

# 100 IMAGENS OU SEM IMAGENS

## 25 anos depois das 100 imagens da arquitetura pelotense

100 IMAGES OR WITHOUT IMAGES  
25 years after the 100 images of Pelotas architecture

Fernanda Tomiello<sup>1</sup>,  
Miguel Delanoy Polidori<sup>2</sup> e Carolina Magalhães Falcão<sup>3</sup>

### Resumo

25 anos após a publicação da primeira edição do livro *100 Imagens da Arquitetura Pelotense*, de Rosa Maria Garcia Rolim de Moura e Andrey Rosenthal Schlee, nos dedicamos a experimentar sobre tais imagens, discutindo conceitos e experimentando-os através da *collage*. Os procedimentos de recorte, encontro e cola, descritos por Fuão (2011) como etapas da *collage*, foram duplamente empregados neste artigo: tanto na criação das imagens, quanto na escrita. Na escrita, recortes da filosofia da diferença, da arquitetura e do urbanismo, da arte e da fotografia encontram-se através da trajetória das autoras e do autor. Partindo dos tensionamentos entre as convergências, fronteiras e diferenças dessas trajetórias, colamos os recortes através da reflexão sobre as 100 imagens. Buscamos contribuir com a necessária reflexão sobre o patrimônio na cidade de Pelotas, utilizando a *collage* como dispositivo de criação e de reinvenção das imagens desse patrimônio.

Palavras-chave: imagem, *collage*, arquitetura, contemporaneidade.

### Abstract

25 years after the publication of the first edition of the book *100 Imagens da Arquitetura Pelotense*, by Rosa Maria Garcia Rolim de Moura and Andrey Rosenthal Schlee, we dedicate ourselves to reflecting on these images, discussing concepts, and experimenting with them through *collage*. The cutting, gathering, and gluing procedures described by Fuão (2011) as stages of *collage* were doubly employed in this article: both in the creation of the images and in the writing. In the writing, patches from the philosophy of difference, architecture and urbanism, art and photography come together through the authors' trajectory. Starting from the tensions between the convergences, boundaries, and differences of these trajectories, we glue the patches through reflection on the 100 images. We aim to contribute to the necessary reflection on the patrimony in the city of Pelotas, using *collage* as a device of creation and reinvention of images of this patrimony.

Keywords: image, *collage*, architecture, contemporaneity.

Quando pensamos na cidade de Pelotas, que imagens nos vêm à cabeça? Independente da imagem, alguma aparece. Alguma representa a cidade de Pelotas, assim como alguma representa um corpo, uma profissão, um relacionamento, um modelo econômico ou político, uma forma de se relacionar no mundo. Ou seja, parte da criação do fenômeno no próprio pensamento se dá a partir das imagens pré-estabelecidas sobre este ou aquele objeto a ser pensado. Este debate marca a história da filosofia, pois conforme discute o filósofo Gilles Deleuze, a filosofia ocidental estaria marcada pelo primado da identidade. Herdado de Platão, “o primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação” (DELEUZE, 2018, p. 13). Nessa filosofia da representação, o pensamento seria uma extensão do corpo a fim de reproduzir os fenômenos aproximando-os de suas supostas essências. O que se aproximasse da essência, seria uma boa cópia, bela e moral. O que fugisse disso seria um simulacro da realidade, sem direito a passagem e deixado de lado. Nesse sentido, Deleuze aponta uma diferença entre o simples pensamento do ato de pensar (DELEUZE, 2018), sendo um dos autores a propor, no século XX, uma filosofia da diferença. É sobre esta filosofia que nos debruçamos de momento, a fim de encontrar uma potência capaz de articular filosofia e psicologia, arquitetura e urbanismo, utilizando a *collage* como dispositivo de criação e de reinvenção das imagens de Pelotas. O livro *100 Imagens da Arquitetura Pelotense*, de autoria de Rosa Maria Garcia Rolim de Moura e Andrey Rosenthal Schlee (1998), serve de âncora nesse sentido, pois é nele que buscamos as imagens de Pelotas que constituem o ponto de partida para a criação das nossas *collages*.

O pensamento representacional estaria marcado por uma espécie de centro gravitacional que serve como um fundamento, capaz de direcionar nossas faculdades (a memória, os sentidos e o julgamento) no encontro com o objeto. A essa *força*, que estratifica os fenômenos e aquilo que se observa, Deleuze chama de *imagem do pensamento* (DELEUZE, 2018). A intenção, nesse caso, é a de localizar, delimitar e representar o *objeto ideal*. Mas será possível atingir alguma vez um *objeto ideal*? Neste trabalho, partimos da premissa de que não. Que tal essência é inexistente, e que quando nos deparamos com o que já parece estar mais consolidado, sempre somos surpreendidos por algo não visto. É que “Há no mundo algo que força a pensar. Esse algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento” (DELEUZE, 2018, p. 191). A reconhecimento, por sua vez, ocorre quando as faculdades do pensamento concordam e criam harmonicamente o objeto a partir da busca por sua suposta essência, usando da repetição para a busca da identidade imóvel do que se observa. Para exemplificar esse processo, imaginemos um encontro com uma caneta transparente comum. Nossa visão, tato, memória, julgamento, todas as faculdades concordam de imediato: isso é uma caneta. E se alguém a abrisse, retirasse o tubo de tinta, inserisse uma bola de papel amassada e assoprasse, poderíamos ter uma zarabatana? É onde queremos chegar com este trabalho: quais Pelotas somos capazes de ver? Para responder essas perguntas, seria necessário apreender o pensamento a partir de uma lógica da diferença, e não mais uma lógica da representação. Deleuze difere, dessa forma, o pensamento do ato de pensar.

Ao ato de pensar cabe apreender a diferença sem tentar enquadrá-la a uma imagem, mesmo entendendo que “é sobre essa imagem que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar” (DELEUZE, 2018, p. 182). O ato de pensar gera um estranhamento quando as faculdades não concordam harmoniosamente sobre o objeto. A atenção flutua por gestos descoordenados, a audição se confunde com sons dissonantes, o tato se perde com as rugosidades, o julgamento se incomoda com

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), Mestra em Arquitetura e Urbanismo (UFPel, 2015) e Arquiteta e Urbanista (UFPel, 2012).

<sup>2</sup> Graduando em Psicologia (UFPel).

<sup>3</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural (UFPel), Mestra em Arquitetura e Urbanismo (UFPel, 2016) e Arquiteta e Urbanista (UCPel, 2005).

<sup>4</sup> Este exemplo foi gentilmente compartilhado para uso neste artigo pelo Professor Dr. José Ricardo Kreutz, atualmente (no ano de 2023) docente do curso de Psicologia da UFPel.



incongruências. Nos deparamos com a diferença em si que compõem os fenômenos: os restos, aberrações, errâncias. O ato de pensar passa a ser não mais entendido a partir de uma relação dualista “entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre território e a terra” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 103). Todo ato de pensar seria, portanto, um ato de criação e de distribuição de formas de existência de fenômenos humanos e extra-humanos, e não mais de simples reconhecimento. Um pensamento sem imagens, que não concorde com o objeto formaria “As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação [...]: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento” (DELEUZE, 2018, p. 191).

Se em um momento a filosofia da diferença defende que pensamos por imagens (e por vezes vai mais além, afirmando que somos compostos por imagens), logo em seguida defenderá a destituição de imagens do pensamento enquanto condição de criação de novas possibilidades de existência. Ora, parece uma tarefa interminável, e de fato é. Isso porque interminável é a natureza dos fenômenos, a partir da diferença que não cessa de pedir passagem, forçando-nos a pôr o pensamento para funcionar a partir da ultrapassagem de representações pré-determinadas. Um trabalho interminável com um fim inalcançável, visto que não há fim nem início, tampouco essência, ideal ou origem; tudo se faz no meio, entre elementos, entre territórios, fronteiro.

Não queremos dizer com isso que as 100 imagens da arquitetura pelotense não nos agradam. Muito pelo contrário, já que, como recém discutido, para a criação de novas formas de ver o invisível, dizer o indizível ou pensar o impensável parte-se de uma

destituição da imagem do pensamento que dá consistência à realidade. Como todo fenômeno invade e convoca a pensar a partir da diferença que o produz e por ele é produzido, nos encontramos com as 100 imagens em outro tempo e espaço, com outros corpos, com outra escrita, e tentaremos apreender novas transformações, novos restos, novas dimensões do que não cessa de mudar de natureza. As 100 imagens do livro nos levam a pensar também naquelas imagens que não estão entre elas. A obra de Moura e Schlee (1988) constitui um marco referencial para pensar sobre a arquitetura pelotense, uma moldura através da qual olhamos nossa cidade através das imagens do livro. Exploramos essa moldura com uma dupla metáfora na figura 1, a partir da icônica janela da capa do livro (MOURA e SCHLEE, 2002), uma imagem que emoldura outra imagem. Através dessa primeira *collage*, ao suprimir a imagem emoldurada, exploramos o vazio e a ausência, intenção reforçada pela substituição do número 100 pela palavra *sem*.

Às transformações, restos e indícios de vazios que compõem os fenômenos, Lapoujade (2015) chama de *movimentos aberrantes*. São vazios que podem abrir linhas de fuga para outras realidades a serem construídos. Para apreender tais movimentos, é necessário sair de uma lógica determinista sobre a vida, e ir de encontro à uma lógica da diferença e das intensidades recém discutida, visto que “as potências da vida produzem incessantemente novas lógicas que nos submetem à irracionalidade delas” (LAPOUJADE, 2015, p. 14). É importante ressaltar aqui a inevitabilidade do encontro com a representação. Podemos sintetizar que, a partir de Deleuze em *Diferença e Repetição* (DELEUZE, 2018), o problema não está na representação em si, mas na maneira em como ela é utilizada, isto é, enquanto uma repetição do mesmo (configurando a lógica da representação) ou enquanto uma repetição que gere a diferença (utilizando da representação enquanto um elemento que permita a passagem da diferença – lógica da diferença).

Até aqui, debatemos sobre como a filosofia ocidental criou e compôs determinadas formas de ser e estar no mundo. A extensão para as demais áreas do conhecimento pode ser colocada por diversos prismas, enfatizando autores protagonistas em diferentes períodos da história, como Descartes, por exemplo. Berticelli explora essa travessia de Descartes em sua tentativa de redução dos fenômenos à uma lógica matemática euclidiana, concluindo que o esforço metodológico cartesiano “é o berço generativo do eu moderno, o eu produto da razão, o eu centrado em si mesmo, que se produz a si mesmo na razão” (BERTICELLI, 2006, p. 30). Assim está situado o sujeito moderno: um sujeito em que seu corpo é separado de sua alma, mente, espírito, e, por consequência, um sujeito que tem como bússola o distanciamento de seus objetos de estudo, para o exercício de uma *razão* mais nítida e certa, com menos chance de *sujar* qualquer experimento com algum resquício de sua subjetividade. Seguindo o mesmo enunciado de criação de um eu autocentrado e razão do mundo, as áreas do conhecimento levantaram seus muros delimitando suas fronteiras umas com as outras, encerrando-se em disciplinas em que cada uma pretendia dar conta de determinada face do mundo, a partir da imagem do pensamento cartesiano de “dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las” (DESCARTES, 1996, p. 23).

Ora, o que pretendemos com este trabalho é justamente ir na contramão deste movimento. Ao nomadizar as existências que se dão no atrito entre as fronteiras das áreas do conhecimento – sendo elas aqui a psicologia<sup>5</sup>, filosofia, arquitetura e

<sup>5</sup> Apesar de neste capítulo haver uma maior incidência da filosofia da diferença do que da psicologia, ao ponto de ser possível a observação de não haver nenhuma referência direta ao campo psi, a mantemos no texto propositalmente. Isso porque acreditamos que a enunciação que embala a escrita vai além do que está materializado no texto, havendo toda uma implicação das autoras e do autor a partir, dentre

urbanismo –, agenciamos as áreas do conhecimento e as teorias a partir do que se tem em mãos de cada um que escreve. Quer dizer, poderíamos ter usado outra filosofia para embasar este trabalho, até mesmo outras matrizes epistemológicas (indígenas, negras, decoloniais, antirracistas), ou ainda outros conceitos dentro da filosofia da diferença. Os conceitos, teorias, aproximações, distanciamentos e relações: escolhemos e somos atravessados pelos componentes heterogêneos, denotando a inevitável implicação ética, estética e política que há em qualquer criação de um plano de criação comum. Se para a filosofia da diferença, a “história da filosofia deve desempenhar um papel bastante análogo ao da *colagem* numa pintura” (DELEUZE, 2018, p. 16), pensamos que as imagens da arquitetura pelotense podem ser repensadas através da *collage*, conceito que será aprofundado nos próximos capítulos. Tanto o texto quanto as imagens que serão apresentadas têm o intuito de gerar um desconforto à imagem do pensamento que enrijece a cidade de Pelotas, retirando-a de uma relação de unidade (“a” cidade) e entendendo-a como uma multiplicidade, composta por uma heterogeneidade de elementos e características que a dão diferentes facetas em diferentes espaços-tempo. Partindo para o próximo capítulo, ou para a próxima etapa de nossa *collage*, deixamos o questionamento: como criar novas imagens de Pelotas (Pelotas sem imagens) a partir das 100 imagens da arquitetura pelotense? Ai está nosso *recorte*, em que cada fragmento expressa uma autonomia própria, seja ele uma das imagens da cidade, um conceito, uma área do conhecimento ou um capítulo.

### O encontro: imagem, pensamento, *collage*

Se o nosso recorte é configurado pela delimitação teórico-filosófica da escrita e pela inquietação que deriva da tensão entre as *100 Imagens* e o pensamento sem imagens, o encontro se dá pela interface entre tais conceitos e o universo da *collage*. Através desse encontro, buscamos na *collage* uma forma de experimentar os conceitos discutidos no capítulo anterior. No encontro das imagens, que se movimentam à procura de acolhimento é que está a etapa mais significativa do procedimento. Esse acolhimento é o que produz a ligação, a cola. Segundo Fuão (2018), a essência da *collage* não está na cola, podendo inclusive existir *collage* sem cola.

O emprego dos termos *collage*, colagem ou fotomontagem varia de acordo com as especificidades de cada procedimento. Segundo Fuão (2011), a expressão *collage* refere-se à vários procedimentos artísticos (como as fotomontagens, *fotografias compostas*, *collage*, *photocollage*, *papier-collés* e *assemblages*) que cruzaram o século XX e adentraram o século XXI. Já o termo em português – colagem – tornou-se ainda mais genérico e pode estar associado aos mesmos procedimentos da *collage* e a outros tantos, não necessariamente associados à produção artística. Em relação à utilização da *collage* por arquitetos, Shields (2014) aponta que esse processo favorece o reconhecimento da importância da ampliação das bordas e dos espaços limiares que oferecem potencial para o diálogo entre o existente e o proposto. A fragmentação e a síntese fazem com que o significado seja resultado do contexto, já que as relações entre os elementos tornam-se mais importantes que os elementos em si.

Fazer *collages* com as imagens da arquitetura pelotense nos instiga a pensar também a própria arquitetura como *collage*. Juhani Pallasmaa, no prólogo do livro *Collage and Architecture* (Shields, 2014), compartilha seu entendimento de que a arquitetura pode ser vista como uma *collage* em função de suas várias camadas e configurações, que

---

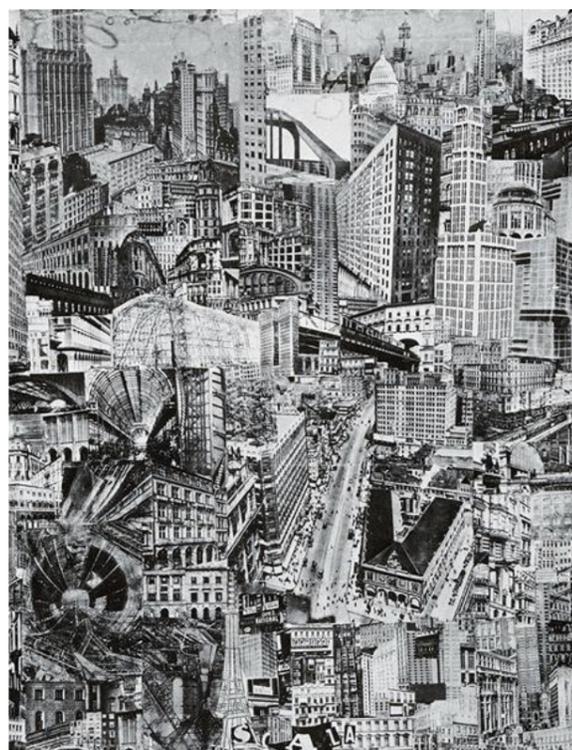
tantos outros universos que nos atravessam, de seu lugar acadêmico e institucional. Todos estes fatores são componentes heterogêneos que concorrem para a construção de um texto singular, assim como na *collage* – justamente um dos pontos que trazemos como potência do artigo.

mudam constantemente em função das atividades humanas, dos móveis e dos objetos. Assim, a arquitetura pode ser vista como uma abstração espacial de uma situação vivida e também como húmus para novas *collages* e abstrações. A combinação de fragmentos de origens desconectadas em novas entidades confere a eles novos papéis e significados. Isso sugere novas narrativas, diferentes diálogos, e variadas durações temporais, fazendo com que os fragmentos assumam uma dualidade entre sua essência original e o novo significado produzido pelo conjunto.

A paisagem da cidade inclui os comportamentos das pessoas em seus espaços, as inter-relações, as *collages* entre diversas temporalidades arquitetônicas, no percurso das ruas, nos encontros na cidade. É essencial, para entender a cidade e suas formas de desenvolvimento, entender a inter-relação entre a vida das pessoas e o espaço. Esta cidade fragmento, *frame*, é elemento em constante mutação, que se modifica a partir das intervenções dos sujeitos e do tempo. A cidade contemporânea é cada vez mais a cidade dos olhos, desvinculada dos corpos pelo movimento motorizado rápido ou pela efêmera imagem que temos de um avião (PALLASMAA, 2011). Assim, ver as *100 Imagens* através do livro, numa passada rápida de carro ou através de um percurso a pé na cidade constituem experiências totalmente distintas e complementares. Como trata Tuan (2013), o espaço é elevado ao patamar de lugar de acordo com as experiências, com os encontros que ali se dão. E essas experiências são múltiplas e compõem uma *collage* que dá sentido aos lugares e relações.

A partir das inúmeras maneiras de intervir na paisagem urbana e construir memórias sobre essas imagens, duas visões são complementares e simultâneas: uma é a visão leiga, de quem cotidianamente experiencia e reconhece a paisagem na qual se inserem suas rotinas, outra é a visão científica, de quem estuda e busca entender, analisar e projetar esses espaços e construir as imagens, dando subsídios para as memórias do lugar. O reconhecimento da paisagem através de um olhar leigo está amparado na produção ordinária do cotidiano, que modifica a paisagem conforme as necessidades e, assim, constrói memórias a partir de suas vivências no espaço, sem a intenção de estabelecer qualquer discussão ou construção de memória coletiva. Baseia-se em aspectos socioculturais inerentes a determinadas necessidades, num determinado espaço-tempo, ou seja, na experiência do agora.

O olhar especializado ou mais apurado do cientista encontra uma diversidade de interpretações – uma *collage* – do lugar quando se propõe a construir uma análise sobre a arquitetura da cidade, considerando para isso as memórias do lugar, através do seu passado, das oralidades e das construções que o colocam na existência de um tempo presente, relacionando-se com o futuro. Quando ao perceber e analisar a paisagem, os profissionais que se envolvem com o tema da cidade estão abertos para discutir e propor futuros em que o ambiente social e geograficamente, possam ser saudáveis e, possam devolver ao olhar leigo, um espaço onde esse se reconheça. Logo, o estudo da paisagem sempre se desenvolve a partir de memórias (individuais e coletivas) num recorte espaço-temporal, motivado e alimentado pelas inter-relações dos sujeitos que se inserem nesse recorte. Se é a partir de imagens da cidade que construímos nossas *collages* neste trabalho, também é a cidade uma grande *collage*, que se encontra em temporalidades diferentes, com espaços voláteis ou estagnados. Nas *100 Imagens* vemos o perpetuar de fragmentos de uma Pelotas que pelos autores foi eleita para compor o livro, um recorte que constitui um importante registro da arquitetura pelotense. Esta é a *collage* de Moura e Schlee (1998) e, se fizermos uma analogia entre as imagens do livro e os trabalhos escolares constituídos por recortes de revistas colados sobre um novo papel? Ao recortar uma figura, no verso desta, outras foram renegadas. Essa analogia, muito rasa, nos leva às imagens que não foram expostas pelo livro – às arquiteturas que não foram eleitas como icônicas ou representativas de um tempo linear da história.



Nossa figura 1, sobre as *100 sem imagens*, serve como referência em nossa discussão para os apagamentos, para o verso, para o que não foi colado. Arquiteturas que fazem parte do cotidiano das pessoas, que foram demolidas nesses 25 anos que atravessamos ou que não foram catalogadas são o verso da imagem recortada para a *collage*, são as imagens descartadas para determinada composição. Muitas arquiteturas constituem de fato apagamentos, deixam de ser lugar e são apenas espaço, geometria sem vida, conforme conceitua Tuan (2013).

Nesse contexto de apagamentos, a fotografia se coloca como uma potente ferramenta. A fotografia tem a missão de reinventar-se constantemente, de impactar através da técnica ou do tema, violando a visão comum. Ela não oferece apenas um registro do passado, mas um modo novo de lidar com o presente. É isto que sentimos e buscamos ao revisitar as *100 Imagens*, ao elaborar as *collages* com elas, ao refotografar e criar encontros espaço-temporais entre diferentes imagens. Essas imagens chocam na proporção em que revelam algo novo ou algo corriqueiro de um modo diferente, segundo Harry Callahan (apud SONTAG, 2004, p. 134), “não pelo gosto de ser diferente, mas porque o indivíduo é diferente, e o indivíduo expressa a si mesmo”. Ansel Adams (apud SONTAG, 2004, p. 135) vai além e afirma que uma boa foto é “uma expressão plena daquilo que a pessoa sente a respeito do que é fotografado, no sentido mais profundo e é, portanto, uma expressão verdadeira daquilo que a pessoa sente a respeito da vida em seu todo”. São nossos sentimentos, percepções e inquietações que procuramos transbordar através das imagens e *collages* criadas nesse artigo, proporcionando encontros entre fragmentos de imagens e de pensamentos. Exploramos a possibilidade de redescobrir e reinventar as *100 Imagens*, colando-as entre si e com novas imagens contemporâneas, em um processo ancorado na reflexão que habita o espaço entre as *100 Imagens* e o pensamento sem imagens.

A *collage* é uma forma de arte que enfatiza o processo em detrimento do produto e na qual os remanescentes do processo de construção são evidentes no resultado do trabalho (SHIELDS, 2014). A série *Metrópolis*, de Paul Citroën, demonstra o potencial da *collage* na criação de uma visão futurista, mediante a combinação de figuras de

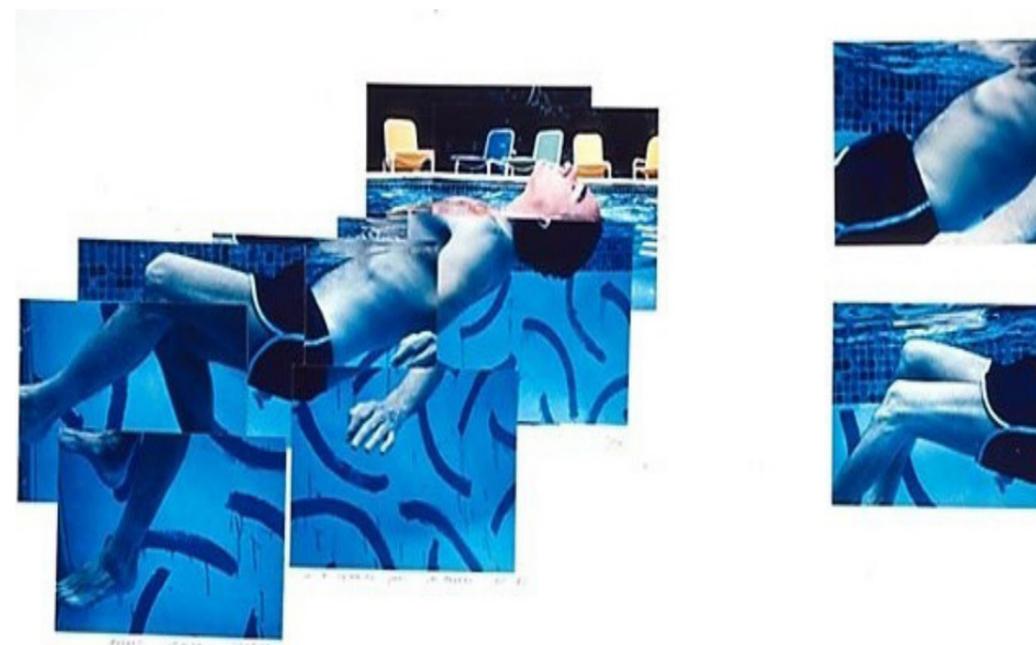


Figura 3 – Robert Littman Floating in My Pool. David Hockney 1982. Fonte: HOCKNEY, 2014.

edifícios e outros elementos urbanos. A figura 2 é uma das imagens da série e também uma das referências utilizadas na criação das *collages* autorais criadas para este artigo, as quais serão apresentadas e discutidas no capítulo seguinte.

Apesar das imagens fixas permitirem que o observador as contemple por quanto tempo quiser, segundo Burrill (2001) David Hockney acreditava que as pessoas só conseguiam olhar para um imagem por um curto período de tempo, antes que sua atenção fosse desviada para outra coisa e que isso acontecia porque a fotografia captura apenas uma porção mínima do tempo. Desse modo, ele passou a produzir composições a partir de várias fotografias diferentes, conforme aparece na figura 3, buscando uma aproximação com aquilo que ele achava que realmente se via: “não tudo de uma vez, mas em rápidos olhares, discretos e separados, que construímos em uma experiência contínua” (BURRILL, 2001, p. 12).

Segundo Shields (2014), James Corner amplia a reflexão em suas *collages*, abordando a relação entre o corpo e o lugar através de características tangíveis e experienciais dos lugares, que relacionam atributos espaço-temporais com a paisagem pesquisada e natural. Corner vê o ambiente construído como um palimpsesto, onde cada nova camada reforça e enriquece as interpretações e possibilidades, admitindo que a paisagem (seja como conceito ou como artefato) não é totalmente estática ou estável. Para ele, as montagens compostas permitem a heterogeneidade, destacando as relações entre as partes em detrimento de sua autonomia (SHIELDS, 2014). Steven Holl (SHIELDS, 2014, p. 2) afirma que “a cidade nunca é vista como uma totalidade, mas um conjunto de experiências, animadas pelo uso, pela sobreposição de perspectivas, variações de luzes, sons e cheiros” (tradução livre). Segundo Shields (2014), a *collage* permite apreender características espaciais e materiais do ambiente construído, configurando um mecanismo de análise e interpretação. Através desse entendimento seria possível construir uma resposta consciente e intencional para a multiplicidade existente nos lugares e nas cidades.

O arquiteto Juhani Pallasmaa (2017) vai afirmar que o conceito de imagem é algo efêmero. Cada indivíduo produz a sua realidade unindo imagens percebidas, memórias e imaginação. Existem imagens que atraem a atenção, seja pelo impacto que causam pela estética ou pela tragédia, sendo que algumas entorpecem os nossos sentidos e nos marcam de uma forma profunda, enfraquecendo nossas sensações e modificando as relações com o meio. As que nos impactam pela estética, tem poesia e abrem caminho para associações agradáveis, portanto afetuosas. Para Pallasmaa (2017, p. 96), “imagens poéticas reforçam nossa experiência existencial e sensibilizam os limites existentes entre nós e o mundo”, fazendo com que no ordinário dos dias, escolhamos um caminho a percorrer em detrimento de outro, pela poesia, pela paisagem, pela sensação de segurança ou pelo tamanho desse percurso, ou ainda pelo que nem sabemos explicar, quais os motivos para o nosso dia a dia. Não se pode descartar as relações espaço-temporais em prol apenas da apreciação estético-arquitetônica da paisagem. É necessário partir em um percurso que vai do real para o abstrato, da rigidez formal da arquitetura da cidade aos conceitos que extrapolam o concreto, dotados de valores simbólicos, ou seja, ressignificar as paisagens através das pessoas, através das complexidades e poéticas de cada lugar.

### **A cola: 25 anos depois das 100 imagens da arquitetura pelotense**

Enfim, a cola. Aqui, apresentamos e discutimos as *collages* que criamos a partir das inquietações, desdobramentos e reflexões associadas ao projeto *25 anos das 100 Imagens da Arquitetura Pelotense*. Esse projeto de extensão, que integra estudantes, professores, pesquisadores e cidadãos, tem como objetivo criar e praticar roteiros de caminhadas pelas *100 Imagens* (ROCHA, 2022), refotografando-as e organizando uma exposição digital e analógica, a fim de repensar o patrimônio e as políticas culturais na cidade. As *collages* e discussões deste artigo foram pensados como uma contribuição a esse projeto, somando-se às diversas outras ações previstas.

*100 Imagens da Arquitetura Pelotense* é o nome do livro de autoria de Rosa Maria Garcia Rolim de Moura e Andrey Rosenthal Schlee (1998), o qual, segundo Rocha (2022, p. única) “é considerado icônico e fundamental para a constituição de políticas públicas de preservação do patrimônio cultural na cidade de Pelotas”. O projeto *25 anos depois das 100 imagens da arquitetura pelotense* surge a partir da constatação de que parte desse patrimônio, registrado nas *100 imagens*, tem sido descaracterizado e até mesmo demolido, implicando a necessidade de repensar as ações e políticas públicas de preservação do patrimônio arquitetônico, urbano e cultural da cidade de Pelotas (ROCHA, 2022).

Em nossas discussões, nesse processo de escrita, observamos alguns elementos em aberto: quais seriam as motivações mais subjetivas dos autores na escolha dessas 100 imagens? Quantas outras foram preteridas em prol dessas? Questões que não temos a pretensão de responder, apenas compartilhar, pois se aqui tratamos do tema das *100 Imagens* numa proposta de *collage*, não podemos esquecer das frestas, das fissuras entre cada uma dessas arquiteturas reunidas. Desde a publicação da primeira edição das *100 Imagens*, muitas discussões sobre a preservação do patrimônio na cidade de Pelotas foram produzidas, seja pela academia, seja por propostas governamentais em seus diversos âmbitos, federal, estadual e municipal. Muitas ações acontecem via parcerias público-privadas e, ao retornar ao acervo reunido pelos autores, podemos perceber que nesse tempo, embora algumas construções tenham sido apagadas, demolidas, recortadas da paisagem, outras receberam cuidados, sobreposições, novos usos e restaurações.

Neste artigo, buscamos contribuir com a necessária reflexão sobre o patrimônio na cidade de Pelotas a partir do recorte das *100 Imagens*, através da ampliação das formas de representação desse patrimônio, avançando na direção da representação criativa e da criação propriamente dita. Isso é buscado através da criação de *collages* que habitam a fronteira entre imagens fixas e imagens em movimento. Além do movimento das imagens, há o movimento do olhar que percorre as imagens e o movimento que se compõe entre o observador e a imagem. Quando percorremos o livro de Moura e Schlee (1998 ou 2002), vemos cada exemplar da arquitetura pelotense representado em diferentes páginas, com fotografias, desenhos e informações textuais descritivas. Assim, em um primeiro movimento na direção da *collage*, discutimos o desejo que tínhamos de poder ver as *100 Imagens* juntas, um conjunto de imagens pelo qual nossa visão pudesse transitar com mais facilidade do que no livro. Partindo dessa inquietação, recortamos, agrupamos e colamos 100 imagens das *100 Imagens*, criando a figura 4, que mostra esse conjunto. Apesar de ter sido um processo trabalhoso, tanto pela quantidade de imagens quanto pela complexidade dos elementos a serem recortados, cada imagem que era acrescentada à composição nos motivava a colar mais uma, até chegarmos ao resultado final.

Na figura 4, buscamos reproduzir através dos encontros da *collage*, sem muita rigidez, a linearidade cronológica do livro, colocando na parte superior as imagens mais antigas até chegar, na base, às mais recentes. Em função disso, ao final do processo, percebemos um ruído, uma ruptura, uma diferença entre a metade superior e a metade inferior da *collage*. Enquanto imagens mais antigas parecem compor um conjunto harmônico, com uma certa unidade, na parte inferior as fronteiras e relações entre as imagens revelam uma maior tensão. Esse ruído foi sentido já durante o processo, como uma maior dificuldade em encaixar as imagens durante seu encontro. A variedade das volumetrias nas arquiteturas mais recentes, a verticalidade e os ângulos mais vivos são alguns dos fatores que parecem influenciar essa percepção. Apontamos isso não necessariamente como um problema ou crítica, mas como um fato que a *collage* nos permitiu apreender. Outra questão que a *collage* nos desperta, é que agrupar ou justapor imagens que estão dispersas pelo território da cidade, gera outro estranhamento, causado provavelmente pela ausência das arquiteturas *comuns* entre aquelas com algum caráter de excepcionalidade. Se a diferença aparece através da repetição, a repetição da diferença a torna outra vez repetição. Assim, mais uma vez, as *100 Imagens* nos provocam a pensar nas ausências, nas outras tantas imagens possíveis, as quais, inclusive, parecem dar sentido a estas 100. Ao mesmo tempo, o critério de organização cronológica nos trouxe uma falsa harmonia, uma ordem que não é visível na cidade, onde as diferentes arquiteturas estão emaranhadas e conversam (ou não) entre si, formando uma paisagem heterogênea, uma paisagem-collage. Não temos essa linearidade da história, temos uma multiplicidade de tempos expressos pelas formas arquitetônicas, que se colam ou se descolam na paisagem.

Nas figuras 5 e 6, buscamos evidenciar mudanças através de dois exemplares que foram significativamente alterados ao longo dos 25 anos. A figura 5 mostra o Casarão Mendonça, o qual, após a captura das imagens que aparecem nas *100 Imagens*, esteve abandonado, chegando a configurar uma ruína. Recentemente, a edificação foi restaurada, passando a abrigar o Banco Sicredi. Na *collage*, através de um rasgo na imagem de 25 anos atrás, inserimos uma imagem que mostra a edificação atualmente. O rasgo da *collage* poderia ter constituído uma janela para o passado a partir do presente, mas preferimos nos imaginar na década de 1990 olhando o ano de 2023 através rasgo. O que pensaríamos dessas diferenças em 1990? O que pensamos hoje?

Figura 4 – As 100 imagens da arquitetura pelotense. Fonte: elaborada pelos autores, a partir das imagens de Moura e Schlee (1998).



Ao revisitar as *100 Imagens*, percebemos o quanto a consciência sobre a preservação patrimonial avançou nestes 25 anos. Ao iniciarmos esse processo, imaginávamos que teríamos muito mais apagamentos do que requalificações e, para nossa surpresa, pudemos perceber que o saldo é positivo. No entanto, em casas como o da figura 6, abaixo, evidenciamos outro tipo de intervenção, a qual se mostra mais como descaracterização do que como requalificação ou restauro. O edifício que abriga o Banco do Brasil teve sua estrutura escondida por uma pele de vidro, que passa a refletir outras identidades ao invés de revelar sua própria. O rasgo vertical mostra o mesmo edifício em dois tempos, mas parece revelar dois edifícios diferentes - e talvez seja isso mesmo, pois já não é o mesmo.

Por fim, voltamos ao início do fio para amarrar a discussão. Ao propor conceitos da filosofia da diferença, delimitamos nosso recorte: os materiais com que iríamos trabalhar, as teorias a serem utilizadas e as implicações dos autores desde seus espaços-tempo. Isso passa pela potência que emerge do entrecruzamento entre psicologia, filosofia, arquitetura e urbanismo, manifestando-se através das *collages* e dos processos que motivam, permeiam ou derivam de sua elaboração. Na fresta entre as *100 Imagens* e a instigação por um pensamento sem imagens encontramos os contrastes, as diferenças, as não imagens – aquelas que não foram recortadas para a *collage* ou que ficaram no verso do recorte. Deste encontro emergiu a cola: através das *collages*, tensionamos as diferenças que se evidenciam com o passar do tempo, em um duplo processo de crítica e acolhimento. Assim, tentamos dar passagem para o ganho de consistência de novas imagens do pensamento, novas formas de distribuir os componentes heterogêneos de cada composição – novas maneiras de colar, sejam imagens, textos ou subjetividades, no caso do encontro entre as autoras e o autor. Tudo é uma grande *collage*.

Figura 5 – Casarão Mendonça/Banco Sicredi. Fonte: elaborada pelos autores, a partir de imagens autorais (2023) e de Moura e Schlee (1998).



## Referências

- ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BERTICELLI, Ireno Antônio. *Epistemologia e educação da complexidade, auto-organização e caos*. Chapecó: Argos, 2006.
- BURRILL, Christine. *Fotocolagens*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- FUÃO, Fernando Freitas. A cola e o fio. 2018. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2014/12/a-cola-e-o-fio.html>. Acesso em 28 jun. 2023.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2015.
- MOURA, Rosa Garcia Rolim; SCHLEE, Andrey Rosenthal. *100 imagens da arquitetura pelotense*. Pelotas: Palotti, 1998.
- MOURA, Rosa Garcia Rolim; SCHLEE, Andrey Rosenthal. *100 imagens da arquitetura pelotense*. 2ª edição. Pelotas: Palotti, 2002.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.