

MARIA TERESA KERR SARAIVA

Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem.

São Paulo, 2007

MARIA TERESA KERR SARAIVA

Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem.

TESE APRESENTADA À FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – DESIGN E ARQUITETURA

ORIENTADOR: PROF. DR. EVANDRO CARLOS JARDIM

SÃO PAULO, 2007

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

ASSINATURA:

E-MAIL:

S243e Saraiva, Maria Teresa Kerr
Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem / Maria Teresa Kerr Saraiva. - - São Paulo, 2007.

331 p. : il.

Tese (Doutorado – Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Evandro Carlos Jardim.

1.Painéis – São Paulo (SP) 2.Artes – São Paulo (SP)
3.Arquitetura – São Paulo (SP) 1.Título

CDU 75.051(816.11)

Aos meus pais Carmen e Luis Saraiva

Aos meus filhos Pedro Paulo e João Luis

*À minha querida Professora e Orientadora Élide Monzeglio (in memoriam)
que sempre nos deu a liberdade para criar e trilhar nossos caminhos.*

AGRADECIMENTOS

À orientação inestimável do Professor Doutor Evandro Carlos Jardim, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

À minha orientadora original, Professora Doutora Élide Monzeglio (in memoriam), do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Ao Prof. Dr. Carlos Zibel Costa, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, que presidiu a banca de qualificação desta tese, pelo seu apoio.

À Profa. Dra Norma Tenenholz Grinberg, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, por suas sugestões como integrante da banca de qualificação.

Às equipes do Canteiro de Espaços Experimentais para a Arquitetura "Antonio Domingos Battaglia", do Laboratório de Modelos e Ensaios, do Laboratório de Produção Gráfica e do Laboratório de Fotografia da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

À equipe do Laboratório de Metalurgia e Materiais Cerâmicos do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, que possibilitou a execução de um protótipo em aço fundido.

Ao Prof. Dr. Luis Roberto Martins de Miranda, do Curso de Engenharia Metalúrgica e de Materiais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo

apoio aos experimentos de oxidação do painel.

Ao Dr Fábio Domingos Pannoni, pela colaboração na oxidação do painel.

À Profa. Dra. Silvia Agostinho e ao Prof. Dr. João Farah, do Instituto de Química da Universidade de São Paulo, pelo apoio à realização de experimentos, bem como ao Sr. Franco, técnico do Instituto de Física da Universidade de São Paulo, por sua colaboração.

Ao Dr. Mário Bandeira, presidente da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM)), à Arq. Meire Celli, ao Sr. Sérgio Krichanã Rodrigues e aos funcionários dessa empresa, pelo apoio incondicional.

Ao Arq. Roberto Inaba, da Companhia Siderúrgica Paulista (Cosipa), pelo encaminhamento de minha proposta junto à esta empresa

Aos Srs. Ricardo Velloso, Telmo Porto e Marco Botter e à equipe técnica do Consórcio Velloso, Telar, Tejofran, pelo apoio e pelo patrocínio na execução e na implantação do Painel Estação da Luz.

E a todos que, de uma forma ou de outra, colaboraram na realização do painel objeto desta tese, em especial a Antonio Albuquerque, Sônia Lima, Eliana Zaroni e Ana Candida Martins Rodrigues.

RESUMO

O trabalho Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem mostra o percurso na criação do Painel Estação da Luz. Este painel, realizado pela autora deste trabalho, é composto por 14 módulos e mede 120 x 85 x 1 cm. Foi afixado nas paredes contíguas às escadas fixas do saguão 2, por intermédio das quais da área de integração entre as linhas da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e o Metrô paulistano se atinge a plataforma central da Estação da Luz. O objetivo do painel, além do estético, é travar uma relação imanente com a Estação da Luz, em cujo subsolo encontra-se instalado. Isso determinou a escolha de sua matéria-prima, ferro oxidado — que remete ao material constituinte da estrutura de estação, ferro fundido —, e de seu desenho. Este advém principalmente de sinais representativos da estação. Além de dialogar com a estação de trens, o painel interage com a arquitetura na qual está instalado, quanto ao partido adotado, a ambientação e os condicionantes locais. Assim, a análise desse objeto artístico insere-se no debate sobre as relações entre Arte e Arquitetura. A matéria-prima e a técnica para realização do painel também foram estudadas em função de questões estéticas. Neste sentido, foram feitos vários experimentos.

ABSTRACT

The work *Estação da Luz: desenho e realização de um painel para o saguão 2 de acesso às plataformas de trem* (*Estação da Luz: design and realization of a panel for the Hall 2 accessing to railway platform*) shows the trajectory of the *Estação da Luz Panel* creation by its author. The 120 x 85 x 1 cm panel is composed of 14 modules. It was installed on the walls at the sides of the Hall 2 fixed ladder that connects the Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) and São Paulo Metrô lines integration area and the central platform of Estação da Luz. The panel's goal, besides aesthetic, is to engage in an immanent relationship with Estação da Luz, beneath which it is installed. That determined the choice of oxidized iron as its raw material — as a reference to the railway station material, cast iron —, and of its design. The latter originated mainly from the station representative signs. Besides dialoguing with the railway station, the panel interacts with the architecture onto which it is installed, in terms of adopted proposal, ambience and local conditionings. So, the analysis of that artistic object inserts in the discussion about relationships between Art and Architecture. In the panel's realization, aesthetic issues also commanded the study of raw material and technique, and in this sense several essays were made.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	2001. Grafite sobre papel, 42 x 57 cm.	26
Figura 2	2001. Grafite sobre papel, 42 x 57 cm.	27
Figura 3	2001. Grafite sobre papel, 42 x 57 cm.	28
Figura 4	2001. Grafite sobre papel, 42 x 57 cm.	29
Figura 5	2001. Gravura em metal - Água forte, 20 x 30 cm.	30
Figura 6	Estação da Luz vista de cima, 2000. Grafite sobre papel, 40 x 32,5 cm.	33
Figura 7	Estação da Luz, 2000 Grafite sobre papel, 30 x 21 cm.	34
Figura 8	Estação da Luz umbrais, 2000. Grafite sobre papel, 32,5 x 50 cm.	35
Figura 9	2000. Grafite sobre papel, 30 x 21 cm.	36
Figura 10	Perspectiva do projeto da área de integração CPTM/Metrô.	40
Figura 11	Perspectiva saguão dois.	41
Figura 12	Proposta painel. esc 1:20.	42
Figura 13	Estudo, 2002. Grafite sobre papel, 21 x 15 cm.	43
Figura 14	Estudo, 2002. Grafite sobre papel, 21 x 15 cm.	44
Figura 15	Estudo, 2002. Grafite sobre papel, 21 x 15 cm.	45
Figura 16	Estudo, 2002. Grafite sobre papel, 15 x 21 cm.	46
Figura 17	2004. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	47
Figura 18	2004. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	47
Figura 19	2004. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	48
Figura 20	2004. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	48

Figura 21	2005. Desenho e objeto.	56
Figura 22	Molde de fundição da maquete módulo C, 2005.	58
Figura 23	Módulo G fundido.	59
Figura 24	1993. Gravura em metal: água forte, 15 x 20 cm.	60
Figura 25	1990. Gravura em metal: água tinta, 30 x 39,5 cm.	61
Figura 26	1989. Gravura em metal: água forte, 39 x 29,5 cm.	62
Figura 27	2002. Grafite e aquarela sobre papel Kraft, 35 x 60 cm.	64
Figura 28	2002. Grafite sobre papel, 23,5 x 32,5 cm.	65
Figura 29	2002. Grafite e aquarela sobre papel, 23,5 x 32,5 cm.	66
Figura 30	2002. Grafite e aquarela sobre papel, 23,5 x 32,5 cm.	66
Figura 31	2002. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	67
Figura 32	2002. Grafite sobre papel. 29,7 x 21 cm.....	67
Figura 33	2002. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	68
Figura 34	2002. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	68
Figura 35	2002. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	68
Figura 36	2002. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	68
Figura 37	2002. Matriz gravada em cobre: água forte , água tinta, 20 x 30 cm.	70
Figura 38	2002. Matriz gravada em aço patinável: morsura aberta, 15 x 10 cm.	71
Figura 39	2002. Matriz gravada em aço patinável: água forte, 15 x 10 cm.	72
Figura 40	2002. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	73
Figura 41	2002. Matriz gravada em aço patinável: água tinta, 15 x 10 cm.	74

Figura 42	2002. Matriz gravada em aço patinável: água tinta, 15 x 10 cm.	75
Figura 43	2002. Grafite sobre papel, 63,5 x 40 cm.	77
Figura 44	2002. Grafite sobre papel, 44 x 31,7 cm.	78
Figura 45	2002. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	79
Figura 46	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	81
Figura 47	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	82
Figura 48	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	84
Figura 49	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 86 cm.	84
Figura 50	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 83 cm.	84
Figura 51	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 83,5 cm.	84
Figura 52	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 86 cm.	85
Figura 53	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	85
Figura 54	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	85
Figura 55	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	85
Figura 56	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 86 cm.	86
Figura 57	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	86
Figura 58	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	86
Figura 59	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	86
Figura 60	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	88
Figura 61	2004. Nanquim sobre papel craf, 120 x 85 cm.	89
Figura 62	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 60 cm.	90

Figura 63	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42,5 cm.	91
Figura 64	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42,5 cm.	92
Figura 65	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 20 cm.	93
Figura 66	2004. Nanquim sobre papel craf, 42 x 60 cm.	94
Figura 67	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 42,5 cm.	95
Figura 68	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 43 cm.	96
Figura 69	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 30 cm.	97
Figura 70	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 30 cm.	98
Figura 71	2004. Nanquim sobre papel craft, 43 x 60 cm.	99
Figura 72	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	100
Figura 73	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	101
Figura 74	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 30 cm.	102
Figura 75	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 30 cm.	103
Figura 76	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 43 cm.	104
Figura 77	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 43 cm.	106
Figura 78	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 60 cm.	107
Figura 79	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	108
Figura 80	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 20,5 cm.	109
Figura 81	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 20,5 cm.	109
Figura 82	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 43 cm.	110
Figura 83	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 42 cm.	111

Figura 84	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 42 cm.	112
Figura 85	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	113
Figura 86	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 43 cm.	114
Figura 87	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 43 cm.	115
Figura 88	2004. Nanquim sobre papel craft, 40,6 x 60 cm.	117
Figura 89	2004. Nanquim sobre papel craft, 43 x 60 cm.	118
Figura 90	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42,5 cm.	119
Figura 91	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42 cm.	120
Figura 92	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	121
Figura 93	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42 cm.	122
Figura 94	2004. Nanquim sobre papel craft, 60,5 x 42 cm.	123
Figura 95	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 20,5 cm.	124
Figura 96	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	125
Figura 97	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42 cm.	126
Figura 98	2004. Nanquim sobre papel craft, 43 x 60 cm.	127
Figura 99	2004. Nanquim sobre papel Kraft, 30 x 21 cm.	128
Figura 100	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 42,5 cm.	129
Figura 101	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	130
Figura 102	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	131
Figura 103	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 60 cm.	132
Figura 104	2004. Nanquim sobre papel craft, 42 x 30 cm.	133

Figura 105	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	134
Figura 106	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	134
Figura 107	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	135
Figura 108	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	135
Figura 109	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 30 cm.	136
Figura 110	2004. Nanquim sobre papel craft, 85 x 30 cm.	137
Figura 111	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 30 cm.	138
Figura 112	2004. Nanquim sobre papel craft, 42,5 x 30 cm.	139
Figura 113	2004. Nanquim sobre papel craft, 30 x 21 cm.	140
Figura 114	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	142
Figura 115	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	143
Figura 116	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	144
Figura 117	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	145
Figura 118	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	146
Figura 119	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	147
Figura 120	2004. Tinta off-set sobre papel craft, 120 x 85 cm.	148
Figura 121	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	150
Figura 122	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	151
Figura 123	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	152
Figura 124	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	153
Figura 125	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	154

Figura 126	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	155
Figura 127	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	156
Figura 128	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	157
Figura 129	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	159
Figura 130	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	160
Figura 131	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	161
Figura 132	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	163
Figura 133	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	164
Figura 134	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	165
Figura 135	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	166
Figura 136	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	167
Figura 137	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	168
Figura 138	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	169
Figura 139	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	170
Figura 140	2004. Nanquim sobre papel craft, 85 x 39 cm.	172
Figura 141	2004. Nanquim sobre papel craft, 85 x 30 cm.	173
Figura 142	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 27 cm.	174
Figura 143	2004. Nanquim sobre papel craft, 30,5 x 85 cm.	175
Figura 144	2004. Nanquim sobre papel craft, 85 x 30,5 cm.	176
Figura 145	2004. Nanquim sobre papel craft, 85 x 41 cm.	177
Figura 146	2004. Nanquim sobre papel craft, 59,5 x 42,5 cm.	178

Figura 147	2004. Nanquim sobre papel craft, 59,5 x 42,5 cm.	179
Figura 148	2004. Nanquim sobre papel craft, 59,5 x 42 cm.	180
Figura 149	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 42,5 cm.	181
Figura 150	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 42 cm.	182
Figura 151	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 45 cm.	183
Figura 152	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 43 cm.	184
Figura 153	2004. Nanquim sobre papel craft, 60 x 43 cm.	185
Figura 154	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	187
Figura 155	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	188
Figura 156	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	189
Figura 157	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	190
Figura 158	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	191
Figura 159	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	192
Figura 160	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	193
Figura 161	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	194
Figura 162	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	195
Figura 163	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	196
Figura 164	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	197
Figura 165	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	198
Figura 166	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	199
Figura 167	2004. Nanquim sobre papel craft, 120 x 85 cm.	200

Figura 168 Protótipo. 2004. Aço patinável, 43,5 x 39,5 x 6 cm.	202
Figura 169 Estudo. 2005. Argamassa, 60 x 41 x 6 cm.	204
Figura 170 Estudo. 2005. Argamassa, 39 x 23x5 cm.	205
Figura 171 Estudo. 2005. Argamassa, 86 x 60 cm.	206
Figura 172 Foto: Estudo do desenho do painel. 2005. Retalhos de madeira.	208
Figura 173 Foto: Estudo do desenho do painel. 2005. Retalhos de madeira.	209
Figura 174 Foto: Estudo do desenho do painel. 2005. Retalhos de madeira.	210
Figura 175 Foto: Estudo do desenho do painel. 2005. Retalhos de madeira.	211
Figura 176 Foto: Estudo do desenho do painel. 2005. Retalhos de madeira.	212
Figura 177 2005. Grafite sobre papel, 21 x 29,7 cm.	213
Figura 178 2005. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	213
Figura 179 2005. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	214
Figura 180 2005. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	214
Figura 181 2005. Grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm.	215
Figura 182 2005. Grafite sobre papel, 21 x 15 cm.	215
Figura 183 Módulo A. 2005. Retalhos de madeira.	216
Figura 184 Módulo B. 2005. Retalhos de madeira.	217
Figura 185 Módulo C. 2005. Retalhos de madeira.	218
Figura 186 Módulo D. 2005. Retalhos de madeira.	219
Figura 187 Módulo E. 2005. Retalhos de madeira.	220
Figura 188 Módulo F. 2005. Retalhos de madeira.	221

Figura 189 Módulo G. 2005. Retalhos de madeira.	222
Figura 190 Módulo H. 2005. Retalhos de madeira.	223
Figura 191 Módulo I. 2005. Retalhos de madeira.	224
Figura 192 Módulo J. 2005. Retalhos de madeira.	225
Figura 193 Módulo K. 2005. Retalhos de madeira.	226
Figura 194 Módulo L. 2005. Retalhos de madeira.	227
Figura 195 Módulo M. 2005. Retalhos de madeira.	228
Figura 196 Módulo N. 2005. Retalhos de madeira.	229
Figura 197 Módulos C e D 2005. Retalhos de madeira.	230
Figura 198 Módulos De E 2005. Retalhos de madeira.	231
Figura 199 Módulos B e C (5º desenho). 2005. Retalhos de madeira.	232
Figura 200 Módulos C e D (4º desenho). 2005. Retalhos de madeira.	233
Figura 201 Módulos F e G (3º desenho). 2005. Retalhos de madeira.	234
Figura 202 Foto de conjunto. 2005. Retalhos de madeira.	235
Figura 203 Foto de conjunto. 2005. Retalhos de madeira.	236
Figura 204 Foto de conjunto.2005. Retalhos de madeira.	237
Figura 205 Foto de conjunto. 2005. Retalhos de madeira.	238
Figura 206 Foto de conjunto. 2005. Retalhos de madeira.	239
Figura 207 2005. Grafite sobre papel. 21 x 29,7 cm.	240
Figura 208 2005. Grafite sobre papel. 21 x 29,7 cm.	241
Figura 209 2005. Grafite sobre papel. 21 x 29,7 cm.	241

Figura 210 Módulo A. 2005. Retalhos de madeira.	243
Figura 211 Módulo B. 2005. Retalhos de madeira.	244
Figura 212 Módulo C. 2005. Retalhos de madeira.	245
Figura 213 Módulo D. 2005. Retalhos de madeira.	246
Figura 214 Módulo E. 2005. Retalhos de madeira.	247
Figura 215 Módulo F. 2005. Retalhos de madeira.	248
Figura 216 Módulo G. 2005. Retalhos de madeira.	249
Figura 217 Módulo H. 2005. Retalhos de madeira.	250
Figura 218 Módulo I. 2005. Retalhos de madeira.	251
Figura 219 Módulo J. 2005. Retalhos de madeira.	252
Figura 220 Módulo K. 2005. Retalhos de madeira.	253
Figura 221 Módulo L. 2005. Retalhos de madeira.	254
Figura 222 Módulo M. 2005. Retalhos de madeira.	255
Figura 223 Módulo N. 2005. Retalhos de madeira.	256
Figura 224 Planta Módulo A. esc. 1:4.	257
Figura 225 Planta Módulo B. esc. 1:4.	257
Figura 226 Planta Módulo C. esc. 1:4.	258
Figura 227 Planta Módulo D. esc. 1:4.	258
Figura 228 Planta Módulo E. esc. 1:4.	258
Figura 229 Planta Módulo F. esc. 1:4.	258
Figura 230 Planta Módulo G. esc. 1:4.	259

Figura 231	Planta Módulo H. esc. 1:4.	259
Figura 232	Planta Módulo I. esc. 1:4.	259
Figura 233	Planta Módulo J. esc. 1:4.	259
Figura 234	Planta Módulo K. esc. 1:4.	260
Figura 235	Planta Módulo L. esc. 1:4.	260
Figura 236	Planta Módulo M. esc. 1:4.	260
Figura 237	Planta Módulo N. esc. 1:4.	260
Figura 238	Maquete Módulo A. esc. 1:4.	261
Figura 239	Maquete Módulo B. esc. 1:4.	261
Figura 240	Maquete Módulo C. esc. 1:4.	262
Figura 241	Maquete Módulo D. esc. 1:4.	262
Figura 242	Maquete Módulo E. esc. 1:4.	262
Figura 243	Maquete Módulo F. esc. 1:4.	262
Figura 244	Maquete Módulo G. esc. 1:4.	263
Figura 245	Maquete Módulo H. esc. 1:4.	263
Figura 246	Maquete Módulo I. esc. 1:4.	263
Figura 247	Maquete Módulo . esc. 1:4.	263
Figura 248	Maquete Módulo K. esc. 1:4.	264
Figura 249	Maquete Módulo L. esc. 1:4.	264
Figura 250	Maquete Módulo M. esc. 1:4.	264
Figura 251	Maquete Módulo N. esc. 1:4.	264

Figura 252 Modelação: Modelo A. 2006.	266
Figura 253 Modelação: Modelo A. 2006.	267
Figura 254 Modelação: execução do Modelo C. 2006.	268
Figura 255 Modelação: execução do Modelo C. 2006.	269
Figura 256 Modelação: execução do Modelo C,. 2006.	270
Figura 257 Modelação: execução dos Modelos, B, C, D. 2006.	271
Figura 258 Modelos B e C. 2006.	272
Figura 259 Modelos B, C, D e E. 2006.	273
Figura 260 Modelos I e J. 2006.	274
Figura 261 Modelos K e L. 2006.	275
Figura 262 Conjunto dos Modelos, I, J,K. 2006.	276
Figura 263 Fundição: alimentação do forno. 2006.	278
Figura 264 Fundição: forno derretendo o metal. 2006.	279
Figura 265 Fundição: forno derretendo o metal. 2006.	280
Figura 266 Fundição: transferência do metal do forno, para as panelas. 2006.	281
Figura 267 Fundição: transporte do ferro fundido do forno para a peça. 2006.	282
Figura 268 Fundição: vazando a peça. 2006.	283
Figura 269 Fundição: vazando a peça. 2006.	384
Figura 270 Fundição: vazando a peça. 2006.	285
Figura 271 Fundição: vazando a peça. 2006.	286

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
Capítulo I - PAINEL ESTAÇÃO DA LUZ E ESTAÇÃO DA LUZ.....	24
Capítulo II - A MATÉRIA PRIMA.....	49
Capítulo III - PROCESSO CRIATIVO.....	53
Capítulo IV - PAINEL E ARQUITETURA	287
Capítulo V - CONCLUSÃO.....	312
BIBLIOGRAFIA.....	318

INTRODUÇÃO

O trabalho que ora apresentamos foi desenvolvido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Assim como no desenho e em nossas aulas de desenho, nas quais sempre abordamos situações espaciais, na realização do Painel Estação da Luz existiu todo o pensar o Espaço e seu entendimento, a reflexão sobre o Patrimônio Cultural e a preocupação com a Cidade e seus lugares — esforços que são próprios e pertinentes à atividade do Arquiteto.

Por outro lado também foi considerada a questão da arte, como objetividade artesanal e subjetividade oriunda da intuição criadora, como relação dual característica da expressão artística.

I - PAINEL ESTAÇÃO DA LUZ E ESTAÇÃO DA LUZ

ESTAÇÃO DA LUZ

Sim a Estação da Luz.

Lugar já conhecido.

Local, tema de muitos desenhos e gravuras.

Gare, plataforma, passagens, umbrais.

Representação do espaço, de seu invólucro. Estudo de planos.

Luz clara e estonteante.

Banhos de luz.

Estouro de luz.

Movimento, ritmo,

linhas de ação, linhas de força, linhas básicas,

textura.

Linhas expressivas. Significativas.

Elementos constituintes: ferrovia, sinalização, fiação, relógio, trilhos...

Estrutura, portas, janelas, gradil, estrutura, o ferro, a gare...

Público

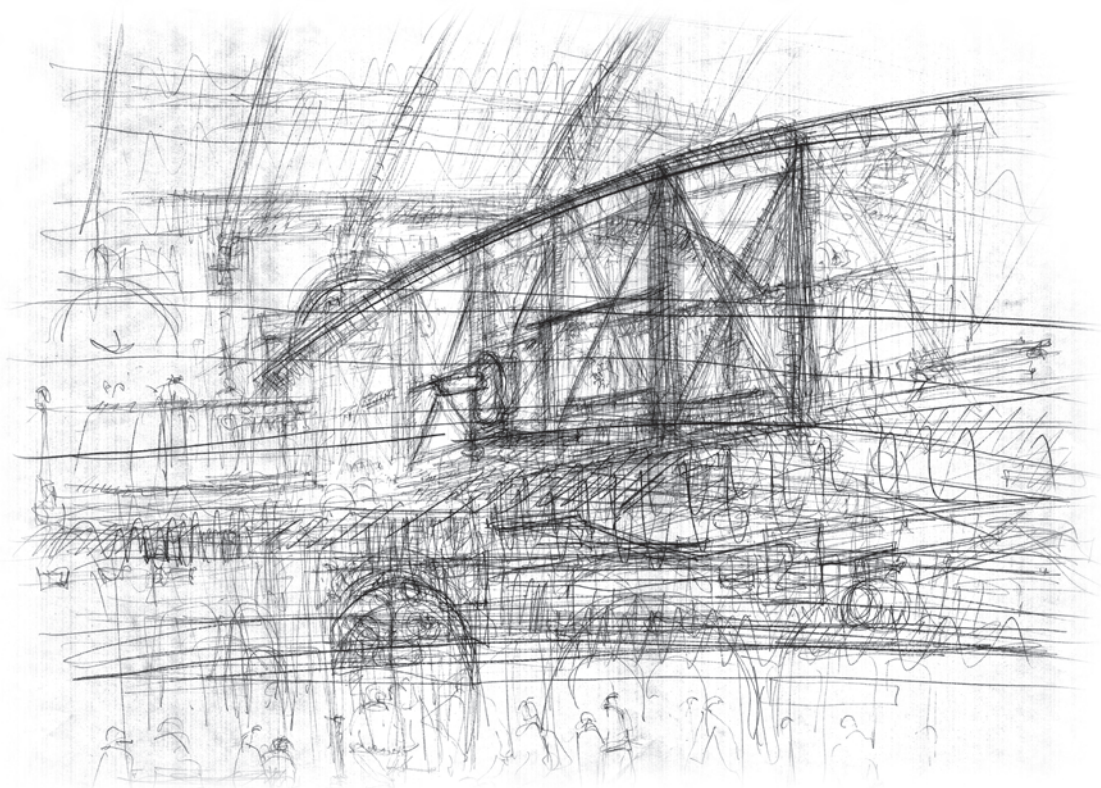


Figura I

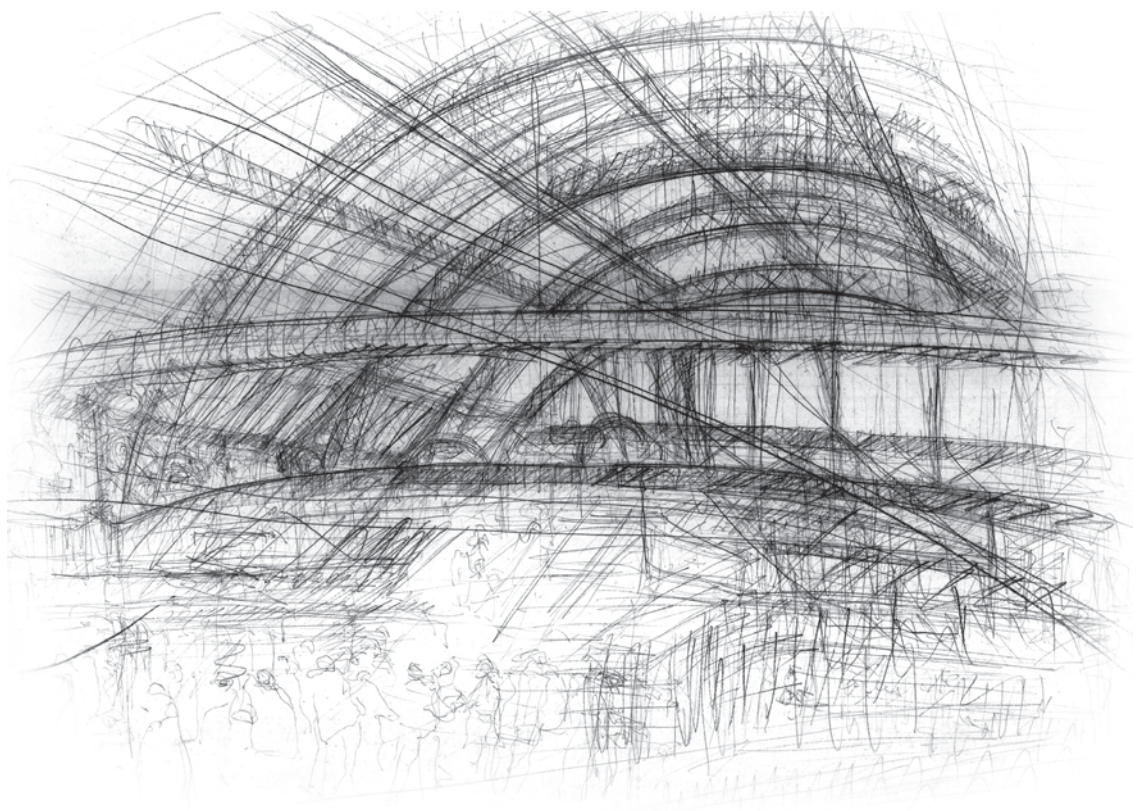


Figura 2

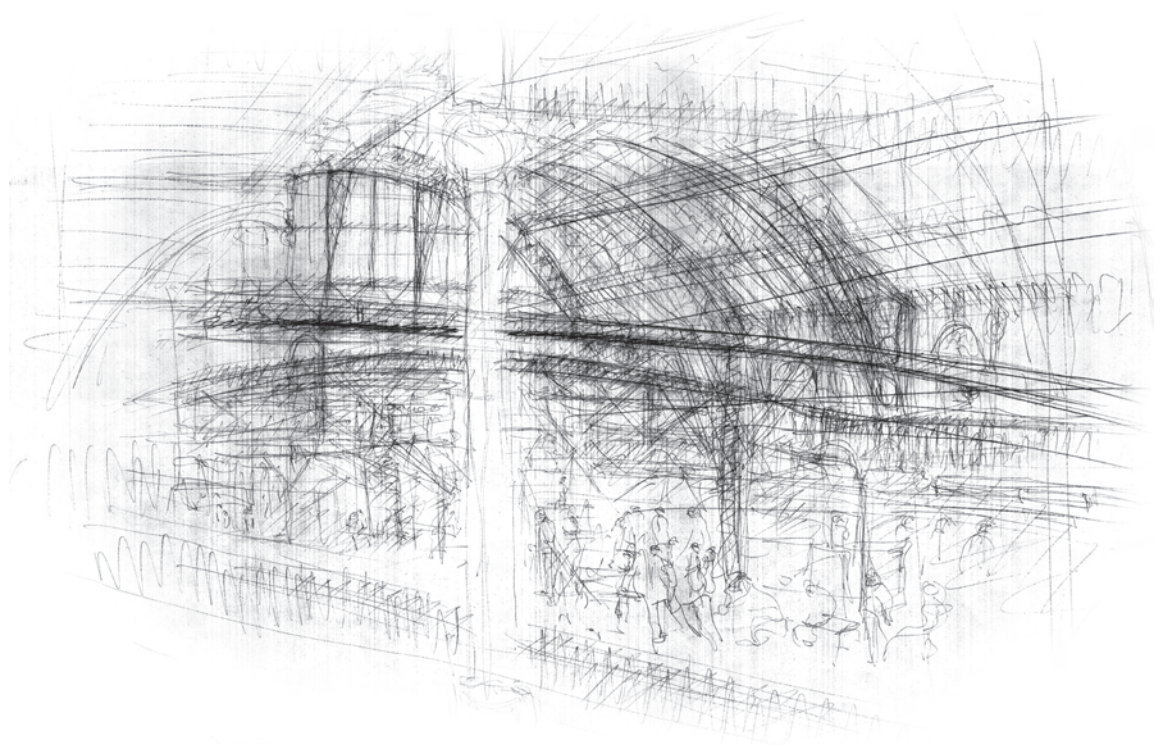


Figura 3

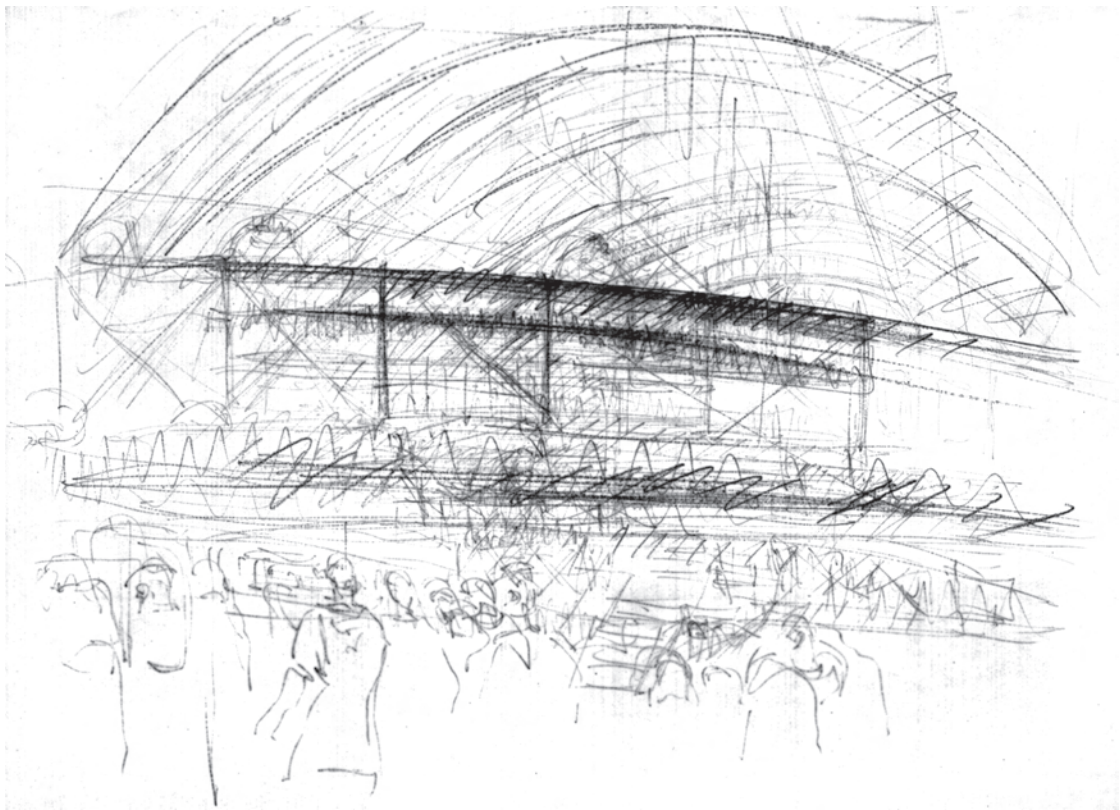


Figura 4

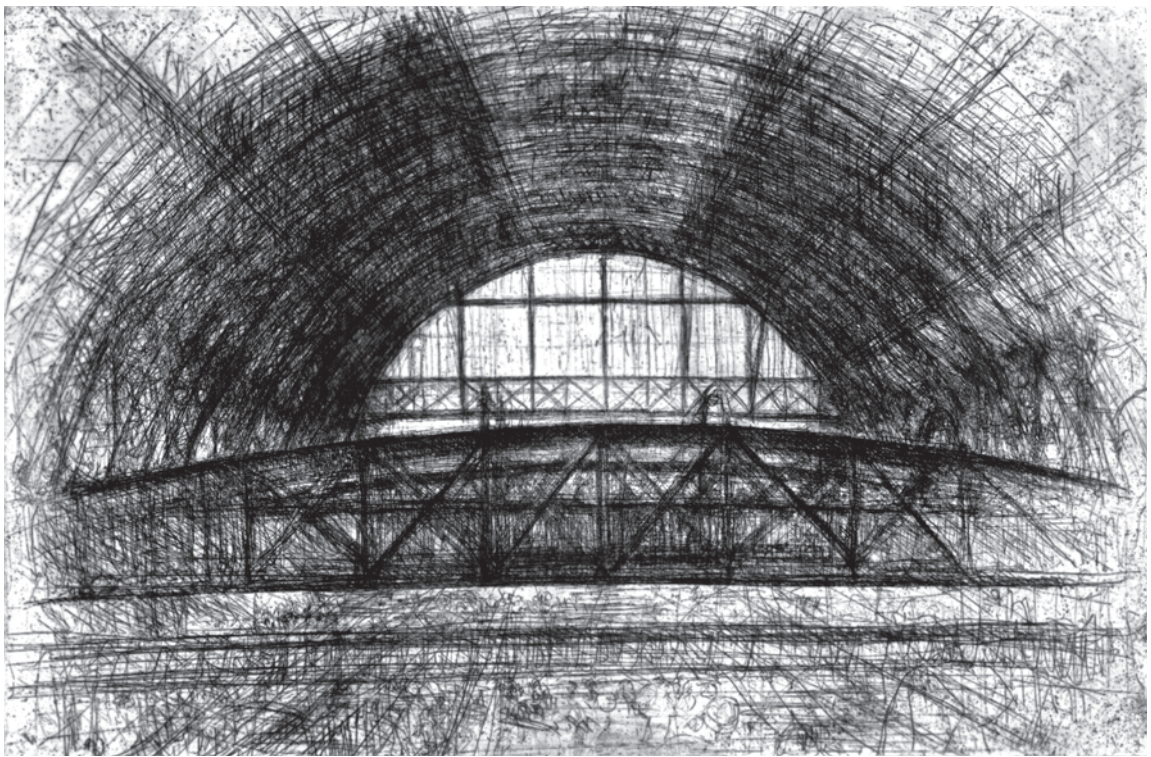


Figura 5

Ilustração em uma infinidade de cartões postais, a centenária Estação da Luz, marco da cidade de São Paulo, está ligada à história e à evolução urbana e econômica paulistana. Patrimônio vivo, seu valor não somente está relacionado com sua arquitetura, com a ferrovia, com o apogeu da cafeicultura, mas pertence à vida, ao cotidiano, à memória de milhares de paulistanos e de moradores desta cidade, reunindo significados do espaço público e privado.

A ferrovia São Paulo Railway (SPR), que ligava o porto de Santos a Jundiaí, servindo ao escoamento da produção cafeeira do Interior paulista ao exterior, começou a operar em 1867. A exploração dessa linha foi concedida por d. Pedro II a Irineu Evangelista de Souza, barão de Mauá, que, para o empreendimento, captou recursos na Inglaterra.

A estação foi inaugurada em 1º março de 1901. Sua construção deve-se a empresas inglesas, tendo vindo da Inglaterra praticamente todo o seu material, tijolos — com a inscrição SPR —, vidros, vitrais, madeira — pinho-de-riça. As peças de metal (ferro fundido), que constituem sobretudo sua estrutura, vieram da Escócia.

O arquiteto responsável pelo projeto foi Charles Henry Driver.

A Estação da Luz, espaço urbano, tem significado e sentido intrínsecos, uma áurea inerente.

Entendemos o espaço como uma dimensão existencial.

É no espaço que se vive, onde se dá o lugar do indivíduo, seu ser, seu

existir.

No espaço urbano, espaço público por excelência, dão-se as relações entre as pessoas, as trocas sociais, os acontecimentos da cidade.

É este local que se frui, e no qual o indivíduo concretiza e deixa impressas suas ações e intenções e realiza percepções e memória.

Assim, o espaço tem um significado para as pessoas e contém em seu bojo marcos, registros — a história e o tempo.

Neste sentido, ocorrem e o patrimônio cultural e sua preservação.

O objeto do patrimônio cultural inclui, entre outras, questões relativas a significados, valores e identidade cultural, como processo de construção, reconstrução e mobilização da imagem e da memória e a apropriação do bem cultural¹.

Os lugares, ao serem observados e vivenciados, podem remeter ao passado, às experiências individuais, podem mobilizar sensações e situações — como acreditamos ocorrer ao se estar na Estação da Luz².

¹ Nestas considerações, levamos em conta os trabalhos de Ulpiano Bezerra de Meneses mencionados na Bibliografia.

² Em nossa dissertação de mestrado (Saraiva, 1998), procuramos desenvolver um discurso poético em desenhos e gravuras, fruto das vivências de um indivíduo em determinado espaço — a Estação da Luz —, que tinha como intenção mostrar aspectos fundamentais que envolvem o espaço urbano e utilizar uma linguagem que consiga se referir a esse universo.



Figura 6

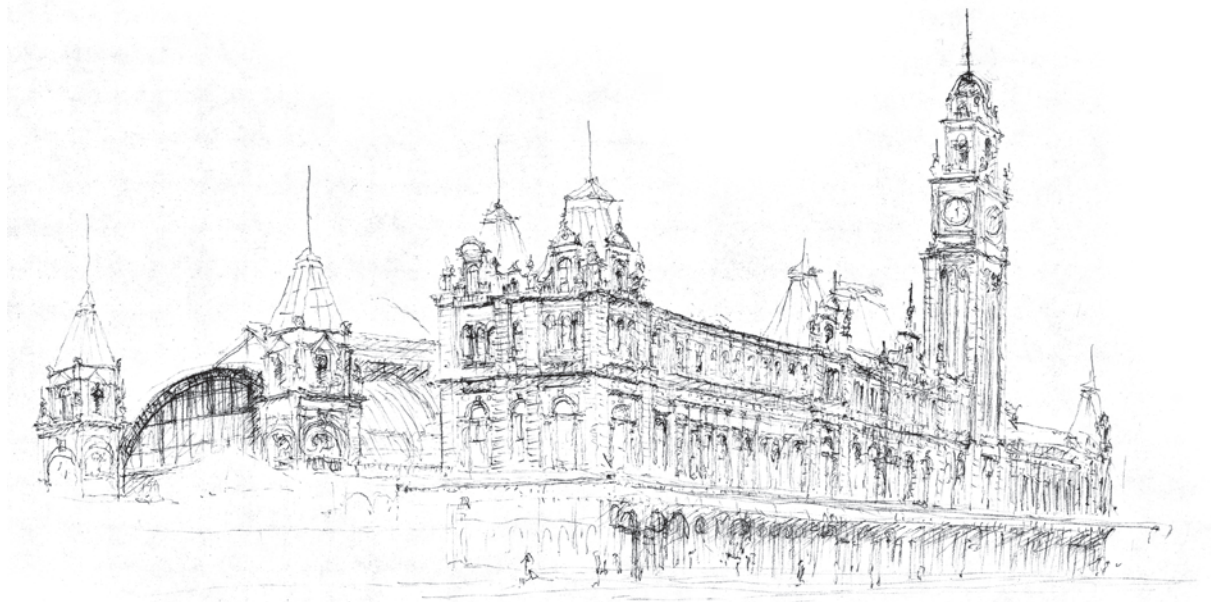


Figura 7

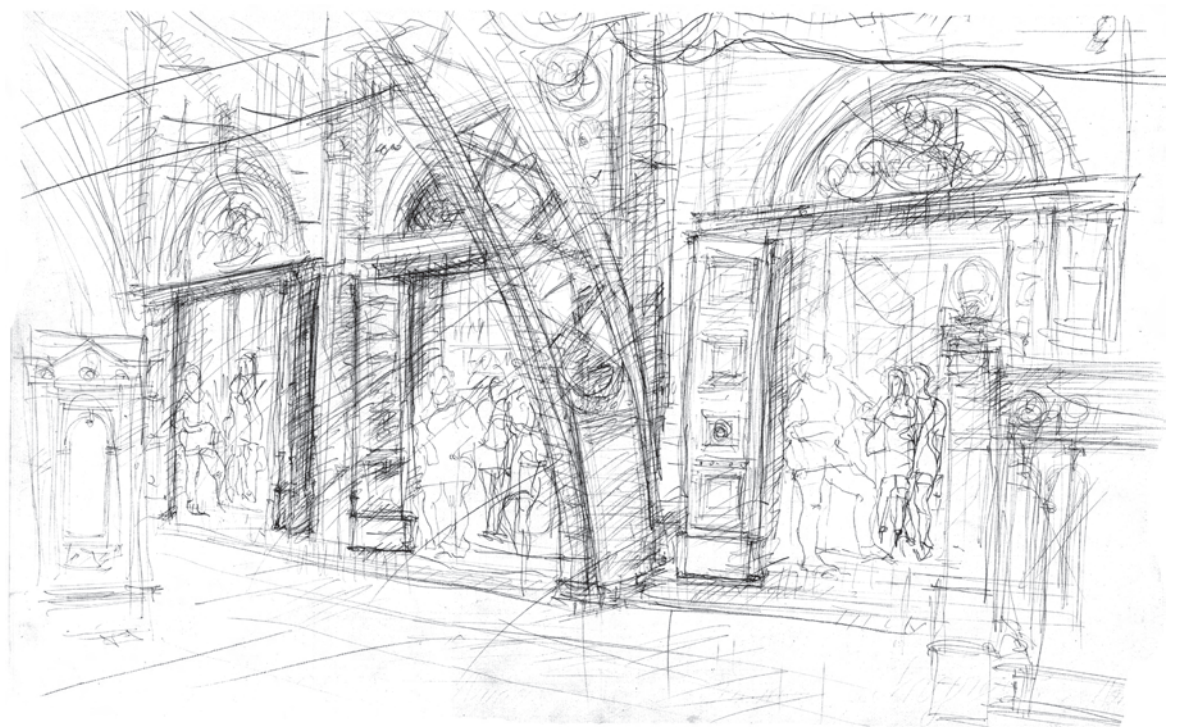


Figura 8



Figura 9

PAINEL ESTAÇÃO DA LUZ

O painel aqui descrito e apresentado, objeto desta tese, compõe-se de 14 módulos de 1,20m por 0,85m, com 1cm de espessura, em ferro fundido. É constituído por duas partes, cada composta por sete módulos justapostos.

Encontra-se instalado nas duas paredes contíguas ao acesso que liga, por meio de uma escada fixa, a plataforma central da Estação da Luz ao saguão 2 (subterrâneo) da área de integração entre as linhas da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e do Metrô paulistano.

Esse painel foi concebido e idealizado para esse lugar, tendo como objetivo principal propor um diálogo com essa estação. Assim, o ferro fundido foi empregado como matéria-prima por estar em consonância com as estruturas dos elementos constitutivos da Estação da Luz. O material sofreu uma oxidação prévia, da qual se tirou partido estético em seus valores tonais e luminosos.

O desenho advém de sinais representativos de sua arquitetura e da estação de trens propriamente dita (trilhos, fiação e trens). Questões relativas à composição, como fluxo, movimento e ritmo característicos desse lugar, foram consideradas e associadas ao espaço-luz desse ambiente. A plasticidade de seus elementos procura dar dinamismo à obra.

Ao situar-se junto à passagem do fluxo de pessoas que se dirigem à estação de trens ou fazem baldeação entre as duas modalidades de transporte, o movimento dos usuários e a visualidade do painel foram estudados nessas condições.

DÍALOGO ENTRE O PAINEL E A ESTAÇÃO

O Painel Estação da Luz foi criado a partir dessa estação.

Ele se relaciona com o espaço da estação.

O propósito deste painel não é o de traduzi-la ou representá-la, mas advém de uma tentativa de interpretação desse lugar.

A Estação da Luz, como lugar urbano³, contém em si grande esplendor e beleza. Sua luz cambiante irradia. A noção de tempo que daí emana está impregnada em sua construção e seus materiais e pautada pelo decorrer dos dias. Seu espaço envolvente é arrebatador. Assim, o painel situado no seu subsolo não precisaria representá-la. Se o fizesse, se a figurasse, seria redundância.

Como afirmou Nelson Brissac Peixoto, ao se referir à obra feita para o lugar, o painel

[...] não vem ressaltar aspectos já inscritos no local, revelar uma magia já presente nele. Nesse caso a obra se reduziria à decoração. Trata-se de distanciamento do conteúdo pré-existente no sítio, adicionando algo a ele. Analisar o sítio e defini-lo em função da escultura não em função da configuração existente no espaço. Revelar a estrutura, o conteúdo e o caráter

³ "O locus é um fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão topográfica e por sua forma, por ser sede de vicissitudes antigas e modernas, por sua memória. O lugar não se confunde com o espaço físico, recobre-o com camadas de significação. O lugar é delimitado e instaurado pela atividade simbolizadora do homem." (Peixoto, 1998, p. 287)

do lugar. O sítio é redefinido não representado. (Peixoto, 1998, p. 269)

Ainda segundo esse autor,

[...] pode-se decodificar o lugar por meio da obra embora ela não descreva o sítio [pois a obra de arte impõe] algo estranho, que permite organizar a experiência do lugar. Uma intervenção que reestruture a percepção de um espaço dado, utilizando a capacidade da escultura de organizar o entorno. A emergência de novas relações entre as coisas num contexto dado engendra sempre novas significações e novos modos de ver. (Peixoto, 1998, p. 270)

Essa é uma de nossas intenções.

De acordo com sua linguagem, a referência à estação e a seu espaço arquitetônico é de outra ordem. O Painel Estação da Luz faz um contraponto à estação, tanto no nível de imagem, quanto no da linguagem. Dialoga com a estação em termos de material — o ferro, que está em consonância com sua estrutura — e de elementos compositivos: sinais, movimento, ritmo, linhas de ação, de força e direção.

De outro lado, o painel é uma "reflexão" de vida, da experiência existencial da artista.

RELAÇÃO PAINEL COM A ARQUITETURA ONDE SE INSERE

O saguão onde se encontra o Painel Estação da Luz, no subsolo, constitui parte do complexo de integração dos transportes metro-ferroviários.



Figura 10

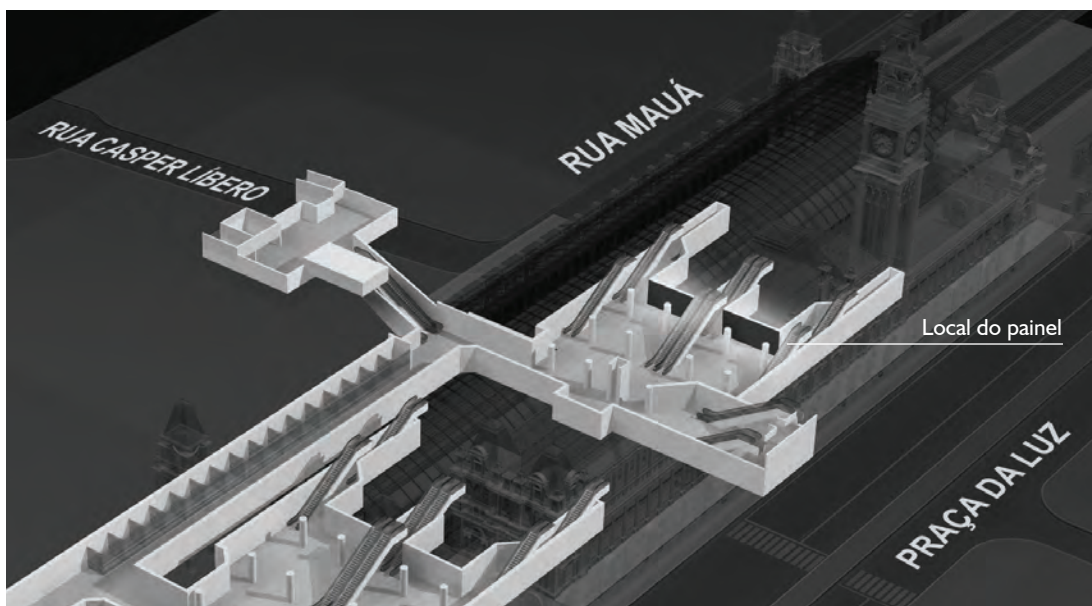


Figura 11

Os pedestres que veêm da Rua Cásper Líbero e se dirigem às plataformas de trem entram no saguão 2. Os que veêm da praça da Luz passam em primeiro lugar pelo saguão principal e deste local nobre da estação, teêm acesso ao mesmo saguão 2. Portanto necessariamente, há que se passar por este segundo saguão, para se atingir as plataformas. Existe outro acesso pela Pinacoteca do Estado.

As dimensões (0,60m de espessura, 8m de extensão e 3m de altura) das duas paredes estruturais de concreto armado destinadas à instalação do painel foram determinantes no dimensionamento do painel, bem como na sua idealização em duas partes relacionadas entre si. A horizontalidade do painel deve-se também ao fluxo de usuários da estação de trens e à horizontalidade de suas plataformas.



Figura 12

O painel seria realizado em oficina especializada e depois seria transportado para o local, após a conclusão das obras da interligação CPTM/metrô. Por essa razão e por questões de ordem técnica em sua execução, o painel foi concebido em módulos.

Na concepção do painel, tirou-se partido das condições físicas do local onde seria instalado: a abertura da caixa de escadas, incrustada nas paredes onde o painel hoje se encontra fixado, possibilita que o espectador que frui a obra vislumbre, do saguão, a estação de trens. Isso propicia uma relação direta entre o painel e a Estação da Luz e reforça nossa proposta de criar um diálogo entre ambos, potencializando-a.

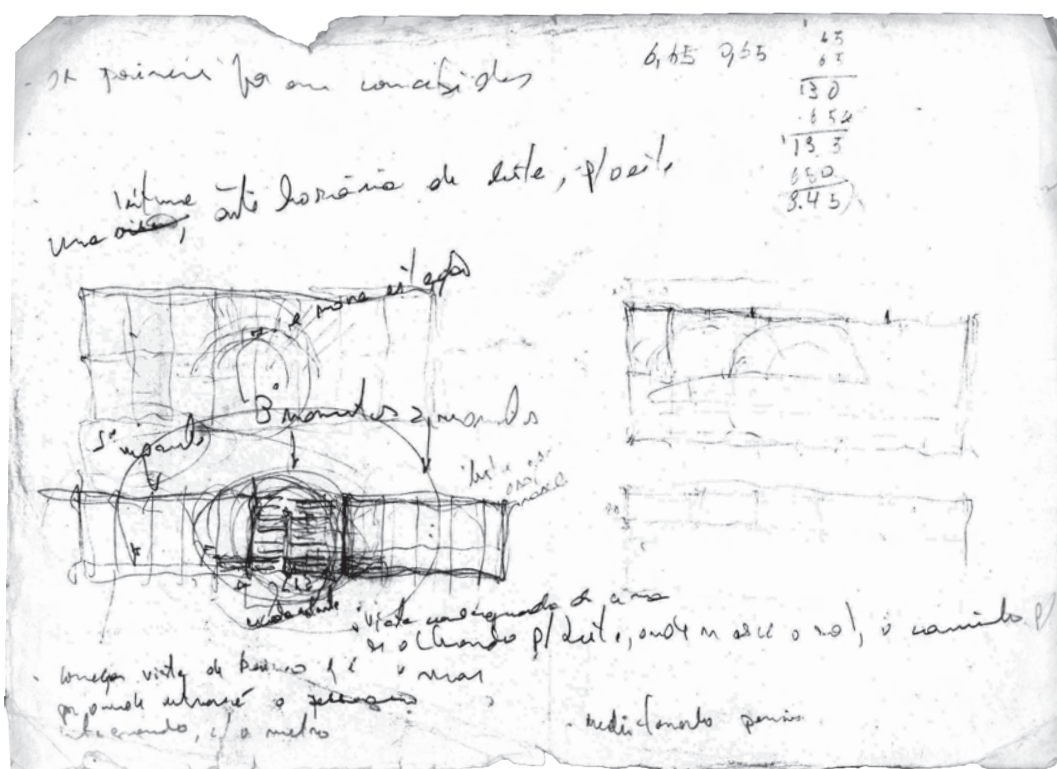


Figura 13

Foram também analisados o percurso do usuário em direção às plataformas e seus diversos pontos de vista.

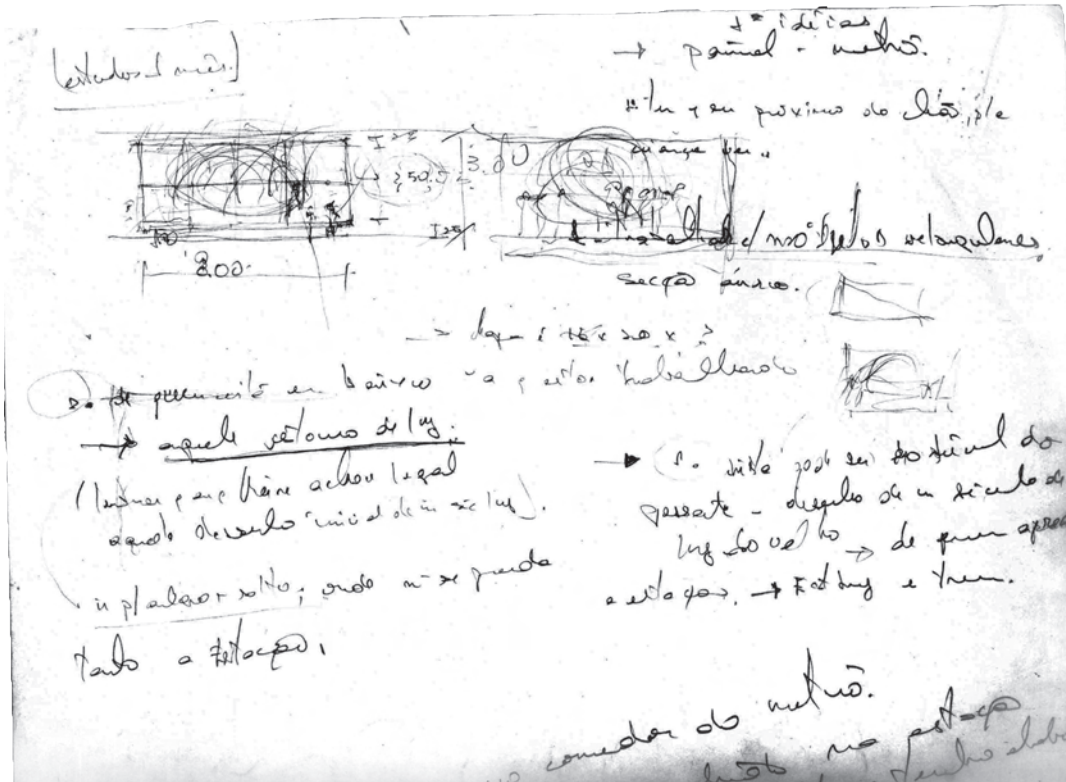


Figura 14

As várias distâncias do público em relação ao painel, que acarretariam conseqüências em sua legibilidade, foram um dado que nos levou a realizá-lo em relevo. Estudos neste sentido conduziram-nos a acentuar suas dimensões, em profundidade, em extensão ou em largura. Assim, a profundidade do desenho variou entre 0,5cm a 8,5cm em relação à superfície do painel; a largura, de 1,5cm a 50cm; e a extensão, de 4cm a 130cm. Diante disso e tendo em vista questões técnicas, optamos por realizá-lo na técnica da fundição.

Ao receberem iluminação direta, os planos diversos, característicos, produzem sombras nítidas, tendo como conseqüência imediata sua visibilidade.

A relação entre painel e estação também é favorecida pelo fato de que o primeiro situa-se em saguão de acesso às plataformas de trem, proporcionando que sua visão seja plena.

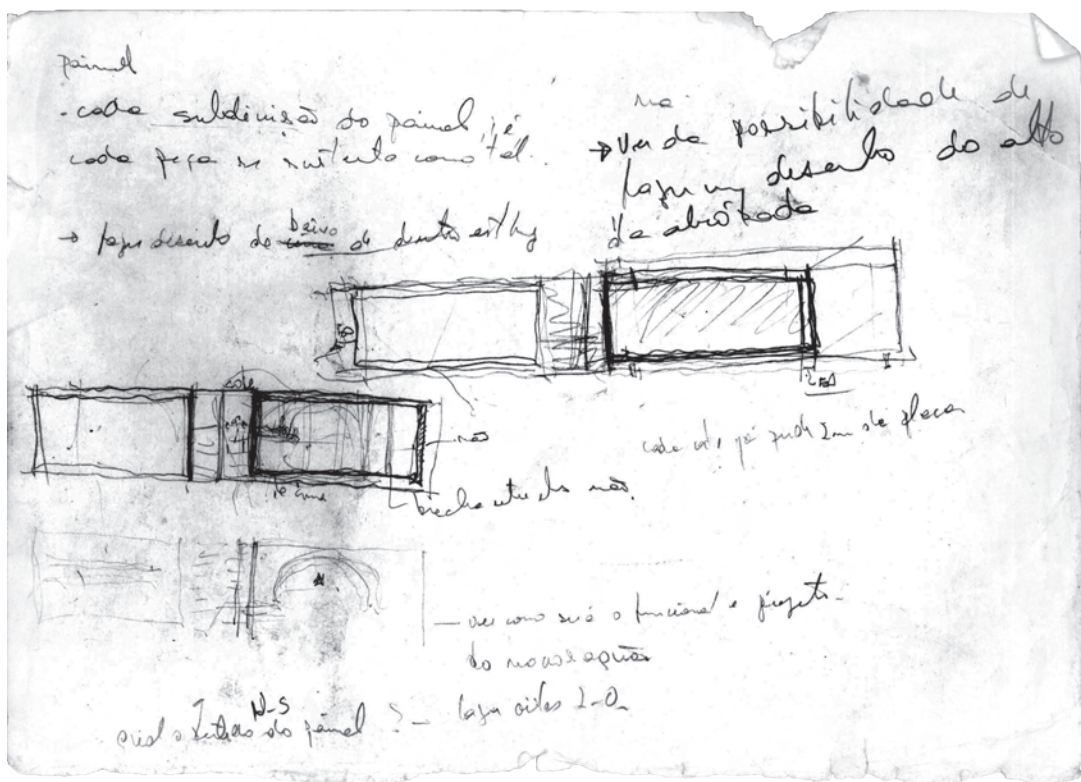


Figura 15

Propiciando fácil visibilidade, sua localização é frontal, para quem entra no saguão e se dirige à plataforma de trens, ou lateral, para quem faz baldeação.

Condicionantes locais, como paradas (catracas e acesso às escadas) e obstáculos (pilares e escadas rolantes) que interferem na plena visão do conjunto do painel, foram levados em consideração e integrados em sua proposta. Assim, módulos de destaque foram situados em determinadas posições, para que não sofressem interferências negativas (por exemplo, os módulos A, B, C e I, J, L). Nos pontos neutros, a composição tem menos intensidade.

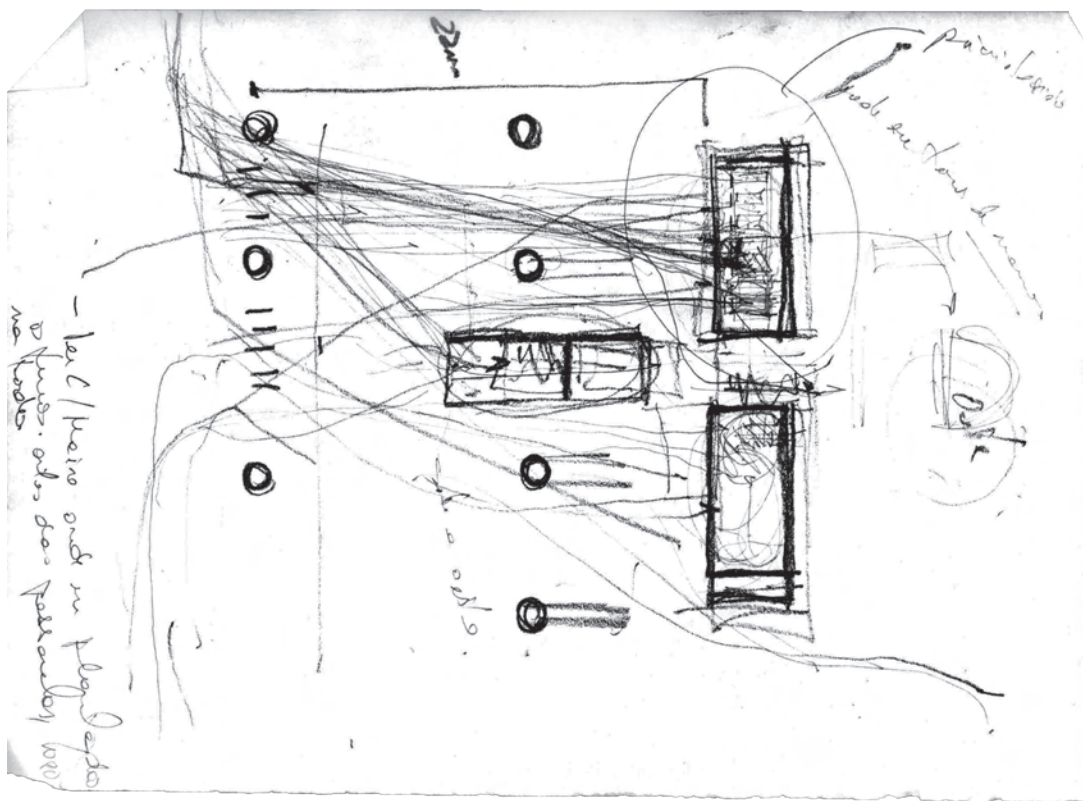


Figura 16

Ainda na fase de obras, fizemos uma visita ao saguão. Esta visita resultou em croquis no qual se avaliou a relação entre o painel e as paredes.

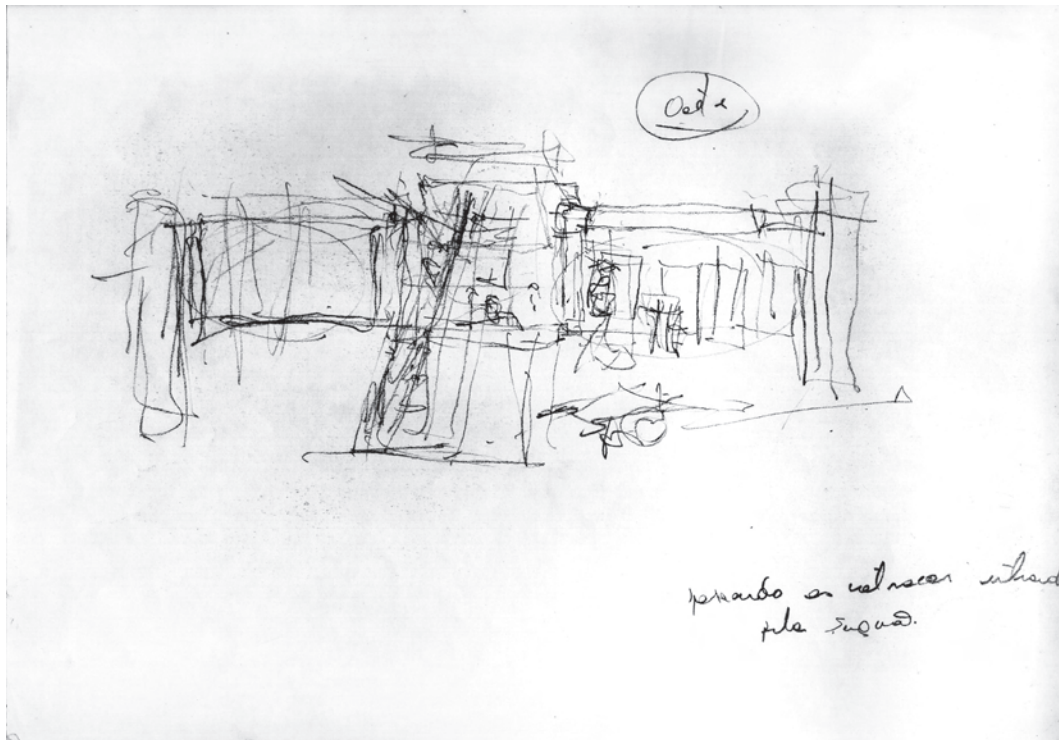


Figura 17

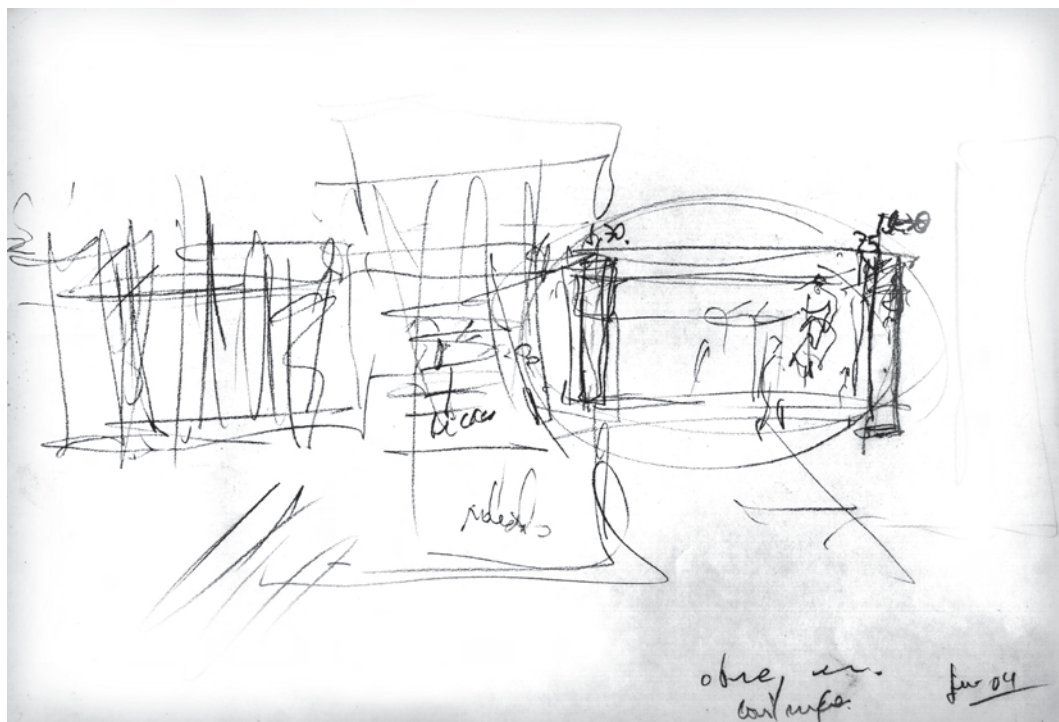


Figura 18

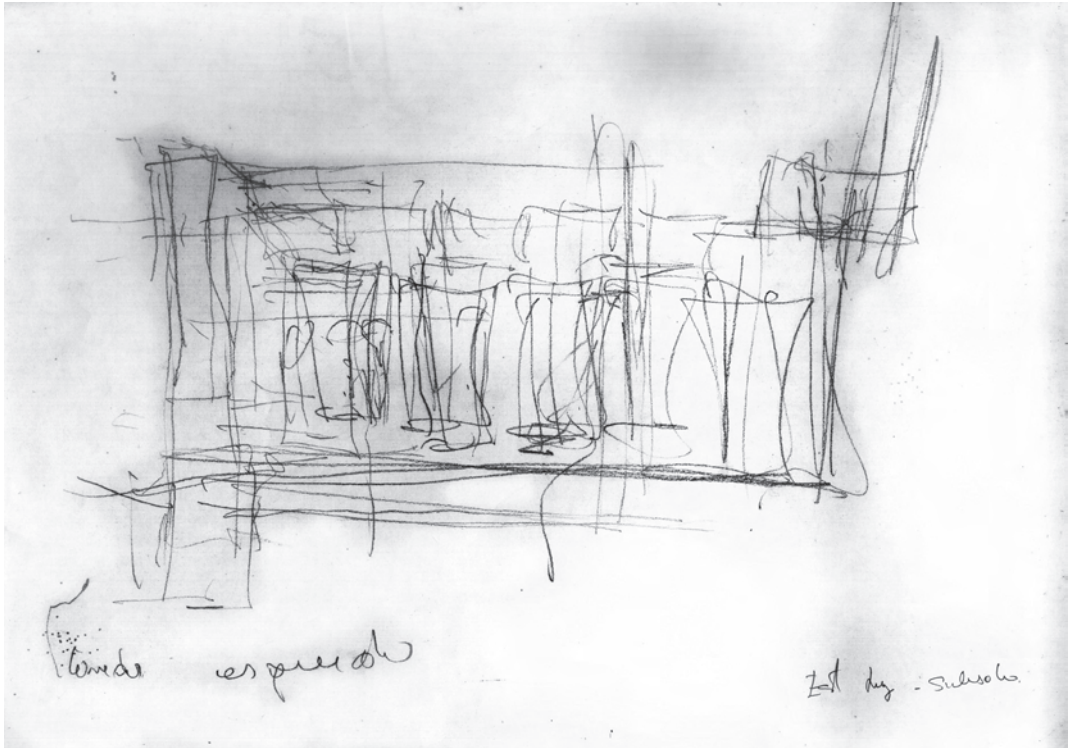


Figura 19

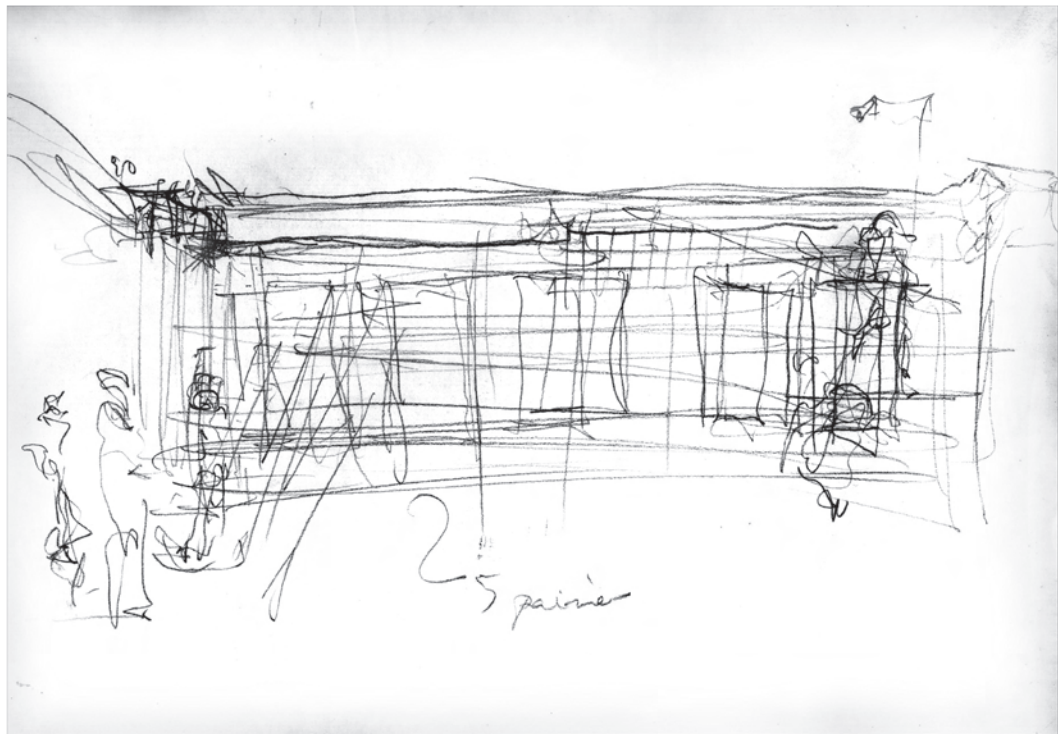


Figura 20

II - A MATÉRIA-PRIMA

PAINEL / MATERIAL E TÉCNICA

Nos exercícios iniciais, tendo como princípio e primeiras referências a gravura em metal e suas técnicas e procedimentos, a matriz gravada para obtenção de uma gravura de estampa foi cogitada como recurso adequado à realização do painel. Depois de pesquisas feitas, tendo a matriz de uma gravura de estampa como possível elemento na constituição do painel, optou-se por molde e fundição de uma peça de ferro, e pelo módulo como recurso mais adequado à realização deste trabalho, considerando-se os espaços e a escala do local onde o painel deveria ser instalado.

O material escolhido foi o aço patinável. Este material apresenta a capacidade de desenvolver uma ferrugem protetora, denominada "pátina", que isola de modo eficiente o aço da atmosfera. Esta pátina permite que não se utilizem elementos exógenos de proteção do material. De suas características, tiraríamos partido estético. A coloração provocada pela ação do tempo nesse material, a cor ferruginosa, remete diretamente ao ferro, uma característica dos elementos estruturais constitutivos dessa estação.

Para verificar possibilidades e dificuldades de ordem técnica e material (como espessura de chapa, emprego de mordentes e vernizes, tempo de corrosão,

emprego de instrumentos e procedimentos), fizemos alguns ensaios, primeiramente com o cobre, com o qual temos experiência e prática de trabalho. Paralelamente, pensávamos em questões estéticas, pertinentes à composição do painel, tais como profundidade e largura dos planos e volumes, e se estes poderiam ou não ser sobrepostos de maneira a não interferir na leitura de sua composição.

Vários quesitos foram levantados: manuseio de placas grandes e pesadas; necessidade de guindastes e tanques para o ácido; como verter e retirar a chapa dos tanques sem esparramar o líquido; prensa; técnicos... Enfim, como montar o atelier para um trabalho desse porte, sem esquecer o problema da toxicidade dos produtos.

Como tínhamos intenção de trabalhar com o aço e especificamente com o aço patinável e dele retirar partido estético, nos informamos a respeito desta liga⁴. Fomos à Companhia Siderúrgica Paulista (Cosipa), onde dirimimos algumas questões técnicas junto ao químico Nelson Capiotto.

⁴ Acreditamos que o artista deva, na medida do possível, conhecer as propriedades e os efeitos do material com o qual trabalha, não só para domínio técnico e para dele retirar melhor proveito estético, como para não provocar acidentes indesejáveis. Neste caso, é preciso saber que, quando o aço patinável é molhado, o óxido da superfície é desprendido e escorre sobre o local onde se encontra assente; que as partes que não recebem água têm um comportamento diferente das que são molhadas; que o material lentamente oxida, mesmo sob proteção como a do verniz — tudo isso também interfere nas questões estéticas.

Tivemos também contato com especialistas no assunto, como o Professor Doutor Stephan Wolyneec (do curso de Engenharia de Metalurgia e Materiais da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo), o Professor Doutor Luis Roberto Martins de Miranda (do curso de Engenharia Metalúrgica e de Materiais da Universidade Federal do Rio de Janeiro), o Doutor Fábio Pannoni (especialista em Engenharia de Proteção Estrutural da Gerdau Açominas S.A.) e a Professora Doutora Zehbour Panossian (do Laboratório de Corrosão e Proteção do Centro de Integridade de Estruturas e Equipamentos do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, o IPT).

Após alguns experimentos técnicos e de procedimentos, a gravura em metal mostrou não ser técnica viável para elaboração do painel.

Entretanto, considerando todas as características do empreendimento, optamos pela técnica do baixo-relevo realizado em fundição como o melhor caminho a ser percorrido.

III - PROCESSO CRIATIVO

Associamos os termos “processo de criação” à realização do Painel Estação da Luz, situado no saguão 2 de acesso às plataformas de trem, fruto de um percurso percorrido, de muito aprendizado, de muito trabalho.

Acreditamos que faça parte da trajetória do artista, de seu projeto poético.

Na realização deste painel, foi como se nos atirássemos em algo que nos proporia, entre outras questões, um enfrentamento com a matéria e os materiais, enquanto meios de expressão, de uma idéia e uma realização.

Segundo Cecília de Almeida Salles, em *Redes da criação*, o artista “[...] opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento”. (Salles, 2006, p. 21)

O elemento propulsor e de trajetória deste trabalho foi a procura de algo, decorrente de uma busca inquieta.

Ainda para Cecília de Almeida Salles, a obra em criação é um sistema aberto e, como tal, se relaciona com seu meio. As interações que daí surgem relacionam o indivíduo e a sociedade: “[...] as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as ações do artista com a cultura, na qual ele está inserido e com aquelas que ele sai em busca.” (Salles, 2006, p. 32). Disto advêm as redes culturais.

No nosso caso, acreditamos que as interações deram-se através de alguns

artistas cujas obras ou falas nos têm tocado ao longo deste processo, como Iberê Camargo⁵, Antoni Tàpies e Farnese de Andrade, bem como algumas reflexões sobre o tema da colagem e o livro de Alberto Tassinari, *O espaço moderno*.

Tivemos sempre — como interlocutor, leitor crítico, orientador e mestre — Evandro Carlos Jardim.

No percurso do trabalho, o tema colagem foi recorrente em nossas ações. Por exemplo: ao fazer arranjos com objetos em nosso atelier; ao juntar retalhos de madeira, sobrepô-los ou justapô-los, criando desta maneira o desenho do painel; e em um de seus módulos inserir um forçado, ao lado de um desenho a nanquim.

Nesta última iniciativa, nessa composição, associamos o cabo do forçado a um elemento vertical, e o garfo metálico nos sugeriu janelas com grades⁶.

⁵ Tivemos contato mais íntimo com a obra de Camargo no Rio de Janeiro. Anna Letycia, que coordenava o Atelier de Gravura do Museu do Ingá, em Niterói, o qual freqüentamos, estudou com este artista, bem como com Goeldi. Vimos nessa cidade uma exposição de seus trabalhos, os "carretéis" e a série "bicicletas", em gravura (na Fundação Hélio Oiticica). Examinamos ainda seus quadros a óleo, na Galeria Villaça (quando tivemos a honra de conversar com o artista) e na Galeria Millan.

⁶ "[...] a metáfora, o uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais." (Ernest Fenollosa, cit. por Campos, 1969, p. 64)

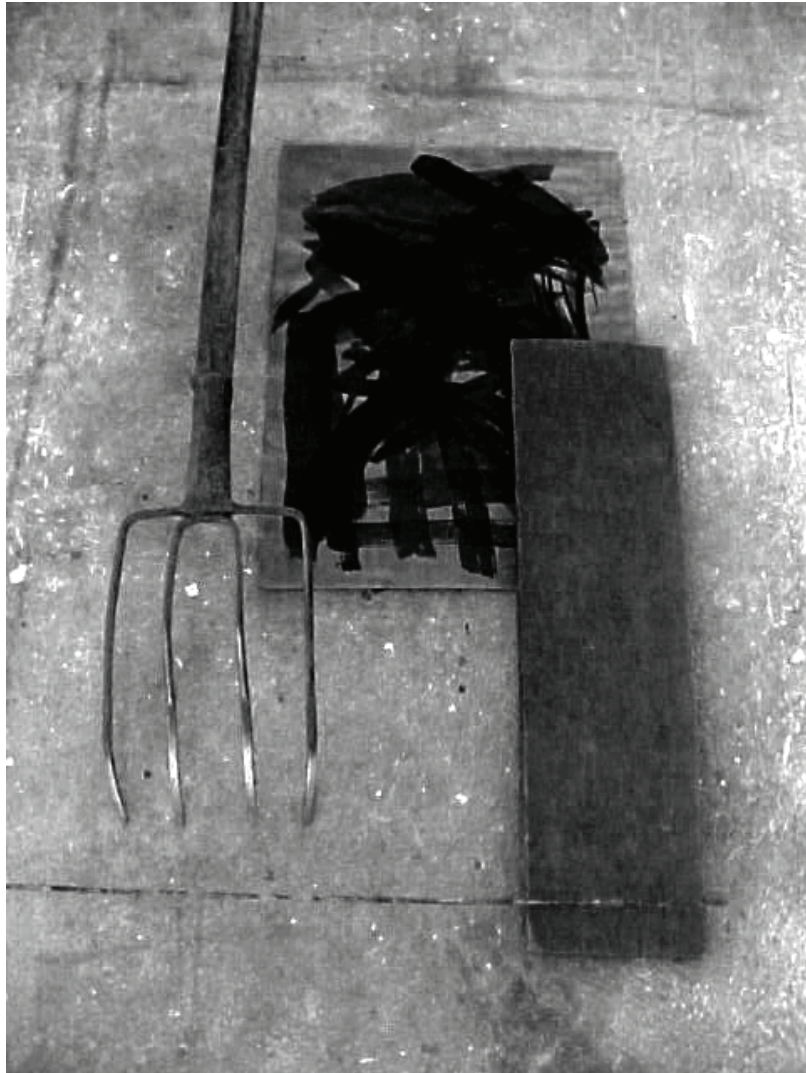


Figura 21

Salles (2006) destaca a importância de uma "efervescência cultural", que é essencial para o artista. No nosso caso, essa se dá por meio da participação em eventos culturais tais como bienais, exposições e mostras, restringindo-se a visitas e a fruição pautadas pela vontade de interação e de aprendizado, pela empatia com algumas obras e por uma crítica aguçada.

No processo criativo, existe uma etapa de recolhimento, em que o artista sai em busca de sua linguagem, mergulha em seu universo, permeado por insatisfação e angústia.

Durante este período de trabalho, nossa ação desdobrou-se por todos os locais que freqüentamos, como a Estação da Luz, o Instituto de Pesquisas Tecnológicas, o Canteiro de Obras da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo e as oficinas de fundição.

Vários experimentos foram realizados com apoio de especialistas em diferentes áreas, sobretudo no caso da oxidação de ligas metálicas.

De cada ato, observávamos os resultados obtidos, tecíamos pareceres, fazíamos uma pequena análise. Traçávamos caminhos a serem percorridos⁷. Optávamos.

Como, por exemplo, na realização do pequeno molde de fundição, que, embora em grande parte destruído, serviu como elemento do pensar a imagem. O alto-relevo mostrou-nos outra maneira de concretização da forma. Um contínuo aprendizado.

⁷ Segundo Ehrezenweig (1967, p. 28), "[...] o trabalho criativo abre, a cada etapa, novas vias de progressão".

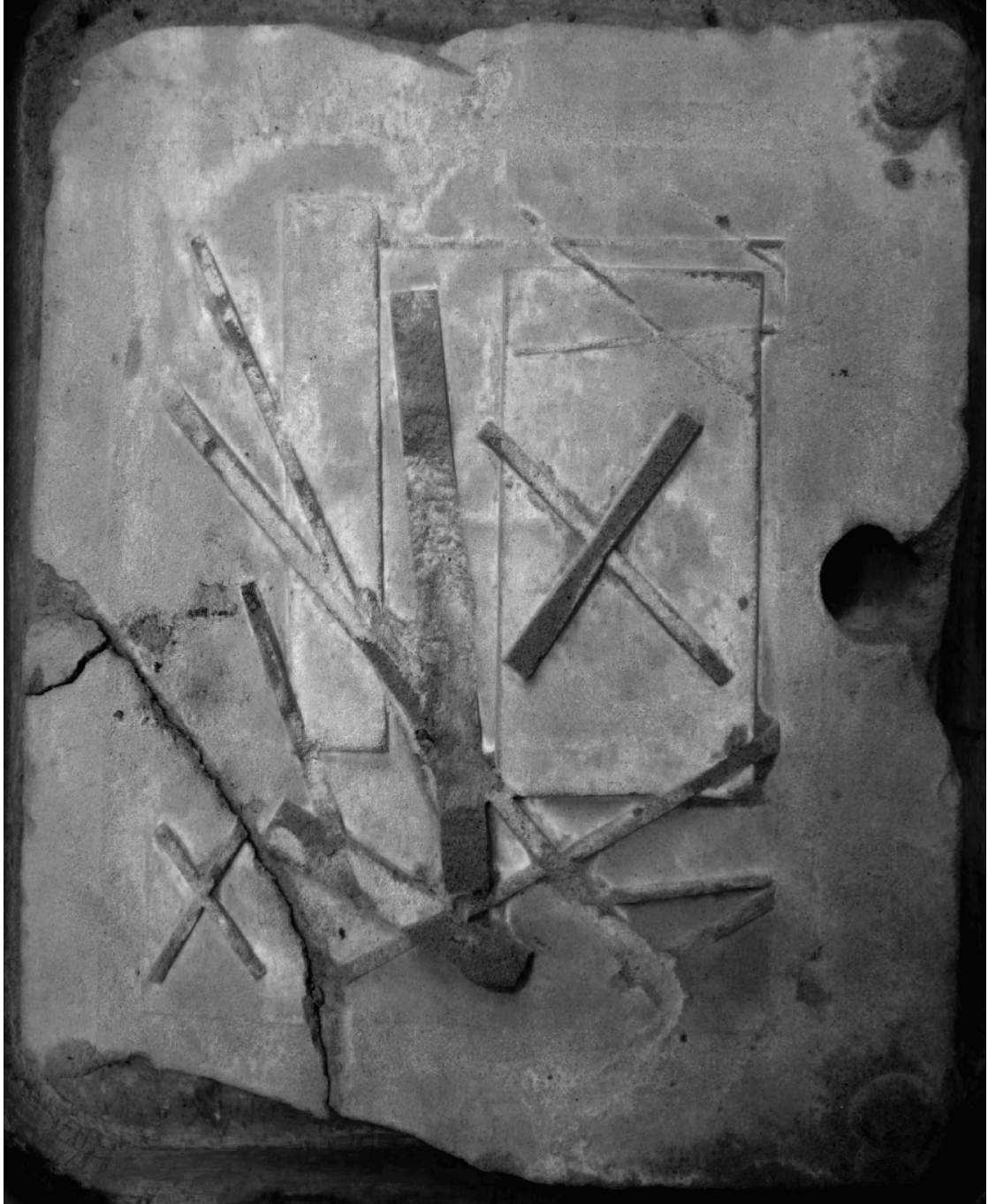


Figura 22

As experimentações não plenamente bem-sucedidas — que, num primeiro momento serviram como laboratório de testes para muitas indagações — foram parte inerente do processo. Incorporam-se ao escopo das investigações, do entendimento de determinado modo de fazer. Procurávamos a maneira correta de proceder e assim aprendemos um pouco do ofício de cada arte.

A princípio, longe do resultado almejado para o painel, uma peça fundida com problemas de preenchimento levou-nos imediatamente a outros procedimentos realizados no âmbito da fundição de metais, utilizando desta feita o ferro em lugar do aço.

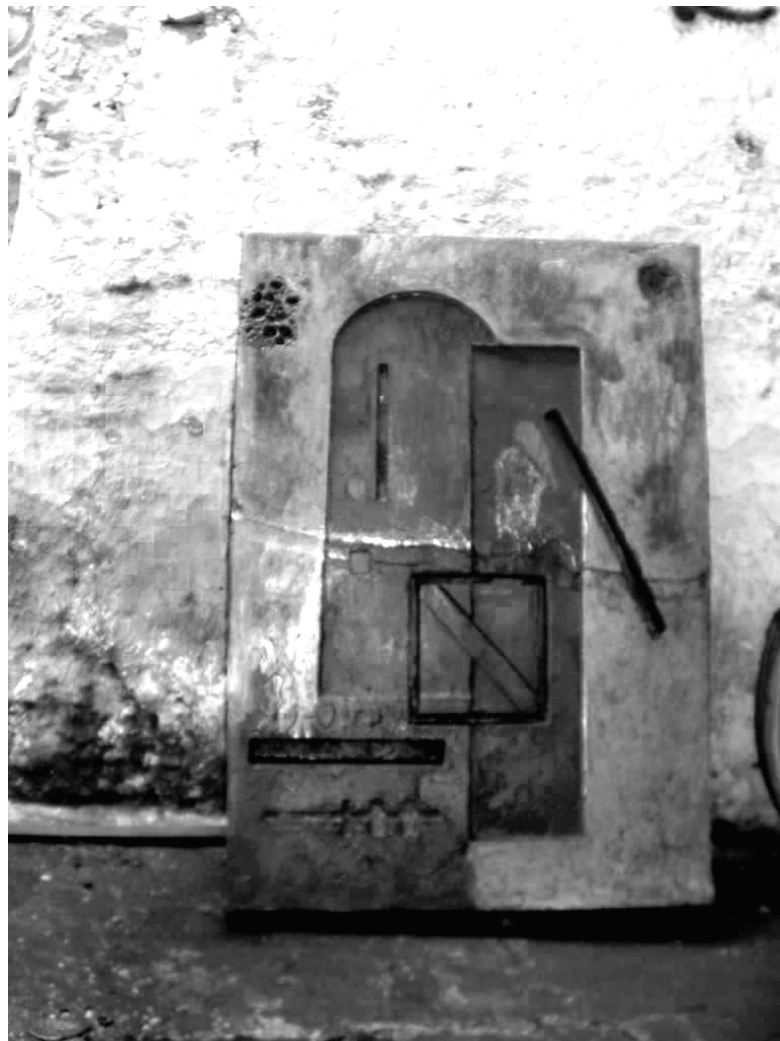


Figura 23

Em vários momentos da criação do desenho do painel, recordamo-nos de trabalhos realizados anteriormente.

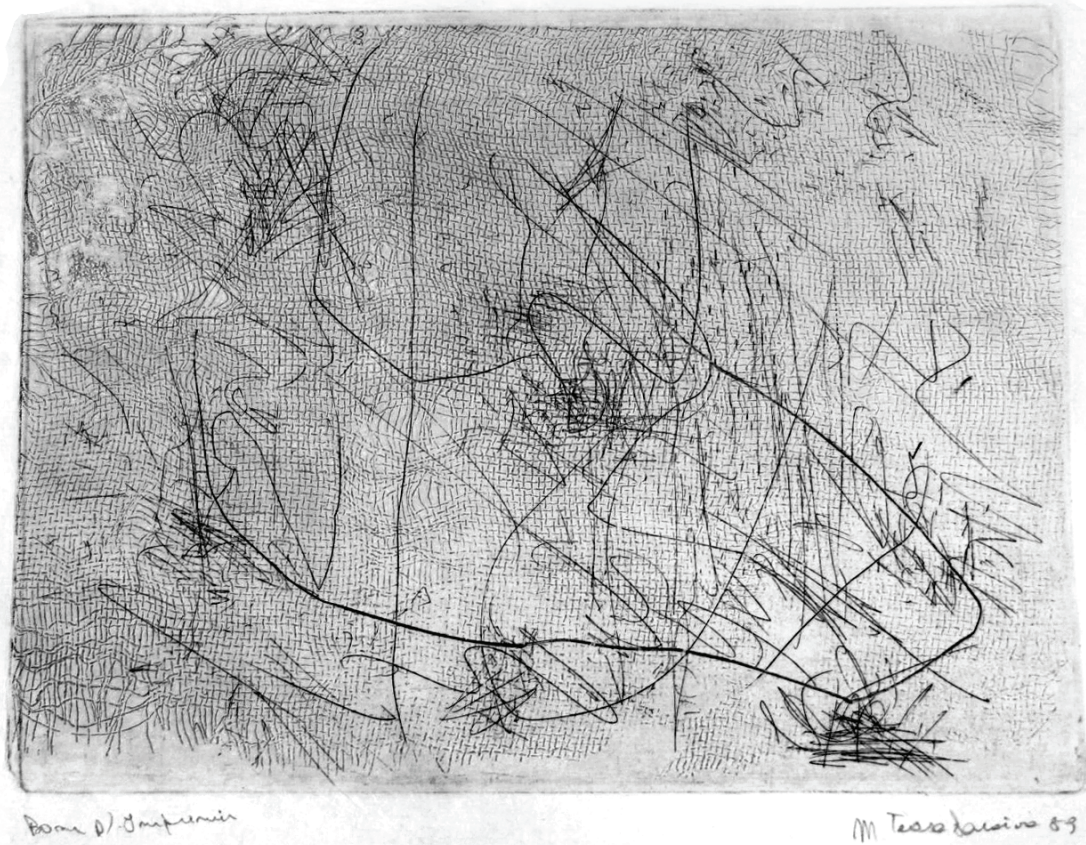


Figura 24

A possibilidade de realização do modelo para fundição com diferentes materiais e objetos — como cabo de vassoura, palha, estopa — remeteu-nos a gravuras realizadas em 1989.

Ao elaborar os primeiros desenhos para o conjunto do painel em tinta off-set, nos quais utilizávamos, como repertório de base, os elementos constitutivos da Estação da Luz traduzidos em sinais gráficos, rememoramos duas gravuras anteriores, aqui reproduzidas.



Figura 25

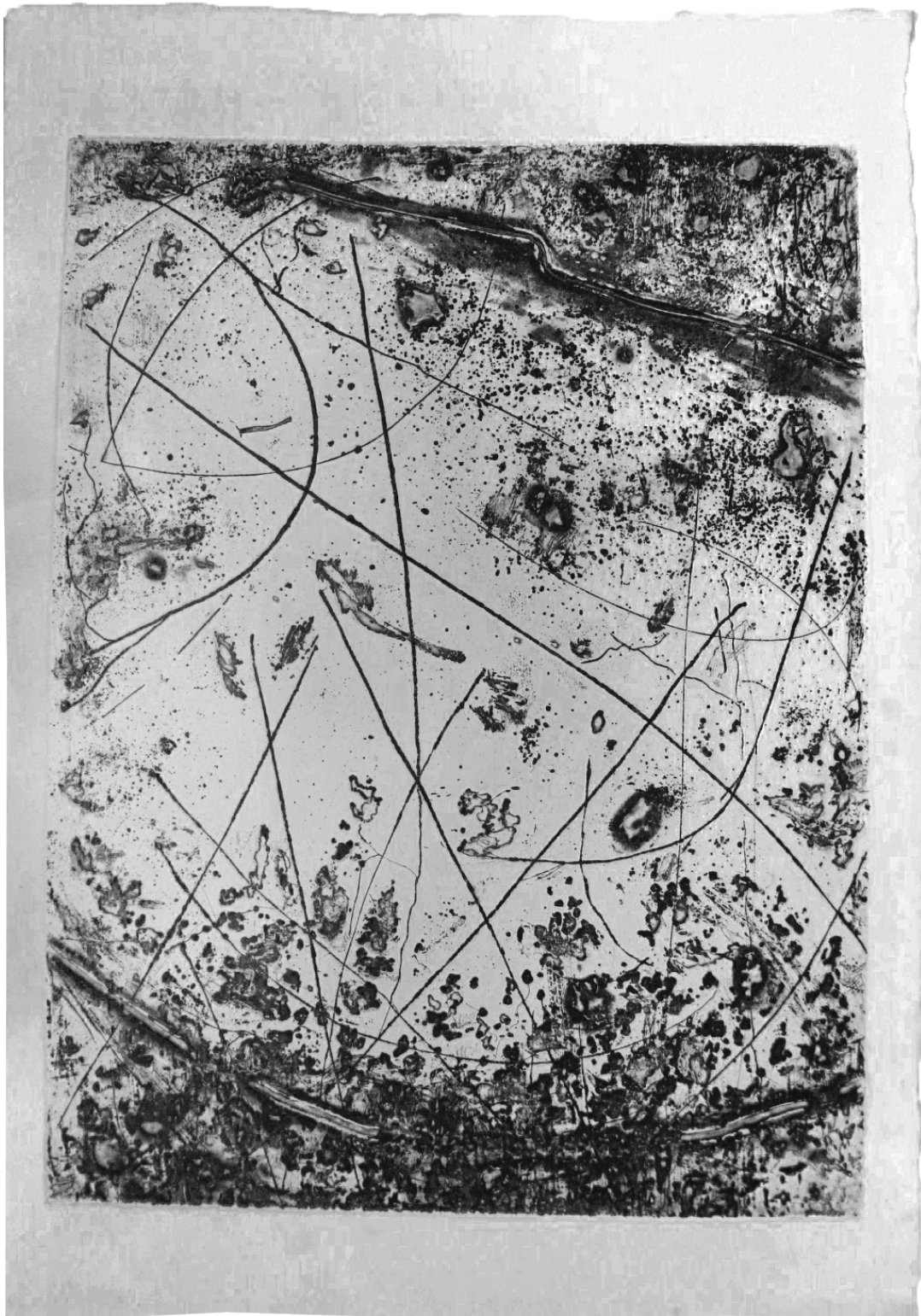


Figura 26

O Desenho, em essência, está presente em todo o trabalho como o principal móbil da ação.

Aqui o empregamos em seu sentido mais amplo.

Desenho como engendramento de idéias, como instrumento do pensar, como forma, como gerador e desvelador de forma.

Assim, no percurso deste trabalho, o desenho manifestou-se de diversas maneiras,

- nos desenhos de observação, em que se procurou significar e representar graficamente a Estação da Luz⁸,
- nos desenhos síntese, em que se captou, segundo a ótica do artista, a essência da estação,
- nas anotações gráficas, feitas in loco,
- na composição de cada módulo do painel,
- no corte dos retalhos de madeira dos primeiros ensaios,

presentes, portanto, no painel quando concluído.

⁸ Esses desenhos foram realizados em grafite sobre papel ou nanquim sobre papel. Este meio trouxe expressividade contida na rapidez de suas pinceladas.

A intenção subjacente.

Módulos, modulação.

Números ímpares.

Fragmentos.

Caleidoscópico.

Estilhaço. Reverberação. Luz.



Figura 27

Gradações tonais e luminosas obtidas no aço.

O painel, em seu estado original, cor cinza brilhante, para o auge da luz, como as tonalidades provenientes da oxidação.

Em seguida, deixar ao tempo, para que a pátina se forme.

Se necessário para que isto ocorresse quando o painel já estava instalado, alguns módulos seriam retirados para sofrer oxidação e substituídos, temporariamente, por estampas impressas desses módulos, como recurso de informação provisória.



Figura 28



Figura 29

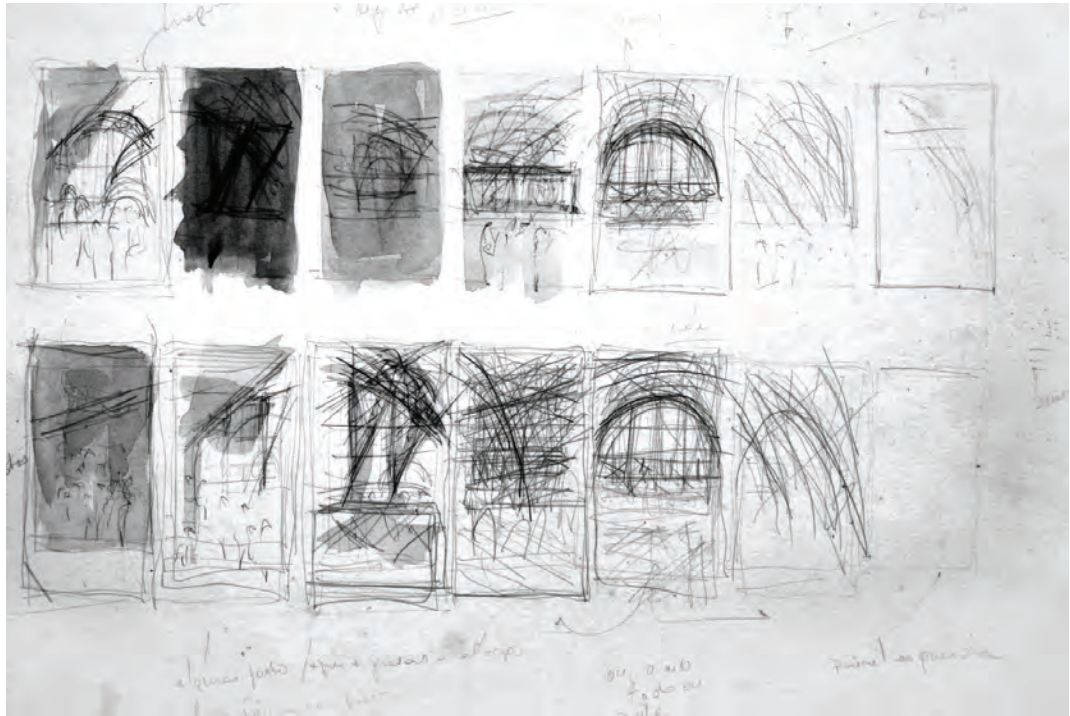


Figura 30

Estudo dos elementos constitutivos da estação.

Estrutura, portas, janelas, fiação.

Textura.

Linhas de força.

Movimento.

Ritmo.

Luz.

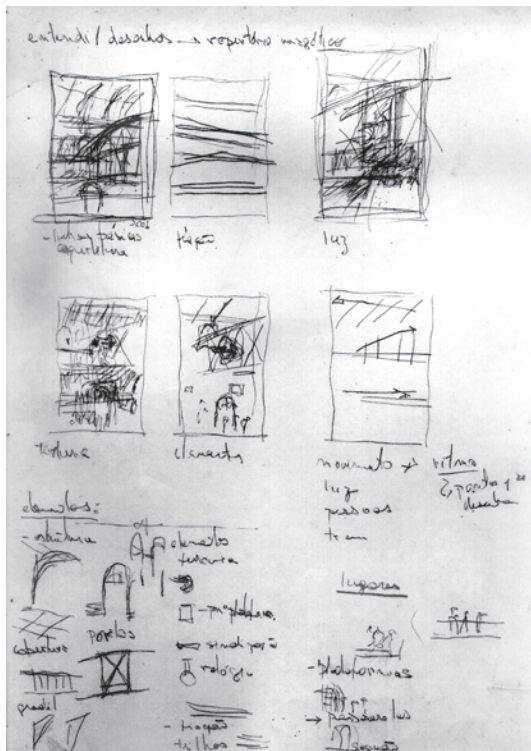


Figura 31

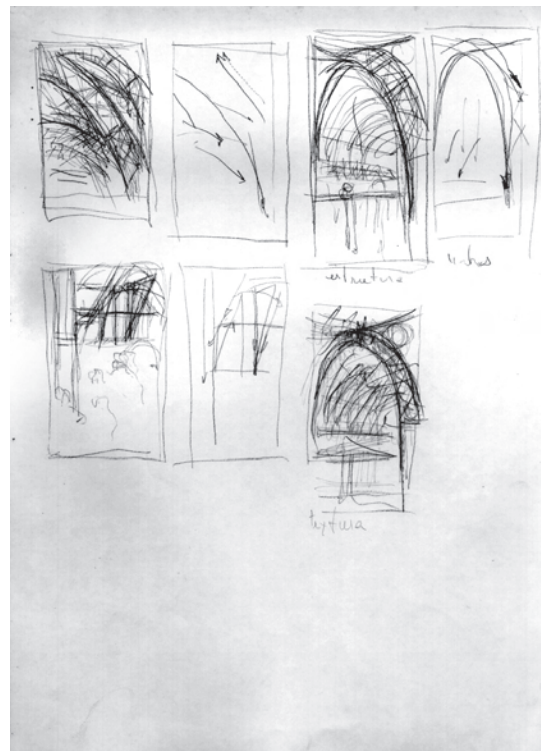


Figura 32

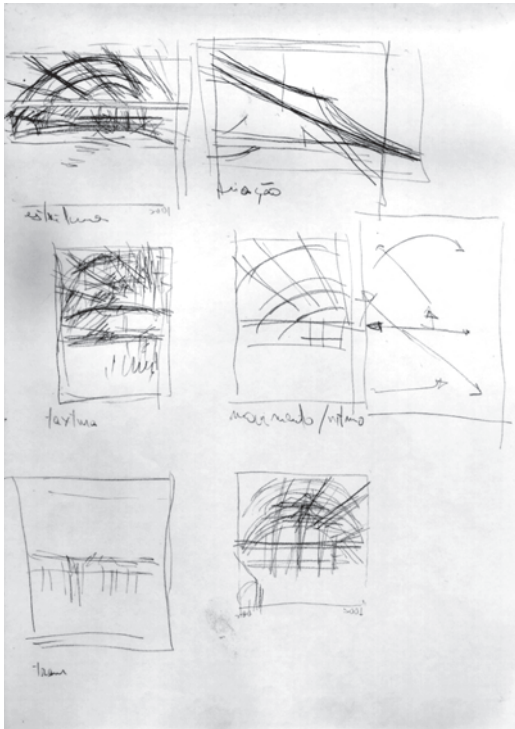


Figura 33

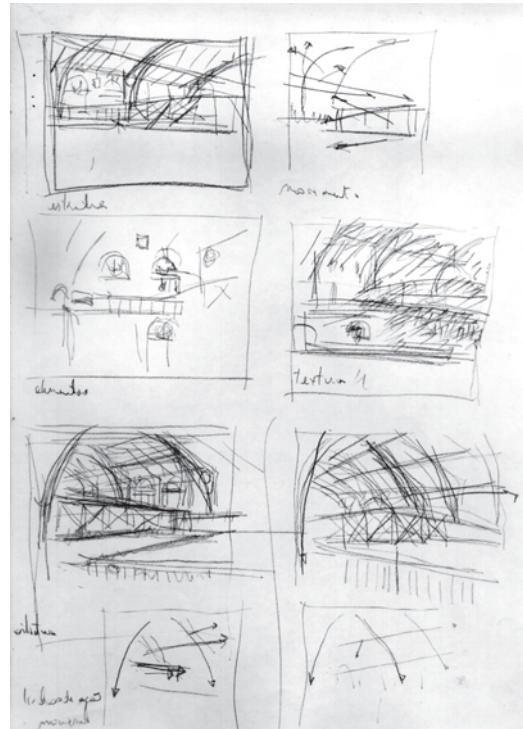


Figura 34

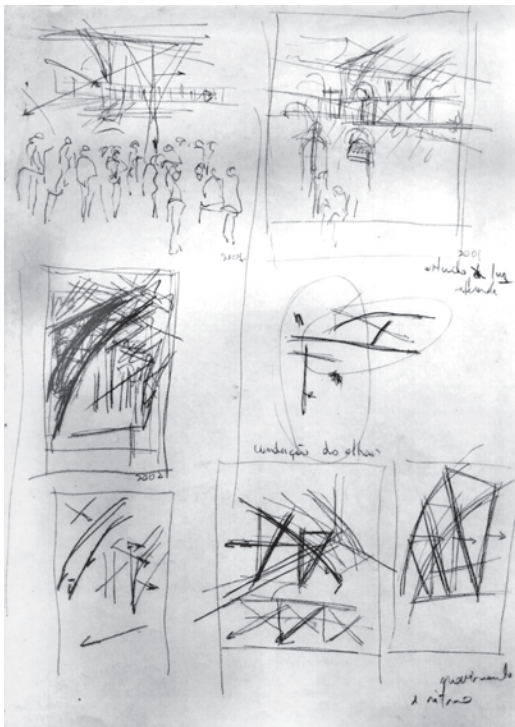


Figura 35



Figura 36

A linha, no desenho, pode sugerir a tridimensionalidade, gerar espaço.

As matrizes em água-forte sobre o metal, inicialmente pensadas como meio de realização deste painel, sugeriram-nos o processo da escultura como meio mais adequado para sua realização.



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41

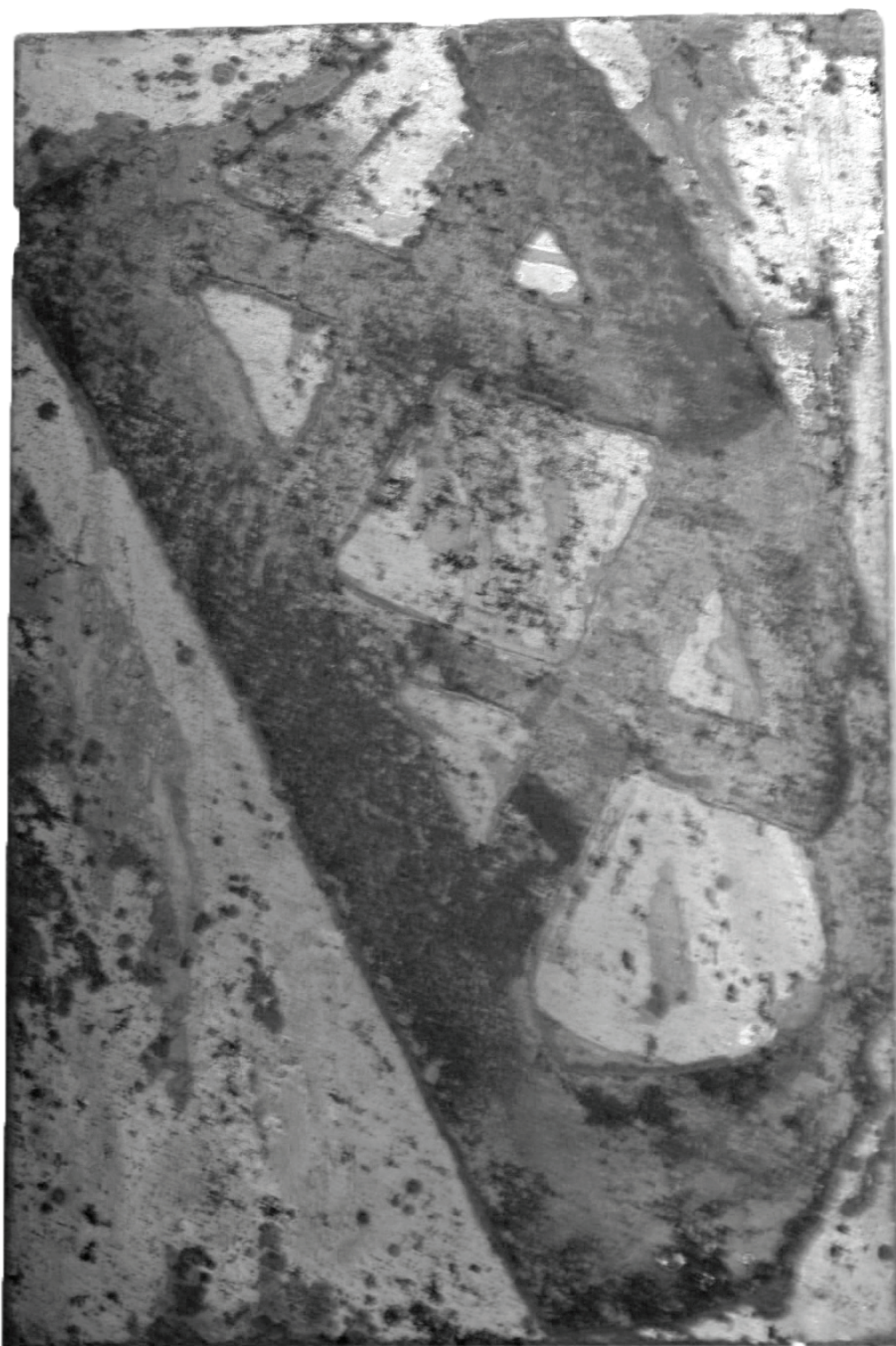


Figura 42

Desta maneira, prosseguimos.



Figura 43



Figura 44



Figura 45

Desafio. *Tour de force*.

Lançar-me.

Soltar-me.

Dois desenhos-chaves para o painel.



Figura 46



Figura 47

Então, estudos em nossa oficina dos módulos.



Figura 48



Figura 49



Figura 50



Figura 51



Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Figura 56



Figura 57



Figura 58



Figura 59

Desenhos.

Nanquim a pincel, tendo como suporte o papel craft.

Estação, estrutura, pessoas, trens...

Captar a essência da estação.

Formas de base.

Linha solta, gesto, síntese.

Sinais gráficos.

O nanquim a pincel japonês foi um meio que nos proporcionou captar o movimento, sintetizar dados, "soltar" o gesto e despertar a criatividade.



Figura 60



Figura 61



Figura 62



Figura 63



Figura 64



Figura 65



Figura 66



Figura 67



Figura 68



Figura 69



Figura 70

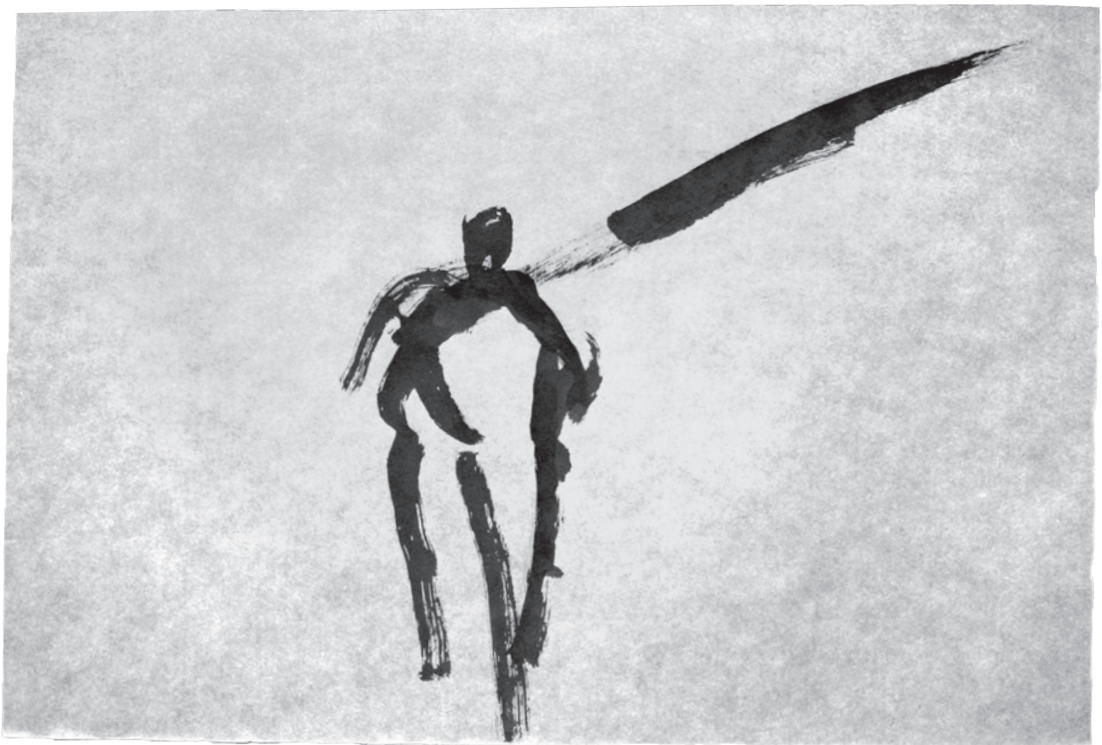


Figura 71



Figura 72



Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76

Especificamente, a estação e seus elementos constitutivos.



Figura 77



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81

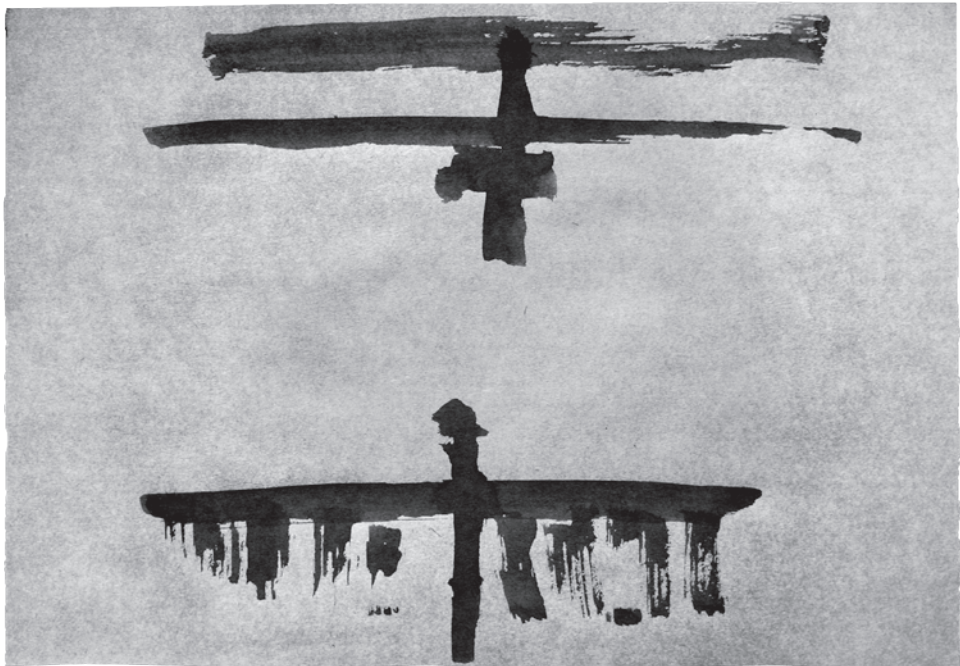


Figura 82



Figura 83



Figura 84

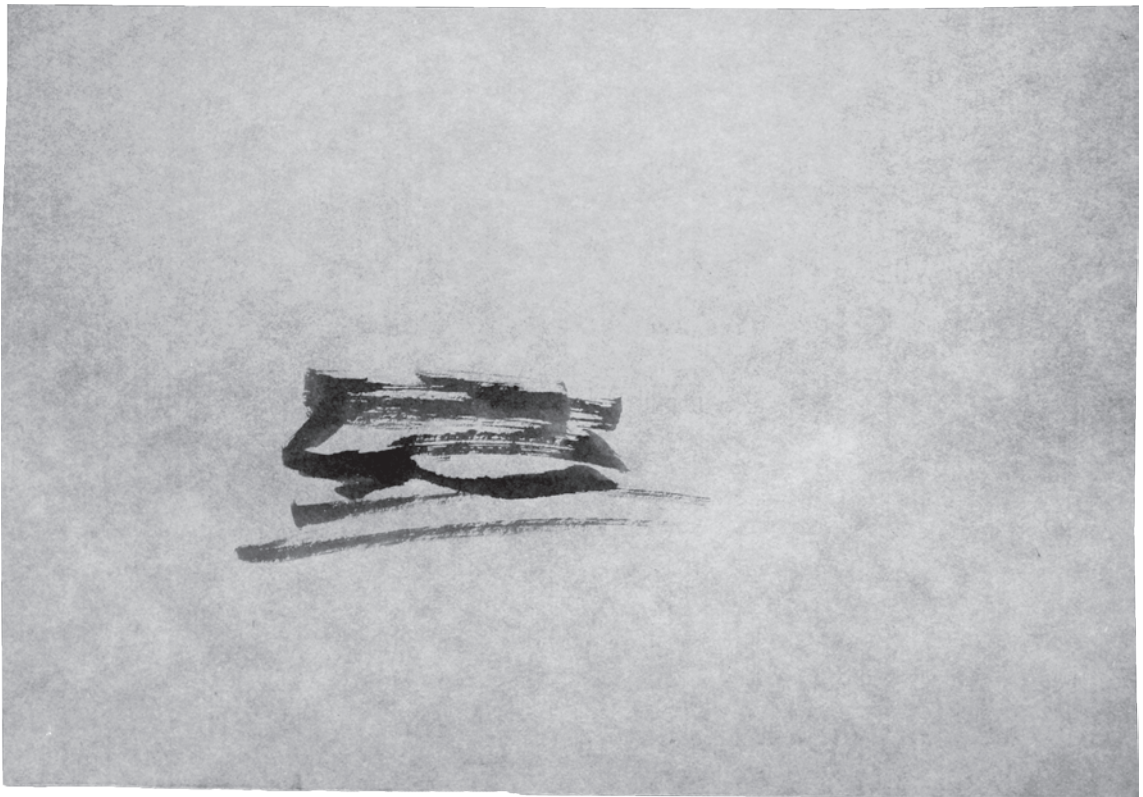


Figura 85

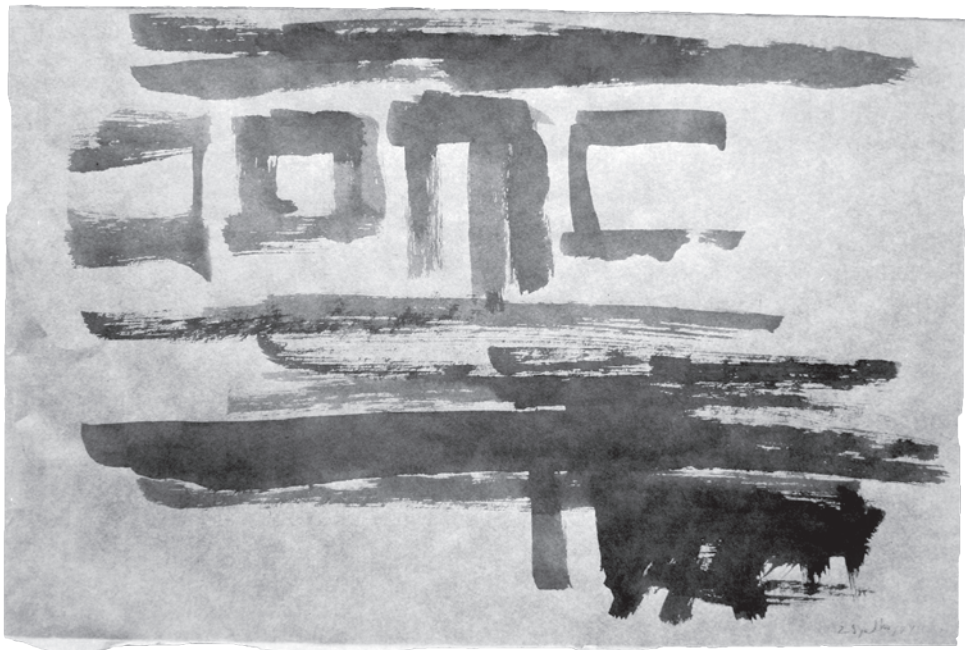


Figura 86

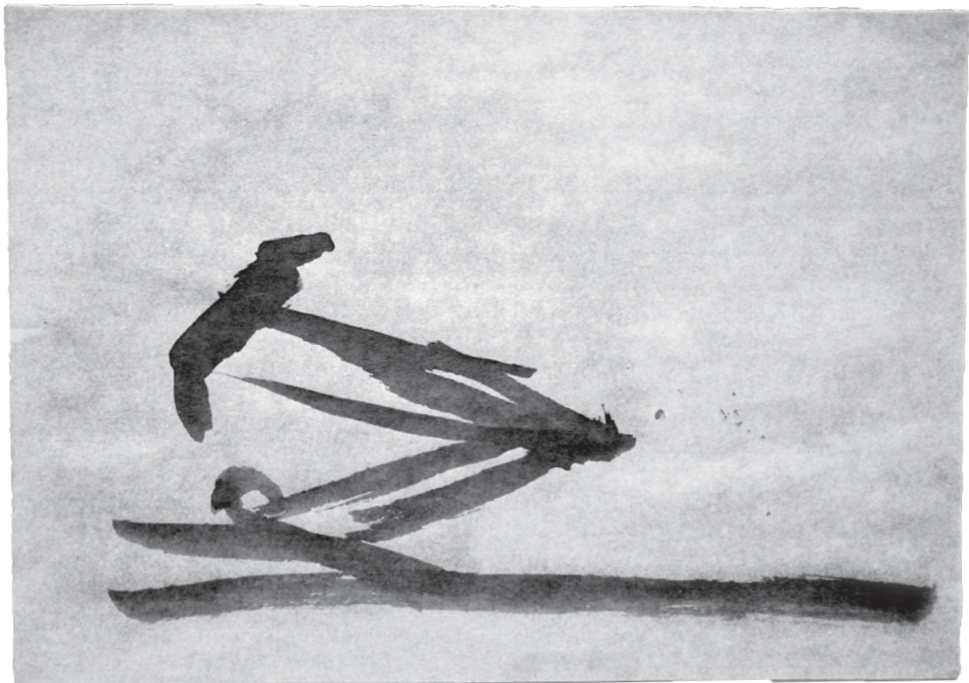


Figura 87

E ferrovia,

plataformas,

pessoas.



Figura 88



Figura 89



Figura 90



Figura 91



Figura 92



Figura 93



Figura 94



Figura 95

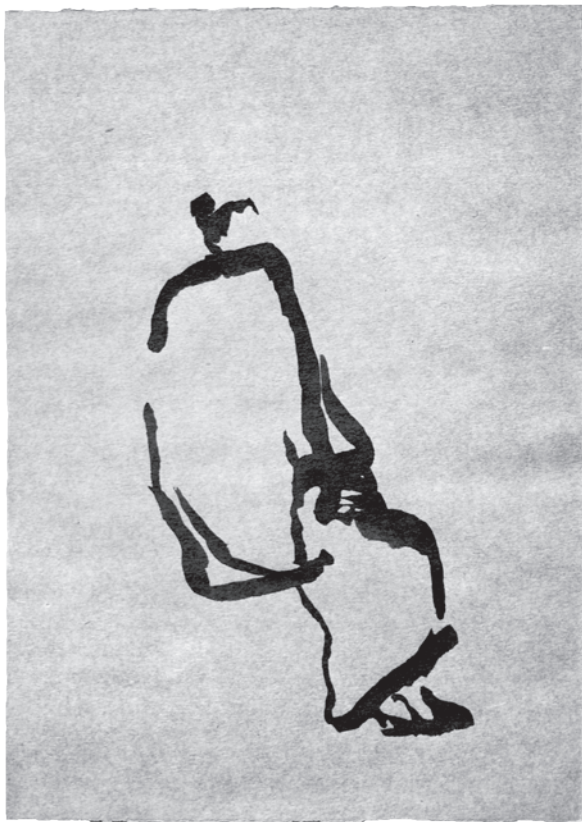


Figura 96



Figura 97

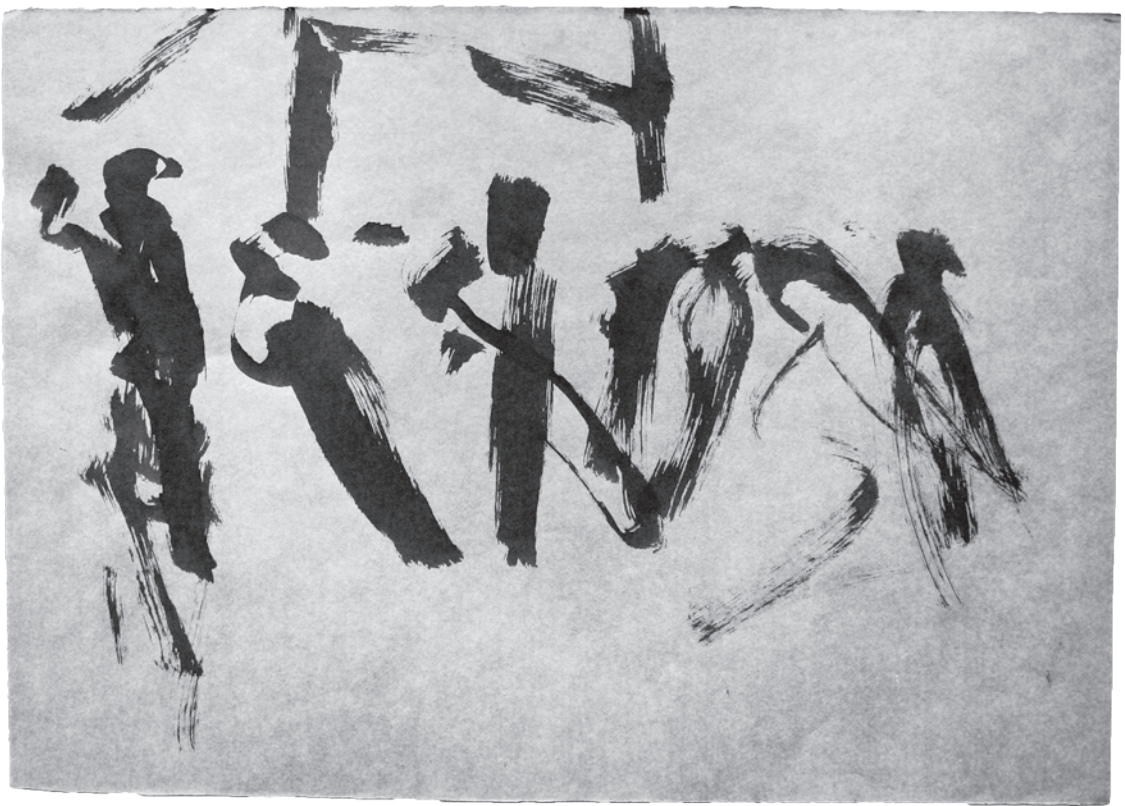


Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102

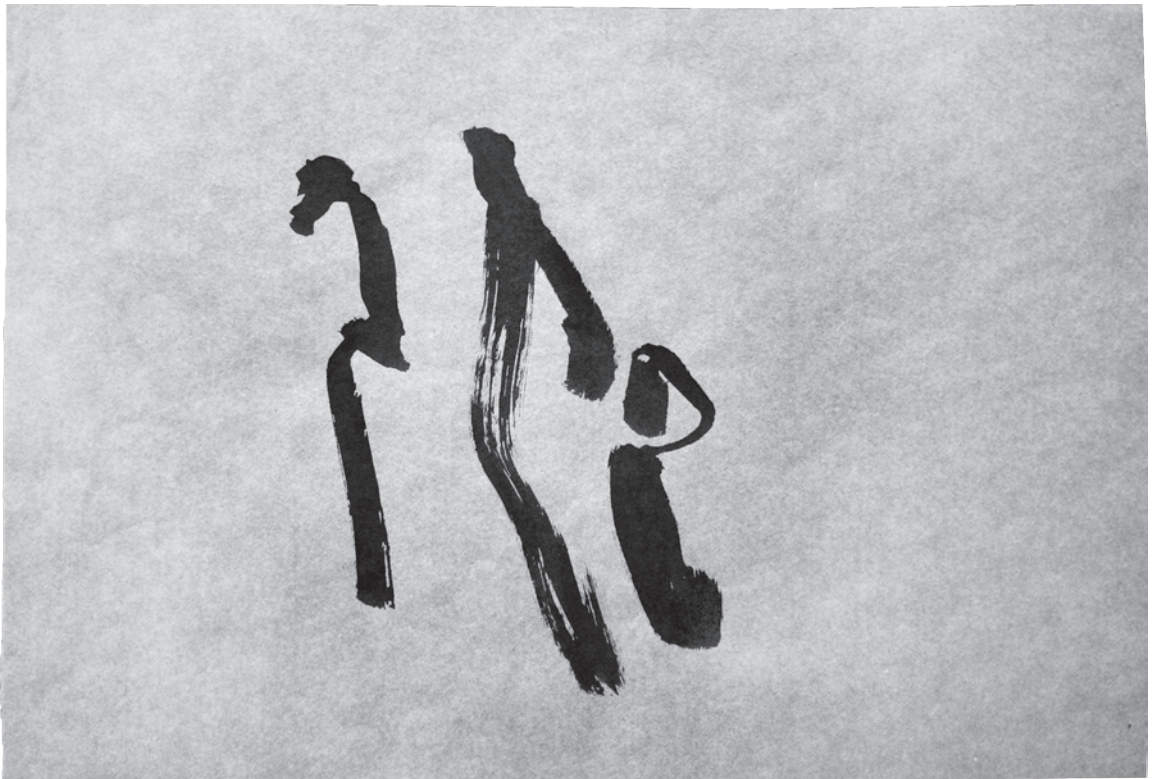


Figura 103

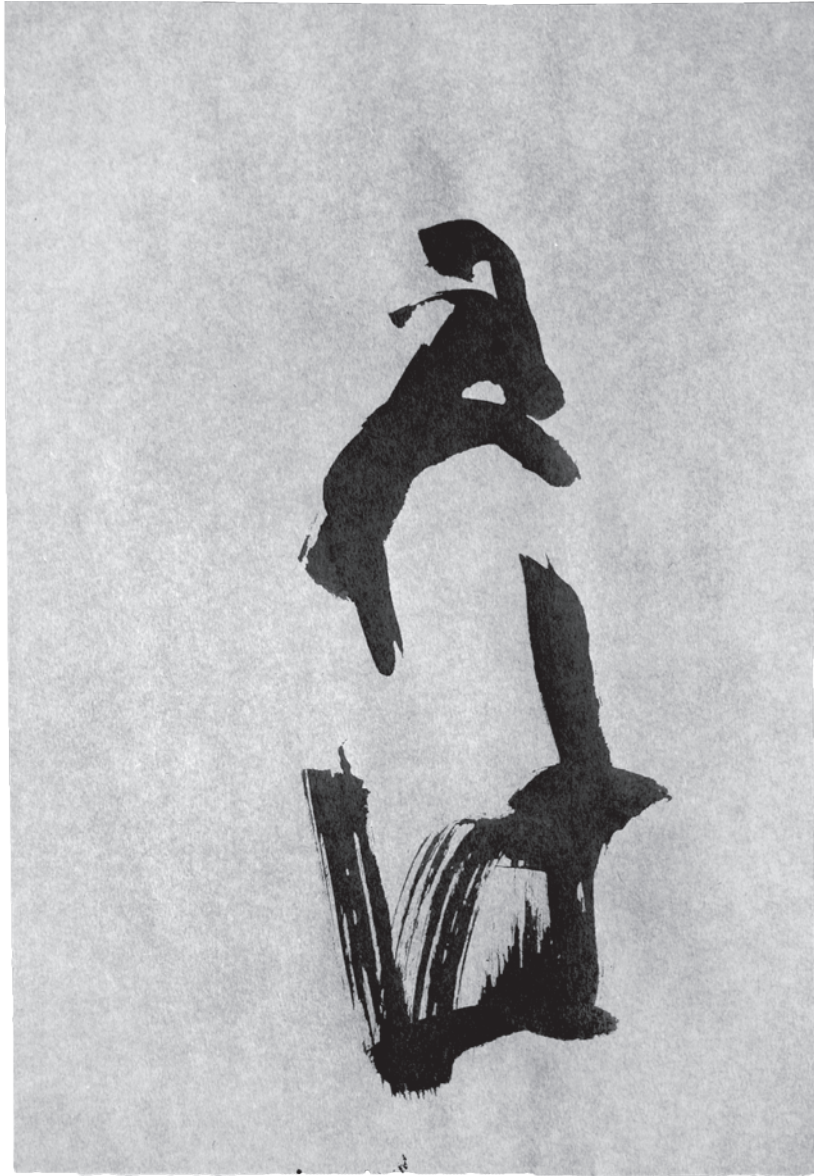


Figura 104



Figura 105



Figura 106



Figura 107



Figura 108



Figura 109



Figura 110

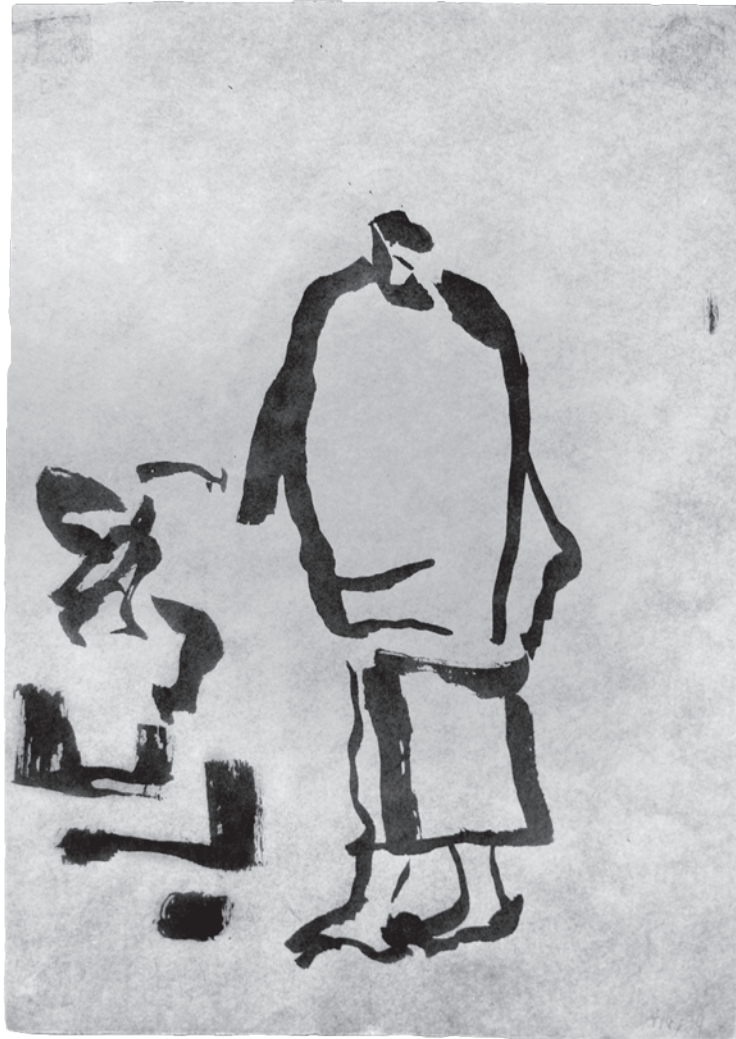


Figura III

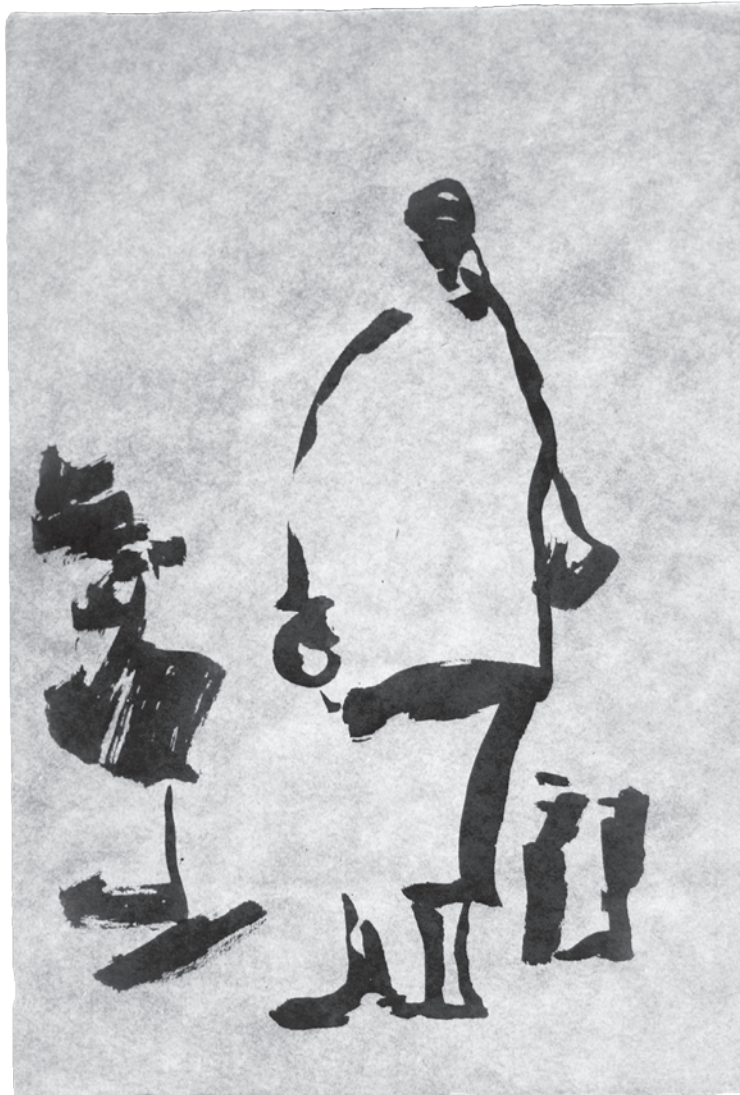


Figura 112



Figura 113

Estudos para o painel, quadro a quadro.

Como base, os dois desenhos-chaves e os desenhos a nanquim.



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 117



Figura 118



Figura 119



Figura 120

Estar na estação. Olhar e sentir.



Figura 121



Figura 122



Figura 123

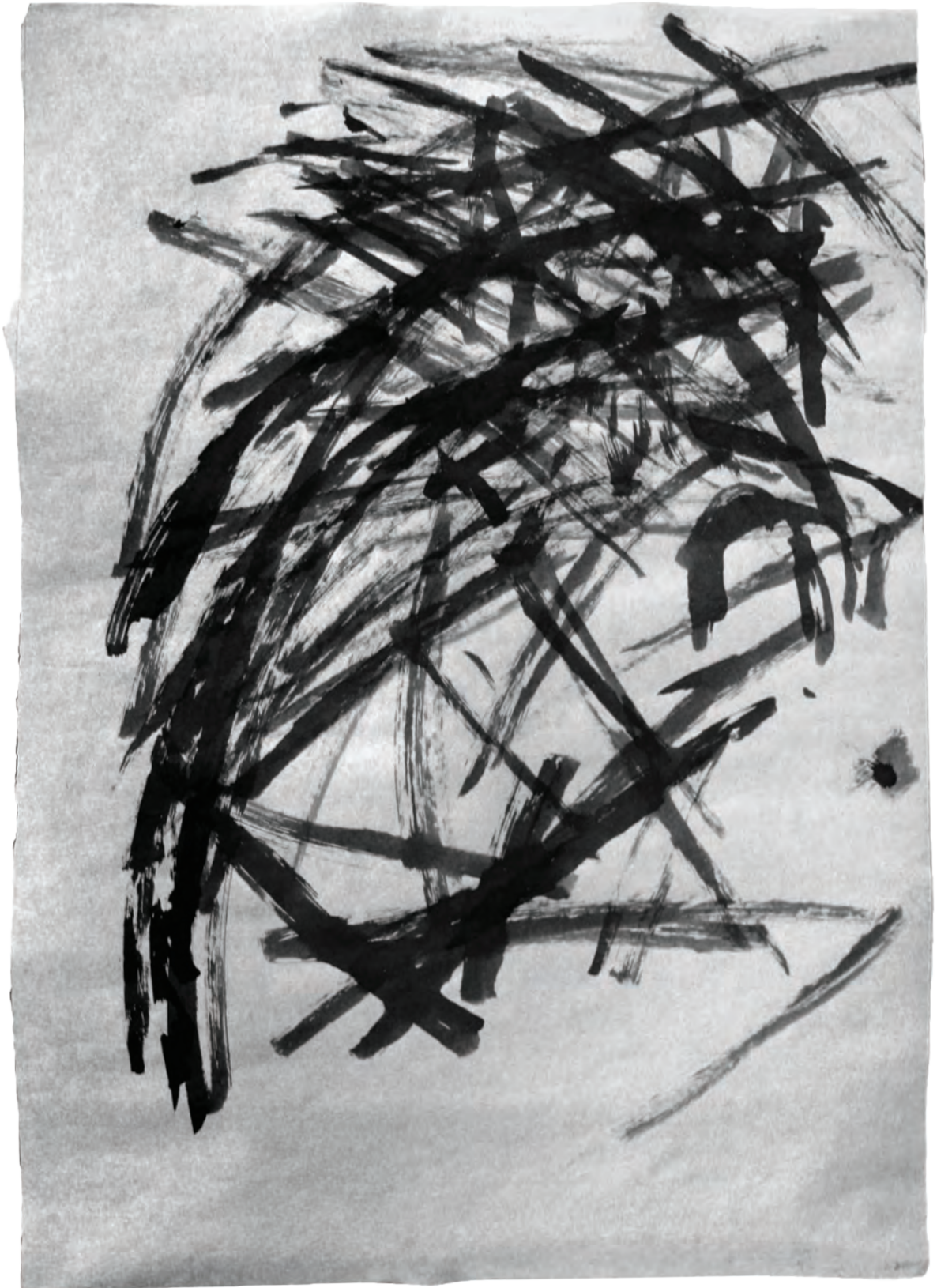


Figura 124



Figura 125



Figura 126



Figura 127



Figura 128

Sem mais, fazer desenhos de conjunto, para o painel.



Figura 129



Figura 130



Figura 131

Depois, desenhos no local a que se destina o painel.



Figura 132



Figura 133



Figura 134



Figura 135



Figura 136



Figura 137



Figura 138



Figura 139

Em nossa oficina, realizamos sinais.



Figura 140



Figura 141



Figura 142



Figura 143



Figura 144



Figura 145



Figura 146



Figura 147



Figura 148



Figura 149



Figura 150



Figura 151



Figura 152

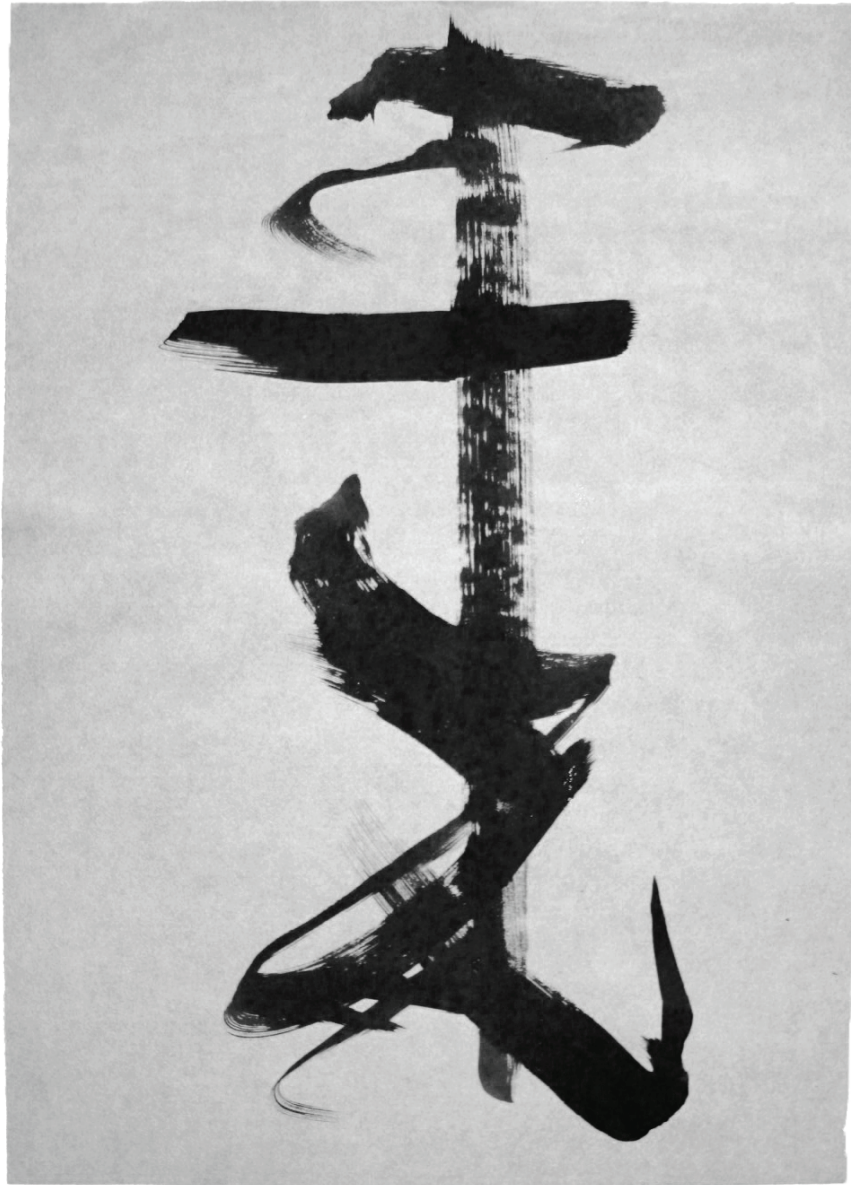


Figura 153

Novos estudos a nanquim para o painel.



Figura 154



Figura 155



Figura 156



Figura 157



Figura 158



Figura 159

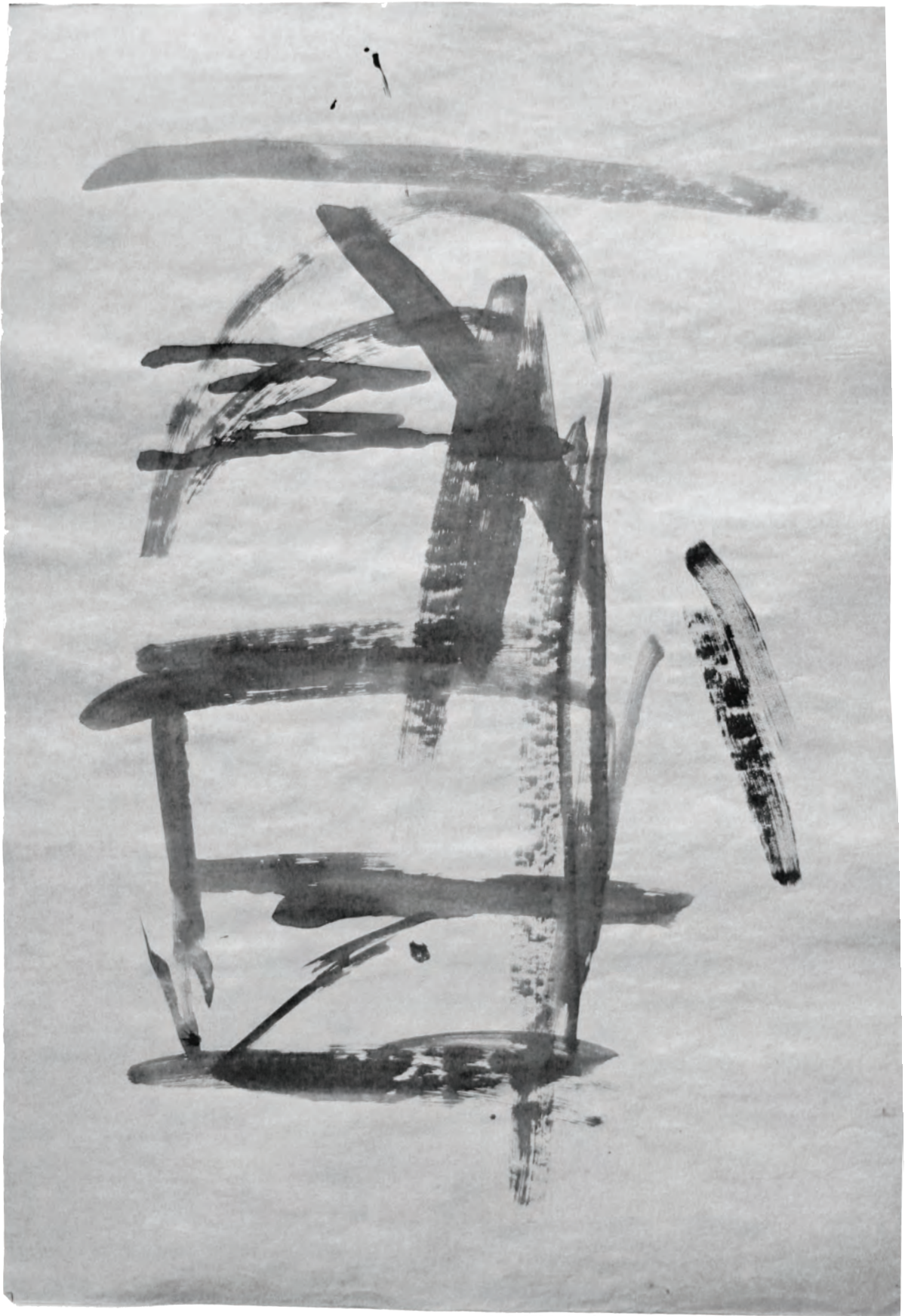


Figura 160



Figura 161



Figura 162



Figura 163



Figura 164



Figura 165



Figura 166



Figura 167

Ao cogitar da realização do painel na técnica da fundição, dirigimo-nos ao Laboratório de Metalurgia e Materiais Cerâmicos do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, para verificar sua exeqüibilidade.

Nesse laboratório, fizemos experimentos com um modelo em areia, com a qual nos deparamos para a elaboração da terceira dimensão⁹. Essas experimentações nos conduziram a *formas básicas*.

Nessa empreitada, acompanharam-nos um desenho e a questão da concretização da forma.

⁹ Sob a direção de Ricardo Fuoco.



Figura 168

Uma vez definida a técnica, voltamo-nos aos seus *procedimentos* e ao desenho do painel.

Desta feita, continuando nossas pesquisas, empregamos a areia como matéria, no caso, seja como modelo para fundição, seja para elaboração da "escrita" do painel.

Assim, fizemos ensaios em argamassa, cuja opção deve-se a

- características materiais, tanto da peça final, como no manuseio em sua elaboração — consistência, plasticidade, textura e tempo de cura que permite a execução do trabalho —,
- possibilidade de execução do molde ou modelo,
- expressividade do meio.

Com isto, novos caminhos se abriam.



Figura 169

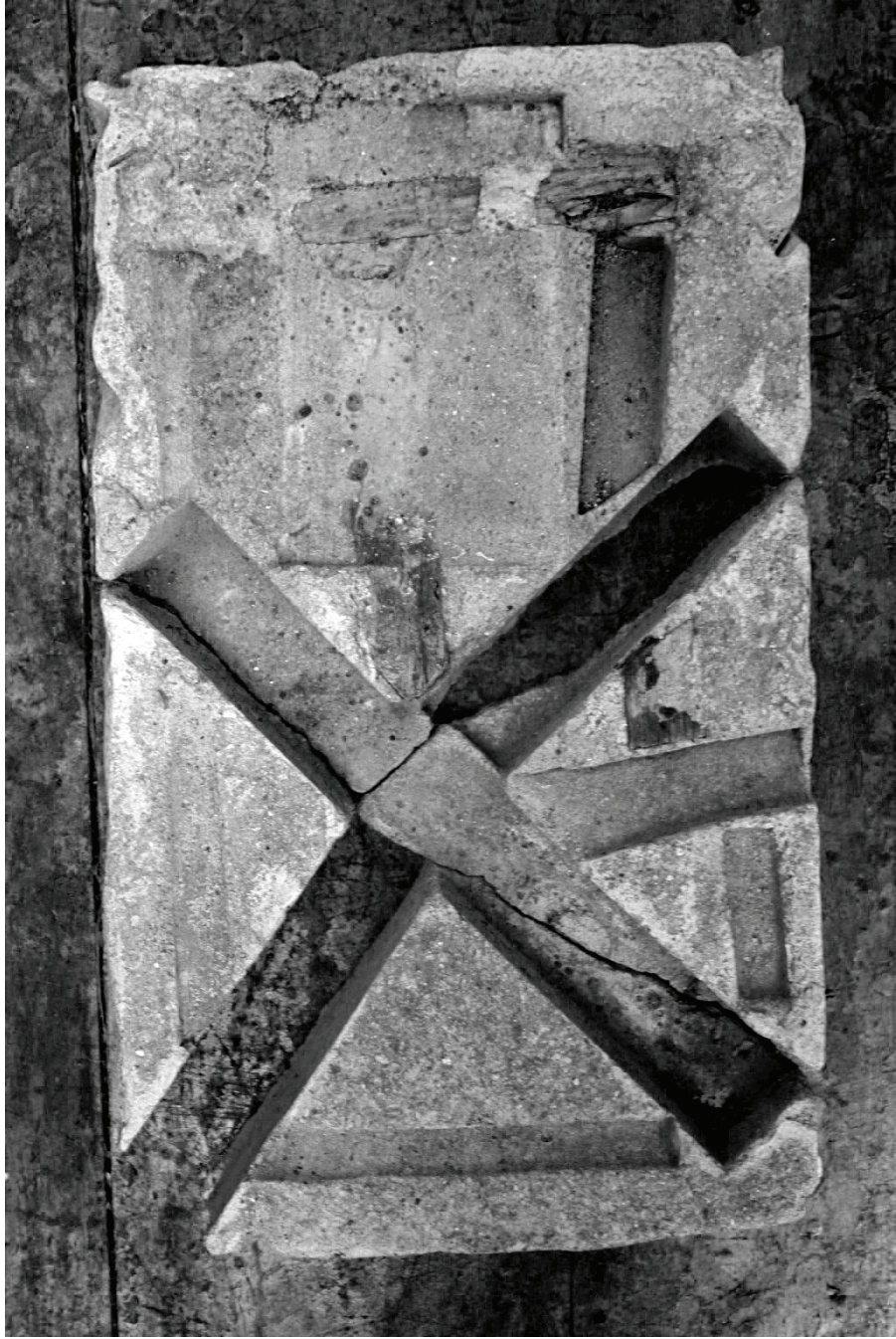


Figura 170



Figura 171

No Canteiro de Obras da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo¹⁰, onde fomos buscar solução para questões de ordem técnica, com várias inquietações efervescentes, criamos com retalhos de madeira estudos do desenho do painel.

¹⁰ Sob coordenação de Reginaldo L. Nunes Ronconi.



Figura 172



Figura 173



Figura 174



Figura 175



Figura 176

Algumas anotações foram realizadas como registro do painel. Num primeiro momento, não recorriamos ainda à câmera fotográfica, a qual se mostrou ótimo instrumento, que ainda não utilizávamos, para registro do processo.

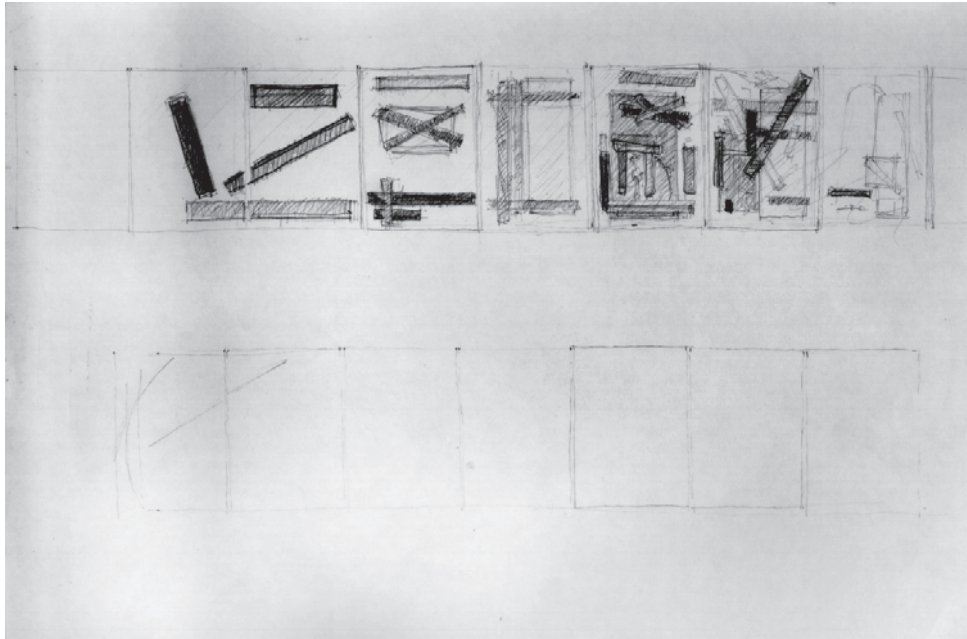


Figura 177

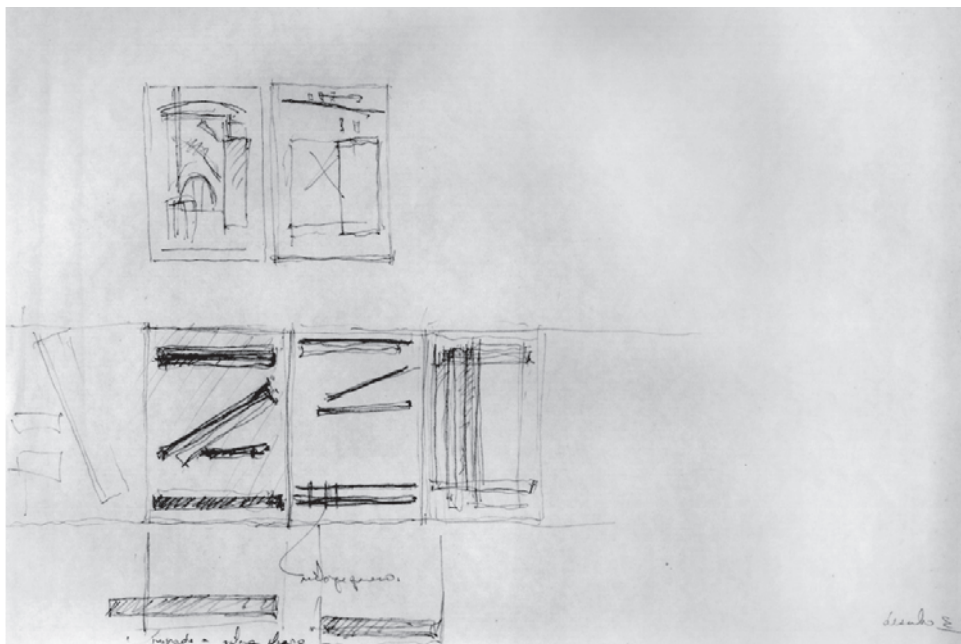


Figura 178

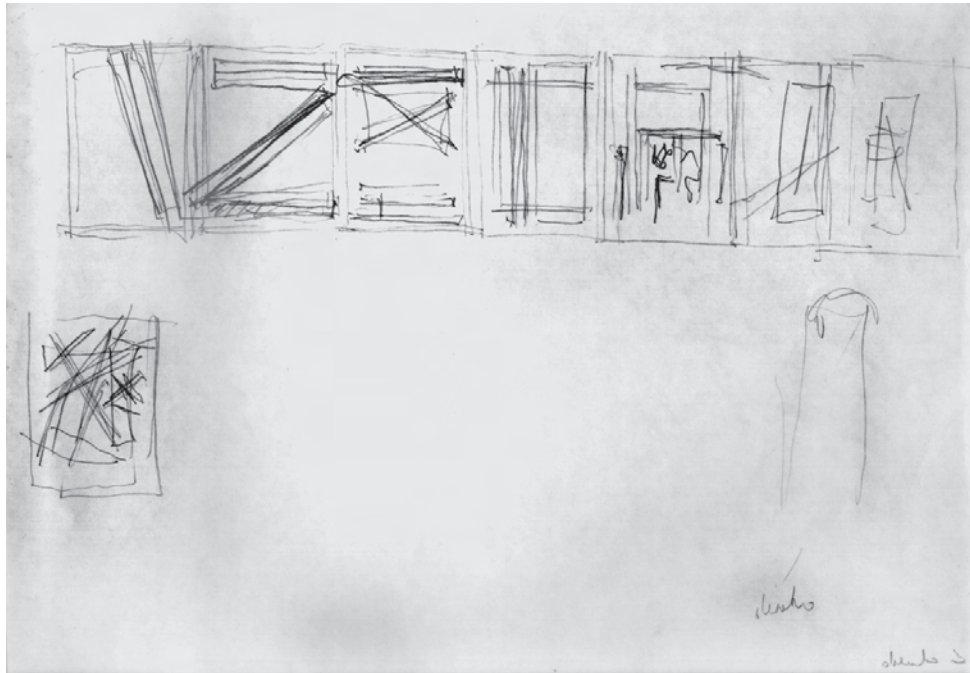


Figura 179

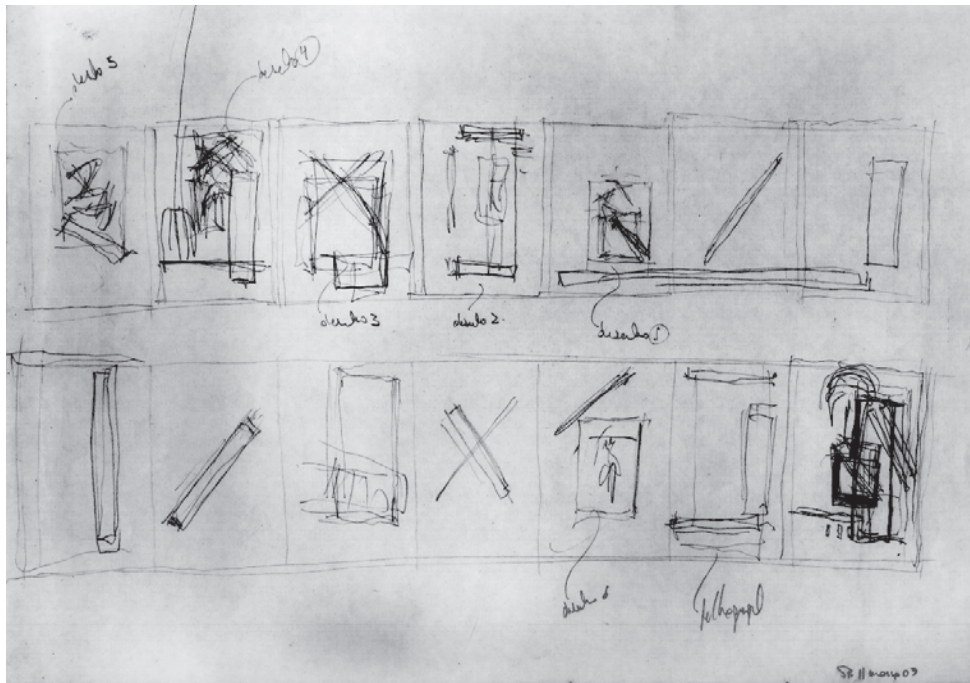


Figura 180

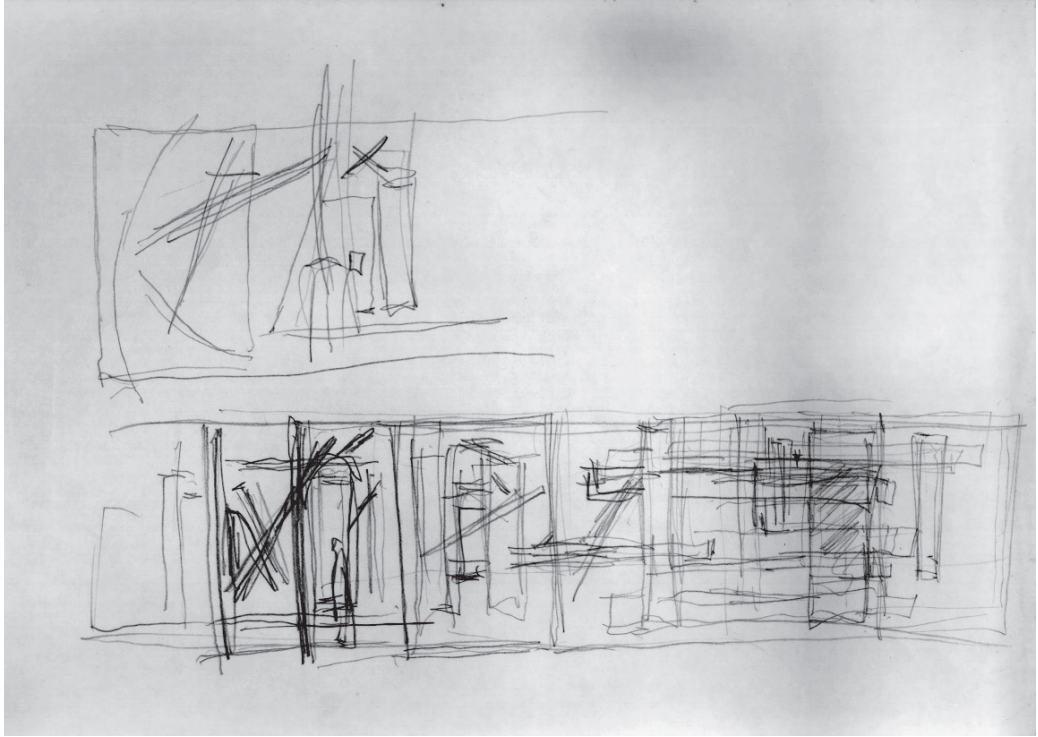


Figura 181

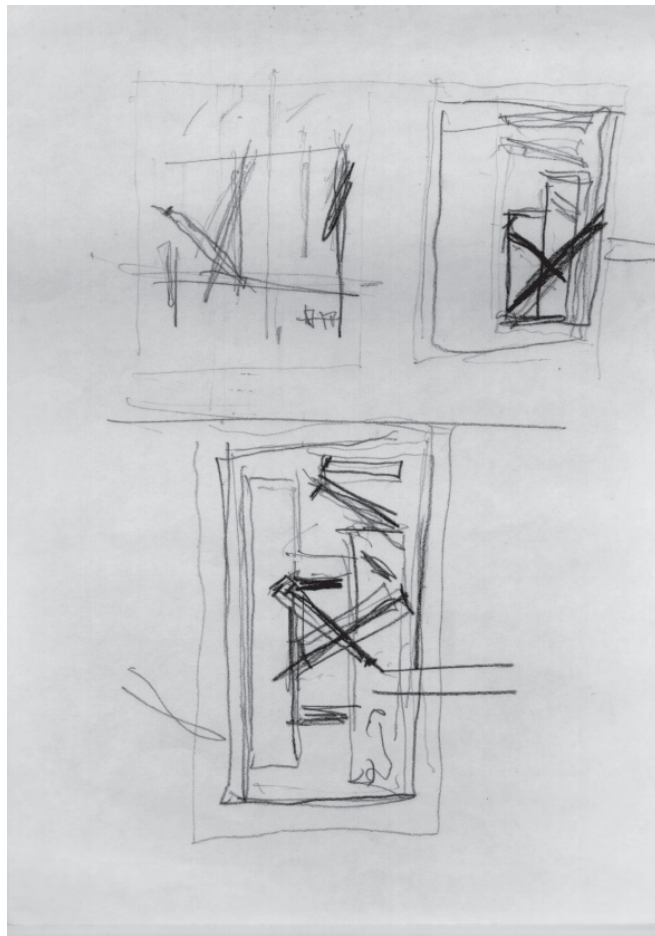


Figura 182

Estudo do segundo desenho com retalhos de madeira.



Figura 183 Módulo A



Figura 184 Módulo B

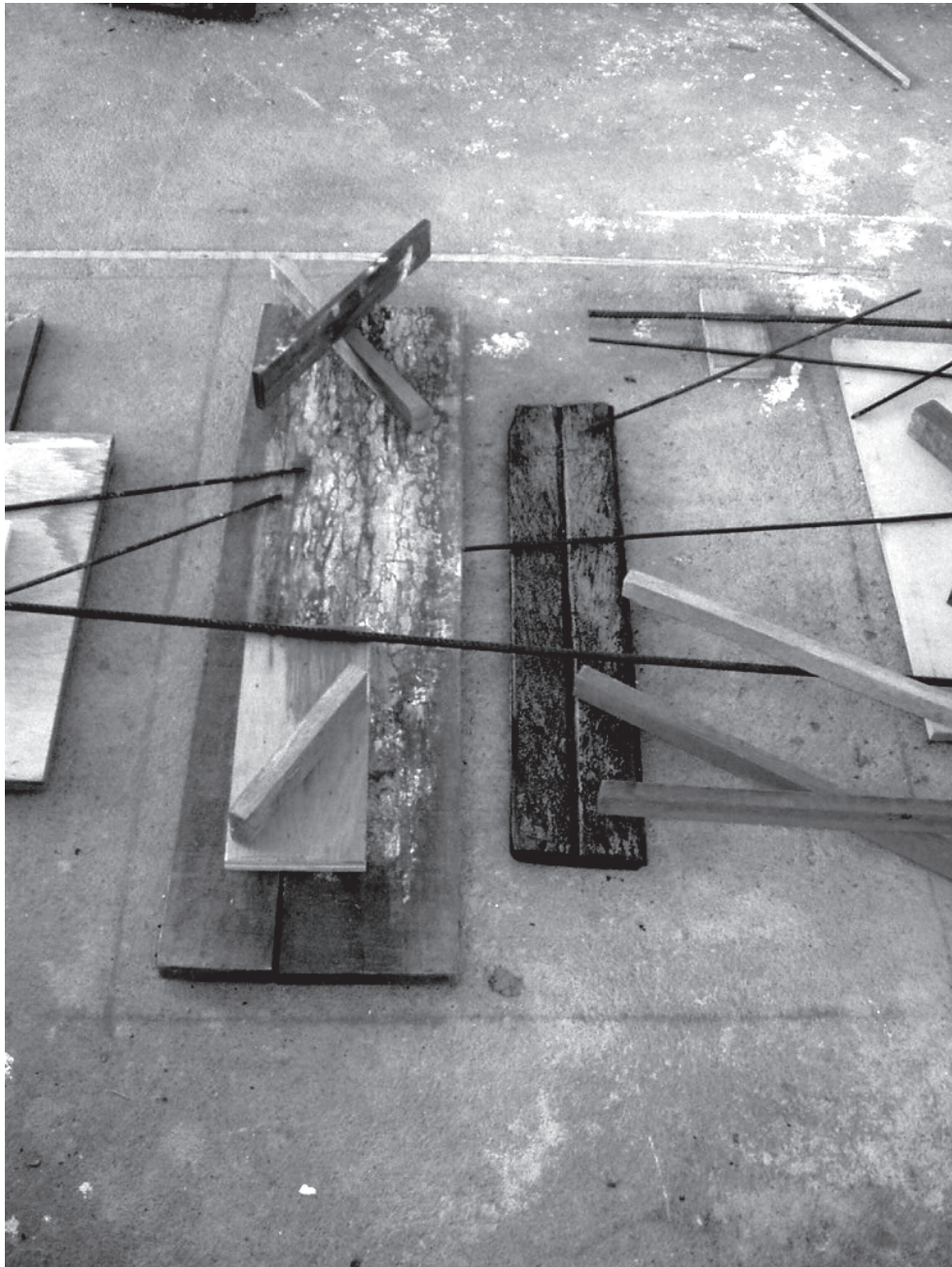


Figura 185 Módulo C



Figura 186 Módulo D

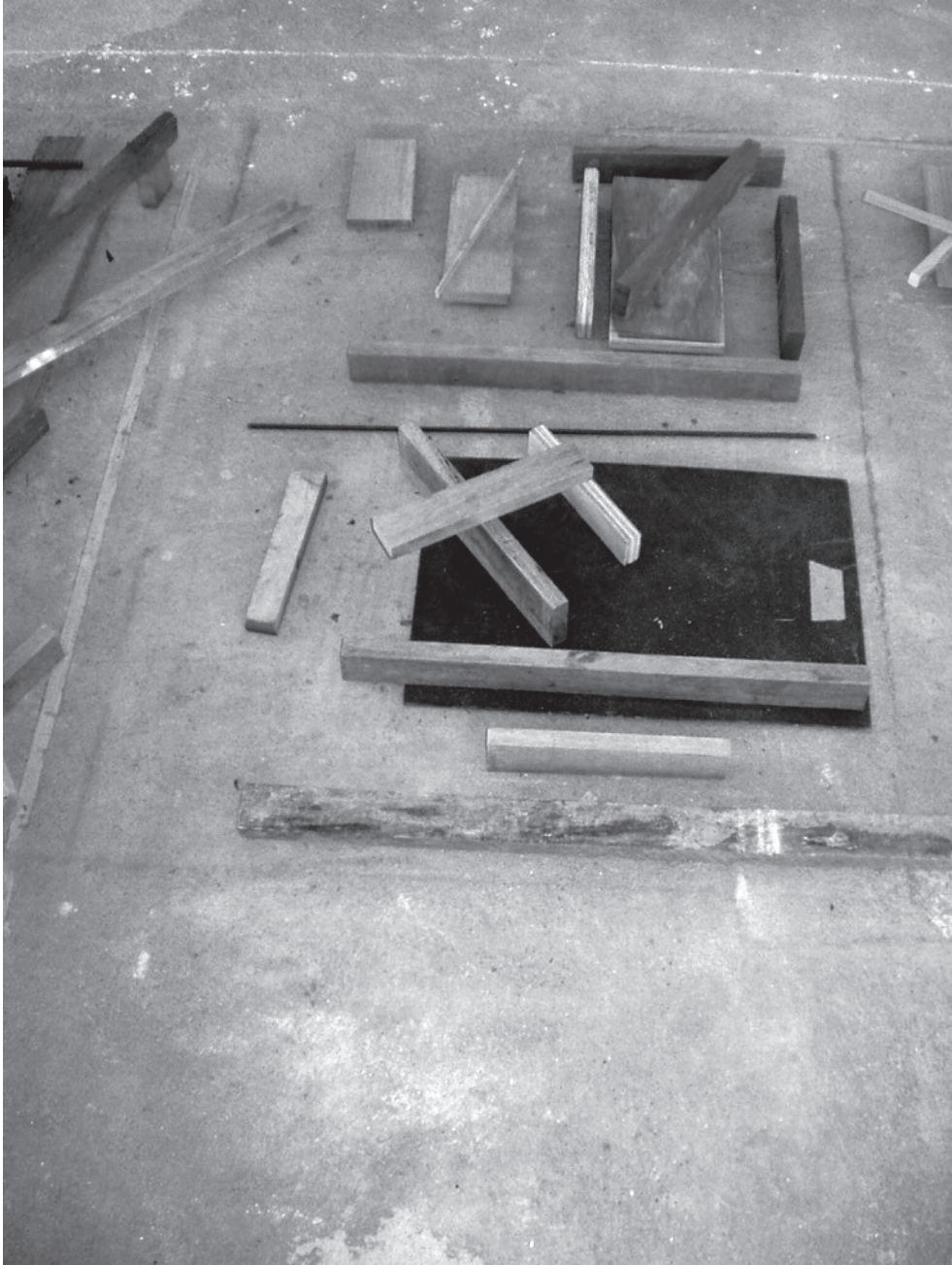


Figura 187 Módulo E

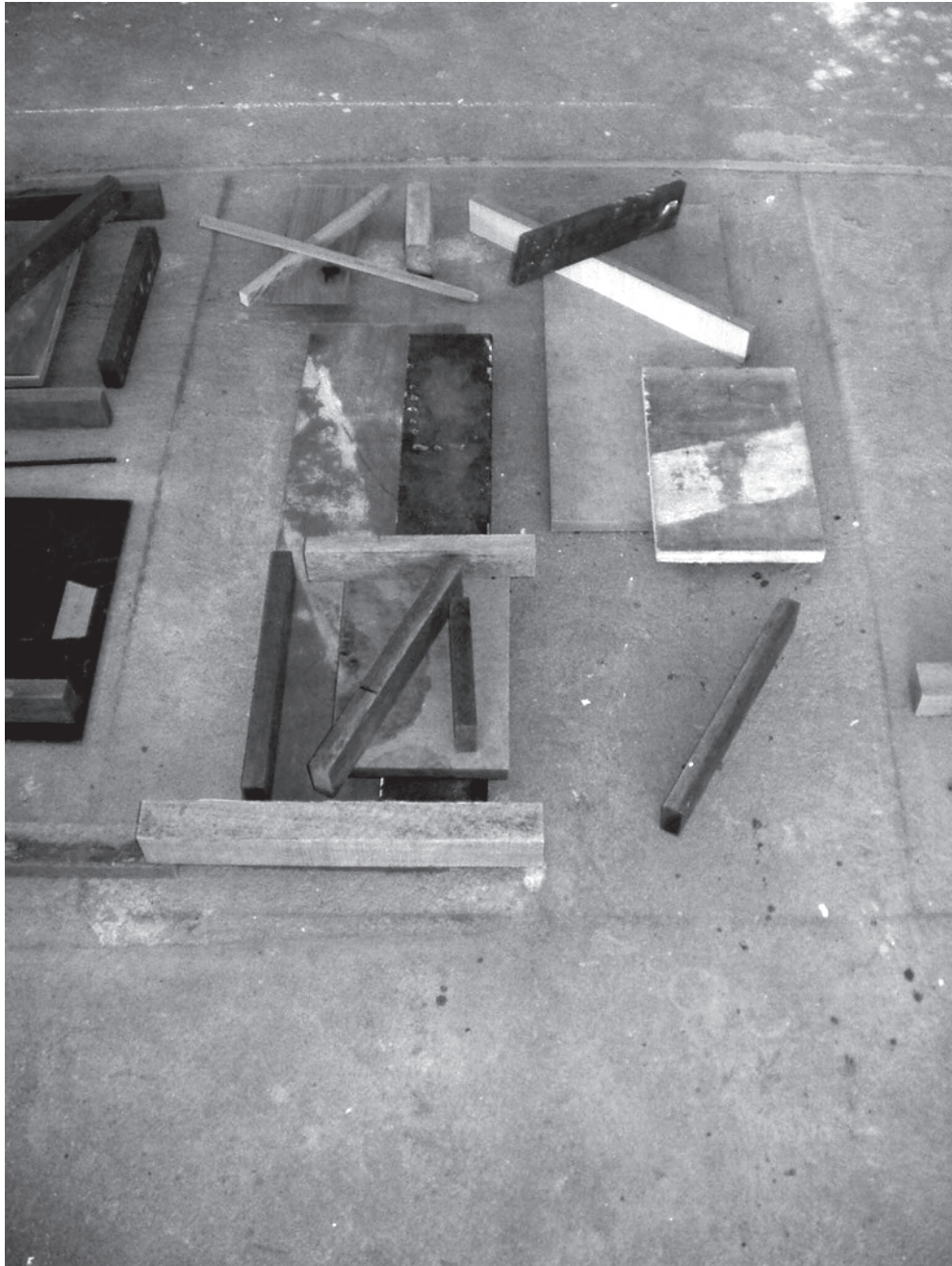


Figura 188 Módulo F

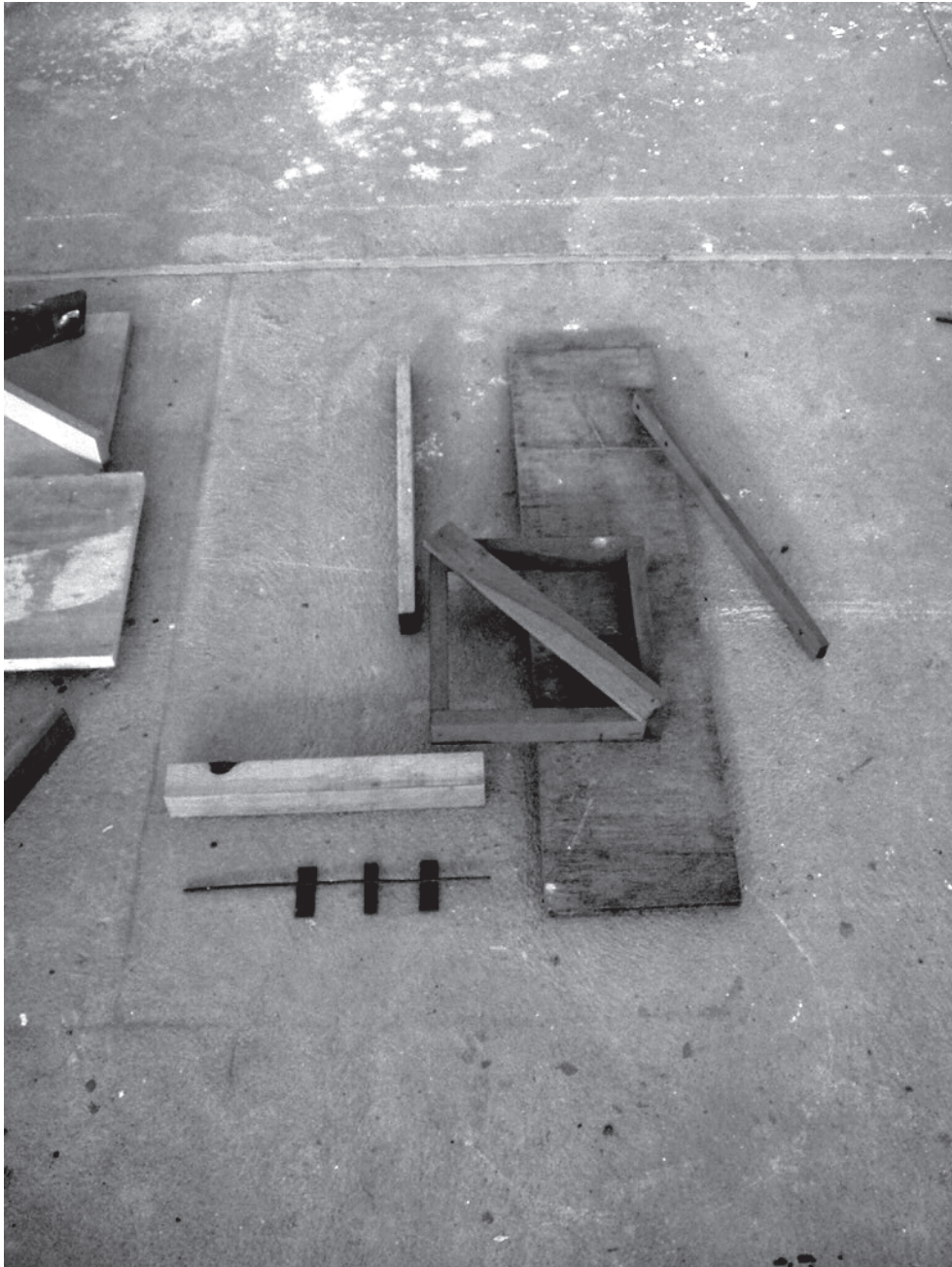


Figura 189 Módulo G



Figura 190 Módulo H

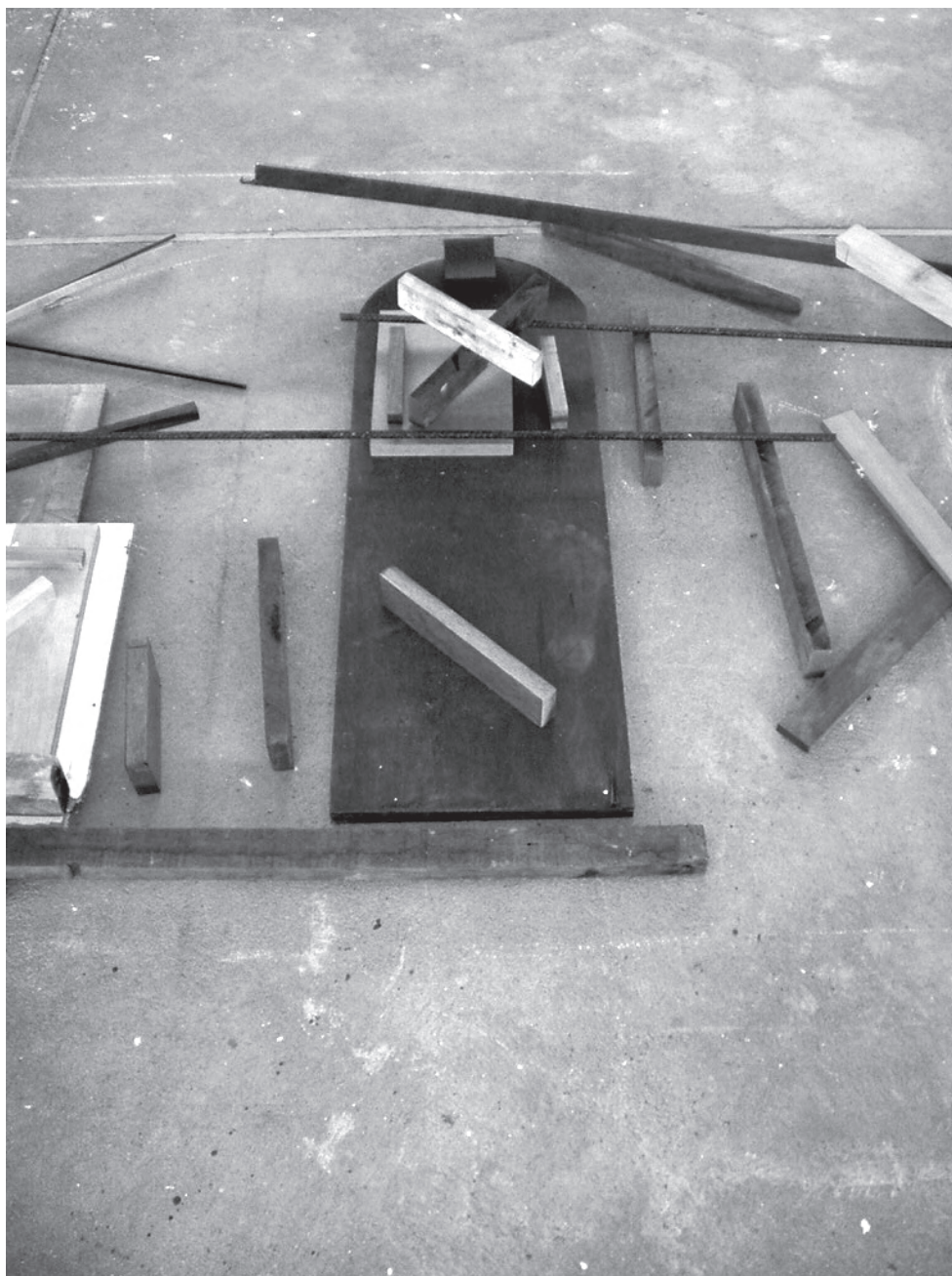


Figura 191 Módulo I

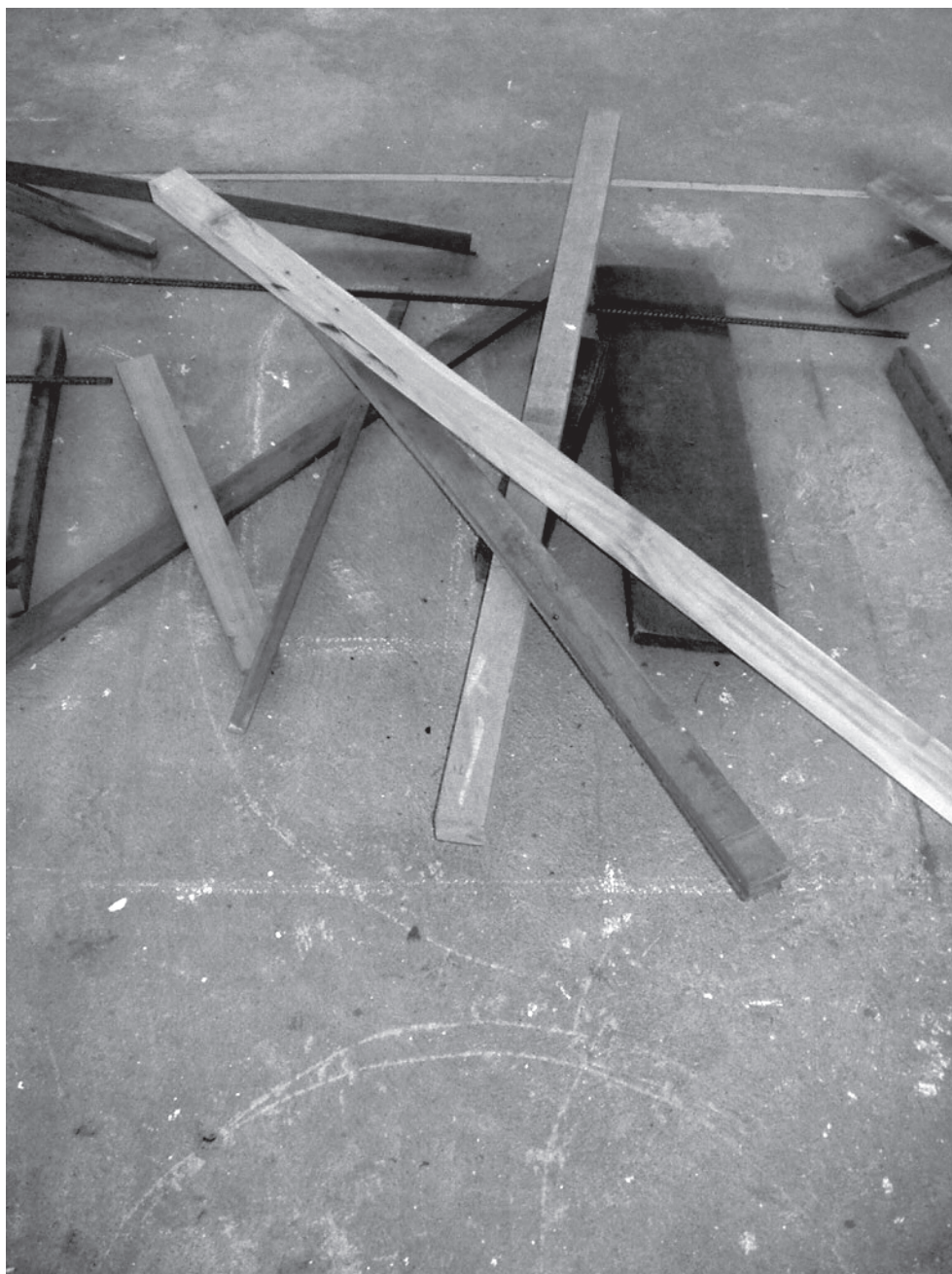


Figura 1892 Módulo J



Figura 193 Módulo K

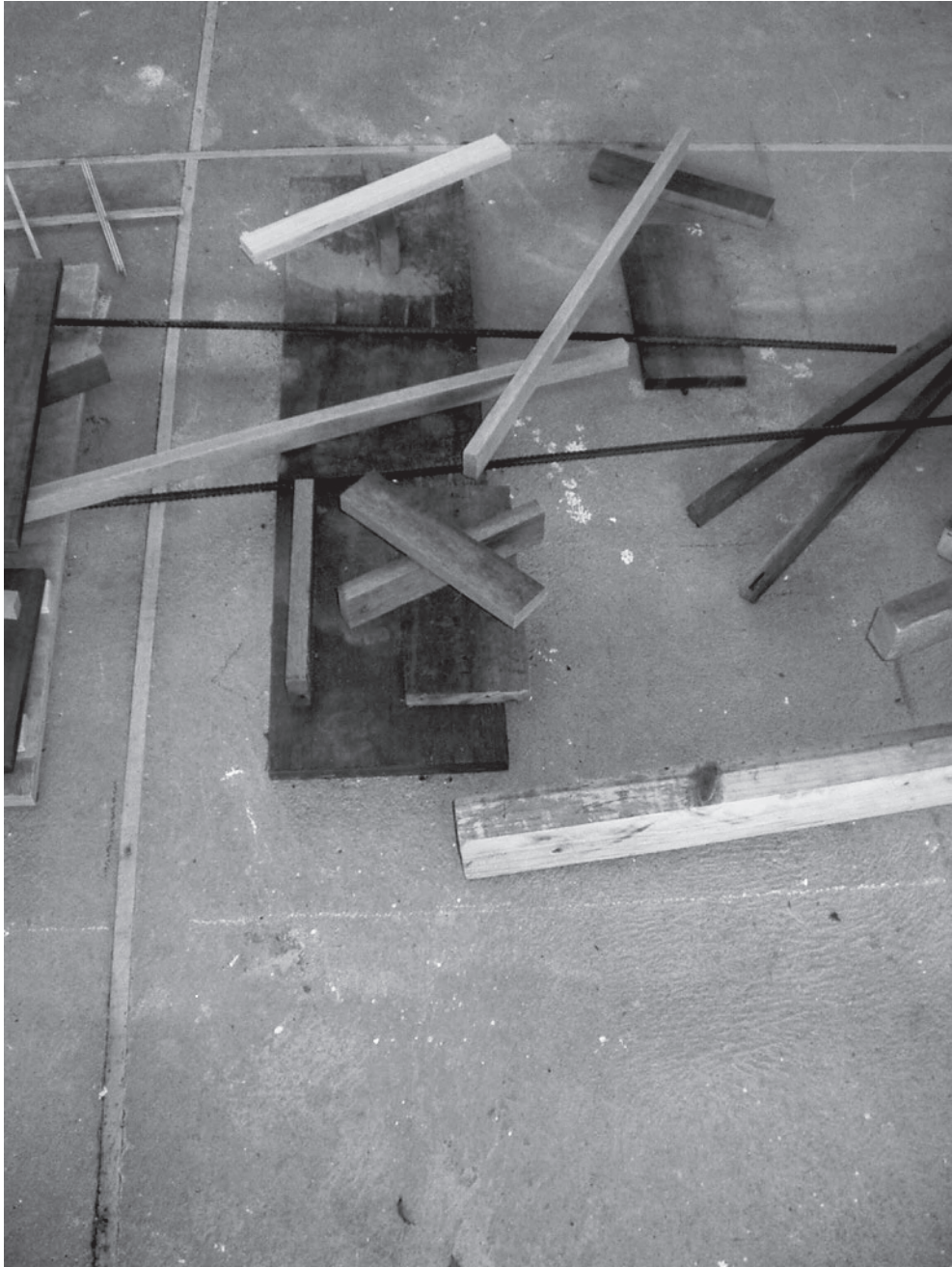


Figura 194 Módulo L



Figura 195 Módulo M



Figura 196 Módulo N

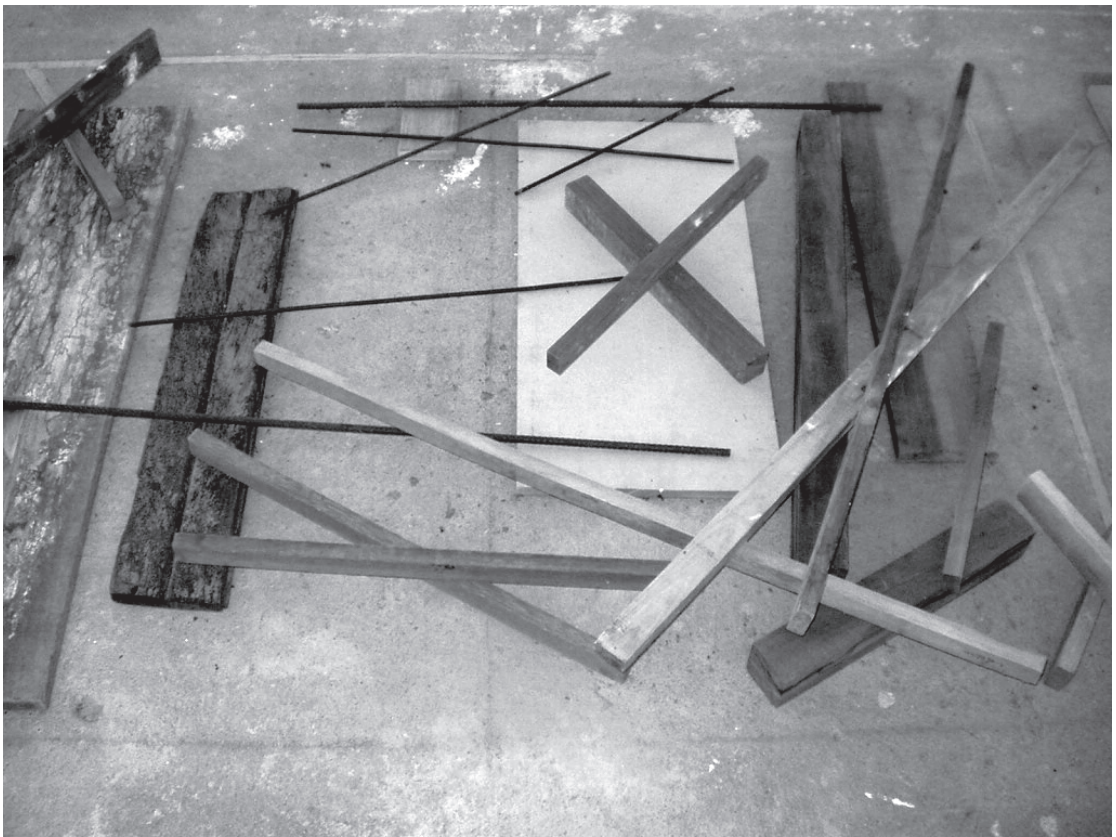


Figura 197 Módulos C e D

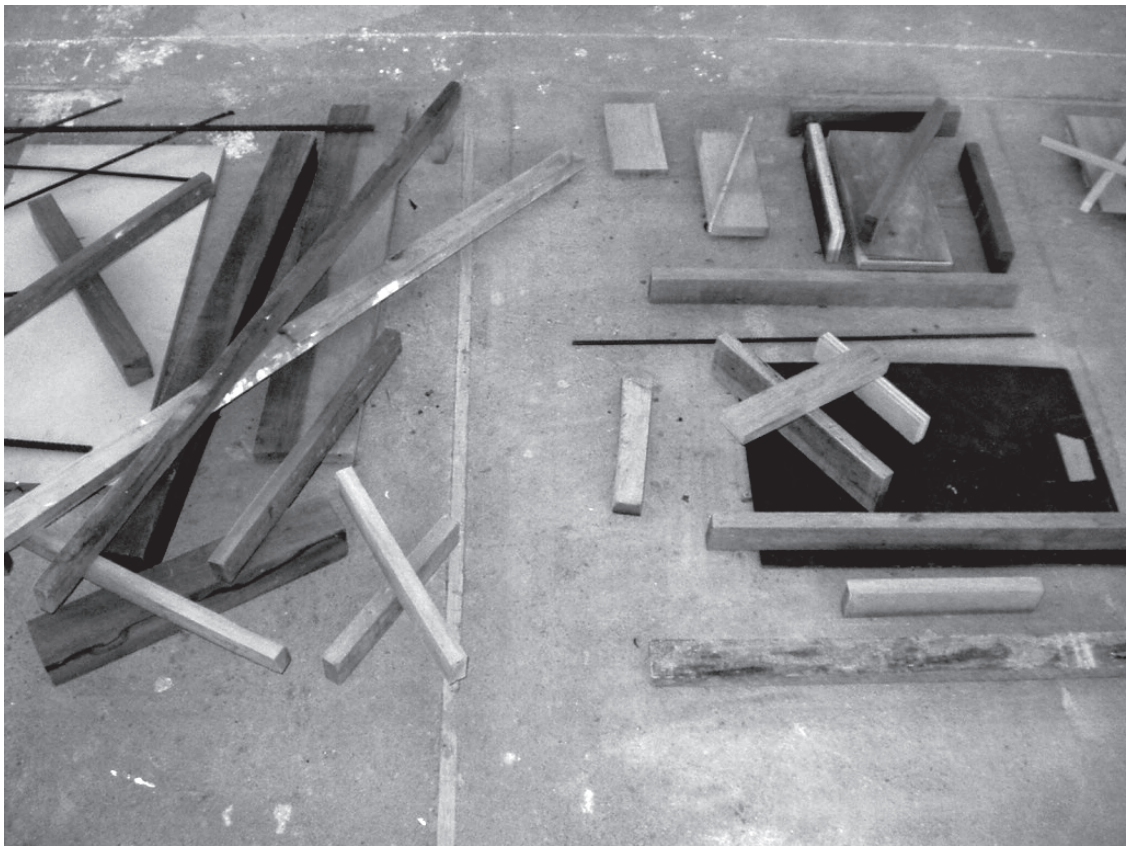


Figura 198 Módulos D e E

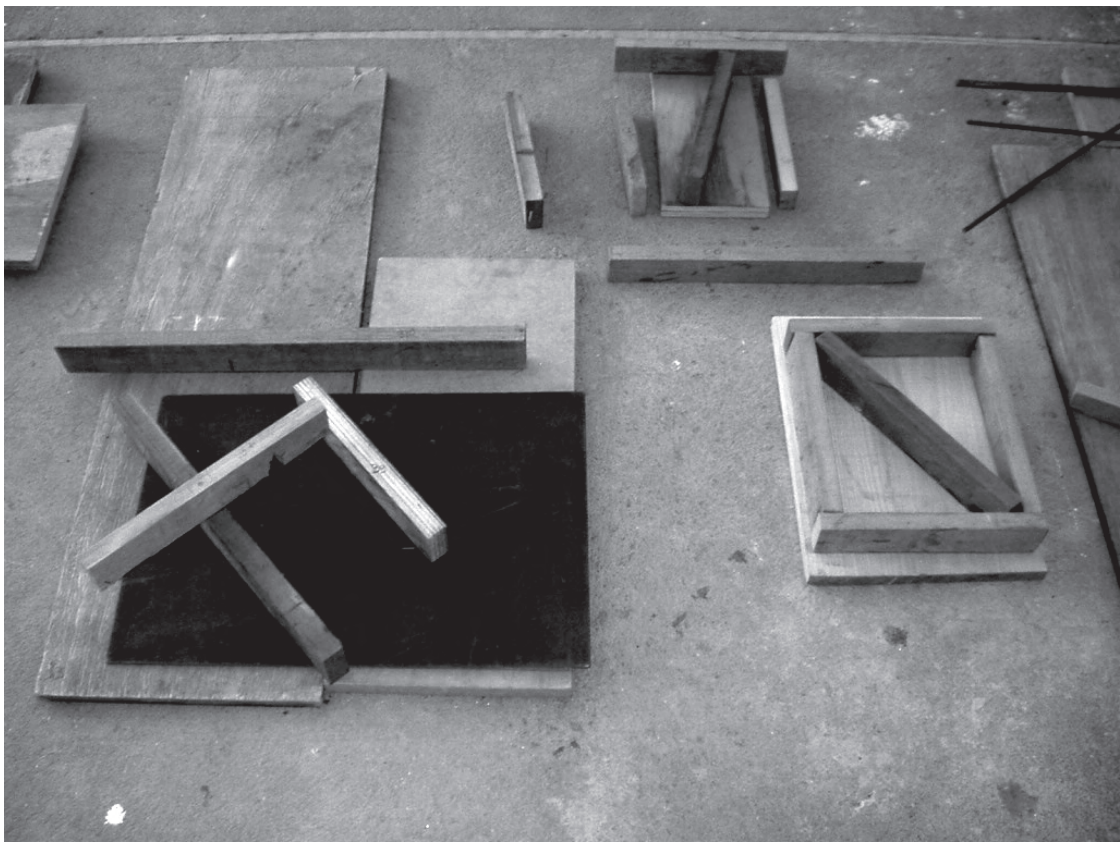


Figura 199 Módulos B e C (5º desenho)

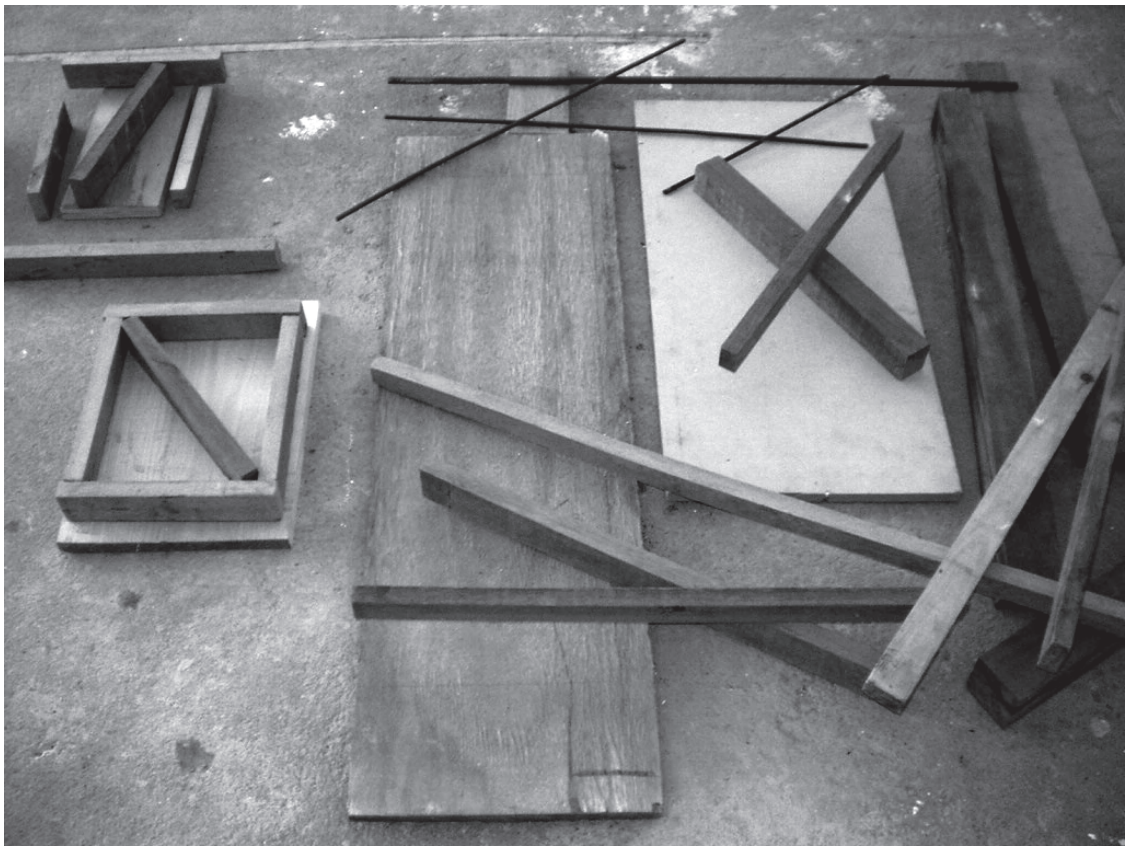


Figura 200 Módulos C e D (4º desenho)

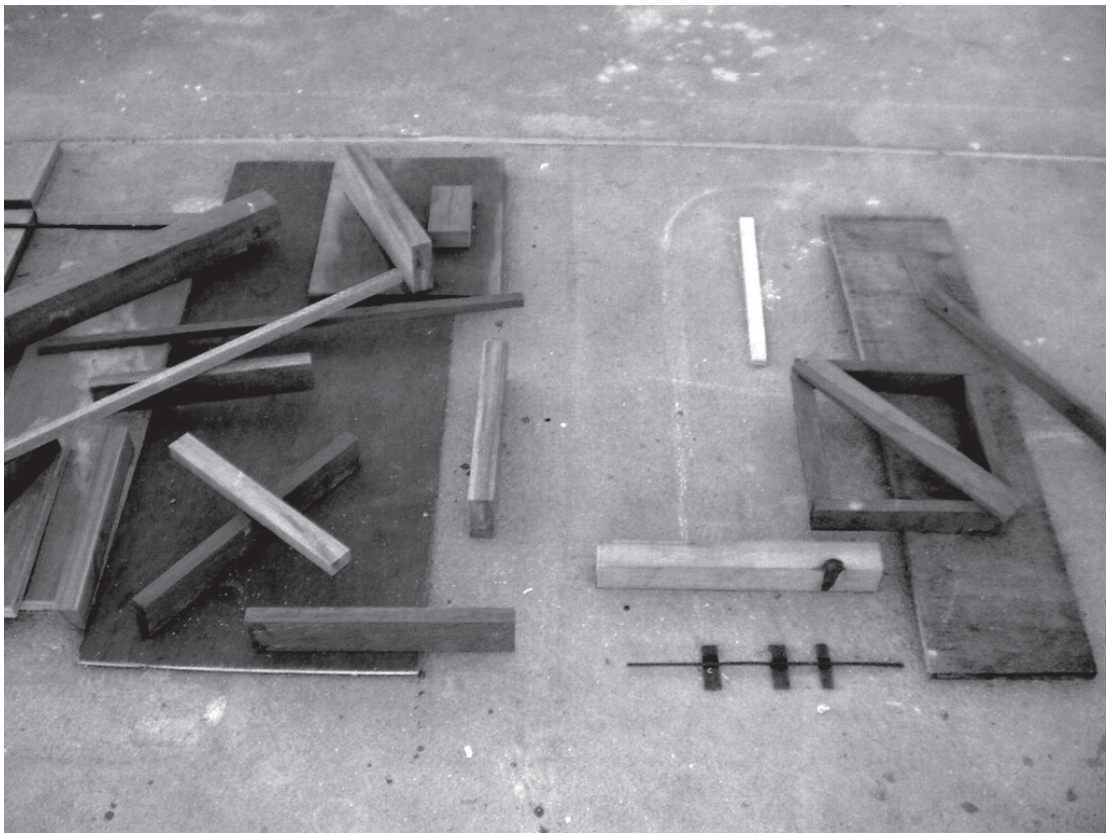


Figura 201 Módulos F e G (3º desenho)



Figura 202 Foto de conjunto



Figura 203 Foto de conjunto



Figura 204 Foto de conjunto

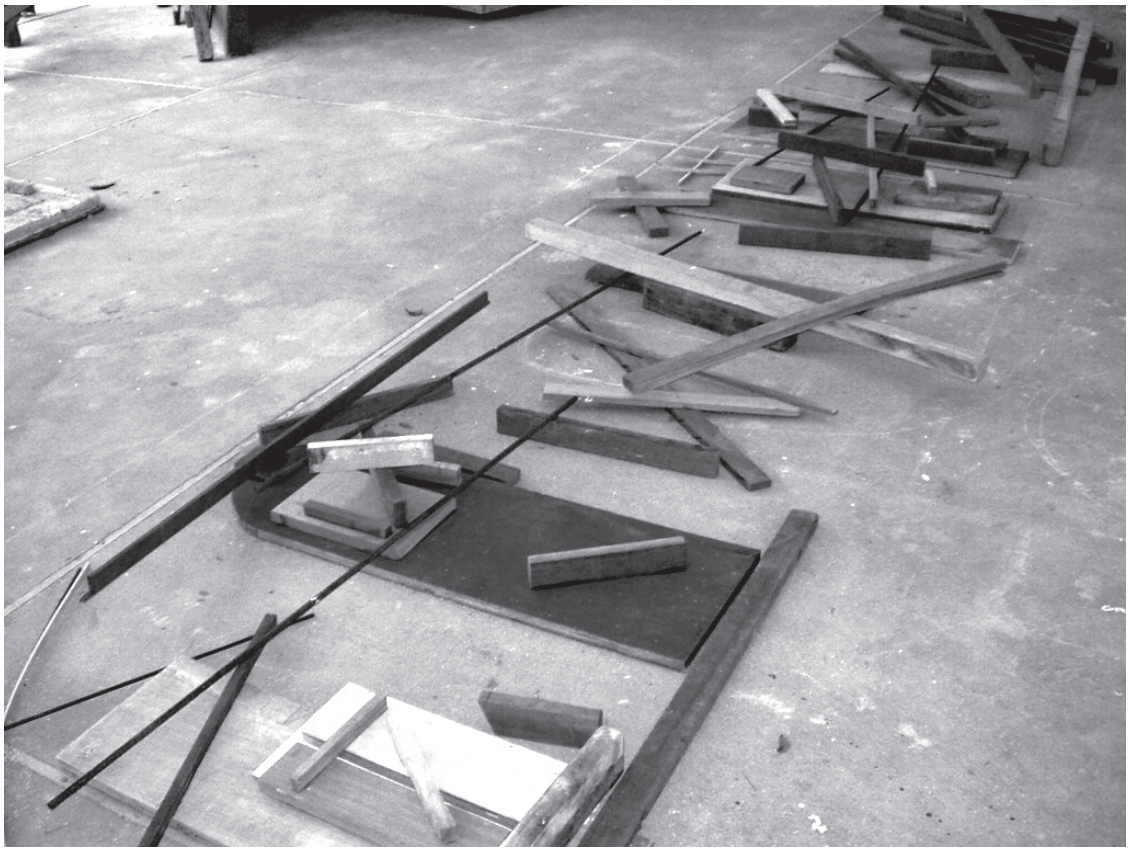


Figura 205 Foto de conjunto

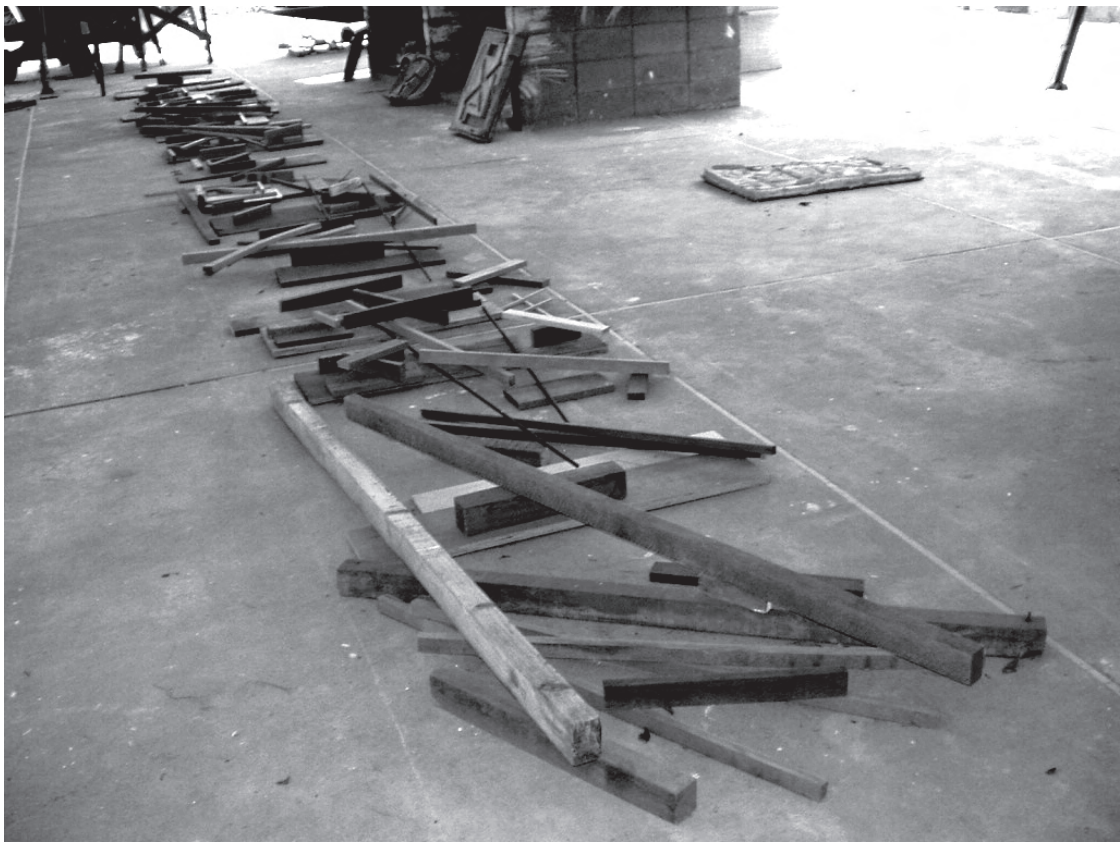


Figura 206 Foto de conjunto

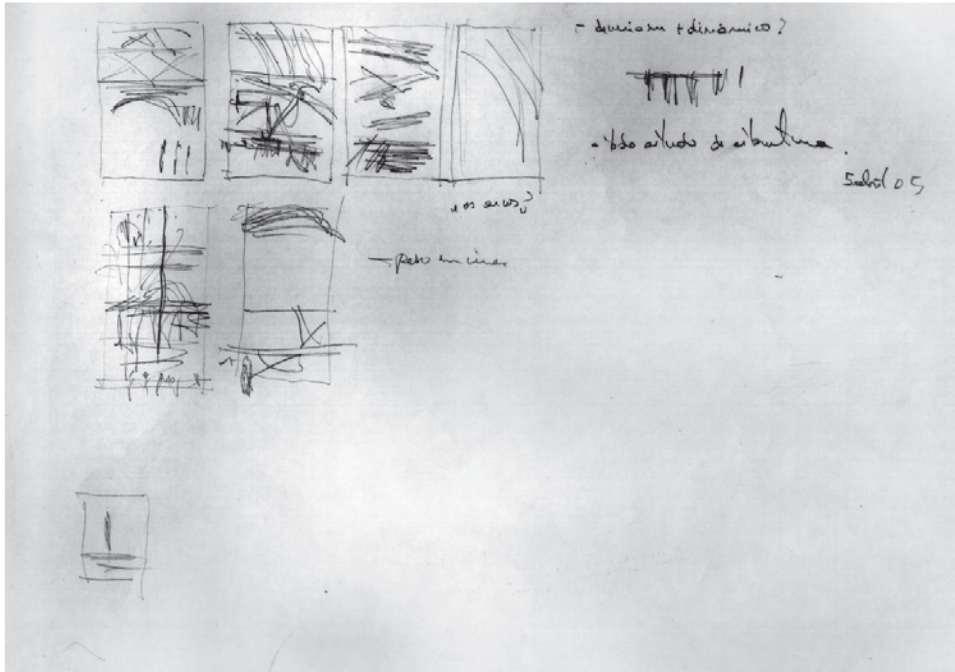


Figura 208

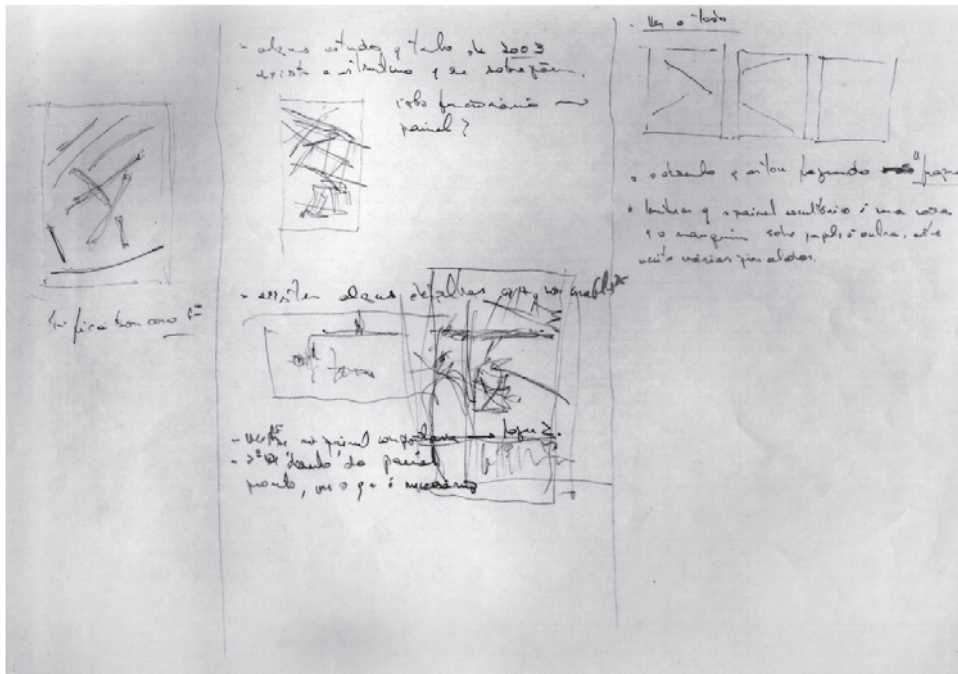


Figura 209

Foi cogitada a execução do desenho executivo do painel em *computer-aided design* (CAD), a partir de fotos aéreas¹¹. Todavia, abandonamos essa idéia, dada a falta de recursos para sua execução, bem como a enorme quantidade de fotos necessárias para trabalhar em verdadeira grandeza.

¹¹ Para tal, procuramos a Prof^a Dr^a Marlene Yurgel e o Prof. Marcelo Eduardo Giacaglia, do Laboratório de Informática de Acervo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.



Figura 210 Módulo A

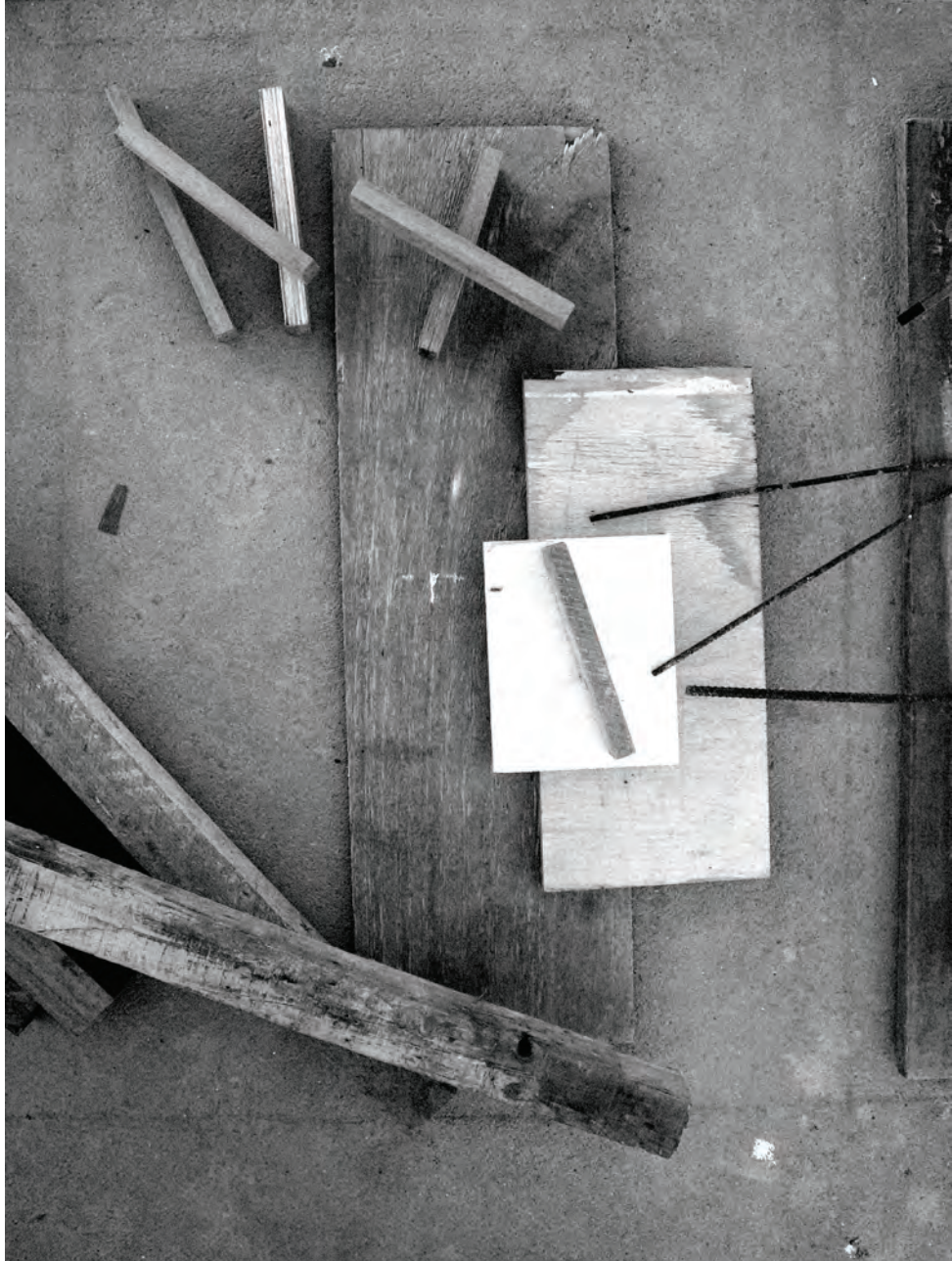


Figura 211 Módulo B

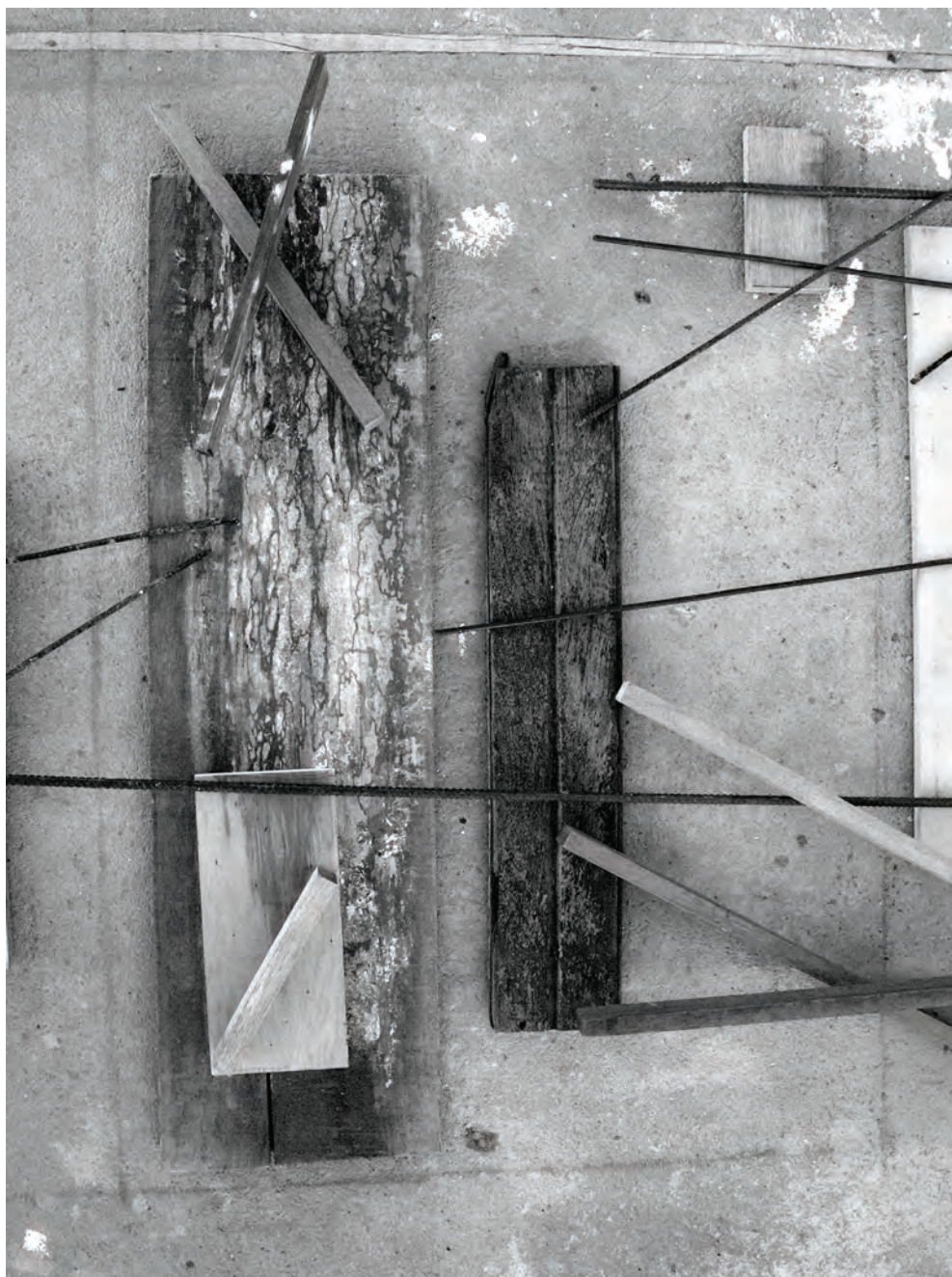


Figura 212 Módulo C



Figura 213 Módulo D

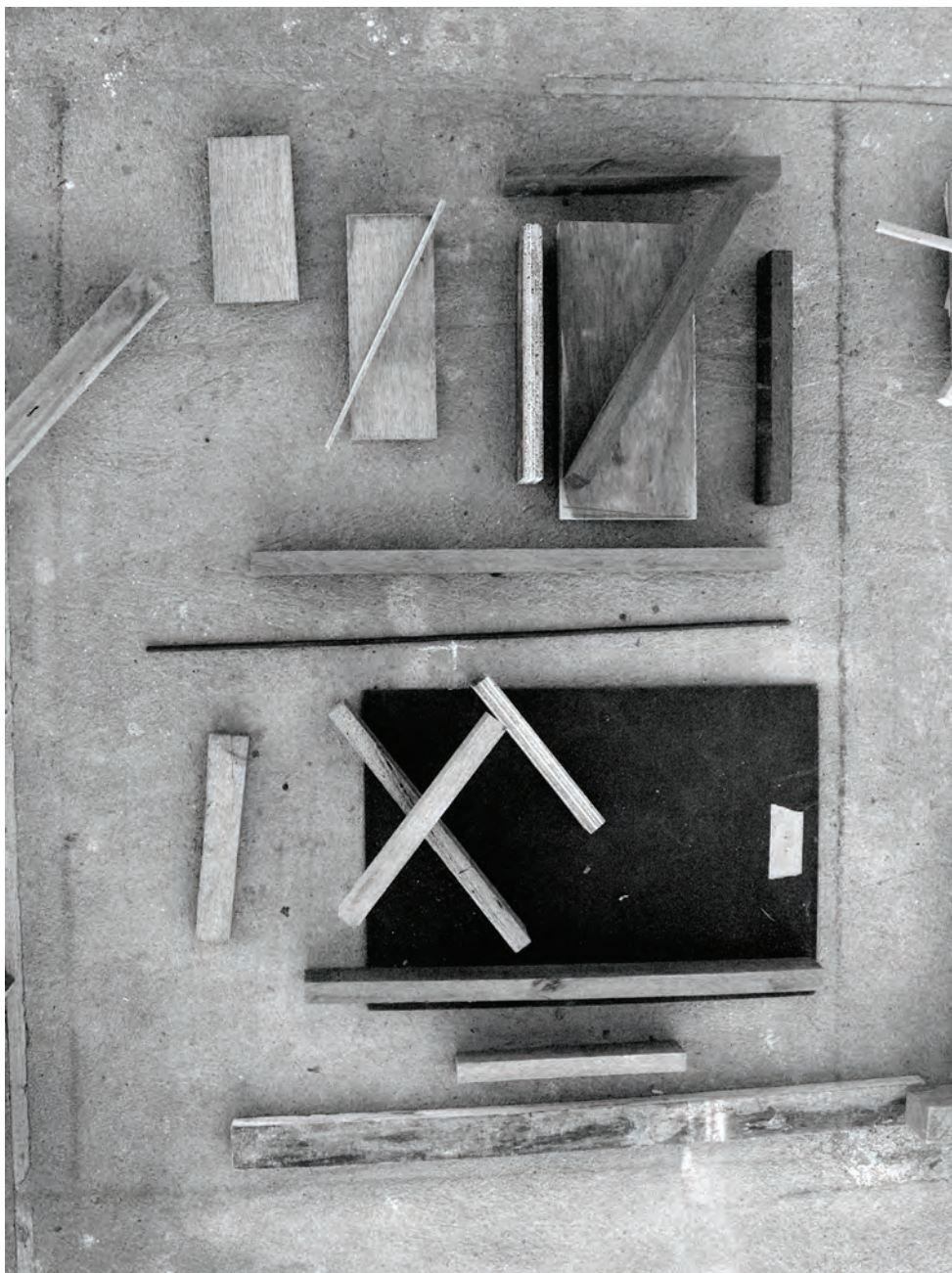


Figura 214 Módulo E

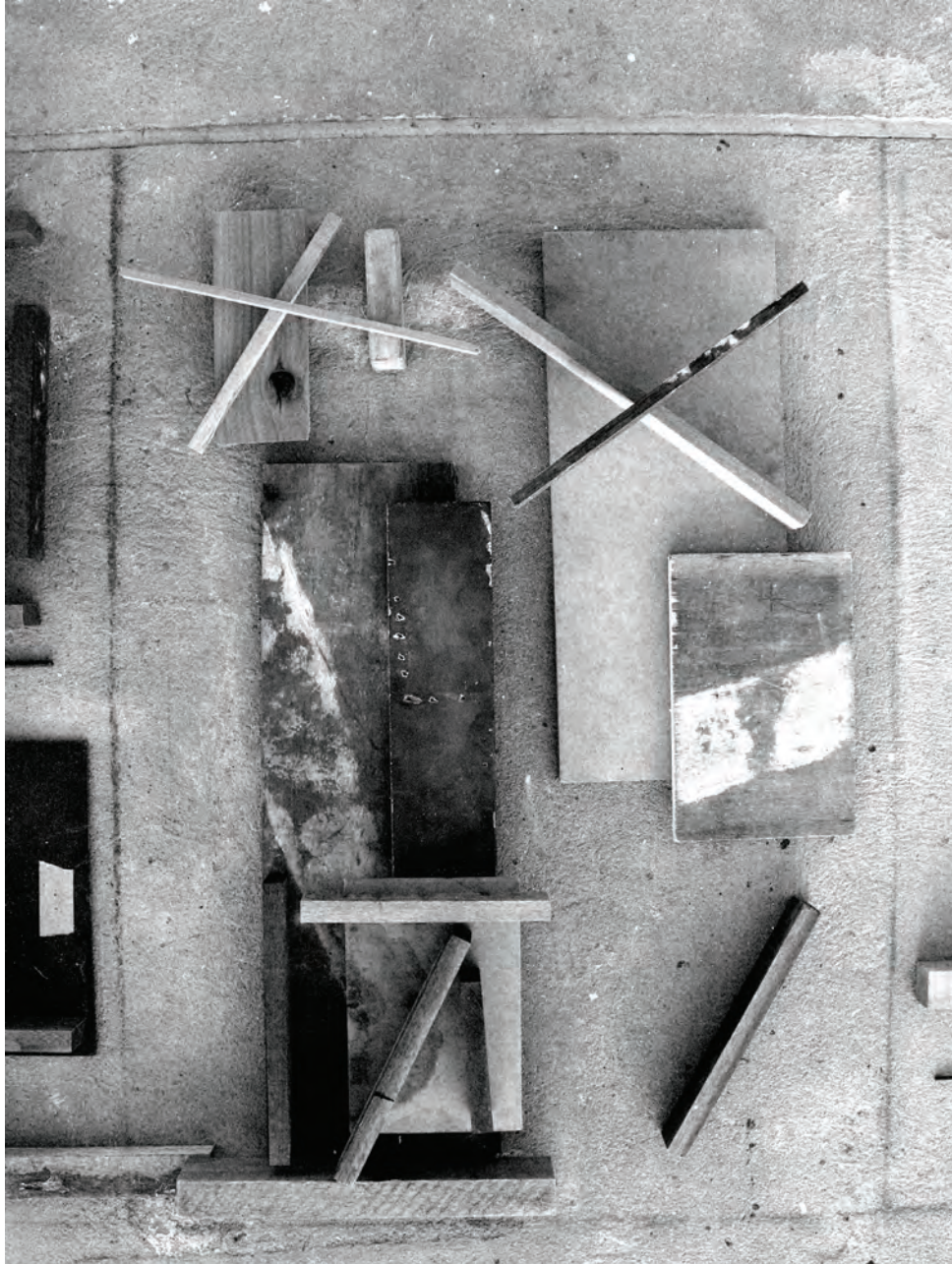


Figura 215 Módulo F

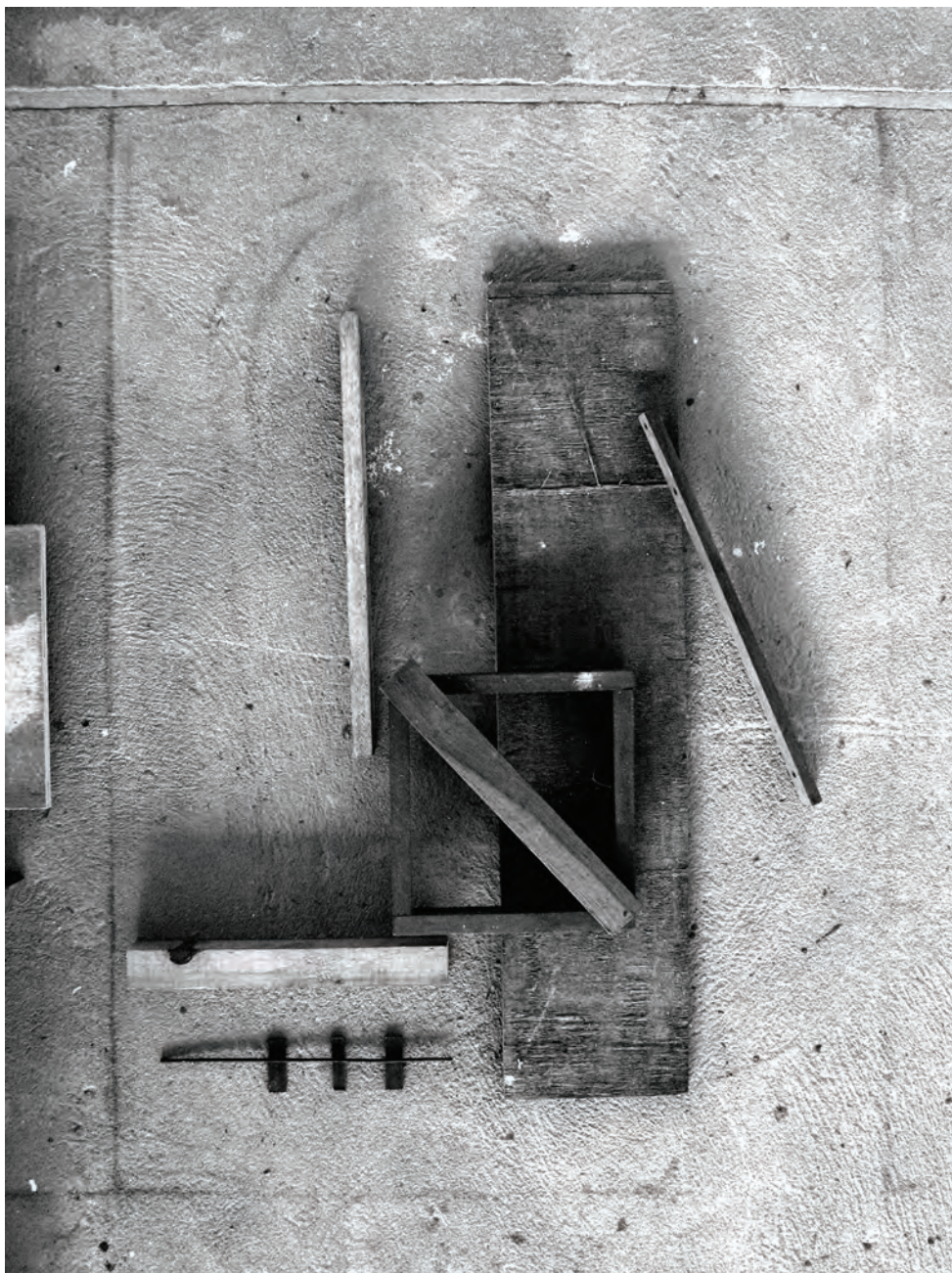


Figura 216 Módulo G

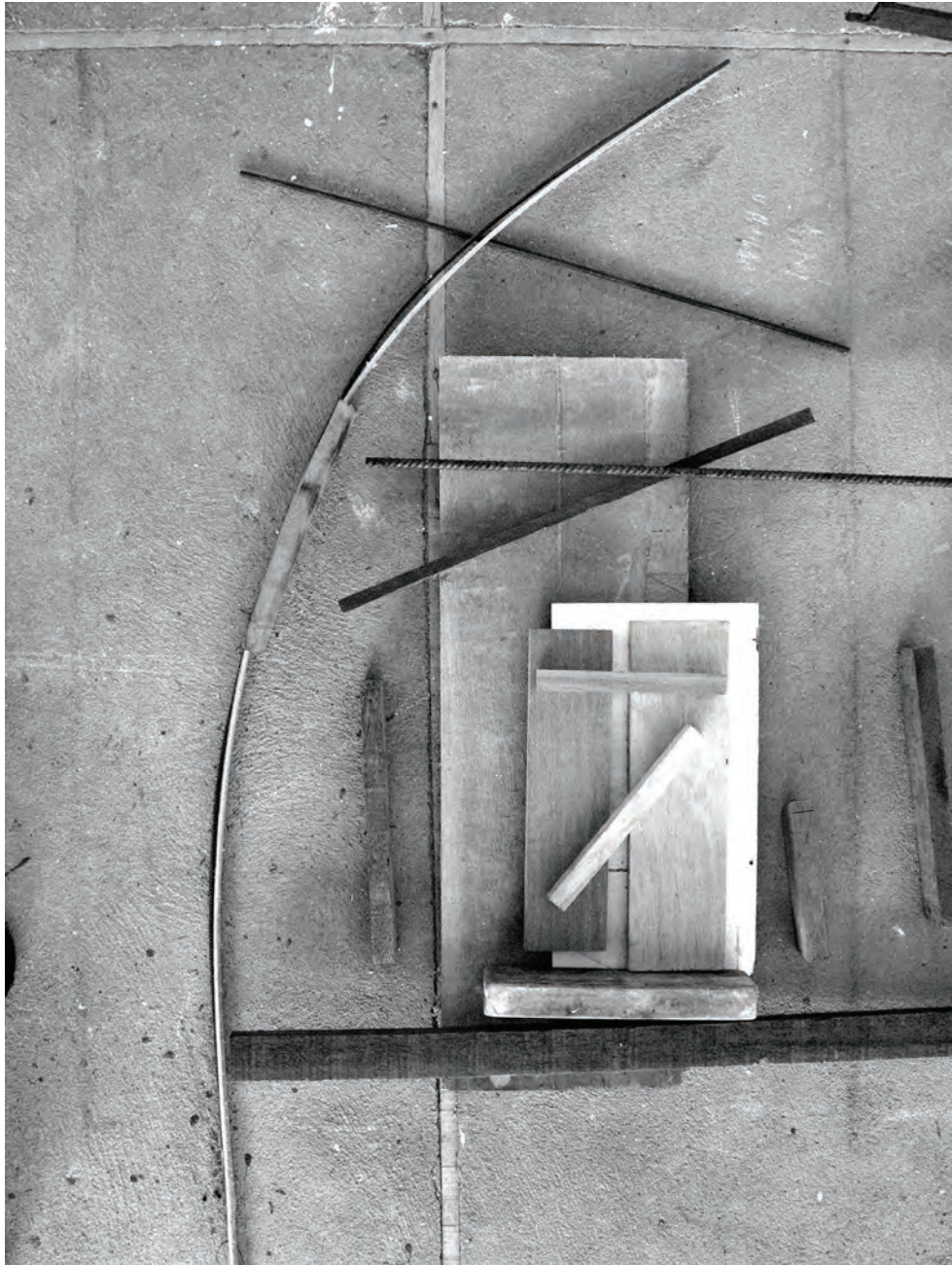


Figura 217 Módulo H

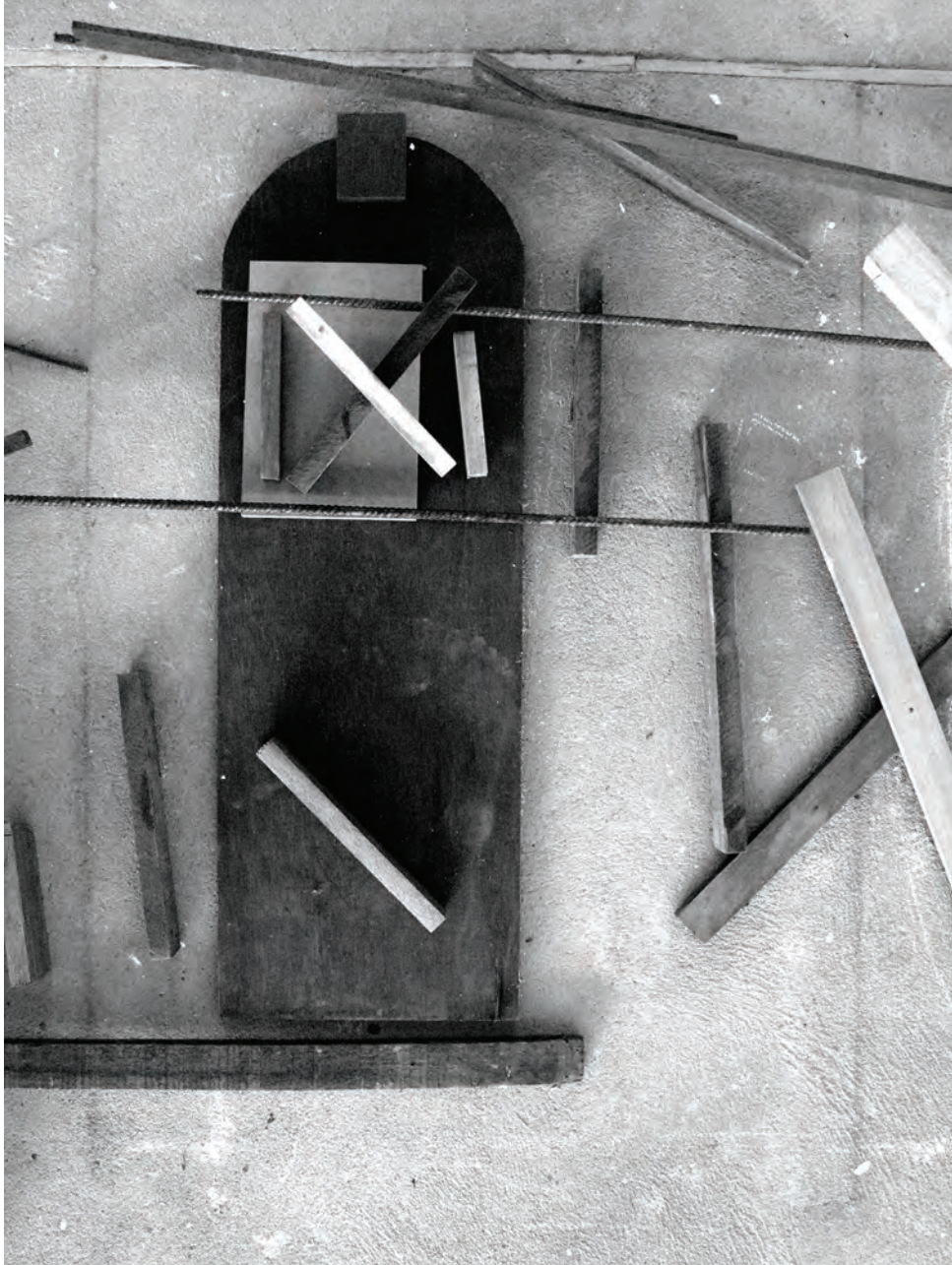


Figura 218 Módulo I



Figura 219 Módulo J

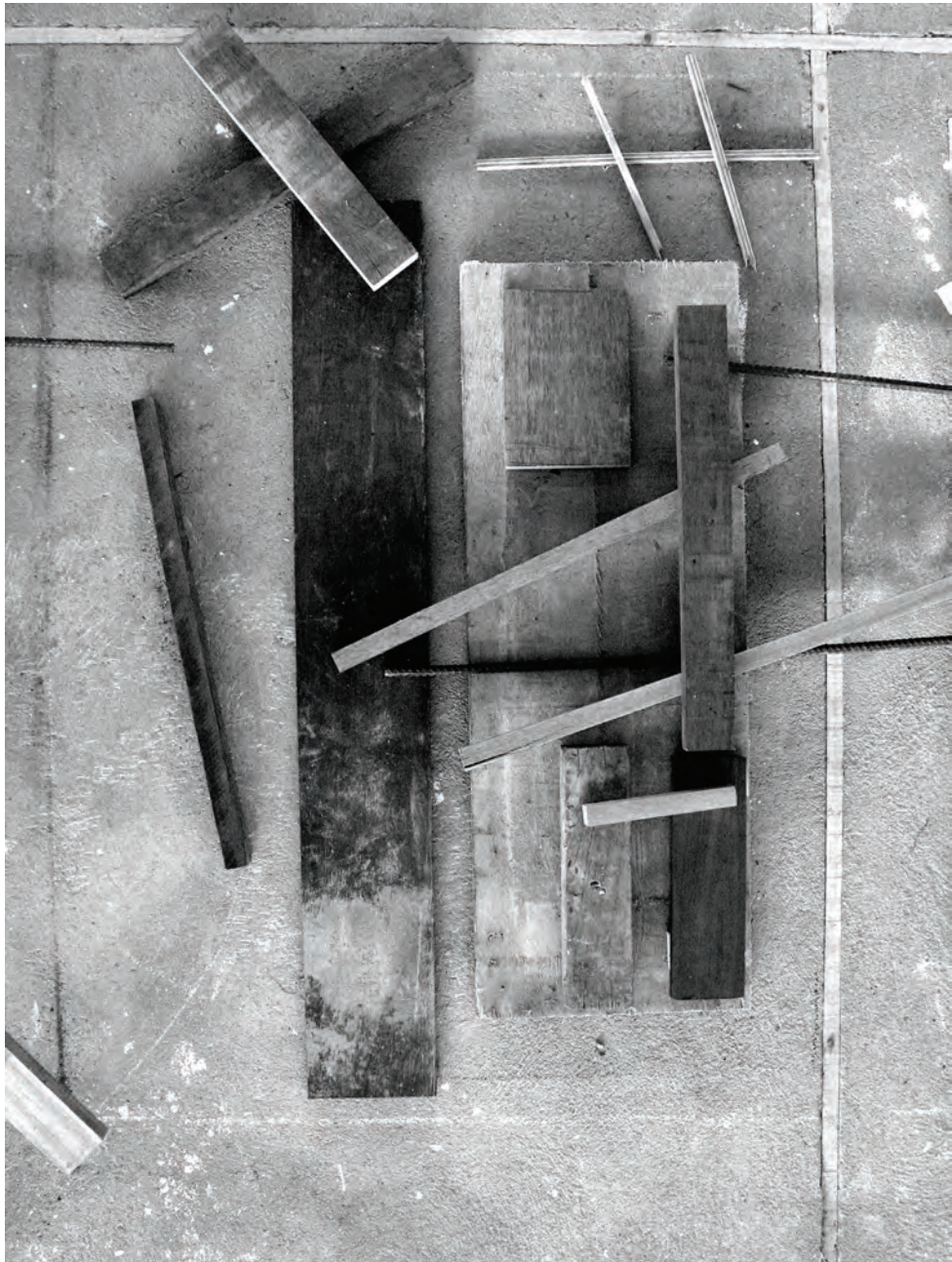


Figura 220 Módulo K



Figura 221 Módulo L



Figura 222 Módulo M



Figura 223 Módulo N

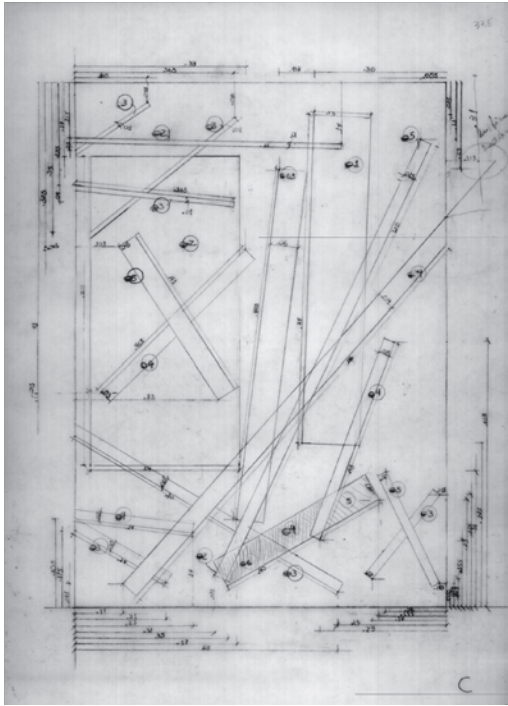


Figura 226 Módulo C

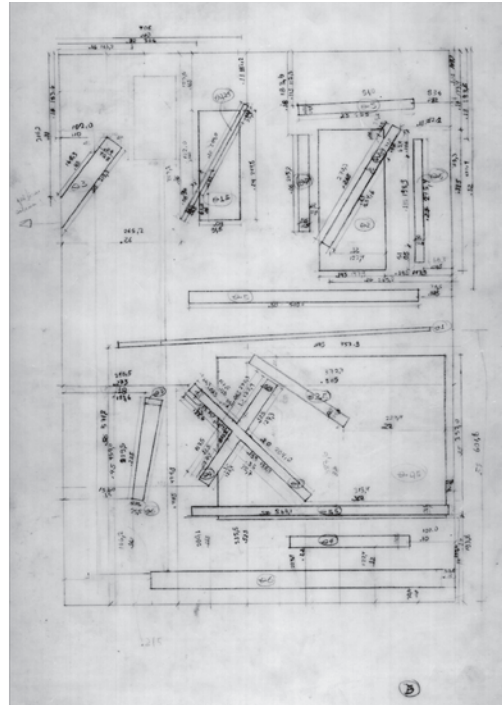


Figura 227 Módulo D

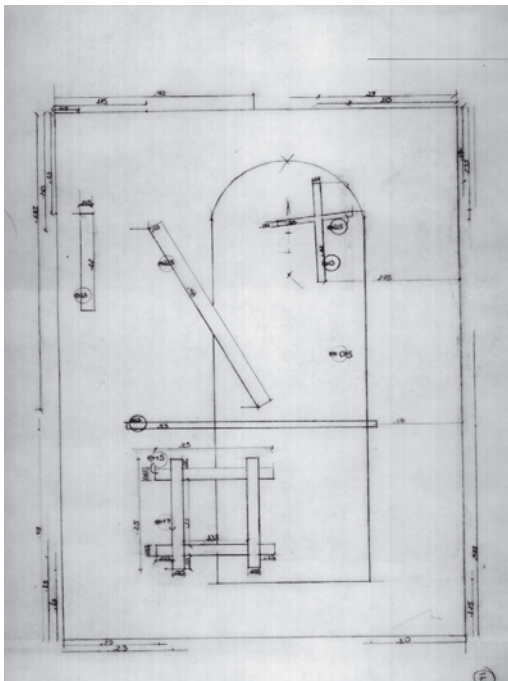


Figura 228 Módulo E

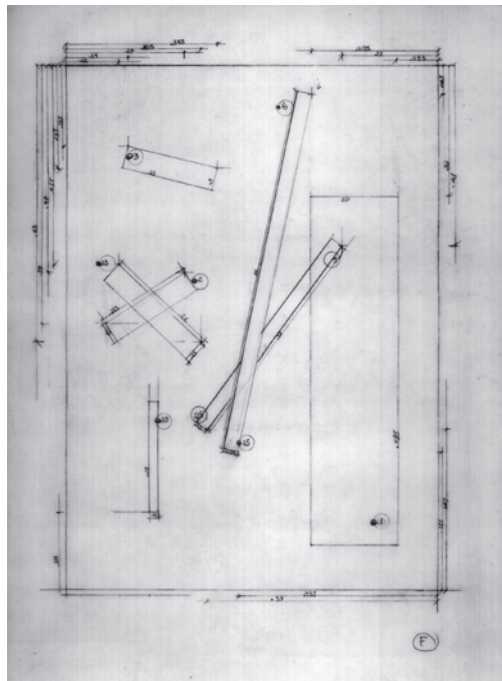


Figura 229 Módulo F

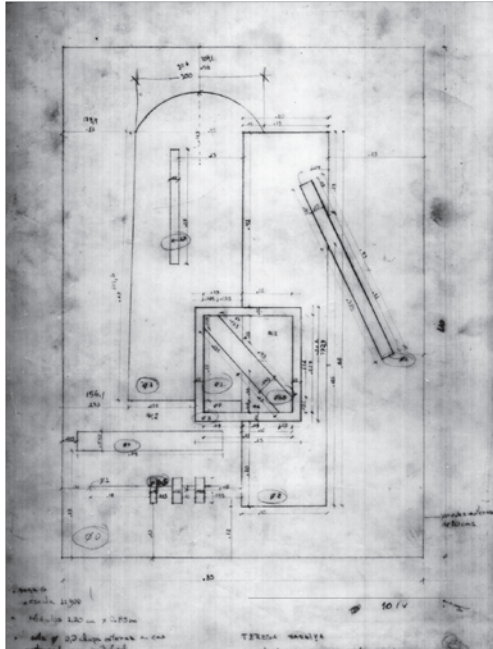


Figura 230 Módulo G

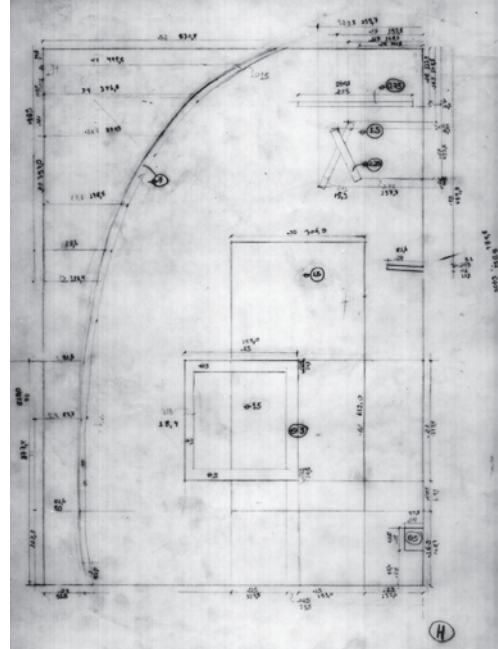


Figura 231 Módulo H

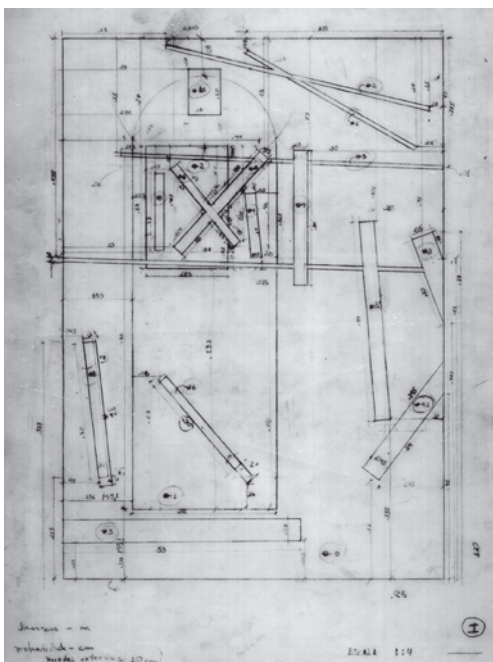


Figura 232 Módulo I

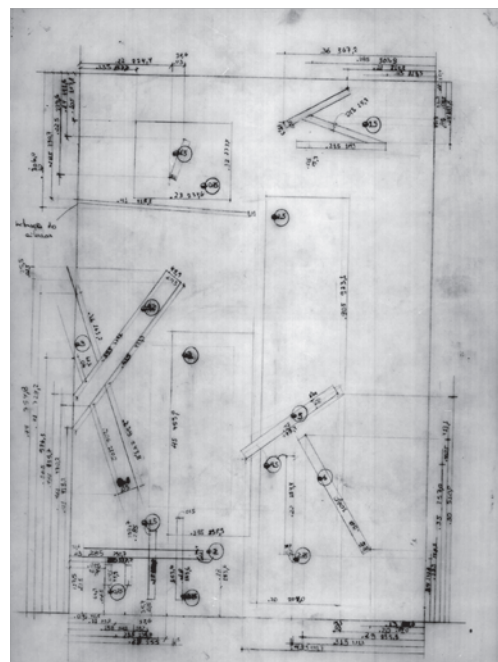


Figura 233 Módulo J

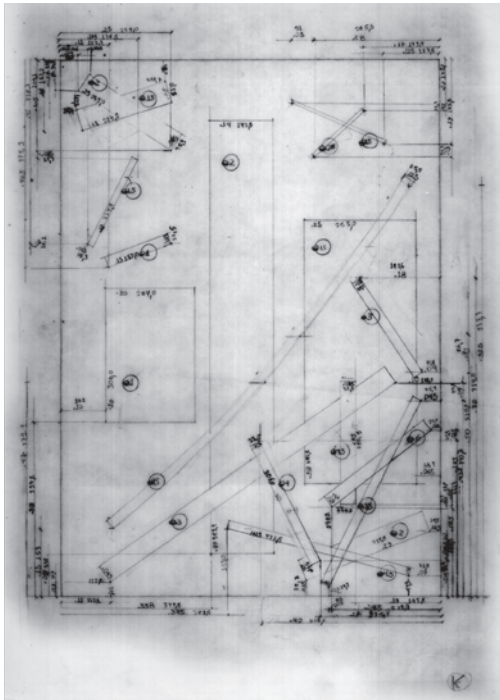


Figura 234 Módulo K

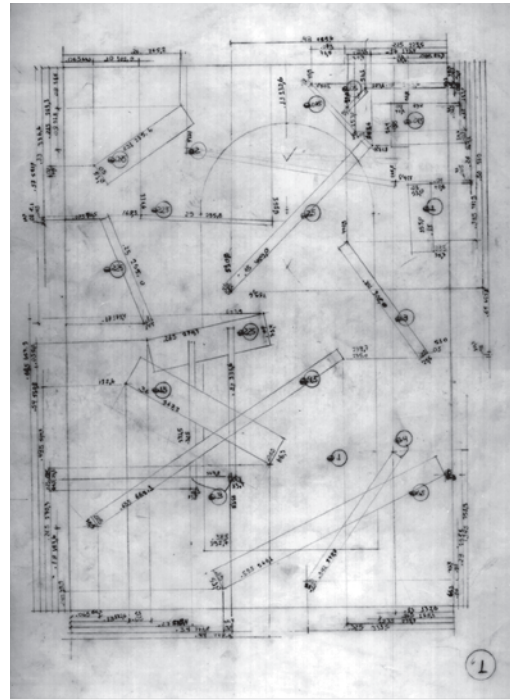


Figura 235 Módulo L

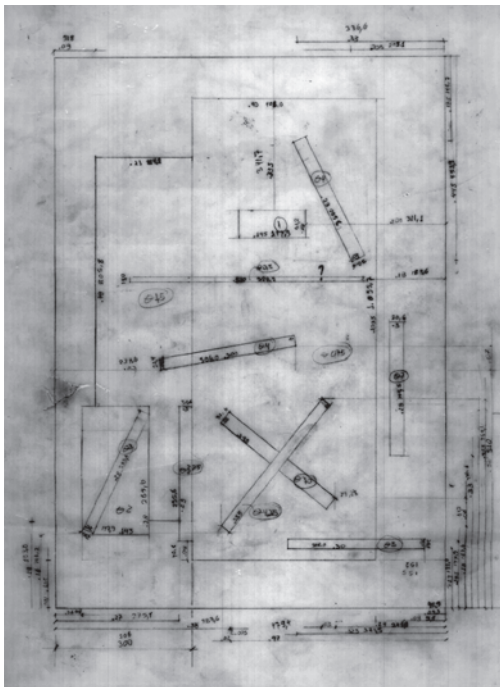


Figura 236 Módulo M

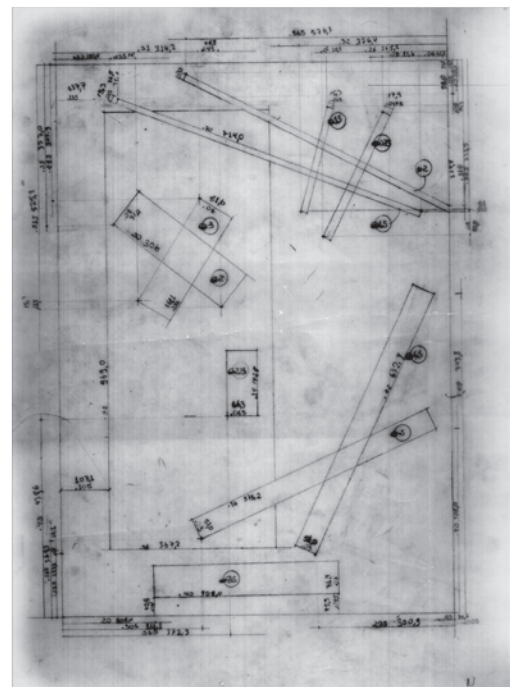


Figura 237 Módulo N

Maquetes dos módulos do painel.

A composição do painel relaciona seus componentes entre si e estes com o todo. Esse conjunto apresenta dois "nós": no lado esquerdo no módulo C e no direito no módulo K, com um único alto-relevo módulo E, que cria um contraponto aos baixos-relevos, sendo também um ponto de atenção.

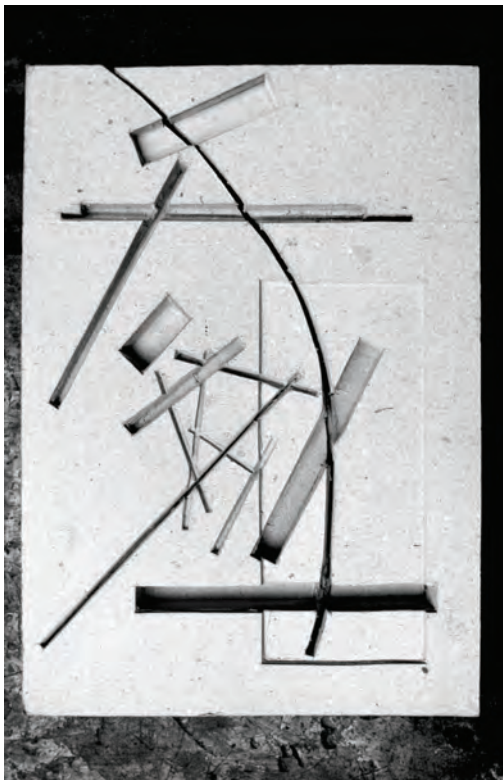


Figura 238 Módulo A

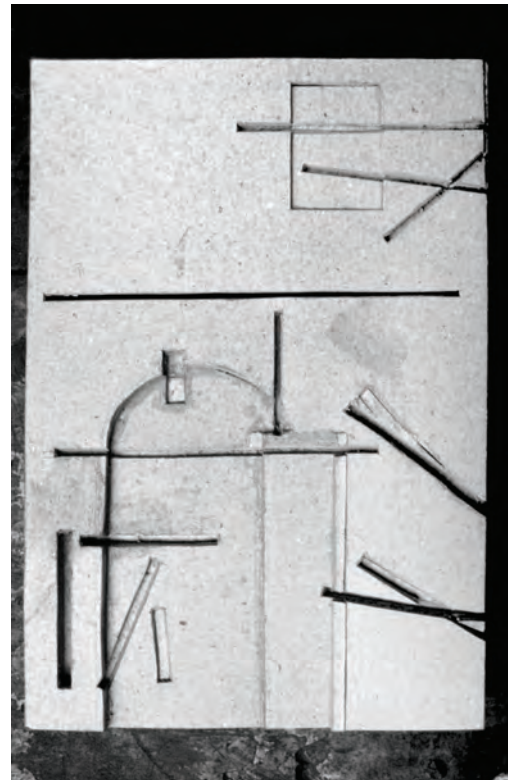


Figura 239 Módulo B

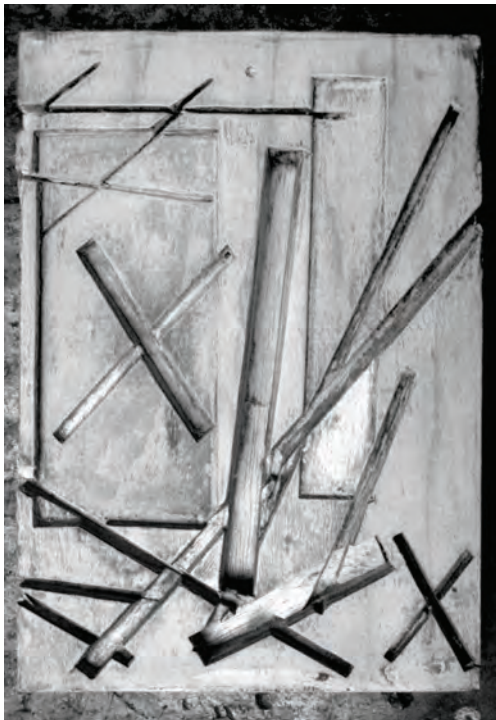


Figura 240 Módulo C

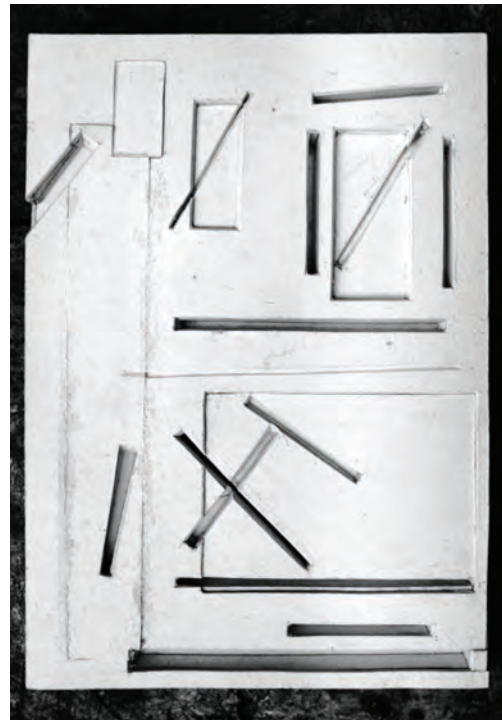


Figura 241 Módulo D

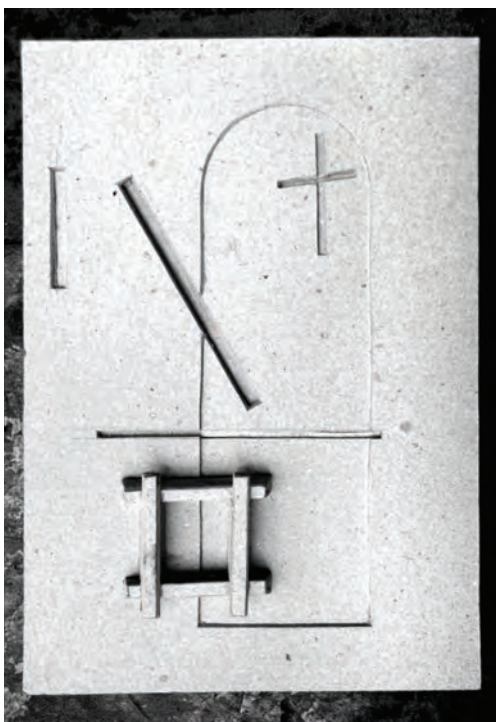


Figura 242 Módulo E

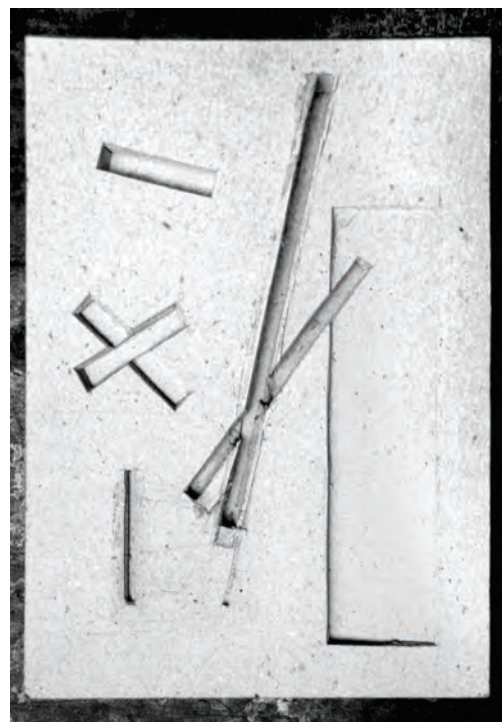


Figura 243 Módulo F



Figura 244 Módulo G

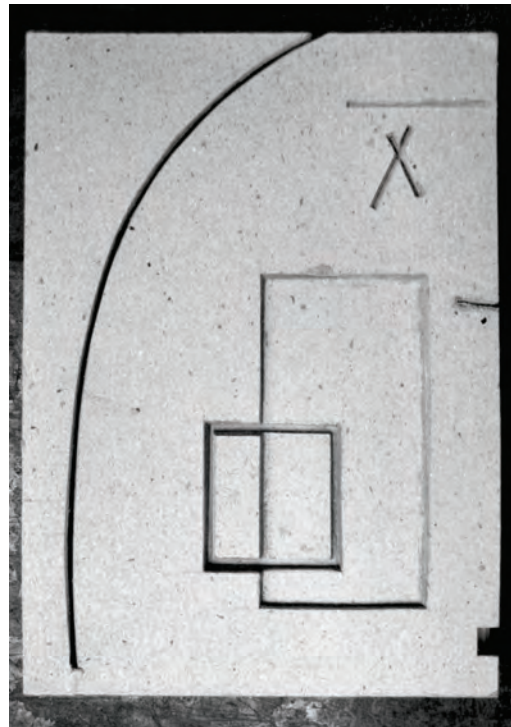


Figura 245 Módulo H

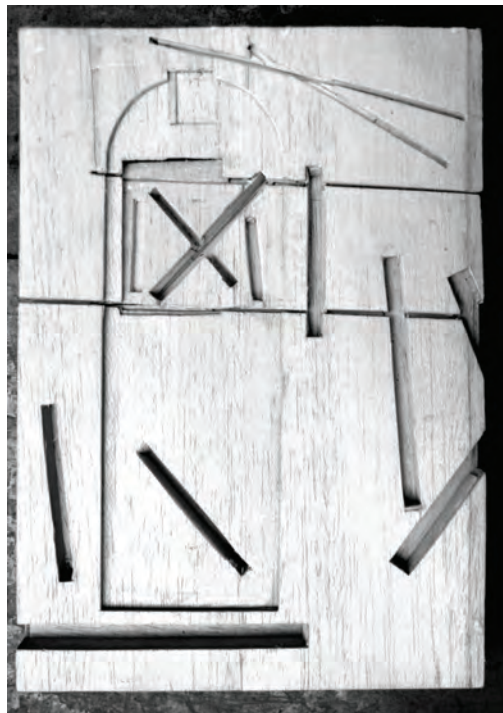


Figura 246 Módulo I

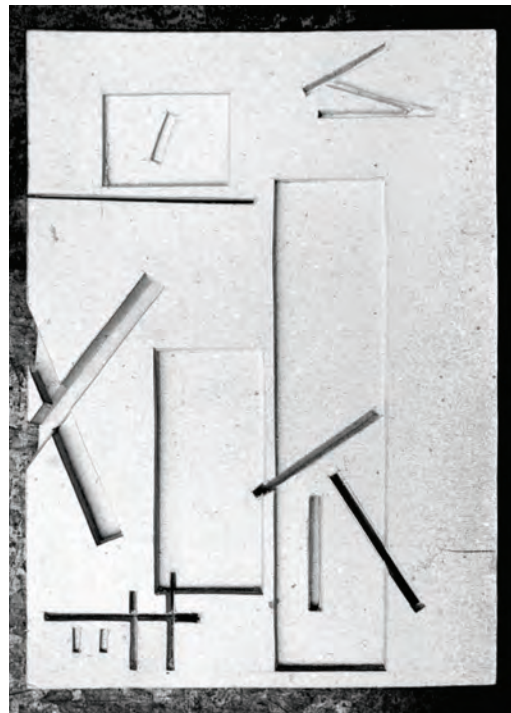


Figura 247 Módulo J

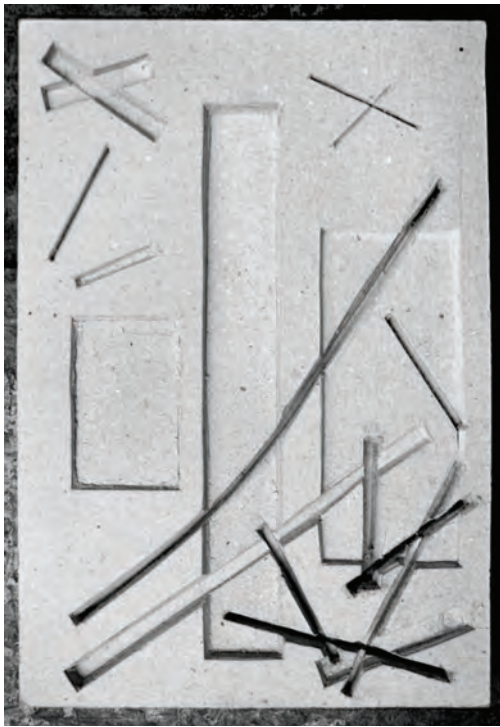


Figura 248 Módulo K

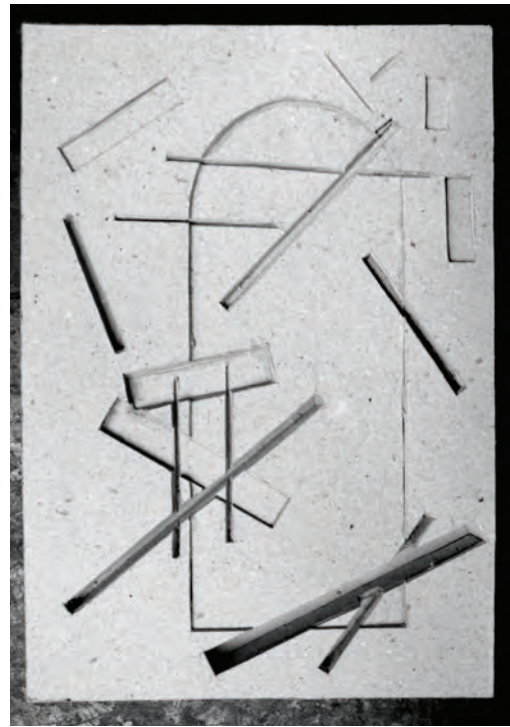


Figura 249 Módulo L

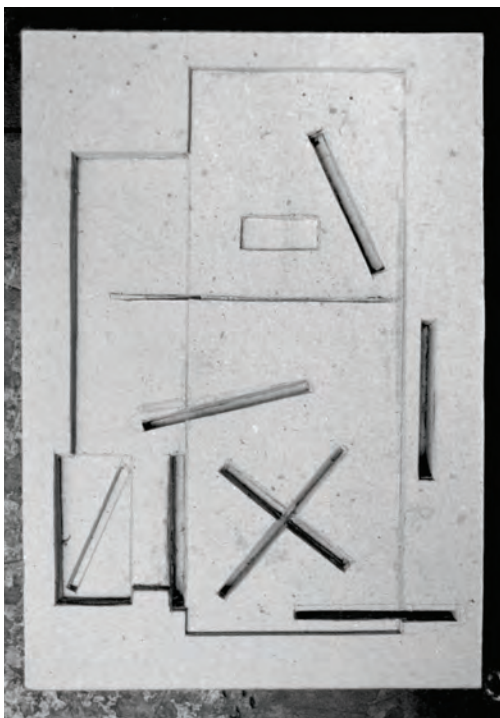


Figura 250 Módulo M

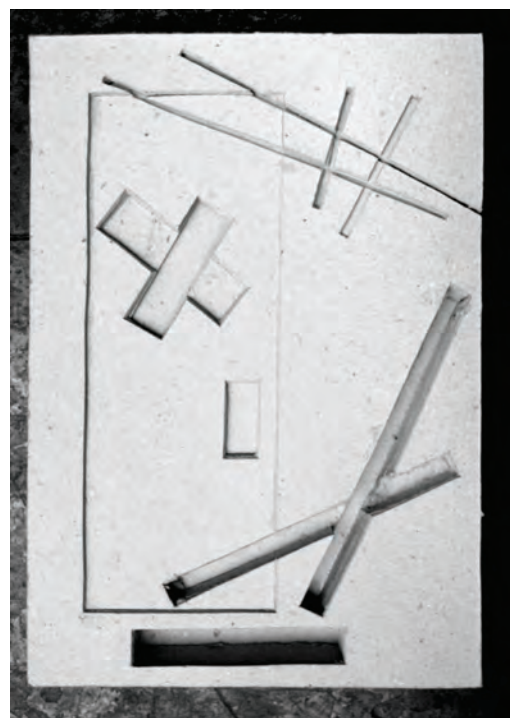


Figura 251 Módulo N

Execução dos modelos¹³.

¹³ Os modelos foram realizados na Modelação Barueri, sob a direção de Modesto Torquete.



Figura 252



Figura 253



Figura 254

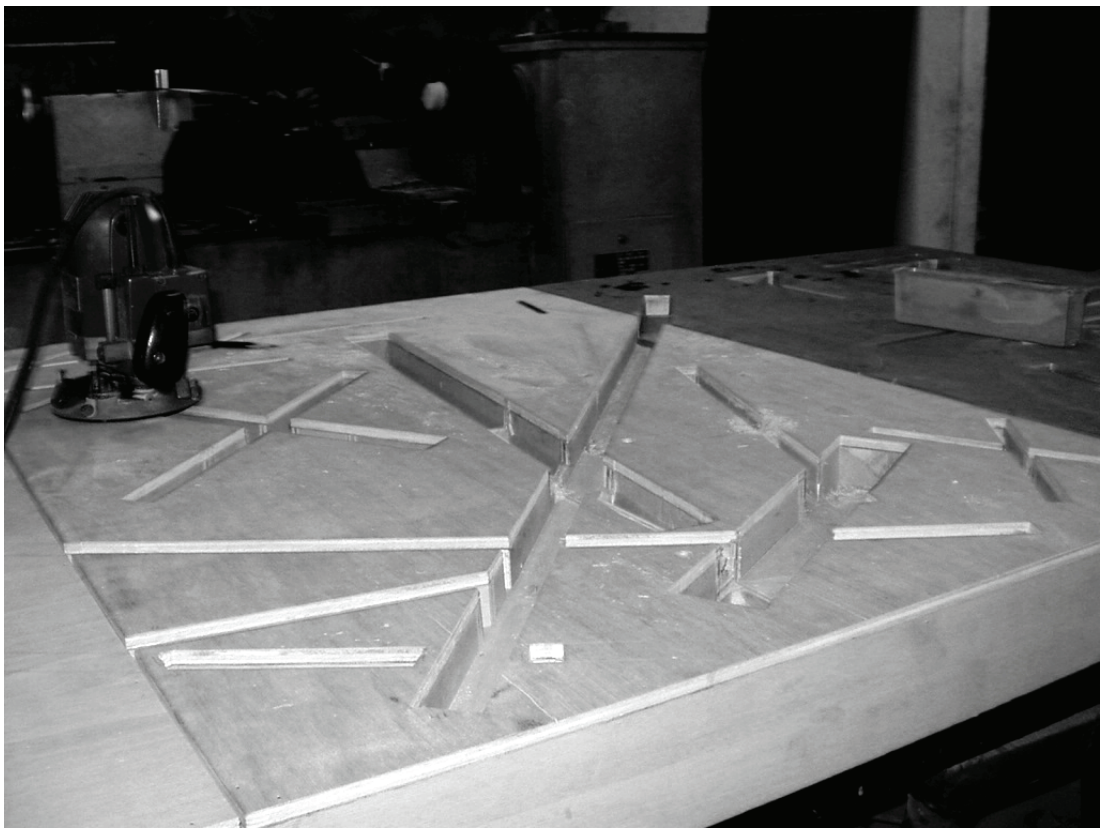


Figura 255



Figura 256



Figura 257

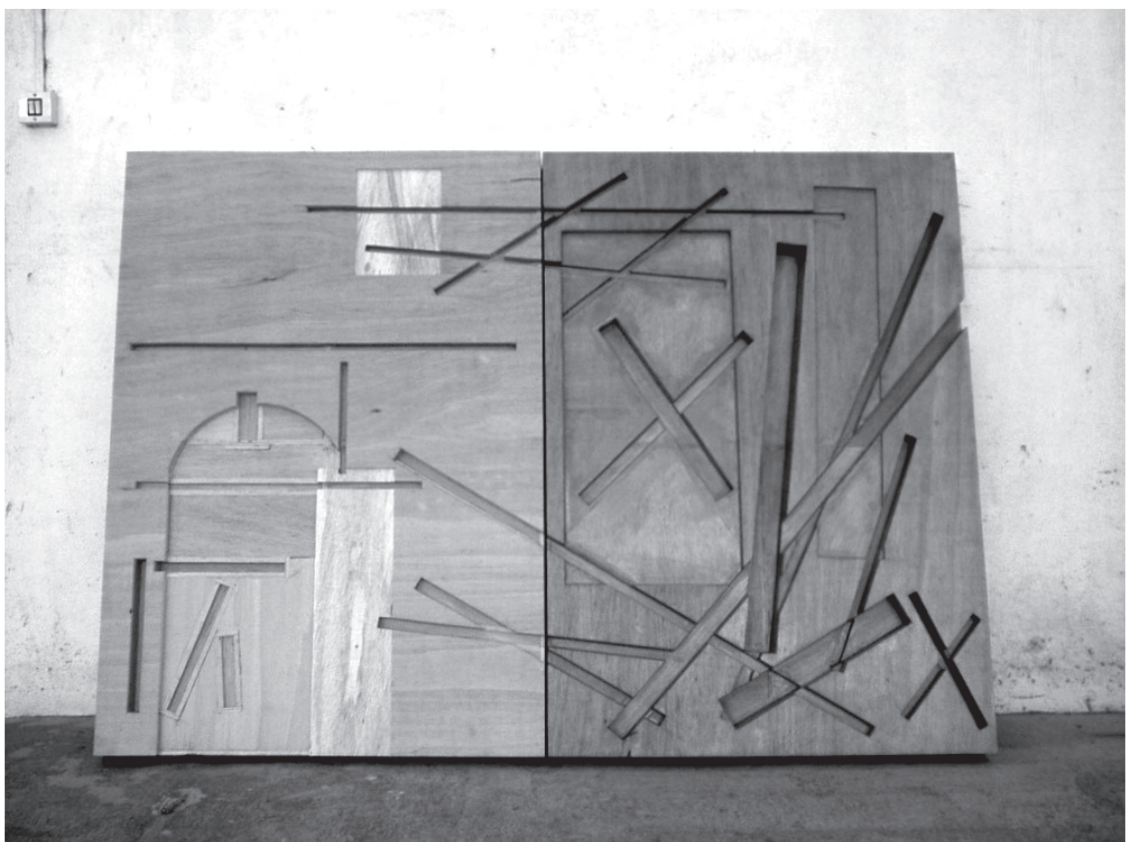


Figura 258

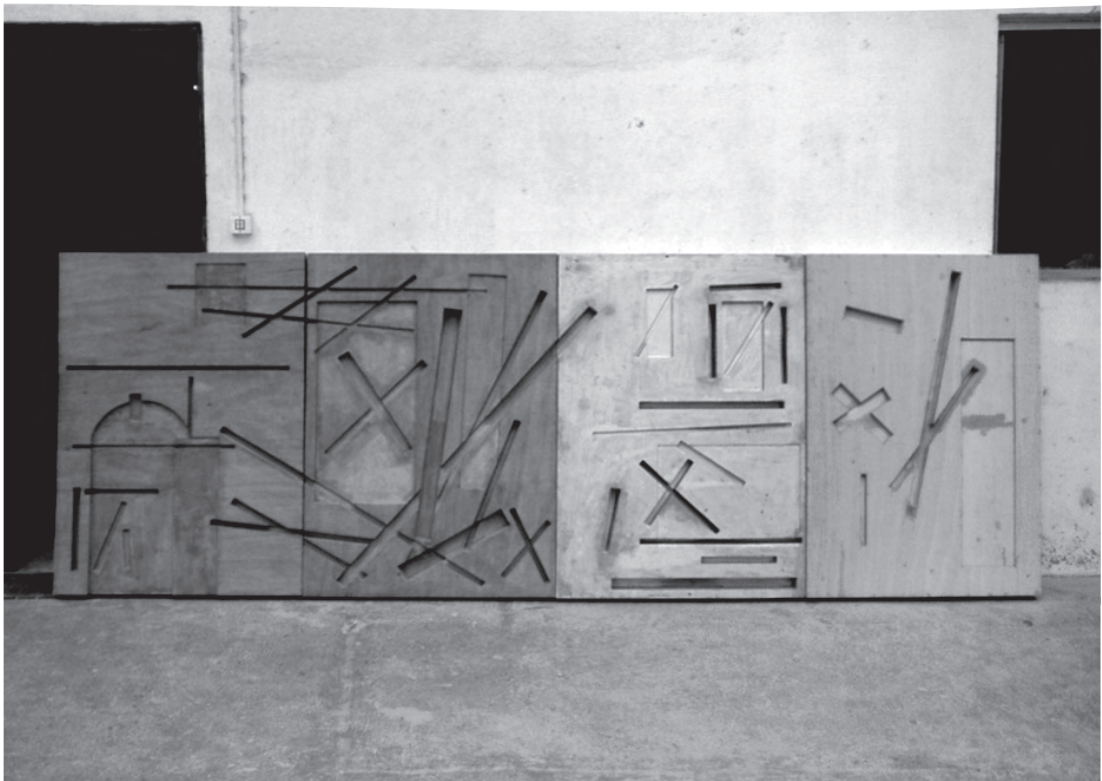


Figura 259

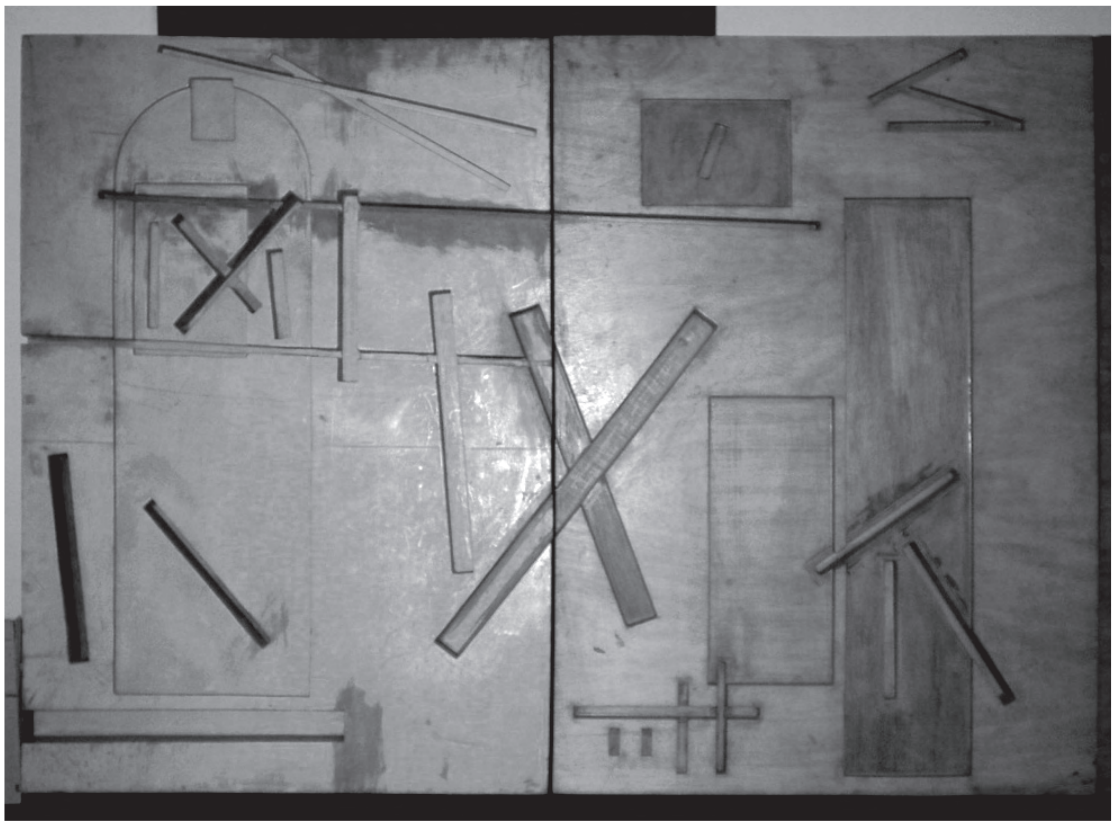


Figura 260

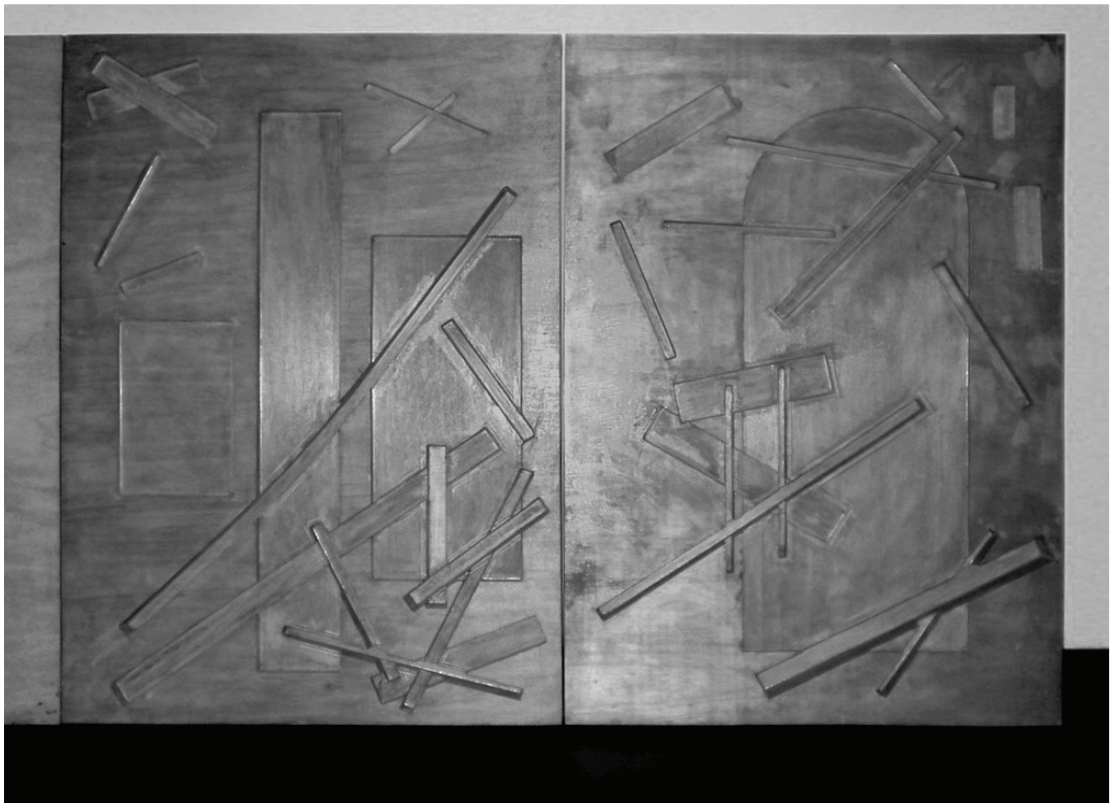


Figura 261



Figura 262

Fundição do painel¹⁴

¹⁴ Os módulos do painel foram fundidos na Fundição Cuni, sob a direção de Jorge Nishida.



Figura 263



Figura 264



Figura 265



Figura 266



Figura 267



Figura 268



Figura 269



Figura 270



Figura 271

IV - PAINEL E ARQUITETURA

PAINEL E ARQUITETURA

O termo painel é empregado genericamente por Lourenço (1995), para pinturas, mosaicos e relevos. Já pintura mural, é utilizado para obras feitas diretamente no muro, quer sejam afresco, têmpera ou tinta a óleo. Ressalva, no entanto, que a diferenciação é polêmica.

Cecília Lourenço destaca: "Usualmente, painel se aplica a obra de grandes proporções feita em suporte móvel, podendo ser deslocada para outra parede. Entretanto, não foi concebida em função de uma determinada arquitetura e destina-se a qualquer espaço." (Lourenço, 1995, p. 250)

Apesar disto, na arquitetura moderna brasileira, caso em estudo, considera-se o painel

como uma obra proposta em comunhão com a arquitetura, uma vez que é indicativa dessa intenção de criar harmonias e colocá-las à disposição do transeunte. Pela escala arquitetônica, trata-se de obra monumental e desde o nascedouro, foi pensada perante uma situação específica de fruição, de incidência luminosa, atendendo para a relação com a arquitetura, bem como com outras formas, texturas, cromatismos e culturas vizinhas. (Lourenço, 1995, p. 250) ¹⁵

Diferentemente de Cecília Lourenço, que o considera como obra de arte, outros autores enxergam no painel uma conotação meramente decorativa: "Na arquitetura, no entanto, o termo é aplicado para designar a grande superfície decorada — tanto no interior como no exterior dos edifícios." (Corona & Lemos, 1972, p. 351). Esta concepção é a de muitos arquitetos,

¹⁵ Vemos também que os painéis de Tomie Ohtake para a estação Consolação do Metrô e o de Maria Bonomi para a Estação da Luz – CPTM, entre outros, foram concebidos para esses lugares.

para os quais a Arquitetura é a Obra de Arte e as outras obras de arte, quando justapostas às obras arquitetônicas, são meramente decorativas.

Estamos cômicos de que há um aspecto decorativo em alguns painéis, por vezes associado a certa funcionalidade. Mas estes, ao lado do mural, sobretudo se provocarem grande impacto, emprestam outra dimensão à arquitetura.

É relevante — embora controversa quanto ao aspecto decorativo — a abordagem de Maria Cristina Campos, para quem o painel "[...] não é apenas uma decoração aplicada no edifício e sim memória, tradição e costume de um período, tornando-se emblemático, sob o aspecto artístico e cultural." (Campos, 2001, p. 3)

Regina Tirello observa:

Pensar murais como se pensa pinturas de cavalete ou considerá-los descompromissados adornos de parede é não compreender o papel que essa arte sempre desempenhou na história da arquitetura e que em muito transcende os limites puramente estéticos a eles comumente atribuídos. (Tirello, 2001, p. 66)

Maria Cecília Lourenço, por sua vez, afirma:

A arte parietal há muito vem sendo praticada pelo homem como uma forma de comunicação de seus ideais e intenções. Se considerarmos que os primitivos desenhos de animais em paredes já representavam um desejo prematuro de exercer a caça, então podemos aceitar que essa é uma das mais antigas formas de expressão e comunicação. (Lourenço, 2001, p. 19)

Tirello (2001, p. 67) lembra que, segundo Vitruvio, "[...] a decoração mural é inerente ao construído por propiciar, além da beleza, a proteção das paredes dos edifícios." Essa categoria é empregada, sobretudo, na Antiguidade: temos

os testemunhos de Pompéia. No Renascimento, sobressaem os afrescos de Giotto.

A mesma autora comenta que, no Brasil, a pintura parietal foi muito utilizada por pintores decoradores, em particular no Oitocentos, tanto com listas e modinaturas, como em painéis, principalmente nas salas senhoriais.

Tirello (2001) argumenta ainda que a ornamentação artística na arquitetura, de modo geral, declinou no início do século 20. Anos mais tarde, com o Moderno, a pintura mural ganha status de obra artística.

O muralismo brasileiro, diferentemente do mexicano, que tinha forte teor sociocultural¹⁶, era calcado em preocupações estéticas.

Mario Pedrosa, em *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, afirma:

No México essa pintura constitui uma profunda tendência generalizada, social, criando uma verdadeira escola e um estilo nacional. No Brasil, porém, ela não teve esse caráter generalizado, limitada que ficou a uma fase de evolução de um pintor. Não chegou até aqui a ser um movimento. Ao artista brasileiro, este gênero se apresentou sobretudo como um meio de desenvolver em campo mais vasto as qualidades de estrutura e todas as possibilidades da plástica monumental, a que havia chegado em sua pintura a óleo. (Pedrosa, 1981, p. 15)

Além disso, este crítico observa:

Entretanto, as origens do muralismo mexicano e da experiência no mesmo gênero do pintor brasileiro podem ser não só recusadas no tempo como também de natureza puramente estética. [...] Na realidade, em um e outro caso, tratava-se de um mesmo fenômeno de ordem estética que já se verificara anteriormente na história da

¹⁶ Os murais mexicanos feitos por Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros tinham por intenção deslocar a pintura "à rua, colocá-la na vida nacional, pintar bíblias, educar ao povo, interpretar o México: propósitos que animavam o muralismo mexicano." (La pintura mural de la revolución mexicana, 1967, p. 42)

evolução pictórica européia. Tratava-se de uma reação às limitações da pintura a óleo, que desde o movimento impressionista começou a ser ameaçada, de várias partes, por intenções monumentais contemporâneas, não fundadas numa nova arquitetura (mas em valores ou ideologia já cristalizada ou sem força inspiradora coletiva) e pela própria degradação, diante de novas necessidades de expressão, da estética particular da pintura de cavalete (a regra das três unidades, etc.). (Pedrosa, 1981, p. 13)

Quanto ao surgimento do mural entre nós, Pedrosa é esclarecedor:

Portinari não chegou ao afresco por um simples incidente exterior, como se poderia pensar. Não foi o conhecimento dos murais de Rivera ou de seus êmulos do México que provocou no pintor brasileiro a idéia ou a vontade de fazer também pintura mural. Muita gente estranha à sua obra poderá pensar que o muralismo de Portinari foi apenas um eco retardado do formidável movimento mexicano. Não o foi. Pela própria evolução interior de sua arte se pode ver que foi por assim dizer organicamente, à medida que os problemas de técnica e de estética iam amadurecendo nele, que Portinari chegou diante do problema do mural. (Pedrosa, 1981, p. 12)

Mesmo depois do contato com os mexicanos, a composição de Portinari é bem diversa longe da explosão dos primeiros. (Lourenço, 1995, p. 259) anota que "Portinari é mais construtivo, ordenador e rítmico e assim une a documentação, de certa forma teatralizada, do viver brasileiro com uma harmonização de cromatismos, volumes e recortes geométricos, como faria um Picasso".

O Moderno tinha como proposta, segundo Lourenço (1995), edificar-se como arte pública, transformar-se em cultura urbana e atingir o grande público¹⁷.

A mesma autora adverte que "[...] um marco significativo da transformação

¹⁷ Temos intenções em comum com o Moderno: que a obra seja apreciada por um grande público e que tenha um aspecto didático, sem que ocorra diminuição de suas qualidades estéticas e de conteúdo, como apontado por Lourenço (1988). Acreditamos que a arte não deva ser facilitadora.

do moderno em cultura é a confluência de pintores, escultores e arquitetos para implantação de obras em espaço público" (Lourenço, 1995, p. 249)¹⁸e explicita: "Seu alvo principal é tornar-se uma cultura urbana, chegando ao transeunte através de uma convivência cotidiana, que denominamos cotidianização do moderno." (Lourenço, 1995, p. 17)

Maria Cecília Lourenço considera que

[...] a pintura pública, cujo alvo é a multidão, desde Baudelaire um ingrediente tão caro a vida moderna. Aqui acentua-se o interesse em penetrar o indivíduo em seu cotidiano, sem a ritualística exigida na realizada pelo circuito, seja museu, galeria ou salão. (Lourenço, 1995, p. 249)¹⁹

A prática integradora, a colaboração e relação entre as artes, foco de debates, abarcando muitos pontos de vista, era concebida como síntese das artes²⁰ — chave do Moderno. Neste quadro, Lourenço considera o painel inerente aos seus ideais.

Quanto à síntese das artes, Lúcio Costa acredita que ocorra "[...] integração mais do que síntese. A síntese subentende a idéia de fusão e essa fusão ainda que possível e mesmo desejável em circunstâncias especiais, não seria o caminho mais seguro e mais natural para a arquitetura contemporânea." (cit. por Campos, 2001, p. 66)

¹⁸Cultura, na concepção de Edgard Morin, é "[...] um corpo complexo de normas símbolos, mitos e imagens, que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos orientam as emoções". (Lourenço, 1995, p. 208)

¹⁹ Localizado nessa estação, em espaço público, o Painel Estação da Luz também tem essa intenção.

²⁰ "Síntese das artes é um dos termos mais reiteradamente usado ao se abordar o assunto na década de 50." (Lourenço, 1995, p. 268)

Lourenço vê as concepções de Le Corbusier — que tanto influenciou gerações de arquitetos, em particular os brasileiros, e que teve grande participação na implantação dos murais entre nós — sob um prisma no qual a pintura e a escultura, por mais que independentes, teriam a função de contribuir na ordenação da arquitetura, "[...] dentro de preceitos adequados de forma, de conteúdo". (Lourenço, 1995, p. 263)

Apesar de Le Corbusier apoiar, dentro de seu espírito, "uma intenção e concepção atuais" para as artes e rejeitar práticas anteriores, que ele diz serem surradas e às quais desmerece, não percebemos seu texto como uma ingerência desse porte na obra do artista, mas, ao contrário, como exaltação à participação das artes plásticas na arquitetura: "[...] a arquitetura em certas ocasiões pode satisfazer à suas tarefas e aumentar o prazer dos homens através de uma colaboração excepcional e magnífica com as artes maiores: pintura e estatuária." (Le Corbusier, 1984, p. 63)

É interessante notar que Le Corbusier utiliza o vocábulo "estatuária", não "escultura".

Se, em sua concepção, esse termo estiver mais ligado à figuração, isso contraria sua afirmativa anterior — "Não compreendo o que as artes figurativas têm de missão imperativa nesse contexto." (Le Corbusier, 1984, p. 63) —, pois desta assertiva se depreenderia, no primeiro momento, que as artes figurativas não estariam em consonância com a arquitetura. Assim, não procederia também a opinião de Maria Cecília Lourenço quanto a preceitos introduzidos pelo

arquiteto franco-suíço.

Apesar de talvez parecer contraditório em suas alegações, não podemos deixar de frisar que, em sua apologia, Le Corbusier nega e em seguida afirma determinada coisa.

Não nos parece, tão-pouco, que associe a figura às artes plásticas, sobretudo ao falar do cubismo.

Le Corbusier, no texto citado, escrito em 1936, quando em viagem à sua segunda visita ao Brasil, faz uma reflexão sobre "as tendências da arquitetura racionalista e em relação à colaboração da pintura e da escultura" e "o estudo da tendência que, ao contrário, impera na arquitetura racional de excluir, em tanto que supérfluo, seguindo uma lógica rigorosa, o concurso das artes figurativas" — temas de discussão da reunião na cidade de Volta, na Itália, correntes também na União Soviética, na Alemanha, na própria Itália e na França — e salienta que os discursos a esse respeito são "rançosos".

Para a pintura e a escultura, Le Corbusier destina lugares precisos, exatos.

Em torno do edifício, dentro do edifício há lugares precisos, lugares matemáticos, que integram o conjunto e que constituem tribunas onde a voz de um discurso encontra eco em derredor. Tais são os lugares da estatuária. [...] Da mesma forma, a explosão da pintura não ocorrerá senão em certos lugares intensos, indiscutíveis, estupefacientes, concludentes, exatos. [...] Raras ocasiões, muito particulares, bem exatas, bem explicáveis, desde que as descobramos. Explosão da parede antes de mais nada: Há paredes incomodas, impostas — ou tetos ou chãos — por razões intempestivas fora da disciplina arquitetural. Essa dinamitação coloca em ordem as coisas da arquitetura. (Le Corbusier, 1984, p. 65)²¹

²¹ Para Le Corbusier, o pintor "[...] antes desqualifica paredes, fá-las estalar, explodir, arrebatando sua própria existência [...]" (Le Corbusier 1984, p. 64)

Concordamos com Le Corbusier: a arte instaurada na arquitetura deve ocorrer em locais muito bem definidos. É o que podemos verificar com o lugar onde se situa o Painele Estação da Luz.

Em 1943, o pintor Fernand Léger, o arquiteto e muralista José Sert e o historiador Sigfried Giedion encontram-se e defendem a colaboração entre pintores, arquitetos e escultores, como reforço da confluência à monumentalidade — em seu sentido latino, "alguma coisa que lembra e deve ser transmitida às gerações seguintes, funcionando como elo entre o passado e o futuro"; para Giedion, monumento é "um espírito ou sentimento coletivo". (Lourenço, 1995, p. 264)

Lourenço (1995) aponta debatedores do tema. Carlos Prado, pintor e arquiteto, no I Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado no Rio de Janeiro, em 1945, retoma esses conceitos e admite submissão do artista ao arquiteto.

Walter Gropius, em 1952, no VIII Congresso Pan-Americano de Arquitetura, no México, em contato com as pinturas parietais aí realizadas, crê ser necessária a integração entre arquitetura, escultura e pintura e defende a harmonia e a conjugação de concepções.

Rino Levi e Ariosto Mila, preocupados com a não alteração das relações da arquitetura, entendem a pintura mural como "[...] parte complementar do edifício", com a função "apenas de enriquecer seus elementos", devendo o pintor "[...] se ater ao que lhe permite o arquiteto". (Lourenço, 1995, p. 267).

Rino Levi, entretanto, defende também, a liberdade do pintor e escultor.

Ainda de acordo com Lourenço (1995), participaram desse debate travado em torno do painel alguns artistas brasileiros — como Rebolo, para quem, além dos murais, o pintor deveria participar das decisões cromáticas do edifício; Lígia Clark, que defendeu a integração pictórica na arquitetura e que esta deve se dar sem hierarquia e não apenas no final do projeto; e Paulo Werneck, que fez painel para os irmãos Roberto, defendia também a integração das artes e para quem o painel tem função decorativa.

ARTE E ARQUITETURA / ARTE E ESPAÇO URBANO

Neste item, abordaremos brevemente o tema "arte no espaço urbano", uma vez que o Painel Estação da Luz se referencia ao locus onde está inserido, e este é um espaço urbano.

Assinalaremos algumas visões pertinentes à arte no espaço público, especialmente aquela relativa à cidade, que por excelência deveria ser pública.

Para Graeff (1979, p. 14), "o espaço arquitetônico²² apresenta duas modalidades: espaço edificado e espaço urbano", este último associado, "[...] em certa medida, com a noção de espaço externo".

Na história da Arte e da Arquitetura, em vários momentos essas áreas estiveram entrelaçadas; a própria arquitetura é considerada uma arte. O arquiteto e o artista muitas vezes se aproximaram, e essa associação de fazeres visava ao mesmo corpo.

Ainda para Graeff (1979), é a presença de qualidades artísticas "[...] que permite caracterizar um edifício como obra de arte e, em consequência, definir a arquitetura como atividade artística". (Graeff, 1979, p. 15)

Lúcio Costa, em Considerações sobre arte contemporânea, afirma:

Arquitetura é antes de mais nada construção; mas construção concebida com o

²² Para Graeff (1979, p. 16), o espaço arquitetônico é "o lugar agenciado para a prática das atividades humanas".

propósito primordial de ordenar o espaço para determinada finalidade e visando determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, porquanto, nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites máximo e mínimo determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, cabendo então ao sentimento individual do arquiteto (ao artista, portanto) escolher, na escala de valores contidos entre tais limites extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a arquitetura da simples construção. (cit. por Graeff, 1979, p. 16)

Quanto à arquitetura, o que a distingue das artes plásticas é seu caráter programático de atender a determinadas funções, bem como a parte construtiva. A parte estética lhe é inerente.

"Assim a atividade criadora do arquiteto constitui uma atividade artística rigorosamente comprometida com o programa de necessidades e com os denominados meios de edificação." (Graeff, 1979, p. 16)

As especificidades de linguagem associam-se e se completam no corpo do edifício como um todo harmônico.

Vemos que, a arte em todos os tempos sempre fez parte da cidade.

Conseqüentemente, existem associações entre arte e cidade, como destacam Munford, Argan e Peixoto.

"A cidade favorece a arte e é ela mesma arte", disse Lewis Munford. (cit. por Argan, 1984, p. 73)

No pensamento de Argan, exposto em *Historia del arte como historia de la ciudad*, a arte é característica da cidade, bem como de sua configuração²³: "[...] a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana, não só inerente se não constitutiva da cidade que, de fato, foi considerada durante muito tempo [...] a obra de arte por antonomásia." (Argan, 1984, p. 43)

Ao analisar uma obra de arte na cidade, este autor a contextualiza, empregando seu significado e conotação urbanos. Para Argan, os estudos de história da cidade devem se associar e quiçá se originar dos estudos de história da arte, com todas as especificidades do fenômeno urbano, envolvendo aspectos sociais e econômicos que lhes são próprios. Esta concepção adveio sobretudo dos valores culturais e dos bens culturais inerentes à cidade.

Bruno Contardi, na introdução de *Historia del arte...*, anota: "[...] creio que seja o ponto de chegada da metodologia crítica de Argan: a identidade de arte e cidade." (Argan, 1984, p. 6)

Nelson Brissac Peixoto, por sua vez, afirma: "A arte assim como a filosofia, é o modo de habitar a cidade. E, nesse sentido, a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade, reflete a si mesma." (Peixoto, 1998, p. 116)

Malheiros (2002, p. 14) observa que, em meados do século passado, a obra de arte na cidade ganha novos contornos, assim como o objeto de arte. Na década de 90, alguns teóricos polemizaram em torno de questões relativas à função da arte nos espaços públicos.

²³ É necessário ressaltar que os estudos de Argan estão voltados, sobretudo, às cidades européias.

Nesse quadro, existem basicamente duas linhas de entendimento sobre o tema "arte pública".

1. Obras de artes situadas em espaço público, onde o caráter estético da obra é privilegiado. Neste sentido, alguns autores enfatizam seu aspecto cultural, comemorativo e simbólico.

2. Intervenções artísticas²⁴ que têm interface com questões e/ou práticas sociais correlacionadas à apropriação do espaço urbano. Nesta abordagem, privilegia-se a prática social, em detrimento de questões estéticas.

Teixeira Coelho, em seu *Dicionário crítico de política cultural*, afirma: "[...] por arte pública tem-se entendido habitualmente, de modo restrito, obras de artes plásticas — particularmente esculturas — expostas em lugares públicos em caráter provisório ou perene." (Coelho Neto, 1997, p. 49)²⁵

Tadeu Chiarelli, ao analisar os monumentos da cidade de São Paulo, em seus aspectos comemorativos, simbólicos e estéticos, ressalta que, se têm caráter público, pelo fato de se localizarem em áreas franqueadas todas as pessoas e de (notável afirmação) "porque transmitem sentimentos comuns a todos os seres humanos" — inferimos que não só os sentimentos comuns, como amor, patriotismo, etc., mas também os estéticos —, são particulares porque

²⁴ Preferimos a expressão "intervenções artísticas", que apresenta um leque de abrangências, de ações a objetos materiais ou imateriais que incorporam em si um aspecto artístico, mas que, em sua maioria, não necessariamente são obras de arte. Já Furegatti (2002, p. 14) considera intervenções as formas de arte no meio urbano com características voláteis.

²⁵ O autor ressalva que a designação "arte pública" cobre todas as modalidades de exposição pública de arte "e eventualmente de produção pública de arte". (Coelho Neto, 1997, p. 49).

externam e revelam sentimentos individuais. (MONUMENTOS URBANOS: OBRAS DE ARTE NA CIDADE DE SÃO PAULO, 1998, p. 20)

Na arte pública, como observa Teixeira Coelho, a relação entre obra e público apresenta a possibilidade de contato direto, físico, afetivo. Essa inter-relação é um dos objetivos que pretendíamos alcançar no Painel Estação da Luz.

Em suas considerações, Maria Alice Milliet Oliveira, tendo por objeto o Jardim das Esculturas, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Oliveira, 1998), aborda o acesso à comunidade aos bens culturais, a relação entre o público e o privado e aponta iniciativas voltadas para a integração da arte no espaço urbano.

Radha Abramo, crítica de arte, segue essa mesma linha, embora reconheça a abordagem de arte pública atualmente em voga. Para a autora "A arte pública ocupa o espaço público e requer uma arquitetura espacial." (Abramo, 1998, p. 57). Embora destaque relações da obra com a arquitetura, afirma a necessidade de subserviência da primeira em relação à segunda²⁶.

Segundo Radha, além de quesitos expostos acima e dos aspectos técnicos, a arte pública envolve a "[...] preocupação histórica social". (Abramo, 1998, p. 58)

O trabalho que hoje é chamado "arte pública", ainda segundo Abramo, difere em sua realização de outros mais livres, na medida em que, como envolve

²⁶ Ver Campos (2001), que expõe o debate sobre arte e arquitetura e a postura de arquitetos.

diretamente a comunidade e a sociedade, "[...] obriga-nos a tratar o espaço como um espaço a ser construído". (Abramo, 1998, p. 57)

Aracy Amaral, ao abordar as obras nos espaços públicos (Amaral, 1998), enfatiza seu aspecto cultural. No entanto, para a autora, existem outros problemas emergentes a serem tratados, tais como educação básica, saúde, civismo, cidadania, cultura e a degradação da cidade.

Coincidentemente, ao realizarmos o Painel Estação da Luz, tínhamos como noção básica a afirmativa de Aracy (por sua vez, em consonância com Brenson): "[...] ao participar de uma obra pública, o artista deve ter em mente não apenas fazer arte pela arte, mas pensar no destino, no espaço ao qual se destina essa obra e nos usuários desse mesmo espaço." (Amaral, 1998, p. 51)

Fabris (2000) examina as obras de arte na cidade e o urbanismo sob os prismas simbólico, dos significados que contemplam e das representações culturais.

Para Escobar (1998, p. 13), que vê a escultura como uma identidade simbólica, esta "[...] se apresenta como uma entidade que nos possibilita descobrir um fio condutor, um elo entre a memória individual e o coletivo, uma identificação com os significados essenciais de cada momento cultural".

Ao longo de sua carreira, Maria Bonomi, em essência artista, tem realizado painéis, para espaços tanto interiores, como exteriores. Assim, mais do que suas reflexões teóricas, temos sua obra. Para essa artista, "arte pública não

é uma obra de arte colocada sem intenções" (Bonomi, 1999, p. 9), como comumente são implantadas as obras de arte no espaço público. É realizada para um determinado local, e segue quase que um "programa". Dela se exige visualização de impacto, facilidade de execução, localização (pública) e integração com o espaço circunscrito anexo²⁷, além de apresentar uma relação conveniente entre custo e benefício. Torna-se então um desafio.

No que tange à relação com a sociedade, Maria Bonomi afirma que a arte pública interage "com a coletividade como uma nova 'natureza' em disponibilidade, a ser descoberta e incorporada". (Bonomi, 1999, p. 19). Em nenhum momento abandona sua linguagem ou as questões estéticas inerentes. Ao contrário: para a artista, a arte pública, ao resgatar a formação do olhar da população, tem um aspecto notadamente cultural. Essa é uma posição da qual compartilhamos.

Ao discutir a cidade, especificamente São Paulo e a arte pública, afirma que esta "[...] tem que ser pensada para se tornar uma referência dentro do caos" (Bonomi, 1999, p. 28) e, portanto, "[...] se opõe à transitoriedade". (Bonomi, 1999, p. 27)

O pensamento de vários teóricos, em particular na década de 90, quanto à arte pública, entre eles Beardsley, Maderuelo, Suzanne Lacy, Deutsche Armajani e Rosalind Krauss, gira em torno de uma crítica na qual se aponta

²⁷ Para Bonomi, o espaço no qual a obra é implantada é pensado em conjunto com esta.

o fato de que a arte, ao ser implantada nos espaços públicos, favorece o embelezamento destes, valoriza-os, trabalha a favor da sua mercantilização, esconde os conflitos e favorece a exclusão social. Em contraposição, esses autores privilegiam uma prática artística que contemple a democratização do espaço público e tenha um caráter notadamente social²⁸.

Essa abordagem teve reflexo entre nós, como podemos perceber nos trabalhos de Vera Pallamin e Ubiraelson Malheiros.

Pallamin (2000) posiciona brilhantemente a situação econômica mundial em relação ao espaço público, o cotidiano e as práticas aí existentes, a memória e as representações sociais, bem como a valorização da obra como mercadoria.

Nesse quadro, situa a arte urbana, definindo-a como "prática social relacionada a modos de apropriação do espaço urbano". (Pallamin, 2000, p. 45). Assim, para esta autora, a obra de arte urbana não deve ser dissociada do espaço.

Ao analisar o lugar onde se dá a arte urbana, Pallamin destaca a diminuição de seu caráter simbólico, a situação de indiferença da população em relação à coisa pública e a privatização econômica (embora não esclareça este aspecto). Os significados de um lugar, bem como sua carga simbólica, alteram-se em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem, incluindo a arte urbana.

Pallamin aponta aspectos inerentes do espaço, tais como ser palco de ações,

²⁸ Ver, a propósito, Malheiros (2002).

"depositário" de memória dos grupos sociais, de registros e referências. Assim, voltar aos espaços de ocorrência das práticas artísticas implica a "reconstrução da suas referências — culturais, estéticas, artísticas —, objetivando uma interpretação compreensiva de sua paisagem de sua história urbana" (Pallamin, 2000, p. 50) e, por conseguinte, "ao reconhecimento das representações sociais, seus modos de reprodução e ou desmembramento". (Pallamin, 2000, p. 50). Dessa maneira, situa perfeitamente a obra de arte — cujo significado está na recepção estética por aquele que a frui — como "espaço de representação" e, portanto, agente na produção do espaço.

Na afirmativa "[...] a arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando seus conflitos existentes" (Pallamin, 2000, p. 19), porém, o emprego das expressões "trabalho social" e "produção da cidade" truncam o entendimento do que seja a arte urbana. O primeiro pode ter o sentido usual: trabalho realizado com a sociedade, pelas instituições governamentais, como apontado por Furegatti (2002, p. 37) e Peixoto (1998, p. 117). Contudo, este não parece ser o entendimento de Pallamin, que sugere o sentido de trabalho realizado pela sociedade. Já "produção da cidade" pode ter o sentido de construção da cidade, em termos macroeconômicos.

Contidos em um CD que acompanha o trabalho de Pallamin, os exemplos expostos, muito diversos, não explicitam ou não demonstram de que maneira essas práticas se relacionam com o espaço ou deste se apropriam.

Para Malheiros (2002), a arte pública transcende a questão da estetização,

tornando-se fator de modificação no âmbito social e urbano. Aqui fazemos uma ressalva: transcender — termo também utilizado por Teixeira, no prefácio de Pallamin (2000) — é elevar-se até um ponto por sobre e para além dos limites de algo, exceder, sendo então a utilização desse termo mal aplicada.

Na maioria, os exemplos internacionais que o autor apresenta, com exceção das obras de Richard Serra, são efêmeros, de impacto e apresentam um caráter de contestação notoriamente "panfletário". Perdem em abrangência artística. As entrevistas que realizou com artistas plásticos e produtores culturais resultam em uma miríade de pontos de vista.

O autor alega também que um dos fatores por que a obra de arte é pública é sua "resposta às expectativas da comunidade". (Malheiros, 2002, p. 56). O que podemos verificar é que uma comunidade não gira necessariamente em torno de idéias comuns e que, na maioria das vezes, são extremamente reacionárias. Àquela afirmativa contrapomos: a arte não deve estar submetida às "vontades" momentâneas de grupos.

Acreditamos, no entanto, ser reducionista a visão de que a arte está voltada unicamente ao aspecto social, delimitando-a como meio, não como fim²⁹. Além do aspecto abordado, a arte apresenta em essência sua dimensão estética.

²⁹ "A arte pública ganha um contorno de manifestações criativas e artísticas no espaço urbano que privilegia apelos públicos (sociais, simbólicos, reivindicatórios) de determinados grupos sociais e guetos comunitários em detrimento de uma exclusividade estética." (Furegatti, 2002, p. 29)

Spinelli (1999) vai além de tais posições. Apesar da afirmativa, em consonância ao ideário exposto, de que a arte pública abarca "uma prática social, uma apropriação estética do espaço urbano que pode promover mudanças sociais, interligar e modelar a construção afetiva/coletiva de uma cidade" (Spinelli, 1999, p. 12), o autor não dirime em momento algum sua questão estética — antes, a ela acrescenta outras.

Insera a arte pública em temas do espaço urbano, inicialmente como parte integrante de referências, "sinais imbricados no cotidiano do mapa geográfico urbano, marcos que balizam o próprio espaço físico e as próprias relações sociais, inclusive as pessoais". (Spinelli, 1999, p. 7).

Destina ao artista uma série de incumbências, tais como revitalizar áreas, alterar o caráter desagregador da paisagem urbana e possibilitar identificações simbólicas, que normalmente competem ao urbanista. Quanto a "destacar a complexidade de usos e significados dos espaços públicos, criando referenciais que organizam e redimensionam a vida cotidiana [...]" (Spinelli, 1999, p. 7), não mostra para que serviria tal destaque e nem como as referências criadas pelo artista balizariam a complexidade dos lugares. Além disso, o "redimensionamento da vida" por certa obra de arte, que é questionável, parece distinto e não se contrapõe ao fato de tal obra "destacar a complexidade de usos e significados dos espaços públicos".

Campo extremamente complexo, as construções de identidade, às quais o autor alude, envolveriam um trabalho sociológico. Quanto à tarefa de levar arte à periferia, cremos que depende do projeto ideológico do artista.

Para o autor, também é competência do artista pesquisar e destacar a história do lugar e fomentar a contestação e a imaginação criadora do espectador. Porém fazemos ressalvas à afirmativa "A arte pública na sua realização ou instalação deve se adequar às condições socioculturais do lugar estabelecidos para a sua concretização visual". (Spinelli, 1999, p. 11) Acreditamos que as circunstâncias socioculturais podem entrar na concepção e na utilização da linguagem, mas não cercear a criação do artista nem limitar o acesso de outro conhecimento ao público. Como ensina Argan (1984, p. 218), "o que hoje é ciência de poucos, será amanhã cultura de todos".

Spinelli (1999) ressalta que, por meio da arte pública, a cidade pode ser mapeada e sua história contada, bem como entrevistada a mentalidade de uma época e os valores de uma cultura. O autor aponta para o desafio da convergência da arte/ciência/tecnologia.

Maria Cecília França Lourenço é esclarecedora: uma parcela de arte pública, diferentemente da arte praticada pelos modernistas, "[...] opõe-se à dominação da arte pelas instituições e ao seu uso com fins estéticos, clamando contra a contemplação passiva e o enlevo estético, procurando uma atuação de choque, que leve o passante a pensar criticamente." (Lourenço, 1998, p. 16) Segundo esta autora, as intervenções são temporárias, tendo como finalidade despertar o olhar viciado na rotina, estimulando-o a refletir sobre a função da arte e, também, sobre temas político-sociais.

Furegatti (2002) também questiona os postulados de arte pública, principalmente por perder seu caráter eminentemente estético, advir de

uma encomenda do governo para restaurar o espaço de convívio comum e privilegiar apelos simbólicos sociais e reivindicatórios de determinados grupos sociais.

No nosso modo de ver, se as manifestações da arte pública, como aponta Furegatti e aventa Peixoto³⁰, estão atreladas às forças governamentais, perdem seu sentido de ser, não se configuram mais como uma ação de uma comunidade nem tão-pouco de acordo com seus postulados de democratização e apropriação do espaço público.

Furegatti, em sua dissertação, utiliza o termo "arte urbana" para designar o objeto de arte realizado no espaço urbano³¹, estando nele implícitos os valores estéticos inerentes à constituição do objeto artístico, diferentemente do emprego dado por Pallamin (2000), como vimos.

No caso desta última autora, o emprego da expressão "arte urbana", embora com o mesmo sentido de arte pública — na qual se privilegia a prática social em detrimento de questões estéticas —, deve-se ao fato de que seu enfoque é calcado no espaço urbano.

Nelson Brissac Peixoto, autor capital para a discussão sobre a relação entre arte cidade, bem como para a fundamentação teórica e o embasamento deste trabalho, brilhantemente expõe a relação e a função atuais da arte na

³⁰ "Arte pública, para mim, pode sugerir a iniciativa de uma autoridade pública sobre um espaço comunitário." (Peixoto, 1998, p. 117)

³¹ Em Furegatti (2002), tendo como referência os estudos de Henri Lefebvre, os termos "fenômeno urbano" ou "urbano" são usados para responder à atual configuração derivada da cidade do passado.

cidade.

Para este autor, tanto o conceito de arte pública, como o de espaço público estão em crise.

Quanto ao primeiro, além do que foi exposto acima, afirma que é preciso distinguir arte de administração do espaço público. O que lhe interessa quanto à arte pública, feitas ressalvas, não é por se dar na rua, mas por envolver "[...] um espectro maior de situações". (Peixoto, 1998, p. 116)

Em relação ao segundo aspecto, acredita que a arte na cidade — cuja função é construir imagens da cidade que sejam novas e se integrem à paisagem urbana — possa contribuir na redescoberta e redefinição da cidade.

Justamente quando a cidade aparece desprovida de centralidade e perfil é que pode ser lugar da arte. O advento da arte na cidade hoje leva em conta a tensão, tudo aquilo que a inviabilizaria. É o espaço criado por ela e tudo o que não é ela. Um território esgarçado, mas repleto de acontecimentos. Imagens, lembranças, história, outros tempos e lugares. (Peixoto, 1996, p. 295).

Quanto à proposta, trazida pela arte pública, de restauração do espaço de convívio comum, de apropriação do espaço e sua democratização, é necessário, em primeiro lugar, entender por que esse espaço se perdeu, qual seu significado e se esse fato não indica mudanças socioculturais, como apontou por Solà-Morales (s/d).

Ratificando estas indagações, no debate sobre arte pública promovido pelo Sesc em 1998, Mac Fadden ressaltou questões relativas ao significado do espaço urbano, à identidade, ao pertencimento das pessoas ao lugar, à

memória — enfim, à cidadania. O autor coloca em discussão o abandono dos espaços públicos pelo arquiteto, pelo poder público e pela população e a "[...] transformação de todo espaço público em um não-lugar [...]". (Mac Fadden, 1998, p. 95)

V - CONCLUSÃO





O desenho do Painel Estação da Luz é consequência de nossa intenção de criar um diálogo e uma relação harmoniosa com o todo do edifício da Estação da Luz, atingindo dessa maneira nosso objetivo com este trabalho. Demonstra, também, que a pesquisa em arte e o processo de criação dessa obra artística, aqui registrados, foram pertinentes à manifestação de nossa poética e sua concretização.

Como podemos verificar, o painel interage com o espaço da estação ferroviária em termos de material e desenho. Contudo, sua linguagem, parte integrante da poética do artista, faz um contraponto a essa estação (ver Capítulo I).

O metal ferroso foi escolhido como matéria-prima para execução do painel de modo a, por meio dos materiais, estabelecer um elo de ligação com o edifício da Estação da Luz, cuja estrutura é de ferro fundido.

O desenho do painel, fruto do percurso percorrido em sua criação, é composto por sinais advindos de transcrições, decodificações, reinterpretações e novas disposições dos elementos constitutivos da estação, como arcos, umbrais, portas, janelas, estrutura, passarelas, parapeitos, plataformas, fiação elétrica, trilhos e trens (Figuras 31 a 36, 60 a 59 e 73 a 83); de certas situações ou relações da figura humana e desta com a estação (Figuras 64 a 76 e 90 a 95); e por sinais produzidos, na oficina, como conjunção de elementos básicos desse edifício (Figuras 140 a 153).

Sua composição, por sua vez, origina-se também de gestos expressivos (Figuras 121 a 128); estudos para sua composição (Figuras 45 a 59, 114 a 120

e 129 a 139); tradução do movimento e do ritmo característicos da estação de trens; e "ludicidade" (contida, por exemplo, nos módulos A ou L, que remetem às Figuras 25 e 26).

A disposição desses elementos, tanto internamente nos módulos, quanto no conjunto, dá movimentos a obra. Ganha em dinamismo a visão diagonal, sobretudo a da parte direita do painel.

Sua forma básica nasceu dos desenhos e dos experimentos realizados primeiramente em matrizes gravadas (Figuras 37 a 39 e 41,42), depois nos modelos de areia realizados no IPT, tendo sido de um deles fundida uma peça (Figura 168), nos ensaios, em argamassa (Figuras 169 a 171) e, nos esboços, com retalhos de madeira (Figuras 172 a 176, 183 a 206 e 210 a 223).

Os ensaios e procedimentos técnicos realizados para o desenho do painel e sua construção na técnica da fundição, lembrando o que dizia a professora Élide Monzeglio, demonstram ser a técnica personalização da expressão artística.

A interação também se dá com a arquitetura na qual o painel está inserido.

O painel é pertinente ao espaço onde se encontra — estabelece certa intimidade com esse local —, em termos de escala, proporcionalidade e características do local (ver, no Capítulo I, "Relação do painel com a arquitetura onde se insere").

Seu material, ferro oxidado, integra-se ao concreto das paredes. Em termos

de acabamento, o concreto é aparente e o ferro, bruto, de textura e cromaticidade.

O movimento dos passantes em frente do painel faz com que este se estenda às áreas que lhe são vizinhas, integrando o espaço da obra com o espaço do entorno. A obra expande-se, também, por seu material, ritmo e dinamismo.

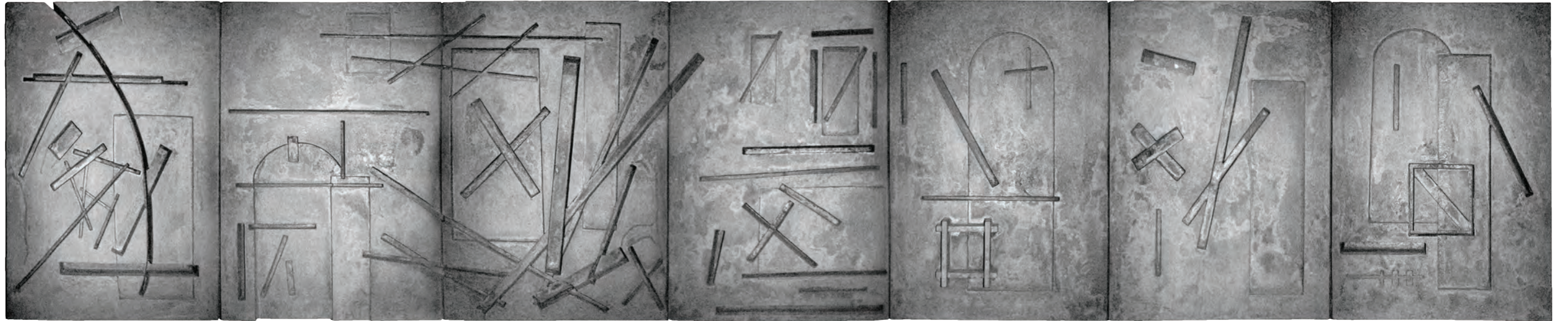
O Painel Estação da Luz, na medida em que é uma obra de arte criada para um "lugar específico", integrado, intrinsecamente relacionado e pertinente ao lócus onde se encontra, traz uma contribuição per si na discussão Arte/Arquitetura.

Estamos cômicos de que a relação, o diálogo entre painel e estação não é de imediata e nem fácil apreensão. Essa leitura não se faz à primeira vista, dada a linguagem dessa obra (ver, no Capítulo I, "Diálogo entre o painel e a estação").

Mas foi extremamente gratificante e de suma importância o retorno que obtivemos quanto a essa questão, resumidos no depoimento de um ferroviário, para quem o painel "representava" a ferrovia, o que demonstra o alcance da obra que conseguimos realizar.

Essa manifestação nos dá um indício de que nosso propósito, com o Painel Estação da Luz, pode ter sido plenamente contemplado.





BIBLIOGRAFIA

a) Obras citadas

ABRAMO, Radha. Praça da Sé, cidade universitária, metrô. *In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996*. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 56-60.

AMARAL, Aracy. A arte pública em São Paulo. *In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996*. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 46-53.

ARGAN, Giulio Carlo. *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Editorial Laia, 1984.

BONOMI, Maria. *Arte pública: sistema expressivo/anterioridade*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado) — Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CAMPOS, Haroldo de. Visualidade e concisão na poesia japonesa. *In CAMPOS, Haroldo de. A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 63-75 (coleção Crítica, 16).

CAMPOS, Maria Cristina André. *Mural moderno em São Paulo*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

COELHO NETO, José Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Edart, 1972.

ESCOBAR, Miriam. *Esculturas no espaço público em São Paulo*. São Paulo: Vega/CPA, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Fragments urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte no espaço urbano: contribuições de Richard Serra e Christo Javacheff na formação do discurso da arte pública atual*. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

GRAEFF, Edgard. *Edifício*. São Paulo: Projetos Editores Associados, 1979 (Cadernos Brasileiros de Arquitetura, 7).

LA PINTURA MURAL DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

LE CORBUSIER. A arquitetura e as Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 19, p. 53-67, 1984.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Obra pública: ápice da arte moderna brasileira. In TIRELLO, Regina. O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo, 2001, p. 17-20.*

MAC FADDEN, Roberto. *Arte pública e arquitetura. In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 94-99.*

MALHEIROS, Ubiraelson da Silva. *Palmas: cidade real, cidade imaginária — arte pública como representação urbana. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.*

MONUMENTOS URBANOS: OBRAS DE ARTE NA CIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo, Hamburg Gráfica Editora, 1998.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet. *Jardim das esculturas: MAM de São Paulo. In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 61-67.*

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana: São Paulo, região central (1945-1998) — Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo, Annablume, 2000.*

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.*

PEIXOTO, Nelson Brissac. Arte & cidade. In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 113-120.

SALLES, Cecília de Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

SARAIVA, Maria Teresa Kerr. *Imagens da cidade — Estação da Luz*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

SOLÁ-MORALES, Manuel de. *Espaços públicos/espços coletivos*. S/l, s/e, s/d (mimeo).

SPINELLI, João S. *Arte pública: apontamentos e reflexões*. São Paulo: Unesp, 1999.

TIRELLO, Regina. *O restauro de um mural moderno na USP: o afresco de Carlos Magano*. São Paulo: Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo, 2001.

b) Obras consultadas

ANDRADE, Farnese de. *Objetos*. São Paulo: Banco do Brasil, 2005 (catálogo de exposição).

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In ANDRADE, Mario de. *Aspecto das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 65-71.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura: o desenho*. São Paulo: Lech, 1981.

AUN, Cristiane Rodrigues. *Proposta de uma nova linguagem de projeto para o revestimento cerâmico aplicado a fachadas para uso doméstico e ou comercial*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

BANDINELLI, R. Bianchi. A história de arte como interpretação histórica da forma. Trad. de Tadeu Bertazzi Costa, do capítulo VII (“Problema di metodo”) de BANDINELLI, R. Bianchi. *Introduzione all’archeologia classica come storia dell’arte antica*. Bari: Laterza, 1976 (mimeo).

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BASSANI, Jorge. *As linguagens artísticas e a cidade*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São

Paulo.

BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à arquitetura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

BRENSON, Michael. Perspectivas da arte pública. In SEMINÁRIO ARTE PÚBLICA SESC: 1995-1996. São Paulo: Serviço social do Comércio (Sesc), 1998, p. 180-190.

BEUYS, Joseph. *Les premiers dessins*. Munich/Paris: Schirmer/Mosel, 1922.

BONSIEPE, Gui. *Design do material ao digital*. Florianópolis: Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (Fiesc)/Instituto Euvaldo Lodi (IEL), 1997.

BRANCO, Frederico. *Postais paulistas*. São Paulo: Editora Senac, 2002.

CAMARGO, Iberê & CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1999.

CAMPOFIORITO, Italo. O tombamento é um santo remédio. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Ciência e Cultura, ano I, nº 1, p. 20-23, 1984.

CAVALCANTI, Lito. *Escultura em metal*. Rio de Janeiro: Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, 1964.

CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial e racionalidade numa comunidade operária em São Paulo (1950-67)*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

EHRENZEWEIG, Anton. *Organisation consciente et analyse inconsciente*. In KEPER, Gyorgy. *Education de la vision*. Bruxelles: La Connaissance, 1967, p. 27-49.

FABRIS, Annateresa. *Porto Alegre*. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, n° 2, nov. 1995.

FARIAS, Agnaldo. *Esculpindo o espaço: a escultura contemporânea e a busca de novas relações com o espaço*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Edusp, 1973.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem visão e imaginação*. Lisboa: Ed. 70, 1987.

FRIDMAN, Maurício. *Mapas sentimentais*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

JARDIM, Evandro Carlos. *Reflexões sobre a prática da gravura em metal*. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicações e Artes,

Universidade de São Paulo.

JARDIM, Rachel. Anotações para o Curso sobre introdução da preservação do patrimônio arquitetônico e urbano, memória e identidade cultural. Rio de Janeiro, s/d (mimeo).

JARDIM, Rachel. Prefácio. In *URCA: CONSTRUÇÃO E PERMANÊNCIA DE UM BAIRRO*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, 1988.

JARDIM, Rachel. Apresentação. In *OLHOS DE VER: POSTAIS*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, 1988.

KATZ, Renina. *Lugares: litografias*. São Paulo, 1982. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

LEGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Paris: Éditions Denöel, 1965.

LIMA, Maurício Nogueira. *Da cidade para a cidade*. São Paulo, 1982. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

LOURENÇO, Maria Cecília França. A pose da cidade: entre imagens e figurações. Trabalho apresentado ao Comitê Brasileiro de História da Arte, São Paulo, out. 1993 (mimeo).

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo:

Hucitec/Edusp, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Arte pública: sonhos (ou pesadelos?). *AZ revista de cultura*. Juiz de Fora, Fundação Cultural Alfredo Pereira Lage, n° 7, p. 15-17, fev. 1998.

MASCARO, Cristiano. *A fotografia e a arquitetura*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. Lisboa: Ulisseia, 1972.

MELO, Francisco Ignácio Homem de. *Cidade, fotografia, tipografia*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Cidades, práticas museológicas e qualificação cultural. S/l, s/e, s/d (mimeo).

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória municipal, história urbana. *Revista CEPAM*. São Paulo, Fundação Prefeito Faria Lima/Centro de Estudos e Pesquisas de Administração Municipal (Cepam), v. 1, n° 4, p. 29-33, out./dez. 1990.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do IEB*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, n° 34, p. 9-23, 1992a.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Identidade cultural e museus: uma relação problemática. In III FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS, Santa Maria (RS), 24-26 ago. 1992. *Anais...* Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1992b, p. 17-26.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O patrimônio cultural entre o público e o privado. In CONGRESSO “PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA”, São Paulo, 1992c. *O direito à memória*. São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico da Prefeitura Municipal de São Paulo, 1992c, p. 189-194.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Imagens do Brasil: morfologia das cidades brasileiras. Palestra pronunciada em 1995 (fita cassete).

MONZEGLIO, Élide. Imagem e mensagem: premissas. Texto de apoio didático, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

MOTTA, Flávio. Desenho e emancipação. S/l, s/e, s/d (mimeo).

MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

PANNONI, Fábio. Aços patináveis. São Paulo, s/e, s/d (mimeo).

PANNONI, Fábio. *Fundamentos da corrosão*. São Paulo: AÇOMINAS, s/d (Corrosão e Proteção de Estruturas de Aço; publicação interna).

PANNONI, Fábio. *A corrosão atmosférica do aço*. São Paulo: Açominas, 2002 (Coletânea de Uso do Aço — Princípios da Proteção de Estruturas Metálicas em Situações de Incêndio, 2; publicação interna).

PENROSE, Roland. *Tàpies*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1986.

ROSE, Bernice. *Drawing Now: New York*. New York: Museum of Modern Art, 1976.

SALLES, Cecília Almeida. Arte e conhecimento. *Manuscrita — Revista de Crítica Genética*. São Paulo, Annablume Editora/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, nº 4, p. 108-126, dez. 1993.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Editions Klincksieck, 1973.

SÃO PAULO. Pinacoteca do Estado. *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Ed. Associados, 1990.

SARAIVA, Maria Teresa Kerr. *Bexiga, um olhar*. São Paulo: Secretaria Municipal de Habitação (Sehab), 1989.

SARAIVA, Maria Teresa Kerr. *Piranesi, uma leitura*. São Paulo, 1994. Trabalho apresentado à disciplina Arte para a Cidade, ministrada pela prof^a Maria

Cecília França Lourenço no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (mimeo).

SARAIVA, Maria Teresa Kerr. Expressões de poéticas visuais e imagens da cidade. *Sinopses*. São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, nº 39, p. 88-97, 2003.

SARAIVA, Maria Teresa Kerr. *Traços urbanos*. São Paulo, 2004 (edição comemorativa dos 450 anos da cidade).

SCOTT, Robert G. *Design Fundamentals*. New York: McGraw-Hill, 1951.

SOMEKH, Nadia. A luz da cidade: memória urbana e sociedade. In ELIAS, Maria Beatriz de Campos, org. *Um século de luz*. São Paulo: Scipione, 2001, p. 45-74.

TÀPIES, Antoni. Exposição, 2/10/2004-9/01/2005. São Paulo: Banco do Brasil 2004 (catálogo de exposição).

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOSCANO, Odiléa Helena Setti. *Cidade, imagens*. São Paulo, 1982. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. COMISSÃO DO PATRIMÔNIO

CULTURAL. *Obras escultóricas em espaços externos da USP*. São Paulo: Edusp, 1997.

UM SÉCULO DE LUZ. São Paulo: Editora Scipione, 2001.

VENTURI, Lionello. *História e crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.

WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

WOLYNEC, Stephen & PANNONI, Fábio. A ferrugem que protege. *Ciência Hoje*. São Paulo, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), v. 10, nº 57, p. 54-59. set. 1989.

ZUCCARO, Federico. Idéia dos pintores, escultores e arquitetos (1607). In LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura: textos essenciais*. V. 3 (A idéia e as partes da pintura). São Paulo: Editora 34, 2004, p. 42-54.

