

frestas



frestas

Ana Lúcia Calzavara

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Artes Plásticas da
Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Marco Francesco Buti

São Paulo, novembro de 2005

banca examinadora

prof. Dr. Marco Fancesco Buti

agradecimentos

À Nara e à Tita, pela dedicação e trabalho que possibilitaram a concretização do meu.

A Fabrício Lopez, Priscila Rufinoni, Rita Luciana Bredariolli, amigos de olhos e ouvidos disponíveis.

A Lucinda Capovila Calzavara, Sérgio José Calzavara, Maria Cristina R. Frugis.

Em especial a Paulo Roberto R. Frugis e André Calzavara Frugis, pela descoberta de um mundo novo.

À atenção de Evandro Carlos Jardim, Léon Kossovitch e Paulo Pasta.

A Marco Francesco Buti, com quem aprendi que não há nada a temer.

Aos artistas que através de suas obras, sempre impulsionaram-me, sobretudo nos momentos de impasse.

resumo

esta dissertação relaciona alguns trabalhos desenvolvidos ao longo dos últimos anos, em especial durante o ano de 2005. Trata-se de pinturas e fotografias que pretendem dialogar entre si a partir de um olhar sobre a cidade, sobretudo em lugares marcados por um certo abandono. São muros, vãos, fachadas, que se apresentam como testemunhos de tempos passados e sobrepostos, onde o acúmulo de matéria empresta às imagens elementos da natureza da pintura.

Como se insere na linha de pesquisa 'Poéticas Visuais', pretende ser uma reflexão que se estabelece a partir do próprio processo de criação desses trabalhos, o que envolve necessariamente questões de caráter teórico.

palavras-chave

fotografia, pintura, cidade, espaços, paisagem

abstract

This dissertation relates some works produced during the last years, with especial emphasis on those from 2005. They include paintings and photographs which intend to establish a dialogue from the perspective of a look upon the city, mainly focusing places characterized by certain abandon. They are walls, facades and alleys, which appear as witnesses of overlapped past times, during which the accumulation of materials lends elements of the nature of painting to the images.

Since it is inserted in the “Visual Poetics” branch of the research, it aims to be a reflection based on the very creation of these works, which necessarily involves theoretical issues.

Key words:
photography, painting, cities, spaces, landscape.

sumário

16	introdução
19	frestas fotografias e pinturas
45	janelas, frestas, pinturas
50	pinturas e fotografias recentes: algumas considerações
59	fotografias
27	pinturas
120	bibliografia

frestas



“Aqui está o nosso desejo pinçado através do tempo, revelando a eternidade atrás dele. E isso acontece quando sabemos como transformar o que quer que aconteça, não importa o que seja, em objeto de nosso desejo.”

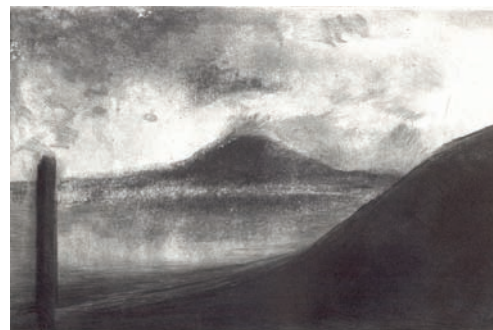
Simone Weil

introdução

Os trabalhos que apresento nesta publicação compreendem um período que se estende além daquele circunscrito pelo mestrado.

As fotografias e pinturas apresentadas na parte final são os mais recentes: foram realizados em sua maioria no ano de 2005. É certo, porém, que fazem parte de um processo de reflexão mais amplo, que se iniciou nos anos de graduação. Já neste período, interessava-me pela pintura, embora tenha sido a gravura o meio de expressão mais recorrente com o qual então trabalhava. Contudo, o modo como gravava já revelava um desejo de pintar – camadas de água-tinta sobrepostas e raspadas, a procura pela densidade da superfície, a sutileza dos meios-tons, a conquista de uma imagem que se formava aos poucos, de dentro para fora. Às massas negras e compactas das montanhas contrapunha-se a atmosfera branca-acinzentada do céu e me fascinava o limite cambiante entre elas: em dias nublados, o ar adensava-se e cobria a matéria espessa das montanhas. Gostava das imagens rodeadas e preenchidas de ar.

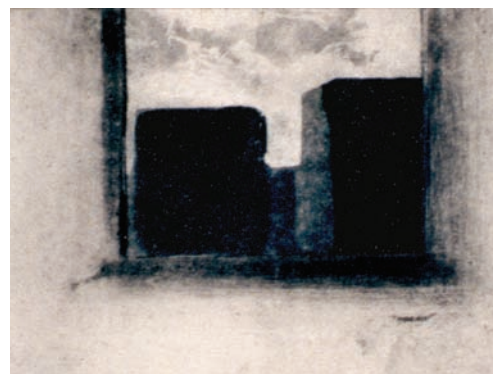
A esse grupo de gravuras, de natureza contemplativa diante de paisagens silenciosas e horizontes, sucedeu-se outro, norteado pela experiência da paisagem urbana. Mas o que me atraía era sempre o limite (agora preciso) entre os prédios e os recortes do céu; novas fronteiras se apresentavam, janelas entreabertas, ângulos, cenas fragmentadas que podíamos entrever, os espaços sucessivos e entrecortados da paisagem através da janela do ônibus. As frestas.



sem título, 1996, gravura em metal



sem título, 1996, gravura em metal



sem título, 1996, gravura em metal





frestas

fotografias e pinturas

Frestas. Pausas. Vislumbres de um instante em suspensão. As frestas nos induzem a entreolhar. Ou a olhar com mais atenção para podermos ver. Decifração do todo a partir de um recorte. Intervalo e limite entre coisas. Hiato no tempo, descontinuidades que revelam outras durações.



○ olhar a partir da realidade circundante. ○ tempo da experiência, tentativa de compreensão. ○ interesse pelo cotidiano e suas impurezas.



sem titulo, 1999



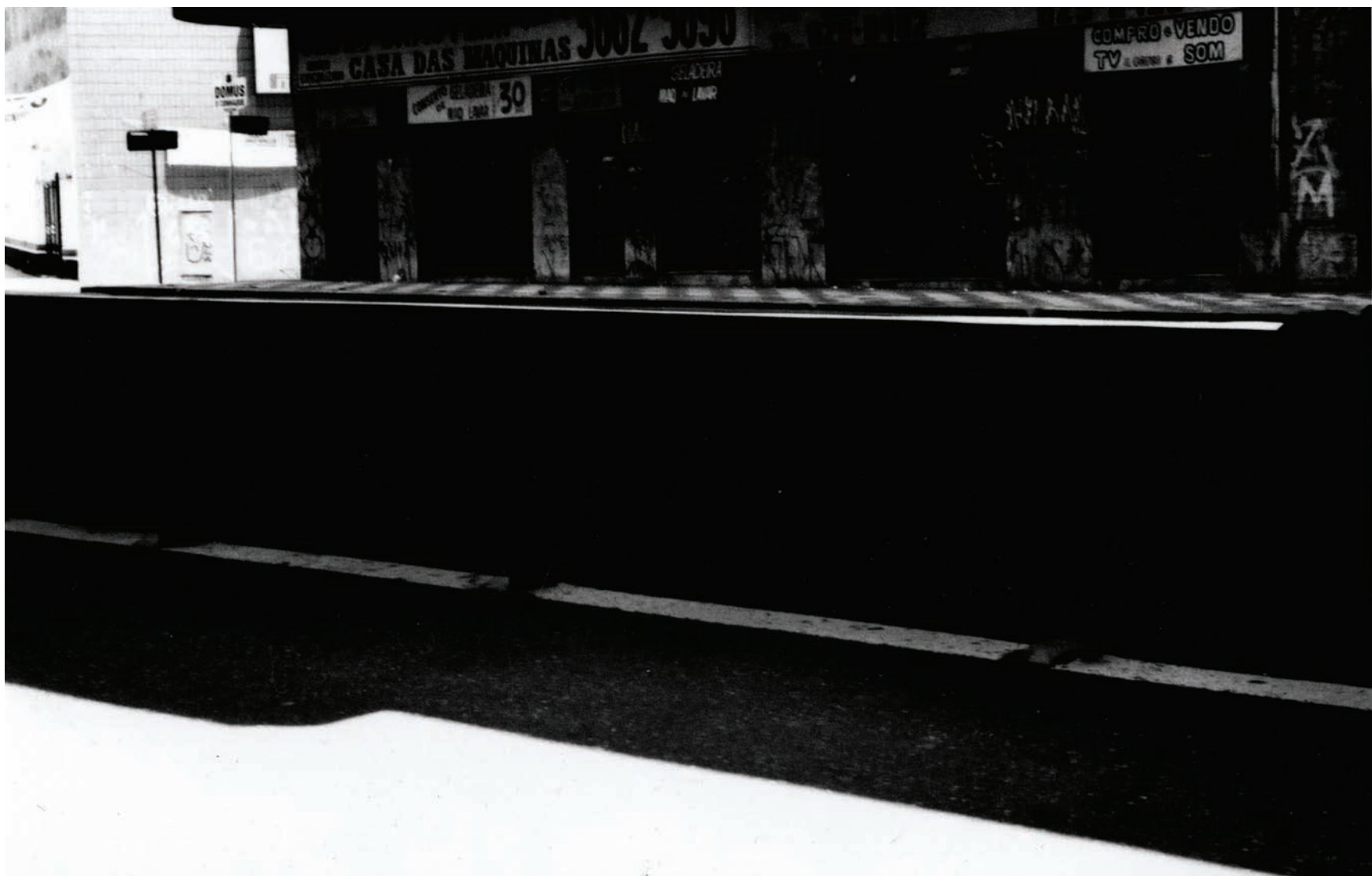
Mas somente aderir ao cotidiano e ali permanecer não satisfaz. O que procuro nas pinturas e fotografias é constituir um outro lugar, que embora não vise uma representação, traga em si a potência que a realidade comporta. Algo próximo ao significado proposto pelo pintor Barnett Newman¹: uma pintura que possa dar ao homem um sentido de lugar – que ele saiba que está ali, que o torne consciente de si mesmo.

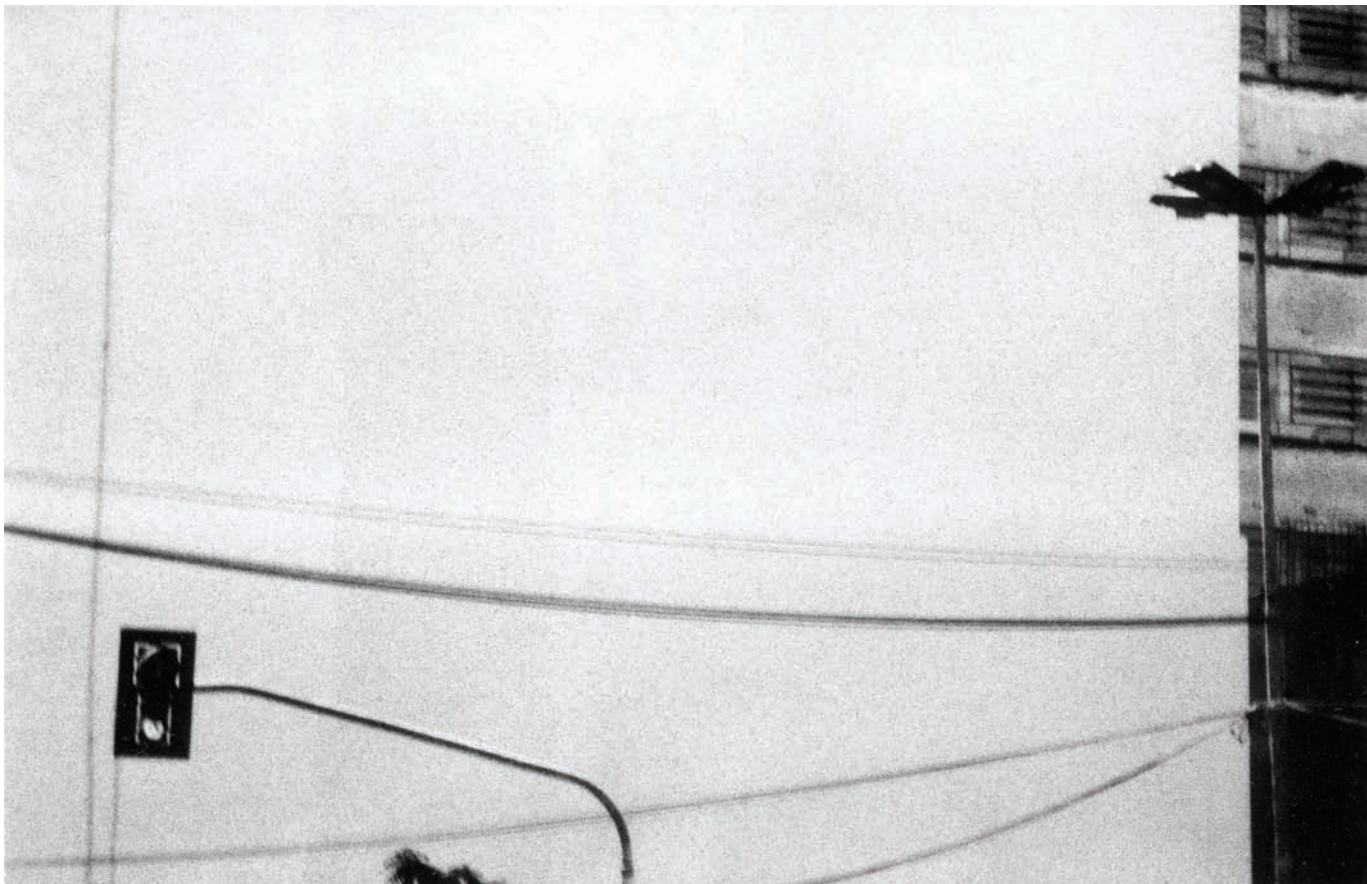
¹ Barnett Newman. In: *Selected Writings and Interviews*.
California: University of California Press, 1992, p.92



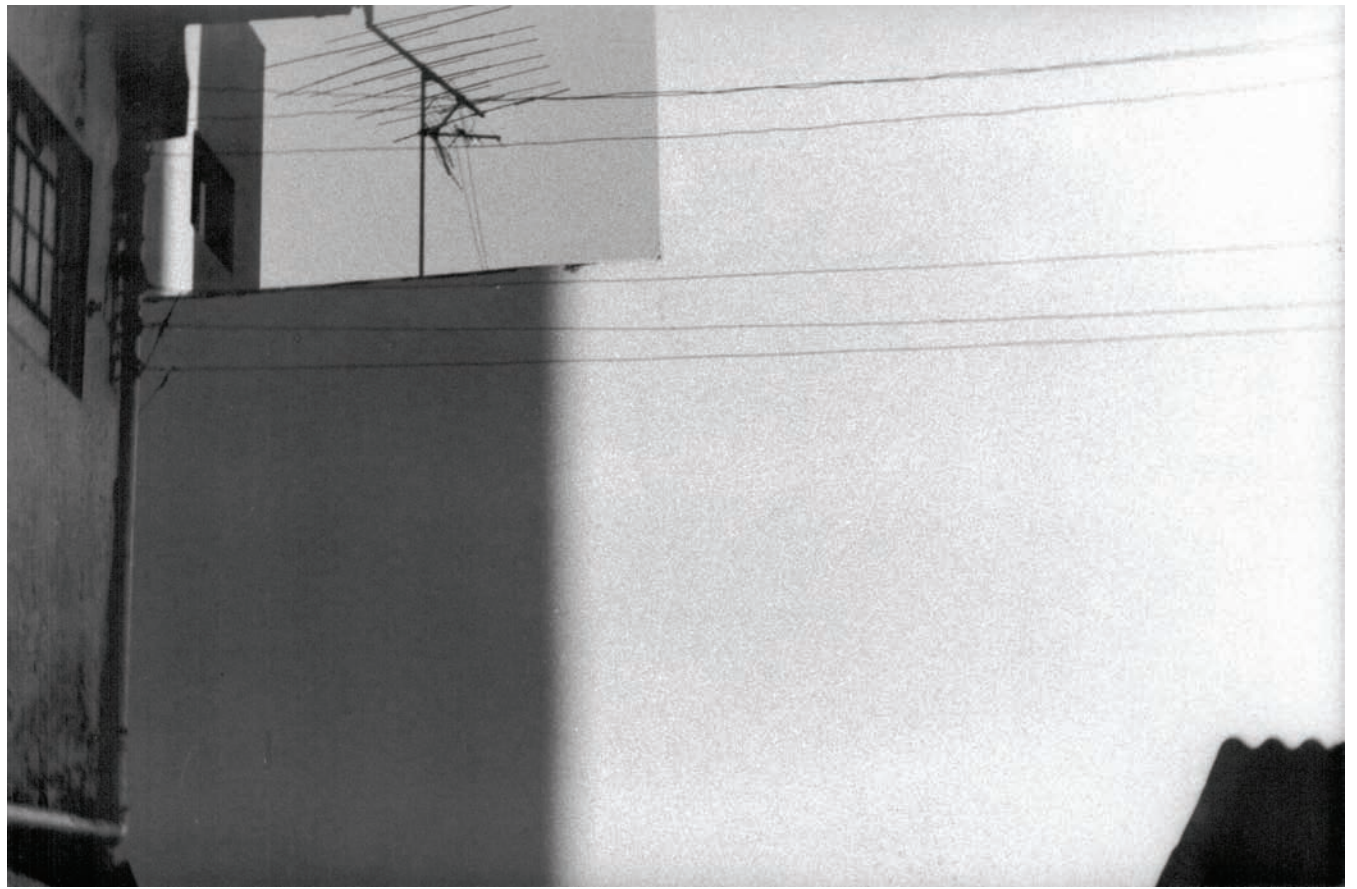
sem título, 1999

sem título, 1999





sem título, 1999



sem título, 1999

Os prédios, os ângulos, as frestas.

Recortes de luz traçando linhas e planos quase sempre geométricos.

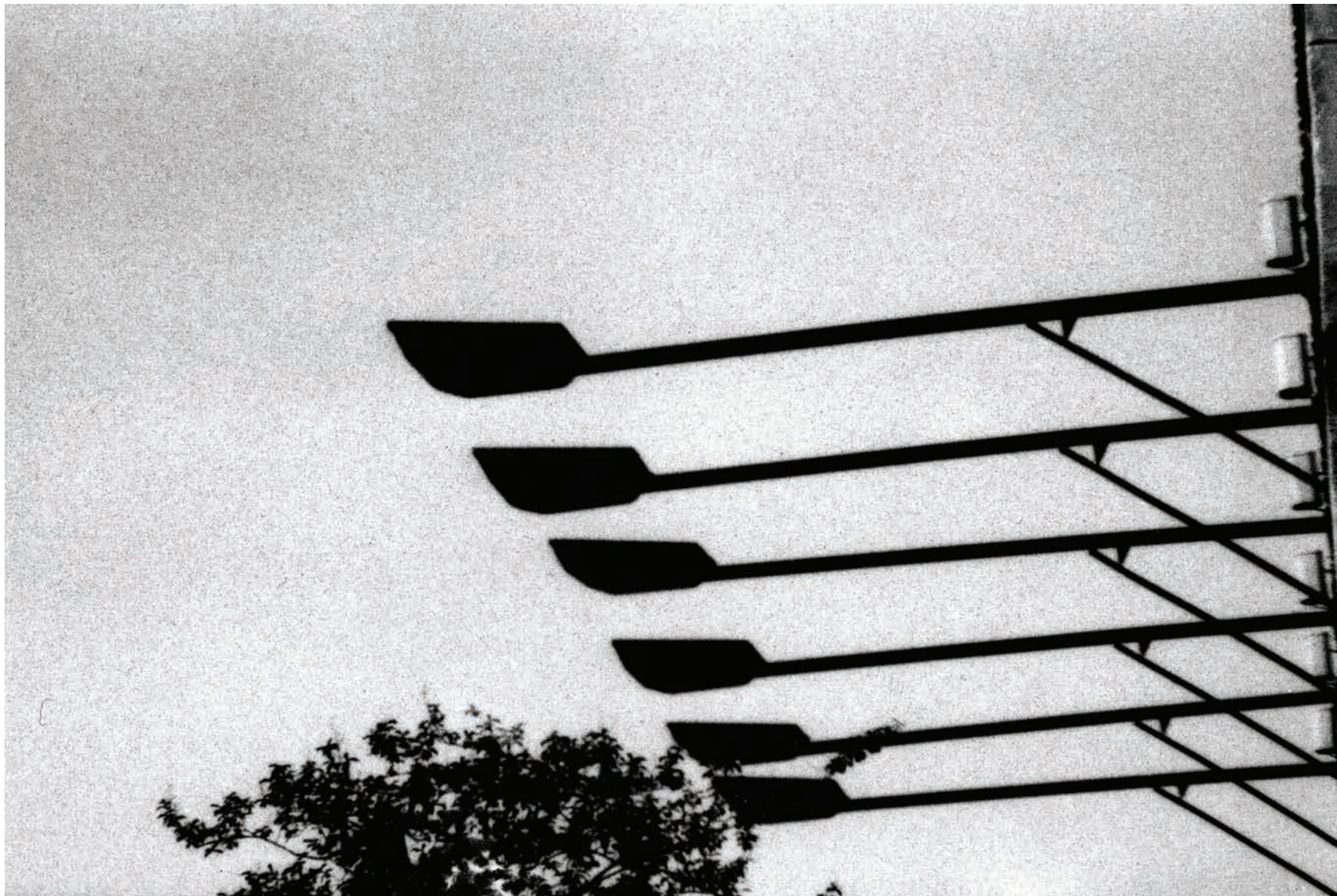
As sombras projetadas em seus muros, calçadas.

Aos poucos, meu imaginário foi sendo povoado pela cidade.

Nesse processo, a fotografia também se apresentou como meio utilizado para dar visibilidade a esse olhar. Suas possibilidades expressivas ampliaram-se na proporção das imagens que ela própria gerava.



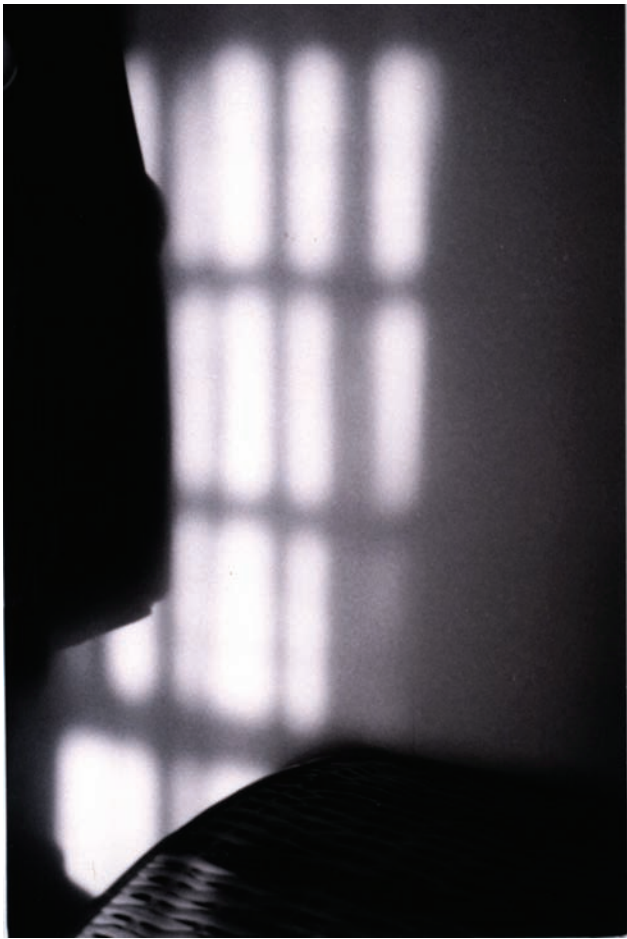
sem título, 1999



sem titulo, 1999

Ao tempo em que um olhar sobre a cidade se fazia projetado para o espaço externo; também um olhar era construído em sentido inverso: frestas de luz que se insinuavam, projetadas para dentro das construções.





sem título, 1999

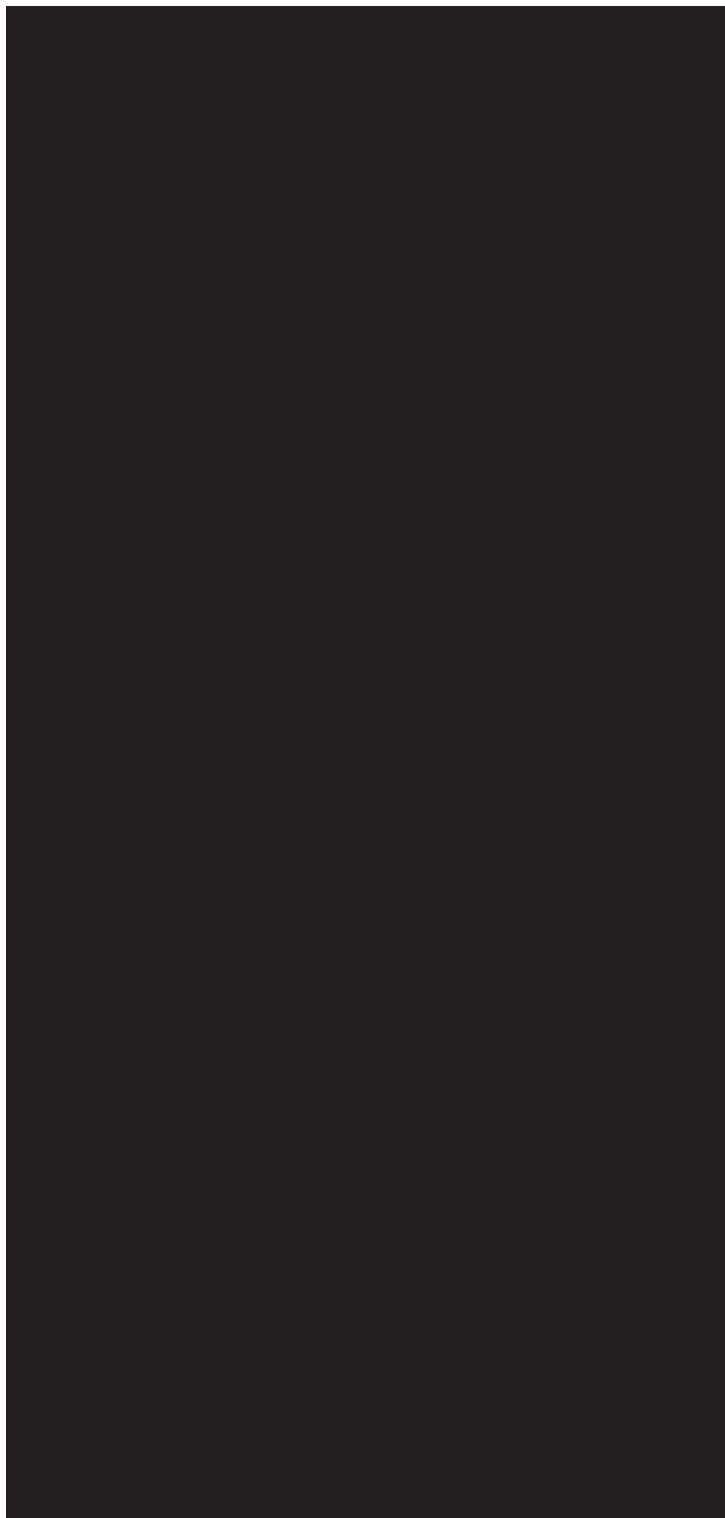
sem título, 1999

sem título, 1999



sem título, 2001

sem título, 2001





sem título, 2001

Visões preenchidas pelo silêncio.
Resgate de uma materialidade primeira e elementar,
que permanece entre as superfícies de concreto.

Também as pinturas dessa época, o que mais revelavam,
era o vazio.

A cidade, ecos de outras construções.
Memórias pictóricas nos espaços desabitados.

sem título, 2001
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm





sem título, 2001
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm

sem título, 2001
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm





sem título, 2000
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm

sem título, 2002
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm



sem título, 2003
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm

Busca pela lentidão do viver cotidiano.
A força de ser.
Espécie de tragédia das coisas que não acontecem.



sem título, 2003
óleo sobre madeira, 50 x 50 cm

O gosto pela repetição. Repetir, repetir, para falar das diferenças sutis.

Pequenas nuances entre supostas igualdades.

Colorido quase monocromático, onde os tons diferem principalmente em intensidade e valor.

A cidade embebida pela chuva. Os limites das coisas desaparecem; os primeiros e últimos planos fundem-se numa cortina de cinzas.





sem titulo, 1997

janelas, frestas, pinturas

É certo que as janelas sempre exerceram um fascínio sobre os artistas, sobretudo para os pintores. Talvez isso se deva ao fato de serem a passagem entre dois mundos, o exterior e o interior. Essa condição alude à própria natureza da superfície pictórica e ao dilema entre o espaço real e o representado.

De certa forma, acho que sempre me interessei pelas janelas, antes mesmo de associá-las à pintura. As janelas de minha adolescência na casa de meus pais que mais tarde apareceram em muitas das gravuras e pinturas da graduação. As janelas dos vários quartos que habitei ao longo dos anos, as janelas da classe, do carro, dos ônibus. Mas acredito que esse interesse tenha se tornado mais consciente durante minha estada fora do país, nos anos de 1996 a 1998, quando ganhei uma bolsa de estudos em pintura. Foi também nessa época que, estimulada pela minha condição de estrangeira, comecei a fotografar mais regularmente.

Em uma de minhas viagens, fotografei várias fachadas e dentre elas, uma imagem chamou minha atenção: a de uma janela cuja superfície de vidro havia sido recoberta por tinta, a fim de impedir a visão para o seu interior. Isso conferiu-lhe uma beleza cercada de mistério, mais parecia uma pintura: o vidro vedado ganhou materialidade e um caráter de superfície pictórica, enquanto as barras de metal pareciam linhas desenhadas.

Ao serem transpostas para o plano fotográfico, essas características acentuaram-se ainda mais.

Essa espécie de jogo visual intrigou-me. Pensei na tão discutida “crise da pintura” e o naufrágio de sua tradicional visão enquanto “janela para o mundo”. A imagem da janela pintada aludia a essas questões de um modo interessante, indireto e mesmo com uma pequena dose de humor.

Pintar sobre objetos reais – janelas e portas.

Seria possível, ao fazê-lo, outorgar-lhes algo que fosse além de sua já dada materialidade?

E o caminho inverso? Pintar janelas e portas que derivassem dos objetos reais, tentando imprimir às telas, algo de sua natureza primeira? Uma imagem que fosse capaz, como na janela fotografada, de oscilar entre algo representado e a coisa em si.

Essas ambigüidades entre ilusão e realidade reportaram-me a indagações sobre a essência da pintura.





Ao trabalhar nessas pinturas, acabei naturalmente me impondo certas regras que foram respeitadas na maioria das vezes. Por exemplo: partir sempre das cores primárias; fragmentar um objeto para depois uni-lo (dessa forma, um novo desenho nascia da linha-fresta entre a junção dos fragmentos); desenhar as divisões da janela com a fita crepe (que já possuía, em si, a espessura de uma divisória de janela), “emoldurar” os objetos reais (qualificando-os como pintura), tentar imprimir uma carga expressiva a estes objetos recobrando sua superfície original com pinceladas visíveis, etc.

Desse modo, criou-se um sistema em que pude operar mais livremente.



sem título, 1998
óleo sobre madeira, 103 x 47 cm

sem título, 1998
óleo sobre madeira, 103 x 47 cm

sem título, 1998
óleo sobre madeira, 86,5 x 75 cm

sem título, 2001
óleo sobre madeira, 130 x 57 cm



pinturas e fotografias recentes: algumas considerações

As imagens que povoam o mundo contemporâneo são, de modo geral, descartáveis. Conseqüência inevitável da imediatez e dinamismo da linguagem publicitária, cada vez mais presente na paisagem urbana. É tanto o acúmulo de imagens que mal notamos aquilo que vemos, o que constitui um paradoxo já bastante discutido.

Não sei se por essa razão, tenho predileção por imagens que, assim como as frestas, pedem daquele que olha, um tempo maior para serem vistas. Talvez também venha daí, o meu interesse sobretudo por pinturas – a qualidade de sua natureza, solícita, de modo geral, uma dedicação mais ativa do espectador. Diferentes da maioria das imagens produzidas atualmente, elas não apresentam movimento ou recursos sonoros, oferecendo, em contrapartida, a materialidade do fazer artístico, conservando algumas marcas e elementos de sua construção pela mão do homem. Nesse sentido, possui um senso de concretude muito maior que a maioria das imagens. Acredito que tanto sua potência quanto sua fragilidade como meio de expressão tenham sua origem neste ponto².

² “Tenho a impressão de que se pode falar da pintura como uma forma de arte redundante – e compreendo isso muito bem, porque, de certa maneira, se você olhar para a história e para a maneira como nossa sociedade se moveu do singular ao produzido em massa e ao tecnológico, a pintura forma uma oposição obstinada e absurda a isso. Mas parece-me que, à medida que o mundo ficou mais tecnológico, a necessidade humana de mistério e de experiência individualmente autêntica tornou-se mais desesperada. E a pintura, por estar fora do giro da evolução tecnológica, pode lidar com isso.” Sean Scully, in “A beleza do real”; entrevista para Hans-Michel Herzog.

É bastante comum e mesmo consensual a idéia de que “o tempo da pintura é outro”. Acredito que de fato seja. O tempo embutido nas pinceladas, na procura pela construção da cor, no ato de velar/revelar.

É preciso tempo para pintar. É tempo para olhar para uma pintura e dela desfrutar. O espectador deve também oferecer algo de si ao relacionar-se com a obra: sua disponibilidade.

Talvez seja por isso que, justamente no campo da pintura, mais se explicitem algumas contradições da cultura contemporânea. A descrença em valores ligados a uma tradição humanista, a crise de expressividade do sujeito, a questão da arte frente às novas tecnologias, a relação obra de arte e mercado, a produção de imagens (figurativas ou não) em um mundo cada vez mais saturado delas.

Ao mesmo tempo, falar sobre os dilemas da modernidade também se tornou de certa forma sem sentido, o que tampouco torna estas questões menos contundentes.

Um dos primeiros destinos da pintura foi, como se sabe, o de criar fantasias, ilusões – a tinta e a tela transformando-se, indo além da própria matéria. A chamada “crise da pintura” ou “morte da pintura” questiona justamente essa natureza, atribuindo-lhe uma insuficiência e falência frente às novas questões e experiências colocadas pela modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. “(...) O plano já não nos interessa em absoluto – o que nos resta? Novas estruturas a descobrir. É a carência de nossa época – estruturas que correspondam absolutamente a novas necessidades do artista se expressar.”³ Muitos artistas dessa época passaram a se ocupar do caráter concreto da superfície pictórica e sua interação com o ambiente à sua volta.

Longo caminho, o da pintura: do olhar que buscava o infinito à opacidade do mundo. A janela fecha-se, torna-se muro.

Ainda hoje, o plano continua a fascinar alguns artistas contemporâneos, justamente por suas características próprias: o que é visto como limitação pode, na verdade, servir de alimento e estímulo ao trabalho.

³ In: Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74, p. 34.

Quando penso na pintura hoje me lembro de uma frase de Murilo Mendes, “não devemos ser sobreviventes, mas contemporâneos de nós mesmos”. Sim, a pintura, como qualquer outro meio expressivo, deve ter qualidades que possam fazer dela um meio presente. E sua relação com a história não deve preceder sua procura por tais qualidades.

Minhas pinturas e fotografias mais recentes ainda reportam-se a um olhar que vagueia pela cidade.

Muros e paredes, testemunhos de lugares que deram vez a estacionamentos, galpões de aluguel ou que simplesmente restaram em meio à caótica paisagem urbana. Nesse sentido, a própria paisagem pode ser vista como acúmulo, processo de sedimentação, o que a faz próxima da linguagem pictórica. As pinturas refletem a tentativa de construir uma espacialidade expressiva, e mesmo as fotografias revelam essa predileção pela materialidade: a visão, como modo de apalpação pelo olhar, como modo de descoberta paulatina e progressiva das coisas que formam o mundo.

São trabalhos que mantêm um diálogo estreito entre si – a pintura alimenta-se muitas vezes das fontes fotográficas e a fotografia nasce de um olhar cuja formação vem da pintura, relacionando luz, plano e cor.

Ao mesmo tempo em que mantêm uma forte ligação com os trabalhos que os antecederam, acredito que também se caracterizam por uma escolha mais clara quanto à configuração de um espaço. Em muitas pinturas e na maioria das fotografias, a profundidade espacial sobressai-se em relação aos planos frontais que predominavam nos trabalhos anteriores, em que as distâncias eram insinuadas através da cor.

Essa decisão deve ser compreendida não como mera vontade representativa do espaço, mas como desejo de construir uma espacialidade específica, um lugar. “O lugar é qualquer coisa, mas ele inegavelmente possui uma potência própria (dynamis)”⁴. O lugar como aquilo onde se “manifesta a matéria”⁵.

⁴ Aristóteles. In: Georges Didi-Huberman. *Fra Angelico – dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995. p. 34.

⁵ Georges Didi-Huberman. *Fra Angelico – dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995. p. 34.

Na fotografia, assim como no cinema, a operação entre aquilo que a câmera vê (a suposta realidade) e a imagem apresentada (no papel fotográfico ou na tela do cinema) levanta algumas questões próximas ao campo da pintura. “Uma realidade filmada pelo cinema é sobretudo uma realidade de cinema.”⁶ “Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos.”⁷

⁶ Jean Mitry, citado em Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁷ Abbas Kiarostami. Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Ainda nesse mesmo sentido, podemos adicionar as palavras de Vilém Flusser: “Se imagens são para ser decifradas, seu caráter mágico tem que ser levado em conta. É um erro decifrar imagens como se elas fossem ‘eventos congelados.’ Ao contrário, elas são traduções de eventos em situações; elas substituem os eventos por cenas. O seu poder mágico deve-se à sua estrutura de superfície; sua dialética inerente e suas contradições internas devem ser apreciadas sob a luz dessa mágica que elas possuem.” Vilém Flusser. *Towards a Philosophy of Photography*. Göttingen: European Photography, 1984, p.48.

Daí a importância, para mim, em consentir que os elementos táteis da pintura falem por si, que a materialidade da cor e da superfície se façam notar, contribuindo para que o espectador torne-se consciente daquilo que podemos chamar de o corpo da pintura.⁸

A arte enquanto construção de uma linguagem tem suas exigências específicas até virar obra: esta é concreta (mesmo que seja só uma ação), é fenômeno, tem duração e está no mundo (há que possuir uma vitalidade própria para dele diferenciar-se). Porém, insistir num puro materialismo seria negar a própria natureza da arte. "O problema da pintura é físico e metafísico, do mesmo modo que a vida é física e metafísica."⁹

⁸(...) L'image, inapte – ou plutôt insensible – à la stricte pensée logique, tire de cette insensibilité même toute sa force signifiante." Georges Didi-Huberman. *Fra Angelico – dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995, p. 34.

⁹ Barnett Newman. *Selected Writings and Interviews*. California: University of California Press, 1992, p. 89.



fotografias

sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
40 x 30 cm
2005



sem título
fotografia digital
40 x 30 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 30 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
30 x 40 cm
2005



sem título
fotografia digital
40 x 30 cm
2005





pinturas

sem título
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
120 x 140 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
144 x 146 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
100 x 150 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
50 x 50 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
50 x 50 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
55 x 65 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2005



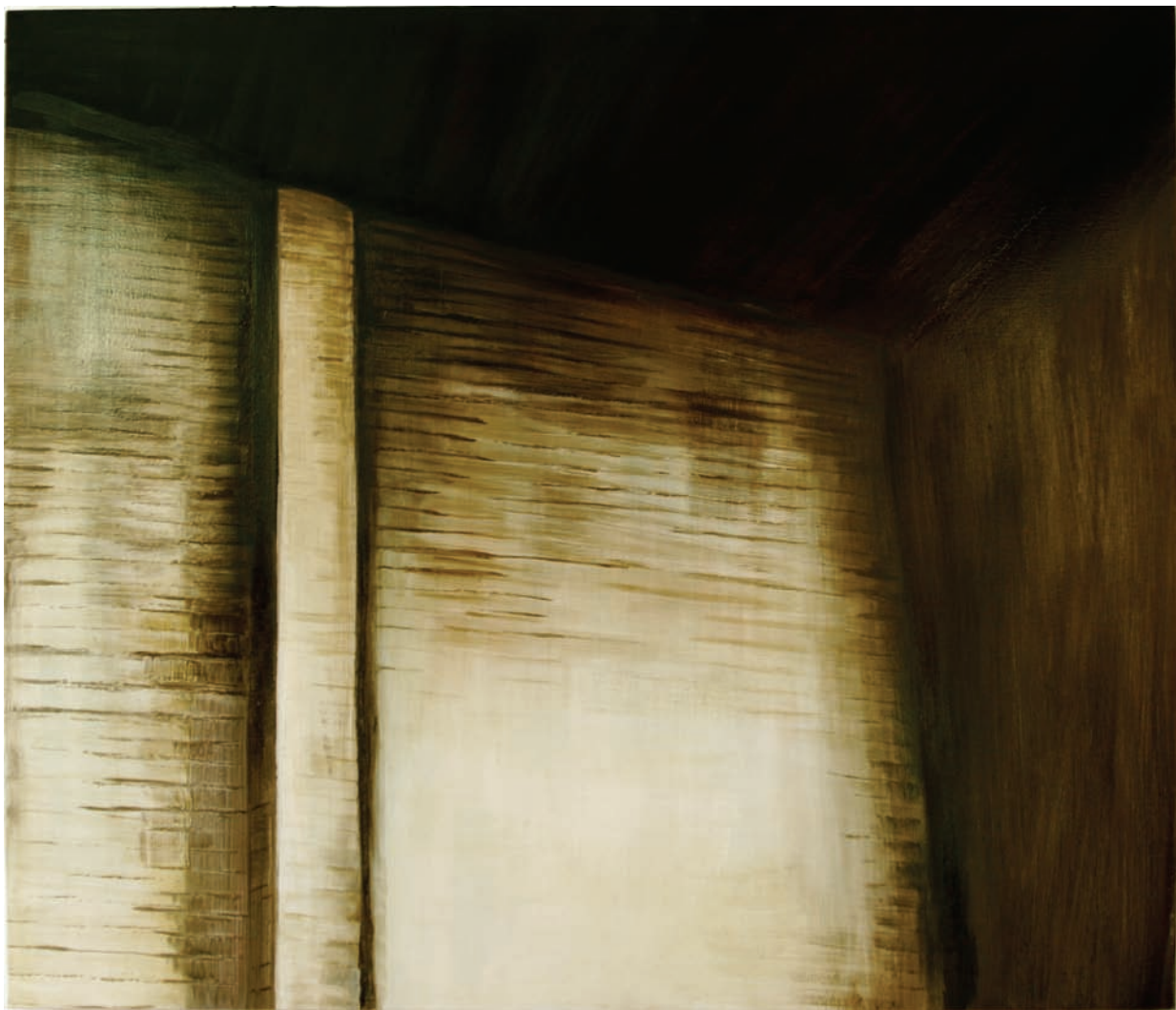
sem título
óleo sobre tela
120 x 150 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
120 x 150 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
120 x 140 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
70 x 100 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
120 x 140 cm
2005



sem título
óleo sobre tela
100 x 150 cm
2005





bibliografia

ALBERTI, L.. *Da Pintura*, São Paulo, Editora da Unicamp, 1992.

ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ARGAN, G. C.. *Arte Moderna*, São Paulo, ed. Companhia das Letras, 1992.

_____. *História da Arte Italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

BEUYS, CUCCHI, KIEFER, KOUNELLIS. *Bâtissons une cathédrale, Entretien*, Paris, L'Arche, 1988.

BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*, Massachusetts, MIT Press, 1995.

_____. *L'Informe*. Paris: Centre George Pompidou, 1996.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1988.

BRITO, Ronaldo. *Contrária Geometria*. Em Sean Scully. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2002.

_____. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CENNINI, C.. *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, Milano, Longanesi, 1984.

- CUZIN, Christophe. *Peindre? Enquête & entretiens sur la peinture abstraite*. Paris: Positions, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *La peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- GENET, Jean. *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1988.
- GOETHE, J. W. *Viagem à Itália; 1786-1788*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- GULLAR, F. "Teoria do não-objeto". In: AMARAL, A. (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950/1962*. Rio de Janeiro, Funarte, 1977.
- _____. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan Editora, 1993.
- _____. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HARRISON, C. and WOOD, P. *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackell Publishers, 1992.
- JOHNS, Jasper. *Writings, Notes, Interviews*. Moma, New York, 1996.
- JR. IVINS, William M. *Art and Geometry – The tactile and the visual*. N.Y.: Dover Publications, 1946.
- KRAUSS, R. *The Originality Of The Avant-Garde And other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- KURZ, Robert. "A estética da modernização (da cisão à integração negativa da arte)". In: *Veredas*. São Paulo, agosto de 1998.
- LOOCK, Ulrich ... [et alii]. *Luc Tuymans*. Phaidon: London, 2003.
- MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MAMMÌ, Lorenzo. *Mortes Recentes da Arte*. in *Novos Estudos- CEBRAP*, n. 60, julho de 2001.

_____. *Vólpi (Espaços da Arte Brasileira)*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1972.

MERLEAU-PONTY, M. *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy of painting*, ed. Galen A. Johnson, Northwestern University Press, 1993.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

PANOFSKY, E. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *La Perspectiva como Forma Simbolica*. Barcelona, Tusquets Editor, 1973.

PASTA, Paulo. *Notas Sobre a Pintura*. São Paulo: Dissertação De Mestrado Apresentada Ao Departamento De Artes Plásticas Da ECA – USP, 2002.

PEIXOTO, N. B.. *Paisagens Urbanas*, São Paulo, Editora SENAC/Editora Marca d'Água, 1996.

PETRARCA, Francesco. *La Lettera Del Ventoso*. Verbania, Tarará Editori, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian - a dimensão humana na arte abstrata*. São Paulo: Cosac& Naify, 2001.

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

SEVCENKO, N. *A corrida para o século XXI - No loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

STEINBERG, Leo. "Outros critérios". In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. FERREIRA, Glória e COTRIM de MELLO, Cecília (org. e apresent.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

SCHILLER, Friederich. *A Educação Estética do Homem*. Iluminuras, 1990.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac& Naify, 2003.

_____. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996 (Coleção Lazuli).

VINCI, L. da. *Trattato della Pittura*. Fratelli Melita Editori, 1989.

WOOD, Paul ...[et alii]. *Modernismo em Disputa/ a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yausujiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

Entrevistas

"Literatura deve ser vida"; um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa. Gênova, janeiro de 1965.

"A beleza do real"; Hans-Michel Herzog entrevista Sean Scully.

"Eric Davis entrevista Sean Scully".

tipologia Jason Pro 11/10/9 Futura 15
papel Couche 170g/m²

YH

contra-capá - colada na capa dura, internamente.

