

COLLAGE II

Montagens e (des)Montagens

Fernando Fuão¹ e Taís Beltrame dos Santos²

Quando algo contra a natureza dita humana surge, a arte reage fortemente. A arte cria - ou é criada-, a partir do esfacelamento, friccionando a norma, a disciplina e a homogeneização e esrachando a complacência da idealização, assim esperamos e pensamos. A montagem-collage se apresentou como um recurso e estratégia da criação dissidente. Uma resposta à opressão das máquinas e das imagens técnicas, contestando com a livre associação de engrenagens, fragmentos e ideias, contra toda lógica da razão maquinica. Uma reação à uniformização e industrialização do pensamento humano, ainda que sua nomeação seja: 'montagem'. Ela é intrínseca ao movimento padronizado, ainda que dele se sirva para criticar o próprio campo da arte e da domesticação da representação clássica e moderna, e sobretudo o modo de vida e reprodução que adotamos.

Esse editorial dá continuidade à Collage I: do movimento a criação. Se no primeiro editorial expressamos alguns caminhos da collage como processo, neste abordamos um pouco da trajetória da montagem-collage, assim como o debate gerado sobre sua terminologia e seus correlatos. De modo geral, nossas digressões sobre a montagem foram inspiradas pelos artigos que aqui se apresentam, uma forma de retribuição ao acolhimento temático da chamada pelos colegas. Assim, nos permitimos resgatar, de forma extensamente alongada, as inter relações que geraram os princípios genealógicos da ideia de montagem e encontro constelar, múltiplo, fragmentado e às vezes *nonsense*. Grosso modo, pode-se dizer que o pensamento maquinico entranhou-se no pensar humano no século XVIII e principalmente no XIX; como se o pensar humano tratasse de uma máquina, e onde o princípio da montagem, da articulação de peças ou blocos, pudesse expressar esse novo pensamento, esse Espírito Novo. Desde aí, o mundo começou a se isolar, fragmentar, e metaforicamente: ruir. Procuramos juntar nesse inaudito e longo editorial diversos pensamentos aparentemente distantes, mas que estão conectados: o colecionador, o collagista, o montador, e tantas outras designações que encontramos no corpo da revista.

Collage, *colli*, acolhimento, coleções, colecionador, exotismo, colonialismo, gabinete de curiosidades, montagem, são palavras que suscitam os inícios da era da produção maquinica, a industrialização dos processos, a domesticação. Não buscamos divulgar os movimentos em si (como o cubismo, surrealismo, o dadaísmo...), entretanto, nosso interesse recaiu em seus vínculos e sinônimas, nas possibilidades que despertam como reação a reprodução desenfreada das imagens na 'Era da reprodutibilidade técnica'³. Hoje mais onipotentes e onipresentes do que um dia Walter Benjamin poderia imaginar um século atrás, ou mesmo Vilém Flusser poderia pensar em sua 'Filosofia

da Caixa Preta'⁴. Vivemos um tempo de adoração às imagens, agora esvaziadas de qualquer sentido que não seja o próprio ego. Imagens que se tornaram produtos de consumo, converteram-se em produção totalitária de ver o mundo de uma mesma ótica: o modo da máquina fotográfica e de quem está por detrás dela.

Colecionar. Como tantas outras palavras derivadas do latim, '*ler*' originalmente teve um significado que provém da agricultura, assim como, '*legere*' significando: "colher, escolher, recolher", palavra que se referia às pessoas que coletavam e retiravam do pé os melhores frutos, os melhores cachos. Colecionavam. A sua vez, '*co-*' mais '*legere*', *colegere* adquire seu sentido de escolher objetos para formar um conjunto com características comuns, formando então, uma coleção. '*Legere*', também está próxima do verbo '*ligare*', prender, atar, ligar: *collegar*; portanto significando: estar junto, andar próximo, como colegas mesmo. É nesse sentido, que a palavra collage compreende seu âmbito, não apenas em '*coller*', palavra francesa para 'colar'; mas sobretudo no seu sentido e sentir que está no poético dos encontros, no formar 'conjunto', partilhar a existência, 'coligar' a experiência e o sentido formando laços para um fim, um fio comum. *Coller (coli)* é também o radical de acolhimento, assim, depreende desse fato que o colecionador também pode ser aquele que sabe colher, escolher, e acolher ligando uma coisa com outra (*coligare*); lendo e percebendo nexos e vínculos entre realidades dispersas, que muitos não conseguem observar na maioria das vezes. O que nos coloca o colecionador em sua essência como um collagista; aquele que percebe relações inusitadas entre as coisas do mundo. Na verdade todo collagista é um colecionador.

O filósofo Walter Benjamin propôs certa vez uma nova constituição da história, da historiografia correspondente ao materialismo histórico. História essa que não deveria ser mais centrada em uma única direção, linear evolucionista, determinista, - sempre contando a versão passada dos dominadores, dos vencedores; ele pensava numa outra construção da história: fragmentada, repleta de histórias menores e de breves narrativas pessoais. Uma história à contrapelo, sem uma causa e efeito determinantes, mas mesmo assim entrelaçada: onde os fatos se tornam vivos graças à livre associação entre eles. Foi nesse sentido que ele começou a escrever sua grande obra inacabada *Passagens*⁵ (*Das Passagen-Werk*) entre a década de 1920 e 1940 em Paris, que só ficou para a posteridade graças a Georges Bataille tê-la guardada na Biblioteca Nacional da França, preservando-a dos horrores do nazismo. Para Benjamin, a relação entre o tempo e a história se dava por meio de correspondências não casuais, em uma espécie de constelação de estrelas involuntárias, e que em algum momento configuravam um encontro. Aqui nos atrai seu interesse também sobre a questão da memória e do tempo; do guardar, do *mêmite*, um sentimento de felicidade que ele saboreava com um cuidado particular, expresso no seu ensaio: "*Fuchs o Colecionador*"⁶ terminado pouco antes de 1940, ano de seu suicídio em Portbou, quando prefere se matar a ser deportado pela *gestapo* para um campo de concentração.

Somam-se a essa outra visão da história, onde o princípio da collage tem um papel relevante, os surrealistas com sua visão de collage como a livre associação de imagens e de memórias de fatos díspares, tal qual o inconsciente, e que quando juntas emana a faísca da criação, de um novo sentido entre elas. Benjamin tinha grandes aproximações aos surrealistas como se sabe, principalmente nessa questão da livre articulação de imagens a partir do inconsciente. Obviamente que nesse processo tanto o leitor ou

1 Professor Titular da Faculdade de Arquitetura. (UFRGS). Pós Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia/UERJ sob a supervisão da Filósofa Dra. Dirce Solis (2011-12). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1980), Doutor em Projetos de Arquitetura Texto e Contexto pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona-UPC (1987- 92) com a tese *Arquitectura como Collage*.

2 Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPARG/UFRGS. Graduanda em Artes Visuais pelo CEART/UFPel. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROGRAU/UFPel. Arquiteta e Urbanista pela FAUrb/UFPel.

3 BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

4 FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

5 BENJAMIN, W. Passagens. (Organização Willi Bolle). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

6 BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. In: O anjo da história. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, , p. 123-164.

o espectador tem um papel fundamental na produção de significados diante dessas imagens e ou objetos coligados. Dessa posição, também decorreu algumas tentativas acadêmicas e extra acadêmicas de uma nova montagem da história, incluindo a história da arte, como veremos a seguir.

Muito do pensamento de Benjamin foi respaldado hoje pelo resgate de um personagem fundamental para compor esses elos fora da historiografia oficial, ainda que de uma geração anterior: Aby Warburg, conhecido por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano, e descrente da história linear dos fatos e imagens, sobretudo com as histórias da arte estetizantes⁷, Warburg começou em 1924 seu conhecido “Atlas Mnemosyne”, uma reunião ímpar, inédita que originou um novo campo de investigação não só historiográfico, mas também expográfico e metodológico.

Warburg chamava seu Atlas de imagens de “histórias de fantasmas para adultos”. O Atlas era composto por mil imagens de várias épocas (uma coleção de reproduções fotográficas de: pinturas, arte gráfica e escultura, fotos, cartões postais, e diversos tipos de materiais impressos publicitários). Essas imagens fotográficas e ou objetos eram então fixados sobre painéis forrados de tecido preto; a montagem dessas imagens sobre os painéis estava em constante modificação e deslizamento.

Ao longo de vários anos, ele montava e desmontava buscando relações analógicas entre essas imagens. A última versão do *Atlas Mnemosyne* continha 63 painéis de 170 por 140 centímetros. Warburg era um colecionador de imagens, mas não um mero colecionador, pois ao articular imagens aparentemente díspares ele construiu e desconstruiu a história da arte linear colonizadora e positivista característica do século XVIII e XIX. Ele misturava imagens dos índios Hopi e de outras culturas ancestrais, com imagens do renascimento italiano. A partir dessa mistura, via relações e analogias entre todos esses fatos e imagens. Via e estabelecia articulações extra temporais, e assim montava umas ao lado de outras para que os observadores pudessem também perceber essas relações. A compilação dessas imagens em painéis individuais foi capaz de criar pontes entre os séculos, quando não entre milênios de maneira concisa, e sem palavras, somente através de imagens. Uma iconografia fantástica. Aliás, nas anotações de Warburg, há diversas propostas de subtítulos possíveis para a publicação da ampla obra – cada uma mais complicada que a outra. Talvez, isso se deva à opinião de Warburg de que as palavras devem ser sempre contidas, carregadas de poucas explicações, para que o próprio espectador possa criar essas explicações. Guardemos essa ideia, que a montagem está para além do domínio da palavra escrita, se constituindo numa outra fala, escrita, linguagem - imagética.

Vejamos então: Benjamin, Warburg, os surrealistas, e não podemos esquecer, o pensamento teórico de Freud, estavam imersos no que poderíamos associar ao *Zeitgeist*, o espírito da época da máquina, onde o princípio da livre associação de imagens e ideias nem Freud escaparia. Não é motivo de surpresa que a própria teoria da collage esteja impregnada da teoria freudiana, e que algumas expressões também advenham da indústria. Questões terminológicas que poderiam vir tanto de um campo como de outro estão presentes e fundamentaram as próprias teorias. Por exemplo, expressões como o ato de recortar estão presentes no trabalho de Freud como: castração, censura e repressão. Ou mesmo a cola, a colagem, apresentam-se como visco, viscosidade.

⁷ AGAMBEN, G. Aby Warburg et la Science sans Nom. Dans : G. Agamben, La Puissance de la Pensée. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.

Retornemos um pouco mais à Benjamin e ao papel do colecionador; mais especificamente em seu livro *Fuchs, o colecionador*; e sua relação com o materialismo histórico. Benjamin explicava que havia muitos tipos de colecionadores, e que em cada um deles atuava um feixe de impulsos distintos. Cada colecionador escolhia o que queria colecionar, e montava sua própria coleção conforme lhe aprazia. A ideia de colecionar alguma coisa chegou até pelo menos a década de 1960-70, quando ainda se colecionava moedas de tudo que é tipo, selos e até papel de balas, carteira de cigarros, latas de cerveja, etc.. Entretanto, Fuchs foi um pioneiro, fundador de um arquivo único da sua espécie porque ele documenta a história, misturando a história da caricatura, a arte erótica e os quadros de costumes. Benjamin, destacava ainda uma outra circunstância: Fuchs também foi um pioneiro da teoria materialista da arte. No entanto, o que fez desse materialista um colecionador seria a intuição, mais ou menos clara da situação histórica na qual se viu inserido. Em primeiro lugar, é preciso referir que Fuchs rejeitou a visão classicista da arte, cujos vestígios ainda eram visíveis em Marx. Em Fuchs, segundo Benjamin, já não encontramos os conceitos que haviam servido à burguesia para desenvolver sua concepção de arte, nem da beleza aparente, tampouco a harmonia. Fuchs, em outras palavras atuais: já fazia collage com objetos. Suas coleções também eram collages-montagens entre representações e objetos heteróclitos. Ou pelo menos, assim o vemos hoje.

Quando se fala em colecionador de pronto também nos chega a antiga ideia do *Gabinete de Curiosidades*, que Benjamin também dedicou-se a comentar em outros ensaios. As expressões ‘Gabinete de curiosidades’ e ou ‘Quarto das maravilhas’ designavam esses lugares singulares durante a época das grandes explorações e descobrimentos, séculos XVI e XVII, quando a nobreza colecionava uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos. Havia dois tipos de coleção: o eixo naturalista que era chamado de *Naturalia*, onde se encontrava o maior número de exemplares, representados por espécimes do reino animal, vegetal e mineral, categorias da época e conservados de diversas maneiras. O segundo eixo, o artificial, que era chamado de *Mirabilia*, possuía exemplares que representavam a ação do homem desde a antiguidade, através de objetos exóticos, provenientes de diversos lugares do mundo. Um clássico exemplo disso é a gravura do arquiteto e gravador Giambattista Piranesi, *Mirabilia de Roma*, que expressava o mito e o fascínio da monumentalidade da ‘grande civilização romana’ da antiguidade no século XVIII.

O culto às coleções chegaria nos séculos XVIII e XIX como o registro das intermitentes e cruéis explorações coloniais ao redor do mundo. Os gabinetes de curiosidades eram coleções privadas da elite, repletos de livros, mapas, instrumentos óticos, manuscritos, gemas, pedras, relíquias, porcelanas, pinturas, esculturas, fósseis, ossos, animais empalhados, objetos trazidos das terras além-mar, objetos etnográficos e arqueológicos, entre outros, na maioria vindo das colônias europeias. Nos gabinetes de curiosidades não havia ordenação ou classificação das coleções, para além da separação natural e artificial. Cada proprietário organizava de maneira diversa seu acervo, assim como Fuchs o fazia dispondo seus objetos por familiaridade de forma, tamanho, cor, localidade, funcionalidade, etc. De certa forma, a tridimensionalidade estava presente, e a demanda de espaço que essas coleções requeriam nas edificações, com os grandes acervos de coleções, confirmavam o poder e status daqueles que a dominavam. Um colecionista deveria ter suas paredes abarrotadas de objetos, assim como outros suportes e arquivos para esses documentos.

Grande parte desses gabinetes começaram a desaparecer durante os séculos XVIII e XIX, sendo substituídos pelas instituições oficiais: as coleções privadas, das quais são antecessores diretos, e os Museus. Esses, a sua vez, foram se diferenciando em museus de ciência e de história natural e museus de arte. Nos museus, distintamente das salas dos colecionistas e dos Gabinetes de Curiosidades, a coleção de objetos e

imagens estão organizados, na maioria das vezes, de forma cronológica e linear, ou por estilos e por salas. E, segundo uma intencionalidade projetada, curada - que não permite grande margem ao acaso - principalmente até a segunda metade do século XX. É curioso como o processo de criação dos museus coincidiria também com o positivismo e evolucionismo, classificação e organização dos objetos do passado ou do presente, numa espécie de doma e redoma sobre os livres objetos da cultura.

Com o estabelecimento do Estado moderno e o advento das Revoluções Industriais, os objetos tecnológicos passaram também a ser relevantes marcos culturais da riqueza e prosperidade das nações colonialistas. Com o intuito de divulgar e mostrar os descobrimentos criaram-se, então, as Exposições Universais. Exemplos disso são: o Palácio de Cristal de Paxton para a 'Grande Exposição de 1851' (Londres), e o 'Gran Palais em Paris' de 1897 para a 'Exposição Universal de 1900', formulados para abrigar o eventos, os pavilhões são ainda hoje testemunhas do pensamento moderno-maquínico, e da domesticação.

Assim, embora a montagem a que nos referimos já fosse uma prática desse período, não podemos postulá-la como derivante da montagem fabril. Ela também está na contramão dessas inteligências tecnológicas. Lévi-Strauss em seu livro 'O pensamento selvagem'⁸ demonstraria na década de 60, ao criar a categoria do *bricoleur* como correspondente a uma forma de pensar dos povos originários ancestrais.

Opondo-se ao pensamento científico, o *bricoleur* guarda qualquer coisa, de qualquer forma, na esperança de que um dia possa servir para fazer uma adequação *ad hoc* para uma remontagem do objeto em questão. Ainda que Benjamin e Warburg sejam considerados na história da arte, e também em diversos trabalhos dessa revista um marco para o conceito operativo de montagem, como efetivamente acreditamos que seja, nossa breve genealogia da montagem/collage é bastante anterior, como demonstrou Lévi-Strauss, acreditamos que o que diferencia o pensamento do *bricoleur* ao do engenheiro seja a razão, a partição, o *ratio*, a separação do mundo, pois 'racionalismo' quer dizer divisão, análise, decomposição.

É interessante pensar que para algumas culturas ancestrais e para a arteterapia, o pensamento elaborado mediante analogias e correlações entre coisas díspares, visa exatamente o contrário do sentido maquínico de montagem: visa unir à uma unidade primordial os fragmentos. Já comentamos no editorial anterior o poder de cura que esse tipo de pensamento proporciona, quando deslocado para à arteterapia. Em um sentido mais abstrato e ritualístico, o antropólogo Michel Taussig fez uma importante análise em seu livro 'Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem - Um estudo sobre o terror e a cura'⁹, ao analisar os crimes praticados pelos colonialistas em plena época do ciclo da borracha na Amazônia colombiana – brasileira, na região conhecida por Putumayo. Taussig buscou trabalhar com uma faceta diferente da modernidade e com o primitivismo caracterizado pela 'feitiçaria', e transportou para sua análise o princípio da 'montagem' praticado pelo Xamã no ritual da Ayahuasca, através de palavras e falas desconexas para operar seu poder curativo. Não será por acaso que Taussig formulou sua tese apoiado nas reflexões e na ideia de montagem em Benjamin. Fato esse que cada vez mais nos leva acreditar e reforçar que a collage-montagem constitui um pensamento inato ao ser humano, e em nada exclusivo do universo das artes.

8 LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 1989.

9 TAUSSIG, Michael. Xamanismo, Colonialismo e o homem selvagem. Um estudo sobre o terror e a cura. Paz e Terra. São Paulo. 1993.

Temporalmente tanto Benjamin como Warburg estão na mesma esteira e muito próximos aos dadaístas e surrealistas, contemporâneos aos primeiros trinta anos do século XX, todos pensando nas composições a partir da ideia de montagem-collage. Aqui deveríamos chamar, mais uma vez, Benjamin, agora, sua reflexão sobre a fotografia em a *Pequena história da fotografia de 1931*¹⁰ para trazer a importância do advento da fotografia em meados do século XIX com Daguerre, Fox Talbot e Niépce. Entretanto, nos interessa mais as primeiras manipulações das fotografias, os truques, as montagens, a desmontagem do conceito de realidade' atávico à fotografia, nos interessa mais as 'Fotografias Compostas' do que a fotografia propriamente dita.

Essas primeiras Fotografias compostas, na verdade fotomontagens, já que na época ainda não havia essa expressão para designar essa tipo de produção, foram elaboradas por fotógrafos pouco conhecidos: Oscar Rejlander que trabalhou com essa retórica da imagem técnica entre 1850-1860; Henry P. Robinson, entre 1850-1900; e André Adolphe-Eugène Disdéri, também no mesmo período. Convencionou-se chamar de *Fotografias Compostas*, uma fotografia que parte de um desenho prévio, sobre o qual se realiza a continuação: uma série de tomadas fotográficas de cada fragmento do tema, separadamente. Essas partes são posteriormente impressas, coladas sobre um único papel, onde se constrói o conjunto da composição de tal maneira que deva parecer natural, como se fosse o resultado de uma só tomada fotográfica. Ou seja, trata-se da construção de uma falsa realidade, uma pintura imaginária montada através de fragmentos fotográficos. A importância dessas obras reside no fato de que, pela primeira vez, o sistema pictórico realista se viu afetado por um sistema totalmente mecânico, não pictórico, ou seja, pela primeira vez se poderia imaginar, pintar algo totalmente alheio à realidade com uma máquina fotográfica. A partir dessas proposições, a livre imaginação deixava de estar nas mãos dos pintores e passava também para os fotógrafos. Essa ideia de montar imagens chegaria posteriormente a seu expoente máximo em John Heartfield.

Infelizmente, a maioria dos historiadores de arte pelo desconhecimento do tema e do universo fotográfico, e sobretudo da collage, preferiram associar as origens da collage aos *papier collés*. Expressão francesa diretamente associada à prática cubista, que consistia em aplicar papéis impressos, tais como rótulos de propaganda, recorte de jornais, pedaços de papel de parede, etc, nas superfícies das pinturas; mais concretamente nas obras produzidas por Picasso, Braque e Gris, durante os anos de 1910-1914, quando experimentaram substituir uma cópia de um objeto, por uma porção do mesmo. Infelizmente a ideia de que os cubistas tenham inventado os *papier collés* ignora também toda uma trajetória de tradição popular da manipulação da imagem, desde os poemas japoneses do século XII que eram escritos em cima de recortes de papéis colados, passando por toda uma série de criações populares como ilustrações de diários, biombos, Valentines (cartões românticos que se enviavam aos namorados), como mostrou Herta Wescher em seu extenso livro A História da Collage¹¹. E, certamente essa omissão não é acidental, e sim proposital.

Com o movimento dadaísta, no começo do século XX, George Grosz, John Heartfield, Hannah Hoch, Raoul Hausmann, Tristan Tzara e outros começaram a explorar linguagens inovadoras a partir de recortes de papel de jornais, revistas e bilhetes, introduzindo fotografias e fragmentos em suas obras, ou mesmo na poesia. Diferenciavam-se dos cubistas, e faziam questão disso, tinham uma aversão ao 'papel do artista' burguês. Os dadaístas berlinenses chamariam sua prática compositiva de *fotomontagem*. Ainda que

10 BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 91-107.

11 Herta Wescher. La historia del collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

em seus começos, a expressão *papier collé* competiu com o termo fotomontagem, que não fora inventado até o final da 1ª Guerra Mundial, mas posteriormente seria aceito como unanimidade no meio artístico. A palavra fotomontagem nasceu, literalmente, da cultura industrial, da montagem de turbinas e das engrenagens das máquinas, *Tempos Modernos* de Charlie Chaplin é um belo exemplo disso. O fotomontador era o mecânico da imagem que reunia peças isoladas para produzir uma mensagem. Autodenominados ‘engenheiros’, os dadás, falavam de construir, montar suas obras.

Raoul Hausmann e Hannah Höch, afirmavam que em 1918 haviam descoberto que se podia fazer composições exclusivamente a partir de fotografias recortadas. Sabiam de antemão que este procedimento não possuía nada de novo, mas haviam descoberto que a imagem assim composta, falava de uma nova forma. Por outra parte, George Grosz e John Heartfield reivindicavam também a criação do procedimento da fotomontagem, entretanto, iriam tomar um rumo bastante distinto ao de Hausmann e Höch que lidavam mais com recortes de fotografia. Heartfield iria dedicar-se à técnica de laboratório de sobreimpressão, elaborando capas e cartazes para a revista política antinazista AIZ. Estas fotomontagens possuíam uma linguagem muito forte baseada na ironia e no humor. Heartfield insistia em dizer que suas obras eram antes de qualquer coisa propagandas políticas dirigidas ao grande público e não obras de arte privadas. Apesar dos pontos de partida distintos, enquanto conceito, tanto Hausmann e Höch como Grosz e Heartfield compreenderam as grandes possibilidades de expressão e potencial subversivo do procedimento da montagem, principalmente quando dirigido a uma arte de massas, como cartazes, jornais e revistas.

É evidente que o fenômeno da utilização de fragmentos já fabricados, não foi o domínio exclusivo das artes visuais dadaístas. Encontrava-se também, e até principalmente, nas poesias dadaístas como as de Tristan Tzara que se utilizava de recortes de frases de jornal, frases feitas – e as colocava dentro de um saco de papel, retirando uma a uma para compor aleatoriamente suas poesias. A contaminação entre os diversos campos da arte proporcionou a criação de estratégias que se intercambiassem. A combinação de letras e imagens de forma aleatória também foi utilizada para compor as fotomontagens. Essas fotomontagens geralmente utilizavam-se da combinação de diversos fragmentos fotográficos ou impressos, justapostos, ou sobre impressões de dois ou mais negativos.

Tanto uma como a outra técnica, para a poesia ou para as artes visuais, estiveram presentes no movimento Dadaísta, no Futurismo, no Construtivismo e no Surrealismo. O que muitas vezes dificulta discernir é se o termo fotomontagem está referindo-se ao termo adotado pelos dadaístas, ou à técnica de laboratório. De todos os modos, o elemento predominante de toda a fotomontagem é a fotografia e suas variadas reproduções impressas. A indefinição conceitual que rodeia o termo fotomontagem e montagem, e conseqüentemente a collage deve-se também ao fato de que a fotomontagem não se baseia necessariamente na montagem exclusiva de fotos, já que também pode se fazer outras combinações como a de uma foto e um texto, uma foto e uma mancha colorida, uma foto e um desenho. Fotomontagem é poesia visual, é uma multiplicidade simultânea de fenômenos, de espaços e tempos distintos. Produz o efeito de interpenetração de dois ou mais fenômenos que ocorrem no universo, em simultaneidade, numa única superfície. A expressão fotomontagem muitas vezes é substituída pela expressão ainda mais genérica ainda conhecida como montagem. O termo montagem designa um procedimento que não só aparece no mundo das máquinas, mas em quase todas as artes, e se vincula mais intimamente às artes de composição, à imprensa, ao cinema, inclusive ao teatro, à dança e à literatura.

Em geral, existe pouco acordo sobre a definição de montagem e fotomontagem, entre artistas, historiadores, fotógrafos e cineastas. Por exemplo, não se diz que está se fazendo uma montagem de um livro, mais frequente nos referimos à tarefa como editoração. A palavra aparece algumas vezes em relação aos procedimentos fotográficos analógicos - com a impressão de dois ou mais negativos; ou, em programas computacionais, nos recortes de fotografias de revistas e jornais - como nas fotomontagens Dadás. O trabalho de edição no cinema não é considerado montagem, e a palavra ‘montagem’ fica reservada aos efeitos de sobreposição de imagens. É um procedimento técnico a serviço do diretor, do roteiro, da edição que se baseia no encadeamento das imagens, respeitando sua linearidade, e sequência, que em última análise se opõe à colagem fotográfica, que não é linear, mas simultânea. Entretanto, é bom lembrar que o filme é todo feito de cortes e fragmentos, que são colados uns aos outros numa sequência linear, e por isso não é considerado uma collage. No mundo do cinema, a palavra montagem, entretanto, curiosamente pode referir-se também ao trabalho de edição, mas mais corretamente considera-se como o efeito de sobreimpressão de imagens que tem a finalidade, geralmente, de transmitir o deslocamento de tempo ou espaço, em uma determinada cena, a qual poderia ser chamada de uma collage cinematográfica. O trabalho realiza-se sempre sobre a percepção de um único autor - o que se distingue profundamente das collages - e o aproxima do conceito de fotomontagem, quando visto como sobre impressão de laboratório.

A autêntica collage/montagem cinematográfica deveria ser uma película composta por vários fragmentos de diferentes filmes, diferentes autores, submetidas a uma nova narrativa, típica da collage. Nesse mosaico que caracteriza a indefinição do termo collage, a expressão montagem foi muito mais absorvida pela sociedade que o próprio termo collage. A montagem como vimos, de certa forma, se aproxima ao conceito de ‘colagem’ no sentido que expressa uma atividade mais técnica, mais mecânica, um juntar e colar, enquanto que a collage, em seu sentido surrealista como vimos anteriormente, geralmente vem acompanhada de uma profunda mudança de significado das imagens. Tudo pode ser montagem, mas nem tudo será uma collage para o surrealismo.

Os surrealistas iriam alcançar com a collage uma expressão que extrapola os níveis da representação e da materialidade dos objetos, para fixar-se no núcleo da linguagem, na transformação dos significados das imagens, no processo de criação do inconsciente. Foi dentro do surrealismo que apareceu pela primeira vez a palavra *collage*, e serviu para designar esse trabalho de ação sobre a linguagem, sobre os sentidos, diferenciando-se, portanto, das collages dos cubistas e das fotomontagens dadaístas. Max Ernst foi, sem dúvida, a grande expressão da collage no surrealismo. Para Ernst, a “Collage é o milagre da transfiguração total dos seres e objetos, com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico”.

A collage, inclusive no corpo dessa revista, torna-se uma possibilidade de pensar de outra forma, outro modo de apresentar, de experienciar, de cartografar, de ensinar e de aprender. Ela está corriqueiramente ligada aos imbricamentos e sobreposições, ao desmonte dos inteiros e a conformação de um novo todo feito de partes distintas, que nesse caso reafirmam o ‘todo collage’. Ao fim e ao cabo, para nós não faz muita diferença entre uma expressão e outra, entre collage e montagem, até porque ao longo do século XX, no universo das artes apareceram outras expressões que em essência tratava-se do mesmo modo de pensar com pequenas variações, como: *assemblage*, *Cut-up*, *form box*, *détournement*, as Acumulações de Arman, *photocollage*, *Mail art*, *Combine paintings*, *Tableau piège*, ...

Quando abrimos a chamada temática ‘Collage: do movimento à criação’ para a vigésima sexta edição da Revista Píxo, em março deste ano, imaginamos de antemão esses muitos sentidos de collages que apareceriam, oriundos de diversas áreas como

artes, o design, a arquitetura, educação, literatura, cinema e a fotografia. Sabíamos que collage estaria disposta e dispersa, em seus mais amplos e múltiplos sentidos, referenciais e procedimentos, desde representação à total abstração. O que talvez não esperávamos era o volumoso número de trabalhos enviados para publicação, fato esse que originou dois densos e extensos tomos. Contemplando as discussões que foram impulsionadas pelos trabalhos, optamos pela publicação de dois subtítulos somente para diferenciar um tomo do outro: um privilegiando o termo Collage e este outro à Montagem, ainda que não queiramos fazer distinção entre eles, porque a idéia de um pensamento analógico está para além da simples nomeação, como argumentamos até aqui. Ainda há sim uma distinção a ser feita, e gostaríamos de assinalar essa diferenciação, entre as palavras colagem (corriqueiramente usada) e a palavra *collage*. A Colagem em seu sentido geral, significa apenas o ato de colar uma coisa a outra; colar coisas. E não necessariamente visa uma mudança na ordem dos significados e sentidos, embora as duas expressões trabalhem com fragmentos. A palavra *collage* como bem apontou Sérgio Lima, um dos maiores teóricos do surrealismo e da *collage*, visa uma mudança de sentido no acoplamento dessas imagens, a centelha da criação como se referia André Breton.

A revista já publicada, Píxo 26: Collage I - do movimento à criação, foi composta por textos onde o debate centrava-se na *collage* enquanto processo, assumindo nitidamente possibilidades e compromissos de produção junto ao surrealismo através da literatura, da arteterapia, da arte educação e do ensino, e/ou análise de arquitetura, urbanismo e ao próprio lugar. Já a Píxo 27: Collage II- montagens e (des)montagens, é composta por textos em que o sentido de montagem é adotado, vinculando-o à arquitetura e urbanismo e à teoria da arte - e do cinema, à filosofia que infelizmente aqui não compareceu. A arte e arquitetura parecem imbricadas nesta edição, pelas aproximações que tencionam em seu processo, e principalmente pelo campo da teoria à partir das vanguardas modernistas russas, alemãs e francesas que se contrapuseram o caráter hegemônico e funcional que normalmente atrelamos ao movimento moderno.

Entendemos que a *collage*/montagem está intimamente relacionada à ética da alteridade, ao acolhimento enquanto ética (Levinas, Derrida): casa do acolhimento de figuras, lugar de encontro das diferenças e registro de múltiplas temporalidades e espacialidades. Assim, acreditamos que a Píxo 27 enquanto abertura, sala de encontros a distintos artigos, ou como *collage* propriamente dita, permite a produção desses novos sentidos dialógicos e analógicos entre os artigos, no 'espaciamento', passível de nos propulsionar a imaginarmos outros textos, ideias que de fato inexistem aqui (ao menos até serem criadas). Assim, ainda que os textos tenham sido designados à uma fatal ordenação, convidamos os leitores a saltarem de um para o outro, criando na própria leitura e compreensão da revista movimentos e encontros ao acaso.

Nesses dois tomos, dentro do possível, buscamos explorar as imagens como texto; não conseguimos diferenciar a importância da imagem em detrimento da palavra; embora exista e saibamos disso. Exploramos, ampliamos o máximo que pudemos as imagens para que gritassem em seu contexto. Temos assim duas escrituras, ambas sempre críticas. Uma contada através de palavras: os textos dos artigos; e outra contada através de *collages*: algumas vezes ilustrando o texto, em outras destacando uma autonomia que não acompanha a palavra, servindo para comunicar aquilo que o texto científico já não deu conta, ou mesmo se tornou incapaz de revelar. Muitas dessas *collages* que se apresentam aqui serviram de guia para as pesquisas que as nortearam, assim são também ferramentas de novas metodologias para investigação dos ditos objetos e sujeitos de pesquisa dentro da academia.

Quem ilustra as capas e aberturas de seções da Píxo 27: Collage II é Humberto Levy de Souza, professor e multiartista do extremo leste de São Paulo radicado em Pelotas/RS. Suas *collages* são proporcionadas por uma busca incansável em livros, revistas, folhetos, e o que mais estiver impresso que possa ser rasgado e guardado em seu acervo de imagens que se reúnem em coleções diversas. Levy cria *collages* para brincar e sonhar a linguagem a partir da relação entre a imagem e o ser, e na relação da cidade com as coisas que são deixadas para trás, entre elas as próprias imagens resgatadas para fazer *collage*. Para esse número, o artista preparou, especialmente, oito *collages*, que exploram a relação da produção e consumo da moradia na cidade: se plantamos concreto, colhemos o que? Como consumimos o espaço natural? Do plantio à cidade, do campo à mesa, da mesa à cidade, as provocações que surgem são diversas e convidamos à todes para se (de)morarem atentamente em cada *collage*, discutindo os sujeitos que não aparecem mas estão presentes mesmo nas *collages* em que não há pessoas. Longe de serem ilustrativas, as *collages* de Levy convidam o espectador a refletir sobre o modo de vida e de habitar a terra. Agradecemos imensamente ao artista, pela disposição e disponibilidade em compor nossa revista.

Quem abre a seção 'autores convidados' é a arquiteta e urbanista, professora, pesquisadora, Paola Berenstein Jacques. Autora de inúmeros livros referenciais como: 'Elogio aos errantes', 'Fantasmas modernos' e 'Pensamentos Selvagens'; e o famoso: 'A estética da Ginga', recorrentemente citada em artigos da Píxo. Paola nos apresenta um importante texto principalmente para o urbanismo: 'MONTAGEM URBANA'. Apoiada nas reflexões sobre o processo montagem em Benjamin, e na *collage* surrealista principalmente na literatura de André Breton e Louis Aragon, nos brinda com a o incrível trabalho do pensador Patrick Geddes, na primeira metade do século XX, que também se utilizou da ideia de montagem. Patrick Geddes, segundo Jacques, elaborou montagens como processo para entender e projetar e pensar a cidade, embora nunca tenha se utilizado da expressão; como se constata na exposição *Cities and Town Planning Exhibition* durante a primeira *Town Planning Conference*, considerada fundadora do campo disciplinar em 1910, organizada pelo RIBA (*Royal Institute of British Architects*), que reuniu em Londres todos os chamados precursores do campo do urbanismo (*town planning*), de diversos países.

A exposição montada por Geddes reunia diferentes levantamentos empíricos de diversas cidades e também de tempos distintos: cidades "renascentistas", "medievais", "grandes capitais", "novas cidades-jardim", etc. Tratava-se de uma forma sinóptica de expor, usando fontes de naturezas também diversas, que já tinha por objetivo a compreensão da complexidade das cidades e de suas transformações. Como nos explica Paola: a montagem geddesiana diferia da proposta de grade corbusiana exatamente por ser uma forma de criação, e de problematização de questões que emergiam durante o próprio processo de montagem dos dados, a partir de documentos variados, e não uma ilustração de ideias já dadas. Esta ideia de montagem não partia de nexos prontos *a priori*, ao contrário, buscava encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante o próprio exercício da montagem, tal como Warburg em seu *Atlas Mnemosine*, um processo de montagem-desmontagem-remontagem. Nesse processo, Geddes buscava mais perceber as diferenças do que as semelhanças, sobretudo as temporais.

Dentro do espírito de montar e desmontar, agora articulando conceitos do campo da arte e da literatura; o renomado professor, escritor, poeta, filósofo Flávio. R. Kothe, que lecionou muitos anos a disciplina de Estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UNB; criador e diretor do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da FAU/UnB (NEHS), e também editor chefe da colega Revista RES (Revista de Estética e Semiótica). Kothe nos oferece o artigo intitulado 'A DESMONTAR MONTAGENS', reflexões que permeiam o campo da retórica; artigo é antes de nada uma visão crítica

da collage, desde uma ótica hermenêutica, e incluso descolonial, como quase todos os trabalhos de Kothe que lhe acompanham ao longo de sua vida. Nessa extensa análise que Kothe faz sobre a collage, sem quase evocar o nome collage ou montagem, ele parte do grande elemento estrutural da collage, principalmente para os surrealistas: a metáfora. Justamente a metáfora que atua através de analogias, semelhanças e dessemelhanças para representar, qualificar, desqualificar uma coisa. André Breton já evocava o poder da palavra “como”; dizia que ‘como’ era o veículo intercambiável do pensamento. Esse veículo é uma metáfora. A cola enquanto metáfora (*metapherein*), é o veículo que permite o deslocamento, o transporte, trazendo o distanciado para a proximidade. Kothe adentra-se na construção do texto numa longa ‘digressione’ sobre temas importantes e pertinentes à arte e à estética; chegando, talvez na parte que julgamos mais importante aqui: as figuras retóricas.

Como explicou Kothe, elas existem não só na literatura e poesia, mas também no cinema, como foi mostrado por Sergei Eisenstein em *Metáfora e montagem*, ao mostrar como a montagem que marca o cinema é calcada na aproximação que a metáfora faz de coisas diversas. Kothe traz ainda, as importantes aportações do formalista russo Viktor Chklovski e a ‘teoria do estranhamento’, onde mostra como as figuras retóricas explicam a estrutura das narrativas e peças de teatro; e também de como Roman Jakobson, lingüista russo insistia na metáfora e na metonímia. Fundamental é ver se há um mecanismo em comum a todas as figuras de linguagem, para ver nelas uma ponte para entender a arte. Ou seja, a retórica desde Aristóteles tem sido a arte da argumentação, do convencimento, um bom retórico convence que água pode ser leite. Ou seja, o que está por trás de todo o discurso que Flávio Kothe aponta são estratégias de persuasão dentro da arte, onde quiçá a collage pode ser entendida como uma retórica, onde está em jogo também a questão da verdade e da mentira, ou se quisermos entender em outros termos, como uma poética que contém suas próprias retóricas. Espero que não estejamos equivocados nessa interpretação.

No encadeamento da montagem da Píxo 27, aproveitamos que Kothe termina seu texto praticamente no cinema russo (início do século XX), e colocamos em ação o artigo da professora e pesquisadora do Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Brasília (CEUB) Aline Zim, também integrante do NEHS. UNB; e do grupo de pesquisa Paisagens Híbridas do EBA/UFRJ. Seu artigo ‘MONTAGEM E ESTRANHAMENTO: A renovação da linguagem nas vanguardas russas’ apresenta e assinala a constante da ideia de montagem no cinema russo. Zim adentra à temática da montagem a partir da arte e da linguagem explorando o conceito de ‘estranhamento’ de Viktor Chklovski para o campo do cinema. Para Sergei Eisenstein a montagem era a própria essência do cinema devido ao próprio mecanismo de associação entre imagens e ideias. Eisenstein relacionava o princípio da montagem com a ‘Atração’, a collage seria para ele Montagem de Atrações, ou seja: uma livre montagem de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas. A importância desse estudo histórico que Aline Zim nos proporciona, sobre os construtivistas russos e o cinema russo do início do século XX, é fundamental para compreendermos que esse pensamento da montagem-collage reinava em todas essas vanguardas na Europa, e principalmente na Rússia. A teoria do estranhamento de alguma forma também, posteriormente, acabaria por influenciar o poeta e ator Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade.

A montagem era, por fim, um caminho que objetivava liberar completamente o teatro de suas amarras da figuração ilusória, Eisenstein chamava ‘truque’, a habilidade de representação destinada a enganar, de se parecer com a realidade, tal como a fotografia, ou a pintura clássica. Para ele a atração, o oposto, era o elemento autônomo e primário dessa construção do espetáculo, a unidade molecular e da eficácia do teatro em geral. E naquela época já evocava o trabalho de seus contemporâneos, como por exemplo, o arquiteto Aleksander Rodchenko com suas collages. O texto de Aline Zim é

deveras preciso, e traz uma lista de referências que todos os cinéfilos devem conhecer, sobretudo aqueles que se interessam por narrativas não lineares, como as montagens em movimento e em sobreposição de tempo e espaço de Dziga Vertov no filme *O homem com uma câmera*. Aline discute ao final do artigo as diferenças e provocações possibilitadas pela collage - montagem enquanto métodos de pensar imagens.

Na sequência, os professores Nara Helena Machado (PUC-RS) e Robert Ponge, autor de diversos artigos e livros sobre o Surrealismo, entre eles: *Surrealismo e Novo Mundo*. À convite, apresentam ‘O POEMA DE PEDRAS E FERDINAND CHEVAL. Uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada’. Nara e Ponge descrevem a famosa obra ‘Palácio Ideal’ construída entre 1879 e 1912 pelo carteiro rural Ferdinand Cheval, que viveu em Hauterives, sudeste da França. Uma obra construída como o próprio Ferdinand dizia: “pelas mãos somente de um único homem”, ele não cansava de assim se referir a sua pequena gigantesca obra. Nela, Ferdinand acumulou não somente apenas distintas formas escultóricas e materiais, mas também, conhecimento, sonhos e delírios. Cada fragmento, cada figura, cada símbolo colocado em seu Palácio é fonte de extraordinária originalidade e fantasia. E, a acumulação de tanta exuberância provoca em quem visita a obra um alto grau de excitação e a vontade de andar por tudo, parar, vasculhar, observar cada recôndito de sua obra.

Desde André Moreau a André Breton (1935), Cheval infelizmente estaria predestinado ao anonimato e à ignorância dos arquitetos modernos; ainda que Le Corbusier tenha se referido a ele, como afirmam Nara e Ponge. Mesmo depois de um século, o Palácio Ideal segue desconhecido e ignorado pela maioria dos arquitetos, mesmo sendo tombado como Patrimônio Mundial da Humanidade, O pequeno grande Palácio deveria ser sobretudo uma referência estética, cultural e processual para os arquitetos. Uma obra que formal e temporalmente está conectada ao Parque Güell de Gaudí, já que não por coincidência, ambas apresentam em sua entrada da escada a figura de um lagarto. Seguramente podemos afirmar que nenhum dos dois, Cheval ou Gaudí, conheceram um ao outro, entretanto um mesmo tipo de arquitetura fez seu aparecimento, de forma próxima e distinta, para além da época.

Como bem tentamos ao longo desse estranho editorial demonstrar, temporalmente estão todos unidos não só por Cronos, mas também pelo fio condutor, o visgo, o desejo de reunir o mundo. Quem faz collage não suporta ver um mundo em fragmentos. Nara e Ponge, nesse ensaio reafirmam as reflexões sobre as relações entre arquitetura e surrealismo; bem como entre o surrealismo e collage; tão importantes como o racionalismo cego e hegemônico, insípido que nos é ensinado nas escolas de arquitetura. Entrelaçam no texto essa ponte entre a obra incansável de Cheval e o argumento surrealista de que a liberação dos sonhos dá vazão a uma estrutura extremamente fantástica. Assim é necessário ‘saborear’ o texto. E por que? Quiçá, porque certa feita Salvador Dalí, referiu-se a arquitetura *art nouveau* como algo ‘assustador e comestível’, “a arquitetura será comestível ou não será”. Talvez, esse saborear esteja no sentido da delícia e do sabor, assim como o delicioso texto de Nara e Ponge, pronto para ser devorado e saboreado. Aos leitores: saboreiem o palácio como propõem Nara e Ponge.

A professora arquiteta e urbanista Anelis Rolão Flôres, integrante do Grupo de pesquisa *Arquitetura, Derrida e aproximações* apresenta parte de sua tese de doutorado em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPAR/UFRGS, no artigo intitulado: A COLLAGE NA ARQUITETURA DE MIRALLES A árvore da vida no Parque Diagonal Mar’, onde demonstra a relação do arquiteto catalão Enric Miralles com a collage, como processo e método de projetar. Miralles trabalhava com diversas fotografias sequenciais do local onde iria projetar, compondo uma espécie de cenário expandido, bem inspirado nas fotomontagens do artista David Hockney. Essas collages davam a largada ao seu ato projetual, enquanto ‘figura de espera’, permitindo de antemão que Miralles introduzisse

o projeto como co-partícipe dessa paisagem, entrecruzando memórias e lembranças suas e do próprio local.

Anelis está nos falando também de toda uma prática de exploração de outras formas de representação tão característica da pós-modernidade, entre final dos anos 1980 até o final do século XX. As collages de Miralles tanto enquanto processo ou mesmo quanto registro do edifício já construído, nos oferecem um outro olhar, agora, desconstrutor sobre a questão da representação em arquitetura. É exatamente isso que Anelis Flores vai nos demonstrar nesse artigo a partir da análise da obra de Miralles: ampliar não somente o campo da representação da arquitetura, articulando a pluralidade de tempo e espaços típicos da collage, mas sobretudo nosso olhar sobre o mundo, nossos horizontes de mundo e de arquitetura; cada dia mais, mais limitados. Ao apresentar alguns procedimentos projetuais do processo criativo do arquiteto: a ressignificação, a repetição e acumulação; constantes; ela nos permite compreender como a collage pode ser um valioso procedimento para a criação em arquitetura e desenho urbano, a partir de um sistema plural, cultural e aparentemente caótico, onde as sucessivas camadas - gráficas, visuais, conceituais, manipulações, leituras sentidos e descobertas são integradas à própria expressão arquitetônica. Na arquitetura de Miralles, assim como na collage e na montagem; modo geral; nada é desprezado, são esses fragmentos que constituem a trama, e juntos operam diferentes dimensões simbólicas, onde a cronologia dos acontecimentos é radicalmente menos importante do que o encontro em si.

Continuando as provocações entre arte, collage e arquitetura, a seção artigos e ensaios é aberta com o perfurante e contundente texto de Daniela Cidade 'CIBACHROMES DE GORDON MATTA-CLARK Collage ou o interminável trabalho do corte'. A arquiteta, urbanista, professora e pesquisadora compartilha parte de sua tese, também realizada no PROPAR/UFRGS, apresentando a obra fortemente marcada pela fotografia e pelo ato do "corte e das perfurações" do artista e arquiteto norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978). Aqui, o corte e o recorte como ato fundador do procedimento da collage. Para Daniela Cidade, o corte, as perfurações se configuraram como conceito operatório que escancarava, gritava, nas intervenções do artista em construções abandonadas e ou destinadas à demolição, como nas obras: *Splitting*, *Bingo*, *Conical Intersect*, *Office Barroca*.

Estudar o fenômeno do corte, do recorte, significa, em última instância, estudar o princípio do ato criador, a poética da criação da collage. Pois, é a lei do corte que inscreve a diferença na vida, no corpo, na figura, no texto e na palavra, e também na arquitetura; não esquecer que a arquitetura é feita de cortes. A lei do corte inaugura sempre uma nova etapa, o corte é a confecção do abismo, da descontinuidade, e do distanciamento entre os corpos, e entre as linguagens. Entretanto, é também o corte que entreabre e da passagem ao entrever, deixando a luz entrar dentro da arquitetura mediante buracos, separa e une simultaneamente. Matta-Clark talhava o edifício, furava, perfurava como um dedo de criança fura um bolo. Ou, operava com descascamentos que revelavam o oculto da arquitetura como um ato político. Essas são algumas das potências do corte que a professora Daniela Cidade revela a partir das collages do artista. Essas ações, em sua maioria, contaram com registros fotográficos sobre as edificações, através de *cibachromes*, uma técnica para imprimir slides. Em Matta-Clark, o anarquitecto, a arquitetura e arte se compõem, se fundem e se confundem; a arquitetura se torna uma matéria, um objeto a ser trabalhada, reconceitualizada, ressignificada, não como escultura, mas sim como algo que pode gritar, sangrar. As collages do artista se constituem de fragmentos - figuras provenientes do registro dos seus gestos performáticos - tanto no nível tridimensional da arquitetura, como no plano bidimensional da fotografia - e das próprias collages.

Dando continuidade às relações diretas e explícitas entre arquitetura e collage, Achilles Costa Neto, nos revela a afinidade que Lina Bo Bardi tinha com a collage, mediante o artigo 'AS COLLAGES DE LINA BO BARDI', parte de sua dissertação sobre as várias collages realizadas pela arquiteta modernista ítalo-brasileira. A investigação de Achilles, vinte anos depois, segue mais atual do que nunca, premência para o conhecimento dos arquitetos da importância da collage. A collage esteve presente constantemente no trabalho de Lina, até hoje e é continuamente ignorada e negligenciada pela academia que insiste em privilegiar seus desenhos. Várias dissertações e teses sobre Lina ignoraram e continuam ignorando a influência e força da collage em sua produção. Graças ao trabalho de pesquisador Achilles, podemos conhecer, agora nesse artigo, uma outra Lina, mais livre e lúdica que confirma a presença e a movimentação do pensamento-collage em sua alma. É cronologicamente importante lembrar que a collage ressurgia no segundo pós-guerra na Europa, e na Itália, enquanto Lina ainda vivia lá, alavancados por Pierre Restany, com os 'Novos Realistas',

Lina usou várias técnicas para apresentar collage sem nunca abdicar dos desenhos e aquarelas, inclusive em seus trabalhos enquanto capista para a revista *Habitat*, nos anos 50. Criou collages; e desenhos com collages, uma técnica híbrida; que repassava a idéia, o conceito do futuro edifício. Em seus projetos, utilizou a collage como modo de representação e apresentação, inclusive como procedimento que colocava em ação o pensamento analógico, típico da collage, como uma antilinguagem. Sobre o que ela ansiava era aquilo que muitas vezes o desenho não dava conta de representar: a essência, o espírito do edifício que deveria conter, guardar; como o emblemático Museu do MASP. Como disse Achilles: "Daí advém o aspecto lúdico da collage – o jogo, a brincadeira, típicos das atividades infantis. A collage do MASP fala do que é capaz de brincar". Lina sempre contra a correnteza, não gostava daquelas perspectivas promocionais de desenho ou aquarela que tentam ilusionalizar como algo real; tipo hoje esses *renders* super realistas, fato esse que nos fazem duvidar da virtualidade. Ao contrário, ela queria demonstrar a falsidade da representação arquitetônica enquanto ilusão, 'truque', 'artimanha' para enganar, ela queria passar a idéia e não a aparência ao introduzir diferentes fragmentos, pedaços de papel e de embalagens de bala, em suas representações, tentava 'desilusionar' o espectador desse feitiço, que poderíamos considerar no sentido benjaminiano. Como bem colocou Achilles: Lina tinha consciência desses processos e acreditava que essas representações deveriam ser menos falsas possíveis, facilitando a leitura e interpretação de sua proposta.

Aliás, ainda sobre isso é importante observar a concepção da sala de Exposição de quadros do MASP. Lina concebeu esse espaço expositivo como se fosse uma gigantesca collage atemporal. Um encontro de vários artistas e obras aparentemente libertos de suas afinidades cronológicas e estilísticas classificatórias dando origem a um novo conceito museográfico, tal como um novo colecionador, e ou de magnífico Museu de Curiosidades de quadros valiosíssimos adquiridos por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi seu esposo, idealizadores do MASP. Ali, tal como uma collage de imagens sobre uma superfície, estão passado e presente, vários tempos num só tempo, onde as relações entre as obras e sua disposição são um enigma a ser revelado. Lina planejou, concebeu deu tanta importância a esse espaço tanto quanto sua concepção estrutural, ela decidiu libertar as obras das tradicionais e pesadas paredes. Ao fazer isso, Lina colocou as obras no meio do salão, fixadas em um suporte translúcido de vidro sobre uma base de concreto quadrada, como se as obras adquirissem corpo, voltasse à sua origem, do cavalete. Assim, ela permitiu que o espectador visitasse a obra, vendo-a de frente e de costas, frente e verso, circulando em sua volta, algo revolucionário para aquele momento. Todos os quadros passavam a ser em suas mãos, fragmentos de uma gigantesca collage-montagem tridimensional. Há uma fotografia emblemática em que Lina está por trás de um quadro de Modigliani, uma brincadeira fotográfica que transforma a foto numa collage real, onde a imagem que se vê é metade Lina da

cintura para baixo, e da cintura para cima uma figura feminina pintada por Modigliani. Finalmente, para retornar ao princípio desse editorial, recorro a afirmação que Achilles fez questão de registrar e reafirmar de que Lina era uma colecionadora. A ideia de coleção esteve presente em toda sua vida e em vários projetos como na sala de exposições de quadros do MASP, assim como suas inúmeras exposições de utensílios populares e suas coleções particulares de objetos. Talvez, um certo gosto ou hábito que adquiriu do colecionador e companheiro Pietro Bardi, que também se utilizou da montagem, ainda quando vivia na Itália e produziu sua famosa montagem: *Il tavolo degli Orrori* (1931).

Um potente e surpreendente artigo; inédito para nós é da arquiteta, urbanista, ilustradora e mestranda do PROURB/UFRJ. Natália Kochem, que nos agracia com as collages do desenhista de história em quadrinhos Hugo Pratt, nas aventuras de Corto Maltese, no artigo: 'PERCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE TERRITÓRIO EM CARTOGRAFIA ILUSTRADA Mapas de Roma antiga e a linguagem da Collage na narrativa cartográfica de Corto Maltese'. Nesse artigo, Natália Kochem não se restringe a apresentar as belíssimas collages de Pratt, mas as vincula à uma genial prática cartográfica, ao investigar a cartografia como representação e comunicação. As collages-mapas de Hugo Pratt estão em sintonia com a prática cartográfica, em moda, utilizada na arquitetura e no urbanismo, extraídas da geografia e utilizadas até na psicologia valendo-se da collage também como ferramenta. Pelo fato de serem fantasticamente belas essas collages de Pratt, é preciso uma dupla atenção ao artigo: para as collages, e também para o que o texto que Natália nos proporciona.

Natália discute as forças políticas e subjetivas intrínsecas às escolhas gráficas narrativas da collage empregadas, nos mapas de Roma do século XVI, como também ao retratar territórios da África, China, Índia, Oceania e Américas em *Le mappe blu dell'avventura*. Em um brilhante texto montado articulando os mapas collages de Pratt -compostos por anotações, recortes, collages, desenhos, textos, partituras de músicas entre outros recursos gráficos-; assim se anunciam possibilidades de comunicação geograficamente localizada a partir da arte, buscando enunciar as subjetividades, as simbologias e importâncias que tecem esses mapas. Como explica Kochem: "Hugo Pratt demonstra profundo respeito pelos atributos técnicos na representação cartográfica, mas não obstante traz para o mapa traços de uma apropriação intelectual pessoal e subjetiva dos territórios que se faz evidente, haja visto que a sobreposição de eventos reais, camadas históricas e disputas narrativas de características culturais são parte inerente, intrínseca e indissociável dos territórios". Para a autora, "além de uma análise dos recursos gráficos com destaque à utilização das colagens de Hugo Pratt, ela buscou-se refletir sobre as possibilidades narrativas numa cartografia ilustrada, apresentando o conceito de mapeamento subjetivo e mapeamento conceitual como formas de extrapolação da comunicação e representação gráfica em mapas; para a conquista de novos patamares de apreensão, representação da representação cartográfica. Esses tipos de mapas de Hugo Pratt podem ser considerados potentes ferramentas metodológicas úteis para o arquiteto e urbanista na captura de percepções complexas, não só visuais, da paisagem e representação de uma cartografia sensível.

Natália, em meio ao artigo, nos questiona com extrema lucidez; talvez quicá já respondendo; e colocando o que talvez seja uma conclusão de sua pesquisa: "Nesse sentido, observar o trabalho de Hugo Pratt nos retorna ao lugar de atenção ao fazer. Ao fazer humano, crítico, cujos recortes escolhidos e sobrepostos em forma de colagens nos mapas nos fazem conhecer e reconhecer de fato o território retratado através de um olhar que dificulta o processo de exclusão e silenciamento nos mapas. Assim, será permitido ao arquiteto e urbanista, descansar um pouco do papel de executor de comandos e redator de atalhos em programas de computador para, para além disso, extrapolar as ferramentas tecnológicas digitais de forma a reconquistar uma

intenção artística que busque refletir subjetividades culturais e narrativas conceituais de forma a reconquistar uma intenção artística que busque justapor, unir, colar e refletir subjetividades intrínsecas à natureza humana".

Em 'A COLLAGE E O CORPO AMADOR Deambulações por territórios, visualidades e sons nas periferias de Maceió, Alagoas' a arquiteta, urbanista, historiadora e professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, Maria Angélica da Silva, e as arquitetas, urbanistas e doutorandas em arquitetura e urbanismo, também na UFAL, Ana Karolina Barbosa Corado Carneiro e Suzany Mariha Ferreira Feitoza, apresentam a collage como resposta estética que traduz um corpo perceptivo, sensorial e agregador, plenamente engajado no processo da existência e nos experimentos de campo, e da escrita vivenciados nas áreas geográficas denominadas grotas e tabuleiros da capital alagoana. Ao ir à campo, as pesquisadoras examinaram situações práticas que permitiram uma dissolução entre pesquisador e pesquisado, ciência e arte. Ao utilizar a collage como forma de compreensão, assim como de experiência, disseram: "Foi a experimentação que passou a deformar algumas definições envolvendo gesto, corpo e território; e fez perceber que, de certa maneira, o lugar se aproximava da iminência que a collage de fragmentos parece exigir". A collage adotou então um sentido no trabalho, que para além de procedimental acabou permitindo e representando o acolhimento. Fazendo uso do audiovisual e das percepções poéticas, estéticas e sonoras da experiências entre o centro e a grotas, as autoras nos convidam a uma cartografia intrínseca e extrínseca ao território percorrido.

O arquiteto, urbanista e mestrando da Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFAL Leandro Ferreira Marques e a arquiteta, urbanista doutora, e pesquisadora Flávia de Sousa Araújo, também professora da Faculdade de Arquitetura da UFAL e integrante dos Grupos de Pesquisa: Modernidade e Cultura (GPMC-IPPUR/UFRJ) e Morfologia dos Espaços Públicos (MEP-FAU/UFAL), apresentam o artigo: 'MÁGICO DE OZ. Experimentos com montagem urbana na cidade de Maceió/AL'. A partir de reflexões advindas da pesquisa para o trabalho final de graduação em arquitetura e urbanismo "Sobrevivendo no Inferno: experimentos com montagem urbana na cidade de Maceió/AL", os autores imbricam trechos do álbum dos Racionais MC's 'sobrevivendo no inferno'; à suas análises. Mediante uma densa literatura antirracista e anti colonialista contemporânea, criam-se narrativas urbanas díspares pelo processo de montagem, desmontagem e remontagem da história urbana hegemônica nos bairros negros da capital. O texto começa com um trecho da música o Mágico de OZ: "Aquele moleque, que sobrevive como manda o dia a dia / Tá na correria, como vive a maioria / Preto desde nascença, escuro de Sol / Eu tô pra vê ali igual, no futebol / Sair um dia das ruas é a meta final / Viver decente, sem ter na mente o mal / Tem o instinto que a liberdade deu / Tem a malícia, que cada esquina deu / Conhece puta, traficante e ladrão / Toda raça, uma par de alucinado e nunca embaçou / Confia neles mais do que na polícia / Quem confia em polícia? Eu não sou louco / A noite chega e o frio também / Sem demora, aí a pedra / O consumo aumenta a cada hora Pra aquecer ou pra esquecer / Viciar, deve ser pra se adormecer / Pra sonhar, viajar, na paranoia, na escuridão / Um poço fundo de lama, mais um irmão / Não quer crescer, ser fugitivo do passado / Envergonhar-se se aos 25 ter chegado / Queria que Deus ouvisse a minha voz / E transformasse aqui num Mundo Mágico de Oz". Além de collages potentes e sensíveis, o texto é permeado pela força, crítica e precisão do grupo de rap mais importante do país. Visando ampliar e potencializar a pluralidade emergente dos territórios negros, esse imbricamento possibilita, para além do processo de constituição territorial, a descoberta do próprio autor, homem negro, que durante o percurso percebe na montagem uma forma de ressignificar a própria história. As collages, um fantástico texto à parte no artigo, convidam também a mais um parar, mais um 'de-morar', nesse imbricamento, de um pensar a reunião de referências e imagens para além da representação.

Migrando para o Sul do Brasil, e saindo das periferias para remontar o centro histórico na cidade de Santa Maria, apresentamos ‘AS CONSTELAÇÕES DE IMAGENS DA AVENIDARIO BRANCO Colagens e experimentações’, o artigo é de autoria da arquiteta, urbanista e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo (UFSM), Milena Rubin Magoga, arquiteta, urbanista e doutora em Educação pela Programa de Pós-Graduação em Educação (UFSM/2021), participam desse artigo Josicler Orbem Alberton, e do graduando em arquitetura e urbanismo (UFSM) Luiz Miguel Cesco. Utilizando a metáfora das constelações, as fotografias de diversas épocas são postas em um mesmo plano montagem; a montagem emerge também como elemento interpretativo, a partir das reflexões geradas pela reunião das fotografias em constelações, permitindo a experimentação de elementos visuais de diferentes origens. Desafiando a noção de sentido fixo e revelando resquícios do passado no presente, a experimentação visual modifica a análise e a interpretação do espaço. A montagem é a própria composição, que coloca no mesmo plano épocas, construções e histórias diferentes, apropriando-se da dilaceração que só a collage permite. Se a montagem nesse artigo adora o sentido de *Atlas* para gerar as constelações, então é a partir da collage, encontro de significações, que a Avenida Rio Branco ganha vida.

Também ao sul do Brasil, agora na capital gaúcha, o comunicólogo e mestrando em planejamento urbano e regional pelo Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS), Felipe da Silva Rodrigues, compartilha o processo de montagem imagética da Praça da Matriz em uma panorâmica vídeo de 360° em ‘REMONTAGEM DO TEMPO NA PRAÇA DA MATRIZ, PORTO ALEGRE Fotografia, fragmento e memória’. O artigo conta o processo de composição do vídeo interativo, disponível online. No vídeo, que se apresenta a partir de uma composição de imagens em panoramas, o que permite a navegação interativa, é possível posicionar-se perante as fotografias históricas, que ganham uma tridimensionalidade, convidando o corpo a imaginar o espaço urbano no período imperial (1866 a 1920) e republicano (1920-1949). O artigo narrado é permeado pelo pensamento benjaminiano. Benjamin debruçou-se muito sobre os famosos panoramas característicos do século XIX, em Paris. Felipe nos conta o processo de pesquisa e criação, e sobretudo do encontro com as memórias e fotografias do passado da Praça Matriz. Sugerimos a todos, que encontrem no artigo o QR code para interagir com o vídeo e imaginar outros tempos.

Voltando à Maceió, a arquiteta, urbanista Tuanne Monteiro de Carvalho, doutoranda em Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo (UFRJ) monta, a partir de quinze fotografias captadas em movimento no bairro Mutange, o artigo: ‘MONTAGEM MUTANGE Vestígios em uma paisagem em dissolução’. O trabalho investiga a história da cidade a partir de imagens roubadas desse bairro, interditado desde 2021 inacreditavelmente pelo processo de afundamento devido à exploração de recursos naturais. Somando a percepção imagética de fragmentos, lacunas e vestígios, o ensaio suscita, pensamentos sobre uma paisagem em acelerado processo de desaparecimento onde o esvaziamento - processo radicalmente deslocado da dinâmica sociocultural da cidade - o vestígio da transformação. Tuanne adota uma postura benjaminiana, e as montagens que produz ajudam, por um lado a comunicar o processo de dissolução do bairro, a ruína; entretanto por outro lado sobretudo a imaginá-lo em sua vivacidade juntamente aos registros do *google maps* quando o bairro ainda estava em uso. Tuanne remonta o que foi – o passado-, e o que agora é, buscando reconhecer a partir dos destroços as edificações - a vida - que não está mais ali, mas ainda está. E conclui fortemente numa passagem lindíssima poética e carregada de verdades: “As imagens ardem, são rastros de um acontecimento inédito, registros e experiências daqueles que se permitem ou se aventuram em um território em guerra de narrativas, são elas mesmo impressões de camadas em desprendimento do concreto ao simbólico”. Literalmente! e completa: “Este ensaio é uma tentativa de

enxergar para além da poeira que turva a fotografia, perceber as lacunas e apreender a partir dos vestígios.”

Em ‘EXPLORANDO JUNKSPACE Uma experiência teórico-metodológica para apreensão da cidade de Natal/RN a partir da colagem e montagem’, a arquiteta, urbanista e doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU/UFBA, e membro do grupo de pesquisa Laboratório Urbano, Ana Luiza Silva Freire apresenta e discute o ensaio de Rem Koolhaas: *Junkspace*, como um potencial método de apreensão e categorização dos elementos urbanos, em geral, espaços concebidos como mercadorias como condomínios fechados, shopping centers, complexos viários, arenas de esportes e suas influências à questões de cunho social e direito à cidade. Explorando a possibilidade de vinculação entre teoria e prática, o texto apresenta uma atividade pedagógica experimental em uma disciplina do PPGAU/UFRN que se dá a partir de uma colagem no mapa de Natal e permite que reflitamos acerca das estratégias de mercantilização e planejamento da cidade, e também de outras formas menos racionalizada, de discutir a experiência, a crítica e ensino de arquitetura e urbanismo. Junto a Koolhaas, a autora conclui que pensar a partir de *Junkspace*, permite, como mesmo cita, “uma crítica espacial contemporânea porque revela, em sua forma e linguagem, características dessa produção, o que pode ser desdobrado como instrumento de leitura das cidades, além de possibilitar a interpretação do texto a partir de um partido teórico-metodológico.”

A montagem, ou melhor, a collage também é temática da ‘OFICINA DE COLLAGE Arquiteturas de uma pequena cidade’, de autoria da arquitetas, urbanistas, doutorandas em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS), Luana Pavan Detoni, membro dos grupos de pesquisa ‘Cidade + Contemporaneidade’ e ‘Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana’, e Geisa Zanini Rorat, membro do “Grupo de Pesquisa Estudos Urbanos e Regionais” e Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana”. Ambas são parte da Rede de Pesquisadores de Pequenas Cidades - Mikripoli. Quem também assina o artigo é a doutora em Planejamento Urbano e Regional (UFRGS) Carolina Rezende Faccin, Professora do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, que integra o Observatório das Metrôpoles – Núcleo Porto Alegre e igualmente o ‘Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana’. Compartilhando a experiência da oficina realizada no VI SINAPEQ, as autoras refletem acerca da abrangência espaço-temporal da arquitetura frente às singularidades e multiplicidades dos territórios caracterizados pela menor concentração demográfica, mas não sem apresentar considerações teóricas muito pertinentes sobre a collage. O artigo é sensível e as collages preciosas. Ambos os textos nos permitem divagar por entre as arquiteturas, janelas, verdes e temporalidades das cidades pequenas, refletindo sobre políticas habitacionais, a relação entre cidade e campo, o contraste entre o antigo e o novo, a beleza da arquitetura em cidades pequenas; entre outras questões. A collage é adotada no artigo a partir de seu sentido mais puro, o de provocar o pensamento, que só é possibilitada pela coleção de imagens - fragmentos de pequenas cidades- disponibilizado para oficina. A experiência pedagógica reafirma a collage e a montagem como um pensar contextual e fragmentário, possível de desdobrar complexidades e dar sentido ao que nem sempre cabe em palavras. A amorosidade da collage, se encontra aqui, com o carinho de quem vive nas cidades pequenas.

Finalmente para fechar a edição, em COLLAGE CALLEJERA, Fuão aborda a collage como uma potente arma de guerra frente ao nazifascismo, e aos regimes ditatoriais desde o início do século XX até a atualidade. Para isso faz uma incursão histórica pelos trabalhos do dadaísta alemão John Heartfield, do artista, escritor e collagista valenciano pouco conhecido: Josep Renaud (1907-1982); do artista conceitual argentino León Ferrari (1920-2013); pelo evento genial, artístico e político organizado em 1968 por artistas argentinos nas cidades Rosário e Buenos Aires, com a exposição

Tucuman Arde, que buscava, a partir da tática de contra informação, comunicar à cidade a violência e fome causados na província de Tucumán em plena ditadura e censura. Unindo arte e política, o ato exigia uma postura ativa do espectador, parte também dos acontecimentos sociais. Fuão segue a trama com o trabalho do artista carioca, escultor e pintor, Cildo Meireles (1948-) , passando pelo uruguaio Clemente Padin (1939-); e finalizando com o trabalho de Ordeph, e de Claudio Caiozzi (1980-), mais conhecido como Caiozzama, collagista de rua chileno que denunciou através de suas gigantes collages coladas nas paredes e tapumes de rua o autoritarismo e fascismo do governo chileno de Piñera. O artigo é uma espécie de chamado para que as collages saiam das mesas, das pranchetas e dirijam-se para as ruas, caminhem, andem pelas ruas, grudem-se nas paredes, nos muros e até nos corpos performáticos. Uma coleção revolucionária para *collar* nas ruas, *colligar* nas ruas. Acolher as gentes e desacolher os soberanos.

Ampliando ainda mais o sentido de collage/montagem como arma política, quem abre a seção Parede Branca é o artista, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Design da (FAUUSP), e professor do Instituto Federal do Maranhão, Diêgo Jorge Lobato Ferreira, que propõe 'QUANDO AS IMAGENS ME ENCONTRAM', uma série de collagens digitais, brilhantemente concebidas, invejáveis, que partem de imagens de acervos museológicos que retratam o vestir da mulher negra nos Estados da Bahia, Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro pelo olhar dos fotógrafos Alberto Henschel (1827-1882), Marc Ferrez (1843-1923) e dos ilustradores João Affonso do Nascimento (1855-1924), Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859); e são por Diêgo, ressignificadas. As imagens são desestruturantes, tem que se olhar detidamente, elas buscam descolonizar o pensamento através das imagens; vital, uma desmontagem remontando. Ainda nos fazem pensar a importância de se criticar nas entranhas as narrativas expostas pelos acervos. Diego elabora novas possibilidades, que perpassa inclusive pela moda; e isso é muito divertido; e ainda colhe os traços desse apagamento. As cores assumem o contraste a vivacidade das collages, oportunizando uma ressignificação da imaginação e da memória desses corpos historicamente subalternizados. Verdadeiros quadros retratos de nossa época que 'comtesta'.

O arquiteto e urbanista, doutor em Arquitetura e Urbanismo (UNB), Eduardo Oliveira Soares, apresenta, a partir de seu acervo fotográfico, o trabalho 'RECORRÊNCIAS'. Em seis montagens de imagens com temáticas recorrentes, Eduardo instiga diversas leituras e criações a partir de imagens semelhantes. Por entre os diversos tons de azul do céu, Eduardo nos faz elevar nosso olhar ao ascendente, e também deslumbramos dos diversos cheios e vazios que a escultura e a arquitetura podem proporcionar. As montagens por vezes criam um novo inteiro, abstrato, se aproximando da collage, e por outras, dedicam-se à repetição de fragmentos que ganham força pelas diferenças que irrompem o céu azul. O trabalho é um convite ao desvendar, ao reagrupar, e quiçá identificar a proveniência de tais fragmentos de paisagens, que muitas vezes são marcos simbólicos da arquitetura mundial.

De Sevilla à Belém do Pará, com a arquiteta urbanista, doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU (USP), Barbara Gonçalves Guazzelli em 'A CIDADE CODIFICADA E O PATRIMÔNIO CINDIDO', compartilha nesta seção uma pequeníssima parte do levantamento fotográfico que compõe sua pesquisa de doutorado e discute as diferentes dimensões que integram um bem cultural. O que impressiona são as collages que faz a partir da vivência no contexto do Mercado Ver o Peso de Belém, e do Bairro de Triana, em Sevilha. A partir da reunião dos diversos fragmentos, as collages possibilitam uma nova leitura da temática trabalhada pela autora.

Caminhamos juntos com os arquitetos, urbanistas Kauê Marques Romão, mestrando em Arquitetura e Urbanismo (UFSC) e Marina Biazotto Frascareli, mestrando em

Arquitetura e Urbanismo (UNESP), pelas linhas férreas de São Vicente e São Carlos em 'A PRÁTICA DA CARTOGRAFIA COMO COLAGEM. Duas experiências por antigas linhas férreas paulistas'. O ensaio visual compartilhou a partir da collage os diversos fragmentos encontrados no cenário pós-industrial, onde encontram-se para além dos espaços em abandono, recriações e apropriações de uma malha sempre em movimento.

A imaginação também é potencializada em RETALHOS DE UMA CARTA, audiovisual de Carolina Cardi Pifano de Paula, mestrando em Urbanismo (PPGAU/UFBA) e integrante do grupo de estudos Corpo, Discurso e Território. O trabalho apresentado foi elaborado para a conclusão do curso de Arquitetura e Urbanismo (UFJF). Na montagem que sobrepõe duas camadas, Carolina utiliza como base a paisagem do Bairro Santa Terezinha em Juiz de Fora (MG), e seus elementos característicos como a visão para o céu, a horizontalidade e a amplitude da rua, e sobrepõe a essa uma camada de bordados, que considera registros do percurso, apreensão do sensível. O processo de montagem do vídeo final permitiu sobrepor espaços e tempos diferentes em uma mesma base para disponibilizá-los na forma de encontro virtual.

Por fim, Taís Beltrame dos Santos e Fernando Freitas Fuão apresentam o trabalho do multi artista e professor Humberto Levy de Souza, tecendo comentários e observações às collages preparadas especialmente para este número. Ao final, reunidas em uma parede branca, é possível vislumbrá-las como um todo, percebendo a linha crítica que se monta em sua reunião, que diz sobre o modo de vida e de consumo do espaço que reproduzimos.

À todos colegas, colagistas, educadores, urbanistas, arquitetos.... Bom proveito!

Fernando Freitas Fuão e Taís Beltrame dos Santos