

IMAGENS DA CIDADE – ESTAÇÃO DA LUZ

MARIA TERESA KERR SARAIVA

São Paulo, 1998

Errata

1º – Na página 59, onde se lê:

Desenho sobre papel 45 X 63 cm.

leia-se

Desenho sobre papel 30 X 40 cm.

2º – A página correta deste desenho é a de nº 65.

3º – O desenho que ocupa a atual página 65 deve ser retirado do volume, uma vez que foi colocada por engano.

4º – O desenho da página 59 vai em anexo, tendo por referência Desenho sobre papel 45 X 63 cm.



32 – Desenho sobre papel 45 X 63 cm

IMAGENS DA CIDADE – ESTAÇÃO DA LUZ
MARIA TERESA KERR SARAIVA

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do grau de mestre

data defesa
03/08/98

Professor Orientador: Dra. Élide Monzeglio

São Paulo F.A.U – U.S.P 1998

Apoio: FAPESP

DEDALUS - Acervo - FAU



20200001230

OK
campus
OK FAU

Fau
sis 1025036

001.553
Sa 712
e.1

T. 34121

S243i Saraiva, Maria Teresa Kerr
Imagens da cidade - Estação da Luz /
Maria Teresa Kerr Saraiva.-- São Paulo :
s.n., 1998.
82p. : il.

Dissertação (Mestrado) - FAUUSP.

1. Comunicação visual ambiental - Es-
tação da Luz - Teses 2. Leitura visual -
Monumentos arquitetônicos - Teses I. Tí-
tulo

CDU 003.6(816.11)

Nº SIS 1025036

ESPAÇO URBANO
SENTIDO, VIVIDO, IMAGINADO,
SONHADO, PASSADO.

Sumário

Introdução	5
A Pesquisa	6
A Estação da Luz	9
A procura de Espaço e de Luz	10
Do Desenho e da Gravura	11
O Trabalho de Piranesi	14
Contribuições à Arquitetura	18
Da Linguagem Artística	20
A Estação da Luz como Referência	23
As Imagens	26
Referências Técnicas da Gravura	73
Referências Bibliográficas	75
Cartografia	81

Introdução

Esta dissertação é um discurso poético que se dá, em desenhos e gravuras que tiveram como elemento propulsor o impacto e o deslumbramento produzidos ao estar na Estação da Luz. Além disso, é um estudo de Espaço e de Luz inserido no trabalho de artes gráficas da autora deste.

Os desenhos realizados no local são registros, representações, expressões e servem de subsídio à reflexão e à realização das gravuras. Estas por sua vez, imagens autônomas, não são cópia ou reprodução dos desenhos e nem a “imago” dessa estação, mas sim, o resultado de uma expressão, do processo de trabalho e da pesquisa ora desenvolvida.

Com estas imagens pretendemos trazer mostrar aspectos fundamentais que envolvem o espaço urbano, na medida em que elas são fruto da vivência de um indivíduo em um determinado espaço, abordar dados da arquitetura, como por exemplo a luz e utilizar uma linguagem pouco usual para o conhecimento de um determinada realidade. Assim é nossa intenção contribuir e trazer novos subsídios à construção do conhecimento em arquitetura e urbanismo bem como enfatizar a propriedade da arte em falar deste universo.

A Pesquisa

O pressuposto e as intenções originais do meu plano de pesquisa, pertencem a uma série de preocupações, como que situadas em constelações diversas, que foram alinhavadas com o mesmo fio.

Estão lado a lado, questões de ordem diversas e até antagônicas como por exemplo, querer que uma forma subjetiva de leitura, que seria o desenho, abrangendo uma única visão, pudesse ser generalizado e utilizado como dado objetivo.

Pretendíamos abordar pela percepção ambiental e leitura da cidade: a paisagem, seus bens históricos e arquitetônicos, o cotidiano, as interações do indivíduo com seu espaço urbano, e a memória. A representação, transcrição desses dados se dariam pelo desenho e pela gravura - estes tidos como uma forma de captar, perceber, identificar, e registrar visualmente determinadas realidades, e também como forma de comunicação e expressão.

A partir de leituras e reflexões, verificamos que para abordar estes itens, necessitamos de um trabalho interdisciplinar onde cada questão merece uma dedicação própria e individual.

Inicialmente o local urbano proposto para pesquisa era a região da Luz, uma vez que seu desenvolvimento é correlato ao do centro da cidade (os

campos do Guaré são arrabaldes da cidade de Piratininga, o caminho que por aí passava ligava a cidade ao norte. A capelinha de Nossa Senhora da Luz (1583), que dá nome ao bairro é local de peregrinação. Temos a seguir, o Jardim da Luz, Horto Botânico (1799), a Casa de Detenção (1852), etc.) e ainda, apresenta vários bens significativos (com enfoque de patrimônio cultural) como a Estação da Luz, o Convento da Luz, o Portal da Cadeia Pública, Igreja de São Cristóvão, Chaminé da Usina Paula Souza, Quartel da Luz, Pinacoteca do Estado, Jardim da Luz, Edifício Ramos de Azevedo e Paula Souza, Estação da Estrada de Ferro Sorocabana, Vila Economizadora Paulista, Vila dos Ingleses, e Mercado Municipal.

Ao analisarmos vimos a problemática urbana que o envolve. Quanto ao uso do solo por exemplo, temos situações conflitantes como a existência de bolsões de cortiços ao lado de outros de habitações normais, setores comerciais, industriais e de serviços; áreas degradadas; além de pressões de valorização do solo, etc.

Dada a abrangência e complexidade do projeto, coube-nos a delimitação do objeto de pesquisa e seu contexto. Assim, nos ativemos ao universo de imagens, percepções, sensações, associações, recordações, suscitadas quando e a partir da vivência de uma pessoa em um lugar, aqui especificamente a Estação da Luz, sendo este um dos aspectos fundamentais que envolve o espaço urbano. Para tratar deste universo, utilizamos da linguagem artística que permite conhecê-lo, entendê-lo, bem como recriá-lo, movê-lo e concretizar significados.

Com este intuito colhemos subsídios, mesmo que genéricos à formação de imagens (gravuras) pela autora desta pesquisa. Durante esta fizemos algumas indagações as pessoas que tem alguma relação com a Estação (por exemplo: as que trabalham no bairro, alguns moradores, usuários e funcionários da estação e outros que a utilizam como local de trabalho).

Para atingirmos nosso objetivo fizemos perguntas dirigidas: como por exemplo, – O que você sente ao entrar na Estação da Luz? – O que ela transmite para a sua mente?

Frente a estas questões as respostas foram vagas, e a maioria dos entrevistados já não manifestavam sentimentos, quer seja pelo hábito, costume ao local ou como reação à degradação de algo que lhes foi importante (não invalidando no entanto, nosso pressuposto, mas sim, reafirmando por negação a importância de um local que perdeu o seu brilho).

Face a dificuldade de levantarmos os dados de interesse, nos ativemos as nossas experiências (percepções) em relação a Estação da Luz, que foram elaboradas, transcritas, e expressas em desenhos e gravuras.

Uma questão levantada com esta abordagem é de que, neste caso específico, a visão do artista, não é necessariamente a mesma que a de outras pessoas, que vivem ou vivenciaram esse espaço. Foi ressaltado, por exemplo, a sua atual característica, a degradação ambiental e humana, a perda de valores e da importância da Estação da Luz, que para a autora deste trabalho, não tem um enfoque só negativo, sendo este um dos principais fatores do seu material de estudo. Isto pode parecer entrar em conflito com nossas propostas, não o faz, pois estas imagens não são a tradução ou justaposição de dados, mas sim a concretização de uma experiência que mesmo individual, traz à tona e afirma a existência de coisas advindas da interação de uma pessoa e o espaço.

Voltamos nossa atenção à Estação da Luz, que nos estudos do bairro e contatos com a população local sobrepõem aos demais bens, como referência, símbolo e marco da cidade, além de seus aspectos de caráter imagético refletirem nossas preocupações.

A Estação da Luz

O espaço da Estação da Luz é arrebatador, estonteante, envolvente, provoca êxtase ... A luz é irradiante.

Este estupefamento é consequência de sua característica atual de conjugar não só o antigo, mas o velho, o decadente, a pobreza, a miséria e a sua grandiosidade (podemos citar Piranesi que grava a ruína e solenidade de Roma).

A noção de tempo que daí emana está impregnada, em sua construção, em seu estilo, ferros, arcos, portas, janelas, na altura do edifício, mas sobretudo, em seus tijolos e materiais desgastados, rotos, empoeirados. Tempo decorrido e sem retorno.

A Estação que teve seu apogeu com a cafeicultura (a estrada de ferro SPR - São Paulo Railway servia ao escoamento da produção cafeeira ligando o oeste paulistano ao porto de Santos, com seu declínio passa a atender o transporte suburbano), está descuidada, deteriorada, largada, suja – “um chiqueiro” – termo usado por uma das pessoas durante a “pesquisa” (entrevista). Tornou-se um lugar: da pobreza, da prostituição, da miséria, da degradação humana, do espaço e de vida.

As pessoas que a frequentam são indistintas, perambulam pelo local, ou são uma massa em movimento, silenciosa ou quase um murmúrio. Ao mesmo tempo, multidão por um lado, um vazio e solidão por outro.

Independente disto, a Estação ainda apresenta grande esplendor e beleza arquitetônica. Além de ser um bem tombado pelo Estado é um patrimônio vivo. Sua preservação e conservação estão inseridos em um quadro mais amplo, que envolve a sobrevivência da ferrovia e de seus bens, a fragilidade dos órgãos de patrimônio cultural e a situação em que se encontra a sociedade como um todo.

Uma questão que também encerra é a do destino a ser dado a um bem recuperado, e o perigo que ocorre sua museificação.

A procura de Espaço e de Luz

Uma das coisas mais flagrantes desta estação é a luz que tudo banha.

— Como captá-la? — Como abordá-la? (Estas se tornaram uma das preocupações deste trabalho.)

A busca de Espaço e de Luz, são aspectos que tem permeado nossa linguagem. Mediante isso, visitamos as exposições de Morandi, Piranesi, e Soulages¹.

A forma nas gravuras de Morandi é dada pela trama, os pretos nas intensidades e sobreposições destas. As passagens dão uma luminosidade tênue. A luz entremeada as vezes brilha. As gravuras de Piranesi são delirantes. O negro arrasa e a luz é arrebatadora. Nos trabalhos atuais de Soulages (pinturas), (com quem mantivemos contato), a iluminação vem de fora, incide na tela, onde reverbera com os negros colocados em massa, sendo então criado a luz. Da reflexão da iluminação é formado o espaço que está, não na pintura, mas entre o espectador e a obra.

No percurso da gravura, tentamos obter a luz dos negros, tanto na água tinta por raspagem, quanto na água forte, nas intensidades e fechamentos das tramas e no inverso, destacando a luz que já está no branco da chapa, onde então, é introduzido o preto. O espaço é obtido através da luz e da sobreposição de planos.

Nos desenhos, a luz vem do papel, entremeia as linhas, o espaço é criado em seu interior e também dado por intervalos entre linhas, e estas em diversas posições. Nestes, o observador é inserido no local, não estando mais, como anteriormente, vendo de longe.

Do Desenho e da Gravura

Perante este espaço magnífico (Estação da Luz) bate-nos com grande força, quase que um arrebatamento o ato de desenhar e gravar.

O desenho é imediato, uma notação, um registro.

O desenho é uma das manifestações mais pessoais do indivíduo. Como diz Matisse (1972, p.152). "Considerarei sempre o desenho ... como um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrições de estado de alma ..."

O desenho é algo abstrato, na realidade não existe nenhuma linha na

natureza. Ele é registro, representação, transcrição, forma de pensar, interpretar e expressar. Como forma de conhecimento o desenho contribui na compreensão e análise de uma determinada realidade.

O desenho nos aproxima da realidade a ser conhecida. Dispendemos tempo em sua realização, aguçamos nossa sensibilidade e percepção, fazendo com que o lugar em questão entre por nossos poros. Passamos a fazer parte dele. As pessoas nos trazem informações a seu respeito, modos de vida, conceitos, preconceitos, nos inserem em seus ambientes. O desenho também lhes comunica nossa visão, sendo possível a partir disto mantermos um diálogo.

O desenho é utilizado como instrumento de análise (fazemos anotações, “croquis” dos espaços urbanos, dos edifícios, inserção destes no logradouro, da paisagem natural ou não, do movimento, etc.). Da decodificação, interpretação, destes tiramos, extraímos indicações, dados para propostas que se somam, interceptam com outras análises entre elas, históricas, de bens culturais e urbanas, foi o que ocorreu no trabalho de preservação da Ilha de Paquetá, realizado em 1985.

Em 1982, realizamos o trabalho de graduação “*Brás - Espaço Urbano*”, que culminou em uma exposição no IAB, foi a primeira tentativa de caminhar neste sentido - acreditávamos que nosso trabalho deveria ser só sobre desenhos do local e de proposições. Aqui foram realizadas as primeiras gravuras, sendo estas, reproduções de alguns desenhos.

Em seu sentido mais genérico, o desenho é a intenção, vontade, o desejo, o vir a ser, envolve, permeia o ato criativo. Artigas (1981, p.43) que o vê como “... expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte ...”, enfatiza esse aspecto: “... e se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é designio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta de espírito ...”

O “croquis” do arquiteto, um esboço rápido, contém o seu pensar. Aí está seu projeto, muitas vezes em forma embrionária. A representação do projeto, tem-se dado frequentemente pelo desenho arquitetônico, onde se utiliza uma série de normas e códigos pré-estabelecidos, visando a correta e exata transmissão de informações para a execução da obra. Os sistemas de representação, normalmente utilizados, estão vinculados a estrutura do espaço euclidiano e a sua representação geométrica, mediante projeções e seções. Como observa Gregotti (1975, p.31) “...sistema que em certas circunstâncias apresenta importantes limitações”. A linguagem arquitetônica exige, para sua decodificação, especialistas, além do que, ela não comunica, nem representa a vida e o espaço que contém ou deverá conter.

Acreditamos que para englobarmos a complexidade que envolve a Arquitetura, é necessário utilizar, lançar mão de outras formas, outras linguagens, isto é o que nos propomos nesta pesquisa.

A gravura tem um caráter, notadamente, de expressão.

O instrumento rasga, fere, corta, sulca a chapa. A aguada é quase um delírio. A gravura no nosso caso é consequência de uma angústia, insatisfação, e da procura de algo.

Como linguagem, tem a característica de ser direta. É um meio de divulgação de idéias, principalmente por seu aspecto de reprodutibilidade.

Devido aos seus procedimentos, onde não se prevê totalmente o resultado, porque o trabalho é realizado quase que no “escuro”, esta técnica propicia uma grande “liberdade”, no fazer e no trabalho artístico, bem como a propriedade de transformar e criar imagens que são registradas na matriz e nas estampas.

O Trabalho de Piranesi

Nesta pesquisa, vimos que nossas preocupações tem muito a ver com Piranesi, por ele ser um gravador que fala de arquitetura, quanto a sua temática (comparamos a decadência e grandiosidade de Roma com a Estação da Luz), quanto a linguagem, e quanto a questão da luz (um dos aspectos mais fortes de seu trabalho).

Piranesi também sente a necessidade de utilizar outras linguagens para falar da arquitetura, de sua essência e da vivência que daí decorre: "Estas ruínas que falam, tocaram meu espírito com imagens que desenhos precisos, mesmo como os do imortal Palladio, não poderiam transmitir, então eu sempre os guardei na mente. Por conseguinte, tendo a idéia de apresentar algumas dessas imagens ao mundo, mas não esperando que um arquiteto destes tempos possa efetivamente executar algumas delas ..., isto quer dizer não existir recursos para mim ou outro arquiteto moderno explicitar suas idéias através de seus desenhos e então faz-se necessário retirar da escultura e pintura a vantagem (superioridade), como o grande Juvarra disse, agora se fala de arquitetura ..." Piranesi (in Wilton-Ely, p.12).

O ponto de partida de sua obra está nas reminiscências do passado romano. Sua importância está não só no que pode resgatar deste, mas na sua visão e interpretação - nos Cárceres: a destruição, a morte, a decrepitude, o tempo escoado, perdido, a degradação, a opressão, o medo, o terror ... Vemos então que é sob Piranesi, sua linha expressão, significação, imaginário gravados que a cidade fala. Assim a cidade, sua imagem é um feito artístico.

O trabalho de Piranesi é extremamente forte, carregado de expressão, contundente. É um choque para a vista.

A luz ardente tudo banha. Nos Cárceres¹, é obtida através do máximo contraste, entre o branco e o preto.

A luz que é estrutural, emana do espaço, flutua e se vaporiza. Como nuvens caminha lentamente do fundo da gravura, aparece através das massas edificadas, se esvai, é esguia. Surge também, do intervalo entre linhas, do interior da trama, dos tons de negro. É também circunscrita e inscrita na linha que se desenha, na linha solta, na tênue, na quebradiça.

Se respira conforme se embebe desta “Luz”, do “Espaço” e das “Linhas”.

O Espaço salta, emerge da gravura em cadências fortes, envolve o espectador. É constituído por eixos, alguns diagonais, que se cortam (tanto os formados ou indicados pela arquitetura, por pontes elevadiças, escadas ou outros elementos que fazem parte da composição como bandeiras, cordas que despencam, como os constituídos pelas sombras) e estão em movimento de rotação, dando uma noção de estonteamento; por posições diversas de planos (ressaltados pela diversidade de mordeduras); pela luz e pelo vazio criado.

Sua composição (pelos cortes, lugar que seus elementos constituintes ocupam, pela movimentação, dinamismo e estrutura) é inquietante.

A dimensão das pranchas (em torno de 550mm x440mm) nos envolve.

A linha, da água forte, pulsa, balbuciona, fala.

O traço corta, fere a chapa, tem grande liberdade e vitalidade.

Cresce e se desenvolve no espaço.

A técnica empregada, o tratamento gráfico, sua linguagem estão de acordo com suas intenções. Plena coerência de possibilidades expressivas e técnicas.

Nos Cárceres Piranesi tem mais liberdade e expressão.

O traço é rasgado, mais incisivo, forte, intenso e violento. As linhas de intensidades diversas, por vezes estouradas. Variedade de mordeduras,

hachuras largas, e morsura aberta. O negro é obtido através da justaposição de linhas e da trama.

Sua formação de arquiteto, é traduzida nas suas preocupações com a antiguidade, no estudo das reminiscências clássicas, na compreensão da construção da arquitetura antiga e na utilização da geometria e perspectiva. Seu saber arquitetônico se reflete em suas gravuras.

Muitas de suas gravuras são destinadas a arquitetos e arqueólogos. Apesar de não fazer uma reconstrução fiel e precisa de Roma, entrando em suas imagens como forte componente a criação e imaginação - Piranesi mesmo afirma a necessidade de resgatar por meio da imaginação aquelas partes perdidas ou incompletas dos monumentos, preserva a antiguidade: "Vende os restos destas antigas construções romanas, espalhadas em grande parte por campos e outros lugares cultivados, verifica-se que estas diminuem dia a dia, pela injúria do tempo ou pela avareza de seus possuidores que, com bárbara licença, fazem uso dos restos para a construção de edifícios modernos; eu decidi conserva-los por meio das estampas" (Piranesi. In: Catálogo Pinacoteca, p.40).

Suas idéias tem grande influência em arquitetos de seu tempo, entre outros, ingleses e franceses (principalmente os pensionistas da Academia Francesa). Suas concepções inovadoras entram no centro do movimento da arquitetura neoclássica européia.

Sua obra contribui no desenvolvimento da arqueologia clássica. Com a "Antiguidade Romana", por exemplo, estabelece um sistema inovador de investigação arqueológica. Piranesi mostra um novo conceito com as técnicas de construção, com as propriedades dos materiais, com a originalidade das formas do planejamento e a pura ordem do vocabulário ornamental romano.

Piranesi transforma a concepção vigente do passado romano. A antiguidade clássica, que transmitia um certo fascínio, torna-se sujeito do medo, da melancolia e de emoções.

Se insere no debate greco-romano, onde a superioridade e originalidade da arte e arquitetura grega era sustentada por Laugier, Le Roy e principalmente Winckelmann. Em 1761, participa da controvérsia com a "Magnificência e arquitetura dos romanos" que continha imagens sustentadas por um texto erudito, onde postulava que os etruscos eram uma raça extremamente inventiva e que eram os mentores dos romanos.

Piranesi nasceu em Veneza em 1720, se transferiu para Roma em 1740, capital intelectual da época como desenhista da comitiva de Marco Foscarini.

Seu aprendizado em arquitetura, que se deu junto ao tio Matteo Lucchesi, que tinha cargo de chefia no órgão governamental, responsável pela regularização das águas de Veneza e depois com Giovanni Scalfurotto é imbuído do ideal neoclássico. Com Temanza desenvolve gosto pela antiguidade clássica, aprende desenho para teatro com a família Bibiena, onde o ponto de vista é abandonado, em favor de eixos diagonais criando uma estrutura espacial de grande complexidade. Aprende perspectiva com Carlo Zucchi.

Desencantado com a arquitetura de seu tempo, escolhe como meio de sobrevivência a produção de vistas para recordações destinadas ao mercado, se iniciando na gravura com Giuseppe Vasi. Neste gênero foi influenciado por Canaletto. Mas é nos caprichos que sua energia criativa é concentrada (tanto nas experiências formais como na liberdade artística), onde teve forte influência de Tiepolo.

Contribuições à Arquitetura

As imagens, aqui expostas, são consequência de um impulso advindo de coisas que emanam do espaço. O espaço é um dos objetos, um dos aspectos essenciais da arquitetura. Nossas preocupações, estudos no que se refere à esta área do conhecimento sempre se voltaram sobretudo, ao espaço urbano.

É neste espaço, que se vive, onde se dá o lugar do indivíduo é onde se concretizam suas vontades, frustrações, realizações. É este local que se frui, no qual o indivíduo deixa impresso suas ações, seus sentimentos, sua história. Parafraçando Raquel Jardim (198?, p.3): ...“ Para mim a cidade tem uma conotação ontológica e existencial, além da histórica e social, já que nada revela melhor do que ela o homem, seu ser, seu existir”... O espaço contém em seu bojo, marcos, registros, sua história, seu tempo. O tempo por vezes abstrato, inscrito no espaço é um dos elementos fundamentais da cidade. O binômio espaço-tempo é elemento essencial na psique humana.

O espaço urbano é suporte para os acontecimentos da cidade. Por sua vez, ele também propicia e influi em determinadas situações, manifestações: “... todos os que realmente moram na cidade a cidade os faz falar...” (Dufrenne. In Sansot, 1973, p.4) “... se trata de reciprocidade e convivência, os homens produzem sua cidade como a cidade produz seus homens ...”

A Estação da Luz, por suas características, já descritas, é um lugar que, potencialmente, desencadeia reações e manifestações, no nosso caso, específico, o ato de desenhar e gravar.

Da vivência de uma pessoa, em um espaço, surgem percepções,

sentimentos, associações, recordações e conseqüentemente imagens, significados, referências, ações. Estes dados não são palpáveis, situam-se em um campo etéreo de difícil mensuração, aonde concorrem também questões psicológicas e sociais.

Uma das formas de abordagem, aproximação, intelecção desse "cosmo", é por meio das artes, e no caso em estudo, as plásticas. Por meio delas este pode ser apreendido, representado e expresso. Neste sentido, Argan (1984, p.222), exemplifica ao se referir a Pollock, Tobey e Joyce: "...ninguém melhor que eles soube captar a imagem do espaço urbano real e fazer o levantamento, do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano, que cada um de nós tem e que constitui o sedimento inconsciente de nossas noções de espaço e de tempo, ao menos enquanto nos serve para a existência na cidade que representa indubitavelmente, a maior parte de nossa existência."

Portanto, com estas imagens, queremos destacar a característica do espaço, de gerar situações, ações, lembrar que da vivência de uma pessoa em um "locus" podem surgir percepções, sensações, emoções, etc., e ressaltar que, muitas vezes os significados de um lugar estão inscritos, não em seu interior, mas na imagem artística.

Os desenhos e gravuras ora apresentados, também analisam outros aspectos da arquitetura, como os físicos, construtivos, elementos arquitetônicos, a estrutura, a ambientação, a luz incidente e o movimento.

Da Linguagem Artística

A linguagem artística permite conhecer, exprimir, falar de determinadas realidades, situações, experiências. A arte tem a propriedade de revelar o que foge ao conhecimento da razão, como diz Francastel(1987, p.26) "... a arte consegue concretizar valores que a mais nenhuma outra forma é permitido exprimir..."

Vemos por vezes, que é na obra de arte que se realizam determinados significados, e é nela que estes são lidos, como podemos verificar em Goeldi, "a solidão humana", e em Piranesi, "o horror, a decripitude, o fantástico, a decadência, a miséria, o tempo decorrido, o vazio".

O objeto artístico, a quem por ele é tocado, é capaz de gerar associações, sensações, imagens e evocar um estado. Além do que ele é uma forma de comunicação e expressão.

A arte é também uma forma de pensamento, e, de conhecimento. Venturi, em sua obra "História e Crítica de Arte" (1984, p.22) nos é esclarecedor: "Qualquer atividade mental produz um conhecimento se a arte não o produzisse seria uma brincadeira inútil. Mas o conhecimento artístico distingue-se do científico e do místico. O conhecimento científico alcança-se por meio de tipos e categorias, que a razão formula como verdades. O conhecimento místico deve-se à completa dedicação do indivíduo ao universal, sem recorrer a razão. O conhecimento artístico também não se deve à razão mas, em vez de dedicação ao universal, é conhecimento do individual que o universal presumivelmente se espelha". A atividade artística em si, já envolve a reflexão do fazer, da imagem, das intenções. Cecília Salles (1987, p. 113) vê o processo de criação artístico como um processo de experimentação no tempo ou uma permanente obtenção de conhecimento e de auto-conhecimento. Segundo a autora, a obra de arte

aumenta a compreensão do mundo: "... a obra de um artista é uma tentativa de revelar o modo como ele percebe o mundo com a força e o poder de colocar seu receptor mais perto da realidade externa a obra". A recepção da obra de arte também é um processo de conhecimento.

A obra de arte não é atemporal está situada e foi produzida em um determinado tempo histórico, e está intrinsecamente ligada ao meio no qual está inserida. "Em cada objeto artístico se reconhecem facilmente um sedimento de idéias que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, é como a linguagem histórica e o falar de que serve um poeta. Acima disso, aparece sempre um estrato cultural mais especificamente orientado que poderia denominar-se profissional: é o que Venturi chamava "gusto" e que compreende as idéias sobre arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, as formas convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e até certas preferências estilísticas que são geralmente comuns aos artistas de um mesmo círculo cultural. Existe, enfim, último estrato, cuja composição foge a análise conduzida segundo modelos culturais dados, e que constitui a contribuição pessoal inovadora do artista" Argan (1984, p.30).

Subjacente a obra, existe um contexto que lhe diz respeito e que lhe condiciona. Francastel (1973, p.96) é elucidativo em seu exemplo: "Quando os holandeses ou espanhóis do século XVII pintam naturezas mortas, não vemos apenas acessórios ou frutas ou flores, mas igualmente o conjunto das razões pelas quais pareceu interessante a esses artistas apresentarem fragmentos do real assim agrupados e materializados independentemente de qualquer outro ambiente."

Segundo alguns estudiosos a obra de arte é produto histórico de uma civilização. "Todo objeto se insere menos num contexto homem-natureza que num contexto homem-sociedade" Francastel (1973, p.96). Em seu

livro a “realidade figurativa”, este autor associa a arte ao objeto de civilização explicitando essa noção como: testemunho, arquivo, organizador da vida social à sua volta, gerador de emoções estéticas, portador de significação e de códigos morais e políticos para a sociedade em que se inscreve.

Durante uma palestra em 1995, Bezerra de Menezes ao se referir, a imagem visual, especificamente, a insere no quadro das representações sociais que inclui as ideologias, as aspirações e expectativas, o imaginário. Assim, a imagem visual da cidade é “...uma forma de expressão material visual de aspectos das representações sociais”. Desta maneira, ao analisar a tela “Fundação de São Vicente” de Benedito Calixto, Menezes mostra que, embora se referindo a um fato do século XVI, o universo documentado por Calixto é o de seu tempo, do século XIX, portanto, seu valor se refere ao imaginário dessa época.

Este historiador assinala também, a importância da imagem como comunicação, transmissão de idéias (na tela de Calixto mostra a contribuição que traz na constituição do imaginário popular) e salienta a necessidade de “... dar a imagem visual um papel de matriz, suporte sensorial e veículo de difusão e indução de modelos e práticas...” (Catálogo da Pinacoteca do Estado, SP, 1990, p.46).

Para compreendermos uma obra, para analisá-la, faz-se necessário um conhecimento do contexto do qual emerge. É o que pudemos verificar quando examinamos os álbuns de viagem de Rugendas, onde em detrimento do artista, encontramos o ideário, o repertório e a linguagem da época.

A litografia neste álbum foi utilizada como um meio de ilustração e acreditamos, ao compará-las aos desenhos de Rugendas² que nada lhes devam, talvez algumas referências. Com uma ou duas excessões onde

Rugendas teria participado da execução, essas gravuras foram realizadas por litógrafos profissionais que obedeciam aos padrões da litografia comercial, e a métodos (que com excessões abafa a expressão do indivíduo). Estas imagens que estão inseridas na estética do pitoresco, foram condicionadas ao gosto, ao público a que eram destinadas, as idéias, expectativas e significações da época.

Vemos que a obra de arte traz dados para o conhecimento da cultura na qual está inserida “Através da história artística acaba-se por ter uma compreensão particularmente profunda das vicissitudes culturais espirituais e materiais de uma época ou de um território” Bandinelli (1976, p.239).

A Estação da Luz como Referência

As imagens aqui apresentadas, foram realizadas a partir da Estação da Luz, deste espaço, da reação do artista perante este, de características estritamente plásticas entre elas se insere o fazer, e de nossa linguagem, tornando-se esta estação uma referência.

A imagem produzida pode ter sido gerada por um determinado fato, mas no entanto, não mais se referir a ele. Se existir um tema, este serve de referência

à obra, motivo de inspiração. “Ao ser incorporado perde valor de informação para ganhar valor de criação e de formas expressivas.” Katz (1982).

A natureza do desenho em seu sentido genérico é uma, a natureza da realidade concreta é outra. O desenho não é a cópia e nem a imitação. Para que copiarmos o que existe? Melhor do que a cópia da coisa é a própria coisa. Como diz Degas “... o desenho não é a forma, é a maneira de ver a forma...”⁴. A imagem não é o objeto nem sua reprodução, em se tratando de representação, mesmo quando fiel ao mundo externo, quando este é facilmente identificável, e reconhecível o que entra em jogo são os interesses que esse mundo apresenta para o artista. “O que o artista fixa não é o que ele viu ou aprendeu, é o que ele procura e o que quer revelar aos outros” Francastel (1973, p.72). Assim a imagem carrega uma intenção, uma interpretação. Nem a fotografia, como comumente pudesse ser considerada não é o duplo da realidade. Cristiano Mascaro (1994), neste sentido, é esclarecedor: “Uma fotografia de arquitetura, assim como todas as outras, é o resultado de uma observação da realidade e o que resta sobre o papel fotográfico deixa de ser a realidade pura. Passa a ser um objeto irremediavelmente transformado pelo filtro do olhar.”

Argan (1988, p.109-110) amplia essa questão ao observar “...que o problema da representação e não-representação não se restringe ao da figuração e não-figuração ...”, “... a forma representativa implica a idéia de um valor integrado na realidade que o artista pode apenas isolar e revelar ...”. Sob este enfoque, poderíamos dizer que nosso trabalho sobre a Estação da Luz é representativo.

O entendimento da arte como representação ou imitação da realidade que remonta a antiguidade clássica a Platão, apesar de já ter sido amplamente posto em questão na história e crítica da arte é algo presente, diríamos que faz parte de nossa cultura. Esta questão influi na apreciação

e compreensão das imagens aqui apresentadas sobretudo quanto as gravuras que apresentam um caráter que poderíamos dizer abstrato, onde a forma por um lado é desvinculada do objeto que lhe deu origem, e de outro não é figurativa. A fruição de uma obra exige um repertório e uma familiaridade com a linguagem apresentada.

Na criação da imagem, um dos fatores determinantes é o fazer artístico (quanto a percepção entre outros que está em sua base, diremos apenas que ela é histórica e cultural, diversa do puro estímulo sensorial - esta questão merece um estudo específico). No nosso caso específico na gravura, é o fazer e sua reflexão que determinam a imagem e seu caminhar. Esta vai se fazendo paulatinamente, se formando (em todas suas etapas: nas provas de estado, na colocação do verniz, na corrosão pelo ácido, no inesperado, na intenção, no acaso controlado), se transformando (numa mesma matriz produzimos várias imagens), se criando. É uma contínua e incessante busca. As idéias flutuam na cabeça. A imagem não é fixa é só uma etapa. A medida que vamos trabalhando, as idéias concepções vão se solidificando. "O trabalho criativo, abre a cada etapa, novas vias de progressão". Ehrenzweig (1967, p.28).

O pensamento e o fazer artístico, sua formação, elaboração, percurso, obedecem a uma organização própria e que varia de pessoa para pessoa e de obra para obra, "...a imaginação criadora varia de artista para artista e mesmo de obra para obra em cada artista..." Venturi (1984, p.21). O processo de criar apresenta seus princípios sua lógica. Como diz Francastel (1987): "A ordem combinatória das formas, dos volumes, das cores, dos sons, corresponde a um racionalismo do imaginário - não menos estrito que o das ciências matemáticas ou da retórica". A criatividade é um dos aspectos que permeiam, a atividade artística mas esta não é só privilégio do artista mas é imanente a qualquer ser humano e sem esta muita coisa não seria desenvolvida como por exemplo na matemática. A criação,

segundo Fayga Ostrower (1978, p.10), é um processo essencialmente intuitivo, onde interage também a experiência racional, pois "Somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de criação".

Como já citado nesta pesquisa, uma das preocupações que foram constantes é a referente ao espaço e luz, sendo então estes desenhos e gravuras também consequências destas inquietações.

As Imagens

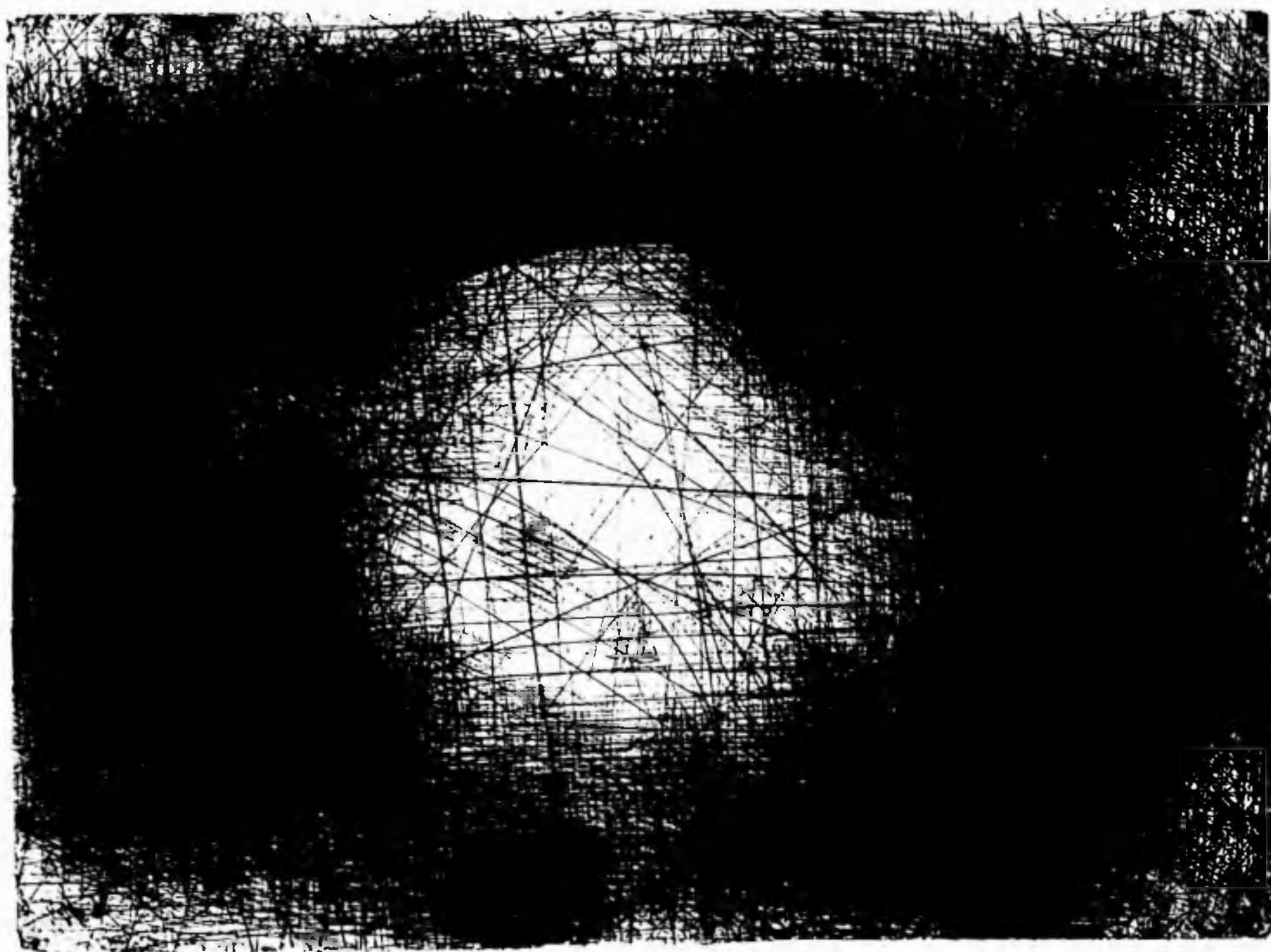
As imagens a seguir são desenhos e gravuras realizadas. O encadeamento dado, no qual essas duas linguagens se permeiam, não tendo nenhuma proeminência sob a outra, é semelhante ao do percurso do trabalho: o estar na Estação da Luz era transcrito imediatamente em desenho que nos induzia a um trabalho de atelier onde eram geradas as gravuras, que por sua vez, solicitavam informações a serem supridas com "uma ida" à Estação.

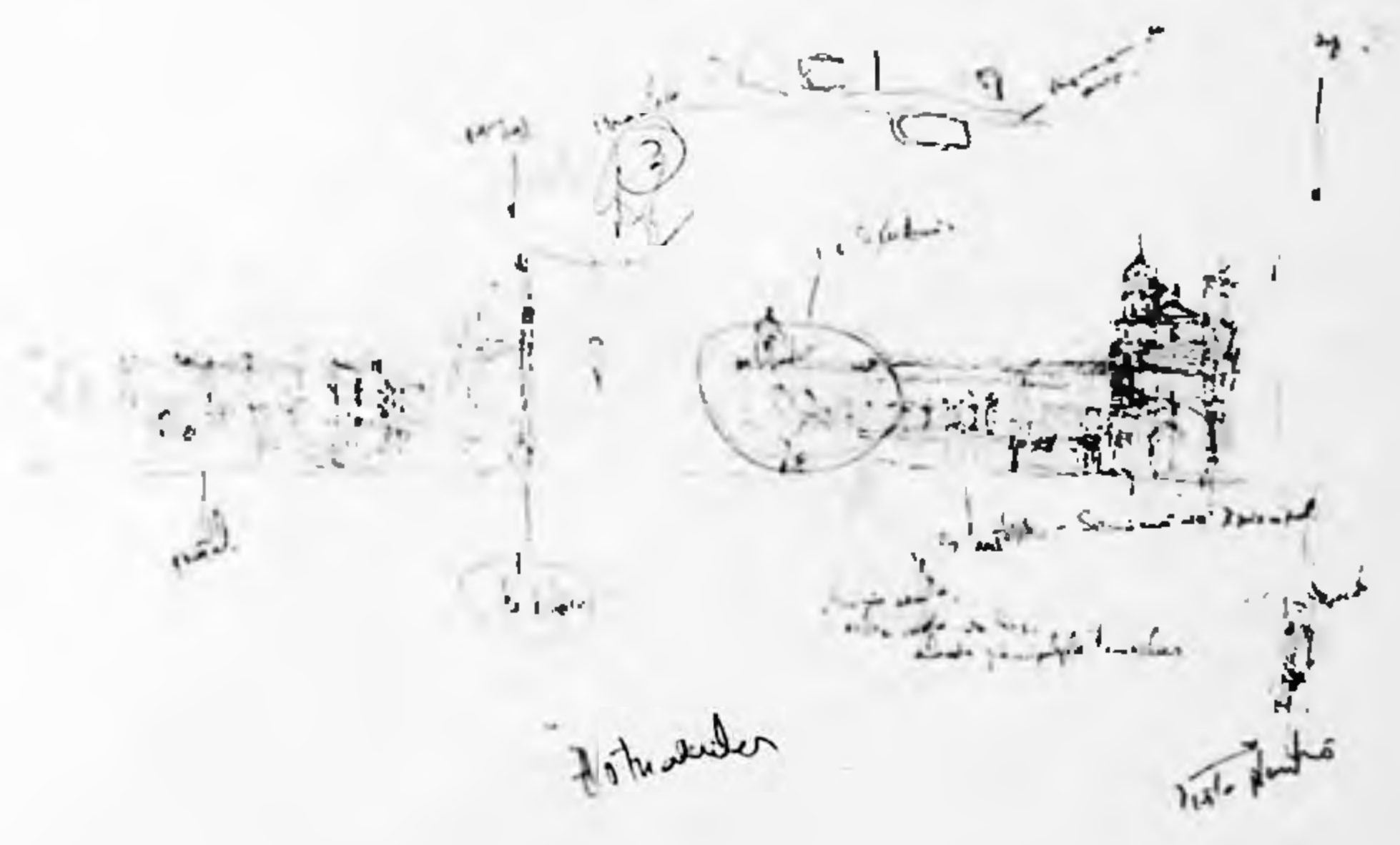
As primeiras imagens são, praticamente, um levantamento gráfico de dados que envolvem a problemática em questão, tais como: a massa de luz em movimento, o espaço e alguns fragmentos deste, elementos básicos

contituíntes da estação, como arcos, fios, portas, trens, trilhos, pessoas, a expressão, a representação e a abstração.

Na Estação surgia um embate entre o desenho que se prendia ao local, desenho de observação e a vontade de expressão pura a qual a Estação da Luz remetia, e que muitas vezes era oposta a anterior. Nesta situação mais uma vez recordamos Piranesi que tem uma força muito grande e pelo que nos consta em suas chapas fazia um desenho preliminar, um esboço que “sustentava” a imagem e depois entrava com uma carga muito intensa. Aos poucos o desenho ganhou em energia.

Prosseguindo temos sua elaboração a criação e transformação de imagens, a obtenção e procura da luz, devassadora, estridente, o movimento caleidoscópico de planos, o espaço.



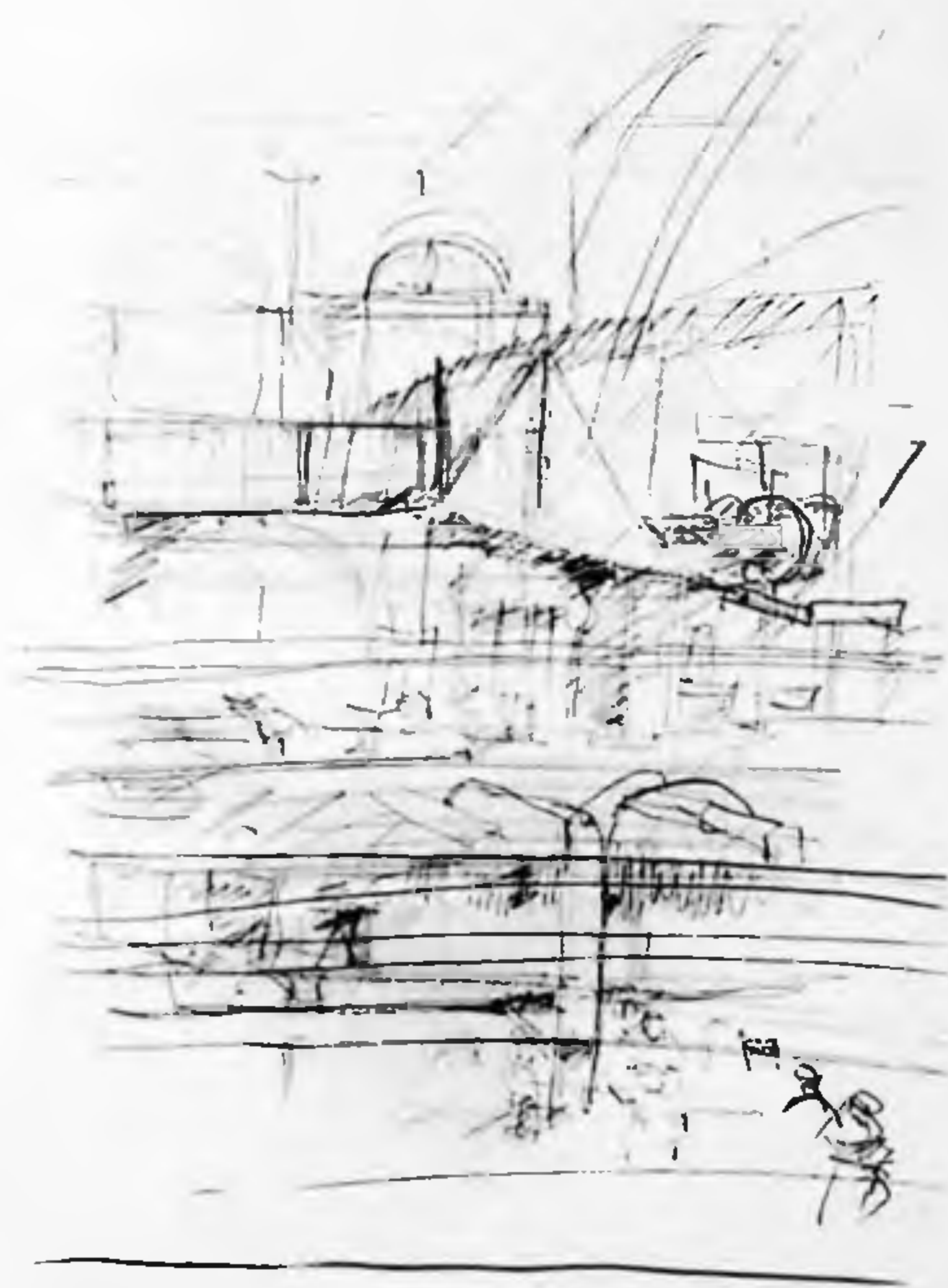




Pa. Handwritten



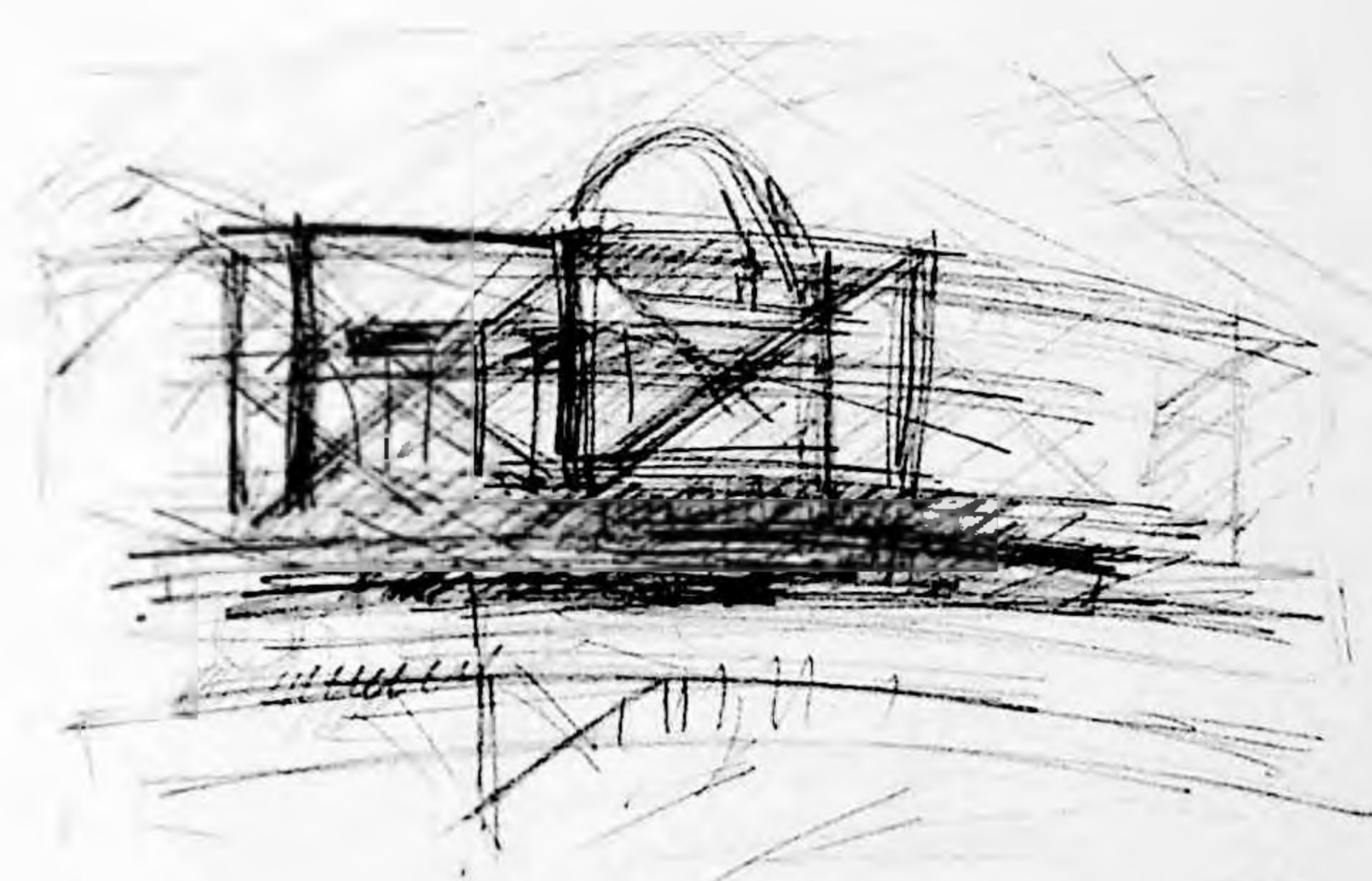


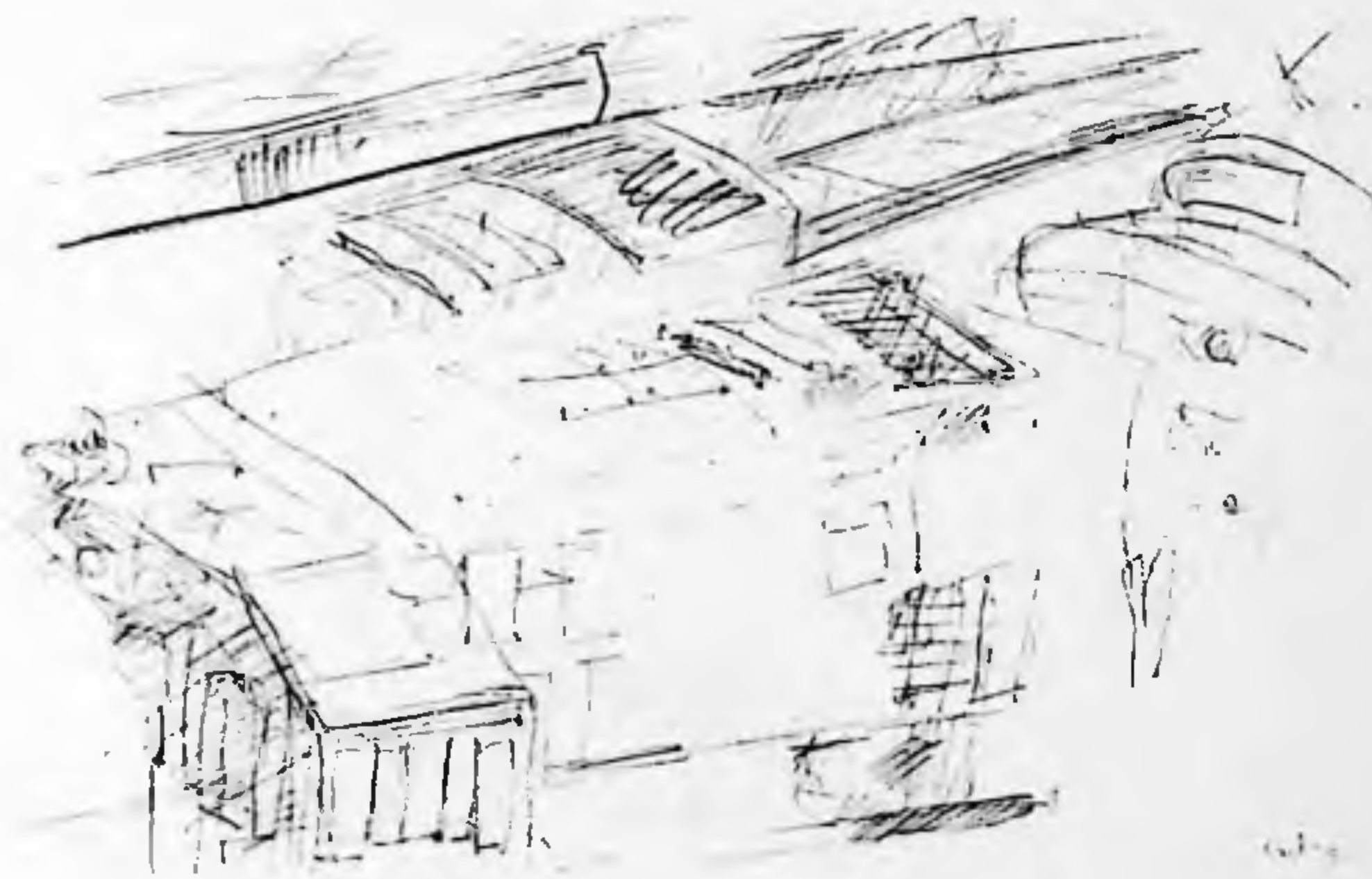


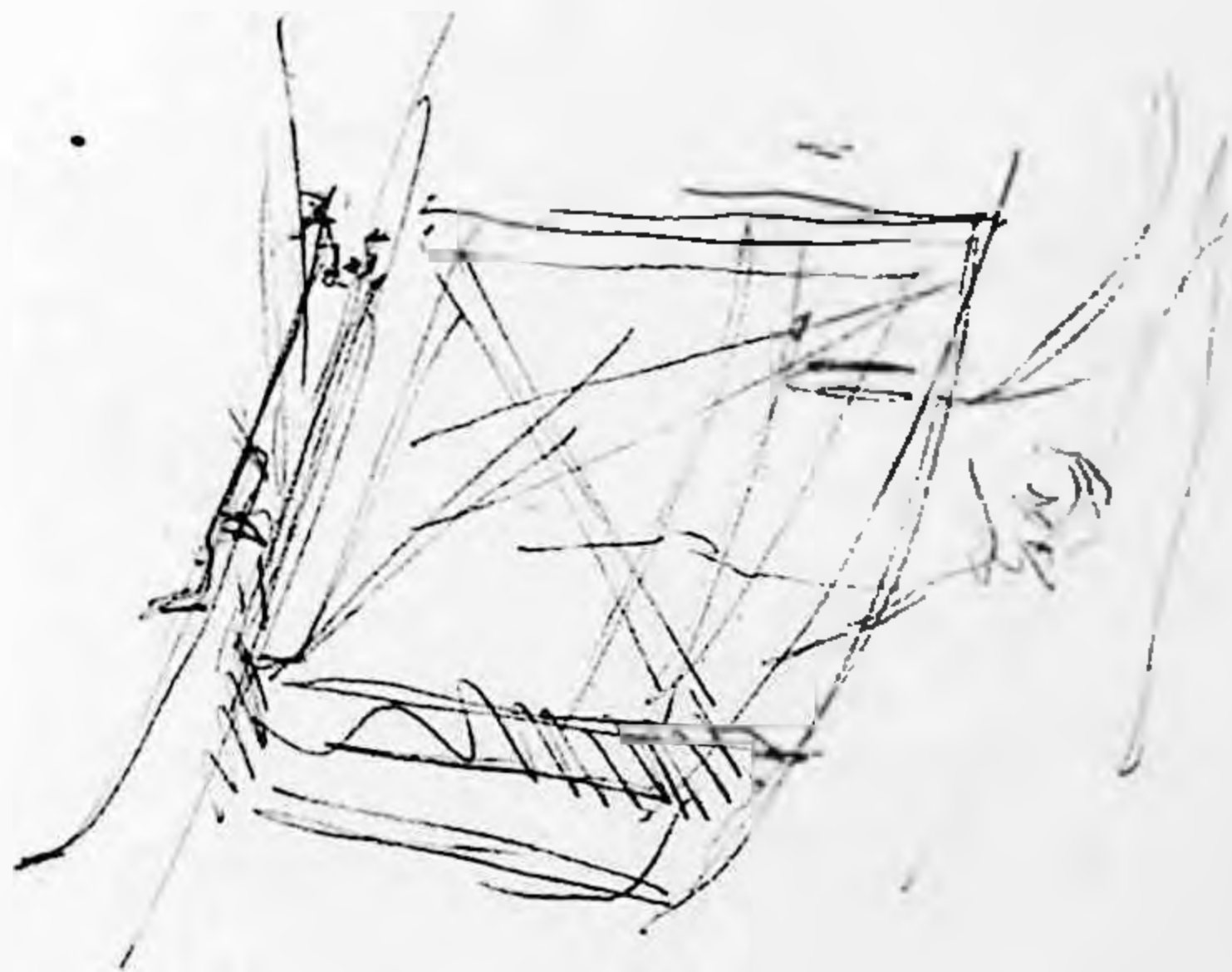


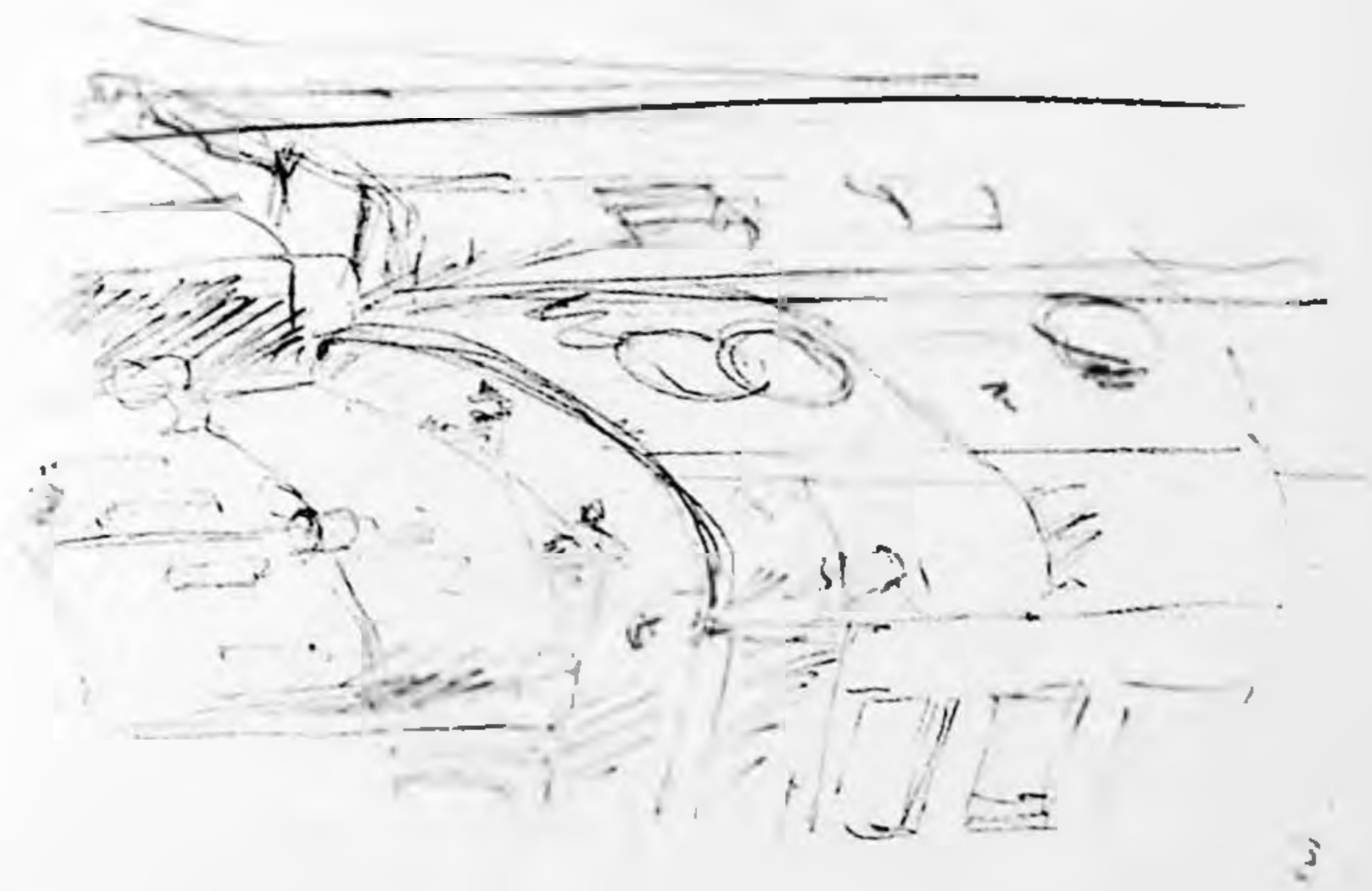


8 – Desenho sobre papel 33 x 22 cm







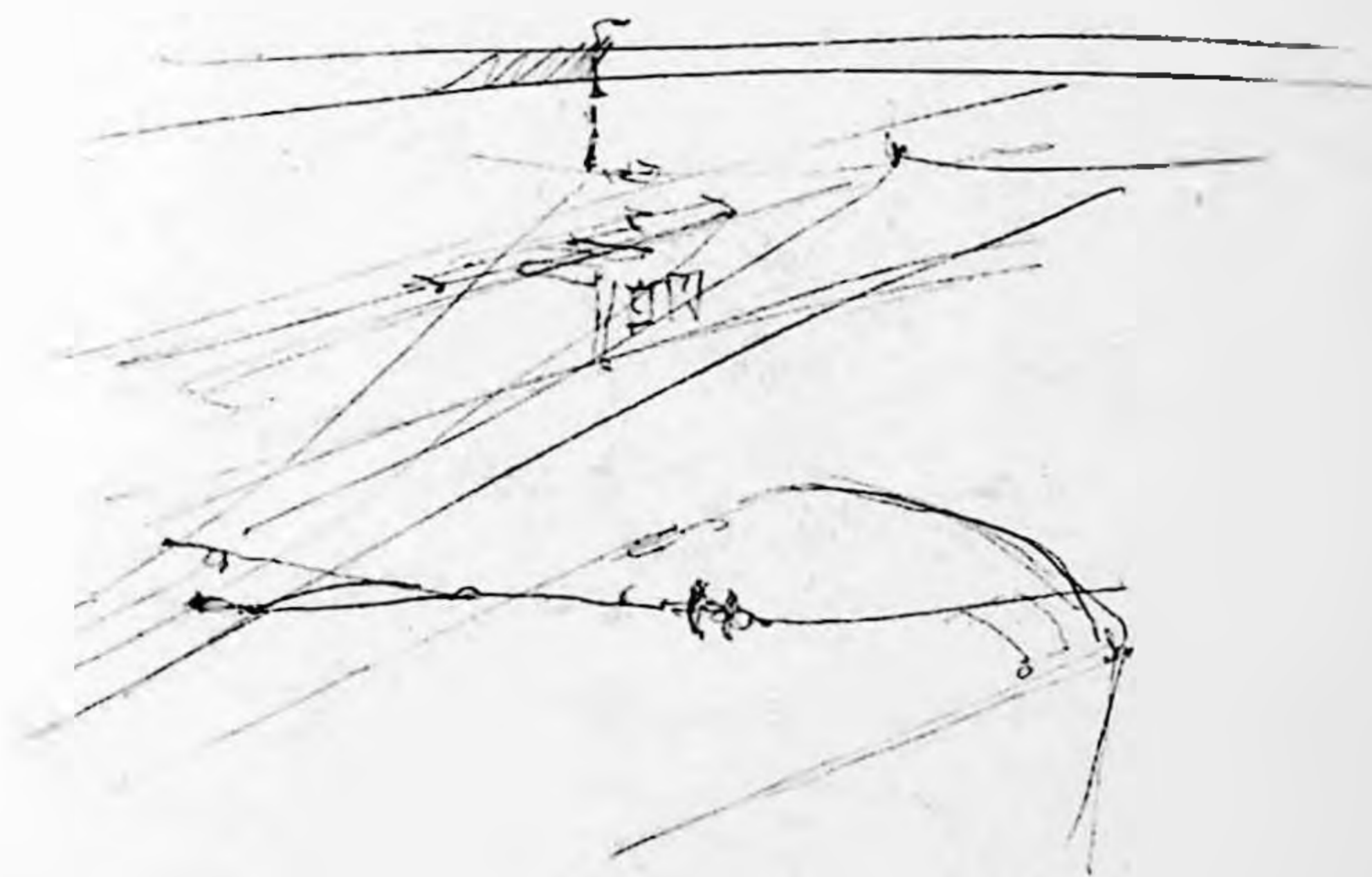


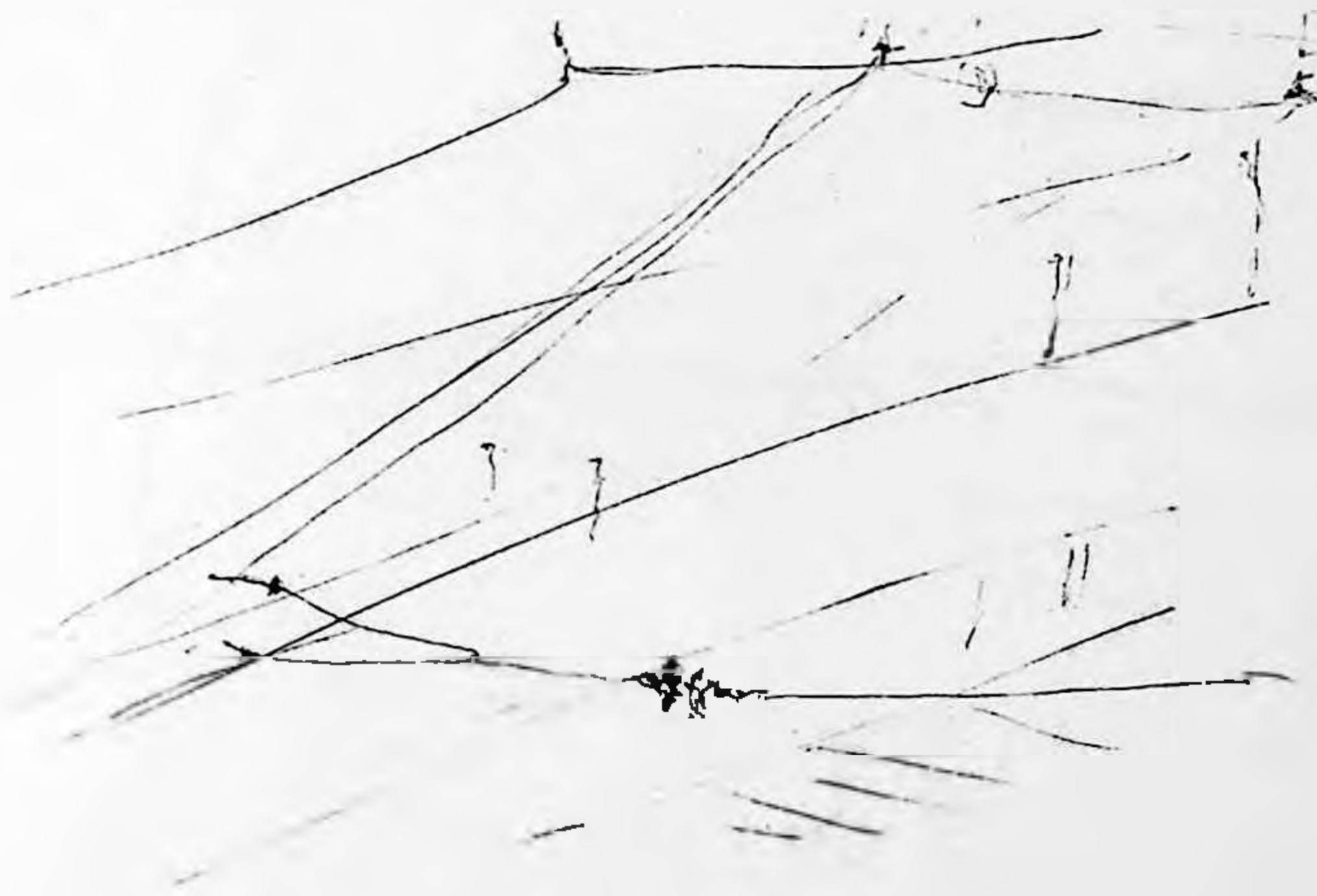
12 – Desenho sobre papel 20 x 30 cm





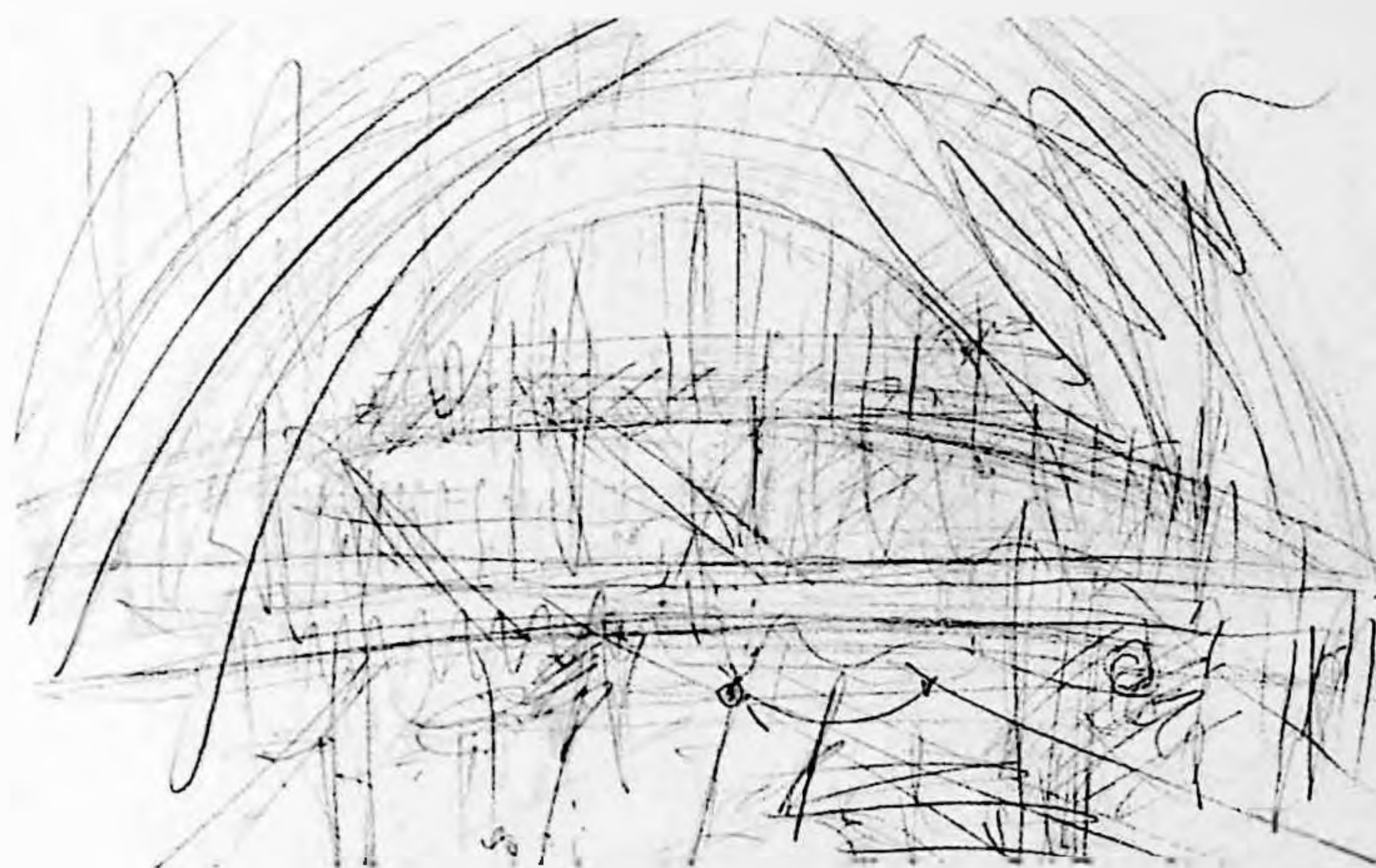


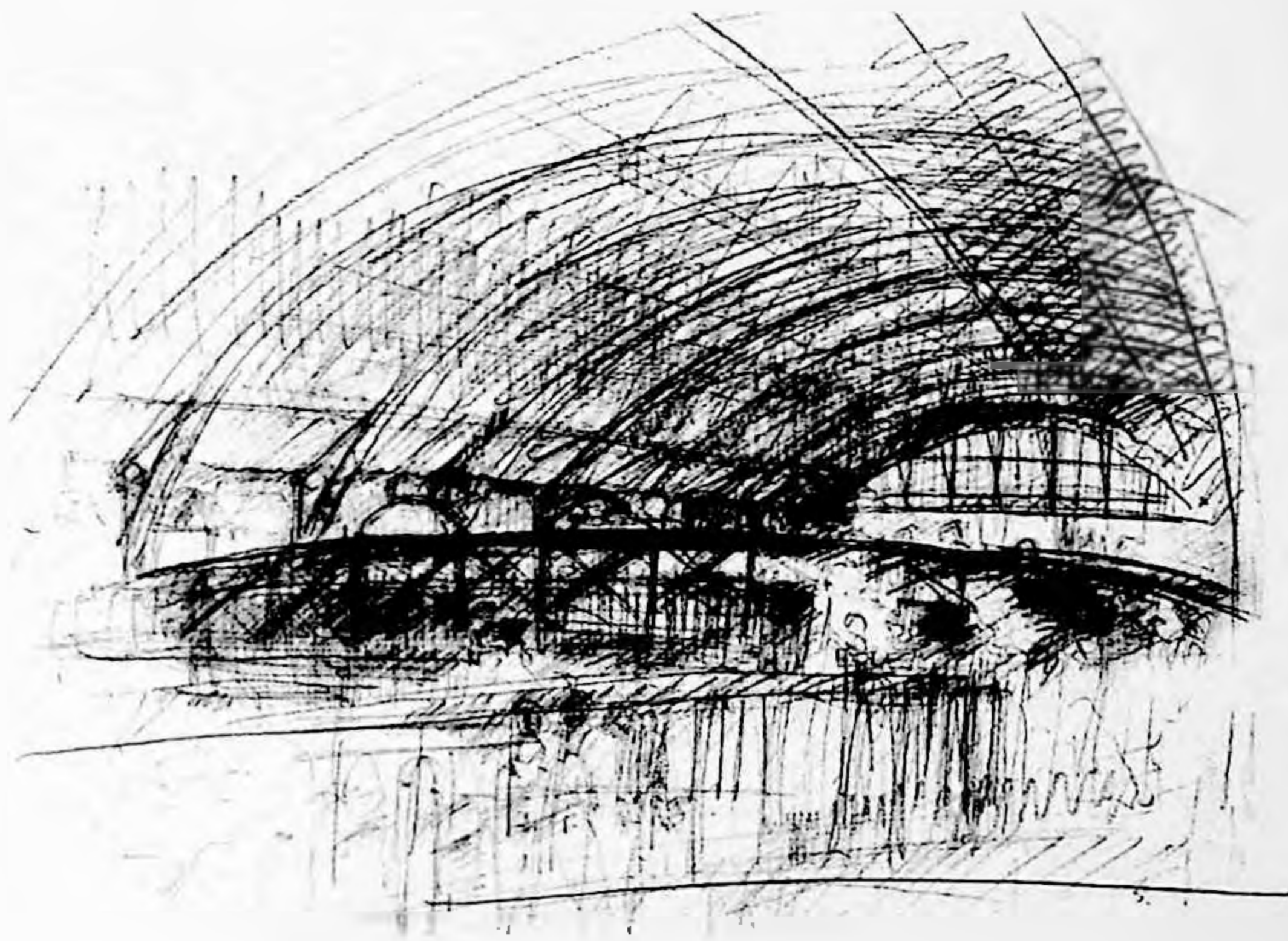




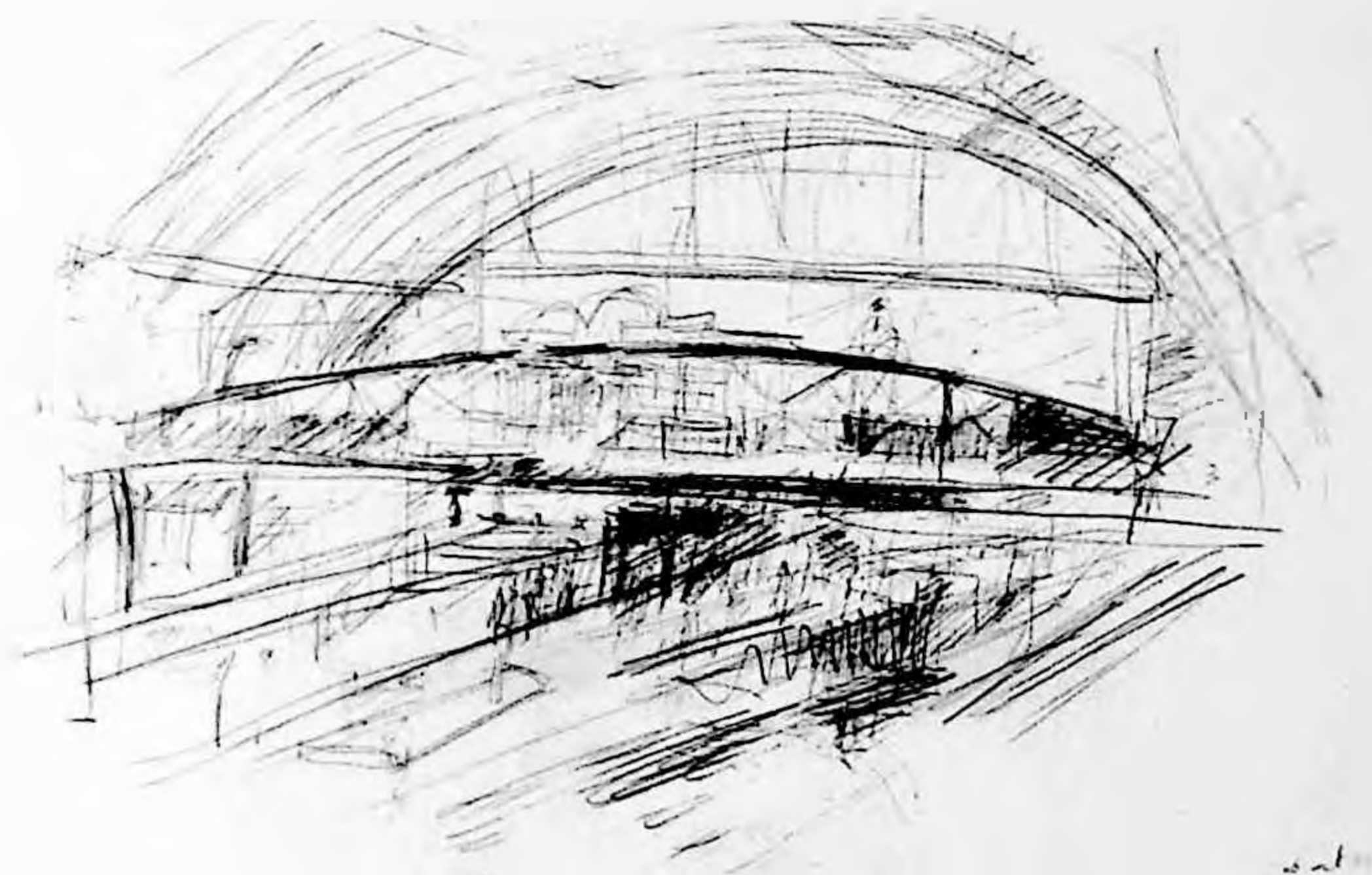


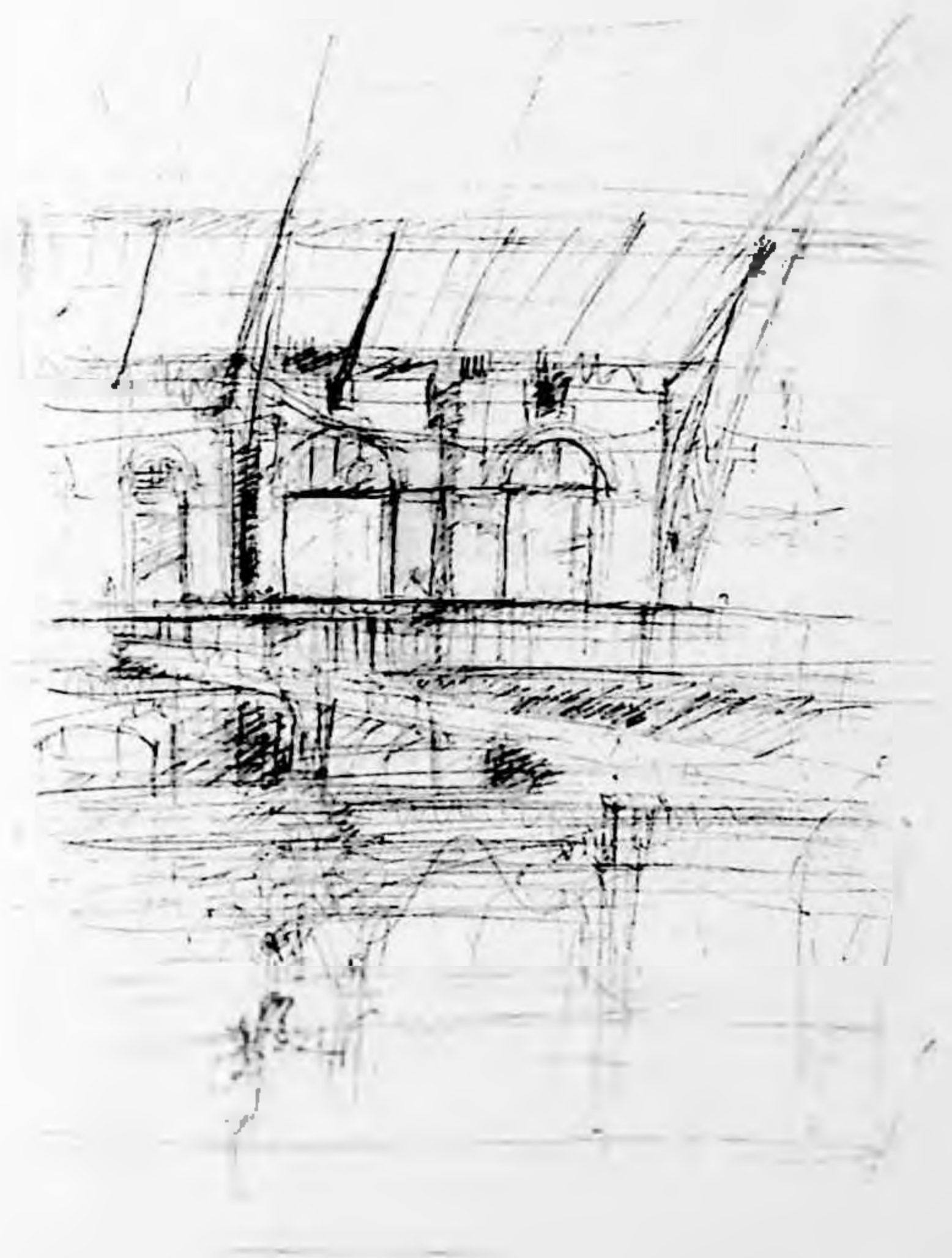


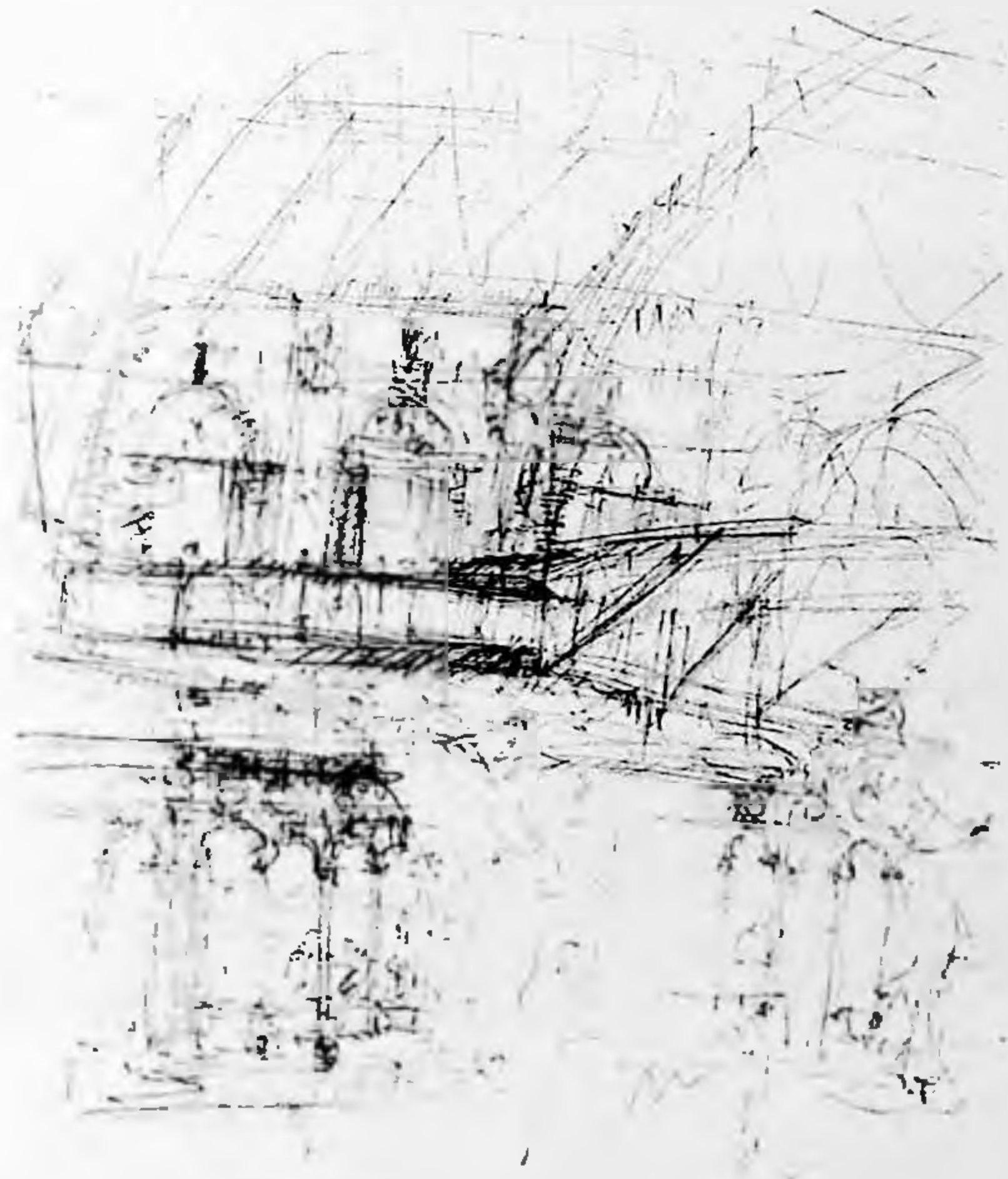






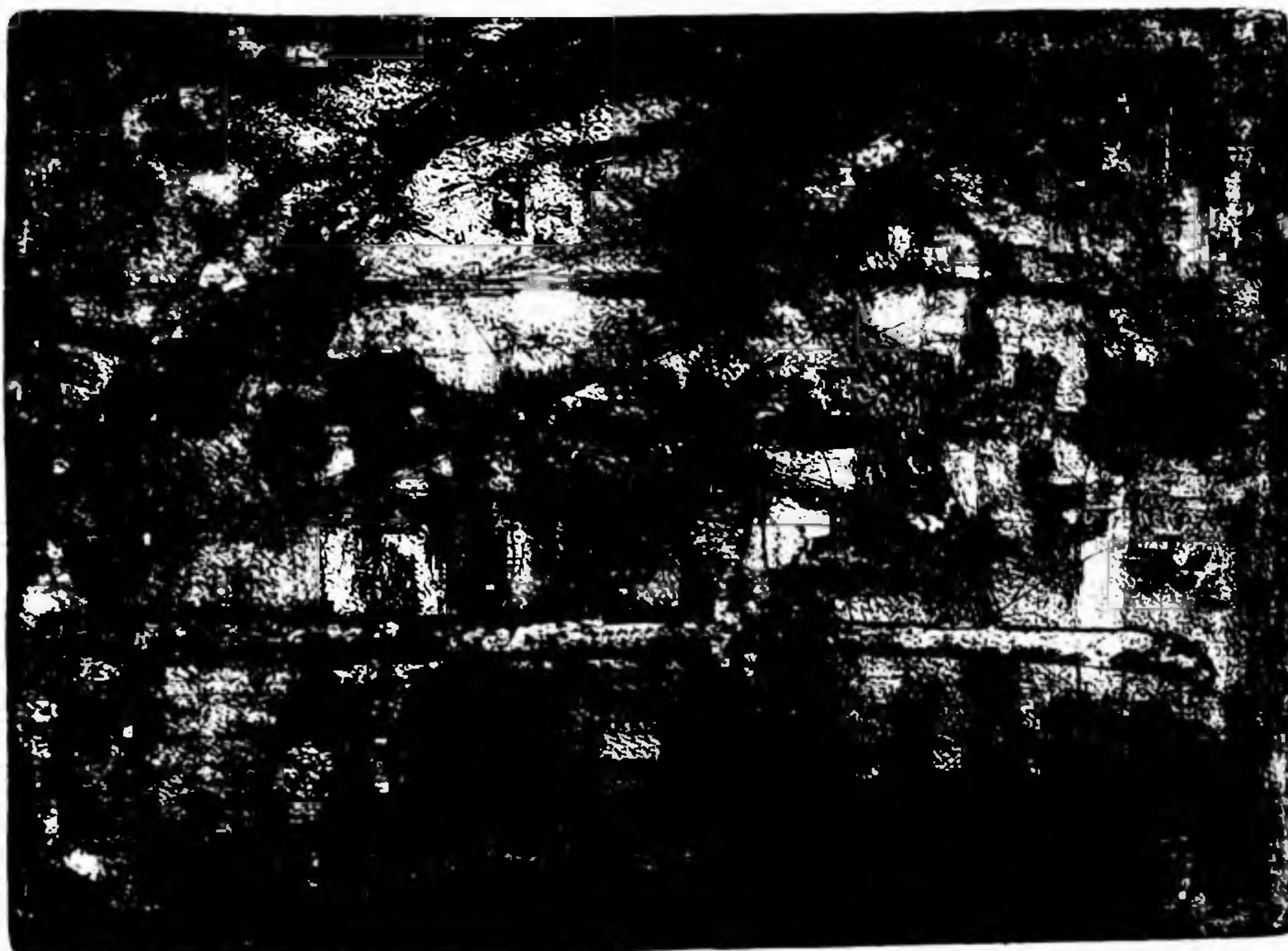








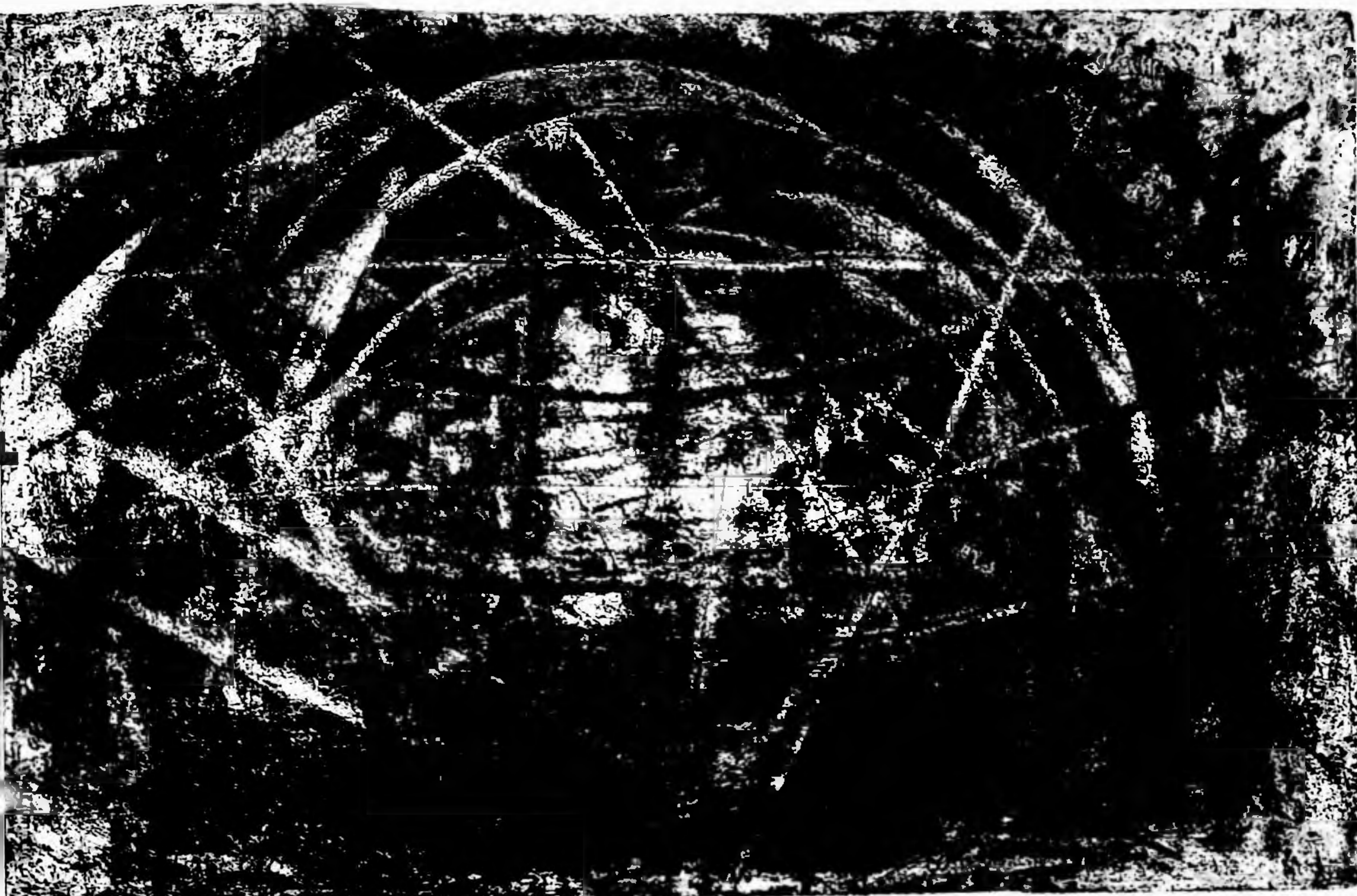




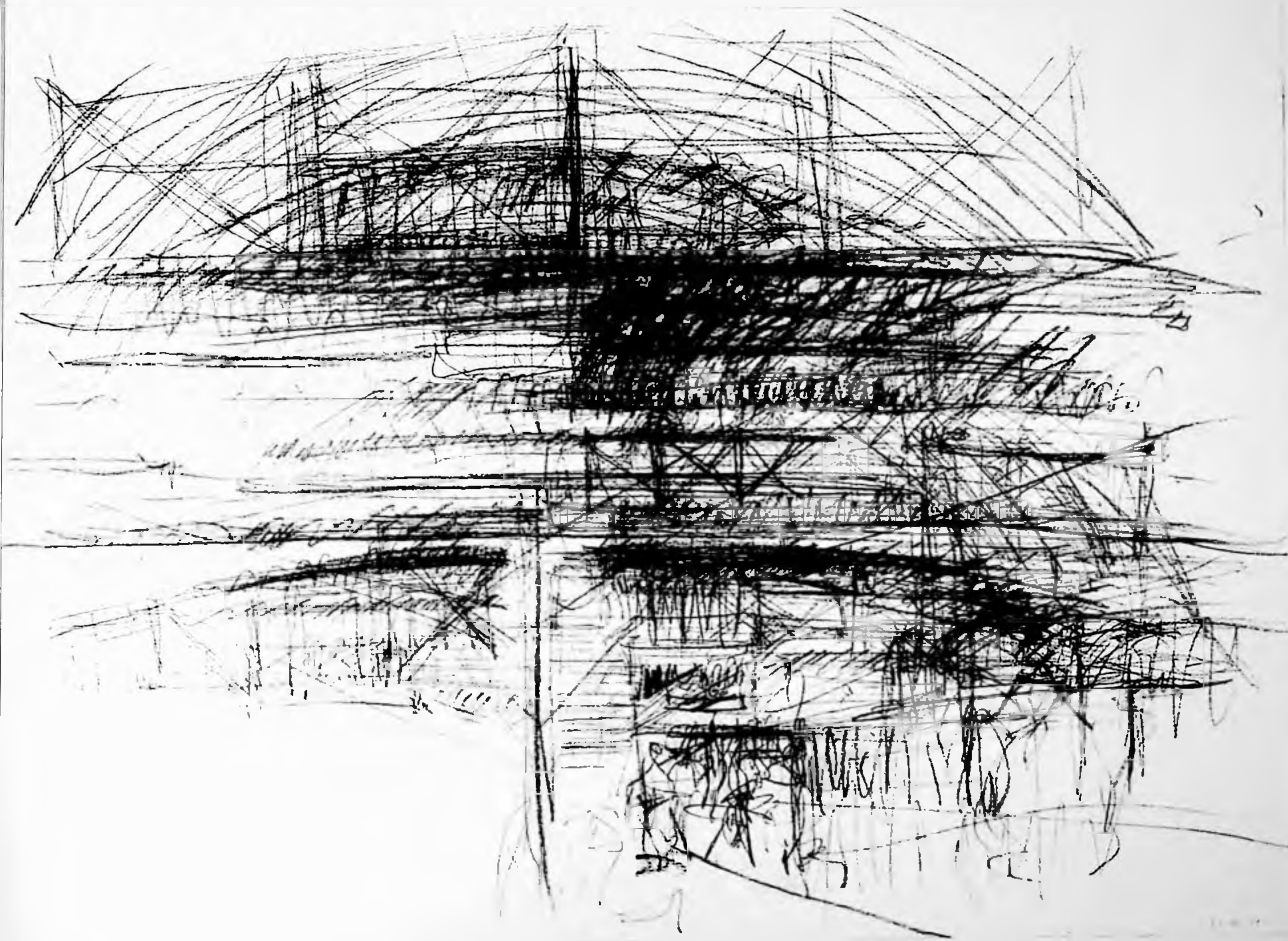


29 – Gravura em metal – água forte 30 x 40 cm



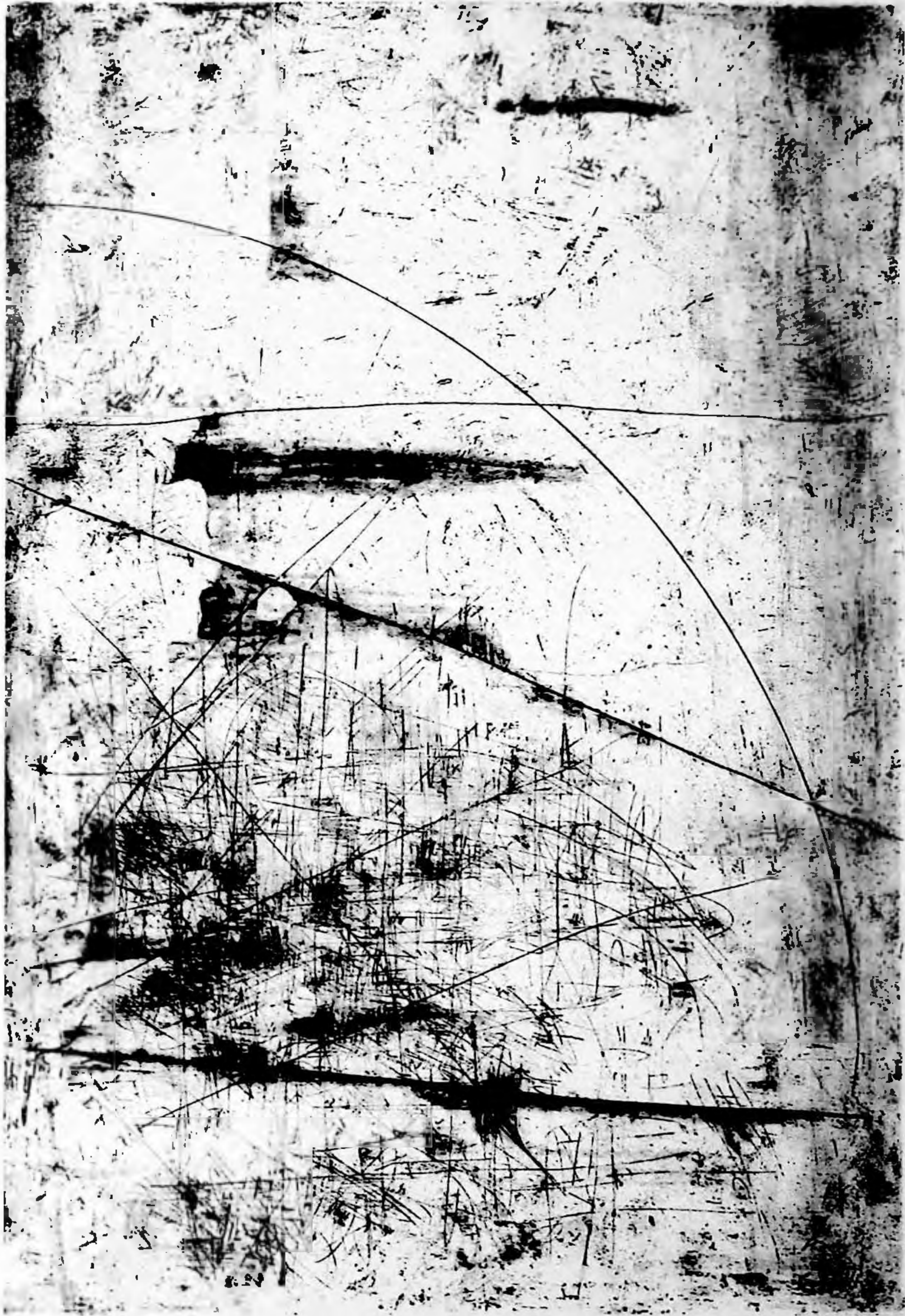


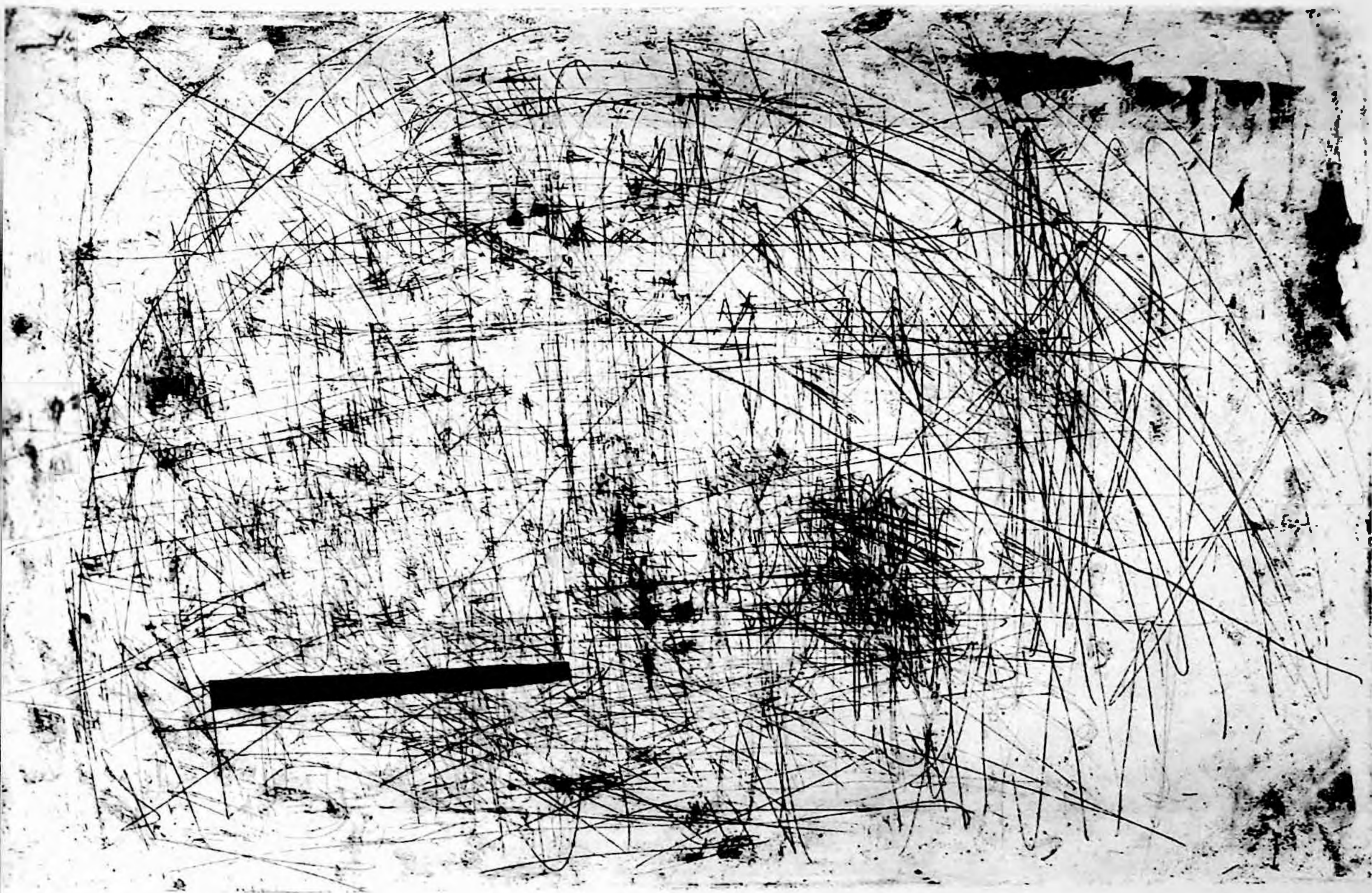


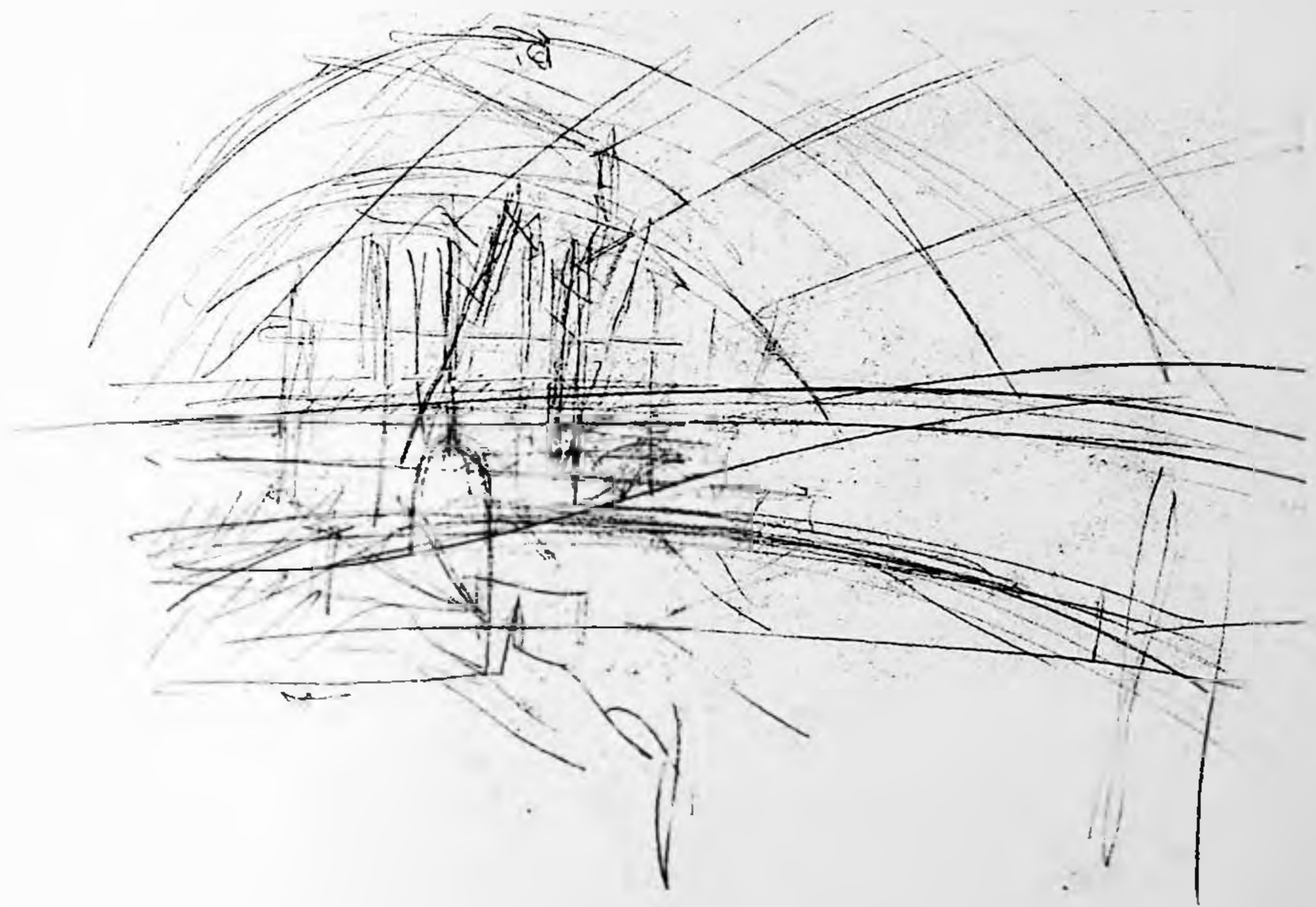


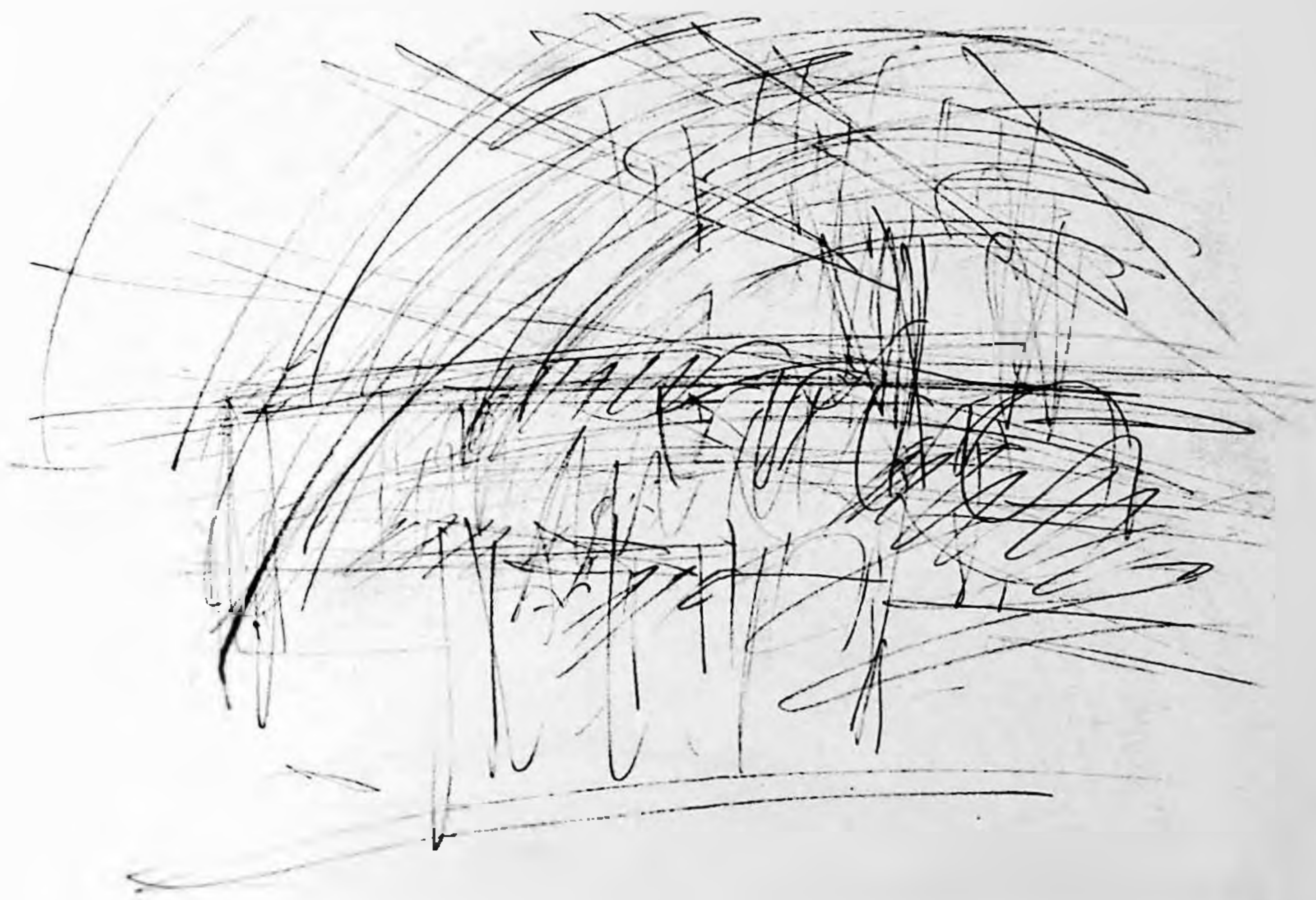




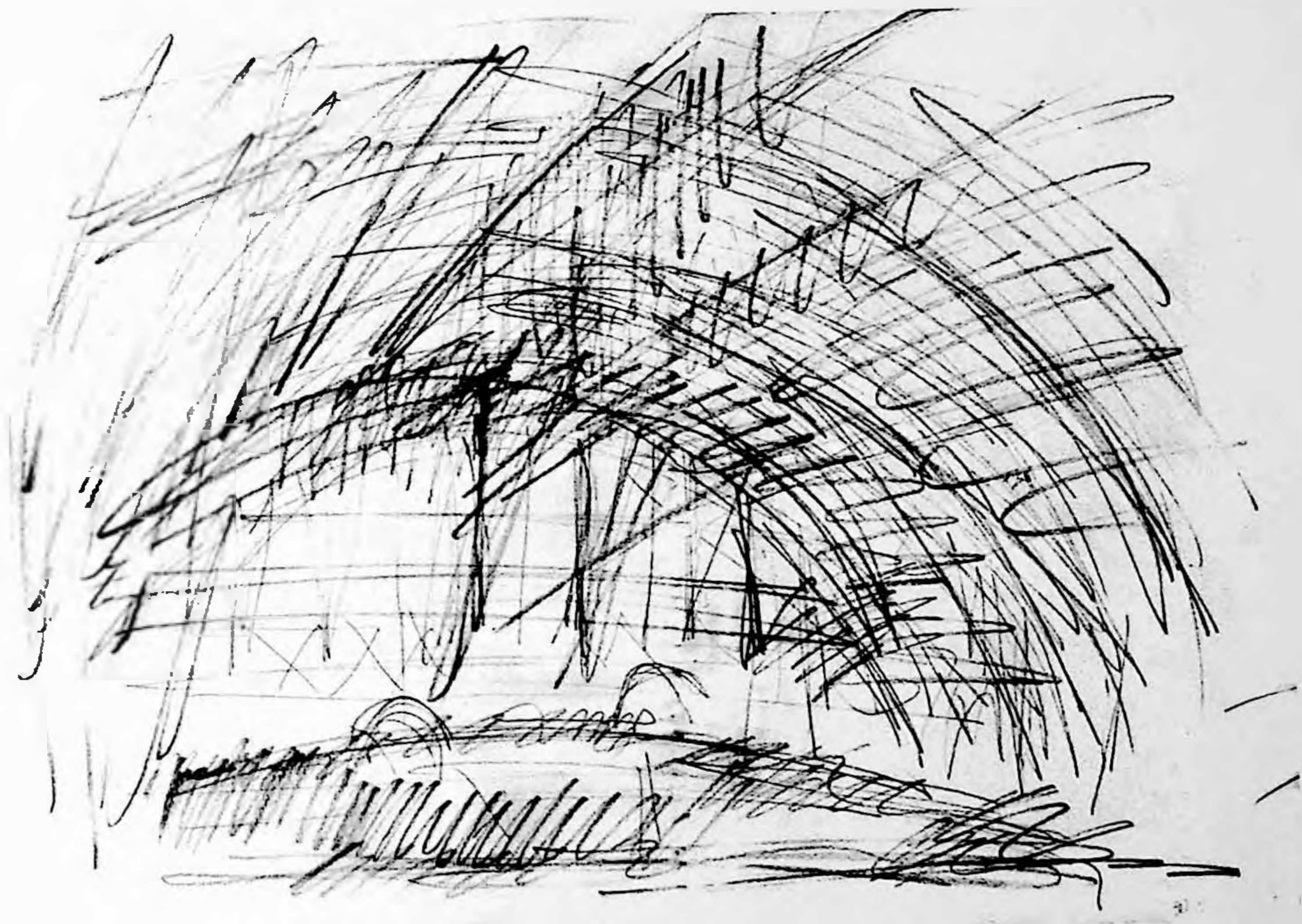




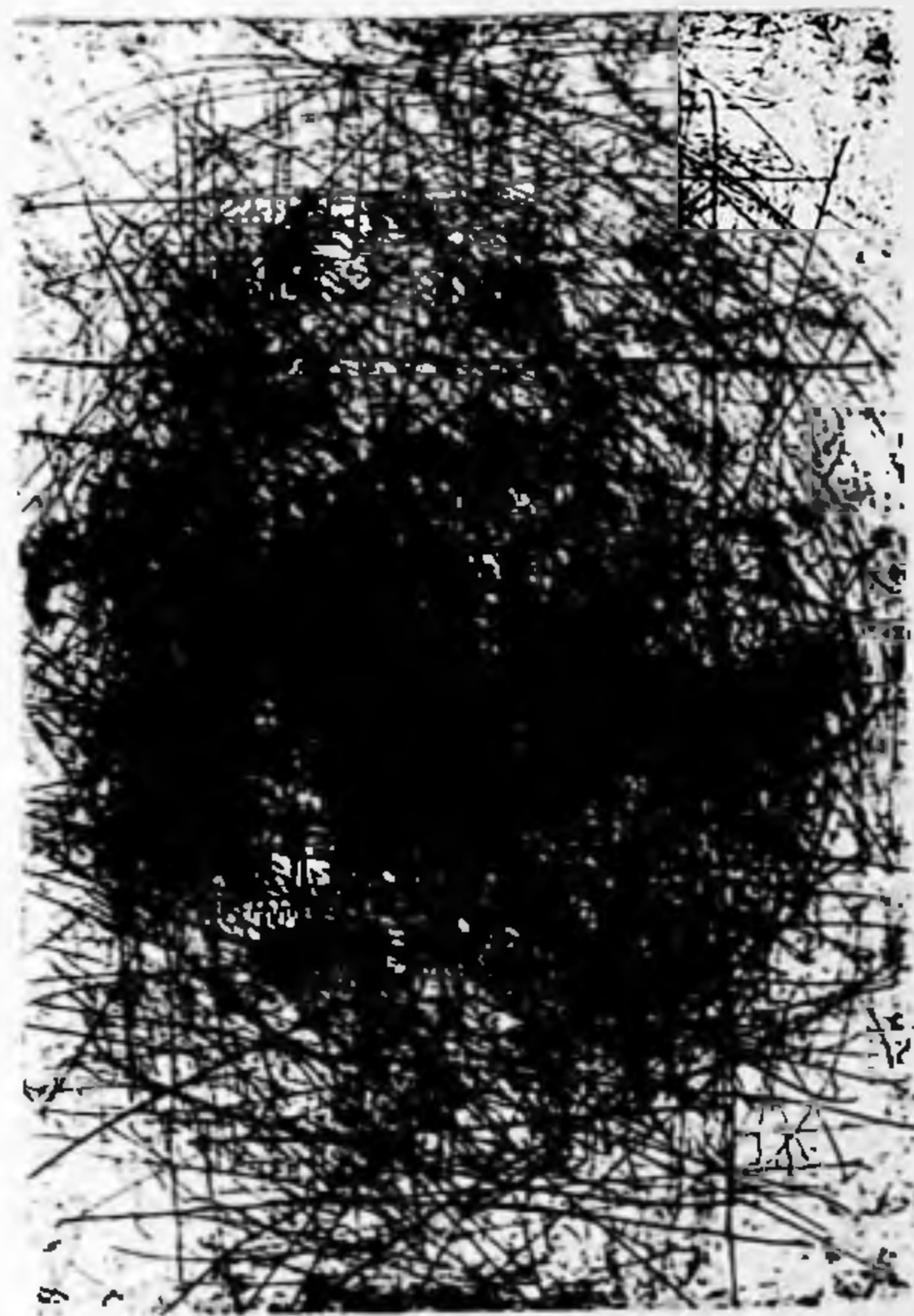


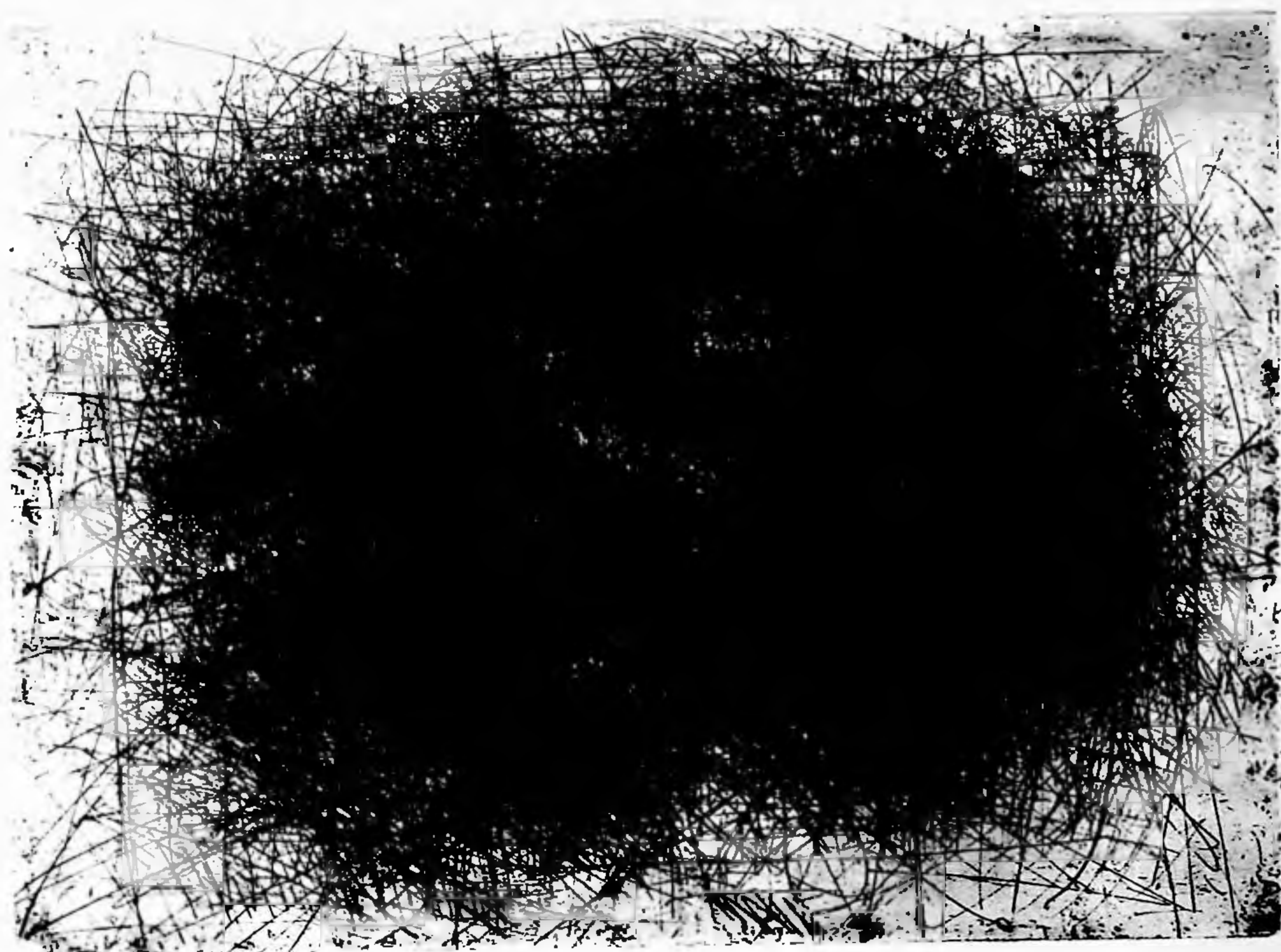


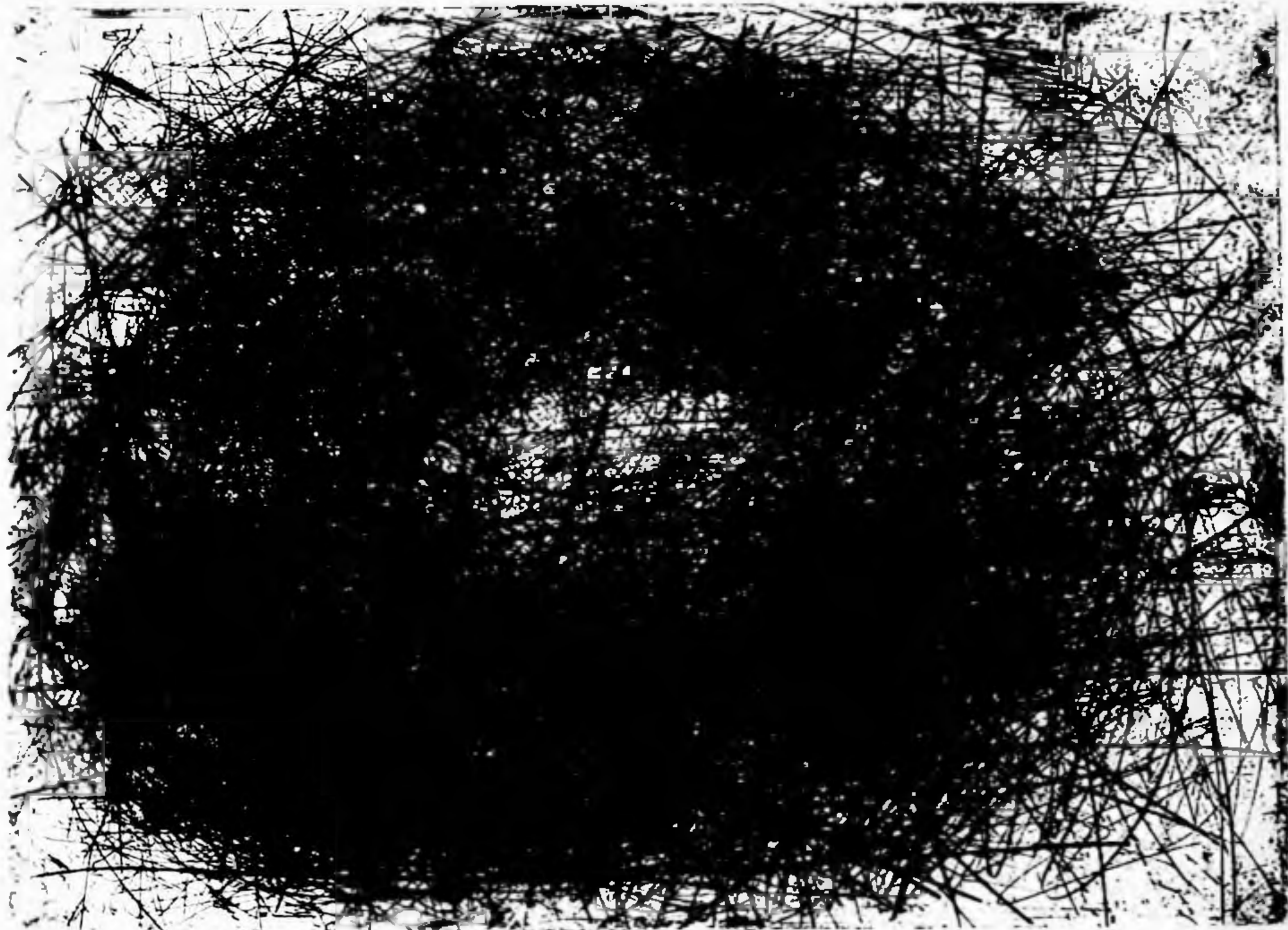
9.1.1.

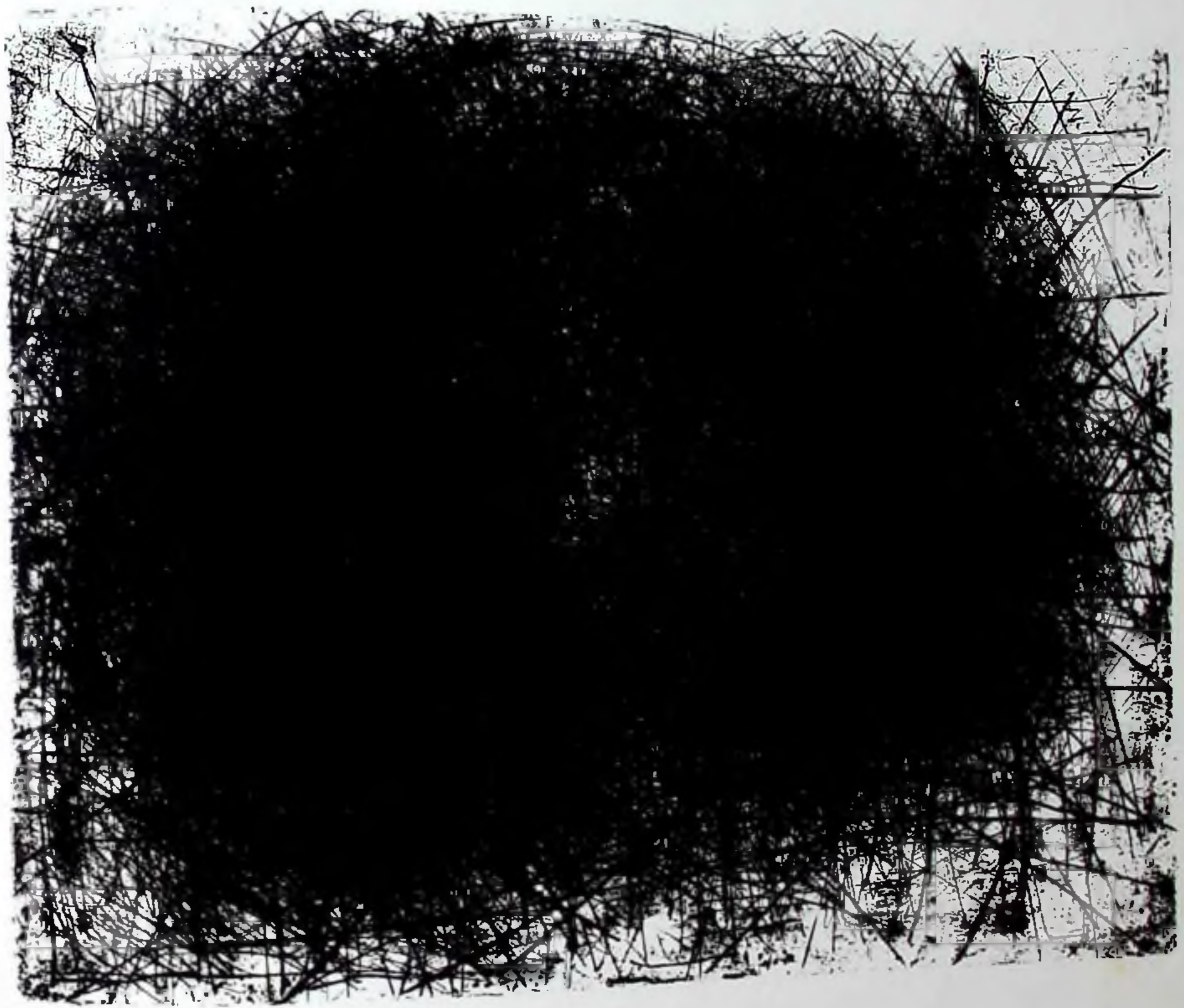












45 – Gravura em metal – água-forte 30 x 40 cm

Referências Técnicas da Gravura

É oportuno mencionar algo da arte da gravura afim de situar mais claramente nossa escolha de expressão e de realização da pesquisa.

Gravura é uma arte onde a imagem é produzida através de cortes, sulcos, encavos em uma matriz seja ela pedra (litografia), madeira (xilografia), ou metal (calcografia) e transferida para outro suporte, normalmente, o papel.

Gravura é o nome que se dá a matriz e a estampa gravada. A gravura nasce com a incisão na pedra, remontando ao homem das cavernas.

Etmologicamente temos duas interpretações da palavra: uma vem do grego -*graphein* que significa escrever e a outra do alemão -*graben* que significa cavar.

Xilogravura - gravura em madeira (do grego *xylon* - madeira, *graphein* - escrever) a imagem é criada a partir da tinta recebida na superfície da matriz e do branco "cavado".

Como instrumento de corte temos as goivas e o buril. A impressão é obtida através de frotagem ou de uma prensa vertical. A prensa é da época da impressão de caracteres móveis inventada, ao que se sabe, por Gutemberg por volta de 1450.

A gravura em relevo é conhecida no ocidente no século XIV, ligada a imagem religiosa, cartas de baralho e incunablos xilográficos (imagem acompanhada de texto ambos gravados na mesma prancha). A forma mais antiga encontrada são selos empregados na cultura Assíria e Mesopotâmia.

A gravura em metal ou calcografia a qual empregamos neste trabalho (do grego - *khalkos* ou *chalkos* arte de gravar em metal), consiste basicamente em sulcos trabalhados na matriz que recebem a tinta para impressão (ao contrário da xilo).

A imagem gravada é transferida para o papel por intermédio de uma prensa cilíndrica, de talho doce.

Surge da ourivesaria utilizada pelos árabes na Idade Média, do nielo (gravação com buril em metal nobre sendo este recoberto com uma substância escura). Posteriormente o nielo é colocado sobre papel para se obter moldes.

A gravura em metal foi muito utilizada no século XVI, para a reprodução de obras de grandes pintores, daí ter sido considerada exclusivamente reprodução e uma arte menor.

Procedimentos da Gravura em Metal

Talho doce ou buril: vem de Florença e da Alemanha (1450). A gravação é feita diretamente sobre a matriz por intermédio do buril (um instrumento de corte com ponta triangular cortada em bisel, que tem um cabo de madeira que se encaixa na mão). Sua impressão apresenta traços uniformes, limpos e contínuos. Um de seus grandes mestres foi Dürer.

Ponta seca: é também o nome do instrumento cortante, que lembra um lápis, cuja ponta pode ser de metal ou diamante, quando esta é utilizada diretamente sobre a chapa, a técnica ganha seu nome. A característica de seu traço é de ser aveludado.

Água forte: um procedimento indireto onde os encavos são obtidos com o auxílio de um mordente, e o desenho realizado com a ponta seca sobre verniz (1503). Esta técnica dá mais liberdade ao traço tendo sido muito utilizada pelos pintores, entre eles Rembrandt.

Água tinta: são as aguadas da gravura, obtidas através da corrosão que se dá entre os grãos de breu depositados sobre a chapa (1750). Foi muito utilizada por Goya. De sua raspagem obtemos uma série de texturas. O

nanquim com açúcar é um de seus procedimentos, onde o desenho é feito diretamente sobre a chapa com pinceladas desta amalgama.

A litografia criada por Senefelder, por volta de 1815, consiste em gravar levemente uma pedra, que por processos graxos e de repulsão destes pela água se imprime. Depois temos outras categorias como por exemplo: a serigrafia, a fotogravura (obtida através de processos fotomecânicos).

O papel, que foi propulsor da arte de gravar, conhecido pelos chineses cerca de 105DC, é introduzido na Europa no século XII e será produzido em escala significativa só no final do século XV.

No Brasil a impressão foi liberada com a vinda da corte em 1808. Antes temos alguns ateliers de litografia, europeus sobretudo no Rio de Janeiro, onde se fazia a reprodução de originais de pintura. A gravura de criação só surge entre nós no século XX.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. A arte novescentista e a crise da representação. Lisboa, Ed. Estampa, 1988.

_____. História del arte como história de la ciudad. El espacio visivo de la ciudad e Urbanismo, espacio y ambiente. Barcelona: Ed. Laia, 1984.

- ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da arquitetura. O desenho. São Paulo, LECH, 1981.
- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, Papirus, 1995.
- BANDINELLI, R. Bianchi. A história de arte como interpretação histórica da forma. Trad. COSTA, T.B. "Problema di método" In: Introduzione all' archeologia clássica come storia dell' arte antica. Bari, 1976.
- BARTHES, Roland. A câmera clara: nota sobre a fotografia. São Paulo, Nova Fronteira, 1984.
- BERSIER, Jean E. La gravure: les procedes, l'histoire. Paris, Berger-Levrault, 1980.
- BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. Cidades práticas museológicas e qualificação cultural. Texto avulso. s/l, s/d 10p.
- _____. A História cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. In: Revista do IEB, (n.34), 1992.
- _____. Identidade Cultural e museus: uma relação problemática. In: Anais, III Fórum Estadual de Museus. Santa Maria, RS, 24-26 de agosto 1992.
- _____. Imagens do Brasil. Morfologia das cidades brasileiras. Palestra, 1995. (fita k7).
- _____. Memória municipal, história urbana. In: Revista CEPAN, out/dez, 1990.
- _____. O patrimônio cultural entre o público e o privado. In: DPH. O direito a memória, patrimônio histórico e cidadania. São Paulo, 1992.
- BRUNNER, Felix. A handbook of graphic reproduction process. Londres,

- Alec Tiranti, 1972.
- CALÓ, Fabrício. Ferrovias paulistas. São Paulo, 1978. Trabalho da Graduação - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- CAMARGO, Iberê. Manual de gravura em metal. s.l., s.e., s.d.
- CLARK, Kenneth. The romantic rebellion versus classic art. Londres, Harpere Row, s/d.
- DASILVA, Orlando. De colecionismo: grafica. Curitiba, SEC, 1990.
- DAWSON, John. Guia completa de grabado e impressão: técnicas y materiales. Madrid, H. Blume, 1982.
- DUFRENNE, Mikel. Estética e filosofia. São Paulo, Perspectiva, 1972. Intencionalidade e estética. e o belo. e os valores estéticos.
- EHRENZWEIG, Anton. Organisation consciente et analyse inconsciente. In: KEPER, Gyorgy. Education de la vision. Bruxelas, La Connaissance, 1967.
- ELETROPAULO. A cidade da Light: 1899 - 1930. São Paulo, Superintendência de Comunicação/ Depto. Patrimônio Histórico/ Eletropaulo. 1990. 2v.
- ESTAÇÃO DA LUZ. São Paulo, sd.
- FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e letra. São Paulo, Edusp, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo, Edusp, 1973.
- _____. Imagem visão e imaginação. In: Arte, forma e estrutura. Portugal, Ed. 70, 1987.
- GONÇALVES, Antonio Fo. Retrospectiva de Morandi traz obras raras. OESP, Caderno 2. São Paulo: OESP, 1997.p.D2, 28.02.97.

- GUIMARÃES, Lais de Barros Monteiro. Luz. São Paulo, Novos Horizontes, 1977. (História dos bairros de São Paulo, 12).
- HUXLEY, Aldous. Giovanni Batista Piranesi — CÁRCERES. In: Catálogo "A Coleção do Imperador — Jornal das Exposições Pinacoteca do Estado". São Paulo: Pinacoteca, 19 de abril a 25 de maio de 1997.p 11 - 15.
- IVINS JR., Willian M. Imagen impresa y conocimiento: Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- JARDIM, Evandro Carlos. Reflexões sobre a prática da gravura em metal. São Paulo, 1989. (Memorial descritivo da tese de doutorado).
- JARDIM, Rachel. Anotações para o "curso sobre introdução da preservação do patrimônio arquitetônico e urbano, memória e identidade cultural". Anotações mimeografadas. Rio de Janeiro, s/d.
- JORGE, Clóvis de Athayde. Luz: notícias e reflexões. São Paulo, Depto. Patrimônio Histórico, 1988. (História dos bairros de São Paulo).
- KATZ, Renina. Lugares: litografias. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1982.
- LARAN, Jean. L'estampe. França: Quarto Press e Universitaires de France, 1979.
- LEIRNER, Sheila. Pierre Soulages arranca a Luz da escuridão. ESP_Caderno - D1. julho de 1996.
- LOURENÇO, M. Cecília França. A pose da cidade: entre imagens e figurações. Trabalho apresentado no Comitê Brasileiro de História da Arte. São Paulo, outubro 1993.
- MARTINS, Itajahy. Gravura: arte e técnica. São Paulo, s.e, 1987.
- MASCARO, Cristiano. A fotografia e a arquitetura. Tese (doutorado) -

- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
São Paulo, 1994.
- MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre a arte. Lisboa, Ulisseia. s/d
- MELO, Francisco Ignácio Homem de. Cidade, fotografia, tipografia.
Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.
- MONZEGLIO, Élide. Imagem e mensagem: premissas. São Paulo, 1994.
Texto de apoio didático. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
Universidade de São Paulo.
- MORAES, Angélica de. Pierre Soulages abre retrospectiva no MASP OESP,
Caderno 2. São Paulo: OESP, 1996 p.D.12, 1 de outubro de 1996.
- _____. Pinacoteca expõe os delírios de Piranesi OESP Caderno 2.
São Paulo: OESP, 1997. p.D.5, 17 de abril de 1997.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 2. ed. Petrópolis,
Vozes, 1978.
- PATELLA, Luca Maria. Per una lettura tecnologico-structurale dei due rami
della "caduta di fetonte". In: Piranesi nei luogui di Piranesi. Roma, Palomi
Editori, 1979.
- PIRANESI, Giovanni Batista. Catálogo Real Academia de Belas Artes de
San Carlos. Valência, Espanha. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 19 de
abril a 25 de maio de 1997.
- REGIÃO DA LUZ. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1994. (Cadernos Cidade
de São Paulo)
- REGIÃO TIRADENTES. São Paulo, Instituto Cultural Itaú s.d.(Cadernos
Cidade de São Paulo)

- SAES, Flávio Azevedo de. As ferrovias de São Paulo, 1870 - 1940: expansão e declínio do transporte ferroviário em São Paulo. São Paulo, Hucitec, 1981.
- SALLES, Cecília Almeida. Arte e conhecimento. São Paulo, Manuscrita n. 4, 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. Brás Espaço Urbano. São Paulo, 1982. Trabalho de Graduação - Faculdade de Arquitetura, Universidade Mackenzie.
- _____. Piranesi uma leitura. São Paulo, 1994. Trabalho de disciplina - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- SILVA, Geraldo Gomes da. Arquitetura do ferro no Brasil. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.
- THOMAS, Hylton. The drawings of Giovanni Batista Piranesi. Londres, Faber and Faber.
- TOLEDO, Benedito Lima. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
- TOSCANO, Odiléia Helena Setti. A cidade Contemporânea: a visão de Piranesi. Tese (doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.
- TWYMAN. Lithography 1800-1850. Londres, Oxford University, 1970.
- VENTURI, Lionello. História e crítica de arte. Lisboa, Edições 70, 1984.
- VOYAGE PITTORESQUE DANS LE BRÉSIL par MAURICE RUGENDAS. Paris,

Engelmann, 1835.

WILTON-ELY, John. Mind and art of Giovanni Battista Piranesi. Londres, Thomas and Hudson.

_____. Giovanni Battista Piranesi. In: DEWISON, L. D.; ROSENFELD, M.N.; WILES, S. Exploring Rome: Piranesi and his contemporaries. Catálogo. Montreal, Canadian Centre for Architecture, 1993.

Cartografia

ALBUQUERQUE, F.; MARTIN, J. Mappa da capital da Província de São Paulo. s.l., s.e., 1877. Escala gráfica.

BRESSER, C. A. Planta da cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1841. Escala gráfica.

_____. Mapa da cidade de São Paulo e seus subúrbios. s.l., s.e., 1840? Escala gráfica.

CARDIM, G. Planta geral da capital São Paulo. s.l., s.e., 1897. Escala 1:20000.

CARTA da capital de São Paulo. s.l., s.e., 1842. Sem escala.

COMPANHIA CANTAREIRA E ESGOSTOS. Planta da cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1881. Escala gráfica.

COMPANHIA INDUSTRIAL IMPORTADORA. Planta geral da cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1907. Sem escala.

FELIZARDO E COSTA, R. Planta da cidade. s.l., s.e., 1819. Escala gráfica.

_____. Planta da cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1810. Escala gráfica.

_____. Planta da Imperial Cidade. s.l., s.e., 1810. Escala gráfica.

FREITAS, A. Plan Historia da Cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1800-1874. Sem escala.

MARTIN, J. Planta da capital do Estado de São Paulo e seus arrebaldes. s.l., s.e., 1890. Escala gráfica.

OURIQUE, J.J.C. Carta da capital de São Paulo. s.l., s.e., 1842. Escala gráfica.

PLANTA da cidade de São Paulo mostrando os arrebaldes e terrenos arruados. s.l., s.e., 1942. Escala 1:26000.

RATH, C. Mapa da Imperial cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1855. Escala gráfica.

_____. Planta da cidade de São Paulo. s.l., s.e., 1868.

Notas

¹ Exposições do Museu de Arte de São Paulo, 1997, Pinacoteca do Estado, 1997 e Museu de Arte de São Paulo, 1996, respectivamente.

² Exposição no Centro Cultural São Paulo, 1995.

³ Lhote, "Traité du paysage".