

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

2

PEDRO HENRIQUE MÁXIMO PEREIRA
(ORGANIZADOR)

 **Atena**
Editora
Ano 2022



ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

2

PEDRO HENRIQUE MÁXIMO PEREIRA
(ORGANIZADOR)

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço, imaginação e memória visual 2

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Pedro Henrique Máximo Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A772 Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço, imaginação e memória visual 2 / Organizador Pedro Henrique Máximo Pereira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-968-1

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.681221002>

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. I. Pereira, Pedro Henrique Máximo (Organizador). II. Título.

CDD 720

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

Enquanto o livro “Arquitetura e urbanismo: sensibilidade plástica, noção do espaço, imaginação e memória visual”, volume 1, tensiona sobre as possibilidades de **produção** e **percepção** do espaço, este volume 2, agora diante das leitoras e leitores, por sua vez, possui outra característica.

Há aqui três agrupamentos possíveis. O primeiro encontra-se nas reflexões sobre a **desigualdade social**, a necessidade da habitação e os meios para alcançá-la. O segundo está estritamente detido nas questões relacionadas ao **ensino** de arquitetura, de projeto de arquitetura, da paisagem e à pesquisa. O terceiro, por fim, está relacionado ao **patrimônio**, à memória, aos centros históricos e às obras isoladas de valor artístico e histórico.

Este conjunto pode ser traduzido, face ao contexto mais amplo de crise e pandemia que vivemos, com as preocupações atuais sobre as demandas por ele trazidas ou aprofundadas.

Primeiro, quais as causas do aumento da desigualdade e, por consequência, da crise habitacional que empurrou milhares de pessoas à informalidade e à situação de rua no Brasil? Como solucionar este problema em agravamento acelerado? Como interrompê-lo agora e no médio-longo prazo? Quais exemplos efetivos podem ser trazidos à mesa para o debate?

A segunda preocupação encontra-se concentrada nas reflexões sobre o ensino de projeto de arquitetura e da paisagem. Quais os rumos do ensino face às demandas recentes? Como reforçar habilidades e competências necessárias para o pleno exercício crítico da profissão a partir do ensino e da pesquisa? Quais métodos utilizar? Como avaliar tais resultados?

A terceira preocupação está detida no valor patrimonial, histórico e artístico dos centros históricos e obras isoladas. Quais impasses estão presentes no patrimônio histórico? Quais mensagens tais patrimônios nos trazem ao presente? Aqueles monumentos que não traduzem necessariamente valores humanitários do presente, são para preservar ou apagar? Como reconhecer e resgatar o valor e o sentido de beleza de sítios históricos e de obras isoladas recentemente reconhecidas como relevantes? Como valorizá-las, trazê-las à tona, conservá-las?

Caro leitor, cara leitora. Certamente os textos presentes neste segundo volume não nos apresentarão respostas definitivas a tais questionamentos. Certamente não há respostas fáceis e prontas para nossos dilemas aqui representados. No entanto, este rico conjunto de textos reflexivos e críticos contribuirão para os debates já existentes, mas estressados pelas realidades que nos assolam, de modo ímpar.

Assim, estimo, a leitoras e leitores, excelente leitura e reflexão!


SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROBLEMA DA POPULAÇÃO EM SITUAÇÃO DE RUA NO BRASIL

Giuliana Lima Oliveira

Vera Santana Luz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210021>


CAPÍTULO 2..... 18

TRANSDISCIPLINARIDADE E PRODUÇÃO DE HABITAÇÃO SOCIAL INFLUÊNCIA DOS REGULAMENTOS MEXICANOS

Thania Batista Estévez

Bertha Lilia Salazar Martínez

Luis Arturo Vázquez Honorato


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210022>

CAPÍTULO 3..... 27

NOTAS SOBRE UNA EXPERIENCIA FORMATIVA RADICAL: TALLERES ARTÍSTICOS Y TÉCNICOS SUPERIORES (VKHUTEMAS VKHUTEIN 1920-1932)

Celso Valdez Vargas


Selene Laguna Galindo

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210023>

CAPÍTULO 4..... 44

APONTAMENTOS SOBRE AS AULAS DE PROJETO EXECUTIVO NO ÂMBITO DA EAU-UFF A EXPERIÊNCIA DO PROJETO EXECUTIVO NAS ESCOLAS DE ARQUITETURA E URBANISMO, UMA REFLEXÃO


Pedro da Luz Moreira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210024>

CAPÍTULO 5..... 57

EL TALLER DE PAISAJE, ESTRATEGIAS Y OBJETIVOS, EMPATIA, LA ARQUITECTURA COMO RESPUESTA

José Luis Jiliberto Herrera

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210025>


CAPÍTULO 6..... 70







A CONTRIBUIÇÃO DO GRUPO META NO PROCESSO CRIATIVO E PROJETUAL ATRAVÉS DA MAQUETE FÍSICA NO CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO-UFSM/CS

Ana Elisa Souto

Mylena Roehrs


Pedro Gabriel Pedra Kolbe

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210026>

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 7 | 82 |
| DIMENSIONES FACTORIALES DE LA BELLEZA EN LOS CENTROS HISTÓRICOS | |
| Sara González Moratiela | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210027 | |
| CAPÍTULO 8 | 95 |
| PERCEÇÃO DA PAISAGEM SONORA DE UM PARQUE URBANO | |
| Elcione Maria Lobato de Moraes | |
| Paulo Chagas Rodrigues | |
| Izabel Bianca Araújo Lopez | |
| Mayanne Silva Farias | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210028 | |
| CAPÍTULO 9 | 108 |
| RESTAURO ABERTO: UMA EXPERIÊNCIA PARA VALORIZAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO ARTÍSTICO-CULTURAL | |
| Eliana Zaroni L. Silva | |
| Noemi Zein Telles | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.6812210029 | |
| CAPÍTULO 10 | 122 |
| DESTRUIÇÃO DE MONUMENTOS: ATENTADO À MEMÓRIA OU RESOLUÇÃO DE DESAVENÇAS? | |
| Melissa Ramos da Silva Oliveira | |
| Maria Augusta Deprá Bittencourt | |
| Victória Christina Simões Pinheiro | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.68122100210 | |
| CAPÍTULO 11 | 134 |
| ALVENARIAS VERNÁCULAS: RECUPERAÇÃO E DIFUSÃO DE SISTEMAS CONSTRUTIVOS DE SÃO JOÃO DEL-REI E REGIÃO | |
| Mariana Soares Arcanjo | |
| Alexandre Campos Silva | |
| Mateus de Carvalho Martins | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.68122100211 | |
| CAPÍTULO 12 | 148 |
| MAPEAMENTO DAS CONSTRUÇÕES MODERNISTAS DE PONTA GROSSA | |
| Ana Paula Alece Koch | |
| Jeanine Mafra Migliorini | |
| Mariana Lemos Cavalcanti Gomes Soares | |
| Natália Martins Michalowski | |
|  https://doi.org/10.22533/at.ed.68122100212 | |
| CAPÍTULO 13 | 159 |
| ARQUITETURAS PINTADAS: O DENTRO E O FORA NAS CASAS GERMÂNICAS DE | |

ANTÔNIO CARLOS

Sandra Makowiecky


 <https://doi.org/10.22533/at.ed.68122100213>

CAPÍTULO 14..... 172

**A ESTÉTICA SOCIAL E A SUSTENTABILIDADE DA ESTRUTURA APARENTE DA
ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA DE MARCOS ACAYABA**

Mariana Rabello de Almeida

Ricardo Carvalho Lima Ramos

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.68122100214>

SOBRE O ORGANIZADOR..... 194

ÍNDICE REMISSIVO..... 195

CAPÍTULO 9

RESTAURO ABERTO: UMA EXPERIÊNCIA PARA VALORIZAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE PATRIMÔNIO ARTÍSTICO-CULTURAL

Data de aceite: 01/02/2022

Eliana Zaroni L. Silva

Doutora em Comunicação e Artes (ECA – USP). Docente na Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo – SP, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/3089873823304215>

Noemi Zein Telles

Mestre em Educação, Arte e História da Cultura (Mackenzie). Sem vínculo institucional
São Paulo – SP, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/3478469003418874>

RESUMO: Este artigo se refere a uma experiência de apreciação, conservação e restauro de obra de arte pública, pertencente ao patrimônio cultural e artístico do Metrô de São Paulo. Apresenta a trajetória de um processo de trabalho – desde a primeira instalação de *Solaris* até o mais recente restauro – numa oportunidade única de entender a própria obra, que passou por três transposições de local sendo restaurada em diferentes ambientes. O artigo enfoca a última restauração (2019) que ocorreu *in locu* na estação Pedro II do metrô, um processo de restauro aberto que esteve todo tempo em exposição ao público. Portanto, verifica-se a percepção de uma nova dinâmica entre a obra de arte e o entorno, resultado de uma experiência relacionada à realidade multifacetada da cidade e vivenciada por meio da comunicação entre a peça, sua artista-restauradora e o contato direto com os espectadores, que guardam lembranças diversas de *Solaris* em seu imaginário cotidiano,

tendo nessa ocasião a oportunidade de ver a obra sendo transformada. Esse contexto permite a aquisição de novos modos de conhecimento e sugere um caminho para valorização e conservação de patrimônio artístico-cultural.

PALAVRAS-CHAVE: conservação, restauro aberto, arte pública, patrimônio artístico-cultural, Metrô de São Paulo.

OPEN RESTORATION: AN EXPERIENCE FOR VALORIZATION AND CONSERVATION OF ARTISTIC AND CULTURAL HERITAGE

ABSTRACT : This article refers to an experience of appreciation, conservation and restoration of public artwork, which belongs to the Sao Paulo Metro's cultural and artistic heritage. It presents the trajectory of a work process – from *Solaris'* first installation to the most recent restoration – in a unique opportunity to understand the work itself, which has through three site transpositions being restored in different environments. The article focuses on the last restoration (2019) that took place on-site at Pedro II subway station, an open restoration process that has been in public exposure all the time. Therefore, there is the perception of a new dynamic between the artwork and the surroundings, the result of an experience related to the multifaceted reality of the city and lived through the communication between the art piece, its restorative artist and direct contact with the spectators, who keep various memories of *Solaris* in their daily imaginary, having on this occasion the opportunity to see a work in progress. This context allows the acquisition of new modes of knowledge and suggests a way for

the valorization and conservation of artistic and cultural heritage.

KEYWORDS: Conservation, open restoration, public art, artistic and cultural heritage, Sao Paulo Metro.

1 | INTRODUÇÃO

Percorrendo as estações de metrô da cidade de São Paulo, é possível observar que há um convívio permanente dos transeuntes com as obras de arte e ações culturais em seu entorno. Ao longo dos anos, percebe-se que tais manifestações artísticas se espalharam por diversas estações e tornaram-se parte do patrimônio público da cidade.

Atualmente, elas formam um conjunto com mais de 80 obras de arte que dão nova vida à arquitetura dos subterrâneos do Metrô e constroem um cenário aberto à apreciação da arte pública na cidade. Segundo Cutolo:

A primeira experiência do Metrô de São Paulo com Arte Pública deu-se em 1978, quando o projeto de reurbanização da Praça da Sé, integrada à estação de mesmo nome, incorporou aos jardins diversas esculturas. A partir dessa iniciativa, descobriu-se o potencial da arrojada arquitetura das estações para acolher manifestações artísticas de caráter permanente. (CUTOLO, 1999, p. 132).

Para Abreu (2017), este foi um terreno fértil para desenvolver o debate acerca da relevância da arte pública e, dessa discussão, surgiu a proposta de obras de arte serem colocadas em todas as estações do metrô. O projeto Arte no Metrô foi formalizado em 1988 com a instituição de uma Comissão Consultiva de Arte.

Segundo Macedo e Hajli (2018), para Radha Abramo, que durante anos foi uma espécie de curadora do projeto Arte no Metrô, a disponibilização de obras de arte para milhares de usuários do metrô resgata o sonho utópico de John Ruskin de levar a arte até o povo, em função de seu inegável potencial educador. Ainda nesta reflexão, nas palavras da própria crítica de arte pública:

O fruidor não para diante do painel do metrô; movimentando-se no percurso convencional que o leva ao trem ele vai acumulando formas, cores e linhas que depois se arranjam mentalmente em correspondência à obra vista. Com esta atitude ele soma ao anterior prazer de admirar concretamente a obra, o prazer maior de recriá-la abstratamente na memória. (ABRAMO, 1994, p. 16).

Estes olhares, por vezes, tornam-se pontuais. Neste sentido, pretende-se aqui analisar uma das inserções de arte pública, de alcance popular, que possibilitou um encontro muito positivo de acessibilidade para com a coletividade quando em seu último restauro aberto permitiu a visita do público, que pôde presenciar o desenvolvimento de um trabalho em andamento.

A obra *Solaris* é de autoria de Eliana Zaroni e foi instalada no Metrô em 1996¹. O projeto ocorreu quando, dois anos antes, a artista e designer estava expondo três obras de

¹ Ver: SACRAMENTO, 2012, p. 64-65.

grande formato no MAM do Parque Ibirapuera, na exposição *Simplex como a terra*, e teve a oportunidade de conhecer o comitê de Ação Cultural do Metrô da época que se interessou por uma dessas peças e sugeriu sua instalação numa estação.

O projeto foi realizado e, sendo aprovado, a obra foi transposta do MAM para o ateliê da artista para, em seguida, ser instalada na plataforma da estação Penha na linha 3-Vermelha. Passadas quase duas décadas, devido ao aumento de fluxo de passageiros e lotação da plataforma, surgiu nova proposta de transposição, enviada pelo comitê de Ação Cultural, para que a peça fosse reinstalada na estação Pedro II, também situada na linha 3-Vermelha.

Em vista da transferência de lugar, a obra foi repensada para o contexto local e um novo projeto de restauro e conservação foi pensado para o espaço arquitetônico do saguão de saída da estação, sendo então este restauro aberto ao público. Estas mudanças de lugar possibilitaram diversas reflexões sobre as ocorrências da ação do tempo e das pessoas, na materialidade e nos tratamentos de superfície refeitos na pintura. Neste sentido, ocorreram inúmeras leituras e diferentes dinâmicas da atuação da obra vividas no espaço da cidade.

Este trabalho reflete sobre como a ação de requalificar o espaço urbano é também um modo de criar espaços de conhecimento. O restauro de uma obra de arte aberto ao público promove mecanismos de observação da reação desses transeuntes, permite interações e trocar. Além de ser mais um instrumento para auxiliar na conscientização para preservação e valorização do patrimônio arquitetônico, artístico e cultural.

2 | REFERENCIAL TEÓRICO

Vale ressaltar que, com a implantação do projeto de arte pública da Companhia do Metrô, abriu-se uma oportunidade única para que os artistas se expressassem e realizassem obras permanentes por onde circulam milhares de pessoas diariamente.

Nestes espaços, em que a arte pública passou a participar, formaram-se inúmeros cenários, muitos deles tornaram-se representativos do momento contemporâneo. Vivemos em um ambiente diverso, que ora parece retrair, por vezes chega até a nos paralisar, ora passa a alargar nossas vidas. Percebe-se uma profusão de estilos e tendências artísticas que participam continuamente do dia a dia do paulistano. Para Peter Bürger, a possibilidade desse ecletismo histórico instalou-se quando a arte se tornou autônoma, o que possibilitou os desdobramentos atuais e as inúmeras apropriações, tanto pela percepção de fragmentos ou por recortes, ou quando algum fato nos surpreende e propicia uma comunicação ativa com o que nos cerca (BÜRGER, 1998, p. 91).

Segundo Krauss, um dos movimentos de arte que mais aproximou essa percepção do espectador da obra foi o experimentalismo, tanto pelas escolhas investidas do artista, pelo processo de construção da obra, como pela apreensão do olhar do espectador, em que qualidades e atributos da obra passam a renovar a configuração do seu próprio discurso.

Neste sentido, Krauss acrescenta que uma série de acontecimentos mentais do nosso espaço mental privado (e independente da visão da obra) pode encontrar campo e chance de presentificação. Isto ocorre quando o indivíduo se conecta a algo que faz surgir traços e índices do seu inconsciente, da memória e da intuição nesta apreensão. São olhares que podem indicar novas particularidades e interações com a obra em seu espaço, com o corpo e a mente do sujeito, assim como na memória. As vivências despertadas pela sensorialidade comungam com a realidade do corpo físico e provocam o reconhecimento de outras faces do objeto observado (KRAUSS, 1993, p. 19).

Na obra de arte, o espectador capta inter-relações com aquilo que conhece através da pregnância de certas apreensões e passa a encontrar similaridades que entram conjuntamente em ação com as atividades dos sentidos e as atividades mentais do pensamento e do raciocínio através do olhar. Graças a esse jogo de transmutações, o significado criado na obra indica a precariedade dos referentes, tornando-se, para o imaginário do espectador, um conjunto de fragmentos para uma montagem poética.

O espectador não está isolado da obra. Ao contrário, ele entra em seu discurso e, numa espécie de fusão, o objeto referencial é vivido na obra, metamorfoseando-se como um camaleão que assume várias formas de representação e, neste jogo poético, passa a introjetar possibilidades de se representar e interpelar o espectador:

[...] e esta é a exigência de todos os que criam de modo artístico – abrir-se à linguagem que se fala numa obra e apropriar-se dela como da sua própria. Quer uma preparatória coletivização de caráter evidente de nossa visão de mundo sustente a formação e a configuração da obra de arte, quer nós, somente com o produto criado, com a qual nos defrontamos, precisemos aprender o alfabeto e a linguagem daquilo que nos diz aí, persistimos afirmando, que em cada caso há uma realidade conjunta, a realização de uma coletividade em potencial. (GADAMER, 1985, p. 61).

Neste sentido, as ocorrências e comentários captados – quando transeuntes estiveram presentes no local de restauro aberto ao público – foram extremamente positivos para que eles conhecessem o processo de restauração. Muitos queriam ajudar ou saber mais como foi feita a construção da obra, ou mesmo se sentiram à vontade para saber mais sobre o significado dela. Como diz Oliva, “a obra de arte é determinada pelo contexto em que ela se coloca” (OLIVA, 1998, p. 19).

3 | CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A obra original teve seu início com a construção de uma peça em argila, em que foram registrados os movimentos dos dedos das mãos, resultando em saliências semelhantes as realizadas pelas ventanias de areia em dunas do deserto. Após a modelagem, foi feita uma forma de gesso e a obra passou a ser um objeto de chão.

Após algum tempo, uma nova investida mais dinâmica foi feita sobre o objeto e seus

gomos salientes se alongaram. A peça tornou-se mais curva e mais cheia de energia, com um movimento de espiral, sendo agregados arcos de ferro. A proporção aumentou de 0,60 m para 1,20 m.

Após algum tempo, outra atitude foi tomada para ampliar ainda mais a escala desses movimentos, proporcionando, em sua vista interior, o foco de uma dimensão sem fim. Essa peça tornou-se uma maquete de uma obra maior sendo, então, a que foi exposta no MAM em 1994.

A obra passou a ter um sentido impactante pelo efeito em curva da sequência de arcos, como uma fuga em perspectiva alongada na vista de frente. Vale ressaltar este relato da crítica de arte Vera D’Horta, que captou essa percepção quando escreveu sobre este trabalho no catálogo da exposição no MAM:

A massa corporal mostra uma carcaça estrutural como se fosse exilá-la de um corpo. O desafio de estruturas que revelam e escondem também está na origem das grandes peças de ferro, formada por aros agrupados em elipse. A distância, essa grande mola pontua o espaço com o desenho arejado de suas curvas. De perto, através dessas costelas de ferro oxidado, vislumbra-se uma progressão cadenciada de volumes, moldados numa argamassa complexa, que luta por se integrar à natureza férrea, como um novo ser gestando no interior de uma carcaça abandonada. (D’Horta, 1994, p. 2).

Percebe-se, na vista proporcionada pela figura a seguir, quando observamos a sequência de arcos, a impressão de movimento oscilatório no interior da obra que é muito semelhante à visualidade dos túneis do Metrô. As luzes pontuais traçam arcos curvos e uma massa orgânica parece aderir à energia tubular da velocidade dos trens nos subterrâneos.

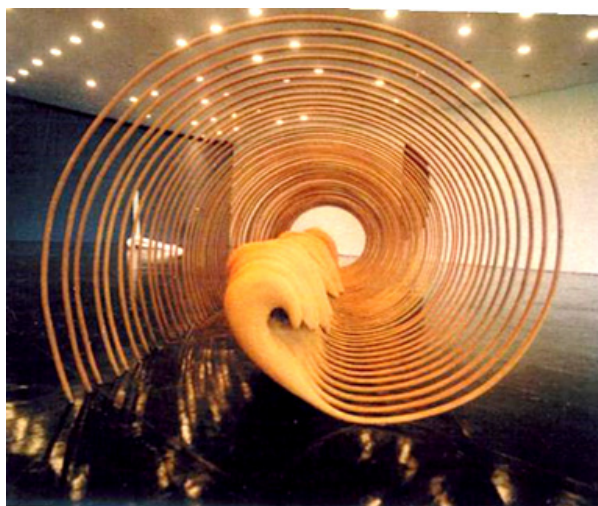


Figura 1: A peça Solaris em exposição no MAM. Fonte: Arquivo de Eliana Zaroni, 1994.

Este objeto de chão pôde assim remeter a um desenho bem elementar que lembra

energia solar, sendo denominada pela artista de *Solaris*, fazendo referência ao filme de mesmo nome do diretor russo Andrei Tarkovsky, no qual havia um planeta em forma de oceano que, quando naves terrestres se aproximavam, reproduzia as memórias dos passageiros cristalizando ilhas, e as imagens do inconsciente de familiares próximos tornavam-se visíveis.

A proposta de grande formato, ampliada para 1,23 m x 0,99 m x 6,00 m, foi dividida em blocos, sendo concebida no próprio ateliê da artista com materiais de ferro, espuma de poliuretano, argamassa e gesso, pigmentada com óxido de ferro, e foram feitos diversos moldes.

3.1 Instalação na Estação Penha e Primeiro Restauo

Após a exposição do MAM, a obra voltou para o ateliê e foi retirada para ser transportada para a plataforma de embarque da estação Penha na linha 3-Vermelha do Metrô. Para fixação, foi construída uma base de apoio; entretanto, a base foi temporária, porque esta inclusão do apoio alterou a estética da obra e desfigurou sua constituição original. Portanto, logo que houve uma oportunidade, na transposição para a estação Pedro II, também localizada na linha 3-Vermelha, a base foi retirada.



Figura 2: A peça *Solaris* na plataforma da estação Penha. Fonte: Arquivo de Eliana Zaroni, 1996.

As ações do tempo, após a instalação da obra na estação Penha, e as dificuldades de conservação se apresentaram equivalentes às que ocorrem na maioria dos monumentos públicos devido ao livre acesso do público. Sabemos que houve depredação e, nos primeiros cinco anos, aumentaram as quantidades de alterações e deformações nos arcos. Por motivos de segurança, entre 2007 e 2010, funcionários do Metrô colocaram cavaletes

no entorno da peça enquanto ela ainda estava exposta na estação Penha, deixando-a com aspecto de uma obra embargada.

No ano de 2011, foram retirados os cavaletes e, para solucionar o problema, foi colocada uma fita adesiva branca em torno da obra, sobre o chão, para sua proteção. Entretanto, conforme depoimento dos próprios funcionários que trabalharam nesta área do Metrô, continuaram as depredações, mesmo com a demarcação. Além disso, algumas fissuras apareceram devido à alteração dos arcos que foram amassados, criando rachaduras na massa dos últimos gomos.

Essas fissuras foram estancadas assim que houve a chance de transpor a obra para outro local. Isto ocorreu em 2013, devido às reformas da estação da Penha, com a previsão de inclusão de mais uma linha de transporte o que aumentaria ainda mais o fluxo de passageiros na plataforma de embarque. Deste modo, foi aprovado um projeto para transposição da obra, sendo escolhida a estação Pedro II na qual havia um grande saguão que comportaria adequadamente a obra.

No primeiro mês de restauro, antes da obra ser retirada da estação Penha e transferida para a estação Pedro II, foram colocados tapumes feitos de compensados no seu entorno para realizar a quebra da base de concreto. Sobre esta etapa, é interessante explicar que foi necessária a retirada dos módulos – partes separadas do conjunto total da obra – e a colocação de trincos e sarrafos de sustentação para fixação dos arcos. O serviço para retirar as pontas dos arcos que estavam presas no cimento foi todo manual. Além disso, houve a oportunidade de refazer as partes depredadas, sendo o restauro realizado de modo fechado.

3.2 Segundo Restauro e Transposição para Estação Pedro II

Nesta transposição, foi proposta uma nova configuração da base com uma nova parte para minimizar o problema estético. O projeto para a parte de baixo deu maior aderência ao corpo da obra, sem desfigurar seu caráter, formando um objeto único e mantendo, assim, a estética de sua original constituição que era de um objeto sem base.

O cronograma de restauro, com cerca de quatro meses, foi realizado majoritariamente no ateliê da artista². Iniciando-se pela execução da estrutura de fixação dos arcos que seria agregada à nova base após a concretagem realizada no terceiro mês. Continuando pela serralheria de suporte dos 120 arcos com tubos de ferro para ser agregada à parte interna da base e que se encaixaria depois nos arcos do corpo.

Ainda no primeiro mês, iniciou-se a modelagem do 1º módulo com a preparação dos materiais e planejamento da modelagem dos 5 módulos em curva, seguindo o desenho apresentado na maquete caracterizada pela reconfiguração. No segundo mês, foram refeitos os arcos do 1º, 2º e 3º módulos da obra, seguindo o desenho apresentado na maquete caracterizado pela sequência da evolução formal da curva e fixação da estrutura

² Localizado à rua Dr. Alberto Seabra, 1018 Vila Madalena, São Paulo.

da tubulação metálica³ para cada módulo, conforme o projeto da modificação das distâncias dos arcos.

Em seguida, foi feito o molde em gesso do 1º, 2º e 3º módulos da parte inferior ou base. Seguido da soldagem da estrutura interna fixada no molde e procedimentos de limpeza da massa de argila para colocação do concreto no molde. Depois, veio a parte da fixação e encaixe para fundição do concreto e cura do 1º, 2º e 3º módulos e a concretagem.

No terceiro mês, realizou-se a fundição do concreto e cura, com a modelagem do 3º, 4º e 5º módulos. Feito o molde em gesso da parte inferior desses módulos, seguiu-se a soldagem da estrutura interna fixada no molde e procedimentos de limpeza da massa de argila para colocação do concreto na forma. Finalizando a etapa com a pintura e o tratamento de superfície da parte inferior e superior do corpo da obra.

No quarto mês, foi dada continuidade do processo com tratamento de superfície na parte inferior dos 5 módulos. Depois, feita a confecção das caixas para armazenamento e posterior transporte dos módulos completos até a estação Pedro II.

Mais uma vez, foi necessária a colocação de tapumes para últimos retoques em modo de restauro fechado. Modelagem de acabamento de cada fixação da junta de aderência dos 120 arcos para melhor fixação, estética, alinhamento e tratamento de superfície com lixas e pintura final do corpo total da obra, com fibra e óxidos. Terminando com a pintura de finalização no local, com pincéis, resina de poliéster, pó de ferro e estopa, como ilustra a figura a seguir.

A nova configuração ampliou o sentido vertical da peça. A colocação de mais argamassa nos gomos ajudou a impedir a entrada no seu interior e, inclusive, por deixá-la mais alta, dificultou a subida nos arcos como acontecia antes. A reconfiguração também proporcionou maior interação da peça com o público, pois as pessoas puderam se ver entre os arcos e fotografar a obra tanto de dentro, nas bordas, como de fora.

O formato da nova curvatura, na sequência de arcos, acompanha o desenho do entorno do mezanino da estação Pedro II, em que há uma grande abertura circular de acesso a um piso inferior. Assim, a peça foi adequada ao contexto orgânico local, criando um diálogo com o vão central.

3 Tubos de ferro 3/4, vergalhão, chapa de aço 1020 de 1/2" x 4" x 7 m.

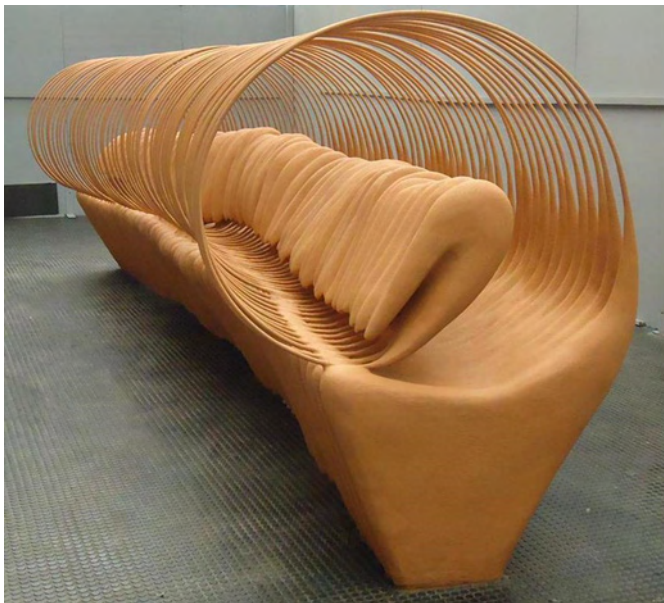


Figura 3: A peça Solaris reconfigurada e ainda protegida por tapumes na estação Pedro II. Fonte: Arquivo de Eliana Zaroni, 2014.

4 | EXPERIÊNCIA DE RESTAURO ABERTO

O último restauro da peça ocorreu recentemente em julho de 2019, porque após cinco anos exposta na estação, houve algumas avarias nos últimos arcos e novamente rachaduras. Mais uma vez, o trabalho de restauro foi feito pela própria artista, porém, desta vez, sem a colocação de tapumes que isolassem a obra do público.



Figura 4: A peça Solaris sendo restaura por Eliana Zaroni na estação Pedro II. Fonte: Arquivo de Noemi Zein Telles, 2019

Atendendo aos requisitos para execução do restauro, foi verificado que havia a necessidade de recolocação dos arcos das pontas, além de cobrir as fissuras que apareceram nas junções dos módulos. O trabalho na base foi realizado conforme o esperado, tendo se iniciado com a localização das fissuras e abertura para recolocar novo material, seguido da modelagem dos quatro arcos finais, pois estavam deprecados e precisaram ser soldados novamente.

Além da modificação e das fissuras nos locais em que se deprecaram os arcos, também apareceram rachaduras nas junções dos 5 módulos, provavelmente porque a colocação de sisal com gesso foi pouca na época. O sisal aumenta a ductilidade e resistência à fratura e à flexão do compósito. Também foi observado que a junção revestida com bastante fibra não apresentou a rachadura.

Utilizou-se de amassadores, martelos para dar maior maleabilidade da massa epóxi e dremel para abertura das fissuras. Deste modo, cada forma e cada curva do desenho dos gomos da obra foram sendo modelados. Mesmo na parte de baixo, que é de cimento, onde não houve quase avaria, foram revestidas áreas de pequeno desgaste com massa, assim como nas junções de módulos acoplados com massa epóxi. Após o polimento, foi feita a preparação da tinta original, com a mesma cor, e foram colocados pigmento ocre e areia fina para dar maior resistência e aspecto arenoso de argila e terra.

Ocorreu também uma interferência na cor da base, na parte inferior em contato com o chão. Isto se deu devido às enceradeiras que foram passadas todos os dias no chão do mezanino pelas funcionárias de limpeza da estação. O constante contato do material de

cor negra na superfície inferior da peça deixou marcada uma faixa preta. Como solução, a artista-restauradora resolveu aproveitar o ocorrido para fazer um sombreado do tom escuro até chegar na cor ocre da superfície de cima, integrando este efeito à peça de modo positivo.

Agora, mesmo encostando a enceradeira, a peça estará bem mais integrada ao chão conforme o tratamento de pintura escolhido para minimizar a faixa e suavizar esta junção da cor. Vale dizer que, nesse processo, foram utilizados pinceis chatos de cabo longo para entrar nas partes interiores da peça, devido à pouca distância dos arcos de ferro, para realizar a pintura. A figura a seguir demonstra o efeito novo dado à obra, com a faixa preta junto ao chão integrada à pintura.



Figura 5: A peça Solaris após restauração na estação Pedro II. Fonte: Arquivo de Noemi Zein Telles, 2019.

Em entrevista à página *Um Museu fora do Museu*, a artista comentou sobre a oportunidade de fazer a restauração da sua própria obra e poder trabalhar diretamente na estação Pedro II, em contato com o público nesse modelo de restauro aberto:

Eu vejo esse processo como uma oportunidade de entender a própria obra, perceber o efeito do tempo nos materiais utilizados e poder fazer algumas pequenas alterações nela para adaptá-la melhor ao seu entorno [...]. Outra grande diferença entre restaurar a escultura *in locu* na estação ao invés de levá-la a um estúdio é o contato diário com o público. Sempre recebo a visita de curiosos, especialmente crianças, e percebo um pouco melhor como a obra se comunica com as pessoas, como faz parte do imaginário e do cotidiano delas. (TELLES, 2019).

Para Zaroni, vendo sua obra exposta no Metrô, surgem analogias e uma compreensão

de diferentes universos de pesquisa, dentro de um conjunto mínimo de referentes. Enquanto trabalhava em sua peça, a artista-restauradora escutou alguns passageiros relatando visualizarem uma grande onda, enquanto outros disseram tratar-se da imagem física da frequência oscilatória de um som ou, ainda, de uma espiral de areia. Em sua visão, a mudança do corpo terroso da obra, com o aparecimento de sua estrutura férrea, torna-se um alerta sobre a desertificação causada pelas mudanças climáticas.

De fato, quando os transeuntes se interessam pela obra de arte e param seu percurso para observar o processo de restauração, inclusive tendo a oportunidade de conversar com a artista-restauradora, desenvolvem um sentimento de familiaridade e pertencimento com aquilo que veem. Como não há barreiras ou tapumes, sentem-se à vontade para fazer comentários e contar a experiência particular que tiveram com arte, pintura, modelagem. Outros, estimulados pela atmosfera de valorização e conservação de uma arte pública, dão sugestões do que poderia ser feito para melhoria do espaço em que se encontram.

Há que se considerar o reconhecimento da obra em seu valor educativo também, principalmente entre as crianças, que se interessavam bastante ao ver o trabalho de restauro sendo executado ao vivo. Sempre alegres e divertidas, nem mesmo outras barreiras – que não as físicas – as impediam de dizer o que pensavam sobre a obra de arte. E para muitas delas, obviamente, tratava-se de um esqueleto de dinossauro.

5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme podemos observar, a partir da transposição de lugar e da configuração de seu desenho em cada local em que a obra esteve, novos modos de representação foram contextualizados. Cada um desses contextos que ocorreram foi desencadeado pelo processo de sedimentação de um “estado”, de um acontecimento novo, de adequação ao ambiente e em convívio com a obra e com transeuntes, resultando nas equivalências perceptivas e reprocessadas durante este percurso.

Percebe-se que, quando o restauro foi feito de modo aberto, os transeuntes se sentiram mais à vontade, ao circundar a obra, para fazer perguntas e se entreter com este processo. Isto nos oferece uma nova situação que pode ser redimensionada a cada olhar que se sente atraído pelo contato com a obra.

Segundo Pedrosa, as expressões dos objetos são realidades autônomas, autoras das sugestões mais estranhas, influenciando assim a nossa psique: “a nossa percepção da existência mesma. Nossas emoções constituem a verdadeira manifestação desse conteúdo. Excitam, deprimem, estabelecem a ordem como a confusão e podem harmonizar ou perturbar nossas forças psíquicas” (PEDROSA, 1979, p. 75).

Vale ressaltar que, com a implantação do projeto de arte pública da Companhia do Metrô, abriu-se uma oportunidade única para que os artistas se expressassem e realizassem obras permanentes por onde circulam milhares de pessoas diariamente.

Ao olhar dos transeuntes, este convívio sensível com a arte tem a chance de brotar, por alguns momentos, no passar de uma estação a outra, ou no embarque e desembarque. Eles são pegos de repente por algo que se oferece à vista, na possibilidade de compartilhar sensibilidades e, por vezes, em seu imaginário poético, podem formar pensamentos, terem lembranças de determinado assunto, assumindo nova significação em diálogo com o cotidiano.

De modo que o “encaixe social” da obra, inserida neste contexto, age em diversos planos de representação, ao fruir da comunicação, na memória do espectador e intervém no imaginário, por meio de poéticas que perpassam desde as questões relacionadas à cidade, ao meio ambiente, até a situação política e social. Se isso acontece é porque há na arte uma sabedoria, uma comunicação sensível que desperta sentidos afetivos e nos solicita a sair de um estado passivo para criar um diálogo mais próximo com o que nos cerca.

É também fruto da representação que se desenvolve durante o fazer da obra, rompendo o discurso habitual e mostrando outra ordem de interação que não é dada apenas no exercício da técnica e dos procedimentos comuns das atividades artísticas. A significação da arte contempla outra ordem de relações que mesmo a próprio artista desconhece. Como coloca Ferrara (1985), o produto do conteúdo, do sentimento e do pensamento que transitam da representação para o mundo do espectador, tornam-se um veículo de captação de emoções.

Observamos, por fim, que a experiência de restauro aberta tratada aqui não é novidade. Outros exemplos de restauração compartilhada com o público, na última década, foram: em Chicago, 2007, quando a artista Veronica Werckmeister liderou uma oficina de restauração aberta do mural “*The Wall of Daydreaming and Man’s Inhumanity to Man*” localizado na cidade. Entre 2007 e 2008, os visitantes do Statens Museum for Kunst, a Galeria Nacional Dinamarquesa de Copenhague, puderam experimentar um estúdio aberto de conservação na área de exposições, descobrindo segredos de uma obra-prima do século XVII.

Já entre 2008 e 2009, o *Venice Arts Council* ficou responsável por restaurar diversos murais em Veneza que tinham sido pixados. Esses trabalhos foram feitos em modo de workshop aberto. E em São Paulo, no ano de 2018, no Museu Florestal Octávio Vecchi, o trabalho de restauração do tríptico do artista Hélios Seelinger, um óleo sobre tela de grandes dimensões (7,00 m x 3,90 m), foi transformado em um grande laboratório aberto para apreciação do público.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Radhá. A filosofia do projeto. In: COMPANHIA DO METROPOLITANO DE SÃO PAULO. **Arte no Metrô**. São Paulo, Alter Market, 1994.

ABREU, Simone de Rocha. No metrô de São Paulo a arte esbarra nas pessoas. **Jornal da USP especial**, 23 jan. 2017. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/no-metro-de-sao-paulo-a-arte-esbarra-nas-pessoas/>>. Acesso em: 02 set. 2019.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna. **Revista Novos Estudos**, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap), São Paulo, n. 20, 1998.

CUTOLO, Flávia Audrá. Arte no Metrô. **Revista do Instituto de Engenharia**, n. 536, ano 57. São Paulo: Engenho editora técnica, 1999, pp. 132-133.

D'HORTA, V. Soláris. **Catálogo da exposição “Simples como a Terra”**. São Paulo: MAM, 1994.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **A estratégia dos signos**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KRAUSS, Rosalind. **L'Originalité de l'avant-garde et autres mithes modernistes**. Trad. Jean-Pierre Cricqui. Paris: Macula, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Coleção Diagrama, vol. 14. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1985.

MACEDO. Arthur Justiniano; HAJLI, Sandra Maalouli. Arquitetura e arte no metrô de São Paulo. Minha Cidade. **Vitruvius**, 18 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/18.216/7018>>. Acesso em: 02 set. 2019.

SACRAMENTO, Enock. **Arte no Metrô**. São Paulo: Edição A&A Comunicação, 2012.

OLIVA, Achille Bonito. **A arte até o ano 2000**. Trad. Leonor Amarante e Fábio Magalhães. Milano: Torcular SpA / São Paulo: Mube, 1998.

PEDROSA, Mario. **Arte, forma e personalidade**. São Paulo: Kairós, 1979.

TELLES, Noemi Zein. Entrevista com artista. **Um museu fora do museu**, 06 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/museuforadomuseu/posts/400792803878510>>. Acesso em 02 set. 2019.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Antônio Carlos 5, 159, 160, 161, 162, 165, 170, 171

Arquitetura 1, 2, 3, 5, 1, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 44, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 95, 106, 109, 121, 122, 134, 135, 136, 137, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 158, 160, 162, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 189, 192, 193, 194

Arquitetura contemporânea 5, 172, 181, 183

Arquitetura Modernista 151, 158

Arquitetura vernacular 136, 147

C

Casas germânicas 4, 159

Centro histórico 82, 84, 85

D

Despatrimonialização 122, 123

Direito à cidade 1

E

Ensino de arquitetura 2

Estética 5, 38, 47, 54, 71, 82, 84, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 100, 102, 103, 113, 114, 115, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 192, 193

L

Lenguaje arquitectónico 62

M

Madrid 42, 82, 84, 85, 94, 107, 164

Mapeamento 4, 148, 149, 151, 152

Maquete física 3, 70, 72, 75, 76, 77, 80, 81

Marcos Acayaba 172, 173, 174, 178, 181, 182, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193

Memória 1, 2, 4, 109, 111, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 160, 161, 169

Metrô de São Paulo 108, 109

México 18, 19, 20, 25, 26, 27, 42

Monumento 33, 125, 126, 129, 130, 131

P

Paisagem sonora 4, 95, 97, 98, 105, 106, 107

Paisagem urbana 126

Parques urbanos 95, 106, 107

Patrimônio artístico 4, 108

Pessoas em situação de rua 3, 15, 16

Planejamento urbano e regional 71

Ponta Grossa 4, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158

Processo de Projeto 46, 48, 54, 70, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 173, 177

Produção social da habitação 18, 20, 23, 24

Projeto arquitetônico 1, 73, 80, 81, 172, 173, 180

Projeto executivo 3, 44, 45, 48, 54, 55

Q

Qualidade ambiental 96, 106

R

Restauração aberta 4, 108, 109, 110, 111, 116, 118

T

Taller de paisaje 3, 57, 58, 62, 64

Talleres artísticos y técnicos superiores 3, 27, 28, 29

Técnicas construtivas 46, 134, 135, 137, 139, 140, 145, 147, 149, 182

Transdisciplinaridade 3, 18, 23, 24, 25

U

Urbanismo 1, 2, 3, 1, 15, 16, 17, 18, 27, 44, 47, 52, 55, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 95, 106, 146, 148, 151, 193, 194

V

Vanguardias soviéticas 27, 38

Vkhutein 3, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42

Vkhutemas 3, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

ARQUI TETURA E URBANISMO:

SENSIBILIDADE PLÁSTICA,
NOÇÃO DO ESPAÇO,
IMAGINAÇÃO E
MEMÓRIA VISUAL

2

- 🌐 www.atenaeditora.com.br
- ✉ contato@atenaeditora.com.br
- 📷 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
- 📘 www.facebook.com/atenaeditora.com.br