

Somente alguns corpos: imagens banais da metrópole de São Paulo 1935-1945

Gabriel de Paula Biselli

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Pitta (EC).

Pesquisa: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola da Cidade, 2018.

Este ensaio é uma versão reduzida do trabalho de conclusão da graduação de Arquitetura e Urbanismo. Aqui se encontram duas das oito partes da versão completa. São elas: o Atlas Visual, no qual reeditamos o percurso realizado por Lévi-Strauss registrado em "Saudades de São Paulo" (1996) além de reunir outras imagens; o "Prólogo São Paulo 1935-1945", que apresenta cada uma das partes e seus objetivos, seguido de três ensaios sobre três obras do artista Mick Carnicelli, "Doce noite", "A alfaiataria" e

"O penúltimo enquadramento"; o "Epílogo São Paulo 2013-2018", que justifica as escolhas tomadas e relaciona o trabalho ao período de graduação; a reprodução na íntegra do poema "Lira paulistana" de Mário de Andrade; e uma cronologia inédita do período analisado. Ao reunir e apresentar esse material, o trabalho procurou criar uma leitura das transformações que a cidade de São Paulo sofreu a partir da perspectiva documental e interpretativa das obras de arte.

Just a few bodies: banal images of São Paulo metropolis 1935-1945

This essay is a reduced version of a Final Paper in the Architecture and Urbanism graduation. We present here two of eight parts of the full version, which are: the Visual Atlas, in which we retrieve Lévi-Strauss' route registered in "Saudades de São Paulo" (1996), besides gathering of other images; the "Prólogo São Paulo 1935-1945", which presents each part and its objective, followed by three essays on three works by the artist Mick Carnicelli, "Doce noite", "A alfaiataria" e "O penúltimo enquadramento"; the "Epílogo São Paulo 2013-2018", in which we justify the choices made and establishes a relation between the paper and the graduation period; the whole reproduction of the poem "Lira Paulistana" by Mário de Andrade; and an unpublished chronology of the period analyzed. By gathering and presenting this material, the paper intended to make an interpretation of the transformations that the city of São Paulo underwent from a documentary and interpretive perspective of works of art.

Solamente algunos cuerpos: imágenes banales de la metrópoli de São Paulo 1935-1945

Esta es una versión reducida del trabajo final de graduación en Arquitectura y Urbanismo. Aquí están dos de las ocho partes de la versión completa. Son: el Atlas Visual, en el cual el recogido hecho por Lévi-Strauss, registrado en "Saudades de São Paulo" (1996), se reedita, además de unir otras imágenes; el "Prólogo São Paulo 1935-1945", que presenta cada una de las partes y sus objetivos; seguido de tres ensayos sobre tres obras del artista Mick Carnicelli: "Doce noite", "A alfaiataria" y "O penúltimo enquadramento"; el "Epílogo São Paulo 2013-2018", que justifica las elecciones tomadas y relaciona el trabajo al período de graduación; la reproducción del poema "Lira paulistana" de Mário de Andrade en su totalidad; y una cronología inédita del periodo analizado. Al unir y presentar este material, el trabajo busca crear una lectura de las transformaciones que la ciudad de São Paulo ha sufrido desde la perspectiva documental e interpretativa de las obras de arte.

PRÓLOGO SÃO PAULO 1935-1945

Como abertura da coletânea de fotografias publicada no livro "Saudades de São Paulo" o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1996) elegeu uma série de dez fotos do edifício Martinelli, feitas entre 1935 e 1937. A justificativa do autor era o caráter referencial e simbólico do, até então, único arranha-céu de toda a cidade.

Para Lévi-Strauss, a apresentação de um ícone como abertura do ensaio visual não representava uma adesão ao crescimento vertiginoso ao qual esse edifício se refere. Ao contrário, expõe suas complexidades e contradições. Análogo em sua metodologia, a obra "Somente alguns corpos — imagens banais da metrópole de S. Paulo 1935-1945" não encara as ideias de civilização e de progresso pacificamente, nem o faz a partir de ícones.

"Somente alguns corpos..." é semelhante à uma pintura que mostra um aglomerado de edifícios banais, baixos e, à primeira vista, desinteressantes. Não fosse a tímida agitação dos estabelecimentos ao rés-do-chão desses prédios junto de um ou outro painel luminoso presente na cena, "Noturno" — pintura realizada pelo artista Mick Carnicelli — representaria uma cidade melancólica e ameaçadora.

A faixa diagonal dos longos muros que recortam e dividem os logradouros no quarteirão de baixo é oposta, como forma e imagem, aos elementos verticais que estruturam o quadro. Apesar de anônimo e ordinário, os dois conjuntos edificadas definem uma imagem de uma cidade comum. A ideia do genérico é cara ao trabalho, pois a partir dela é possível rastrear como o objeto, a metrópole de São Paulo, se formou.

Em termos de forma, os interesses econômicos na construção de uma metrópole podem ser qualquer coisa: e é precisamente a capacidade ou o potencial de ser e se tornar qualquer coisa a chave desse processo. Nesse sentido, a imagem de uma arquitetura viável, que se apropria e explora o potencial das coisas, é aquela corriqueira que, reduzida ao que é essencial, ampara qualquer atividade prevista ou imprevista¹.

Estabelecer critérios de aproximação entre imagem e forma, entre aparência e a maneira pela qual ela se dá, é, ao mesmo

tempo, criar um campo de atrito possível entre obra e mundo. É nesse sentido que a produção de Carnicelli, por exemplo, relaciona-se com as dinâmicas de uma cidade e sua época ou, pelo menos, uma visão dela.

Se a maneira pela qual o pintor constrói sua imagem é definidora da experiência que se tem, pode-se dizer que a pesquisa pictórica de um artista cujo motivo é, sobretudo, urbano, imprime as marcas de sua própria vivência: seu trabalho, seu traquejo, seus tiques e lugares-comuns transformam-se não apenas em documento, mas também em discurso de como construir uma imagem dessa cidade.

Segundo Mayra Laudanna, curadora da exposição "Os itálos e os brasileiros na arte do entreguerras", na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1999, a prova de que o trabalho de Carnicelli faz parte desse rol é que ele, na contramão dos artistas que iniciaram sua prática artística em oficinas ou escolas profissionalizantes, desenvolveu seu aprendizado justamente no olhar².

Contudo, "Somente alguns corpos..." não se detém no esgotamento de uma biografia ou de um trabalho de arte. Por meio da edição, este trabalho propõe relacionar as interfaces de uma obra, sua construção e o acúmulo dos tempos que constituem uma cidade. Desse modo, desenho, fotografia, pintura e literatura delineiam uma possibilidade de seu exame, sob o aspecto preciso do banal.

"Somente alguns corpos..." é, portanto, menos uma coletânea ou um conjunto de documentos sobre determinado tema, com o objetivo de se tornar amostragem, e mais uma reunião afetiva de alguns objetos-corpos. Mesmo que desconexos entre si, sua captura, circunscrita no espaço e no tempo determinados, permite a construção de um relato sobre a incongruência e a inadequação, e, ao mesmo tempo, sobre a coexistência de mundos distintos: o plácido e o cosmopolita.

Os "corpos" foram reunidos em um território-arquipélago envolto de "solidão" e incomunicabilidade. Dentro desse espaço há confusão entre protagonismo e coadjuvação. Ora heróis, ora algozes, as personagens que habitam esse território-arquipélago representam os conflitos de uma metrópole em formação.

"Somente alguns corpos..." caminha com o leitor pela cidade de São Paulo entre 1935 e 1945. Embora alguns corpos reunidos extrapolem a periodização, as duas datas são marcadas, respectivamente, pela atualização de duas andanças: a de Lévi-Strauss, registrada no já citado "Saudades de São Paulo", e a de Mário de Andrade, por meio de "Lira paulistana", livro de poemas escrito durante o período do Estado Novo e publicado logo após a morte do autor.

Enquanto na primeira andança — e de acordo com o próprio autor — a cidade é separada e tipos pela fotografia, que discerne "constantes em sua estrutura e desenvolvimento" (STRAUSS, 1996, p.14), observa e descreve a "repetição nos espaços de habitação, das categorias sociais e econômicas, das atividades profissionais" (STRAUSS, 1996, p.15), na segunda, de acordo com Alfredo Bosi, a mesma cidade é "ressentida e apreendida por um poeta maduro que se despojou do pitoresco" (BOSI, 2001 apud CHAUVIN, 2016, p.21).

Em "Lira Paulistana", revisão crítica de Mário de Andrade sobre a "fase heroica" (LAFETÁ, 1947 apud CHAUVIN, 2016, p.26) de outrora, um outro eu, um eu mais sombrio, acompanha, dia e noite, o ritmo do lugar onde, no fim da vida, desejou seu sepulcro: "Quando eu morrer quero ficar,/ Não contem aos meus inimigos,/ Sepultado em minha cidade,/ Saudade" (ANDRADE, 1945, p.90). A sequência desses versos espalha um corpo que, identificado, de maneira terna, com partes icônicas da cidade — a Rua Aurora, o Paiçandu, o Pátio do Colégio, o Correio, os Telégrafos, o Alto do Ipiranga, o Jaraguá, a Universidade — se vincula a ela.

Como assinalou Jean Pierre Chauvin, professor de Cultura e Literatura Brasileira da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, "na poesia marioandradina tanto a vida quanto a morte; tanto a empolgação quanto o tédio; tanto a paixão como a apatia dividem o espaço e o tempo, evocados pela palavra sensível e precisa" (CHAUVIN, 2016, p.27). Uma vez que, para essa análise, a produção de Carnicelli compartilha a sensibilidade e precisão do poeta, é nesse espaço e tempo que "Somente alguns corpos..." se encontra, estabelecendo uma ligação permanente com sua cidade.

Mick Carnicelli assumiu seu ofício de pintor entre 1935, quando Lévi-Strauss se comproveu "em imaginar o aspecto futuro da cidade" (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.15), e 1945, quando, de "maneira extremamente política, revoltada contra a miséria e a exploração" (LAFETÁ, 2004 apud CHAUVIN, 2016, p.19), Andrade duvidou a validade de cantá-la³. No fim dos anos 1920, após temporada na Europa, Carnicelli retornou ao Brasil e trabalhou como ilustrador e homem de negócios. A prática da pintura foi cultivada apenas nas décadas seguintes.

Embora tardio, seu ingresso no circuito de arte pode ser justificado pelo agitado ambiente cultural do período. O contato com a já consolidada geração de 1922, a circulação de exposições internacionais, sobretudo de arte francesa⁴, o apoio e legitimação da crítica contemporânea — como a de Geraldo Ferraz, Osório Cesar, Quirino da Silva, Sergio Milliet —, fazem-no participar de salões, como o do Sindicato dos Artistas Plásticos, do qual se torna sócio contribuinte, além de outras mostras coletivas e individuais.

Segundo Tadeu Chiarelli, curador da última retrospectiva de Mick Carnicelli, em 2004, nesse momento

[...] a São Paulo que, mesmo no âmbito do modernismo de 1922 e de suas derivações nos anos de 1930 e 1940, raramente aparece nas pinturas, passa a ser registrada com o dinamismo [...] de uma representação expressiva do real. (CHIARELLI, 2004, p.14-15).

Se, ainda de acordo com Chiarelli, a "íconografia paulistana nasce 'condenada ao moderno', [...] sob o signo da fotografia" (CHIARELLI, 2004, p.15), Carnicelli capta a fisionomia da cidade, indicando aspectos sensíveis do pujante complexo metropolitano, por meio da pintura.

Entre alguns dos aspectos sensíveis de sua produção, ainda que oscilante, pode-se destacar a maneira pela qual o céu dessas imagens é tomado menos pelos fenômenos atmosféricos e mais pelas intervenções do homem. Na pintura de Carnicelli, o cosmo, que para Mário de Andrade, ampara "um céu indeciso entre nuvens cansadas" (ANDRADE, 1945, p.416)⁵, é perturbado pela modernidade ordinária de guias e andaimes.

Não valorizasse, vez ou outra, os "aspectos puramente plásticos da pintura" (CHIARELLI, 2004, p.19), o céu dessas paisagens abrigaria apenas uma cidade-cenário, fragmentos de lugares sem caráter. Como na pintura "Sem título, s.d.", reproduzida na contracapa do trabalho de conclusão, o interesse por aquilo que resta, por aquilo que é recortado e por aquilo que é vulgar torna-se evidente. Como aponta Chiarelli, é justamente o conjunto desses interesses que permite indicar os sinais típicos de uma cultura visual paulistana e, como consequência, identificar o seu caráter artificial (CHIARELLI, 2004, p.18).

Ao reeditar o percurso de Lévi-Strauss, analisar em três ensaios a obra de Mick Carnicelli, apresentar o poema de Mário de Andrade e eleger uma cronologia do período, "Somente alguns corpos..." procura criar uma leitura das transformações que a cidade de São Paulo sofreu a partir da perspectiva documental e interpretativa das obras de arte.

DOCE NOITE

Ouve, querida, a doce noite que caminha.
(BAUDELAIRE, 2010, P.83)

A cidade passa a ser um tema nas artes visuais ao longo da segunda metade do século XIX. Na introdução de "A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores", o historiador e crítico de arte britânico T. J. Clark (2004) aponta um aspecto moral que, sobreposto ao hedonismo do artista ou ao simples apetite pela luz e pela cor, teria como objetivo imprimir relatos da verdade, relatos da liberdade social.

Tomado pela ideia de arte enquanto trabalho, o artista das décadas seguintes à virada do século, se mostrou mais interessado pelo próprio ato de pintar e não apenas de simbolizar, e passou a construir imagens cujo objeto são as formas de sociabilidade informais e espontâneas. Clark, por meio de outro historiador da arte, o lituano baseado em Nova Iorque Meyer Shapiro, argumenta que à medida que os contextos da sociabilidade burguesa se deslocavam da comunidade, da família e da igreja para as formas comercializadas ou privadas — ruas, cafés,

locais de recreação —, a consciência de liberdade individual se aguçava.

Histórias de individualidade possuem autores e espectadores. No entanto, essas narrativas são ainda obscuras. Entre o congelamento de processos urbanos, como em um *presente* histórico perpétuo e a somatória de micro-histórias (BENDER, 2002, p.102)⁶, torna-se possível identificar a existência dessas narrativas sem, contudo, conhecer suas origens, trajetória ou particularidades de suas personagens.

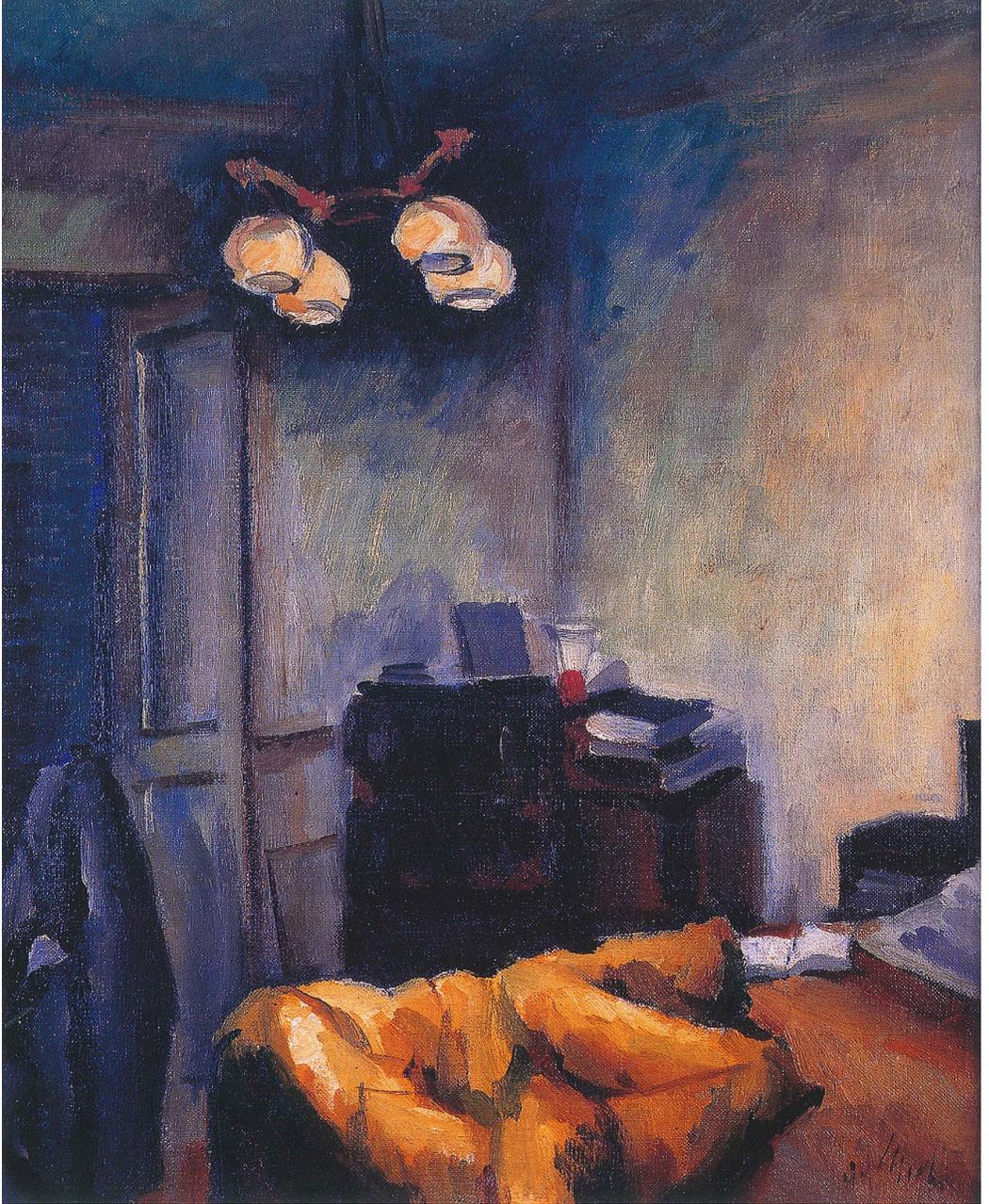
Os processos de transformação urbana, os edifícios, as atividades, os indivíduos e os objetos do cotidiano ajudam a construir, a sua própria história e a história daquilo que é público: a cidade. Salvo as distâncias espaciais, temporais e sociais, é razoável aplicar o método de Clark a outros estudos de caso, inclusive àqueles que interessam ao exame da cidade de São Paulo durante seu processo de metropolização. Isso posto, tomemos como exemplo a pintura "Sem título", de 1944, do artista italo-brasileiro Mick Carnicelli.

Parte do grupo de pinturas de interiores presente em sua obra, "Sem título" representa um espaço privado e doméstico. A cama desfeita, o paletó pendurado em uma cadeira, a cômoda abarrotada de livros e outros objetos pessoais, a poltrona e o lustre em estilo *art nouveau* são os elementos que ambientam a cena.

Esses objetos, além de remeterem à interioridade e ao recolhimento, constroem os esquemas geométricos da tela: a aresta do quarto, levemente deslocada à esquerda da composição, junto ao lustre e às linhas paralelas da porta conferem verticalidade ao conjunto; a cômoda, bloco maciço mais ao centro, e a colcha, modelada com a espessura de um rochedo "cézanniano", ancoram a faixa inferior da tela.

A sucessão desses elementos, entendidos enquanto planos e massas de cor, atribui profundidade de campo à tela. Se não há "história sem profundidade"⁷ (ARGAN, 2003, p.121), essa atribuição é também aquela que assinala a passagem do tempo e a presença da narrativa.

Desse modo, é possível identificar marcas da história por meio da "vida" desses objetos. O lustre, por exemplo: elemento que não apenas desvia a composição e, consequentemente, o ato de olhar, para cima, mas a ascende,



literalmente — graças à variação de tons brancos e ocres das cúpulas de vidro em forma de calotas esféricas —, deve também ser entendido como um signo da latente indústria paulistana.

Expressões tipicamente *art nouveau*, seus pontiagudos ornamentos zoomórficos fazem parte desse estilo que alinhou o projeto técnico ao estético. Mesmo pouco difundido no Brasil, o *art nouveau* edificou importantes símbolos da elite cultural nas primeiras décadas do século XX.

Em São Paulo, talvez o seu maior expoente, ainda preservado, seja a Vila Penteado. Projetada pelo arquiteto sueco Carlos Ekman, em 1902, para abrigar as famílias do industrial Conde Antônio Álvares Penteado e a de seu genro Antônio Prado Junior, foi doada à Universidade de São Paulo, em 1949, quando passou a sediar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-Maranhão), até a sua transferência para a Cidade Universitária, em 1968.

Tributário à ideia de um projeto total, o edifício, hoje sede da unidade de pós-graduação da mesma universidade, propõe a integração entre as artes: paisagismo, mobiliário, pintura e escultura possuem o mesmo rigor formal e imagético.

Testemunhos dessa condição de imagem que atravessa a obra são as três pinturas localizadas no salão principal da Vila, cujo *leitmotiv* é o forjamento de uma história da indústria têxtil, passando por temas indígenas, artesanais e fabris. As pinturas "A indústria nacional no século XVI ao XVIII", realizada por Oscar Pereira da Silva, e "Glorificação da indústria", realizada por Carlo de Servi, têm como objetivo comunicar a posição social dos mecenas.

Ainda sobre aquele objeto particular presente na pintura de Carnicelli, o lustre funciona também como índice de uma exterioridade. Se não podemos assegurar que a abertura à esquerda do quadro seja uma porta para um corredor ou outro cômodo interno — ou então para o balcão de uma sacada de um pequeno prédio, cuja vista se abriria para um céu desimpedido —, é o simples fato da cena ser iluminada artificialmente que nos garante a sua qualidade noturna.

No entanto, a iluminação não é propriamente objetiva e ambiental: a incidência luminosa não segue apenas a fonte principal da cena, o lustre. Parece

haver uma outra fonte fora de campo, na parte inferior direita do quadro, pois se a colcha é o elemento mais luminoso da composição, devido à incidência direta e vertical do lustre, as paredes são banhadas por reflexos de uma luz mais difusa, filtrada pelas cúpulas. O estranhamento, e, portanto, a subjetividade, se dá pela intensidade de luz na parte mais à direita do quadro, que não respeita, necessariamente, a trajetória normal dos raios luminosos.

A predominância de tons frios e escuros, azulados e esverdeados⁸, na parte superior esquerda, que gradualmente se torna quente e clara, com variações entre amarelos e ocres, junto à fatura — à sobreposição de camadas de tinta e o direcionamento aleatório das pinceladas feitas a partir de pincéis pequenos e médios, com pontas arredondadas — é também a maneira pela qual o artista atinge maior grau de expressividade.

A fatura, espessa, concentra mais matéria em alguns pontos: nas cúpulas do lustre, na cômoda, na colcha, ou seja, no eixo central da tela. Essa escolha, junto daquela de compor e delimitar formas mais por meio dessas manchas e menos pelo desenho, colabora com a construção de uma atmosfera de confinamento e ameaça de quem a experiencia.

Além do recorte espacial — um canto espremido pela profusão de objetos —, a deformação e a desordem com que a cena é construída concordam com a hesitação desse sujeito que acompanha as transformações dos espaços públicos e privados da cidade. Anônimo, o sujeito hesitante que vivencia a cena é um homem da metrópole.

De maneira inusitada, o sujeito fictício de Carnicelli não experimenta essa metrópole como um *flâuner*: prefere introspecção e isolamento à sociabilidade e à boêmia, serenidade à vadiagem. Se a fotografia corrente do período, de German Lorca a Alice Brill, de Hans Gunter Flieg a Hildegard Rosenthal, de Geraldo de Barros a Marcel Gautherot, privilegiou o regozijo da luz por meio dos letreiros e painéis luminosos, pelos faróis dos automóveis e pelos sinais de trânsito — "Luzes suaves e certas, luzes até nas sombras" (ANDRADE, 1945, p.424) —, Mick Carnicelli reserva, ao êxito e à celebração da técnica, motivos reflexivos, aflitos.

Em "Sem título", a escassez de lúmens não incomoda menos do que o ofuscamento. O isolamento não protege mais do que convívio. O quarto não é mais acolhedor do que a rua. A limitação de decoro não diminui a profusão de sensações. O sujeito de poucas posses, não é nem austero nem complacente. Singelo, não é menos atento ou faz menos parte da cidade do que o *dândi*.

CRÉDITO DA IMAGEM

Mick Carnicelli
Salerno, Itália, 1893 - São Paulo, Brasil, 1967
Sem título, 1945
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Coleção particular, S. Paulo
Foto Momesso Edições de Arte

NOTAS

1. Esse trecho faz menção a algumas ideias desenvolvidas pelo crítico e arquiteto italiano Pier Vittorio Aureli, a quem voltarei a me referir mais tarde. Um importante pilar da contribuição de Aureli à crítica é a revisão dos conceitos de "banal" e "genérico", este último immortalizado na história da arquitetura por Rem Koolhaas em "A cidade genérica" (2013). Para maior compreensão desses conceitos, consultar, respectivamente, o livro *Less is Enough*, (2013) e o artigo, de onde os termos utilizados foram retirados: *The Barest Form in which Architecture Can Exist: Some Notes on Ludwig Hilberseimer's Proposal for the Chicago Tribune Building*, (2011).
2. Consenso entre os pesquisadores, um dos métodos de Mick Carnicelli era o de pintar a partir de fotografias, ao menos as pinturas de paisagens. São também notáveis as cópias que realizava de mestres, como a de Ettore Tito, pintor e professor da Academia de Belas Artes de Veneza.
3. "Eu nem sei se vale a pena/ Cantar São Paulo na lida,/ Só gente muito iludida/ Limpa o gosto e assopra a avena,/ Esta angústia não serena,/ Muita fome pouco pão,/ Eu só vejo na função/ Miséria, dolo, ferida,/ Isso é vida?" (ANDRADE, 1945, p.422).
4. Uma alternativa para a proteção e salvaguarda das obras de arte frente às invasões nazistas na França foi a circulação de coleções pelas Américas. As exposições "Do neoclássico de David às tendências inaugurais do século XX", no Rio de Janeiro, em 1940, e "150 Anos de Pintura Francesa", que circulou entre São Paulo e Rio de Janeiro no mesmo ano, trouxeram mais de 175 obras de artistas do século XIX e da Escola Paris. Essas mostras exibiam Gauguin, Seurat, Matisse, Picasso, Cézanne, Van Gogh, Monet, Degas, Toulouse-Lautrec, entre outros. Além disso, foi grande o número de artistas europeus que recusaram a luta armada e migraram para o continente americano, contribuindo para a ebulição do ambiente artístico e cultural dessas cidades.
5. "Vaga um céu indeciso entre nuvens casadas,/ Onde está o insofrido? O mal das almas/ Quase parece um bem na linha das calçadas,/ A palavra se inutiliza em brisas calmas." (ANDRADE, 1945, p.416).
6. Os conceitos de presente histórico perpétuo e de micro-história têm o sentido que Thomas Bender atribuiu em "Modern Aesthetics and Urban Politics". a partir da leitura de "A invenção do cotidiano" (1984), do

filósofo francês Michel de Certeau Seu ensaio analisa dois grupos distintos de artistas que atuam na e sobre a cidade de Nova Iorque no início do século XX, nessa publicação que teve como motor o atentado às Torres Gêmeas em setembro de 2001.

7. "O pensamento humanístico, do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções do espaço e do tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se e ordenam-se em um sistema racional, manifestam-se em uma forma unitária e universal, o espaço. Do mesmo modo ordenam-se os infinitos e diversos eventos que sucedem no tempo. A forma ou a representação segundo a razão do espaço é a perspectiva; a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a história. Uma vez que essa ordem não está nas coisas, mas é imposta às coisas pela razão humana que as pensa, não há diferença entre a construção e a representação do espaço e do tempo. A perspectiva dá o verdadeiro espaço, isto é, uma realidade da qual é eliminado tudo o que é casual, irrelevante ou contraditório; a história dá o verdadeiro tempo, isto é, uma sucessão de fatos da qual é eliminado o que é ocasional, insignificante, irracional. A perspectiva constrói racionalmente a representação da realidade natural, a história, a representação da realidade humana: pois que o mundo é natureza e humanidade, perspectiva e história se integram e, juntas, formam uma concepção unitária do mundo" (ARGAN, 2003, p.131-132).

8. A partir do exame presencial da obra, podemos constatar que não há tanto contraste e saturação quanto na reprodução fotográfica. Há, sim, pontos extremamente densos de tinta, como os verdes da aresta do quarto, que garantem sua expressividade, mas o todo é bem mais "calmo" do que aparenta. Presencialmente, a tela possui coloração mais fria do que quente.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. Tradução e notas de Guilherme de Almeida. Ilustrações de Henri Matisse. Apresentação de Manuel Bandeira. Posfácio de Marcelo Tápia. 3.ed. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ANDRADE, Mário de. **De Pauliceia Desvairada a Lira Paulistana**: Mário de Andrade. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- ARGAN, Giulio Carlo. O Quatrocentos: a nova concepção da natureza e da história. In: **História da arte italiana**: De Giotto a Leonardo. v.2. Trad.: Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.131-132.
- AURELI, Pier Vittorio. **Less is Enough**. Moscow: Strelka Press, 2013.
- _____. *The Barest Form in which Architecture Can Exist: Some Notes on Ludwig Hilberseimer's Proposal for the Chicago Tribune Building*, 2011. Disponível em <thecityasaproject.org/2011/10/the-barest-form-in-which-architecture-can-exist-some-notes-on-ludwig-hilberseimer%E2%80%99995-proposal-for-the-chicago-tribune-building/>. Acesso em: 18 dez. 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles. Recolhimento. In: ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das Flores do mal de Baudelaire**. 3.ed. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BENDER, Thomas. Modern Aesthetics and Urban Politics. In: _____. **The Unfinished City**: New York and the Metropolitan. New York: New Press, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 13.ed. São Paulo: Ouro Azul, 2014, p.117-145.

_____. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 13.ed. São Paulo: Ouro Azul, 2014, p.147-175.

CARNICELLI, Mick. **São Paulo, paisagem da alma**. Curadoria e texto: Tadeu Chiarelli. São Paulo: Momesso; MAM, 2004.

CHAUVIN, Jean Pierre. Mário de Andrade, entre o alaúde e a viola. In: ANDRADE, Mário. **De Pauliceia Desvairada a Lira Paulistana**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

CHIARELLI, Tadeu. Algumas palavras sobre a obra de Mick Carnicelli. In: CARNICELLI, Mick. **Mick Carnicelli: São Paulo paisagem da alma**. São Paulo: Momesso; MAM, 2004, p.13-22.

CLARK, T. J. Introdução. In: _____. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores**. Trad.: José Geraldo Couto. Coord.: de Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.35-57.

DUARTE, Benedito Junqueira. **B. J. Duarte: caçador de imagens**. Textos: Rubens Fernandes Junior, Michael Robert Alves de Lima e Paulo Valadares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. **O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1970)**. 2011. Dissertação (Mestrado) — Programa de História da Arte e da Cultura, DH-IFCH, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. Trad.: Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KIM, Lina; WESELY, Michael. **Arquivo Brasília**. Trad.: Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOOLHAAS, Rem. **A cidade genérica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013

LAUDANNA, Mayra. **Os ítalos e os brasileiros na arte entre guerras**. Projeto: Emanuel Araujo. Curadoria e texto: Mayra Laudanna. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades de São Paulo**. Trad.: Paulo Neves. Projeto gráfico: M.A.S. Org.: Ricardo Mendes. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MACHADO JÚNIOR, Rubens Luís Ribeiro. **Imagens brasileiras da metrópole — A presença da cidade de São Paulo na História do Cinema**. 2007. Tese de Livre-Docência, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NAVES, Rodrigo. Anonimato e singularidade em Volpi. In: _____. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1996, p.179-195.

PEDROSA, Mário. **Arquitetura — Ensaios críticos**. Organização, prefácio e notas: Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TOGNON, Marcos. **Marcello Piacentini: arquitetura no Brasil**. 1993. 237 f. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. 1993. Disponível em: <www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280824>.

SOBRE O AUTOR

Arquiteto e urbanismo graduado pela Escola da Cidade em 2018, professor assistente da mesma instituição e cofundador do CLUBE, escritório de arquitetura baseado em São Paulo.

gabrielbiselli@gmail.com