

## Outros espaços<sup>1</sup>: pequeno atlas de memórias de cidades

Other spaces: small atlas of memories of the cities

**Clediane Lourenço**

Doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - cledianel21@gmail.com

### Resumo

Este estudo tem como principal eixo norteador a cidade como campo de investigação das artes visuais. A partir da proposta de Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e do conceito de Imagem Mariposa de Didi-Huberman, este trabalho procura estabelecer e construir um Atlas de imagens de cidades sensíveis, feitas por artistas de tempo e espaços distintos. Esse estado anacrônico da imagem, pensado e proposto pelos autores citados permite, neste artigo, encontros, como por exemplo: de um artista holandês do século XIX com um artista brasileiro, que vivia em uma cidade pacata do Estado do Paraná em meados do século XX. Esses vínculos promovidos aqui, anacronicamente, são construídos pautados no caráter imaginário, solitário e singelo das imagens de cidades, que possibilitam esses encontros de historicidades heterogêneas.

**Palavras-chave:** Cidade imaginária. Cidade real. Atlas.

### Abstract

This study has as main guiding axis the city as field of investigation of the visual arts. Based on Atlas Mnemosyne's proposal of Aby Warburg and Didi-Huberman's concept of Mariposa Image, this work seeks to establish and construct an Atlas of images of sensitive cities made by artists of different times and spaces. This moving state of the image, thought and proposed by the mentioned authors, allows in this article, approximations, as for example: of a Dutch artist of the 19th century with a Brazilian artist, who lived in a quiet city of the State of Paraná in the middle of the XX century. These links promoted here, anachronically, are based on the imaginary, solitary and simple character of the images of cities, that make possible these encounters of heterogeneous historicities.

**Keywords:** Imaginary city. Royal city. Atlas.

Recebido em: 31/05/2017

Aceito em: 17/05/2018

<sup>1</sup> Outros Espaços é o título de uma conferência que Michel Foucault apresentou em março de 1967 para o círculo de Estudos Arquitetônicos, e que foi publicado apenas em 1984, e que tomo emprestado aqui justamente fazendo referência a tal texto e ao seu conceito de Heterotopia.

As paisagens urbanas indiciam a presença humana, o florescer e também o declínio de uma civilização. A cidade é o lugar onde as coisas acontecem com mais intensidade e as imagens, pinturas e representações de paisagens urbanas são o reduto de sensibilidade, ao trazer uma nova dimensão da percepção deste espaço. Essas imagens revelam a cidade sensível, a cidade pensada, cidades que se apresentam mais reais à percepção de seus habitantes do que o próprio referente urbano na sua materialidade, uma vez que trazem em sua superfície a cidade de memórias e histórias, de lembranças coletivas e singulares.

A cidade tem sido domínio privilegiado para investigações estéticas desde muito tempo. Nas artes plásticas e na literatura a cidade foi e continua sendo fonte de investigação e criação de artistas e escritores. Como não lembrar o clássico livro de Ítalo Calvino, “As cidades invisíveis”, em que o autor nos mostra que cada cidade, mesmo composta no imaginário pelas cidades que conhecemos ou ouvimos falar, é única na sua paisagem e na construção de seu espaço pelos seus habitantes:

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente (CALVINO, 1990, p. 149).

Com Calvino entendemos que o número de possíveis cidades é infinito, que a cidade se constrói pedaço por pedaço, com fragmentos do passado. E nesse grande baú de relíquias e memórias, encontramos não apenas cidades concretas, mas também as sonhadas, imaginárias, algumas até inalcançáveis, outras capazes de se colocarem como reais. Afinal, segundo Pesavento (2007, p. 1), essas representações de cidades:

Que chamamos de mundo real é aquele trazido por nossos sentidos, os quais nos permitem compreender a realidade e enxergá-la desta ou daquela forma. Pois o imaginário é esse motor de ação do homem ao longo de sua existência, é esse agente de atribuição de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas.

Todas as cidades construídas por Marco Pólo são imaginárias, contudo foram criadas a partir de uma, que sempre permanece implícita: “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo

algo a respeito de Veneza” (CALVINO, 1990, p. 82). Adrianus Eversen (1818-1897), pintor holandês, também tem sua cidade referência, retratou a atmosfera típica holandesa do século XIX em seu trabalho. Contudo, em sua escolha de temas, Eversen se permitiu mais liberdade. Ele pintou principalmente paisagens imaginárias, compostas de fragmentos reais da cidade junto com partes inventadas. A vida cotidiana das pessoas, a arquitetura holandesa e o efeito de iluminação da luz solar, desempenhou um papel importante em seu trabalho. Em suas cenas de ruas, geralmente são incluídas figuras humanas, pois a atmosfera do lugar, com cores cuidadosamente escolhidas e o cotidiano puro e simples, era mais importante que a imagem topográfica (figura 1).

Figura 1 – Adrianus Eversen, Rua iluminada pelo sol no dia do Mercado (Amsterdam 1818-1897 Delft). Óleo sobre tela. 57 x 46.6 cm.



Eversen fez cenas de mercado, do canal e de vista de cidade. Mas o que mais intriga nessa obra é a realidade impressa na cena, mesmo que a construção arquitetônica em parte seja inventada, o artista integra a composição engendrando dúvida no observador de que algo ali não faça parte da cidade holandesa de fato, trata-se de um jogo entre o real e o imaginário.

Pesavento (2007, p. 2) afirma que todo imaginário “diz respeito a formas de percepção, identificação e atribuições de significados ao mundo, o que implica dizer que trata das representações construídas sobre a realidade, no caso, a cidade”. Portanto, criamos relações com o espaço em que vivemos ou que visitamos, e isso é o que modifica nosso olhar sobre ele.

A obra de Eversen nos conduz a um passado ainda mais antigo instigado pelos temas de cidades antigas, antes ainda no século XVI, quando o pintor flamengo Paul Vredamen de Vries também pintou cidades imaginárias. Suas obras remetem a cenas antigas e ricas em ornamento. Segundo Rodriguez (2012), essas arquiteturas imaginadas eram a forma dos artistas de expressarem seus sonhos e ideias, além de mostrarem a relação com a perspectiva na criação de cenários.

Neste caso, as obras de Eversen e de Vredamen, mesmo distantes no tempo se aproximam pelo caráter de sonho, de arquiteturas imaginárias. Foram construídas pelo pensamento e nos permitem apreciar e até vivenciar uma realidade possível de um lugar inexistente, são cidades sensíveis. No entanto, a Cidade Ideal de Vredeman (figura 2), é mais desconexa, antes de ser uma cidade para se viver se assemelha mais a uma cidade devastada e isolada, a não ser pelo cair da água do pequeno chafariz, tudo parece abandonado. Já a de Eversen existe um pequeno movimento com a presença das pessoas. Contudo, ambas demonstram um querer dos artistas, em representar uma cidade, mesmo imaginária, com todos os seus detalhes.

Figura 2 – Vredeman de Vries. Uma cidade Ideal. Óleo sobre tela, 41,2 x 63,6 cm. Siena, Universalmuseum Joanneum.



Todos esses elementos analisados são frutos do caráter movente da imagem que Didi-Huberman reflete a partir do pensamento de Aby Warburg, onde as particularidades da imagem nos fazem ver o que outras fontes não mostram. Assim, precisamos saber como agir diante da imagem. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 34), “ficamos diante da imagem como diante de um tempo complexo, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos” o resultado seria “uma desterritorialização da imagem e do tempo que exprime sua historicidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34).

As imagens possuem uma energia vital, um tempo próprio, e tornam-se um ponto de encontro dinâmico. A experiência interna das imagens carrega uma população de fantasmas, que é o que sobrevive, as formas de tensões já mortas. Nas imagens da arte, cada movimento dos detalhes, seja na forma ou na essência, revelam esses seres desaparecidos e, mais ainda, revelam o elemento fecundo desses desaparecimentos. Warburg define essa história das imagens que praticava, como “uma história de fantasmas para gente grande” (WARBURG, apud, DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72).

Amparado na noção de Atlas, sobretudo no Atlas Mnemosyne<sup>2</sup>, de Aby Warburg, Didi-Huberman (2013, p. 401) crê que o campo das imagens rearticula a episteme da própria história da arte pelo que nela há de sensível:

Na condição de montagem, o atlas *Mnemosyne* propõe algo bem diferente de uma simples coletânea de imagens-lembranças que contêm uma história. Ele é um dispositivo complexo, destinado a oferecer – a abrir – as demarcações visuais de uma memória impensada da história, algo que Warburg nunca parou de nomear: *Nacheleben*. (...) *Mnemosyne* é, portanto, o objeto anacrônico por excelência: mergulha no imemorial para ressurgir no futuro.

---

<sup>2</sup> Mnemosyne, foi um projeto ambicioso de Warburg, de fazer um Atlas de imagens, onde as imagens podiam ser confrontadas e dialogadas entre si, independentemente do tempo e do espaço de cada uma. “Mnemosyne é uma disposição fotográfica. (...) Tratava-se, pois, estritamente falando, de formar quadros com fotografias, no duplo sentido abarcado pela palavra “quadro”. No sentido pictórico, pois os tecidos estendidos sobre as armações tornavam-se o suporte de um material imagético extraordinariamente diversificado, tanto em seus temas quanto em sua cronologia. (...) O Atlas warburgiano forma um ‘quadro’ sobretudo no sentido combinatório – uma “série de séries”, como tão bem definiu Michel Foucault-, pois cria conjuntos de imagens, os quais, em seguida, relaciona entre si (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 385).

E de fato, pela vibração intensa das imagens de cidade pintadas, é que essas imagens entram em contato aqui; esse bater de frente das imagens vai construindo novos encontros, novas relações, nos assombrando cada vez mais, em cada novo detalhe percebido que pulsa diante dos olhos.

O artista paranaense Paul Garfunkel também registrou o dia-a-dia e a vida comum, tendo por base também uma cidade referência. Suas obras são uma espécie de crônica, que revelam hábitos dos brasileiros e paranaenses, mas principalmente dos curitibanos: “O Paraná virou sua terra e os paranaenses seus conterrâneos. Ele tinha um enorme apreço pelas cores e pelas pessoas do Paraná, desde seus primeiros anos, em Cruz Machado, até sua morte, em Curitiba”, revela Luca Rischbieter (2009), neto do artista.

Figura 3 – Paul Garfunkel, Largo da Ordem, 1957. Óleo sobre tela, 65 x 92 cm. Coleção Prefeitura Municipal de Curitiba.



Garfunkel, com suas cenas do cotidiano e festivas no espaço urbano, em algumas obras se mostra como um documentarista dos aldeamentos do interior paranaense. Segundo Auler (1979), o artista recria a paisagem sem fugir da documentação referencial e sempre voltado para a natureza, o céu, o chão, as árvores, as pessoas, as casas, os animais e as águas do litoral. A obra de Garfunkel, O lago da ordem (figura 3), representa uma parte do centro histórico de Curitiba, quando esta ainda era provinciana, com seus cavalos puxando as carroças e sua rua de pedra. Em muito, faz lembrar as figuras em uma cidade holandesas (figura 1) de Eversen. A rua de pedra também está lá, assim como seu povo e suas carroças. Mas o que mais essas imagens possuem em comum é

atmosfera pacata dessas cidades, com seu cotidiano lento e contínuo. Essas obras revelam os vestígios de um dia calmo e ativam um desejo de revivê-los, ou ainda, são um convite para seguir por esses caminhos, um convite a olhar o seu redor e observar os pequenos detalhes. Essas obras nos permitem aprimorar nossos sentidos ao ver uma paisagem, seja natural ou urbana.

Allain de Botton já nos alertara a esse respeito, quando em seu texto “Da arte que abre os olhos”, o narrador afirma que foi para Provença à procura da beleza, mas depois de alguns instantes se deu conta que não conseguiu “detectar o encanto a ela atribuído com tanta frequência” (DE BOTTON, 2003, p. 222-223). Contudo, depois de ler alguns capítulos de um livro sobre Van Gogh no quarto de hóspedes, começou a perceber, na manhã seguinte, que havia algo de extraordinário em relação às cores da Provença. Às vezes deixamos passar despercebidos certos lugares por não concebê-los como dignos de apreciação. Neste caso, a obra se torna instrumento de consciência do sentir.

Nossa capacidade de apreciação pode ser transferida da arte para o mundo. Podemos descobrir primeiro na tela coisas que nos agradem, para depois acolhê-las também no lugar em que a tela foi pintada. Podemos continuar a ver ciprestes fora dos quadros de Van Gogh. (...) Uma paisagem pode se tornar mais atraente para nós uma vez que a tenhamos visto pelos olhos de um grande artista (DE BOTTON, 2003, p. 222-223).

Nessas pinturas, como em toda pintura de paisagens e cidades, os artistas acabam não reproduzindo apenas uma imagem da cidade, mas selecionam as características que lhes são mais caras e as realçam. Thomas Jones é um exemplo nesse sentido, suas obras não revelam partes monumentais da cidade, geralmente mostram as humildes arquiteturas napolitanas, em que “o tempo testemunha seu ritmo diário e seus vestígios de forma melancólica na deterioração de muros e paredes rebocadas” (RODRIGUEZ, 2012, p. 25).

Thomas Jones era um pintor galês de paisagem. Em vários quadros ele apresenta características fragmentárias com uma aridez pouco atraente. Ele pintava suas paisagens a partir das vistas de janelas e terraços essas obras de Jones, segundo Richard Wollheim (2002, p. 346), pretendiam ser obras de arte de pleno direito, eram estudos acabados e não esboços:

Uma das muitas exatidões topográficas obtidas nesses estudos informais de um excêntrico fidalgo galês é como capturam uma certa incerteza que circunda construções meridionais – no momento em avistamos, elas estarão subindo ou descendo, as vemos em construção ou

em demolição? Essa incerteza é maravilhosamente captada numa das primeiras e melhores pinturas da série: *Construções em Nápoles* (...) o que Jones planejava era transformar a ambiguidade visual e condensação emocional.

Realmente não temos a certeza se a construção em primeiro plano da obra *Construções em Nápoles* (figura 4) tem suas janelas abertas pela presença de moradores, ou pelo abandono, e nessa ambiguidade carregam uma essência enigmática seus volumes geométricos reforçam as características de lugares vazios e solitários. São pinturas atemporais, metáforas de tempo pintadas. Para Rodriguez (2012, p. 25), pintar o tempo através de “arquiteturas solitárias ou de seus fragmentos era uma maneira de confiscar a história e seu futuro, dispondo-a em um espaço, em um cenário, em um lugar de ficção ou do imaginário, intencionalmente equivocada às vezes”.

Figura 4 – Thomas Jones - *Construções em Nápoles*, 1782.



Fonte: RODRIGUEZ (2012).

Essas características da cidade como cenário da solidão e do vazio também encontramos nos quadros de Ruben Esmanhotto (1954), outro artista paranaense, que se tornou conhecido por captar a atmosfera enigmática de Curitiba (figura 5). De acordo com Lourenço (2012, p. 127), “Esmanhotto vê o mundo como um cenário teatral, sua obra plástica é quase como a construção de uma maquete. Apresenta casarões sempre isolados, onde a imobilidade questiona a realidade”.

Tanto Esmanhotto quanto Jones arrancam da arquitetura um clima de desolação, de mistério, de possibilidades e fragmentos de tempo, de impostação metafísica. As imagens aqui ganham vínculos pela vibração atmosférica que cintilam e que em um primeiro olhar pode ser

invisível ou inexistente, mas quando buscamos seu ponto vital, como diz Didi-Huberman, localizamos um silêncio comovente onde até a brisa é quieta.

Figura 5 – Rubem Esmanhotto - S/N, vinil encerado.



Todas essas imagens possuem a capacidade de ampliar nossos modos de ver uma obra. Mas, sobretudo, fazem arder os olhos, nos questionam e nos assombram. Segundo Didi-Huberman (2012, p. 1) as imagens ardem:

Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou. Arde pelo desejo que a alma, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta. Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo *resplendor*, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa, mas passageira, posto que está destinada a apagar-se. Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho, capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra. Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis. Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevava-se uma voz: “Não vês que ardo?”.

Para Didi-Huberman (2012, p. 1) uma das grandes forças da imagem é “criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)”, ou seja, olhar a arte exatamente no ponto onde ela expressa o sintoma, aquilo que perturba, que faz ressurgir e tornar visível, que sobrevive. Para isso é necessário encontrar o lugar em que arde, esse ponto que vibra diante dos olhos.

Essas imagens das cidades, aqui apresentadas – e ainda as que poderão se juntar nesse atlas de lugares silenciosos - nos fazem dar o sopro leve nas cinzas, sem medo de manchar o rosto, elas fazem renascer das cinzas momentos ou fragmentos que já estavam esquecidos. E, como cidades fantasmas, guardam as marcas, as pegadas e a alma talvez daqueles que um dia as habitaram. Francesco Romoli já dizia sobre suas cidades imaginárias, que eram um mundo para além das nossas próprias fronteiras, em que a aventura de seres frágeis, que ignoram porque nasceram, são compartilhadas (ROMOLI, 2014). E assim, como um novo fantasma silencioso, o autor também adentra nesse atlas que aqui se constrói e prova mais uma vez que o tempo, a distância e a forma não são barreiras para encontros de historicidades heterogêneas.

Figura 6 – Francesco Romoli - Cidades Imaginárias n. 3, 2013, 40 x 60 cm.



Romoli é um artista italiano e cria obras de arte digitais que se encontram entre a fotografia e o design gráfico. Sua série *Cidades Imaginárias* (figura 6) traz a construção de cidades entre os limites do real e do virtual (ROMOLI, 2014). O artista trabalha com a colagem e manipulação computadorizada da imagem, usa fotografias e com a ajuda do papelão ele destaca

paredes rachadas, edifícios arruinados perdidos em algum deserto além da realidade, que são habitadas por almas solitárias e desoladas, figuras sem rosto, sem identidades que vagam entre ruas e construções que parecem não existirem. Apenas a luz e a sombra preenchem esses espaços com alguma sobrevida.

E aqui nos aproximamos novamente das cidades imaginárias de Eversen e Vrendamen, do cotidiano banal de Garfunkel e da essência enigmática e solitária de Jones e Esmanhotto. Esses lugares podem ser vistos como uma heterotopia.

Michel Foucault vai explorar esse conceito no seu texto: “Outros Espaços”, em que vai defender a ideia de que a humanidade vivia o momento de considerar o espaço como o bem da sociedade. Fazendo uma analogia ao espelho, Foucault fala que da existência de um espaço irreal em contra posição do espaço existente, real. Diferente da utopia que se constitui de um espaço irreal e ideológico, a heterotopia se baseia em um fato real e transporta a imagem do real para outro plano. Seria como o espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal (...). mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (...). o espelho funciona como uma heterotopia no sentido que ela torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com o todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Assim, a heterotopia explora o espaço do outro sobrepondo ao seu próprio, construindo uma realidade indiciada pelo real que produz imagens, representações e outras realidades. Desse modo, essas obras aqui apresentadas podem ser vistas como heterotopias, pois tem como ponto de partida, lugares reais com suas ruas, cores e casas; mas são também lugares que atraem pelo diferente, sugerem situações que não conhecemos, e que de alguma forma atravessam nosso cotidiano, com ruas misteriosas, silêncios perturbadores, pessoas desconhecidas que caminham em direção de algo que também desconhecemos.

Diante do exposto, percebemos que esses artistas representam a cidade com o que verdadeiramente ela contém: seu cotidiano banal, o andar solitário, o vazio arquitetônico, o imaginário, o vestígio da presença em uma simples janela aberta, a ruína como possibilidade de

descoberta. É um mapeamento da cidade, através do que, aparentemente, é insignificante. E são esses pequenos recortes que recobrem o espaço urbano que fazem essas imagens vibrarem aos olhos. Trata-se, segundo conceito cunhado por Didi-Huberman (2007, p. 19), de “imagens mariposas”:

Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um flash.

Nessas obras não vemos apenas a representação da cidade e sua semelhança com a cidade real, mas notamos também os momentos breves, de flashes luminosos, na qual a capacidade da verdade dessas imagens se encontra no tempo de um abrir e fechar de olhos. E é nesse instante mínimo, quando observamos essas obras, que a imagem revela-se como uma imagem viva e fugaz da cidade. Não são apenas imagens de cidades, mas de locais possíveis, invisíveis talvez, onde ocorre uma fusão entre memória, história, fantasia e vida. As heterotopias do tempo, onde há a ideia de tudo acumular, uma espécie de arquivo geral, “a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas (...) o projeto de organizar assim, uma espécie de acumulação perpétua e infinita de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 419).

E é assim, como uma espécie de arquivo, que as paisagens urbanas engendradas pelos artistas se encontram, criam vínculos e se reúnem em um mesmo lugar. Contudo, esse pequeno Atlas de memórias de cidades (figura 7) - tomando por referência o Atlas de Aby Warburg - que se esboça aqui, não tem limite, lugar e nem tempo de findar e segue acumulando ruas, casas, janelas, portas e paredes. E revela-se como a expressão de sonhos, de descobertas, de percepção de emoções e sentimentos, que essa viagem pelas cidades/imagens propicia. Essas cidades representadas pelos artistas descortinam lugares invisíveis por meio de um realismo profundo.

Figura 7 – Atlas de memórias de cidades – montagem influenciada pelo *Atlas Mnemosyne* de Warburg com as obras referidas neste artigo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

## REFERÊNCIAS

AULER, Hugo. **Paisagem brasileira vista por pintor francês**. Brasília: Correio Brasiliense, 1979.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DE BOTTON, Alain. Da arte que abre os olhos. In. **A arte de viajar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **A Imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **La Imagen mariposa**. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 09 de jul. 2014.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LOURENÇO, Clediane. **Pelas dobras da cidade**: Curitiba e seus artistas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, jun. 2007. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882007000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 13 jun. 2018.

RISCHBIETER, Luca. In. AZEVEDO, Gabriel. **Paul Garfunkel registra o cotidiano com sensibilidade**. Gazeta do Povo, 22 de jul. de 2009. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=907582>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

RODRIGUEZ, Delfin. De Arquitectura y ciudades pintadas. In. **Arquiteturas pintadas: del renacimiento al siglo XVIII**. Madri: Fundación Caja Madrid, 2012.

ROMOLI, Francesco. **Portfólio: Imaginary towns**. Site oficial. Disponível em: <<http://www.russelaid.com/>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

WOLLHEIM, Richard. **A Pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.