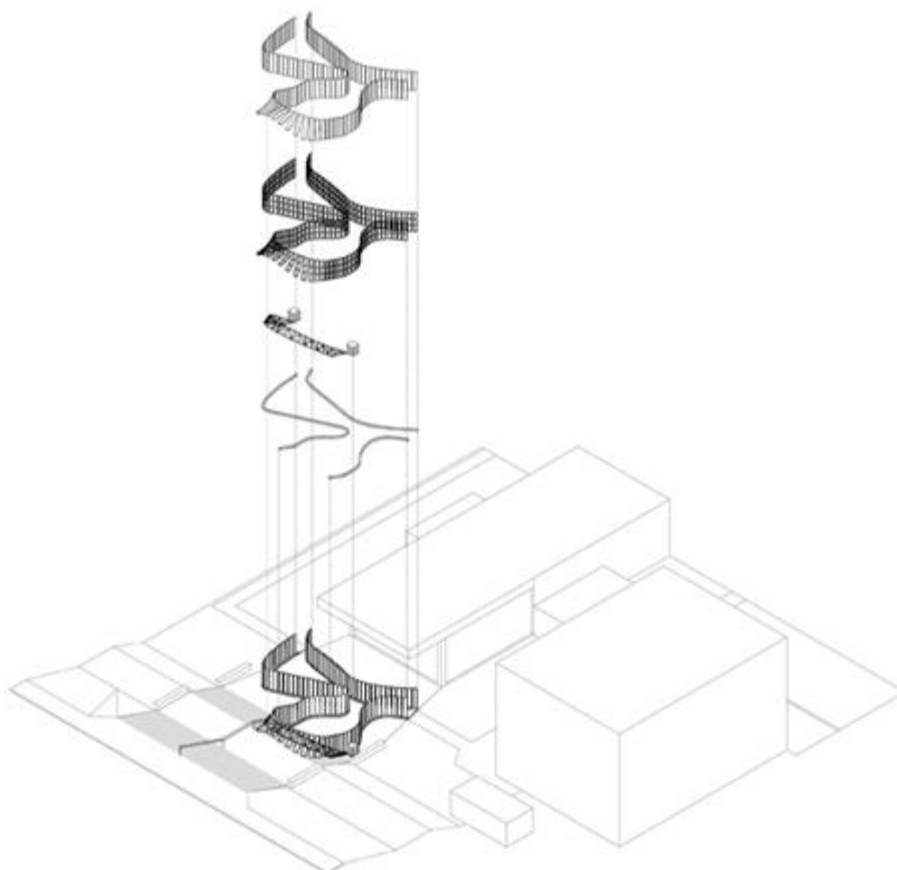


FIGURA 81 - DIAGRAMA AXONOMÉTRICO.
FONTE: ARCHDAILY (2012).

Ao mesmo tempo em que podemos considerar a obra como *site-specific*, a instalação utiliza outros conceitos referentes a escultura dos anos sessenta e setenta, na medida em que só pode ser inteiramente compreendida e ativada através da relação do sujeito/observador com o espaço-tempo. A instalação "convida o sujeito a dançar" e tem o ritmo de sua movimentação dado a partir da interação e do posicionamento do observador em relação a obra.

O Memorial [Des]dobrar é um objeto arquitetônico com função sensorial e que discute, acima de tudo, as fronteiras entre a obra de arte e o objeto arquitetônico, questionando se essa relação é verdadeira ou se de fato ela deveria existir. Consiste em um caminho composto por elementos reflexivos, cuja finalidade é produzir a sensação de dinamismo e teatralidade no tráfego diário de estudantes entre os departamentos universitários (FIGURA 82). Esses elementos reflexivos desdobram-se em outras relações conceituações sobre o que está dentro ou fora,

longe ou perto, que permitem a cada usuário perceber o espaço e toda sua aparência cênica.

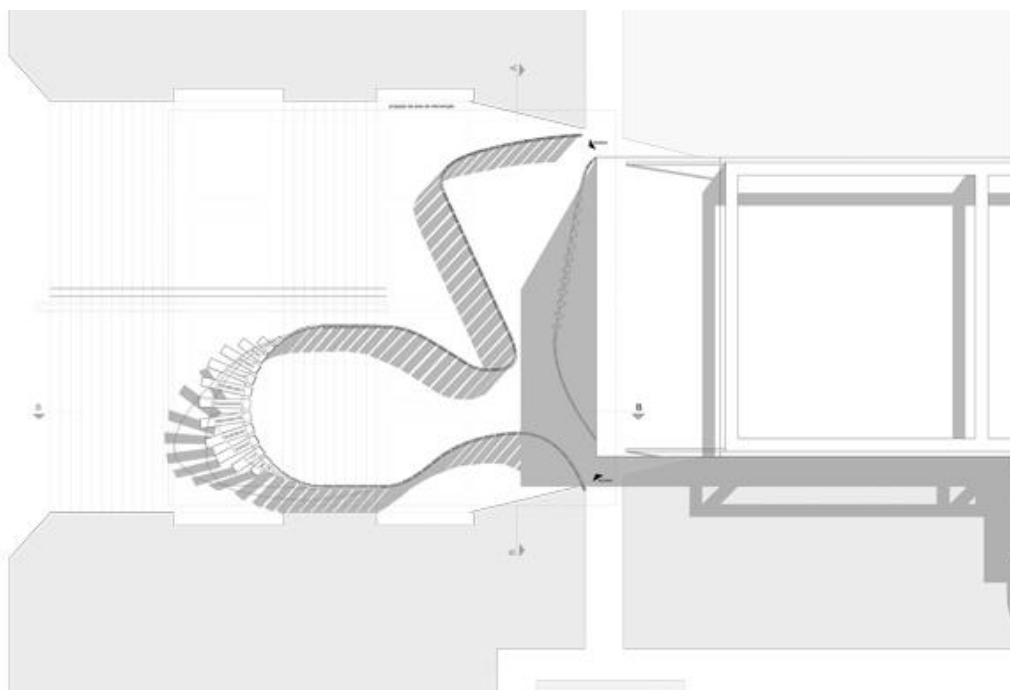


FIGURA 82 - PLANTA DE SITUAÇÃO.
FONTE: ARCHDAILY (2012).

O projeto foi desenvolvido utilizando diversas tecnologias, misturando programação e automação com fabricação artesanal do aço em uma estrutura metálica (FIGURA 83). Feito em aço, aço inox e peças para automação (FIGURA 85), seus elementos construtivos deveriam ser simples para poder ser executado apenas por duas pessoas e com soldagem in loco. Para isso o projeto foi parametrizado e calculado para ser produzido com baixo custo.



FIGURA 83 - DETALHE DA ESTRUTURA METÁLICA.
FONTE: RODRIGO JORGE (2012).



FIGURA 84 - MAPA DE LOCALIZAÇÃO.

FONTE: PLANTA. (DES)DOBRAR. JULIANO MONTEIRO Y ALEPH ZERO, 2012.

Ele é composto por 90 quadros em perfil metálico de seção quadrada, soldados em uma base metálica cortada a laser. Esses quadros foram fechados com chapas de aço inoxidável muito finas e que promovem a reflexão esperada. A estrutura tridimensional da treliça curva foi concebida como um arco construído por tubos mecanicamente dobrados e perfis soldados e contrabalanceados por contrapesos de concreto em seus dois pontos de apoio. No centro da instalação existem totens com sensores de proximidade, movidos a motores de para-brisas, que permitem rodar os prismas de metal acompanhando os usuários da obra e repetindo seus movimentos.



FIGURA 85 - SISTEMA DE AUTOMAÇÃO.

FONTE: RODRIGO JORGE (2012).

Em seus projetos, o grupo de arquitetos busca estabelecer relações multidisciplinares, o que implica em um melhor entendimento da arquitetura sem se eximir do estudo de sua teoria. Para eles a filosofia, a arte, a fotografia e a própria arquitetura integram a busca constante por elementos distintos que intensificam a reflexão crítica baseada no entendimento da realidade, a capacidade de gerar alternativas e a pertinência de um trabalho para determinado local, tempo e cultura.

A pesquisa interdisciplinar e a busca por novas soluções para arquitetura representa a maior contribuição do grupo de arquitetos curitibanos para o universo de nossa pesquisa. Ao testarem os limites da disciplina, eles modificam o espaço, trazem o sujeito para uma interação com a obra que, no entanto, não tem uma função específica, se limitando a seus aspectos estéticos e sensoriais.

4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

Este capítulo tem como objetivo investigar e interpretar a área de estudo, o espaço público ao redor da Praça Generoso Marques, no Setor Histórico da cidade de Curitiba. Para tanto, serão apresentados diversos fatores em forma de mapas síntese, esquemas e croquis da área estudada, para ilustrar aquilo que foi observado. A pesquisa visa, ao mesmo tempo, oferecer repertório para a escolha do terreno da intervenção a ser proposta pelo projeto, servindo como introdução ao que será discutido no capítulo de **Diretrizes Gerais de Projeto**.

4.1 SETOR HISTÓRICO DE CURITIBA

"A forma de uma cidade muda mais depressa do que o coração de um mortal..." Baudelaire.

A criação do setor histórico de Curitiba é fruto da busca de uma identidade local. A chance de transformação da cidade em um símbolo de modernidade surgiu com a necessidade de debater e solucionar uma série de problemas estruturais existentes. Na década de 1960, quando a ideia de um planejamento global e integrado ganhou força, foi aberta uma concorrência nacional para escolher a empresa que elaboraria o novo Plano Diretor para a cidade de Curitiba, que viria substituir o Plano Agache, desenvolvido entre os anos 1941 e 1943.

A empresa vencedora foi a Serete, que realizava os trabalhos em São Paulo e, promovia reuniões em Curitiba com uma equipe local que derivou na Appuc - Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. Esta transformou-se no Ippuc - Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba em 1965. Com o novo Plano Diretor esboçado, o Ippuc junto a prefeitura de Curitiba, implantou um processo participativo, promovendo uma série de seminários intitulados "Curitiba de Amanhã" para debater o novo plano com a população. O Plano Diretor que só entrou em prática no ano de 1971, foi responsável por pautar três transformações básicas na cidade: física, econômica e cultural.

Nesse contexto foram criadas as políticas de preservação do patrimônio que delimitava o "Setor Histórico de Curitiba" por meio da Lei de Zoneamento de Uso do solo (FIGURA 86). Originalmente o setor era constituído por 15 quadras divididas

entre os bairros São Francisco e Centro. Na sua conformação, foram levadas em consideração a paisagem formada pelo conjunto arquitetônico e a trama urbana tradicionais, por representarem uma importante documentação do desenvolvimento da cidade.

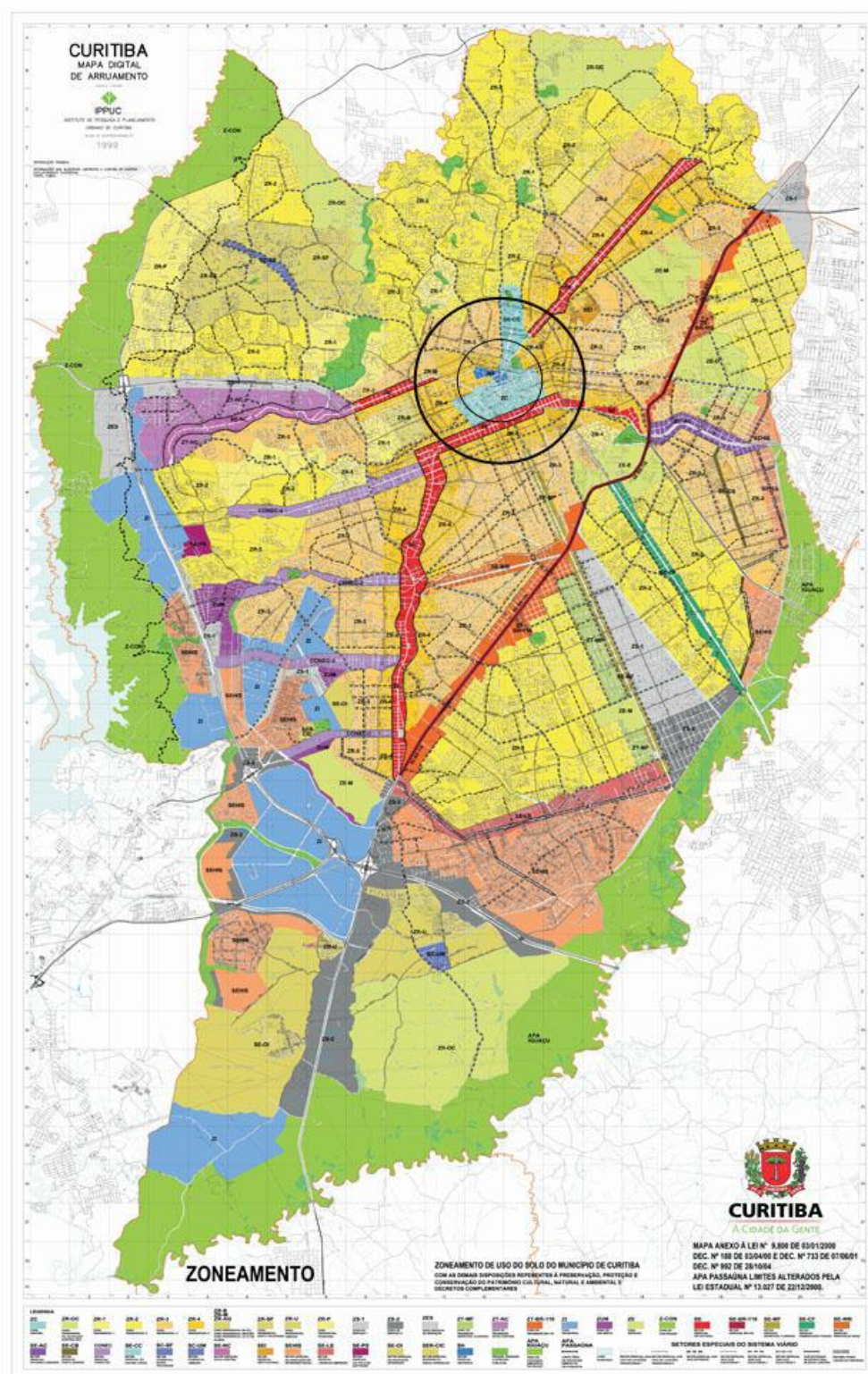


FIGURA 86 - LOCALIZAÇÃO DO SETOR HISTÓRICO NO MAPA DE ZONEAMENTO DE CURITIBA.
FONTE: IPPUC (2007).

Ainda no ano de 1971 foi publicado o Plano de Revitalização do Setor histórico pelo arquiteto Cyro Correa Lyra, que colocaria os proprietários dos lotes da região como colaboradores desse processo, ao mesmo tempo em que a prefeitura restauraria uma série de edifícios de grande importância cultural para a cidade. Outra intervenção importante foi o fechamento do tráfego de veículos no trecho inicial da Rua XV de Novembro, entre as ruas Ébano Pereira e Barão do Rio Branco. Desde então o Plano de Revitalização do Setor Histórico vem sendo constantemente aperfeiçoado através da criação de Unidades de Interesse de Preservação e as Unidades de Interesse Especial de Preservação, assim como novos instrumentos para proteção desses imóveis.

O passado está sendo valorizado, sobretudo, nos dias atuais, uma vez que se materializa na paisagem, preservado em instituições de memória e vivo na cultura e na realidade das cidades. Com isso em vista, não é de se estranhar que essa valorização venha dando o suporte para a busca da identidade dos lugares, que tem sido fundamentalmente uma revitalização das raízes históricas que são inscritas na paisagem cultural (ABREU, 1998).

Durante o processo de desenvolvimento da cidade de Curitiba, a cultura teve papel de destaque. Em 1971 foi inaugurado do Teatro Paiol - um paiol de munição do Exército que estava desativado- com um show de Toquinho, Vinícius e Trio Mocotó. Esse evento foi importante por dar visibilidade nacional à cidade. Em 1973 foi criada a Fundação Cultural de Curitiba, com finalidade de atuar como agente facilitador da produção artística da cidade, além de promover eventos em teatros, parques, museus e memoriais da cidade, assim como nos espaços urbanos incorporados pela população não apenas como locais para eventos, mas transformados em acervo dos costumes locais.

4.2 PRAÇA GENEROSO MARQUES

Inserida no Setor Histórico, a área de interesse dessa pesquisa é a que circunda o Paço da Liberdade, na Praça Generoso Marques, conforme demarcado na Figura 87. A Praça Generoso Marques foi revitalizada em 2008, e com uma área de 2060m², possui canteiros de flores, iluminação, bancos de pedra e uma estátua em homenagem ao Barão do Rio Branco.



FIGURA 87 - ENTORNO DA ÁREA DE INTERESSE (1) CASA DA MEMÓRIA, (2) PRAÇA TIRADENTES, (3) PRAÇA GENEROSO MARQUES, (4) PRAÇA EUFRÁSIO CORREIA, (5) TEATRO GUAÍRA.

FONTE: GOOGLE, Editado pela autora (2014).

Construído entre 1914 e 1916 no antigo Largo do Mercado, a principal atração da praça é o Paço Municipal, que foi sede da Prefeitura de Curitiba até 1969 e sede do Museu Paranaense de 1973 a 2002. Edifício de arquitetura eclética com detalhes neoclássicos e desenhos *art nouveau*, foi construído em alvenaria de tijolos com base em bloco de concreto e cantaria. É o único edifício tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no estado do Paraná. O Paço passou por um projeto de restauração que respeitou as características originais do edifício e foi entregue totalmente revitalizado no dia 29 de março de 2009 (FIGURA 88).

A cidade reproduz na contradição entre a eliminação substancial e manutenção persistente dos lugares de encontros e reencontros, da festa, da apropriação do público para a vida. Há resíduos e resistências nos subterrâneos que fogem ao processo homogeneizador e terrificante do capital. (CARLOS, 1992, p. 91).



FIGURA 88 - PAÇO DA LIBERDADE.
FONTE: SPPERT

Atualmente o Paço da Liberdade é um centro cultural multifuncional administrado pelo Sesc Paraná, e com programação diversificada, promove exposições, palestras, cursos, cinema e apresentações musicais. Em parceria com a Prefeitura de Curitiba e a Fundação Cultural de Curitiba, a Praça Generoso Marques virou palco de importantes eventos na cidade. Como exemplo temos a Corrente Cultural e a Virada Cultural, que nos últimos anos aconteceram concomitantemente. Criado em 2009, o evento é fruto da união de instituições públicas e privadas, artistas e produtores, em torno de um mesmo objetivo: valorizar e promover a diversidade cultural em Curitiba. (FIGURA 89)



FIGURA 89 - VIRADA CULTURAL NA PRAÇA GENEROSO MARQUES (2011).
FONTE: SPPERT.

Outro exemplo é a ação "Natal no Paço", que tem como objetivo oferecer a população oportunidade de assistir a grandes espetáculos, visando o desenvolvimento cultural da cidade. Em um espetáculo ao ar livre, gratuito e para todas as idades, são apresentadas projeções mapeadas, compostas por imagens luminosas sobre a arquitetura histórica do prédio, para encenação de uma peça teatral. (FIGURA 90).



FIGURA 90 - EVENTO DE NATAL NO PAÇO DA LIBERDADE.
FONTE: SESC PR (2012).

4.3 ÁREA DE INTERVENÇÃO

As linhas de pesquisa do urbanismo contemporâneo defendem que a cidade é uma produto social, uma realização humana que se constitui da soma de vários tempos e da ação de vários agentes sociais, que agem de acordo com interesses próprios de sua época. O acúmulo das ações em cada uma das diferentes etapas do processo histórico assume formas, características e funções distintas. Entende-se que a cidade tem uma origem histórica, "nasce num determinado momento da história da humanidade e se constitui ao longo do processo histórico, assumindo formas e conteúdos diversos". (CARLOS, 1992, p.56).

Essa dimensão histórica é fundamental para compreensão da natureza da cidade. Ela é essencialmente algo não definitivo; não pode ser analisada como um fenômeno pronto e acabado, pois as formas que a cidade assume ganham dinamismo ao longo do processo histórico. A cidade tem uma história. (CARLOS, 1992, p.57)

Neste sentido é importante apresentarm as modificações espaciais ocorridas na área de interesse dessa pesquisa (FIGURA 87), as quadras que circundam a Praça Generoso Marques, para se entender a pertinência da futura proposta de intervenção, no decorrer das transformações que a área passou ao longo do tempo. Mostrar-se-á uma série de mapas, esquemas e imagens para analisar e compreender as transformações verificadas.

O Marco Zero da cidade de Curitiba encontra-se na Praça Tiradentes, por isso, conforme a Planta de Curitiba de 1857 (FIGURA 91), verifica-se que os primeiros traçados da região central da cidade acontecem no seu entorno. Nesta imagem foi criado um recorte padrão da região ao redor da área de interesse dessa pesquisa, e repetido em outros mapas como referência para as comparações a serem realizadas sobre as transformações ocorridas. Nela também está indicada a localização da atual Praça Generoso Marques.



FIGURA 91 - PLANTA DE CURITIBA (1857).
FONTE: IPPUC, Editado pela autora (2014).

Nesta época a Praça Generoso Marques era conhecida como Praça Municipal e, no lugar do Paço Municipal, encontrava-se o Mercado Público. Devido a intensa atividade do comércio praticada na área, constata-se que ao longo da história, esta região consolidou a característica de ponto de encontro e circulação de muitas pessoas, como mostra a fotografia tirada da praça no ano de 1915 (FIGURA 92).



FIGURA 92 - PRAÇA MUNICIPAL (1915).
FONTE: PARQUES E PRAÇAS DE CURITIBA.

A próxima Planta da cidade é de 1927, (FIGURA 93). Percebe-se que no decorrer desses 70 anos a estrutura urbana da cidade encontra-se mais consolidada. Nos croquis abaixo (FIGURA 94), apresentam-se as transformações ocorridas na área de interesse dessa pesquisa neste período. Ao analisar os desenhos, nota-se que as principais ruas tiveram seus nomes modificados, a exemplo da Rua das Flores que se tornou a Rua XV de Novembro, e a Rua da Carioca que hoje é conhecida como Rua Riachuelo. E que duas quadras, destacadas em rosa no croqui de 1927, foram divididas para criação da Travessa Pe. Júlio de Campos e da Rua Alfredo Bufren.

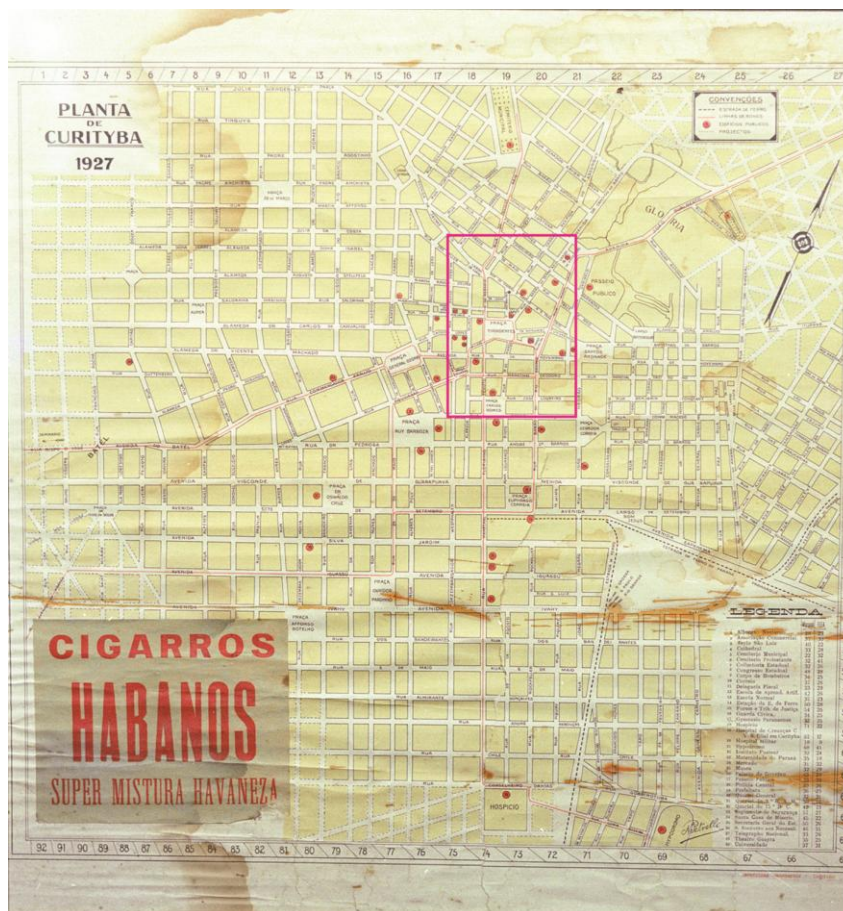


FIGURA 93 - PLANTA DE CURITIBA, (1927).
FONTE: IPPUC, Editado pela autora (2014).

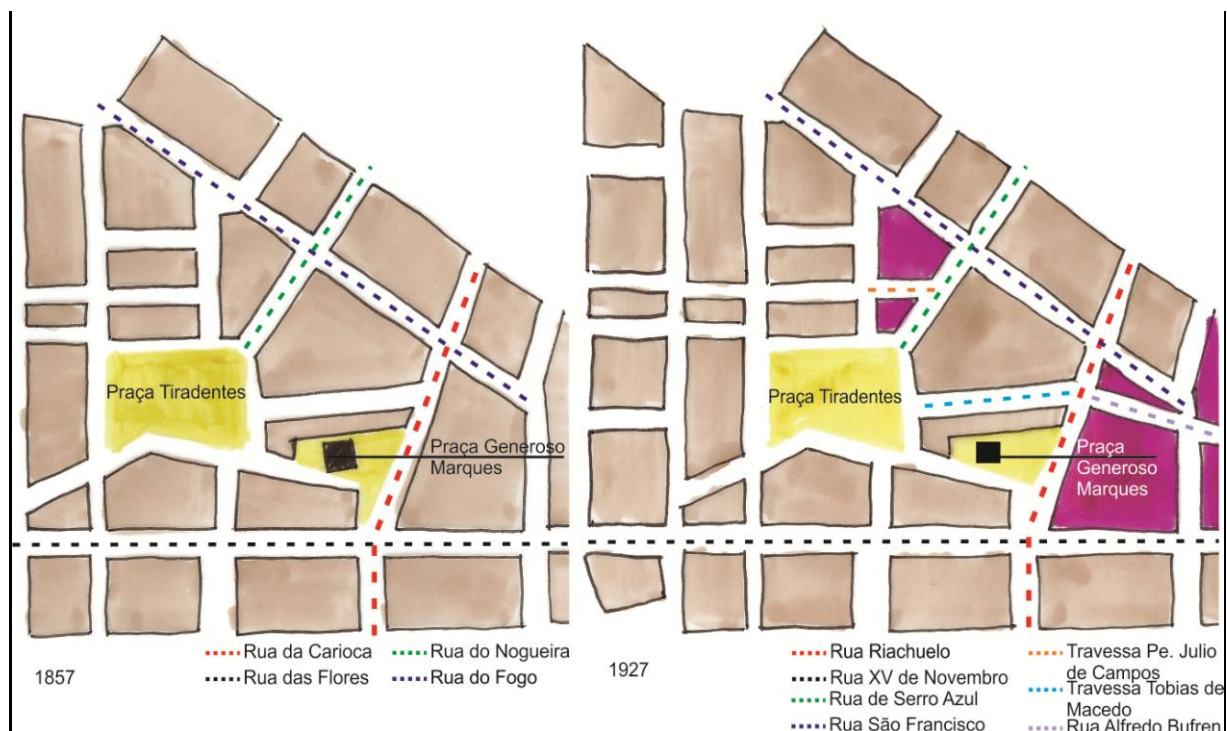


FIGURA 94 - CROQUI COMPARATIVO DO DESENHO URBANO DA ÁREA DE INTERESSE ENTRE 1857 E AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS ATÉ 1927.

FONTE: A AUTORA, (2014).

Ao examinar as fotografias tiradas da Praça Generoso Marques no ano de 1926, repara-se que a paisagem predominante na região apresentava unidade compositiva caracterizada pelo alinhamento predial sem afastamento entre as edificações, formando um conjunto compacto de fachadas que delimita a separação entre a área pública e privada. Já a Figura 94 expõe o modo como esses lotes eram ocupados, em sua maioria, utilizando toda sua área em planta.



FIGURA 95 - FOTO DA PRAÇA GENEROSO MARQUES, (1926).
FONTE: GAZETA DO POVO (2011).



FIGURA 96 - PRAÇA GENEROSO MARQUES VISTA DE CIMA, (1926).
FONTE: CURITIBA ANTIGA.

Entre os anos 1927 e 1944 não houve nenhuma modificação na área de interesse dessa pesquisa. Porém, nota-se em destaque no recorte de análise do croqui do ano de 1944, conforme a Figura 95, a divisão da quadra ao lado da Praça Tiradentes, dando continuidade ao desenho da Rua Cândido Lopes e a separação de um trecho da praça. No entanto, a Planta da cidade de Curitiba de 1944, apresenta estudos importantes sobre a criação de novas vias. Este estudo foi reproduzido esquematicamente no croqui do ano de 1944 (FIGURA 97), e mostra a pretensão de abrir uma via que ligasse a Rua Riachuelo com a Rua Augusto Stellfeld. No croqui do ano de 1968, vê-se que a via estudada só foi aberta nas quadras que representam a área de interesse dessa pesquisa, e que estão destacadas em rosa. A criação da Rua Pref. João Moreira Machado, representa no processo histórico do desenvolvimento do desenho urbano da região, uma grande transformação da paisagem local. Acredita-se que alguns lotes privados precisaram ser desapropriados, e tornaram-se públicos para a criação dessa via. Com isso, a paisagem que apresentava unidade compositiva, passou por uma drástica transformação.

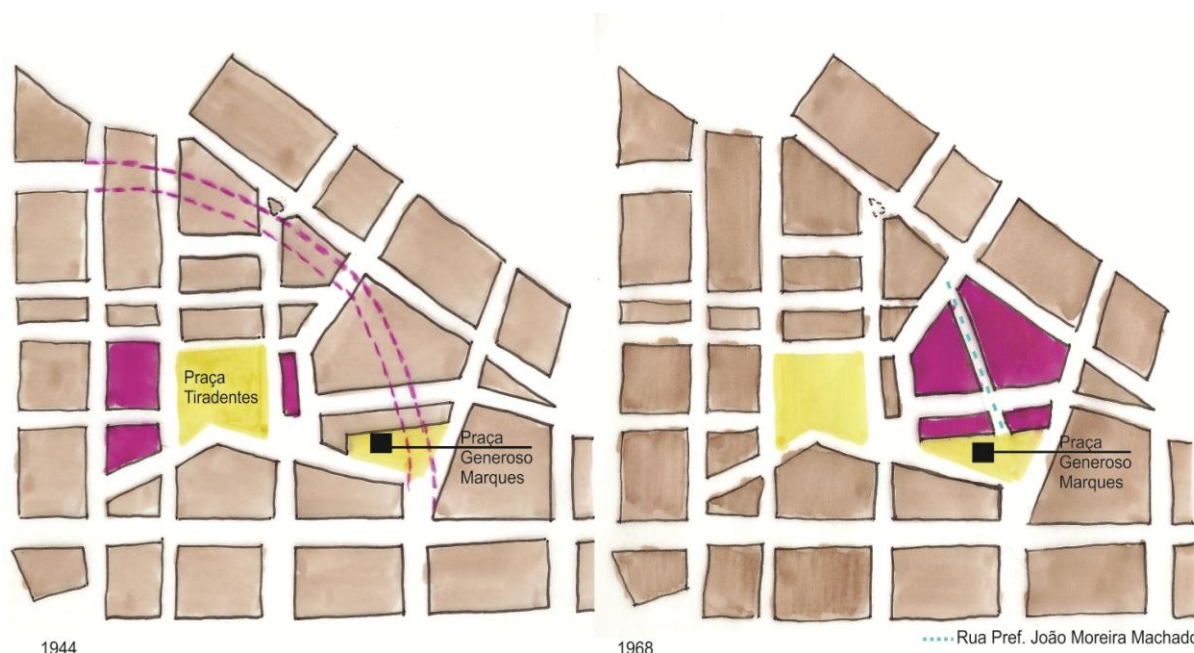


FIGURA 97 - CROQUI COMPARATIVO DO DESENHO URBANO DA ÁREA DE INTERESSE ENTRE 1944 E AS TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS ATÉ 1968.
FONTE: A AUTORA, (2014).

A cidade, enquanto realização humana, é um fazer-se intenso, ininterrupto. No Brasil, este "fazer-se" aniquila o que já está produzido a fim de criar mais e, infinitamente, formas novas. Isso nos leva a associar a ideia da cidade com as imagens do inacabado. Em última análise, pode-se dizer que as

metamorfoses da cidade produzem as imagens de ruínas e devastações modernas. Por isso muitos falam da cidade associando-a à ideia de caos. (CARLOS, 1992, p.67).

Busca-se pensar a cidade de uma maneira que seja possível entendê-la. Ou seja, a cidade enquanto produto histórico e social, que está relacionada com a sociedade em seu conjunto, com seus elementos construtivos e com sua história, e que se transforma à medida que a sociedade como um todo se modifica.

A cidade é uma realização humana, produto e obra, por isso tem a dimensão do movimento da vida humana. Diferencia-se do campo não apenas pelas atividades, mas enquanto construção/ realização do espaço que se distancia da natureza sem, contudo, perder sua dimensão natural. (CARLOS, 1992, p.90).

Nas imagens de satélite, da área de interesse, que serão mostradas na sequência, constata-se que entre a década de 1960 e o ano de 2014, a região não passou por novos recortes significativos na malha urbana, consolidando sua estrutura espacial. No entanto, vê-se que o desenho das vias e dos passeios foram constantemente modificados, de modo a adequar os melhores caminhos de circulação de veículos e reintegração de áreas urbanas para circulação de pedestres.



FIGURA 98 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1966 E 1972.
FONTE: IPPUC, Editado pela autora. (2014).

A Figura 98 apresenta do seu lado esquerdo, demarcado em rosa, a imagem de satélite da área de interesse em 1966, e do lado direito, demarcado em amarelo, a imagem de satélite de 1972. Nela pode-se ver que tanto a Praça Tiradentes

quanto a Praça Generoso Marques, no decorrer dos seis anos tiveram seu desenho unificado, o que, conseqüentemente diminuiu a circulação dos carros e privilegiou espaços mais amplos para circulação dos pedestres.



FIGURA 99 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1985 E 1990.
FONTE: IPPUC, Editado pela autora. (2014).

Na Figura 99 temos do lado esquerdo, demarcado em amarelo, a imagem de satélite de 1985 e do lado direito, demarcado em rosa, a imagem de 1990. As imagens acima comprovam que o desenho da Praça Generoso Marques se consolidou a partir da década de 1970. (FIGURA 100) Já a Praça Tiradentes, só teve seu desenho consolidado, como conhecemos até hoje, a partir da década de 1990, como podemos observar nas imagens de satélite da Figura 101.



FIGURA 100 - FOTOGRAFIA PANORÂMICA DA PRAÇA GENEROSO MARQUES.
FONTE: GUIA DE TURISMO CURITIBA (2013).



FIGURA 101 - IMAGEM DE SATÉLITE DA ÁREA DE INTERESSE EM 1997 E 2008.
FONTE: IPPUC, Editado pela autora. (2014).

A metrópole aparece hoje como a expressão última do processo de urbanização que tende à universalização, o lugar da liberdade e do aprisionamento, onde as diferenciações se colocam de forma clara e evidente nas formas arquitetônicas, nos gestos, roupas e olhares. Pensar a cidade e o urbano na perspectiva aqui analisada significa pensar a dimensão do humano, onde o espaço urbano é entendido enquanto *produto, condição e meio do processo* de reprodução da sociedade urbana. (CARLOS, 1992, p.90)

A construção da história da área de interesse dessa pesquisa, através da apresentação de mapas, croquis, imagens de satélite e fotografias serviram para corroborar a tese de Carlos, que defende que o acúmulo das ações em cada uma das diferentes etapas do processo histórico assume formas, características e funções distintas decorrentes das necessidades da sociedade de sua época.

5 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

Todos os temas, problemáticas e potencialidades levantadas nesse trabalho de pesquisa convergem a um mesmo ponto nesse momento: a necessidade de criar diretrizes capazes de nortear a etapa de projeto. Sendo assim, abordam-se pontos relevantes para tornar um objeto intervenção no espaço público e de transição, em uma forma agradável, útil e para o público.

5.1 TERRENO

A vida urbana se acentua e se reforça através de múltiplas contradições e aponta para um urbano em constante realização. A cidade espelha esse fato; ela não está pronta e acabada. Nela parece evitar-se cunhar o definitivo. (CARLOS, 1993, p. 91)

A principal diretriz da localização para o projeto foi a escolha por uma área pública indefinida, um fragmento urbano resultado do redesenho das vias. Isso porque, observou-se que a frequente transformação da paisagem urbana na cidade de Curitiba, resultou na criação de um grande número de fragmentos públicos, com potencial paisagístico, mas que frequentemente são subutilizados. Outra diretriz da escolha da localização para o projeto foi a centralidade do lote na cidade, proximidade com equipamentos culturais públicos municipais e o trânsito de pessoas em contato com a possível intervenção, que poderiam ser beneficiadas por ela.

Entende-se por fragmento urbano espaços públicos frutos do constante redesenho das vias e que, conseqüentemente, acabam não possuindo dimensões suficientes para usos mais significativos para a iniciativa privada ou pelo próprio poder público. Constituindo-se em respiros urbanos que, no entanto, não tem seu potencial paisagístico e de estar aproveitado. Em Curitiba existem vários exemplos de fragmentos urbanos públicos subutilizados que poderiam ser apropriados por intervenções que buscassem requalificar o espaço e a paisagem com algum uso permanente ou temporário. O primeiro exemplo é o terreno localizado na esquina da Rua Visconde de Nácar com a Rua Cruz Machado. (FIGURA 102). Uma quadra para frente, na Rua Cruz Machado esquina com a Alameda Cabral, encontramos outro

fragmento urbano muito semelhante ao primeiro, porém nele, foi feita um monumento em homenagem aos caipiras Nhô Belarmino e Nhá Gabriela. (FIGURA 103).

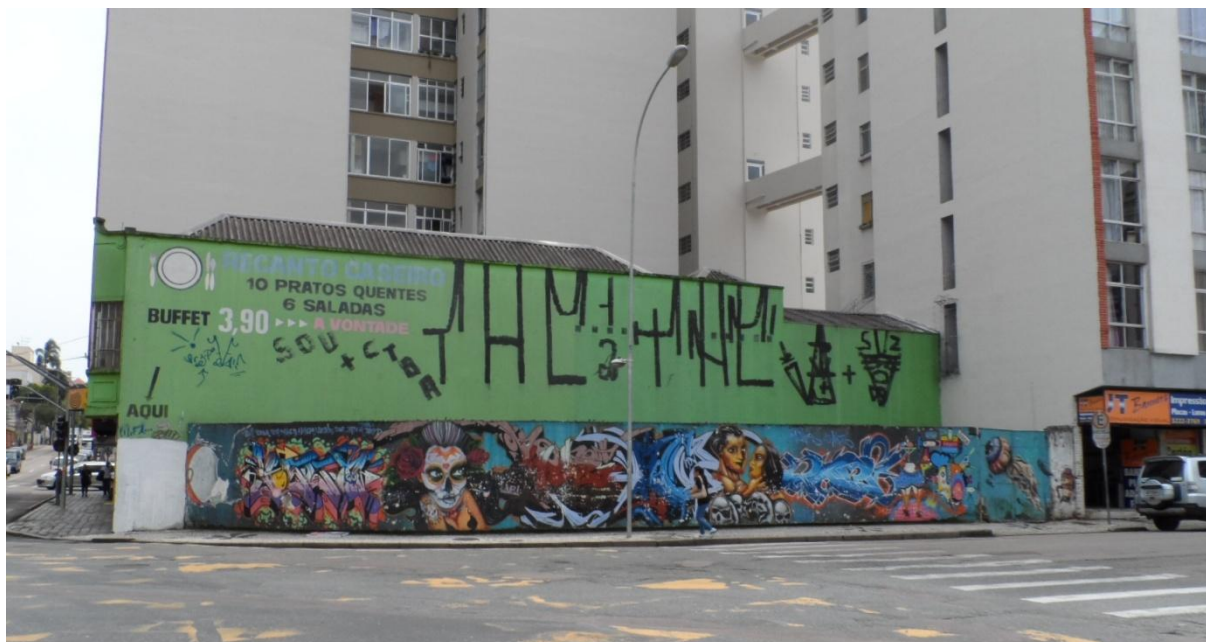


FIGURA 102 - FRAGMENTO URBANO SEM USO.
FONTE: A autora. (2014).



FIGURA 103 - FONTE MOCINHAS DA CIDADE.
FONTE: PARANÁ BLOG.

Já o fragmento urbano adjacente a Livraria Haupt, também próximo a nossa área de análise, observa-se uma apropriação semelhante ao que aconteceu no fragmento que escolhemos para nossa intervenção. Os donos da Livraria Haupt se apropriaram do fragmento público indefinido do lado da empena de seu edifício histórico abrindo portas e criando pequenos jardins. (FIGURA 104).



FIGURA 104 - LIVRARIA HAUPT.
FONTE: A autora (2014).

O fragmento urbano público escolhido para o projeto de intervenção localiza-se ao lado da empena cega do Palacete Tigre Royal²⁴, em frente a Rua Pref. João Moreira Garcez, esquina com a Travessa Tobias de Macedo (FIGURA 105). Ao lado da Praça Generoso Marques, esse fragmento é um importante espaço público indefinido e com grande potencial de reintegração urbana, inserido em um contexto de grande movimentação cultural, com circulação de pessoas e boa visibilidade.

²⁴ O Palacete Tigre Royal foi construído em 1916 a pedido da família Fatcuh - tradicionais libaneses que se estabeleceram inicialmente em Paranaguá e posteriormente na capital paranaense. O interesse partiu da localização do terreno ao redor da área de intenso comércio em frente ao antigo Mercado Público, na Praça Municipal, hoje Praça Generoso Marques, onde está localizado o Paço da Liberdade. O edifício é um exemplo da arquitetura eclética da cidade e possui em sua fachada, como um dos elementos principais, um frontão ornamentado em modelagem de argamassa com seu próprio nome.

5.2 ACESSOS

Considera-se que bons acessos são o segredo para o bom uso de espaços públicos abertos. Para Stephen Carr, o acesso ao espaço público é classificado em três tipos: físico, visual, e simbólico ou social (CARR *et al.*, 1995, apud PAGNOCELLI *et al.*, 2012). O acesso físico é caracterizado pela ausência de barreiras para entrar e sair de um ambiente. O acesso visual define a qualidade do primeiro contato, a impressão inicial dada ao usuário do lugar. E o acesso simbólico ou social está ligado à presença de sinais, cujos elementos indicativos podem ser percebidos com o uso dado, a decoração, a presença de seguranças, ou porteiros, o que pode atrair ou afastar as pessoas.

Considerando que o nosso fragmento urbano é uma passeio localizado ao lado de um importante ponto turístico e cultural da cidade, a Praça Generoso Marques, nossa intervenção será de fácil acesso e terá visibilidade a partir de vários pontos da região. (FIGURAS 106, 107, 108).



FIGURA 107 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA DA PRAÇA GENEROSO MARQUES.
FONTE: A AUTORA, Editado por Guilherme (2014).

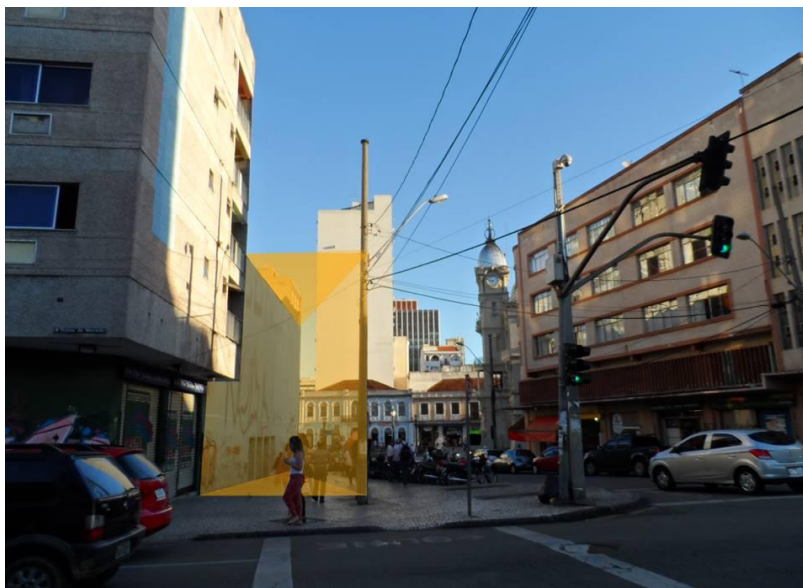


FIGURA 108 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA A PARTIR DA RUA PREF. JOÃO MOREIRA GARCEZ.

FONTE: A AUTORA, Editado por Guilherme (2014).



FIGURA 109 - ÁREA DE INTERVENÇÃO VISTA DA TRAVESSA TOBIAS DE MACEDO.

FONTE: A AUTORA, Editado por Guilherme (2014).

5.3 REDESENHO URBANO

Entendendo-se que a constante abertura de vias faz parte do processo e dinâmica de transformação da cidade, ir-se-á propor o redesenho dos passeios, tirar os estacionamentos de carro e moto nesta quadra. Além disso, pretende-se, ao propor uma intervenção nesse fragmento urbano em específico, reintegrar o espaço público, através do redesenho dos passeios e a retirada ou transferência das áreas de estacionamento.

5.4 EQUIPAMENTO CULTURAL - UM PROGRAMA MULTIUSO

A futura proposta de intervenção em um fragmento urbano deverá agregar alguma função cultural. Algumas opções apresentadas nos estudos de obras correlatas parecem ser atrativas o suficiente para a área urbana em estudo. Usos como: espaço de exibição de filmes, projeções e outras mídias digitais na empena cega do edifício, espaço de estar, palco e arena para apresentações. Um objeto de intervenção capaz de atender a múltiplas funções, em decorrência das características do local, e que possa se alterar e se adaptar a serviço de possíveis manifestações culturais, ou que seja palco e suporte para elas acontecerem.

Pretende-se criar uma intervenção cujo objetivo principal é reforçar a referência local e dinamizar a economia urbana através de eventos culturais.

5.5 MATÉRIA E TECTÔNICA

“a expressão tectônica da arquitetura pode enriquecer a experiência sensorial e intelectual da construção”. (NESBITT, 2008, p.536)

Na arquitetura nenhuma ideia ou conceito se realiza sem sua materialização. A construção arquitetônica se realiza através do material e da tecnologia, que se comunicam como fonte de significado e linguagem. Para execução da proposta de intervenção urbana pretende-se fazer uso de técnicas construtivas e materiais alternativos, como possibilidade de explorar uma construção sustentável. Também buscar-se-á explorar a transformação da percepção desse objeto inserido no espaço durante o dia e a noite.

5.6 ARTE E ARQUITETURA

Este trabalho partiu de uma premissa polêmica, mas que pertence à própria essência da arquitetura do nosso século: sua estreita relação com as demais artes. Com a eclosão das vanguardas artísticas no início do século XX, as experiências artísticas e arquitetônicas passaram a ser complementares. Isso significa que, segundo Montaner (2002, p.10), "frente às chamadas à ordem disciplinar e tectônica

da arquitetura, nossa interpretação surge de frutíferas relações interdisciplinares que se encontram na história da arte e da arquitetura e que, se converteram em essenciais e predominantes."

Atualmente diversos discursos disciplinares tomam a cidade como objeto, olhares externos à arquitetura que abriam espaço para novas poéticas do território, e até mesmo uma reconsideração da paisagem urbana como objeto estético. No entanto, diferente dessas disciplinas, a arte e a arquitetura constroem proposições, o que consiste em ir além da capacidade de refletir sobre a cidade ou aprimorar as maneiras de descrevê-la, mas acima de tudo, implica em uma intenção formalizadora que envolve o fazer, projetar no espaço da cidade algo que não existia ali antes. (CABRAL, 2008, p.42).

[...] a arte se manifesta nas culturas ou nas camadas culturais que, em qualquer tempo e lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão só no contexto de uma ética dos valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética de autoridade e liberdade. (ARGAN, 2005, p. 42).

Portanto, Argan (2005, p.29) entende que a arte é um fazer oriundo de uma estrutura cultural com sua matéria estrutural, que surge de processos de estruturação, nos quais se sedimentam as noções de artistas e habitantes, em que são articuladores processos mentais e manuais.

A arquitetura é uma manifestação cultural que, uma vez criada, passa a pertencer à cidade, a compor um espaço que é público e que é fruído por todos. Os confortos de uma casa são privativos de seus moradores, mas o espaço urbano, em cuja configuração essa casa contribui, é fruído e usufruído por todos. É nessa dimensão coletiva da arquitetura que reside todo o seu fascínio, que a faz polêmica e, ao mesmo tempo, menos argúvel do que outra manifestação cultural qualquer. (MALARD, 2006, p. 94)

Para Malard (2006, p.94), a arquitetura é o palco e o lugar dos acontecimentos humanos e dos eventos cotidianos. Seus objetos são submetidos frequentemente a análise pública, pois estão localizados na cidade de maneira permanente, diferente de outras manifestações artísticas.

Segundo Unwin (2013, p. 126), o principal fator que identifica a arquitetura é que ela identifica o lugar, transcendendo as finalidades práticas. Ele também defende que a diferença sutil e fundamental entre arte e arquitetura está ligada aos

conceitos de interação e incorporação do sujeito. Para o autor, a arquitetura é aquilo que não apenas interage com o sujeito, mas que o incorpora. Utiliza-se esse conceito para justificar neste texto, a condição mínima para que uma obra de arte seja considerada arquitetura: a incorporação do sujeito.

6 CONCLUSÃO

Desde o final dos anos sessenta, experimenta-se no campo cultural, uma urgência de se compreender a crise do programa moderno. Neste período observa-se, tanto na produção crítica quanto teórica, uma ampliação do foco da obra de arte como objeto autônomo e um deslocamento das posições que defendiam divisões tradicionalmente estabelecidas. Coloca-se em prática um discurso interdisciplinar que tem a cidade como campo complexo para essas discussões, e que se manifesta como um lugar privilegiado para desenvolvimento de diversos projetos. Desse modo, não é possível compreender as criações artísticas e arquitetônicas contemporâneas separadamente das grandes escalas da metrópole, assim como a perda dos referenciais históricos e locais que a dinâmica urbana provoca.

Ao compreender a cidade como um produto social, fruto das realizações humanas e que se constitui da soma de vários tempos e da ação de vários agentes sociais, nota-se que o acúmulo dessas ações, em cada uma das diferentes etapas do processo histórico assume formas, características e funções distintas. No entanto, o espaço urbano foi e continua sendo o principal palco para as manifestações sociais, culturais e artísticas, reproduzindo a manutenção dos lugares de encontro e reencontros, da festa, da apropriação do público para a vida.

Neste texto, entender o significado da palavra *lugar* é importante, pois acredita-se que ela é essencial na constituição de uma cultura de espaço público. Na arquitetura, a noção de lugar tornou-se imprescindível ao repensar importantes postulados da disciplina, assim como originou uma série de novos discursos e posicionamentos experimentados na cidade dos anos 1980. Na arte o conceito de lugar ganhou importância a partir da década de 1960, quando algumas proposições passaram a ser feitas na paisagem, natural ou urbana, sugerindo novas aspirações que faziam do lugar o objeto.

A segunda metade do século XX, represtou a dissolução de conceitos fechados tanto para arte quanto para a arquitetura, colocando-as em um mesmo território de discussão. No entanto, considera-se que arte e arquitetura são disciplinas distintas e, que conforme Unwin (2013, p. 126), a diferença sutil entre elas está na consciência de conceitos de interação de incorporação do sujeito. Para

o autor, a arquitetura é concebida reconhecendo a pessoa não somente como espectadora, mas como parte constitutiva da obra.

Por acreditar que a interferência artística na cidade pode contribuir para redefinir o espaço urbano, assim como criar novas relações com a arquitetura e urbanismo, a autora escolheu a intervenção urbana como tema de seu trabalho. A temática da relação entre "arte e arquitetura" foi o elemento motivador para fazer uma reflexão sobre a qualificação da forma e do espaço urbano, o lugar de vivência das pessoas. Espera-se, através dela, intensificar a percepção desses espaços e resgatar significados ocultos e esquecidos. Redimensionar a organização de lugares que restaram do desenho urbano, apontando novas possibilidades, usos e sugerir diferentes configurações.

Procurou-se suscitar através do conteúdo desse trabalho o interesse por futuras reflexões na área, visto que, o universo desta pesquisa não se esgota aqui, abrindo um leque de possibilidades para novas discussões ao concluir esta monografia com o anseio de ter-se contribuído com a realidade estudada.

7 BIBLIOGRAFIA

- ABREU, M. A. Sobre a memória das cidades. **Revista Território**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 05-16, 1998. Disponível em: <www.revistaterritorio.com.br/pdf/04_2_abreu.pdf>. Acesso em: 04/08/2014.
- ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLOOMFIELD, T. B. **O espaço urbano vivido, percorrido e produzido por práticas artísticas contemporâneas, na cidade de Curitiba**. Tese (Doutorado em Geografia) - Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.
- BOTELHO, T. Revitalização de centros urbanos no Brasil: uma análise comparativa das experiências de Vitória, Fortaleza e São Luís. **Revista EURE**. Santiago, v. 31, n. 93, p. 53-71, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/eure/v31n93/art04.pdf>> Acesso em: 27/10/2014.
- CABRAL, C. P. C. Arquitetura, arte, espaço público: o projeto como reconstrução do lugar. **ARQTEXTO**, n. 8, p.42-57, 2008.
- CARLOS, A. F. A. **A cidade**. São Paulo: Contexto, 1992.
- CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- COSTA, R. X. Interfaces do espaço na arquitetura e na arte contemporânea: o museu em debate. 18º Encontro Nacional Anpap. 2009. **Anais**, Salvador, p. 2843-2855.
- FERREIRA, L. M. **O espaço urbano como suporte para a arte**. Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Londrina, 2005.
- FIGUEIREDO, L. C. **Sociabilidade e cultura no Paraná: a cidade de Maringá**. 200f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

KRAUSS, R. Escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p.87-93, 1984.

LUCENA, F. P. **Peter Eisenman: autonomia crítica da arquitetura**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MALARD, M. L. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MONTANER, J. M. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

O'DOHERTY, B. **Inside the white cube: the ideology of the gallery space**. São Francisco: The Lapis Press, 1986.

PAGNOCELLI, H. A. **Pocket park em Curitiba**. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

PEIXOTO, N. B. **Intervenções Urbanas: Arte/ Cidade**. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

SYKES, A. K. **Campo ampliado da arquitetura: antologia teórica: 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TOMKINS, C. **As vidas dos artistas**. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

UNWIN, s. **Vinte edifícios que todo arquiteto deve compreender**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

8 BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARMHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

ARQUIVO SETOR HISTORICO, Curitiba. **Setor Histórico**. Casa da Memória. Consulta em 09/10/2014.

ART & PLACE. EUA: Phaidon Press, 2013.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BIDOU-ZACHARIASEN, C (Coord.). **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2006.

BLOOMFIELD, T. B. O carro como um lugar: perspectivas de territorialidades e representações na cidade de Curitiba. **GeoTextos**, Curitiba, vol. 6, n.1, p. 161-176, 2010.

BLOOMFIELD, T. B. **O carro como um lugar: perspectivas de territorialidades e representações na cidade de Curitiba**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BLOOMFIELD, T. B. O espaço da pós-modernidade, em Código 46. **Geografias**, Belo Horizonte, vol. 2, n.1, p. 109-113, 2010.

BLOOMFIELD, T. B. Poéticas do efêmero ou a materialização de unidades de tempo, nos trabalhos dos artistas visuais Juan Parada e Marcio Prado. 22º Encontro Nacional Anpap, 2013. **Anais**, Belém, p. 886-901.

BOUTINET, J. P. **Antropologia do Projeto**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

BRADLEY-HOLE, C. **El jardín Minimalista**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

BRANDÃO, C. A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CARROL, N. **Filosofia da arte.** Lisboa: Edições texto & Grafia, 2010.

CHING, F. D. K. **Arquitetura: forma, espaço e ordem.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CLARK, R. H.; PAUSE, M. **Architecture: temas de composición.** México: Gustavo Gili, 1987.

COSTA, L. C.; GASTAL, S. A. Paisagem Cultural: Possibilidades e limites. In: 1º Colóquio Ibero-Americano de Paisagem, Patrimônio e Projeto: desafios e perspectivas, 2010. **Anais**, Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COTRIM, G. F. C. **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DANTAS, A. D. **Os pavilhões brasileiros nas exposições internacionais.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DONIS, D. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FLORES, V. M. E. **Minimalismo e pós-minimalismo: forma, anti-forma e corpo na obra de Robert Morris.** Covilhã: LabCom, 2007.

FONTES, A. S. **Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea.** São Paulo: Casa da Palavra Produção Editorial, 2013.

LEFEBVRE, H. **A Revolução Urbana.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MAZETTI, H. M. **Intervenção urbana: representação e subjetividade na cidade.** Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UNB- 2006. pp. 1-15.

MEMOLI, M. RIVIERE D'ARC, H. **Intervenções urbanas na América Latina: viver no centro das cidades.** São Paulo: Editora SENAC, 2012.

NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)**. São Paulo: Cosac Naify, 2008,

NIEMEYER, O. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1987.

PIGNATARI, D. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

POSSAMAI, Z. R. **Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

ROSA, R. B. **Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arte e arquitetura na modernidade brasileira**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SCHULZ-DORNBURG, J. **Arte e arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SERT, J. L. **Conversaciones y escritos: lugares de encuentro para las artes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

SMITH, N. **The new urban frontier: gentrification and the revanchist city**. New York; London: Routledge, 1996.

SOUZA, L. F. **Intervenção urbana na cidade pós-moderna: Rua Trajano Reis em Curitiba**. Monografia (Especialização em Comunicação) - Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Arte, Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2012.

TEIXEIRA, C. M. **Em obras: história do vazio em Belo Horizonte**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

VARGAS, H. C. **Centros urbanos: por quê intervir?** Palestra apresentada no Seminário Internacional de Reabilitação de Edifícios em áreas centrais. São Paulo: EPUSP, 2006.

9 FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

ARCHDAILY. **Identity Pavilion.** Disponível em: <<http://www.archdaily.com/543608/bcn-re-set-identity-pavilion-urbanus/>> Acesso em: 05/11/2014.

ARCHDAILY. **Ring of celestial bliss.** Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-143472/anel-de-extase-celestial-jj-pan-e-partners/5214f977e8e44e4ee3000021>> Acesso em: 05/11/2014.

ARCHITETOUR. **Memorial do Holocausto, Peter Eisenman.** Disponível em: <<https://architetur.wordpress.com/tag/peter-eisenman/#jp-carousel-11>> Acesso em 27.10.2014.

BURLAMAQUI, J. **15 volumes de cimento, Donald Judd.** Disponível em: <<http://www.julianaburlamaqui.com.br/blog/chinati-foundation-marfa-texas-by-cristina-burlamaqui/>> Acesso em: 16/10/2014.

CIENCIA-ARTE. **Three x Four X Three, Sol LeWitt.** Disponível em: <<http://ciencia-arte.blogspot.com.br/2011/12/hasta-pronto.html>> Acesso em: 25/10/2014.

CHRISTO. **The Gates.** Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-gates#.VGj_SfnF9Z8> Acesso em: 16/10/2014.

CURITIBA ANTIGA. **Praça Generoso Marques.** Disponível em: <<http://www.curitibaantiga.com/fotos-antigas/301/Praca-Generoso-Marques-vista-de-cima.html>> Acesso em: 05/11/2014.

CURITIBA BLOG. **Fonte Mocinhas da cidade.** Disponível em: <<http://www.curitiba.parana.blog.br/fonte-mocinhas-da-cidade/>> Acesso em: 05/11/2014.

DELTA FOUNDATION. **Ring of celestial bliss.** Disponível em: <http://www.delta-foundation.org.tw/event/tlf2013/en/multimedia_photos.htm> Acesso em: 05/11/2014.

DW. **Memorial do Holocausto, Peter Eisenman.** Disponível em: <<http://www.dw.de>>

/overlay_media/memorial-do-holocausto-em-berlim/g-1579572> Acesso em: 05/11/2014.

ESPAÇO HUMUS. **Gordon Matta Clark.** Disponível em: <<http://espacohumus.com/gordon-matta-clark/>> Acesso em: 05/11/2014.

EUROPA CONCORSI. **The longest bench.** Disponível em: <<http://europaconcorsi.com/projects/177700-Studio-Weave-The-longest-bench>> Acesso em: 05/11/2014.

GAZETA DO POVO. **Fazendo a América.** Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?id=1175617>> Acesso em: 05/11/2014.

GUIA DE ROMA. **Estátua de Marco Aurélio.** Disponível em: <http://guiaderoma.blogspot.com.br/2012_07_01_archive.html> Acesso em: 16/10/2014.

HOURS OF IDLENESS. **Tilted Arc, Richard Serra.** Disponível em: <<http://hoursofideness.wordpress.com/2013/02/21/short-response-to-robert-storrs-tilted-arc-enemy-of-the-people/>> Acesso em 26/10/2014.

MAR AO LESTE. **A fonte, Duchamp.** Disponível em: <<http://maraoleste.blogspot.com.br/2013/07/a-fonte-de-marcel-duchamp.html>> Acesso em: 16/10/2014.

MMM. **Donald Judd: el minimalismo del objeto específico.** Disponível em: <<http://mmm-minimalismo.blogspot.com.br/p/donald-judd-el-minimalismo-del-objeto.html>> Acesso em: 16/10/2014.

PARQUES E PRAÇAS DE CURITIBA. **Praça Generoso Marques.** Disponível em: <<http://www.parquesepracasdecuritiba.com.br/images/generoso06.jpg>> Acesso em: 05/11/2014.

PROGETTARE ARCHITETTURA. **Ring of celestial bliss.** Disponível em: <<http://www.progettarearchitettura.it/una-lanterna-tecnologica/>> Acesso em: 05/11/2014.

SESC PR. **Paço da Liberdade.** Disponível em:
 <<http://www.sescpr.com.br/2012/12/mundo-de-sonhos-invade-o-sesc-paco-da-liberdade/>> Acesso em: 05/11/2014.

SMITHSON, R. ***Spiral Jetty***. Disponível em: < http://robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm> Acesso em: 16/10/2014.

SPPERT. **Paço da Liberdade.** Disponível em:
 <http://www.sppert.com.br/Artigos/Brasil/Paran%C3%A1/Curitiba/Turismo/Cultural/Pr%C3%A9dios_hist%C3%B3ricos/Pa%C3%A7o_da_Liberdade/> Acesso em:
 05/11/2014.

WIKIPEDIA. **Pavilhão de Barcelona.** Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pavilh%C3%A3o_alem%C3%A3o_na_Feira_Universal_de_Barcelona> Acesso em
 27/10/2014.

10 WEBGRAFIA

ARCHDAILY. **Ring of celestial bliss**. Disponível em: <www.archdaily.com.br/br/01-143472/anel-de-extase-celestial-jj-pan-e-partners> Acesso em: 05/11/2014.

ARCHELLO. **Ring of celestial bliss**. Disponível em: <<http://www.archello.com/en/project/ring-celestial-bliss#>> Acesso em: 10/10/2014.

ARCH2. **Ring of celestial bliss**. Disponível em: <<http://www.arch2o.com/ring-of-celestial-bliss-jj-pan-partners/>> Acesso em: 10/10/2014.

CHRISTO. **The gates**. Disponível em: <<http://christojeanneclaud.net/projects/the-gates#.VExtPPnF9Z8>> Acesso em: 25/10/2014.

CURITIBA. **Paço da Liberdade**. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/idioma/portugues/pacoliberdade>> Acesso em: 05/11/2014.

DELTA FOUNDATION. **Ring of celestial bliss**. Disponível em: <http://www.delta-foundation.org.tw/event/tlf2013/en/design_ring.htm> Acesso em: 02/11/2014.

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. Disponível em <<http://www.ippuc.org.br/default.php>>. Acesso em 13/10/2014.

MOMA. **Young Architects Program**. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/yap/2014rome_pkmn.html> Acesso em: 24/10/2014.

ORIZZONTALE. **Instalação 8¹/₂**. Disponível em: <<http://www.orizzontale.org/progetti/8-%C2%BD>> Acesso em: 24/10/2014.

PUC- RIO. **Espaço crítico: Holocaust Memorial Berlin**. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16784/16784_7.PDF> Acesso em: 02/11/2014.

PUC SP. **Arte/cidade**. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/artecidade/>> Acesso em: 19/10/2014.

SMITHSON, R. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/>> Acesso em: 25/10/2014.

SUPER INTERESSANTE. **Entre o museu e o outdoor.** Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cultura/museu-outdoor-445838.shtml>> Acesso em: 14/10/2014.

UNESCO. Organização da Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura no Brasil. **32ª Conferência Geral**, Paris, 2003. Disponível em: <http://portal.unesco.org/en/ev.phpur_id=20924&url_do=do_topic&url_section=201.html>. Acesso em 14/09/2014.

VITRUVIUS. **Síntese das artes: sentidos e implicações na obra arquitetônica.** Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.144/4351>> Acesso em: 10/10/2014.

YOUTUBE. **Trailer do filme 8¹/₂.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jUc4oHnFBnc>> Acesso em: 24/10/2014.