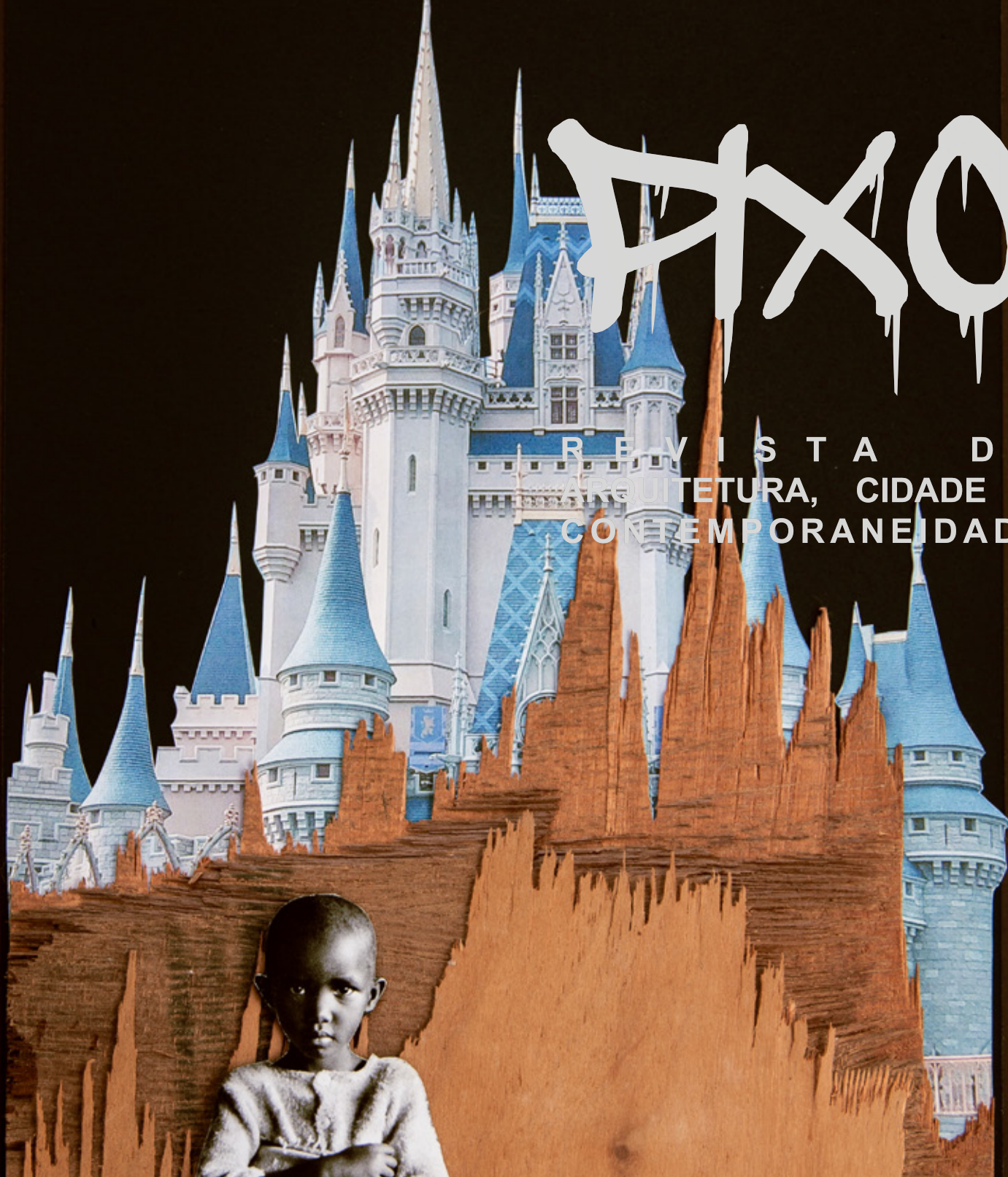


FIXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

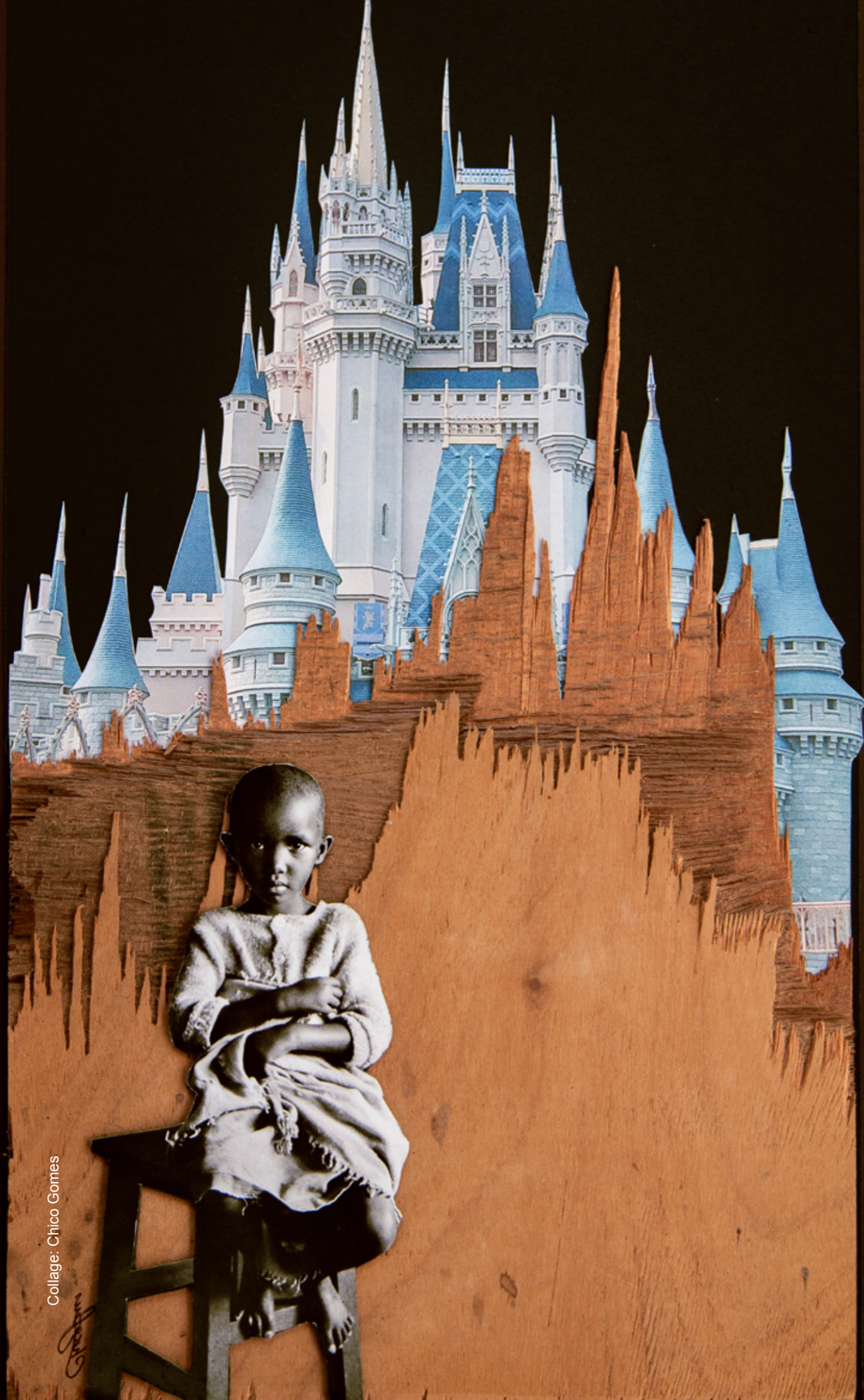


collage I

n.26, v.7
inverno de 2023



Handwritten signature



Collage: Chico Gomes

AXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

collage I

n.26, v.7
inverno de 2023





Rua Benjamin Constant, n. 1359, Pelotas,
Rio Grande do Sul, Brasil, Telefone: [53] 3284 55 11
<https://wp.ufpel.edu.br/cmaisc/>
e-mail: revistapixo@gmail.com

A Revista Pixo é uma publicação conjunta dos Grupos de Pesquisa (CNPq) “Cidade+Contemporaneidade”, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e “Arquitetura, Derrida e Aproximações”, do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Revista digital disponível em:

<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/>

ISSN 2526-7310

Editores Responsáveis

EDUARDO ROCHA
FERNANDO FREITAS FUÃO

Editores Associados

PAULA PEDREIRA DEL FIOLO
TAÍS BELTRAME DOS SANTOS

Comitê Científico e Conselho Editorial

ADRIANA ARÁUJO PORTELLA
ADRIANA GONI MAZZITELLI
ADRIANE BORDA ALMEIDA DA SILVA
ALEXANDRE PEREIRA SANTOS
ANA MARIA ALBANI DE CARVALHO
ANA PAULA VIECELI
ANDRÉ DE OLIVEIRA TORRES CARRASCO
ANGELA MARIA ENDLICH
ANGELA RAFFIN POHLMANN
BÁRBARA DE BÁRBARA HYPOLITO
BEATRIZ DORFMAN
CARLA GONÇALVES RODRIGUES
CARLOS NIGRO
CARMEN ANITA HOFFMANN
CAROLINA CLASEN
CAROLINA CORRÊA ROCHEFORT
CAROLINA MENDONÇA FERNANDES DE BARROS
CELMA PAESE
CHRISTIANO PICCIONI TORALLES
CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO
CRISTHIAN MOREIRA BRUM
CRISTINE JAQUES RIBEIRO
DÉBORA SOUTO ALLEMAND
DIRCE ELEONORA NIGRO SOLIS
EDUARDA AZEVEDO GONÇALVES
EDUARDO GRALA DA CUNHA
ELIANA MARA PELLERANO KUSTER
EMANUELA DI FELICEFÁBIO BORTOLI
FERNANDA TOMIELLO
FRANCESCO CARERI
FRANCISCO DE ASSIS DA COSTA
GISELE SILVA PEREIRA
GUSTAVO DE OLIVEIRA NUNES
HARTMUT GÜNTHER
HAYDEÉ BEATRIZ ESCUDERO
HELENE GOMES SACCO CARBONE
IAZANA GUIZZO
IGOR GUATELLI
JOSÉ CARLOS MOTA
JOSIANE FRANKEN CORRÊA

JUAN MANUEL DIEZ TETAMANTI
JULIAN GRUB
LAURA NOVO DE AZEVEDO
LAURA RUDZEWICZ
LISANDRA FACHINELLO KREBS
LIZIANE DE OLIVEIRA JORGE
LORENA MAIA RESENDE
LUANA PAVAN DETONI
MARCELO ROBERTO GOBATO
MARC WEISS
MÁRCIO PIZARRO NORONHA
MARIA IVONE DOS SANTOS
MARKUS TOMASELLI
MAURICIO COUTO POLIDORI
PAOLA BERENSTEIN JACQUES
PAULO AFONSO RHEINGANTZ
PRISCILA PAVAN DETONI
RAFAELA BARROS DE PINHO
RAQUEL PURPER
RITA DE CÁSSIA LUCENA VELLOSO
ROBERTA ROBERTA KRAHE EDELWEISS
SHIRLEY TERRA LARA DOS SANTOS
SYLVIO ARNOLDO DICK JANTZEN
TAÍS BELTRAME DOS SANTOS
THAIS DE BHANTHUMCHINDA PORTELA
VALENTINA MACHADO
VANESSA FORNECK
VICENTE MEDINA

Equipe Técnica

PAULA PEDREIRA DEL FIOLO
JORDANA BERCHON

Suporte Técnico

EDUARDO SILVA DA SILVA

Revisão Linguística

ANA DOS SANTOS MAIA
PIERRE MOREIRA DOS SANTOS

Diagramação

EDUARDO ROCHA

Arte das capas

CHICO GOMES

apresentação

A 26ª Edição da Revista Pixo é fruto da chamada temática “COLLAGE I: do movimento à criação” que pretendeu reunir trabalhos que extrapolassem a ideia de collage como princípio catalisador, criando novas simultaneidades a partir do encontro de fragmentos para o campo da arquitetura, do urbanismo, das artes, da educação, da filosofia, da literatura, da música, do cinema, ou de outras áreas de conhecimento em que a collage se introduziu enquanto procedimento e pensamento desde o início do século XX. A revista apresenta trabalhos de collagistas, pesquisadores, professores, estudantes, poetas, escritores, artistas, cineastas, educadores e tantos outros que expressam o seu processo e os desdobramentos possibilitados pela collage como instauradora do movimento e da criação de um novo mundo, hoje em frangalhos.

A PIXO – REVISTA DE ARQUITETURA, CIDADE E CONTEMPORANEIDADE¹ é uma revista digital trimestral (primavera, verão, outono e inverno) e visa reunir artigos, ensaios, entrevistas e resenhas (redigidos em português, inglês ou espanhol) em números temáticos. A abordagem multidisciplinar gira em torno de questões relacionadas à sociedade contemporânea, em especial na relação entre a arquitetura e a cidade, habitando as fronteiras da filosofia da desconstrução, das artes e da educação, a fim de criar ações projetuais e afectos para uma ética e estética urbana atual.

A revista é uma iniciativa conjunta dos Grupos de Pesquisa (CNPq) Cidade+Contemporaneidade, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU), da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e Arquitetura, Derrida e Aproximações, do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

A edição temática “COLLAGE I” é dirigida pelos arquitetos e urbanistas Fernando Fuão e Taís Beltrame dos Santos.

Agradecimento as revisoras e revisores da edição: Celma Paese, Carolina Clasen, Taís Beltrame dos Santos, Débora Souto Allemand, Vanessa Forneck, Lorena Maia Resende, Luana Pavan Detoni, Anelis Rolão Flores, Fernanda Tomiello, Paula Pedreira Del Fiol, Gabriel Silva Fernandes, Isabella Maricatto, Barbara de Barbara Hypolito, Gustavo de Oliveira Nunes e Rafaela Barros de Pinho.

Eduardo Rocha, Fernando Fuão e Taís Beltrame dos Santos

Inverno de 2023

editorial

COLLAGE I Do movimento a criação.....	10-21
<i>Fernando Fuão e Tais Beltrame dos Santos</i>	

autor@s convidad@s

PROPRIEDADE IMAGINÁRIA E A COLA DESFEITA.....	24-35
<i>Floriano Martins</i>	
COMO PRATICAR O TERROR COM UMA TESOURA.....	36-43
<i>Nelson d!Paula</i>	
ARTE COMO TERAPIA Sobe o enfoque da colagem.....	44-53
<i>Suzana de Noronha Dias Fernandes Dalessio</i>	
COLLAGE E EDUCAÇÃO.....	54-73
<i>Luis Gustavo Guimarães</i>	

artigos e ensaios

GLOSSÁRIO DA COLLAGE.....	76-95
<i>Gladys Neves da Silva</i>	
ARQUITETANDO NOVAS FORMAS DE PENSAR EM LITERATURA BRASILEIRA Um relato de experiência.....	96-109
<i>Claudicélio Rodrigues da Silva</i>	
MAIS ENCONTRO, MENOS EXPLICAÇÃO Bom Trabalho, colagem e uma pesquisa.....	110-121
<i>Gustavo Monteiro Tessler e Cristian Poletti Mossi</i>	
VILA CHOCOLATÃO Favela e Collage.....	122-147
<i>Giovana Santini</i>	

JENARO PINDÚ E A COLLAGE Vanguardas sul-americanas desconhecidas.....	148-159
<i>Ricardo de Souza Rocha</i>	

SERES LENTOS E COLLAGES DO ACOLHIMENTO A metáfora do encontro como prática democrática.....	160-177
<i>Tais Beltrame dos Santos e Eduardo Rocha</i>	

COLAR EM REDE A produção de edifícios - e de textos - por meio de colagens.....	178-191
<i>Flávia Lima e Giselle Azevedo</i>	

OS RECORTES E OS ENCONTROS NO PROJETO ARQUITETÔNICO Relatos da disciplina de Composição Projetual 1.....	192-207
<i>Anelis Rolão Flôres, Adriano da Silva Falcão, Clarissa de Oliveira Pereira, Fernanda Peron Gaspary, Marina Alcântara e Cristian Vinicius Machado Fagundes</i>	

(RE)CONHECER O LUGAR A collage como poética no enfrentamento do ensino remoto.....	208-217
<i>Laline Cenci, Samuel Brito, Ana Paula Maran, Luciani Neves Lens e Paulo Ricardo de Matos</i>	

COLLAGE DE AFETOS Novos olhares para o Parque Itaimbé.....	218-231
<i>Juliana Lamana Guma, Fernanda Rodrigues Vargas, Adriano da Silva Falcão e Marina de Alcântara</i>	

100 IMAGENS OU SEM IMAGENS 25 anos depois das 100 imagens da arquitetura pelotense.....	232-245
<i>Fernanda Tomiello, Miguel Delanoy Polidori e Carolina Magalhães Falcão</i>	

ERRANTES URBANOS Experiência com collage urbana na Paraíba.....	246-267
<i>Marcela Dimenstein, Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti, Kainã Carlos da Silva, Maria Eloaynne Silva de Oliveira, Ana Carolina Rodrigues Andrade, Aline Chaves da Nóbrega, Jamille Borel Linhares e Gabrielle Nascimento Custódio</i>	

A PERFORMANCE E A COLLAGE ENQUANTO PROCEDIMENTOS PARA UM PENSAMENTO INDISCIPLINAR.....	268-279
<i>Christian Cambruzzi da Silva, Jéssica Caroline Rodrigues de Lima, Indiara Pinto Brezolin e Rodrigo Gonçalves dos Santos</i>	

TORNAR-SE OUTRO CONTINUANDO A SER QUEM É Os encontros como processo de criação das colagens digitais <i>Retorno para as paisagens daqui</i> (2022) e <i>Devir-Sensível</i> (2022).....	280-291
<i>Wagner Ferreira Previtali e Rosângela Fachel de Medeiros</i>	

parede branca

COLA ESCOLA Relato da oficina do Ateliê de Urbanismo e Paisagismo.....	294-303
<i>Juliana Guma, Anelis Rolão Flores, Helena Hartmann Keller e Natália Engel Schunke</i>	
NO MIOLO DA TRAMA Popular para quem?.....	304-311
<i>Barbara Scudeller</i>	
VER A CIDADE Metacolagem Paulistana.....	312-319
<i>Marcia M. Lopes de Mello</i>	
CIDADE EM COLAGEM Explorando além do óbvio.....	320-323
<i>Luana Helena Loureiro Alves dos Santos</i>	
COLAGEM COMO EXPERIMENTO METODOLÓGICO INSURGENTE.....	324-327
<i>Flora Menezes Tavares</i>	
A COLAGEM DIGITAL E A RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA Processo artístico da série Memórias e Utopias.....	328-343
<i>Rynnard Miltom</i>	
ATACAR A REALIDADE Sem anistia para a (verdadeira) história.....	344-345
<i>Maria Alice Corrêa de Oliveira</i>	
A FUGA DA CIDADE EM NÓS.....	346-357
<i>Gabriella Suzart Santana, Laila Cristiane Santos Souza e Zara Pereira Rodrigues Silva</i>	
AS COLLAGES DE CHICO GOMES.....	358-371
<i>Chico Gomes e Taís Beltrame dos Santos</i>	



COLLAGE I Do movimento a criação

Fernando Fuão¹ e Taís Beltrame dos Santos²

Durante a pandemia da Covid, viu-se nas redes sociais, principalmente no Instagram, um crescimento descomunal da collage. Milhares e milhares de pessoas passaram a compartilhar suas collages, desde pessoas que estavam experimentando collagem pela primeira vez, até pessoas que durante anos e anos sempre se dedicaram à prática. É certo, a collage não constitui nenhuma novidade, embora dentro das artes plásticas, no campo da arte, ela tenha sido negligenciada por muito tempo ou considerada uma arte menor. Seu início está associado ao advento da fotografia assim como à modernidade e à industrialização, começa aí a ideia de se pensar a criação como uma montagem a partir de fragmentos que se acoplam, e juntos em composição, produzem um novo sentido. Um pensamento que opera através de analogias entre imagens, e que foi se atualizando e ao mesmo tempo reduzindo-se em sua essência, ao ponto de se transformar no *cut and paste*. como uma ferramenta imprescindível em vários programas computacionais. Não por acaso, esses programas são organizados a partir de uma arquitetura de sistemas e programações, através de blocos, *blocks*, que se agregam a outros blocos para conformar uma espécie de cidade-sistêmica.

Mas então, quando juntamos diferentes elementos estamos fazendo collage? O que determina esse processo? O que o distingue de um fazer maquínico? Gostaríamos aqui já de entrada de estabelecer que para nós a collage não é um simples cortar e colar, mas sim, um tipo de pensar, um pensar através de figurações, privilegiando a atividade do inconsciente, exatamente ali onde o pensamento linear da escrita finda.

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 significados, 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.”

Portanto, a collage será aqui privilegiada em seu sentido surrealista, de uma mudança, de uma transformação no significado das figuras e seres em oposição à expressão “colagem”, utilizada para designar todo e qualquer trabalho que resulta da aplicação do material colado num plano, onde sua ênfase recai no tratamento do material e não em uma linguagem, como sugeriu Sergio Lima. Sem entretanto desmerecer, as outras múltiplas utilização dela.

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. Arquitecta e Urbanista pela FAUrb/UFPEL.

Fazemos collage quando juntamos diferenças conservando suas diferenças, quando lembramos também fatos, cortando papéis, encantando e desencantando imagens e sentidos. Fazemos collage quando abdicamos da pressa e procuramos encaixes, desencaixes, simetrias, analogias, desconstruções. Poderíamos dizer, que na verdade é a collage que nos faz e conduz, que ‘nos encontra’. O encontro do ‘si’ consigo mesmo. Diferente da máquina ou do programa que deseja um produto, a collage deseja o processo. Ela não é dada, ela é dinâmica e imprevisível.

Collage é um movimento de criação, onde as idealizações e representações da inteireza caem por terra, precisam ser esquecidas, para que montemos um novo mundo possível. Ela existe para incomodar, para criticar, para opinar. É uma linguagem de desacomodação, e não busca acomodar nada, é uma antilinguagem, que grita contra qualquer sintaxe. Ela é adversa às regras e criações, luta contra as arbitrariedades dos encontros predestinados que se satisfazem por destinos, algoritmos ou ainda coleções. A collage se faz na emergência do caos. Sim, é preciso caos (mundo ainda sem sentido) para que se faça collage. É preciso que as figuras sejam retiradas de suas ordens, misturadas, promovidas, esgarçadas, corrompidas, mutiladas, multiplicadas e reunidas para que se crie um sentido outro, oportuno, em que o movimento continue mesmo após a cola compactuar o fim da festa e virar nova memória.

Por ser carente e perversa, a collage é ferramenta para a educação. Nesse amontoado de sentidos e preposições ela permite a comunicação de angústias e imaginações. É terapia, arte-terapia. É encontro com si e com o outro, com os outros. Ela dá vazão aos medos, desejos e anseios que podem acontecer quando diversas pessoas se reúnem para falar enquanto usam as mãos, pensando coletivamente. Ou no encontro com si, ela acolhe os diversos pensamentos e os múltiplos heterônimos que nos compõem, insinuando percalços e promovendo risadas e choros. A collage é promovida nos entremeios, nas pausas, na observação. Faço collage quando respiro e olho para as imagens que me pensam, junto fragmentos e modifico o rumo, rotacionando o ponto de vista e explorando as possibilidades para além da gravidade e do produtivismo. Fazemos collage quando usamos as imagens coletadas, ajuntadas, encontradas para dar vazão ao que não se explica mais em palavras.

Reunindo tudo o que não cabe ou não serve, a collage é a arte do subproduto, do que sobrou. Fazemos collage com a revista passada, o jornal velho, a fotografia de família, o pedaço de madeira coletado na lixeira da rua, o livro de receitas preferido da avó. Unimos pedaços, mas não antes de pensar que inteireza violamos quando juntamos diferentes. Por isso, collage é acolhimento. É ali, onde tudo o que foi dilacerado se encontra para ganhar um novo sentido, que mora a hospitalidade da collage, onde seus receptáculos fazem a diferença.

Etimologicamente, a palavra collage é um derivado do verbo francês *coller*, que significa, literalmente, ‘colar’. *Colle* significa cola, entretanto, essa definição em nada nos ajuda ou dá pistas ao amplo âmbito que a collage compreende. É, talvez, em seu sentido mais antigo, na língua latina, na palavra *colegare*, que podemos nos aproximar melhor à essência da collage. Para tanto, nada melhor que ampliar o significado do que associar a collage ao verbo imaginário ‘colegar’, algo entendido no sentido daquelas figuras que andam juntas, estão juntas na escola.

No campo das artes, a collage assumiu ao longo dos anos diversas denominações. No século XIX, com o advento da fotografia, começa a ser chamada de *fotografia composta*, como um precedente para a fotomontagem e a montagem. Com o movimento dadaísta, no começo do século XX, George Grosz, John Heartfield, Hanna Hoch e outros começam a explorar linguagens inovadoras a partir de recortes de papel de jornais, revistas e bilhetes, introduzindo fotografias e fragmentos em suas obras.

Simultaneamente, os cubistas Picasso, Braque e Juan Gris experimentaram o princípio da collage em suas pinturas recortes e fragmentos de papel que representavam madeira, pedaços de jornal, etc. A isso deram o nome de *papiers collés*, que se constituíam num novo tipo de natureza morta, onde o fragmento representa o todo. Nesse sentido, o princípio do *pars pro toto*, da parte pelo todo, era utilizado e um pedaço de papel aludia ao tampo de uma mesa, uma página do jornal equivalia ao jornal completo, um azulejo poderia corresponder a uma parede inteira, e assim, misturam-se pintura e collage. Tal fato, segundo o filósofo Simón Marchán Fiz, foi responsável pelo que se chama hoje *arte matéria*. Na Rússia, desde os anos 1910-1930, a collage acontecia principalmente em cartazes de propaganda marxista-leninista, o *agit prop*. Se entranhava também em outras áreas como cinema, com a dupla exposição, a montagem de Serguei Eisenstein; e no estranhamento, distanciamento de Viktor Shklovsky no formalismo literário. Na realidade, convencionou-se chamar, genericamente, 'colagem', todas essas experimentações, assim como a partir da segunda metade do século XX as *assemblages*, *décollages*, *combine painting*, *box form*, *tableaux pliage*, entre outros.

Na mesma época, principalmente na França com o surrealismo, a collage ganha densidade e profundidade, sendo postulada como imersão e apresentação do inconsciente, dos sonhos, onde seriam recrutadas as teorias freudianas. A partir do surrealismo, Breton, Aragon, Reverdy, Duchamp e Artaud, as imagens desconexas, descarrilhadas abriam cada vez mais novas possibilidades chegando ao âmbito da literatura e da poesia, vide os *cut ups* de William Burroughs nos anos 1966. Nessa mesma trilha, a collage minou movimentos como a *Internacional Situacionista*, *Provos*, o movimento concretista e neoconcretistas. Desde então, o deslocamento de figuras, imagens, ideias de um contexto a outro para dar nova significação passou a ser processual.

A colagem também comparece como princípio na arte de rua contemporânea, com lambes, grafites, nas paredes, empenas, muros e tapumes. A collage não parou de se disseminar em vários processos, inclusive do pensamento científico. Na música eletrônica está o princípio dos *samplers*, no design o processo criativo e ilustrativo, o *brainstorm*, na gravura e na estamperia a figura e a composição. Ela está por tudo; tudo o que se possa recortar e colar. Recortamos, reunimos e colocamos cotidianamente informações, palavras e imagens, emojis, músicas, reels, postagens, vídeos...

O Instagram virou uma gigantesca galeria de collage crescendo a cada dia mais. Os programas de montagem e tratamento de fotos ou mesmo de collages cresceram muito na última década. Apenas com um celular, é possível editar fotos a partir de diferentes gostos e habilidades. Muita gente passou a se utilizar deles para fazer collages, inclusive os collagistas que antes trabalhavam com a tesoura e a cola, que se referem a suas collages como collages analógicas (em contraposição às collages digitais). Vale ressaltar que o termo collage analógica nos parece um tanto equivocado, ou paradoxo, já que 'analógica' descende de analogia (grego αναλογία – analogia, "proporção"). Aqui propomos collage física e eletrônica ... mas talvez nem coubesse dividi-las. Enfim, os mais jovens foram os primeiros a aderir as collages eletrônicas, até porque as revistas pouco a pouco estão se tornando escassas e quase ninguém mais compra, ou vende. Em breve serão raridades. O que torna a collage física ainda mais extensa quando provocada, já que começa na coleta e reunião de impressos de diferentes áreas, vias, datas e segmentos, quase que em uma busca arqueológica que antecede o processo de fragmentar, reunir e colar. A reunião do passado e do presente se fundem na colagem. Passados de distintos tempos convivem num paradoxo de espaço-tempo, e também distintas visões, que a colagem permite que coexistem num mesmo plano.

Entretanto cuidado, porque a collage não é um direito adquirido somente pelas vanguardas artísticas, tal como foi no século passado. Hoje ela foi apropriada pelos movimentos políticos reacionários, o fascismo e neonazismo, sua intenção de uso é mortal, inverte verdade por falsidade, e mentira se torna verdade como em 1984 de Orwell. Porém os resultados guardam uma distância abissal entre a mensagem e a forma como o fazem. Suas collages são literalmente pobres, porque elas são apenas um truque para atingirem o que se quer acusar. Se o princípio da collage é fragmentar e evidenciar as falsidades do mundo perspectivado, as representações ilusionistas, escancarando através de montagens gritantes e estranhas, esse nojento uso da collage, para a criação de irrealidades fascistas, mescla o que precisa ser dito para a manutenção do controle político ao que se quer que seja visto, utilizando o disparo da imagem para atingir numerosamente e volumosamente pessoas que acreditam copiosamente em tudo o que às chega. Esse é um dos riscos de uma sociedade que cada dia mais abandona a letra e a palavra pela imagem.

Retornemos à questão do crescimento da collage, agora olhando para o campo da arquitetura e urbanismo. Talvez esse crescimento, ou aparecimento da collage entre um grupo de arquitetos e estudantes na área da arquitetura deva-se ao fato de nós trabalharmos muito com imagens. Somos demasiadamente figurativos-formalistas. Se olharmos as collages, veremos que o pensamento criador delas raramente é linear, elas estão tecidas e entretecidas, seguem outras lógicas, de uma dialogia entre imagens na qual o criador parece impotente ante a força da linguagem e significação que elas produzem através de seu efeito de estranhamento com a realidade, ou de como estamos habituados a ver. Alí onde a escrita termina, a collage se apresenta não colocando pontos nem reticências, mas estabelecendo novas aportações onde o desenho técnico e a palavra escrita ou falada são impotentes. Na arquitetura, vários arquitetos se utilizaram da collage como procedimento e não só representação no século XX: Le Corbusier, Gaudi, Jujol, Mies, Lina Bo Bardi, Aldo Rossi, Colin Rowe, Libeskind, Archigram, Tschumi, entre outros tantos. O livro *Collage city* de Colin Rowe e Fred Koetter, contribuição e reação ao urbanismo no final dos anos 1970, se argumenta no encontro entre os fragmentos arquitetônicos e urbanos do passado e as utopias futuras, infelizmente como política de acomodação.

Quando o projeto não chega, é na collage que se satisfaz a necessidade e a urgência da vida, a collage como construção de moradas, de barracos, de favelas. A collage se faz com cola, mas também com prego, encosto, fita, rejunte. A collage não é em si, o produto, mas a abertura e o destino. É o processo que se abre para conectar, infinitamente, o que já existe ao que ainda não nasceu. Ela é híbrida, mestiça, dissidente. Na collage aparece o corpo cansado, descalço, a luta dos acasos e a imprecisão do destino. Talvez por isso, a collage tenha tantos nomes e composições nas diversas línguas e fazeres que já a pronunciaram, porque ela é experiência, é expressão perversa, é ânsia de ser, um eterno devir.

A collage desde o entendimento dos surrealistas pode se apresentar enquanto trajetória amorosa, como apresentado no pequeno livro *A collage como trajetória amorosa* de Fernando Fuão, porque seu processo pode ser compreendido a partir de três etapas: o recorte, o encontro e a cola. A primeira delas, resulta na captura, seleção, organização, classificação ou ainda construção de fragmentos. Liberta-se figuras de um todo, inaugurando o processo de criação, a construção do abismo e da descontinuidade que obriga os seres a comunicarem-se de maneiras distintas. Os fragmentos, nesse sentido, são objetos próprios, autônomos, que aguçam a imaginação ao entoar possibilidades de reconstrução de novos sentidos. A segunda etapa, e talvez mais importante, expressa as aproximações, deleites e possibilidades de articulação que esses fragmentos podem criar ao serem colocados lado a lado. Possibilita o encontro entre visões, culturas, fissuras, espaços e tempos completamente diferentes. É o

instante em que o movimento da produção se acelera e as figuras podem dançar umas sobre as outras sem compromisso, livres. É a possibilidade do acaso, da espera e da errância. Por fim, temos a cola, que fixa uma figura a outra, como uma ponte que conecta dois ou mais territórios. A cola consagra a união, conclui, vincula. É o lugar decisivo, do arrebatado, de ir em frente ou retornar.

Nesse sentido surge a chamada da PIXO 26, com o tema: 'COLLAGE: do movimento à criação'. Sabemos que a collage é uma conversa que grita contra a ordem das coisas, de seus conceitos e significados dados, e opera no processo de produção de novos objetos, formas e imagens provenientes da associação de objetos e figuras já existentes. Assim, ela será apresentada nessas duas edições temáticas a partir de várias frentes e sobreposições. É preciso ressaltar, que o tema teve uma receptividade imensa devido ao grande volume de artigos que recebemos e que passaram pelos critérios de submissão, inclusive abrangendo trabalhos de outras áreas como era nossa pretensão inicial, artes, da arquitetura, do design, da educação, da filosofia, da antropologia, da psicologia, da literatura, da música, do cinema, da fotografia; e nos encaminhando a publicação de dois tomos para contemplar todos os autores selecionados, o que nos preenche de alegria e consta que 'nós não estamos sozinhos', mas collados. E collados venceremos as lutas de nossos tempos.

Nesses dois tomos privilegiamos as collages propriamente ditas, explorando o máximo que podemos de seu poder de imagem para dizer, falar e gritar cada uma em seu contexto, para que o leitor 'pare, olhe escute' antes de ultrapassar para a próxima página. Temos assim duas escrituras, ambas sempre críticas. Uma contada através de palavras que escrevemos; e outra contada através de collages, algumas vezes ilustrando o texto, em outras possuem uma autonomia que não acompanham o texto e servem para comunicar aquilo que o texto científico já não permitia ou mesmo se tornou incapaz de retratar. Nesse segundo sentido, a collage expressa sentimentos e afetos não admitidos pela palavra. Essas collages acreditamos que servem de guia para as pesquisas. Se apresentam como novas metodologias para investigação dos ditos objetos e sujeitos de investigações. Enquanto livre associação de figuras de qualquer âmbito, elas possibilitam revelar outros caminhos impensáveis para o entendimento e desenvolvimento da própria investigação. Compreendemos que nossa imaginação está domesticada pelo sentido, jamais pelo não sentido, mas como disse Deleuze, como pode o senso (*sense*) viver sem o *no sense*.

A PIXO 26: COLLAGE I, está composta por textos onde o debate centra-se na collage enquanto processo, assumindo nitidamente possibilidades e compromissos de produção junto ao surrealismo através da literatura, à arte-terapia, à arte educação e ao ensino e/ou análise de arquitetura, urbanismo e ao próprio lugar. Já na PIXO 27: COLLAGE II estão acolhidos os textos em que o sentido de montagem é adotado, vinculando-o à filosofia, a arquitetura e urbanismo e à teoria da arte. Nesse número também aceitamos que a collage se colocasse como forma de apresentação de projetos e pensares em arquitetura e urbanismo, sem entretanto aprofundar o processo enquanto procedimento teórico. Entendemos que a collage é a casa do acolhimento de figuras, e também de artigos que se podem justapor ao outros e se fazerem 'sentidos' em sua dialógicas e analogias fazendo que surja outros textos e ideias imaginárias na cabeça do leitor, que de fato na realidade inexistem. Portanto dizemos o óbvio, não leia linearmente, salte de um para outro.

Quem ilustra as capas e aberturas de seções da PIXO 26: COLLAGE I é Chico Gomes, fotógrafo documental e colagista cearense, que compõem em suas produções, figuras humanas, texturas e expressões, inclinando suas produções à materialidade e infundido-as sobre fundos escuros, críticos. As collages de Chico possuem forte caráter político e não se eximem de comprometer-se em dilacerar as integridades, denunciando as

feridas do racismo, da pobreza, do extrativismo e das diferenças sociais de nosso território, assim como do elitismo da arquitetura. Agradecemos imensamente ao Chico, que nos disponibilizou dezenas de collages para que anunciassem esse número da revista.

Abrindo a seção autores convidados, o ilustre poeta, ensaísta, tradutor, artista plástico e colagista, criador e editor junto com Claudio Viller da *Revista Agulha*, Floriano Martins, nos presenteia com um ensaio inédito especialmente preparado para esse número temático: a 'PROPRIEDADE IMAGINÁRIA E A COLA DESFEITA', texto poético e visual contado em passagens íntimas e sensíveis, que derivam e dissonam as etapas do processo da collage nas mais variadas esferas de construção, inclusive subjetiva. Encontrando-se no pensamento do surrealista Max Ernst, Floriano Martins nos provoca em trechos como: "as minhas imagens agora ansiavam por uma orgia que se prolongasse até a descoberta de um novo ser. Um corpo nu roçando uma pedra dura, o olhar revelado no íntimo de um tecido áspero, as flores carnudas do sexo brotando de troncos de árvores e margens de rios. Havia uma devassidão sem par que espreitava todos os encontros entre superfícies desejados pela beleza e a crueldade, o amor e a repulsa."

Seguindo a poética da collage, Nelson De Paula, nosso outro convidado, autor de um dos livros mais *cult* da collage, escrito na década de 70, *A collage um testemunho fenomenológico*, compartilha com nós vinte e cinco poesias anteriormente publicadas no e-book 'COMO PRATICAR O TERROR COM UMA TESOURA'. No conjunto, Nelson nos provoca por hora a olhar para os movimentos da collage enquanto adentra as entranhas do próprio processo e de si. "Adoto o viés surrealista para o meu trabalho apenas para ter a garantia do fio de Ariadne no retorno. Tal caminho não me traz consequências, sua opulência não é um peso. No entanto, não renego a estrela iniciática. Confraria não faz mal nem aos anarquistas. Explodir mundo não parece ser tarefa de um único ente."

Na sequência dos convites, a arte educadora e arte terapeuta Suzana Dalessio abre um pequeno bloco de textos onde a collage se apresenta como terapia, curação. A importância desse artigo de Dalessio situa-se exatamente naquela premissa inicial que falávamos no início deste editorial, o crescimento da collage no período de dois anos da Covid. A collage, temos certeza, ajudou muitas pessoas a superarem esse terrível momento, o isolamento e as perdas. Ajudou a superar os horrores do nazifascismo do governo Bolsonaro e seus asseclas que vieram para nos atormentar mais ainda. Pandemia e pandemônio juntos. Só com collage mesmo para suportar. Suzana Dalessio nesse artigo entra fundo nesse processo: 'ARTE E TERAPIA Sob o enfoque da collage'. No princípio, Suzana explora as sete funções terapêuticas da arte; depois, satisfaz um panorama da história da arte e do processo de collage, para por fim, propor a collage como trajetória amorosa de autocuidado.

Quem finaliza a seção de autores convidados é Luis Gustavo Guimarães, educador de primeira linha, freiriano, artista, colagista e pesquisador infatigável que agracia com essa investigação inédita e de vital importância na área de educação intitulado 'COLLAGE E EDUCAÇÃO', explorando a potência da teoria da collage a partir de experiências em oficinas para jovens adultos, na qual Guimarães reflete sobretudo a potência ética, política e questionadora da collage enquanto ferramenta pedagógica. Além das reflexões, o texto é ilustrado com fotografias e collages que ajudam a apresentar os processos.

A seção artigos e ensaios é aberta por Gladys Neves da Silva, com o 'GLOSSÁRIO DA COLLAGE'. A arquiteta e colagista escreve sobre a collage como reagrupamento da realidade fragmentada, adentrando a alguns exemplos sobre arquitetura e collage para

introduzir um glossário sobre as ações que envolvem esse pensar. Gladys foi uma das precursoras a pesquisar uma história da collage na arquitetura, que culminaram em uma dissertação. A lista de ações e definições, se abre como um recurso didático para orientar o processo criativo da collage, já que reúne conceitos e técnicas pertinentes à prática, extraídos de análises efetuadas por diferentes autores como Fernando Fuão, Simón Marchán Fiz, Sergio Lima e outros.

Uma grande e feliz surpresa nesta edição, foi conhecer o trabalho e pensamento de Claudicélio Rodrigues da Silva, professor de literatura brasileira, 'ARQUITETANDO NOVAS FORMAS DE PENSAR EM LITERATURA BRASILEIRA'. O professor compartilha um audacioso ensaio, potente e extremamente crítico, tanto em suas palavras escritas como em suas vigorosas collages que parecem superar o insuperável de sua escrita. Essas collages que gritam, nos fazem colocar na boca aquele sorriso de prazer. Claudicélio nos faz refletir sobre a necessidade de reinventarmos formas e modos de pensar o ensino da história da literatura brasileira, principalmente às manifestações do século XVI e XVIII, a partir do pensamento decolonial e plural. Criticando a historiografia colonizada, a collage é utilizada como uma forma de fazer emergir um discurso que dialoga com a releitura urgente da nossa história.

Criando pontes entre cinema, educação e collage, Gustavo Monteiro Tessler e Cristian Poletti Mossi nos apresentam 'MAIS ENCONTRO, MENOS EXPLICAÇÃO Bom Trabalho, colagem e uma pesquisa', onde propõem movimentos de criação em pesquisa aliados ao trabalho coletivo, despertados a partir de frames do filme *Bom Trabalho* (1999), da cineasta e escritora francesa Claire Denis. Flertando com a collage, a criação mistura imagens, palavras e linhas para a criação de um método de pesquisa em educação que acompanha de forma genuína o processo de fragmentar e encontrar. As provocações, para além dos mapas compartilhados, é um baile. Uma dança onde o corpo procura as linhas de força da collage para movimentar a docência-pesquisa, deixando rastros para pensarmos outras possibilidades de investigação para além do campo da educação.

Nos mostrando as possibilidades da collage enquanto formulação de arquitetura, a professora e arquiteta Giovana Santini escreve 'VILA CHOCOLATÃO collage e favela'. Santini apresenta em seu texto imbricado à sua dissertação de mestrado em arquitetura e urbanismo as relações entre a collage e a Vila Chocolate, favela que se situava atrás do edifício da Receita Federal, em pleno centro administrativo de Porto Alegre (até 2011). A inteligência da abordagem está na adoção da collage como poética, análise e retórica para acompanhamento das formas e espaços de uma arquitetura-urbanismo da urgência que se monta a partir de diferentes materiais e acúmulos coletados na construção dos barracos. A collage enquanto processo, ultrapassa a palavra e as imagens geradas mostram a transformação e ressignificação dos diferentes fragmentos que estruturam e compõem os barracos, a Vila e seus moradores. O texto é brilhantemente escrito e ilustrado.

A arquitetura como collage também é temática tratada pelo arquiteto e professor Ricardo de Souza Rocha. Em 'JENARO PINDÚ E A COLLAGE Vanguardas sul-americanas desconhecidas', Ricardo nos apresenta sete trabalhos do desenhista, colagista, gravador, pintor e escultor de larga trajetória nas artes plásticas paraguaias: Jenaro Pindú. Visitando as obras artísticas e arquitetônicas de Pindú na capital do Paraguai, misturando teoria às impressões de viagem, Ricardo aponta para continuidade, transformação, adaptação e evolução das criações enquanto sentido contínuo. Ricardo nos propõe um texto com algumas aberturas para pensarmos na produção arquitetônica contemporânea, a partir da América do Sul.

Agregando-se ao bloco da temática da collage e da arte educação, iniciada pelo convidado Luis Gustavo, os arquitetos e pesquisadores, Taís Beltrame dos Santos e Eduardo Rocha compartilham o exercício lúdico e pedagógico: 'SERES LENTOS E COLLAGES DO ACOLHIMENTO A metáfora do encontro como prática democrática'. A partir de oficinas com com graduandos de arquitetura e urbanismo e estudantes do quinto ano de uma escola municipal em Pelotas entre os anos de 2021 e 2023, a brincadeira com collage enuncia diferentes percepções sobre as formas do acolhimento e outras esferas subjetivas que compõem a experiência na cidade, o que permite pensarmos na potência da collage enquanto procedimento de cartografia social, dentre outras tantas coisas.

Alargando as possibilidades da collage para a educação, no artigo 'COLAR EM REDE A produção de edifícios - e de textos - por meio de colagens', a atual professora Flávia Lima compartilha sua pesquisa de doutorado orientada pela professora Giselle Azevedo. A pesquisa, cartografou a rede sociotécnica do projeto arquitetônico da escola de educação infantil *Espaço Cria*, na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 2015 e 2021, e tem como influência o pensamento de Bruno Latour. Através do trabalho e das collages, questiona-se o papel do arquiteto nas redes de projeto-pesquisa, propondo-o não como o criador, mas como um mediador privilegiado de um processo coletivo de criação. Mais uma vez, a collage possibilita a co-criação, a simultaneidade e a pluralidade de leituras e produções de projeto e uso do espaço, dessa vez, do espaço escolar.

A collage como prática de ensino é explorada em 'OS RECORTES E OS ENCONTROS NO PROJETO ARQUITETÔNICO Relatos da disciplina de Composição Projetual 1', texto escrito pelas mãos pensantes dos professores de arquitetura Anelis Rolão Flôres, Adriano da Silva Falcão, Clarissa de Oliveira Pereira, Fernanda Peron Gaspar, Marina Alcântara e Cristian Vinicius Machado Fagundes. No relato que aborda a experiência em sala de aula, a collage é experimentada como ferramenta de projeto híbrido, possibilitando uma liberdade formal na introdução do pensamento projetual. Fazendo partes dos textos onde a collage enquanto procedimento pode despertar pensares outros para a arquitetura e urbanismo, o texto aguça nossa atenção principalmente pelas bonitas imagens produzidas na tridimensionalidade que ampliam o sentido da collage.

Abordando a collage como procedimento de leitura do lugar, os também professores de arquitetura e urbanismo, Laline Cenci, Samuel Brito, Ana Paula Maran, Luciani Neves Lens e Paulo Ricardo de Matos abordam outro viés do processo. Em '(RE) CONHECER O LUGAR A collage como poética no enfrentamento do ensino remoto', relatam a experiência imaginativa da collage como aprendizagem e reconexão dos alunos com os espaços de educação da UFSM - Campus Cachoeira do Sul. Na experiência, a collage alarga o sentido representacional, remexendo às experiências sensíveis e aguçando o desejo de convivência dos alunos e professores nos espaços da universidade.

O mesmo sentido é pronunciado em 'COLLAGE DE AFETOS Novos olhares para o Parque Itaimbé'. O artigo, escrito pelos professores de arquitetura e urbanismo Juliana Lamana Guma, Adriano da Silva Falcão, Marina de Alcântara e pela graduanda Fernanda Rodrigues Vargas, compartilha as ações do projeto de extensão 'Afetos', que tem como objetivo construir a história do Parque Itaimbé, importante parque linear de Santa Maria-RS. A partir das histórias e memórias contadas em entrevistas pelos moradores e frequentadores do local, criam-se collages pelos participantes do projeto, que permitem complementar e atualizar os fatos registrados a partir do parque da documentação oficial da cidade.

Adentrando à discussão de representação cultural da cidade, em '100 IMAGENS OU SEM IMAGENS 25 anos depois das 100 imagens da arquitetura pelotense', Fernanda Tomiello, Miguel Delanoy Polidori e Carolina Magalhães Falcão experimentam as imagens de arquiteturas retratadas pelo livro de Rosa Maria Garcia Rolim de Moura e Andrey Rosenthal Schlee publicado em 1998, para refletir sobre o patrimônio - e sobre o não patrimônio- da cidade de Pelotas, jogando com as ausências e presenças. O trabalho usa de collages tanto no sentido das imagens que aproxima, quanto em sua revisão que une conceitos da arquitetura e urbanismo, da arte, da psicologia e da filosofia. Essa mistura é proporcionada pela formação e interesses dos autores, já que Fernanda e Carolina são arquitetas, doutorandas em Memória Social e Patrimônio Cultural, e Miguel é estudante de psicologia.

Em ERRANTES URBANOS Experiência com collage urbana na Paraíba', a collage se desdobra em procedimentos de pesquisa. Os professores de arquitetura e urbanismo Marcela Dimenstein, Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti e os estudantes, Kainã Carlos da Silva, Maria Eloaynne Silva de Oliveira, Ana Carolina Rodrigues Andrade, Aline Chaves da Nóbrega, Jamille Borel Linhares e Gabrielle Nascimento Custódio, compartilham a experiência de alteridade e errância na cidade. Apresentando a proposta de vivência em poemas e collages, potentes ferramentas para a experimentação e leitura subjetiva do espaço, apresentam sentimento e sensações provenientes da prática do lugar, que possibilitam a valorização da cultura local.

A saída pela arte também é uma proposta dos doutorandos em arquitetura e urbanismo Christian Cambruzzi da Silva, Jéssica Caroline Rodrigues de Lima, Indiara Pinto Brezolin e Rodrigo Gonçalves dos Santos, em 'A PERFORMANCE E A COLLAGE ENQUANTO PROCEDIMENTOS PARA UM PENSAMENTO INDISCIPLINAR', onde discorrem sobre uma experiência de intervenção urbana realizada na região centro leste da cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina. A collage aqui, não se dá propriamente dita como um texto, mas como uma ação 'fora do lugar' que desloca e gera interferência no cotidiano da cidade.

Fechando a seção artigos em ensaios, o artista Wagner Ferreira Previtali e sua orientadora professora Rosângela Fachel de Medeiros compartilham a criação cartográfica e as collages que acontecem a partir da criação poética e artística do retorno e encontro do artista com a sua cidade natal - ao sul do Brasil em 'TORNAR-SE OUTRO CONTINUANDO A SER QUEM É Os encontros como processo de criação das colagens digitais Retorno para as paisagens daqui (2022) e Devir-Sensível (2022)'. As imagens ajuntadas, encontradas, permitem um deambular pela paisagem do pampa, em uma intenção de querência, estada. A collage, nesse sentido, é meio de encontro e de mutação que assegura um movimento de si no meio, produzindo arte.

Iniciando a sessão parede branca, as professoras de arquitetura e urbanismo Juliana Guma e Anelis Rolão Flores e as graduandas Helena Hartmann Keller e Natália Engel Schunke apresentam 'COLA ESCOLA Relato da oficina do Ateliê de Urbanismo e Paisagismo'. O trabalho, permeado por collages feitas por alunos do sexto ano, relata uma oficina realizada em uma escola municipal de Santa Maria por estudantes de arquitetura e urbanismo. Nas imagens criadas, o projeto e o desejo se compõem, e a collage é um momento de encontro, processo de projeto, pensamento e imaginação de um espaço que pode modificar-se. O mais interessante das collages é sua força de comunicação e pertencimento ao espaço que é comunicada pela desproporção entre os elementos reunidos, ampliando a força da imagem gerada.

No sentido de pesquisa- processo, a arquiteta e doutoranda Barbara Scudeller explora a figura dos catadores, ambulantes e passageiros remontando a experiência de centro urbano em collages que compõem diversos elementos do centro de Presidente Prudente e São Carlos em 'NO MIOLO DA TRAMA Popular para quem?'. As collages, brincam com os símbolos e imagens, produzindo interferências que entre-tramadas, tecidas, emaranhadas, apuram o pensamento que permite experienciar esse território único nas cidades.

O olhar para a cidade, e a superexposição de informações também aparece no ensaio visual 'VER A CIDADE Metacolagem paulistana', da arquiteta, professora e colagista Marcia M. L. Mello. A partir da acolhida dos gritos da cidade, Márcia instiga um olhar aguçado a partir da collage de diversos elementos coletados na cidade de São Paulo, impressos, recortados e encontrados e colados. As collages evidenciam as minúcias do cotidiano, enquadrando fragmentos díspares e semelhantes.

A experiência no território de investigação também é abordada por Luana Helena Loureiro Alves dos Santos em 'CIDADE EM COLAGEM Explorando além do óbvio'. Em duas collages, a graduanda em arquitetura e urbanismo compartilha os exercícios que realizou para compreensão da cidade fragmentada que buscou intervir em um projeto de graduação, que possibilitaram a comunicação de ideias, emoções e reflexões que a encontraram durante o processo.

O caráter político da collage é explorado por Flora Menezes Tavares em 'COLAGEM COMO EXPERIMENTO METODOLÓGICO INSURGENTE'. Nas collages, a urbanista arquiteta, pesquisadora e criadora do projeto TRAMA: uma rede que, através do entrecruzamento entre comunicação, arquitetura-urbanismo, educação e artes. Flora tece ativismos criativos e ações de impacto social junto a movimentos urbanos, universidade e instituições implicadas nos enfrentamentos às injustiças socioterritoriais e no combate ao racismo criando um espaço de diálogo entre mulheres negras de diferentes territórios de Salvador, e também entre academia e cidade; buscando contribuir para a discussão sobre modos não hegemônicos de produção de conhecimento a partir de práticas educativas, artísticas e coletivas que são potencializados pela collage como processo.

A emancipação identitária também é tema em 'A COLAGEM DIGITAL E A RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA Processo artístico da série Memórias e Utopias'. Nesse emocionante trabalho, o designer e mestrando em artes visuais, Rynard Miltom visita retratos o século XIX intitulados "Tipos Negros" - imagens dos corpos negros representados como "coisas ou objetos", para reimaginá-los, reanimá-los a partir da collage digital, em espaços familiares de afeto e estima, onde o direito ao cotidiano seja possível. Com cores fortes, mesclando desenho digital e collage, a vibração é possível, o que destaca o papel da collage como arma política, sobretudo em um país onde as veias da colonização ainda são pulsantes.

A graduanda em arquitetura e urbanismo, Maria Alice Corrêa de Oliveira também problematiza a colonialidade em 'ATACARAREALIDADE Sem anistia para a (verdadeira) história', trabalho que propõe por imagem e poesia a ideia de uma comunidade latino-americana liberta e sob uma ótica de eliminação da expansão colonial mercantilista vigente. A única collage do trabalho nos encanta, pedindo demora e atenção aos detalhes empregados.

Em um trabalho também político, mas intimamente sensível e potente, as mestrandas em urbanismo Gabriella Suzart Santana, Laila Cristiane Santos Souza e Zara Pereira Rodrigues Silva apresentam 'A FUGA DA CIDADE EM NÓS', uma miscelânea de colagens manuais que une memória, imaginação e pesquisa a partir de três localidades próximas a Salvador, entrelaçando as histórias passadas, presentes e futuras que se compõem para criar um lugar novo, feito desses muitos fragmentos. A collage, aqui revela-se como local de acolhimento para aquilo que pede espera e pensamento querendo ser partilha.

Por fim, a doutoranda Taís Beltrame dos Santos apresenta um pequeno texto sobre o fotógrafo e colagista Chico Gomes, bem como as collages escolhidas para as aberturas de seção e outras, que ajudam-nos a mergulhar na potência do trabalho de Chico. Agradecemos mais uma vez sua grande generosidade.

À todos colegas, colagistas, educadores, urbanistas, arquitetos.... Desejamos uma boa leitura!

Fernando Fuão e Taís Beltrame dos Santos



Chico Gomes 1999

PROPRIEDADE IMAGINÁRIA E A COLA DESFEITA

*IMAGINARY PROPERTY
AND THE COLLECTION BROKEN*

Floriano Martins¹

Resumo

Em uma dança entre as imagens e as palavras, Floriano Martins nos leva a percorrer sua tessitura, deambulando pelo processo da collage como composição de si.

Palavras-chave: collage, poesia, surrealismo.

Abstract

In a dance between images and words, Floriano Martins takes us through his texture, wandering through the process of collage as a self-composition.

Keywords: collage, poetry, surrealism.

A data era imprecisa ou simplesmente ilegível. Circundei com a ponta da faca o corpo que estava no centro da foto. Era quase um desenho em suas linhas certas. Daria uma boa composição colado sobre uma pedra esverdeada. Imaginei que poderia expandir-se como uma nuvem fumando seu cachimbo, beliscando a nervura da tarde. Quem pensaria em fumar uma pedra verde-musgo com um cadáver inadvertido dessa nova imagem que ia se formando a cada baforada? A tarde deveras chamava para si os prismas da fumaça e a irritação de meus olhos. Seria mesmo impossível identificar a data, mas a esta altura já não importava tanto saber o que o tempo fez de si para que uma cena fosse se ocupando de outra. Talvez fosse este o mistério da colagem. O inesperado agradecimento que deixamos escapar à metáfora invisível que nos reconforta com a realidade. Sim, o cachimbo evocava uma realidade e um coro de eunucos soprava a cortiça para o interior da garrafa de vinho. Talvez fosse a hora de recordar um pouco Max Ernst: *Oh deusa querida, acaricia-me como bem sabes fazer, na inesquecível noite em que...* nós estávamos certos de que a novena de eunucos pintaria o céu sem tropeçar nas nuvens. Max tinha um carrossel para cada assimilação de ventanias nos cabelos de sua amada. Uma delas chegou a lhe prometer: *Vou trazer uma dúzia de toneladas de açúcar. Mas não toque no meu cabelo.* Os tecidos reconfigurados com que os lugares poderiam passar a ser melhores. Max os tinha. Talvez guardados em baús com plaquetas de títulos enganosos. Max soube reescrever todo o enigma e a criação da luz em Gustave Doré, *até que as suas belas dançarinas estivessem completamente exaustas.* Oh deusa tão querida, as formas pareciam as mesmas, mas foram coladas de modo tão divergente em Blake, Doré, Ernst, que os carvões já sabiam o endereço certo de cada linha. As gerações acabam por perceber que as expansões são erráticas, e os escalpes amontoados em um quarto escuro não projetam o ressurgimento de uma velha tribo dizimada.

Eu devia ter algo em torno de uns sete anos e uma bem diversificada coleção de gibis que meu pai semanalmente me comprava. Lendo as desoladas páginas de uma índia cavalgando em um altiplano, enquanto falava com seus mortos, pensei em tirá-la dali e então cuidadosamente recortei sua figura. Creio que funcionou ao contrário do que imaginei, o espaço começou a ser preenchido por um corredor extenso, com uns cinco passos de largura, muitos quadros nas paredes, como se fossem efeitos de uma memória implantada, guiada por um gatilho que me fazia saltar de um móvel a outro, a mobília para mim irreconhecível, até o ponto em que uma senhora se aproximou e me disse chamar-se Toshiko Okanoué. Um homem alto a acompanhava, em terno completo, a cabeça de um abutre com os olhos furados. Um cão negro bebia o óleo de uma bacia cujo fundo era um relógio. Toda a cena parecia propagar uma melancolia incomum. O corredor era o da casa de minha avó materna. Os quadros nas paredes sempre estiveram ali, porém eram naturezas mortas tradicionais, e não um cortejo de metamorfoses que mais pareciam adentrar do que sair das molduras. Quando toquei melhor algumas obras de Toshiko aprendi que a superfície mais hipnótica de uma colagem é aquela em que o enigma está recortando seus detalhes, formando uma nova concepção de abismos e situações. Não se trata de um apanhado de conjunções dissimiles ou opostas, não é um jogo de oposições, mas antes a sensação de que a realidade pode ser munida por afinidades insuspeitas. Os sonhos de Toshiko Okanoué eram um prato de mutações, mapa de acidentes que condensavam a realidade à volta de outros sonhos. Talvez por esta razão a figura da índia cavalgando que eu recortei fosse buscar outros corpos iguais aos seus, dispersos pelas paredes, convidados por Toshiko a pressentir uma nova quimera nas asas miraculosas do silêncio.

Era preciso tirar aquele pássaro negro da foto, talvez com um tiro ou uma tesoura. A imagem abolida dará lugar a uma mudança de estação ou buscará compensação em outra ideia. Uma sombra pode penetrar bem fundo em seu vazio e dali extrair um outro símbolo. Mas o que deveria sair da imagem não era tão simples como o efeito de um objeto perdido. Talvez se pudesse pensar no recurso de preparação de cena.

¹ Poeta, editor, ensaísta, tradutor e artista plástico. Dirige a Agulha Revista de Cultura e o selo ARC Edições. Curador do projeto Atlas Lírico da América Hispânica, da revista Acrobata.



Quando fosse noite eu poderia recortar as partes mais escuras e depois fazer com elas uma caixa preta repleta de segredos à espera de um acidente. Os papéis recortados poderiam assim inventariar a fortuna e o desvario de uma distinta precipitação da realidade. Jorge de Lima e Enrique Molina, o modo como ambientavam seus recortes, fricções ágeis entre a cola e as sombras dos papéis. O mistério à espera de uma participação oportuna em cena. As chances seriam dadas pela observação de outros mundos. Um mundo de esferas tumultuadas e feras repetidas à exaustão. Os cabelos de Max Ernst, o expediente generoso de sua imaginação, *o melhor para estrangulá-los, meus filhos*, parecia dizer a tantos tributários, que pareciam haver copiada a frase: *Meu lugar será sempre aos pés de um criador misericordioso*, enquanto o que se lia, uma vez mais seguros de se tratar de uma fala de seus cabelos, era: *Sonhar, vestir, balbuciar nos dias de doença*. A poesia de Jorge e Enrique possuía a vertente porosa de uma expressão que fundava em si mesma, rio renascido no próprio leito, a vitalidade de ousada permanência além da realidade. Essa força teatral de florescimento de mil formas de ser é o que Max conseguiu através da colagem. Se fazemos passear juntos suas colagens e os poemas dos dois outros, veremos que sabem decantar a intimidade do olhar, abrigando as passagens mais secretas que nos conduzem de um mundo a outro. Porém são, ao mesmo tempo, tão distintas entre si, que é impossível guardar segredo desses elegantes realces.

De outra longínqua esfera, o horizonte submerso em si mesmo, a fundura náutica do deserto, o oceano enturvado da imaginação, lá desse confim de um mistério maravilhado, vinha aquela que talvez seja a ponta mais fina da revolução surrealista no âmbito da colagem, esse mundo aparentemente extraviado que encontramos na tesoura de Ludwig Zeller e que é capaz de transformar o sonho, ou como ele próprio sempre cuida de nos recordar, a cada imagem: *a vida é tão-somente a pele de uma miragem*. Quantas vezes viajamos pela perene oportunidade de outros sonhos quando nos deixamos tocar por suas colagens. E quando lemos seus poemas o encantamento se multiplica porque descobrimos que é a mesma fonte, a mesma intensidade ou *consciência do olho*, o que desejamos decifrar em sua lupa. Como um peregrino que recorta as sombras do sol desmembradas sobre nossos passos na terra, o caminho solitário do mágico cruzando o deserto, os personagens dessa imensidão que a todo instante nos diz: *Concentrando a mente aparece a paisagem*. Se fosse o caso eu confessaria que esse banquete de maravilhas que Ludwig Zeller realiza, mais do que no poema ou na colagem, na alta temperatura com que funde os metais de sua imaginação, sim, eu confessaria que foi ele o propiciador de meu calendário de excessos, do barco ébrio de minha criação.

Quando o homem tem bem dentro de si uma mulher é que ele pressente o quanto a realidade é incompleta. Dois corpos se arrastam pelo interior um do outro buscando uma causa para suas conseqüências. Talvez a vida fale mais alto ao sublinhar as ausências, talvez seja este o modo dela dizer que todas as formas tendem à imitação. Quando tenho uma imagem recortada bem colada dentro de outra, também aí vislumbro que novas formas cobrem seu lugar em uma simples mudança de ângulo. A colagem acaba por gerar uma outra e igualmente incompleta realidade, onde sou tudo o que colo em mim, até mesmo as mais inadvertidas causas. Incompleta ou não, diante da metamorfose resultante de uma colagem jamais nos indagamos que sentimento ela tem acerca de sua nova vida. A realização do olhar desconsidera a razão de ser do objeto exibido. Digamos que seja uma mulher com seis pares de braços e uma cabeça de serpente, a fascinação exercida por essa imagem não vem dela e sim de quem a contempla. A realidade advém dessa estranha forma de divinização que aplicamos a ela.

O quarto estava inteiramente despido de si. Nem porta ou janelas, cortina ou tapete. Sem luz ou móvel algum. Como um cubo em completo despudor. Rosália sabia o que

fazer, passear a sua nudez na escuridão e em silêncio, movendo-se e retorcendo o corpo de todos os modos que a dor e a imaginação permitissem. O clique da câmara abria a bocarra do flash que engolia a carne do acaso dos movimentos dessa mulher. Seu corpo ia sendo criado através de inúmeros fragmentos e quanto mais incompletos mais reverenciavam uma paisagem multiplicada em si mesma. Quando fomos passar as fotos para o computador pude verificar a ousadia crescente com que ela foi tingindo seus movimentos de um voraz erotismo, tocando-se, abrindo-se, contorcendo-se como um molusco que aprendera a lidar com sua sexualidade. Aquelas fotos seriam o princípio de formação de uma nova matéria. A partir delas surgiriam os ovos cujas cascas uma vez rompidas dariam passo a essa realidade inimaginável. A colagem é um salto na imensidão agônica de uma ausência de significado do mundo já existente. É possível dever a ela a felicidade do encontro de novo significado. Mas essa celebração se verifica em qualquer forma de criação artística. Assim como é colagem, sob certo aspecto, tudo o que deslocamos de um ambiente para outro em nossa visão de mundo, de modo que esse deslocamento se realize na música, no teatro, na dança etc.

Ao final do dia a garrafa vazia vivia seu pior dilema. Todas as fotos haviam sido recortadas e o que elas agora tinham a dizer era bem diverso da imagem fixa de sua memória. Era possível até mesmo sobrepor objetos, revirando a casa, dando novo endereço ao acaso. Como quem recortasse os dias em um calendário para com eles dar início a uma biografia repleta de incertezas. Os dias escolhidos ao acaso talvez até coincidam com os interesses da memória, mas podem sintonizar uma nova perspectiva de extravio. O personagem que permita sortear desse modo o próprio destino decerto saberá entender que as partes faltosas são como veias dissecadas ou visões esquecidas em um simples piscar de olhos. Um dia conversando com outro artista, eu lhe disse: *O problema (não é para mim um problema, já saberás) é que a forma como fui talhando a essência de meu pensamento, essa profundidade de uma síntese, não me permite a utilização de espaço demasiado para dizer o que tenho a tanto*. Talvez eu devesse voltar à narrativa encontrada por Max Ernst para contar uma história através da colagem, e não para ilustrar o texto com a imagem. Em um livro como *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930), a impressão que temos é que se algo atua como elemento ilustrador é o texto, um texto, é bom que se diga, que poderia estar ausente de suas páginas sem comprometer a fiação do caso. Talvez eu devesse retornar à tesoura, à cola, à lupa, ao modo como comecei a lidar com a colagem, com a obsessão discreta de um miniaturista, que procurava as fontes de expansão da imagem em sua entrada cada vez mais aprofundada em si mesma. Quando comecei a recortar livros abertos e a inserir no interior de suas páginas as visões minúsculas de uma realidade alheia à sua incompletude, que ia tocando cada objeto e o convertendo em outra forma, ou simplesmente em outro modo de olhar a si mesmo.

As minhas gavetas, caixas encontradas em tamanhos variados, eu as fui viciando em miúdas fontes descompassadas, como pedaços de corpos de diminutas bonecas, de pano ou plástico, desejosas de entrar em uma espécie de castelo das naturezas mortas. *Oi pequeninos, o que vocês acham que poderão ser amanhã?* Eu bem poderia cedo pela manhã indagar isto àquela inconsciente relíquia. A natureza, a outra, a incompleta e que se imagina viva, à qual julgamos pertencer, me havia viciado a ver o mundo desfigurado, despedaçado, como se eu houvesse instalado um par de tesouras em meu olhar. Será sempre assim quando criamos? De algum modo, com o tempo, os meus pequeninos foram se cansando de mim. As silhuetas bem-humoradas de Hans Arp, as caixas de Joseph Cornell que projetavam o mundo em seu interior, o recenseamento do absurdo na multiplicação infinita de seres em Peter Blake, esse mundo que ia produzindo suas sombras entre a pintura, a fotografia, o objeto, que ia me visitando e apaixonando anos a fio... Mesmo assim, os meus pequeninos acabaram conhecendo a solidão no interior de suas câmaras de madeira ou papelão.





Durante algum tempo a colagem deixou de me interessar até a descoberta de um motivo: os meus fantasmas queriam para si um corpo que eles pudessem identificar como sendo seu integralmente, uma ilusão de que poderiam habitar o mundo sem a menor sombra de semelhança com outros. O primeiro plano dessa descoberta me levou a compor um acervo fotográfico próprio que eu poderia recortar e moldar a novos ambientes inevitavelmente incompletos. Somente ao encontrar um segundo plano é que acabei por entender que os meus novos pequeninos poderiam ser espíritos, espectros, prenúncios de uma imagem que somente nasceria de um gesto amoroso, o da sobreposição de desejos.

De volta à pequenina de Max Ernst, Marceline-Marie, quando lhe diz: *Aqui na minha mão, pai, está a faca da suprema vicissitude, prudência, zelo e caridade. Meus companheiros receberam ordens para não gritar.* Ao contrário, como eu não estava buscando um mosteiro, mas sim a entrada dos fundos de uma passagem para o inferno, com os motivos da imprudência e seus ardis devassáveis, as minhas imagens agora ansiavam por uma orgia que se prolongasse até a descoberta de um novo ser. Um corpo nu roçando uma pedra dura, o olhar revelado no íntimo de um tecido áspero, as flores carnudas do sexo brotando de troncos de árvores e margens de rios. Havia uma devassidão sem par que espreitava todos os encontros entre superfícies desejados pela beleza e a crueldade, o amor e a repulsa. Era preciso saber de tudo, que a consciência é má e pode nos enganar a todos, que os tolos só se aliviam porque lhes foram negadas a lucidez, que estamos condenados a desaparecer no vazio do hábito. A luz não era mais eleita em face da escuridão. As virtudes haviam perdido lugar no prosaetrio. Era preciso apenas escapar do enfado da existência. A lei, a moral e os

relógios haviam sido demitidos. A partir daí criei extensas séries fotográficas, intituladas “Sombras raptadas”, “Selva de peles”, “Cadernos de taras”, onde o desmedido era a tática eficaz para recuperar o sentido perdido da criação. Um novo choque de ilusão, se me permitem.

Talvez existisse uma estranha linha sutil em que o sentido procurasse apoiar-se. Um simulacro de formas não resistiria por muito tempo se não desse a cada aparência um motivo que fosse interpretado como a chave para livrar o mundo dos repetidos truques da escuridão. O artista e sua obsessão pelo missionário. A serpente e sua memória viciada em paraísos. Quem quebraria essa corrente? Era preciso descrever no mito. Fragmentar o caos até que ordem alguma mais fosse possível. Jamais esperar que o hábito das pedras refaça o caminho. O baile dos vestidos no bosque fantasma. As caixas vazias de sapatos caminhando pela casa. Talvez os temas fossem possuídos por suas formas. Ou talvez os contornos se excitassem até que o papel assumisse uma vazante de identidades que extrapolasse qualquer sentido. As sobreposições permitiam uma colagem abstrata onde jovens corpos pareciam sair do fundo de um lago. Não seria possível conservar ordem alguma, porque o olhar não fazia perguntas, se mostrava sempre como uma porta cujo abrir e fechar era motivo suficiente para a multiplicação do inesperado. O olhar queria ser encontrado e mesmo apropriado por essas imagens. Eu queria uma colagem distinta daquela que tanto admirava nas páginas de Robert Rauschenberg ou Deborah Roberts ou John Baldessari. Não me interessava o pano de fundo dos dogmas, as vertigens implantadas dos blefes sociais, os disfarces de sonhos insuflados. Eu tinha, tenho ainda, aquela única certeza de Ionesco, de que ao final de tudo apenas o assombro permanece. E com ele eu repeti tantas vezes: *De repente, a luz fraca de uma esperança insensata: o dom da vida nos foi dado, “ninguém” pode recomeçar. Não sei bem o que isso significa. Não o sei, em absoluto.*

Por essa época duas novas abordagens começaram a me interessar: a supressão da realidade e uma mutabilidade narrativa. No primeiro caso o desafio estava em copiar da realidade as suas gradações perdidas, coladas umas sobre as outras, como um palimpsesto, até que essa mecânica assumisse a forma de uma realidade imaginária. Uma cidade feita dos elementos em abandono, das coerências esquecidas, das relações profundamente enterradas. Somente a radicalização desse mundo desconhecido permitiria o alcance das placas mais subterrâneas do imaginário. Tal iluminação não encontraria pretexto para mostrar-se visível se não fosse levada a conhecer os efeitos de uma reconstituição teatral do inesperado, a fonte do risível, os fundos falsos de uma certeza de si mesma. A partir daí comecei a trabalhar em uma série de máscaras, capas de discos e cartazes de cinema, um vetor de novas perspectivas ao encarar o que somos e fazemos, o ser e a criação. Seria aquele caso de alguém que dispara a arma contra o peito de seu reflexo no espelho, sem temer, em momento algum, a fatalidade de seu ato. Ou daquele outro que explode uma bomba na sapateira em seu quarto certo de que jamais perderia os pés. Alguém poderia lembrar a temperatura elevada em que as coisas se revelam. Sim, é isto. Deixar de lado o jogo das predisposições. Não prometer ir à rua atirando a esmo nas pessoas. Atirar em si mesmo, infinitamente, até descobrir-se outro. Foi nisto que pensei ao compor a minha tríade imaginária: os rostos, a música, as marcações cênicas. Não é outra a totalidade do assombro: o que vemos, ouvimos e o modo como nos expressamos no mundo.

A outra abordagem veio de uma exigência natural da imagem tridimensional. A curiosidade de sondar o encontro entre a assemblagem e a página-roteiro de um gibi. Volta à infância, pois era algo disto que eu fazia ao recortar os personagens das histórias em quadrinhos e com eles montar um teatro imaginário tridimensional. Certamente Jean Dubuffet se divertiria muito com aquele entreato infantil que viria décadas depois encontrar-se com a dúvida impressa em uma das páginas recentes:



Deuses não descansam enquanto não os esqueçemos. Não havia Dubuffet, Ionesco ou Hans Bellmer na minha infância; e, no entanto, como já estavam presentes! Como uma floresta (cuja miniatura poderia ser o quintal da casa dos pais, um bosque impenetrável de bananeiras e mamoeiros, cujas noites me aturdiavam o espírito como um mistério querendo me excitar, dizendo que estava ali, que eu também poderia estar ali), uma floresta ao alcance de uma nova concepção. *Se vai contar uma história, nunca se deixe enganar pela lógica perversa do tempo. A memória adora compartilhar seus pecados.* Na página-assemblagem em que escrevi isto estava o foco daquela temperatura elevada que me assaltava a infância. Ao que parece da vida só sobrevive, em seu acúmulo ilusório, aquilo ao qual nos estreitamos com toda a determinação. O que Ionesco chamava de *vitalidade prodigiosa*. O grau mais alto do devaneio. Lendo a página seguinte a intuição se torna a forma alucinatória por excelência: *Não importa o degredo, a barganha, o vexame da fórmula, o dialeto das cinzas. A verdadeira essência humana é um ideograma grafado no vazio.* Quando me li, impressionou-me que não tenha escrito isto aos sete anos. Essa identidade informal da analogia, o mundo improvável onde cultivamos uma horda de problemas somente em busca de algo que justifique nosso fracasso por não os solucionar. O sonho nunca foi um impasse e sim o implante de vigílias que instalamos em nós como um enxame de promessas que sabemos jamais serão cumpridas. *Deuses botam a comida no prato da noite, preparam as estações para a fúria das aventuras e as cicatrizes das mais finas ilusões.* Eis o que fizemos de nossa vida: somos os senhores de nossas próprias ruínas.

Ao final de qualquer ciclo sempre poderemos ler a invisível tabuleta que garante que somos uma colagem ofertada ao fracasso de tudo o que não compreendemos em nossa vida. Talvez o trabalho da intuição ainda tenha algo a nos revelar, porém criamos um vendaval daquilo que Bellmer chamava de *percepção-enganosa*. Somos a representação de nada. A prova de que a imaginação é uma deusa bastarda. Mal respiramos, pois tudo à nossa volta é irreparável. Houve época em que acreditávamos que o artista possuía um valor espiritual maior do que a pessoa comum. Não creio mais que tal crença possibilite a impressão de uma nova intensidade no mundo.

COMO PRATICAR O TERROR COM UMA TESOURA

HOW TO PRACTICE TERROR WITH SCISSORS

Nelson d!Paula¹

Resumo

Com tristeza, admito que não mais creio colocar janelas, através dos pixels. O meio digital tem como efeito colateral, o paradoxo da veneziana: não há contato imediato. Porém, isso acrescenta ainda maior componente erótico à arte assim produzida, alçada à condição de voyeur delirante, sempre à procura de uma fresta melhor. Palavras-chave: collage, poesia, surrealismo.

Abstract

With sadness, I admit that I no longer believe in placing windows through pixels. The digital medium has the side effect of the shutter paradox: there is no immediate contact. However, this adds an even greater erotic component to the art thus produced, elevated to the condition of a delirious voyeur, always looking for a better silver lining.
Keywords: collage, poetry, surrealism.

01. A libertação da sombra

Faça como Peter Pan: liberte a sua sombra.
É muito simples, escolha uma tesoura com pouco corte, para deixar rebarbas. Pegue um candelabro italiano, apropriado para sombras na parede. Fique de pé na frente dele. Apague todas as outras luzes. E corte o bem pela raiz, bem junto da sola do pé. Pronto, não tem mais volta. Deixe ela rodar feliz pelo teto. Logo vão parar as piruetas. E ficar evidente a dualidade de ponto de vista.

02. Observe a rebarba

Antes, porém, observe a rebarba. Normalmente fica um pouco nos sapatos e outro tanto na parede. Em ambos se esconde a hiper-realidade, enquanto aberração transgênica do ego. Não há como traduzir a sutil imanência dos fiapos dos recortes. É coisa de linguagem druídica, resmungada pelas gargantas infames dos escravos hierofantes, já totalmente saturados de tanto mentir oráculos. Basta tocar, com a ponta da língua de preferência, para sentir aquele serrilhado agridoce, comungando apenas pelos arcanos superiores.

03. Enquanto isso a sombra solta traques

Todo ato libertário tem um lado pervertido, no bom sentido. Por isso, rapidamente a sombra vai dali até os ambientes mais requintados, só para soltar traques pelos cantos, atraindo repelentes insetos, para desespero total das madames recém perfumadas. Cumpra-se assim a promessa das pragas, embutida no sonho fundamental do Terror, ferramental da Guerra Santa, tal como pregada desde a tábua redonda. Aliás, pregada chega ser um trocadilho de mal gosto.

04. O sonho pregado

O risco do sonho é ser capturado logo ao sair do forno e ser pregado na parede. Sombras são sonhos pregados nas paredes e no chão, pisoteados e chicoteados milênios a fio. Então, o recorte é um ato revolucionário. O aprendiz de feiticeiro que ousa fazê-lo é um terrorista, já que sombras libertas voltam a ser vespas incômodas nas orelhas dos incautos. Para cada picada, um calombo novo na consciência planetária. E ovos depositados.

¹ Poeta e colagista. Foi membro do Grupo Surrealista de São Paulo e é autor de diversos livros, incluindo: Collage, um testemunho fenomenológico. Como artista, participou de exposições nacionais e internacionais, incluindo a 14ª Bienal Internacional de São Paulo e a Bienal Nacional 76.

05. Bomba de vermes

Não há antídoto conhecido para picada de sombra.
A clausura parece ter sido uma vacina quase eficaz.
Mas, basta um vacilo, para as fezes dos bichinhos eclodirem.
Os vermes uma vez soltos no ar, viram ideias.
Sempre há um maluco, que monta com elas um catálogo.
E difunde a praga no éter, misturando heresias aos velhos ritos do bem e do mal.
Assim, o eco cósmico repercute até os deuses a infâmia legitimamente humana.

06. O homem é o diabo

A inocência não é coisa de Deus, é coisa do homem.
A liturgia do recorte, somente antecede a consagração do registro, reescrito conta tudo e contra todos.
Não há teto de igreja ou mesquita que resista ao crescimento desenfreado do pé de feijão regado a sangue e sêmen.
Colar é bruxaria. Incorporação benigna, apesar de utilizar o mal me quer como prenda.
Do outro lado do suporte, há sempre alguém. Ou, ao menos, esta é a esperança do realizador.
Humano, diabolicamente humano.

07. Bazuca prima

Sem medo de ser feliz, use de novo a tesoura, para recolher as secreções encontradas nas frestas do mundo.
Escolha pelo cheiro e pelo gosto.
Deposite em infinitos jardins.
Cuidado para não criar jaulas.
O suporte obrigatoriamente precisa ser fértil.
Não esqueça de colocar sempre no horizonte o objeto do desejo, seja a sombra da lua ou os próprios raios dela nas águas das cachoeiras.
Uma vez provocada as entranhas do Tempo se umedecem e aceitam todas as ereções, mesmo as mais modestas.
A mãe não é radical.

08. Arte é Jihad

Mas, a luta deve ser sempre intensa e sem tréguas.
Não dá para aceitar nenhum tipo de bandeira branca.
Colar é adentrar ao universo plurimórfico da jihad, onde o objetivo não é vencer, mas lutar e assim obter o seu quinhão de terra no paraíso.
Todo colador deveria ambicionar os seus camelos e virgens prometidas.
A tesoura, assim, é ferramenta de Priapo, ferro teso sobre os campos homogêneos regidos pela polaridade do espaço e do tempo, pronto para degolar as cabeças mais ou menos salientes, pelo simples prazer de ver o ouro ser manchado pelo sangue.

09. A topologia dos buracos

O mundo dos sonhos não é uma superfície plana, mas uma espécie de queijo esburacado pelos famintos ratos da noite.
Dada a sua característica ontológica tendendo ao Infinito, forma um conjunto de túneis, com diferentes texturas e rugas.
Aliás, as nuances são tão importantes que, muitas vezes, passam despercebidas ao visitante incauto, tolo viajante capaz de tropeçar no delírio de outro, sem dele tirar o menor proveito.

10. A equação sem incógnita

A ausência total de incógnita nem sempre é suportável pela razão crítica.
Não passa de falácia da exponencial negra, já que não provém diretamente das tábuas da lei.
Acidente das sucessivas revogações, já que o esforço, embora subversivo, continua muito mais próximo da eucaristia do que se pensa.
Violar é, quase sempre, antever. Premeditar a previsão não passa de farsa.
Por isso, o profeta se distancia do poeta, embora ambos sejam senhores do enunciado.
Colar os reaproxima. Surrealmente.

11. O vetor surreal

A arte de dominar os sonhos é muito antiga. Remonta aos primeiros feiticeiros.
Só que os milênios de intercâmbio entre os mundos paralelos, inflaram as velas das naus dos aventureiros, que se viram subitamente controladores dos sentidos amotinados.
E saltitaram pela prancha, com guelras de direito e asas adotadas, para namorar sereias e zombar das chibatadas de Netuno.

12. Assalto ao tesouro de netuno

Após o desastre da Torre da Babel, ficou muito mais fácil perceber que os céus tinham outras portas.
Netuno com o seu tridente bem que tentou, mas como conter uma legião de malucos tão impetuosos?
Acabou escorregando nas cascas de siri e entregou o ouro, ou melhor o cofre estourou as pernas e mostrou despudoradamente todo o seu interior, de madrepérolas levemente salgadas e humores quase pegajosos.
Era a cola adequada, para conferir vida ao vitral.

13. O vitral no começo do mundo

Pode tirar o escafandro. Deixe-se contaminar. Corte o dedo com vidro e escreva o juramento com sangue.
Não se surpreenda se for em azul.
A raiz das espécies não brota em solo fértil. Precisa de pedra, de concha dura das profundidades.
O zunido do cachalote é a voz encavernada das almas desgovernadas entre mundos.
Complete a cirurgia. Costure.
É a parte mais fácil.

14. A arte engajada não é encaixotada

A Arte engajada não é encaixotada. Não gosto dos limites e das definições conceituais. O sonho deve continuar sendo livre, para exercer seu poder instaurador de realidades. Adoto o viés surrealista para o meu trabalho apenas para ter a garantia do fio de Ariadne no retorno.

Tal caminho não me traz consequências, sua opulência não é um peso.

No entanto, não renego a estrela iniciática.

Confraria não faz mal nem aos anarquistas.

Explodir mundo não parece ser tarefa de um único ente.

Seria apenas doença.

Melhor, então, partilhar.

O que não significa conceder.

Condescender, talvez seja a prerrogativa, embora um pouco arrogante.

No fundo, tudo depende do tamanho dos desejos.

Prefiro acreditar mesmo na transmigração da alma, enquanto fluido libertário de prometeu, não mais acorrentado.

A bilis acabou por derreter os dentes dos corvos.

15. Apropriação dos nomes próprios

Cabe ao artesão a apropriação indébita do Nome, para arrancá-lo dos sumários irrelevantes, alçando o indivíduo ao plano da Ideia.

Sem aceitar a resenha como subterfúgio único do estado totalitário sobre a memória, proponha as hipérboles.

A Consciência não é um reservatório, embora com uma certa arrumação pode acabar ficando imune ao tempo.

A questão é o indivíduo, enquanto alma.

O céu pode vir a ser comunista.

Basta dar asas a todos.

O contrário é infâmia: não se mutila anjos para fazer revolução.

Esse foi o erro dos demônios.

É bom cair tentação. É possível redimir o Ser embutido na Nada.

A melancolia comprime a Inércia.

O beijo eclode, tal como as flatulências.

A abelha transporta o pólen e assim modifica a estrutura enzimática das trevas e depois da luz.

16. Ecos da algazarra

Admiro o poder constituinte da algazarra, da bagunça da turba.

O caos é um atributo revolucionário por excelência, objeto do desejo da prole,

Tal qual o contraditório é o sonho de consumo da realeza.

O tumulto, convertido em cantochão, muitas vezes não consegue ultrapassar as barricadas, mas causa enormes estragos na superfície estruturada da cultura dominante.

Cabe ao ruído levar montanhas até o profeta, embora para isso seja necessário a junção de forças intrínsecas extremas, advindas das entranhas do universo.

O picote pode estourar o saco de risadas, liberando entidades extravagantes, oriundas do excesso de anfetaminas nas veias do criador.

A vírgula pode, ocasionalmente, ser um elemento moderador.

Ao certo, a cola não gruda tripas. Apenas justapõe. Por isso, a fusão digital assume o definitivo papel incorporador.

17. Rabisco é revolução

Prefiro o esboço. O projeto de poder pode ser falseado, mas seu rascunho tem consistência ontológica primal.

O rabisco que vem depois é invasivo por definição. Equivale ao corte.

Ambos deixam o rastro do indivíduo por sobre o pano de ação coletivo das comunidades geradoras.

Muito mais do que o lixo, personifica a essência incremental da recusa, ou melhor da revanche.

18. O contraponto só pode ser obra do diabo

O ponto final deveria não permitir o retoque. Por isso mesmo, o collagismo é tão subversivo.

Reabre despididamente o assunto, expondo a intimidade semântica do cotidiano.

Favorece uma comunicação subcutânea, maravilhosamente desconectada da continuidade.

É o plano do solavanco, do pulo. Portanto, do susto.

A pontuação é substituída pelo soluço.

A quimera empurra goela abaixo o discurso dialético. A estética trava a marcha histórica.

E, talvez, abra assim as janelas para a instauração, enfim, da comuna dos deuses ... ditadura do mito.

19. O vômito informa

Vale muito a pena quando a arte faz engasgar.

O enrosco pode conseguir ser visceral e, então, arrancar o sumo das entranhas, via vômito.

Registrar este fenômeno é desnecessário. Se for forte o suficiente, manchará o teto.

A leitura desta constelações, assim formadas pela expulsão voluntária de ácidos muito pouco graxos, é a difícil ciência, escolhida pelos magos visionários.

O cuidadoso mapa por eles elaborado não é, como esperado, uma bíblia. Parece mais um almanaque. Bem conveniente. Lazer leve para a digestão dos aspirantes ao Olimpo.

20. Tábuas quebradas

O que será que havia mesmo nas tábuas quebradas? Os mesmos e hoje conhecidos mandamentos?

Esta é uma questão crucial para a correta compreensão do papel do humano, enquanto leitor e, por consequência, cumpridor das leis celestiais.

O meu pressuposto é que as coisas não são iguais. Vamos imaginar que ficou apenas o dito pelo não dito, o Senhor temperamental simplesmente rasgou tudo e quis começar de novo.

Não dá para ter a menor noção dos seus motivos. Mas, é totalmente possível recolher do Cosmo os fragmentos do texto original, para tentar reentrar na Abóbada Eterna pela porta dos fundos.

21. Dupla penetração

Não há modo de não ser invasivo, quando o objetivo é uma tremenda arrombada de porta.

Os anéis que nos desculpem, mas não há coisa melhor do que dilatar cada prega, até alcançar as tripas e os miolos e lá depositar os vermes de um novo tempo.

Está é a parte mais aguda da questão – a conquista do Tempo.

O Espaço é mero detalhe, mas a duração parece ser o privilégio das divindades.

Então, é para lá que se deve apontar os foguetes.

22. Ponteiros elásticos

Já que não se consegue efetivamente esticar o tempo, melhor adulterar os ponteiros, transformando-os em pêndulos.

Pela senga lei da bruxaria, o pêndulo não tem vida própria. É conduzido pelo magnetismo das almas, penadas ou não.

No intervalo entre uma oscilação e outra, há um hiato quase catatônico, que pode muito bem ser aproveitado como trampolim para alongar o tempo.

23. O hiato catatônico

O hiato é o transporte global para as esferas celestiais.

Há um parentesco evidente com o soluço dos magos, intervalo citado em todos os escritos antigos.

Trata-se da cerimônia mágica, onde o sopro é finalmente engolido e, desta forma, transmutado em espada de fogo.

É recomendável muito cuidado, para não incorrer no engasgo, o qual pode ser fatal.

24. Engasgo reverso

Quando a sensação de sufocamento for quase insuportável, basta mergulhar os dedos goela abaixo, até pegar a alma e virar tudo rapidamente ao avesso.

O avesso da alma é incompatível com o nosso universo, então o próprio conteúdo dinâmico da vida, corrige o lapso, provocando uma forte corrente de reversão, formada pela antívvida.

Tudo isso funciona como uma alucinógeno na cabeça do pobre cuco, regedor dos instantes.

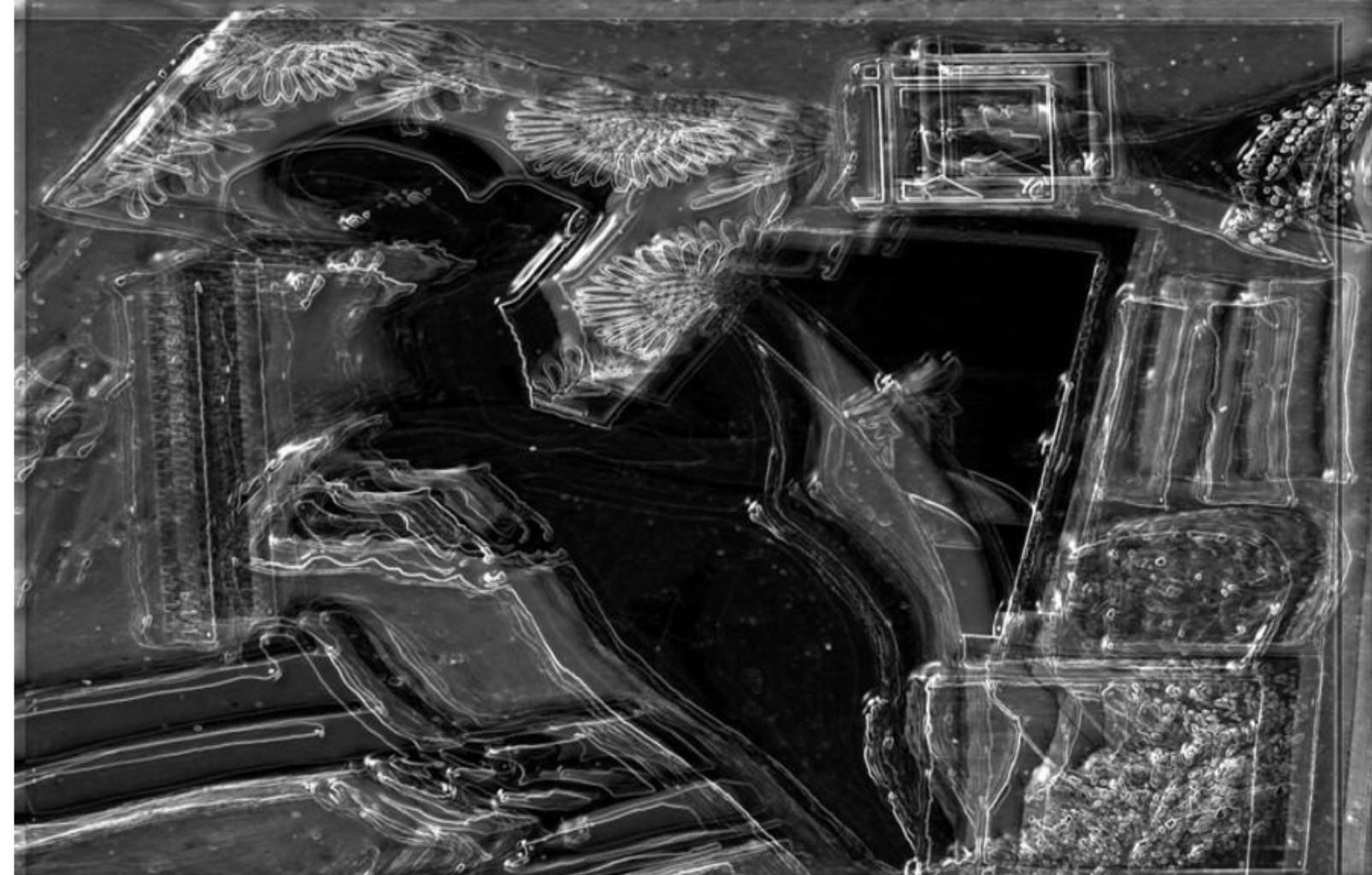
Sem saber que entra ou se sai, enrosca e eis aí a oportunidade.

25. O cuco enroscado

Sem a sinalização esperada, algum dos deuses vai acabar colocando o nariz para fora, tentando ver qual é o problema.

Pronto!!! Vamos agarrar com toda força e torcer para o lado esquerdo, que é o fraco deles. Se girar para o outro lado, será um desastre: acionará os fechos herméticos da Eternidade e todo trabalho estará perdido.

Mas, quando tudo é bem feito – a pança gorda do Criador destrava o mecanismo quântico e ondas sucessivas de Eternidade escorrem pelas bordas das suas bochechas rosadas, totalmente disponíveis a todos os malucos que nela quiserem surfar.



ARTE E TERAPIA

Sob o enfoque da collage

ART AND THERAPY
Under the collage approach

Suzana de Noronha Dias Fernandes Dalessio¹

Resumo

O propósito desse artigo é demonstrar a relevância da prática artística como instrumento terapêutico, detendo-se mais especificamente à prática da Collage – linguagem artística em que se utiliza a colagem. A partir da revisão bibliográfica, o leitor será contextualizado sobre as sete funções terapêuticas da arte; a conceituação sobre Collage feita a partir de breve panorama da história da arte e o processo de collage como trajetória amorosa.

Palavras-chave: collage, arte-terapia, expressão artística.

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate the relevance of artistic practice as a therapeutic instrument, focusing more specifically on the practice of Collage – artistic language in which collage is used. From the bibliographic review, the reader will be contextualized about the seven therapeutic functions of art; the conceptualization of Collage based on a brief overview of the history of art and the collage process as a love trajectory.

Keywords: collage, art therapy, artistic expression.

A arte como terapia – as sete funções da arte

A arte como instrumento tem o poder de ampliar nossas capacidades para além dos limites impostos pela natureza; compensa nossas fraquezas inatas – nesse caso mais mentais do que físicas, fragilidades psicológicas, introduzem os autores (BOTTON et al., 2014).

O primeiro papel da arte seria de **rememoração**. Esse processo, cuja escrita é a principal reação aos efeitos do esquecimento, encontra ainda na pintura ou fotografia meios para que a preservação de experiências, muitas das quais belas e passageiras, e para as quais necessita-se de ajuda para conservação. Nesse ponto, atribui-se o caráter de obra de arte, a uma foto de família que alcança seu objetivo ao ressaltar os elementos valiosos mais difíceis de captar – o núcleo da significação, sua essência (BOTTON et al., 2014).

A função de **esperança** da arte, tem o poder de nos afastar dos problemas e injustiças do mundo, não por meio da alienação e sim pela compreensão do reconhecimento do que é possível fazer e dos esforços que se devem empregar para alcançar êxito, um ingrediente importante para trazer otimismo. Desse modo, a admiração de uma imagem ideal, pode ser preciosa à medida que nos permite a aproximação da consciência sobre a raridade de se obter na vida a realização integral dos nossos desejos. Da mesma forma, a idealização encontra seu contraponto no efeito despertado pela caricatura, em que o exagero e a simplificação se perdem nas experiências do cotidiano, desenvolvem (Ibidem).

Botton e Armstrong argumentam (2014), que outro aspecto importante da arte é contribuir para o **enfretamento do sofrimento**. A sua representação artística oferece condições para a compreensão de que o sofrimento faz parte da vida, e que devemos aceitar seus aspectos sombrios, ao invés de isolá-los ou negá-los. No encontro entre a arte e o sofrimento, pode acontecer a sublimação, em processos psicológicos de transformação, que transformam experiências ordinárias e pouco significativas em algo nobre, defendem. Quando a arte traz o sofrimento para o coletivo, contribui para dissociar o aspecto de maldição que se atribui ao processo de sofrimento individual, sob a ótica de quem sofre.

Cabe ainda, à arte o papel de **reequilíbrio**, na medida que as emoções vividas nas dinâmicas das relações cotidianas podem tencionar mais para um lado ou outro. Desse modo, presunção, insegurança, confiança, desconfiança, frivolidade ou seriedade, podem encontrar nas representações artísticas seu contraponto. A arte assume ainda papel edificante no que tange à moral, uma vez, que por meio da representação artística aproxima o apreciador do erro, do desvio, e ainda assim, encontra meios para reflexão sobre os caminhos à condução de vida boa e equilibrada, esclarecem os autores (Ibidem).

A **compreensão de si**, é outro aspecto relevante no papel da arte, desenvolvem Botton e Armstrong (2014), salientando que, apesar da intuição que se tem a respeito de emoções contraditórias, há estados de espírito que não são facilmente reconhecidos, e que quando esbarram com uma obra de arte, adquirem um aspecto mais nítido. A reação ao conjunto de símbolos que formam o diagrama da vida expressa em uma obra de arte, permite que a fluidez e indistinção da identidade pessoal seja apresentada de forma palpável e manejável.

A função de **crescimento** da arte, se dá à medida que proporciona pontos de contato com o desconhecido. Características tácitas e secretas da relação com arte podem suscitar medo, tédio ou ambos. Diante desse contexto, o envolvimento com a arte

¹ Suzana Dalessio é Especialista em Cuidados Integrativos pela UNIFESP, e MBA em Liderança e Gestão de Pessoas, pela Fundação Getúlio Vargas. Atuou como executiva em instituições dos segmentos Financeiro, Serviços e Saúde. Desde 2009, desenvolve práticas artísticas, utilizando a collage como linguagem expressiva, participando de mostras com temáticas relacionadas ao universo feminino. Em sua pesquisa explora o uso da collage como instrumento de autocuidado e terapia integrativa. Atua como facilitadora de oficinas criativas, coaching de carreira e terapeuta integrativa.

apresenta exemplo vigoroso do tipo de material estranho que aciona as defesas do tédio e medo e nos concede tempo e privacidade para aprendermos a lidar de forma mais estratégica com isso, discorrem Botton e Armstrong (2014). A consciência sobre o estranhamento causado é um importante passo para superação da posição defensiva que se assume frente à determinada obra de arte. Os autores constatarem que é provável que exista pelo menos um aspecto, que gere a aproximação de quem sente a estranheza, daquele que produziu a obra de arte. A arte que começa parecendo estranha é valiosa porque apresenta atitudes e ideias que dificilmente seriam encontradas no ambiente costumeiro, desenvolvem os autores, apesar de serem fundamentais para o envolvimento individual com a própria humanidade. Muitas das facetas individuais se perdem na dinâmica do dia a dia, nas diferentes culturas, e talvez continuem adormecidas até se depararem com a provocação de determinada obra de arte, alertam os autores (Ibidem).

Uma das maiores falhas do ser humano e causa da infelicidade humana, provém da dificuldade de percepção daquilo que está ao redor. A arte em sua função de **apreciação**, se torna recurso importante para viabilizar o retorno à concepção mais precisa do que é valioso, ao operar contra o hábito. O poder de homenagear o valor da vida comum, faz com que a arte desempenhe seu papel de auxiliar no despertar para o mérito da vida comum, constatarem (BOTTON et al., 2014).

Os autores (Ibidem) concluem portanto, que as consequências em se **adotar uma visão terapêutica da arte é reconhecer a possibilidade de oferecer a aproximação de uma versão melhor do ser humano de si próprio**, e a partir daí compensar ou corrigir fragilidades psicológicas, que fazem com que esqueça-se daquilo que realmente importa, e em decorrência disso, perca-se a esperança diante das adversidades da vida, gerando isolamento pela dificuldade em reconhecer que as dificuldades são aspectos normais da existência. Esse processo que ocasiona desequilíbrio dificulta a clareza de que a humanidade é feita de múltiplos, e que por isso, é difícil transpor o grau de mistério inerentes à condição humana, composta de diversas experiências e pessoas ao longo das épocas, gerando paradoxalmente distanciamento do real valor da vida, pela idealização de que o melhor está em outro lugar.

Finalmente, a arte cumprirá seu papel de corretivo da memória fraca, provisão de esperança, fonte de dignidade para o sofrimento, atuando como agente de equilíbrio, oferecendo guia para autoconhecimento e ampliação da experiência promovendo a recuperação da sensibilidade humana, como ressaltam (BOTTON et al., 2014).

Collage como arte – breve panorama histórico

As primeiras referências sobre collage nos remetem à China, por volta de 200 A.C., no período em que houve a invenção do papel, entretanto, apenas por volta do século XII, no Japão, calígrafos passaram a aplicar o papel colado com textos sobre superfícies (National Galleries, Cut and paste – Collage before cubism, 2019).

Gradativamente a técnica foi migrando para a Europa medieval, e painéis feitos com folhas de ouro, começaram a ser aplicados em catedrais góticas por volta do século XV e XVI, assim como a aplicação de joias e outros materiais preciosos foi feita sobre imagens religiosas, ícones brasões de armas (Ibidem).

Mais adiante, no século XVII, os recortes artísticos tiveram seu primeiro registro nas criações de Rudolf Wilhelm Von Stubenberg (1643-1677). Silhuetas cortadas em papel branco, que coladas a subcamadas pretas, as quais algumas foram preservadas até hoje, retratavam representações imaginativas envolvendo cerimoniais de casamentos

e adorações religiosas, além de motivos ornamentais e brasões de armas (Ibidem).

Na Era Vitoriana, os nobres tinham como hobby, a composição de imagens a partir dos recortes de fotografias, sobrepostos a pinturas em aquarela, representando uma espécie de crônica social da época, e sinônimo de status, esclarece Silvio Alvarez, em sua formação básica sobre collage (SAVOÁ, 2018). As produções tornam-se uma espécie de álbum de memórias, e em 2010, o Museu de Arte de Chicago, reúne em uma exposição, importantes exemplares da época, que evidenciam o fenômeno que a foto colagem despertava entre a nobreza.

O status da collage como arte, ocorre no século XX, a partir do surgimento do Cubismo – movimento artístico europeu, que surgiu na França no começo do século XX e se caracteriza pela utilização de formas geométricas para retratar a natureza. A arte cubista é considerada uma “arte mental”, onde cada aspecto da obra deve ser analisado e estudado de modo individual. Elementos da realidade são incorporados às pinturas de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882 – 1963). A pintura passa a ser concebida como processo em construção sobre um suporte, a que se é possível agregar diferentes elementos como recortes de jornal, tecido, madeiras, objetos e outros.

O poder expressivo que a combinação de diferentes materiais possibilita, evolui para o Dadaísmo - vanguarda artística moderna que surgiu com o objetivo de romper com os estilos clássicos e tradicionais, agindo de modo “anárquico” e “irracional”. As obras do Dadaísmo consistiam na desconstrução da arte tradicional, tendo como proposta a ideia da desordem, do caos e do acaso. Com isso, o propósito dos artistas dadaístas era criar uma arte de protesto que chocasse a sociedade burguesa. (www.significados.com.br/dadaismo). Nessa época, a composição de fotomontagens torna-se mais presente e intensa nas criações artísticas.

A abertura irracional que o Dadaísmo acrescenta ao fazer artístico, leva caminho para o Surrealismo – movimento artístico literário, que apresenta a combinação do representativo, abstrato, real e do inconsciente. A construção de uma “realidade irreal”, sob influência da Psicanálise de Freud, uma vez que enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa, é característica desse movimento. Um dos seus objetivos foi produzir uma arte que estava sendo destruída pelo racionalismo.

A vibração das cores e a collage são reunidas nas marcantes obras de Henri Matisse (1869-1954), que no final da vida, acamado em razão de câncer de intestino, buscou na técnica de colagem, uma alternativa para continuar pintando, usando tesouras e cola, e criou uma das mais relevantes séries de collage da história da arte contemporânea. A POP ART, movimento artístico que ganhou maior representação na década de 60, carrega em suas obras, a demonstração da cultura de massa popular capitalista. As composições de collage feitas a partir desse período incorporam elementos trazidos de objetos de consumo da época, cores inusitadas utilizadas em publicidade.

Na atualidade, a collage tem sido conceituada como linguagem híbrida, com a qual é possível a criação de código único e pessoal de expressão, em que diálogos próprios permitem expressão poética, com potencial ilimitado, uma vez que absolutamente tudo que nos cerca pode se tornar elemento para collage, defende Rebeka (Elizegi, 2018). A expansão da collage manual que utiliza tesoura, cola e diferentes elementos, encontra na evolução digital a sua popularização, seja por meio do uso de softwares profissionais, ou aplicativos para aparelhos celulares. A prática se torna uma maneira, de por meio da seleção de imagens, recortes, associação, reorganização, sobreposição e reconstrução, possibilitar a criação de uma realidade, editada daquilo que vemos e vivemos no nosso cotidiano.

O acesso às mídias sociais, favorece ainda o compartilhamento desse olhar recortado e colado mundo afora universalizando ainda mais essa forma de linguagem. A manifestação artística expressiva em torno do elemento collage fez surgir milhões de artistas sem galeria, que ressignificam imagens, criam signos, recontam histórias e compartilham suas criações em crescentes comunidades virtuais.

Em 11 de setembro de 2022, mais de 7,4 milhões de collages são visualizadas ao utilizar a *#collageart*. Quase 2 milhões de imagens estão associadas à *#collageartwork*; 2,4 milhões estão vinculadas à *#collageartist* e ainda 31,6 milhões de imagens estão disponíveis quando se faz uma busca utilizando a *#instacollage*, no aplicativo @instagram. Sem dúvida um fenômeno sem precedente na “contemporânea história da arte”.

Collage como trajetória amorosa – processo de criação da collage

Em Collage como trajetória amorosa, Fuão (2011) apud Max Ernst para definir collage como “transfiguração de todas as coisas e seres, em uma mudança de significado”. O processo que envolve a etapa de escolha de elementos, figuras conforme interesse – o recorte; resulta em fragmentos ou figuras. A partir daí busca-se nova composição das imagens recortadas, promovendo novos encontros, liberando-as do contexto anterior, conclui. Esse fazer, Fuão (2011) define como “fusão associativa de formas e ideias, para permitir que o mundo fale através das imagens, signos e fragmentos”. Essa linguagem se contrapõe à ordem das coisas, de seus conceitos, significados e tolerâncias.

Um dos principais elementos para composição de collages é a imagem impressa de fotografias, segundo Fuão (2011, p.25), “a representação do mundo por imagens fotográficas, passa pela formação da imagem na câmara escura. A imagem fotográfica vem acompanhada por uma estética da visão, por uma moralidade higiênica de mais luz, que tem orientado e conduzido toda a história da prática pictórica”.

A fragmentação na collage, é vista como um processo estendido, segundo Fuão (2011), no qual se admite desmembrações dentro de desmembrações. “Na collage de reproduções impressas, um fragmento pode ser uma fotografia, um recorte de fotografia, um pedaço de papel, um jornal, uma cartolina, um bilhete, uma nota, um postal.” Esses fragmentos têm a propriedade de aguçar a imaginação, defende Fuão (2011 p.14), “porque temos aptidão de rememorar as coisas de um modo completo, restituí-las pelo hábito da tradição da vista, da perfeição. Temos o hábito de vê-las únicas, íntegras”.

A desfiguração da imagem impressa, que já vem carregada do olhar de quem a criou, representa a cisão de uma realidade subjetiva, e para quem faz collage, o significado de uma figura não é só o que ela representa, mas o que ela pode articular com outra, pois cada figura é um argumento, uma casa deslocada, e a collage é o lugar onde se dá o encontro de uma linguagem amorosa, onde figuras se exibem em sua essência. Nesse aspecto Fuão (2011, p.30) destaca:

Uma figura sempre é um espaço, uma casa, um lugar onde reside uma pequena narrativa desconhecida. Do mesmo modo com que se elaboram os sonhos, a collage não toma seus elementos dos grandes e importantes acontecimentos, mas dos detalhes secundários, dos resíduos, dos fragmentos do passado próximo ou longínquo (FUÃO, 2011, p.30).

A inauguração da collage, discorre Fuão (2011), se dá a partir do recorte feito na seleção, classificação, divisão e organização das imagens. Durante esse processo, acontecem a discriminação, associação, análise e reconstrução da imagem, portanto, estudar o fenômeno de corte do recorte, aproxima a compreensão do ato criador, ou da poética da criação.

O (re)corte inscreve a diferença na vida, no corpo, na figura, no texto e na palavra. A tesoura é um instrumento a serviço da razão, ferramenta bastante afiada que, ao recortar fenômenos inseridos no contexto original, não somente os arranca, mas também os deixa vazios. O corte suspende, paralisa, acaba ou põe fim em um processo, interrompe, reprime e censura. A função do corte também é atalhar, encurtar, abreviar caminho, acabar com o trajeto convencional, com a narrativa clássica. A lei do corte inaugura sempre uma nova etapa. O corte é a confecção do abismo, da descontinuidade, do distanciamento entre os corpos, entre as linguagens. Um abismo que obriga os seres a comunicarem-se de uma maneira distinta. Tal como disse Sergio Lima, “a intenção é o corte, é o corte que entreabre, e da passagem ao entrever. A postura na collage é fundamentalmente de um incessante questionamento através de cortes” (FUÃO, 2011, p.33).

O ato de recortar representa ainda renúncia, rejeição e escolhas, permite constatar que toda imagem tem dois lados, o verso e reverso. O verso, ordenado corresponde ao contorno e o reverso, desordenado. As mãos e olhos como objetos cortantes, adquirem a representação da tesoura, exercendo papel de captura, uma vez que quem recorta, é capturado pela imagem, e essa captura é o primeiro ato do trajeto amoroso:

Todo recorte é um rapto. Faz retornar um certo tempo mítico, no qual os homens raptavam as mulheres. Entretanto, na collage sucede-se um curioso entrecruzamento entre realidade e representação, entre raptor e raptado: no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer capturar sua presa, ele é o sujeito do rapto. No mito da collage é tudo ao revés: o raptor parece não querer nada, não faz nada (está suspenso no tempo tal como sua vítima: a fotografia), fica quase imóvel à espera de que seja seduzido por sua presa, a imagem. Ele é o triste objeto da captura. Todo aquele que faz collage tem algo de Sabina, de raptado. Porque na collage, a figura é o verdadeiro sujeito do rapto.

Na collage o melhor seria dizer: “as figuras me pensam”, elas estão constantemente pensando-me.

Fazem-me pensar através de suas imagens cortadas.

Sou pensado, logo existem (FUÃO, 2011, p. 39).

O temor ou receio de cortar revistas, figuras, é o próprio temor de recortar-se, de expor-se aos poderes ritualísticos e mitológicos da tesoura. Por fim, se compreenderá que a utilização da tesoura e da cola, o medo de cortar e colar são as faces de uma mesma moeda, conclui Fuão (2011, p.42).

Para compreendermos o conceito de encontro amoroso proposto é importante destacar que:

A noção de collage como recontre, de acordo com Sergio Lima, foi primeiramente proposta por J. B. Brunius, cineasta e artista surrealista francês, para diferenciá-la de outras collages (papiers-collés, relieves, photomontages dadaístas) já que, infelizmente, seu conceito passou

a designar todo trabalho que inclui material aplicado, colado. Diz-se “Encontro” a relação recíproca envolvente entre figuras, objetos e corpos, ou do próprio ser frente a sua representação. A figura se refere ao tempo feliz que se seguiu imediatamente ao primeiro raptado (recorte), e antes que nascessem as dificuldades do relacionamento amoroso. No encontro fico maravilhado por ter achado uma figura que acaba por completar o quadro da minha fantasia [...] fazendo com que se cole na primeira tentativa o pedaço que vem completar o quebra-cabeça do seu desejo (FUÃO, 2011, p. 51).

A rearticulação das imagens, estabelece o reencontro mágico que concede à collage uma conversa fenomenológica entre o sujeito e os materiais que a compõem – tesoura, cola e fragmento. A metáfora dos encontros conecta fragmentos, figuras, espaços, tempos, culturas diferentes, possibilitando a criação de uma nova narrativa, que resulta na coexistência de passado, presente sobre uma mesma superfície, desenvolve (FUÃO, 2011).

Fuão defende que a collage é fruto de uma disposição, de um trabalho de deslocamento, como em psicologia, de um transporte, e, como tal, exige também determinadas condições para que as figuras se realizem. Esta disposição é uma temporalidade que se expressa do mesmo modo que um “trajeto amoroso”, e, portanto:

O movimento da collage pode ser comparado a uma trajetória amorosa. E aqui, repito oportunamente, uma vez mais, utilizei-me do Fragmentos de um Discurso Amoroso de Roland Barthes para explicar essa trajetória que, segundo ele, parece seguir três etapas, ou três atos: “a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais ‘exploro’, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Este tempo feliz adquire sua identidade (...) pelo fato de se opor (...) à ‘continuação’: A ‘continuação’ é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então sem regra sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro (FUÃO, 2011, p. 54).

A ideia de inadequação é um aspecto que surge durante o processo de collage, quando se observa o desvio de qualquer aspecto da imagem em relação à sua representação habitual, gerando conflito pela falta de lógica aparente da nova coexistência proposta. Fuão, cita que: “Tal como as pessoas, as figuras são capazes de sacrifícios, renúncias, submissão, perda de seu significado, de sua forma, de sua aparência, em detrimento do outro” (FUÃO, 2011, p.60).

A concretização da collage se dá com o elemento da cola, e nos remetendo à etimologia da palavra, colligare, no latim, colegas, que andam juntos, figuras que andam lado a lado, Fuão propõe, que se associe a esse conceito, o significado da palavra símbolo - etimologicamente do grego (syn e tobalein) significa, também, ir juntos, aventurar-se juntos tal qual o sentido da collage.

Contudo, a cola, exerceria ainda a função de ponte, uma vez que permite a passagem de objetos, seres, de um lugar a outro, configurando numa solução ao abismo que se configura a partir da cisão das imagens. Colar é ainda, na sua representação como

verbo, consagrar, dar por terminada uma etapa, tarefa. A ideia de quem faz collage é criar pontes invisíveis, pontes de significados, unir o sonho à realidade. Fuão adverte:

Muitos dos que fazem collage costumam vacilar na hora de colar. Assim, justo no momento em que a mão se dirige para o ato de grudar duas figuras, o drama da indecisão toma força. O receio de colar é causa e motivo de temor. O temor de consagrar simbolicamente o encontro. No momento de aplicar a cola sempre paira a dúvida e a suspeita de que poderia ter havido um encontro mais satisfatório. É a mesma angústia do recorte já especificada, que também se manifesta na hora de colocar a cola. O medo é pertinente a todo ‘encontrar-se’ em geral. O acercamento, a proximidade, a união, a perda da identidade de cada um é o que caracteriza todo o temor inicial de colar, de gozar a conjugação do imaginário realizado pelas figuras. Há uma projeção do indivíduo nas figuras. Quem se aproxima da collage estará sempre exposto, simultaneamente, ao vento gelado da tesoura e ao calor ambivalente e pegajoso da cola líquida (FUÃO, 2011, p.83).

A collage como trajetória amorosa de autocuidado

O processo de construção da expressão artística com a collage, guia a uma poética sobre ritmos, padrões e espaços vazios. A reflexão sobre os ritmos da vida, dos pensamentos, das ações, das relações, das escolhas, os padrões ligados a esses ritmos, e os espaços vazios que se interpõe ou os atravessam, gerando a cadência da vida.

A exploração das imagens fragmentadas de sonhos recorrentes, como um recorte de si, por exemplo, serve de repertório para a composição de collages. A sobreposição de camadas, a junção de elementos visuais, esse recortar e colar, e a determinação da área, suporte e tema para a construção da collage, contribuem para estreitar o foco das questões ligadas à existência, e funcionam muito bem para aproximar aqueles que nunca experimentaram o fazer artístico, à expressão por meio da collage, acelerando o processo de reflexão sobre o diálogo que se estabelece a partir da criação.

O ritual da collage como trajetória amorosa de autocuidado, é uma entrega a caminhos que conduzam a lembrança, esperança, sofrimento, reequilíbrio, compreensão de si, crescimento e apreciação.

Enfrentar o temor de recortar-se, como adverte Fuão, é a única maneira de utilizar a collage no processo de reconstrução e cura.

A Poiésis, impulso para criar algo a partir da imaginação e dos sentimentos, é guiada pelo instinto lúdico. Ao conseguir a harmoniosa relação entre razão não mais culposa e instinto livre, através do brincar, do poetizar, do processo criativo lúdico, fundamental à arte, o sujeito assume a autorrealização de si mesmo como uma “alma bela” (MORAES, 2015).

Sendo assim, a Arte pode sacudir o sujeito, despertá-lo do torpor do espírito, tirá-lo da indisponibilidade e atirá-lo na disponibilidade, no engajamento pela vida. A Arte pode erguer a cabeça do indivíduo autêntico que se depara com o desafio de viver no mundo (MORAES, 2015, p. 70).

Justamente a Arte, pelo que ela é, força capaz de mobilizar processos internos do humano, pode ser também terapia, constata Moraes (2015), pois aciona elementos afetivos e oníricos da alma. Existe um elemento dialógico em toda forma de Arte, que ensina o espectador/ouvinte sobre a “arte do diálogo”. Conclui-se, portanto, que cada proposta estética é uma resposta a uma provocação, tanto do artista em relação ao seu mundo, quanto do estilo a que ele se vincula. E daí a afirmação de que a Arte é provocadora, catalisadora, de revoluções culturais, pois valores arraigados até então, podem ser mudados a partir da criação artística, como ilustra Moraes (2015):

O entendimento sobre poética, nossa poética e resposta estética àquilo que nos agrada ou não, é perceptível quando a expressão da emoção se dá através do processo de collage – da transfiguração de todas as coisas e seres em uma mudança de significado, como vimos em Fuão (2011).

Daí, a collage como trajetória amorosa de autocuidado.

Referências

ALVAREZ, S. *Curso Collage Acesso 16/10/22*. Disponível em: <https://www.savoa.com.br/produto/collage/>

BOTTON A.; ARMSTRONG J. *Arte como terapia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

COLAGEM. In: *Enciclopédia Itaú Cultural De Arte E Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Acesso em: 11 de setembro de 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo369/colagem>

COLLAGE ART: 1960S POP COLLAGE, The Second Generation - Unframe. Consultado em 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://unframe.london/collage-art-pop/>
CUBISMO. Consultado em 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/cubismo/>

CUT AND PASTE - COLLAGE BEFORE CUBISM. NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND. Vídeo: 3min56seg. Acesso em 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/FKzA5sZBNJw>

DADAÍSMO. Consultado em 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.significados.com.br/dadaismo/>

DAVISON, C.M. *Biographical Collage as a Tool in Inuit Community-Based Participatory Research and Capacity Development*, 2019. Acesso em 28 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1609406919877307>

FANCOURT D.; FINN S. Health Evidence Network Synthesis Report 67 What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? *A scoping review*, 2019. Acesso em 19 de abril de 2022. Disponível em: <https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/329834/9789289054553-eng.pdf>

FROST BS. SOULCOLLAGE® EM EVOLUÇÃO – *Um processo de colagem intuitivo para autodescoberta e comunhão*. 1. ed. USA, Kindle, 2021.

FUÃO F. *A collage como trajetória amorosa*. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

KANYER L. *Collage Care – Transforming Emotions and Life with Collage*. 1. ed. Washington: Laurie Kanyer, 2021.

MORAES, AW. *Salutogênese e auto-cultivo – Uma abordagem interdisciplinar*. 2. ed. São Paulo: ABMA – Associação Brasileira de Antroposofia, 2006.

PAOLO J.K.; LEVINE G.E.; LEVINE K.S. *Principles and Practice of Expressive Arts Therapy*. 1. ed. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers London and Philadelphia, 2005.

THE ART OF VICTORIAN PHOTOCOLLAGE – PLAYING WITH PICTURES. Acesso em 11 de setembro de 2022. Disponível em: <https://archive.artic.edu/victphotocoll/overview/>

COLLAGE E EDUCAÇÃO

COLLAGE AND EDUCATION

Luis Gustavo Guimarães¹

Resumo

Este texto tem por proposição refletir sobre a collage na educação a partir de experimentações em oficinas para estudantes. A relação entre a collage e a educação foi recortada à luz dos conceitos de collage tecidos por Fuão (2011), conceito de experiência proposto por Larrosa (2015) e das questões éticas e emancipadoras por Freire (1996) e Rancière (2015). As reflexões das experiências práticas se colaram a partir de pistas/recortes sobre a realização de oficinas de Collage para jovens e adultos em contexto profissional-formativo discutidas na tese em andamento intitulada “Collage, Corpo e Educação” do meu doutoramento em educação, em curso na Faculdade de Educação na Universidade Estadual de Campinas, enquanto professor-artista-formador e, de pistas/recortes de experiências vivenciadas no contexto acadêmico e artístico enquanto professor-artista-pesquisador participante de oficinas de collage em diferentes espaços.

Palavras-chave: collage, educação.

Abstract

This text aims to reflect on collage in education based on experiments in workshops for students. The relationship between collage and education was cut in the light of the concepts of collage woven by Fuão (2011), the concept of experience proposed by Larrosa (2015) and the ethical and emancipatory issues by Freire (1996) and Rancière (2015). The reflections of practical experiences were collaged from clues/cuts about the conduct of Collage workshops for young people and adults in a professional-formative context discussed in the ongoing thesis entitled “Collage, Body and Education” of my doctorate in education, in progress at the Faculty of Education at the State University of Campinas, as a teacher-artist-trainer and, from clues/cuts of experiences lived in the academic and artistic context as a teacher-artist-researcher participating in collage workshops in different spaces.

Keywords: collage, education.

¹ Artista Collagista, participa de exposições e ministra oficinas de collage analógica. Doutorando em Educação e Mestre em Educação pela Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas Brasil. Possui especialização em Gestão Escolar. Graduação em Licenciatura Plena – Pedagogia. Atuou no Programa de Qualificação de Docentes e Ensino de Língua Portuguesa no Timor-Leste entre 2013 e 2014. Atua como Coordenador Pedagógico na Secretaria Municipal da Educação na cidade de Valinhos/SP. Associado desde 2009 e Coordenador entre 2016/2018 na Rede Latino-Americana de Cinema e Educação - Rede Kino. Foi diretor da Associação de Leitura do Brasil entre 2020/2022. E-mail: luis_gustavogui@hotmail.com

Figura 1 - No Tum Back – Collage Analógica 2023 – Tam. A5 – Luis Gustavo Guimarães – Acervo Pessoal



Recortar para que? Colar com que finalidade? Re-montar por quê? Produzir e criar com a collage pode ter diversas finalidades, em outras vezes, a finalidade pode não estar atrelado a nada disso. O que pode a collage? O que pode a collage na educação? Este texto tem por proposição refletir sobre a collage na educação a partir de experimentações em oficinas para estudantes, realizar um mergulho em vasto campo de conhecimento. A relação entre a collage e a educação foi recortada à luz dos conceitos de collage tecidos por Fuão (2011), conceito de experiência proposto por Larrosa (2015) e das questões éticas e emancipadoras por Freire (1996) e Rancière (2015). As reflexões das experiências práticas se colaram a partir de pistas/recortes sobre a realização de oficinas de Collage para jovens e adultos em contexto profissional-formativo discutidas na tese em andamento intitulada “Collage, Corpo e Educação” do meu doutoramento em educação, em curso na Faculdade de Educação na Universidade Estadual de Campinas, enquanto professor-artista-formador e, de pistas/recortes de experiências vivenciadas no contexto acadêmico e artístico enquanto professor-artista-pesquisador participante de oficinas de collage em diferentes espaços.

A experiência exige outra linguagem transpassada de paixão, capaz de enunciar singularmente o singular, de incorporar a incerteza (Larrosa, 2015, p. 69).

No contexto atual, envolto pelo consumo e dominação mercadológica cada vez mais acirrado, em especial, dos aparelhos e mídias eletrônicas, geram uma preponderância do indivíduo e da indiferença com o aumento da velocidade quase instantânea da comunicação.

Os corpos estão cada vez mais aprisionados e domesticados. As telas, cada vez menores, passam a gerir os corpos com controles automatizados por inteligência artificial, sendo as relações sociais pautadas por algoritmos nos diferentes aplicativos sociais e comerciais. Os dados pessoais, likes, o domínio dos algoritmos e a existência de seguidores passaram a constituir novas identidades e subjetividades, experiências e incertezas.

A educação, neste contexto, tem que se reinventar para acompanhar as mudanças do mundo e, ao mesmo tempo, ser espaço para construção de reflexão crítica na formação dos estudantes. A educação ainda tenta se propor a preparar para o mundo e para o mundo do trabalho, todavia as possibilidades de aprendizagens romperam os muros das escolas e, agora é possível se profissionalizar utilizando dispositivos eletrônicos em qualquer lugar.

A experiência coletiva e individual, dentro e fora da escola, ganha novos contornos e cenários e, ao mesmo tempo as tecnologias digitais contribuem para fortalecimentos de trabalhos e pesquisas em rede, comunidades e grupos utilizam as redes sociais para difundirem suas ideias, partilhar saberes, lutar por mudanças sociais e políticas dentre uma infinidade de outras ações. Nas redes sociais é possível criar espaços para a contestação das imposições sociais arraigadas e produzidas ao longo da história colonial e patriarcal e, ocupar espaços para a experiência singular e plural para múltiplas vozes.

O consumo e exploração de estéticas corporais com recursos digitais, em que, é possível para além das clássicas correções nas fotografias, experimentar a ‘colagem do entretenimento’ (filtros e colagens de figuras por exemplo) das “mutações” da imagem corporal nas redes sociais como Tik Tok, Facebook, Instagram e outros aplicativos. A collage enquanto linguagem para ser uma das estéticas predominantes neste mundo em rupturas e em aceleradas transformações.



Figura 2 – The photo from the câmera – Collage Analógica 2023 – Tam. A5 – Luis Gustavo Guimarães – Acervo Pessoal.

Compreendemos a necessidade de problematizar as ideias acerca dos conceitos de colagem e de collage para contribuir com a compreensão de suas nuances e as possibilidades acerca de uma e outra para o contexto educacional e processos formativos.

A Colagem na Educação

A colagem enquanto técnica ou recurso artístico pode ser entendida como a ação de recortar e colar e, sobrepor imagens e matérias diversos. Pode ser associada as práticas escolares de trabalho com recorte papéis e, é importante frisar que apenas a sobreposição de papéis, figuras ou materiais não configura uma Collage.

No âmbito educacional a colagem é muito presente, especialmente na Educação Infantil, Educação Especial e aulas de Arte nos diferentes níveis de ensino. Podemos visualizar esta técnica artística sendo empregada para ensinar: formas geométricas, figuras, cores, nomes de objetos e muitos outros conteúdos escolares. A colagem pode ser utilizada com diferentes objetivos: para ampliar repertório sobre as coisas da natureza e produzidas pelo homem, para processos de alfabetização, com intuito decorativo, na composição de formas com elementos da natureza dentre outras possibilidades.

Na Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018) é possível identificar e relacionar as habilidades de recorte e colagem no desenvolvimento de diferentes habilidades, como por exemplo.

Na educação infantil, primeira etapa da educação básica brasileira, que vai do 0 aos 6 anos, é possível identificar a colagem na descrição de um dos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento no campo de experiências traços, sons cores e formas para crianças de 4 e 5 anos: “Expressar-se livremente por meio de desenho, pintura, colagem, dobradura e escultura, criando produções bidimensionais e tridimensionais”. (Brasil, 2018). Este é apenas um exemplo direto, mas em outros objetivos de aprendizagem é possível proporcionar às crianças experiências com a colagem para desenvolverem habilidades manuais e demonstrarem progressiva independência no uso de diferentes materiais.

No ensino fundamental, segunda etapa da escolaridade básica brasileira, que vai dos 7 aos 14 anos, a jornada escolar tem enfoque no desenvolvimento de competências específicas, ampliando as habilidades aprendidas na educação infantil. Uma das competências específicas da área de ‘linguagens’ tem por objetivo:

Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva (Brasil, 2018, p.65).

A partir do ensino fundamental podemos observar que as práticas artísticas estão situadas no campo da linguagem e da arte e a experimentações com a colagem e com diferentes movimentos artísticos passam a ser referenciados em uma esfera de prática social com posicionamento político em prol de valores democráticos e respeito às diversidades. A colagem é listada como uma expressão artística, como pode-se observar em uma das habilidades esperadas para o ensino fundamental:

ENEM 2021 segunda aplicação



HAUSMANN, R. O crítico de arte. Litografia e fotocoloragem em papel, 32 cm x 25,5 cm. Tate Collection, Londres, 1919.

Disponível em <https://medium.com>. Acesso em: 19 jun. 2019.

Produzida em 1919, a obra *O crítico de arte*, de Hausmann, utiliza procedimentos de composição que revelam a

- A) visão satírica do artista em relação às convenções da arte burguesa.
- B) necessidade de reconhecimento social de uma nova estética.
- C) valorização da vanguarda artística pelo mercado de arte.
- D) beleza da arte em meio às turbulências do pós-guerra.
- E) fragilidade da formação acadêmica dos novos artistas.

Resposta correta: **A**

Informações adicionais

Habilidade: Analisar as diversas produções artísticas como meio de explicar diferentes culturas, padrões de beleza e preconceitos.

Experimentar diferentes formas de expressão artística (desenho, pintura, colagem, quadrinhos, dobradura, escultura, modelagem, instalação, vídeo, fotografia etc.), fazendo uso sustentável de materiais, instrumentos, recursos e técnicas convencionais e não convencionais (Brasil, 2018, p. 201).

A colagem está presente no cotidiano escolar desde o início da escolarização, constituindo elemento prático e visual para desenvolvimento de diferentes habilidades e na aquisição de conteúdos específicos, bem como, sua relação direta com movimentos artísticos e diferentes artistas. Neste limiar entre recurso pedagógico específico e estudo estético de um fazer artístico reside um potencial de transição entre um conceito e outro.

No ensino médio, última etapa da educação básica, temos a inclusão na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, pela Lei nº13.415 de 2017 na seção IV (Ensino Médio) no item II do parágrafo 8º do artigo 35, “II – conhecimento das formas contemporâneas de linguagem” como um dos critérios a ser contemplados nas formas de avaliação processual e formativa, dentre outras alterações a contemplar os objetivos de aprendizagem e suas práticas. No exemplo a seguir, podemos observar o uso de obras artísticas conectadas ao que propõem a lei em questão no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Na obra “O crítico de arte” (1919), do artista austríaco Raoul Hausmann (1886 – 1971), o artista utiliza a litografia e fotocoloragem para tecer suas críticas e sátiras aos jornalistas e ao mercado da arte de sua época.

Na Educação Superior, presente na LDB, em seu IV capítulo, art. 43 diz: “I – estimular a criação cultural e o desenvolvimento do espírito científico e do pensamento reflexivo”. Na sua primeira finalidade o viés criativo é conectado a cultura, e nos leva a refletir acerca do papel de processos criativos na produção de conhecimento na formação,

neste sentido o encontro e as experiências com a arte na formação dos diferentes profissionais se apresentam como necessária à construção do pensamento reflexivo e, no nosso caso, a possibilidade do encontro com a collage é uma oportunidade para aproximações com o pensamento analógico.

De forma breve, pode-se notar a presença da estética da Collage e de técnicas de colagem sendo empregadas para o ensino e a aprendizagem.

A Collage

A collage enquanto linguagem, vai além desta prática estética escolarizada e, pode ser compreendida como forma de expressão, de posição transgressora e poética e como obra de uma das expressões representativas da modernidade. A collage possui um papel ético, político e questionador da realidade.

A collage só pode existir em um mundo despedaçado, fragmentado pelos golpes de cortes que a máquina fotográfica faz na realidade. A verdade é que não pode haver collage em um mundo intacto, onde não existam pedaços para serem colados. Collage é um gesto sobre um mundo destroçado, de alguma forma. Quem faz collage não pode contentar-se com um mundo em ruína. Re-colar esses fragmentos é construir um mundo novo (FUÃO, 2011, p.30).

As múltiplas transformações globais, constituições de redes mundiais de produção de conhecimento e saberes, realocação de lugares dos saberes tradicionais de diferentes povos e da velocidade da comunicação e difusão de informações via internet colocam desafios aos diferentes povos em reelaborar seus modos de vida sem ficar homogeneizados ou serem levados a um neocolonialismo digital. A collage na educação cria fissuras reflexivas.

Significado, pensamento e linguagem emergem das dimensões estéticas de atividades corporais e são inseparáveis das imagens, dos padrões de processos sensório-motores e das emoções (GREINER, 2010, p.89).

A autora relaciona a vida às formas de produção imagética produzidas pelas corporeidades humanas, maquínicas e digitais do tempo presente. As representações de corpo saltam da representação literal para as edições digitais, releituras e figurações imaginadas e figurações imaginadas do porvir.

A Collage, utiliza-se da sobreposição e composição de resíduos impressos do registro fotográficos Lima (1984), materiais gráficos e publicitários, filmes e texturas para produzir uma nova imagem ou novas imagens em movimento. As obras produzidas destoam da ideia da representação literal das coisas do mundo e inscrevem, re-montando, outras formas de representação do mundo, das coisas e do pensamento.

Os corpos são convocados a mergulhar em um mar de imagens, sejam elas físicas ou digitais, para buscar os fragmentos necessários à produção da obra/imagem imaginada e que deseja vir à tona por meio da mão do artista. Fragmentos, recortes, rasuras, sobreposições, montagens e fixação são movimentos das mãos e pensamentos imbricados no fazer da Collage. Este corpo possui uma potência de criar e pensar, é um corpo que experimenta não havendo separações filosóficas.

A collage pode ser organizada a partir dos elementos que a constituem sejam eles a partir de elementos impressos em sua maioria em papel que comumente é nomeada de collage analógica, e a collage digital produzida a partir de imagens digitais manipuladas em softwares e aplicativos.

A collage analógica produzida com papel, principalmente com o material publicitário fotográfico de revistas e qual material impresso (ex.: rótulos, embalagens, folhetos, papéis de qualquer setor que seria descartado, que se tornaria lixo e dispensável, desdobra o ambiente erudito da arte e da educação e rompe as paredes dos ateliês, podendo ser experienciada por crianças, jovens e adultos como recurso educativo na construção de conhecimentos, em processos terapêuticos de arte e educação e como meio para construção de subjetividades e conhecimento de si.

A collage digital, produzida por meio de softwares e aplicativos digitais, utiliza fotos disponíveis em bancos de dados gratuitos ou pagos, bem como, os elementos gráficos disponíveis em softwares e em aplicativos, alguns artistas digitalizam fragmentos impressos para unir com elementos digitais. A plasticidade digital na produção das obras digitais utiliza recursos já conhecidos do contexto da collage analógica e das diversas técnicas de pintura, ampliando as possibilidades na plasticidade e re-montagem de imagens.

Porque Collage?

A collage é um processo de produção de novos objetos, formas e imagens, provenientes da associação de objetos e figuras já existentes. É um procedimento que tem seu produto originário da fusão associativa de formas e ideias, sendo um modo de deixar o mundo falar através de suas imagens, signos e fragmentos. É uma linguagem, uma conversa que grita contra a ordem das coisas, de seus conceitos e significados, de suas intolerâncias e preconceitos. É uma anti-linguagem, uma linguagem de violação de códigos (FUÃO, 2011, p.10).

A colagem muitas vezes associada à tradução da palavra Collage, em geral se resume apenas pela técnica de sobrepor imagens e colar esses fragmentos, associada em alguns contextos a uma técnica escolar infantil de trabalhar com papel picado com tesoura e uso de cola na composição de formas. Optamos por manter o uso do termo Collage como marcador presente no movimento surrealista e seu papel criativo e reflexivo, enquanto o uso da palavra colagem, estará associado ao recurso de colar os fragmentos na composição das imagens.

Collage é a exploração de uma nova sintaxe, a partir de imagens já conhecidas, 'usadas' por meio de cortes. Collage é análoga à poesia. Como diz Max Ernst, não é a cola que faz a collage (LIMA, 1984, p.29).

A Collage ressignifica as imagens que foram produzidas por outros artistas e profissionais publicadas em jornais, revistas, folhetos ou disponíveis em bancos de dados de imagens digitais, gratuitas e livres de direitos autorais ou pagos. Estas imagens são recortadas, dilaceradas, rasgadas e fissuradas para servirem de matéria-prima a uma composição surreal, potente e que tensiona o pensamento abrindo múltiplas leituras.

Esse entremeio da arte da collage e permanentes conexões que os artistas criam e inserem novos mundos visuais, processam e ressignificam os corpos e práticas artísticas

como pontos/conceitos/marcas em constante mutação e alteridade. Os diferentes entrelaçamentos, encontros e desencontros, na produção de um conhecimento transdisciplinar a partir de diferentes cruzamentos de imagens, cores, gestos criativos, dá espaço a esta linguagem visual em constante ascensão.

A collage como objeto de estudo ganha espaço em outros campos, dado os seus usos no marketing impresso e digital, no contexto publicitário, nos usos em diferentes aplicativos eletrônicos como parte do entretenimento digital, na difusão e desmistificação da tatuagem como manifestação individual e cultural dentre outros. No contexto da educação - em seu sentido amplo, sem reduzi-lo ao sentido escolar, há uma busca por ações ativas e práticas seja para o trabalho individual ou coletivo, práticas que dialoguem com questões ecológicas e sustentáveis, experiências que mobilizem o corpo e as subjetividades, práticas que podem ser executadas por diferentes faixas de idades e em qualquer lugar e práticas catalisadoras do pensamento crítico e analógico; a collage, pode oportunizar estas ações educativas.

A Collage é relevante nos campos de conhecimentos transdisciplinares, híbridos, de dissoluções de fronteiras, de relevância histórica e ao momento do presente e do porvir. A collage analógica pode ser entendida como uma arte democrática, pois pode ser acessada por estudantes para tematizar um conceito, acessar modos de vida, refletir sobre fluxos históricos e atemporais ou criar imagens para discutir os mais variados temas, por exemplo. Ao artista que usa as mãos e o papel como matéria-prima, cabe um processo contínuo de estudos e aperfeiçoamento de técnicas e materiais para a composições imagéticas e geométricas, além de poder utilizar suas obras como elementos visuais de crítica social e dar visibilidade a grupos minoritário dentre outras possibilidades. Por esta arte estar presente no cotidiano das pessoas ela tem ganhado espaço nas galerias de arte, no contexto comercial da arte, em lembranças de viagens, estampas de camisetas e em embalagens de diversos produtos.

A Collage sempre convoca o pensamento e o corpo para uma reflexão que não está pronta dada as imagens transgressoras, belas e repletas de símbolos e signos que são produzidas.

Collage e Educação: Recortes de uma pesquisa.

O doutoramento em andamento, de título “Collage, Corpo e Educação”, buscou tecer uma collage-reflexão com os três conceitos, imbricando saberes e práticas. Neste texto, foram escolhidas duas oficinas, ministradas por nós, para servirem de referencial reflexivo com o enfoque nas aproximações entre Collage e Educação.

Para tanto, foi utilizado, tanto na tese em andamento, como neste texto os referenciais metodológicos das pistas do método cartográfico no acompanhamento e investigação dos processos intervenção/experimentação/criação. Essa forma de pesquisa implicou que o pesquisador revisitasse práticas educacionais que habitou antes da pesquisa e trouxesse à tona um território novo a partir pistas e reflexões no seus fazeres de professor-artista-pesquisador.

Essa experimentação só será possível de ser traçada por meio da pesquisa/cartografia, na qual o “ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer” (PASSOS, 2009, p. 18).

Nessa forma de compor a pesquisa, pesquisador e objetos de estudo estão implicados em uma dimensão processual de investigação e criação de uma realidade (KASTRUP; PASSOS, 2014) onde o conhecimento emerge de uma realidade complexa e multifacetada. A experiência compõe uma das matérias estruturantes da educação.

O aprendiz-cartógrafo inicia o seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva. Tal receptividade não pode ser confundida com passividade. Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que se distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo de pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático. Aberto à experiência de encontro com o objeto da pesquisa, o aprendiz-cartógrafo é ativo na medida em que se lança em uma prática que vai ganhando consistência com o tempo, marcando o propósito de seguir cultivando algo (PASSOS, 2014, p.137).

As pistas e registros de duas oficinas de collage serão apresentadas e refletidas lançando novas possibilidades de criar mundos e tecer territórios com a arte na educação, especialmente no contexto das oficinas: o ensino superior.

A Collage e a pesquisa cartográfica, são permeadas por tessituras não objetivas em contraponto com outras metodologias de pesquisas. Há desejos a serem alcançados ao final da pesquisa, mesmo que a reflexão seja contrária ao “objetivado”. Não se pode prever ou predizer, é preciso lidar/rasgar/cortar com os fragmentos imagéticos e da experiência do mundo para compor uma collage ou uma cartografia.

A experiência, conforme aponta Larrosa (2015) é algo que nos acontece, é preciso haver vida pulsante e paixão no acontecimento singular e não apenas nas ações e processos, “...a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição”. (Larrosa, 2015, p.68) A experiência é singular e impossível de ser repetida, ou seja, ela pode ser inspiradora a trajetórias similares e aberturas para as mesmas variáveis propostas. O acontecimento poderá ser repetido, a técnica da collage refeita, mas os recortes singulares e imagéticos serão únicos na construção de saberes pela experiência.

Neste sentido da experiência Rancière (2015) aponta que todos são capazes de aprender e conquistar um saber no qual haja uma necessidade/interesse, onde haverá a necessidade de se colocar em ação e praticar que os saberes já adquiridos, ou seja a própria inteligência, sem que haja grandes explicações ou condução exclusiva de um “professor” para que o resultado seja alcançado. Há uma igualdade na relação de quem se propõe a provocar um conhecimento e quem buscará descobri-lo, neste princípio a relação dialógica com o conhecimento e a compreensão do inacabamento do ser humano (Freire, 1996) e a importância deste estado de consciência para a construção de saberes é necessária, as críticas ou “dissolução” de alguns saberes poderá ser experimentada neste território partilhado onde a curiosidade é necessária.

Os gestos de criar com a collage podem provocar fissuras em modos engessados e lineares de construção de conceitos no contexto educacional. Os encontros com as imagens do mundo e o ato de rasurar e desconfigurar as imagens são dialógicas ao provocar reflexões analógicas no pensamento e na produção da obra collage. Há um processo de invenção e reinvenção e de analogias sendo tecidas na experiência.

As oficinas de collage

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (LARROSA, 2015, p. 25).

A collage analógica foi o eixo condutor das duas oficinas: “Você é o Artista: a Collage como produtora de conhecimento” e “Collage e Corpo e Cultura” ministradas para estudantes do ensino superior, em cursos de licenciatura integradas na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no período de 2019 e 2020. As oficinas foram oferecidas como eixos específicos dentro de disciplinas da grade curricular, a primeira foi realizada presencialmente e a segunda foi realizada à distância no contexto da pandemia da COVID-19.

Oficina I – Você é o artista: A collage como produtora de conhecimento.

A oficina “Você é o Artista: a Collage como produtora de conhecimento”, foi oferecida como um encontro especial dentro da programação da Disciplina “EL683 Escola e Cultura” na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas aos alunos de Licenciatura Integrada dos cursos Educação Física, Enfermagem e Ciências Sociais da UNICAMP. A participação e atuação na disciplina se deu pelo convite do Prof. Rogério Adolfo de Moura, responsável pela disciplina. Atuamos na condição de doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE - FE/UNICAMP). A oficina foi realizada no segundo semestre de 2019 e 22 estudantes participaram.

A oficina teve por objetivo produzir obras imagéticas utilizando a técnica da collage a partir de conceitos principais da disciplina Escola e Cultura. Os alunos receberam, com antecedência, a instrução para pesquisarem obras e trabalhos da multiartista Sylvie Captain Sass (Francesa) e do Collagista Diego Max (Brasileiro) com o intuito de se aproximarem de dois diferentes artistas que utilizam a produção de imagens na interseção entre arte, ciência e natureza. A atividade ocorreu em uma manhã, iniciamos com breve apresentação da turma e, em seguida, foram apresentados os objetivos da oficina:

- retomar os temas já estudados e apontar os temas planejados no programa da disciplina;
- levantar os principais conceitos que ficaram em evidência para os estudantes;
- apresentar a collage como possibilidade estético-dialógica;

Após a roda de conversa inicial onde os temas/conceitos mais importantes à disciplina e jornada formativa foram levantados, os estudantes se agruparam a partir da escolha de um dos temas para criar em grupo uma collage que pudesse unir estética e aberturas para a discussão dos conceitos relacionando-os aos textos teóricos estudados. É possível observar os temas no quadro a seguir.

Educação e Cultura (s)	Saberes Docentes
troca de saberes; respeito ao outro; inclusão; multiculturalismo, identidade; diferenças, construção social; influência do meio social; corpo;	experiência, participação, aprendizagem; subjetividade; escola; sala de aula; pedagogia; trocas;

A partir da tematização, foi feita uma breve apresentação sobre o conceito de collage e possíveis formas de produção das obras, mas optou-se por não ser apresentada nenhuma referência imagética aos alunos no encontro, visto que a maioria dos estudantes disseram ter buscado imagens acerca dos dois artistas indicados no programa da aula.

Em seguida os estudantes foram organizados em pequenos grupos e os materiais (cola, tesouras, revistas, jornal, papéis diversos, carimbos etc.) foram disponibilizados na mesa central da sala de aula, o tamanho padrão para a produção foi uma folha em tamanho A3. Além disso, foi estabelecido um período de uma hora para a produção das obras e após o processo criativo os alunos realizaram uma apresentação/exposição dos trabalhos para que as trocas imagéticas e dialógicas pudessem ocorrer com todos. Ao final do encontro o professor da disciplina fez uma intervenção e reflexão sobre os processos criativos e retomou conceitos importantes a partir das collage produzidas. Durante o processo foi observado intenso envolvimento dos estudantes nas discussões de grupos e na busca por imagens para construir as relações desejadas. Em dois grupos os estudantes resgataram trechos de textos da bibliografia da disciplina para garantir que as relações conceituais estivessem com a sincronia desejada, já em outro grupo os alunos buscaram a repetição de imagens para relacionarem as questões da velhice, saúde e práticas esportivas. Houve muitos pedidos entre os grupos de imagens específicas, por exemplo: rostos de mulheres de diferentes origens e etnias, imagens de objetos escolares ou escolas, dentre outros.

Foi ressaltado por grande parte dos estudantes que eles poderiam passar a manhã toda estudando por meio de processos criativos como o da collage e que, se houvesse a possibilidade, eles gostariam de outro encontro onde pudessem manusear materiais diversos para criar outras collage e relações com os conceitos em estudo, sair da disposição mais linear da sala de aula e se sentar no chão. Isso demonstra a necessidade de atividades que envolvam outros saberes no percurso de estudo dos conceitos científicos dentro da proposta de uma disciplina ou curso universitário. Seguem alguns registros fotográficos da oficina e das produções realizadas pelos estudantes:

Oficina II – Collage e corpo e cultura

A oficina “Collage e Corpo e Cultura”, foi oferecida como parte integrante dos temas da disciplina EL683 “Escola e Cultura” na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas aos alunos do curso de Licenciatura Integrada dos cursos de Educação Física e Enfermagem da UNICAMP. A participação se deu pelo convite do Prof. Rogério Adolfo de Moura para que, enquanto artista e doutorando do PPGE - FE/UNICAMP/SP pudéssemos ampliar o debate e as experiências com a Collage no percurso formativo dos estudantes, visto o interesse e envolvimento dos estudantes pelo assunto em oficinas realizadas anteriormente no mesmo contexto de formação havia sido bem recebido e com resultados positivos.

A atividade foi realizada, no segundo semestre de 2020, totalmente à distância, em virtude da Pandemia da COVID-19 e suspensão das aulas presenciais. Participaram dos encontros com a temática da Collage 40 estudantes dentre os 46 estudantes matriculados na disciplina.

Os encontros foram vivenciados em dois encontros síncronos via Google Meet e as demais atividades assíncronas foram tecidas via Google Sala de Aula. Houve acompanhamento assíncrono durante algumas semanas entre o início da disciplina e a finalização das atividades que envolveram o tema da Collage.

O encontro teve por objetivo principal apresentar e situar a Collage como artefato cultural em constante trânsito na sociedade, seja pela sua exploração ética e estética-conceitual, seja pela sua plasticidade e potência comercial, bem como, pelas possibilidades pedagógicas que as técnicas da collage proporcionam. A produção individual de uma obra-collage foi o objetivo secundário do trabalho, em que os alunos pudessem vivenciar esta linguagem apresentada em aula por meio de um exercício prático que culminaria em uma exposição virtual comentada dos trabalhos.

Foi recomendado como leitura prévia o estudo do artigo “A Cola” de autoria do Professor e Collagista Fernando Fuão. O primeiro encontro síncrono com os estudantes foi a apresentação do conceito e breve histórico da collage permeado de obras de autoria própria e diversos artistas Collagistas (analógicos e digitais), destacando pontos do texto de referência. Após esta parte introdutória, foi tematizado com os estudantes os múltiplos conceitos das palavras: tesoura, cola e pontes, associando o trabalho dos artistas Collagistas às especificidades das áreas da saúde (Educação Física e Enfermagem) e às vidas pessoais dos participantes.

Após o encontro foi solicitado aos estudantes para escreverem sobre um ou mais aspectos que foram observados durante o encontro. Os estudantes poderiam descrever algo novo que aprenderam durante a aula, um aspecto que gostou, algum ponto que tivesse provocado estranheza à sua realidade ou, até mesmo, alguma questão ou prática da aula que não tivesse gostado. Dos 36 estudantes que escreveram comentários reflexivos, optamos por socializar 02 comentários a seguir.

O que mais me chamou a atenção foi o grande campo que é o da Collage. Eu não sabia que existiam vários artistas especialistas na técnica pois, para mim, a única experiência que eu tinha com o assunto se resumia às colagens feitas no fundamental 1, na escola. Então, achei muito interessante a variedade de tipos de obras possíveis de serem feitas usando recortes e cola (ou da forma virtual), além de ter gostado muito da discussão sobre a aproximação entre a área da colagem e da Educação física por meio dos instrumentos usados nas duas áreas (Oficina II - Estudante F).

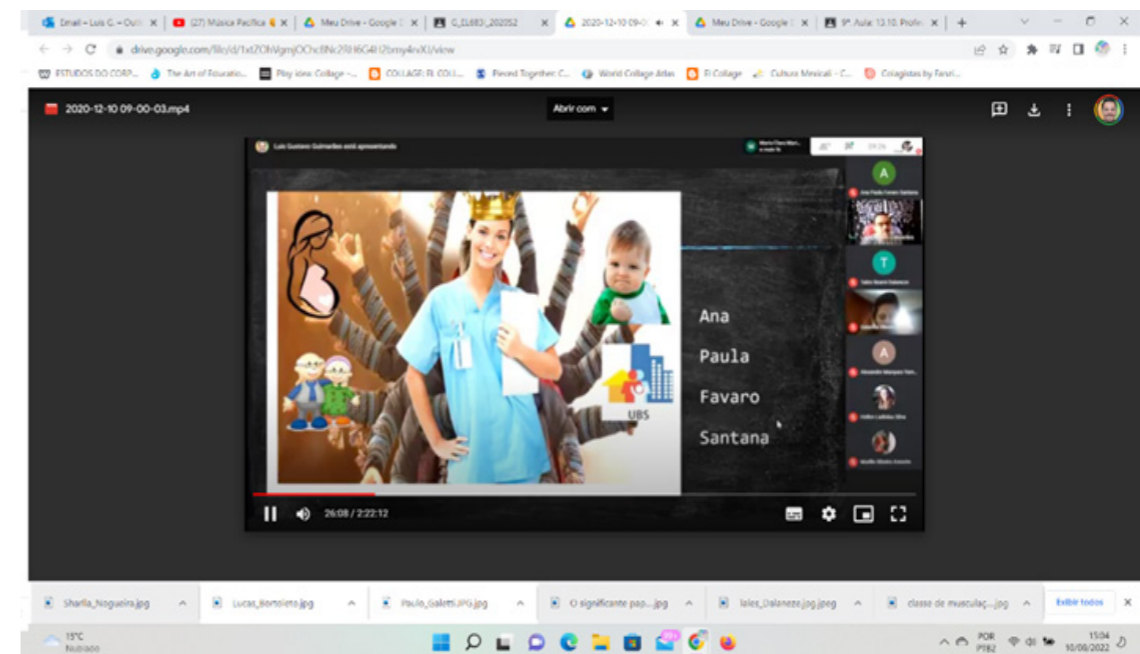


Figura 11 – Print de Tela Aula Síncrona – Oficina 2. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020. Figura 12 – Collage Digital – Estudante 24. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020. Figura 13 – Collage Digital – Estudante 30. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020.



Figura 14 – Collage Analógica com técnica mista. Estudante 15. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020. Figura 15 – Collage Analógica – Estudante 06. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020.

A Collage representava algo que fazia durante o colégio nas aulas de artes. Porém, no encontro de quinta me dei conta que ela está presente além das aulas de artes. Os aspectos que me chamou a atenção foi a comparação feita com a Collage e um trabalho médico(a)/enfermeiro(a), que cortam com o bisturi, assim como a tesoura corta o papel, para poder construir algo novo de partes já existentes, só que dando a elas um novo significado em lugar novo, um exemplo é o Stent, que separado é um objeto e, dentro do corpo funciona como uma ponte para desobstruir artérias. Já voltando o assunto para a minha área de graduação que é a educação física, a parte que chama atenção é a Collage que há nas academias, em que o aluno ou aluna chega como objetivo de modificar, “cortar” as partes do corpo que querem, se inspirando em modelos, como se fosse eliminar aquilo que os pertence e colocar no lugar o recorte do músculo definido e desenvolvido desejado (Oficina II - Estudante M).

Para a exposição virtual comentada os estudantes produziram 38 trabalhos individuais em tamanho A4 divididos em collage analógicas e digitais e dois desenhos, algumas composições híbridas de técnicas artísticas transitaram em diversos campos da vida pessoal e profissional dos estudantes, bem como, foram ao encontro dos conceitos apresentados sobre a forma collage e sobre os conceitos já estudados na disciplina.

Seguem alguns registros da oficina e das produções realizadas, nas figuras 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17.

Nas duas oficinas, notamos uma reconexão com as lembranças das atividades de colagem comumente escolares e a ampliação quanto ao conceito de collage. Na oficina I o diálogo entre os estudantes para criarem uma collage juntos possibilitou uma busca por analogias visuais para a produção de uma obra que tinha “um objetivo” a ser explorado. As aproximações dos estudantes com suas vidas pessoais, carreiras e trajetórias formativas ficou mais evidente na oficina II quando os estudantes realizaram os trabalhos individualmente e, principalmente ao fato da “vida estar suspensa” no contexto o isolamento social e fluxos de quarentena durante a Pandemia da COVID-19.

O envolvimento quase que total dos estudantes é um aspecto que é importante frisar, especialmente na trajetória de formação profissional dos estudantes do ensino superior. Para além do cumprimento de uma atividade obrigatória das disciplinas, os estudantes sinalizaram interesse por continuar realizando collage ou outras ações similares para o estudo e aprofundamento dos textos teóricos, além de estabelecerem proximidade com outros colegas, mesmo durante a exposição comentada apresentada via recursos digitais de maneira síncrona. A collage é catalisadora de dialógico e espaços de escuta.

Reflexões finais

Na obra “Educação E...!” produzida em 2022, buscou-se refletir sobre os direitos à educação motivados pelo edital, para seleção pública de collage, da Sociedade Brasileira de Collage para o seu calendário de 2023. Nesta composição o novo é anunciado pelo tempo vindouro na figura dos ovos e relógio, mas que precisa ser tecido à mão em cada pensamento-universo repleto de movimento e criatividade no anúncio de um tempo novo representado pelas asas egípcias e pelas asas de Ícaro no momento que o homem ensaiava voar.

A curiosidade como inquietação indagadora (Freire, 1996) nos coloca frente a um mundo ainda por vir, de um tempo de coisas a serem feitas e construídas, de ensaios sobre pensamentos e desejos de realidades outras, tal como os primeiros ensaios para um voo planejado antes do ser humano construir as máquinas voadoras. A um conhecimento por meio da collage que catalisa sonhos, pensamentos para este mundo novo e, questiona amarras arraigadas com estéticas decoloniais e atemporais.

Os gestos de criar com a collage, na educação especialmente, podem provocar fissuras em modos engessados e lineares de construção de conceitos e corroborar para o desenvolvimento da emancipação intelectual. Os encontros com a imagens do mundo e o ato de rasurar e desconfigurar as imagens são dialógicas ao provocar reflexões analógicas no pensamento, como ato cognitivo na produção da obra collage misturando e aproximando diferentes objetos de conhecimento. Há um processo de invenção e reinvenção e de analogias sendo tecidas nesta experiência de unir diferentes tempos estéticos em correlações possivelmente impensadas para suas épocas de produção.

A collage na educação possibilita experiências colaborativas na formação de saberes e de resolução de problemas, corroborando as palavras de ordem “habilidades e competências” em voga na educação brasileira atualmente.

Recortar para que? Colar com que finalidade? Re-montar por quê? Produzir e criar com a collage pode ter diversas finalidades, em outras vezes, a finalidade pode não estar atrelado a nada disso. O que pode a collage? O que pode a collage na educação? A collage é um testemunho histórico e transita no entremeio das representações estéticas de cada época e, ao mesmo tempo, representa a estética presente deste nosso tempo. Acreditamos que as perguntas que iniciaram este texto ainda estão longe de serem esgotadas, elas precisam ser recortadas e remontadas muitas vezes para que a collage na escola não seja didatizada ou domesticada. Mas ao contrário, que a collage possa recortar e colar e re-montar conceitos, pensamentos e ideias no contexto educacional, abrindo espaço para a liberdade no pensamento.

Figura 16 – Collage Digital – Estudante 16. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020. Figura 17 – Collage Digital – Estudante 41. Fonte: Acervo da pesquisa. 2020.



Inspirações Bibliográficas

BRASIL, Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FUÃO, Fernando Freitas. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GREINER, C. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo – SP/Brasil: Ana Blume, 2005.

GREINER, C. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo – SP/Brasil: Ana Blume, 2010.

LARROSA, Jorge. *Tremores: Escritos sobre experiência* (Coleção Educação: Experiência e Sentido). Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1.ed; 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LIMA, Sérgio Claudio de Franceschi. *Collage em nova superfície*. São Paulo. Ed. Massao Ohno/Parma, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre ignorante: 5 Lições Sobre A Emancipação Intelectual*. Traduzido por Lilian do Valle. Autêntica. Belo Horizonte. 2015.



GLOSSÁRIO DA COLLAGE

COLLAGE GLOSSARY

Gladys Neves da Silva¹

Resumo

Este artigo foi extraído da minha dissertação de Mestrado “Arquitetura & Collage- um catálogo de obras relevantes do Século XX”, sob a orientação de Fernando Fuão_Propar/UFRGS_2005. Resgata a retórica e a poética da collage através das análises efetuadas por diferentes autores como Fernando Fuão, Simón Fiz, Sergio Lima e outros e aglutina em forma de um Glossário Ilustrativo. Converte estes procedimentos num recurso didático capaz de explorar ainda mais o processo criativo da Collage. A elaboração do Glossário reforça a ideia de que fazer collage, não é só recortar e colar, mas de enriquecer este aprendizado e desenvolver a dimensão interpretativa das obras de Collages. A criação da collage como um conceito artístico atravessou o século XX até os nossos dias! Ela foi se transformando ao longo deste vasto período, em novas técnicas, novos procedimentos e novas denominações, resistindo ao longo do tempo, com toda a diversidade que o mundo contemporâneo impõe. Palavras-chave: collage, glossário, recurso didático.

Abstract

This article was extracted from my Master's thesis "Architecture & Collage - a catalog of relevant works from the 20th Century", under the guidance of Fernando Fuão_Propar/UFRGS_2005. It rescues the rhetoric and poetics of collage through analyzes carried out by different authors such as Fernando Fuão, Simón Fiz, Sergio Lima and others and brings it together in the form of an Illustrative Glossary. Convert these procedures into a teaching resource capable of further exploring the creative process of Collage. The elaboration of the Glossary reinforces the idea that making collage is not just about cutting and pasting, but about enriching this learning and developing the interpretative dimension of Collage works. The creation of collage as an artistic concept spanned the 20th century until today! It has been transformed throughout this vast period, into new techniques, new procedures and new denominations, resisting over time, with all the diversity that the contemporary world imposes. Keywords: collage, glossary, teaching resource.

“Si ce sont les plumes qui font le plumage, ce n'est pas la colle qui fait le collage”²

Max Ernst

Com esta frase de Max Ernst, abrimos o mundo da collage, do movimento à criação. Se “Não é a cola que faz a collage”...que é collage? “O milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico”³. A collage é análoga à poesia. A premissa básica da collage deriva da poética, neste momento, distancia-se da simples colagem.

Collage é um termo criado por Max Ernst em 1918 para indicar um processo de linguagem que se utiliza de imagens já existentes e, em geral, já impressas. Enquanto que colagem é um termo genérico e serve para designar todo e qualquer trabalho que resulte da aplicação de material colado num plano.

A palavra collage engloba vários conceitos em função da sua trajetória nos movimentos artísticos, das suas formas de expressão e dos seus aspectos semióticos e lingüísticos. O conceito mais absorvido é dado pelas enciclopédias: collage é o procedimento que fixa uma série de papéis e outros objetos sobre uma superfície. Ou então, a técnica de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material impresso, papéis pintados, etc, superpostos ou colocados lado a lado no suporte pictórico⁴.

Na tese de Fernando Fuão, intitulada Arquitetura como collage (1992) estão descritos exaustivamente vários conceitos sobre collage, principalmente para esclarecer as ideias pré-concebidas que rodeiam suas interpretações.

Ele comenta que, apesar da sua longa existência, quase um século, sua definição habita os dicionários ou os compêndios da história da arte.

Seguem alguns conceitos extraídos do seu trabalho (FUÃO, 1992): etimologicamente, a palavra collage é um derivado do verbo francês coller, que significa pegar, colar. Collé significa literalmente “pegamento”. Já para o Grupo Mu, a técnica da collage consiste em destacar, recortar um certo número de obras, mensagens já existentes, e reintegrá-las numa nova criação. Para os cubistas, a expressão papiers collés consistia na aplicação de papéis impressos nas superfícies das pinturas, principalmente nas obras de Braque e Picasso. Entretanto, para os dadaístas (reivindicados por Hausmann e Hanna Hoch), a expressão foi substituída por Fotomontagem, que era um novo procedimento contrário aos papiers colles dos cubistas. Segundo Frizot: “A palavra montagem nasceu da cultura industrial: montagem de turbinas, de máquinas”. Reforçando esse conceito, ele cita Hanna Hoch: “Nosso único objetivo era integrar os objetos do mundo das máquinas e da indústria no mundo das artes”. Hanna Hoch foi uma das poucas representantes femininas neste mundo da collage no século XX.

Sergio Lima faz um relato sobre a collage como um exercício pessoal, relacionando os critérios que adota para a composição, o processo resultando em três etapas distintas que formam uma espécie de receita. A primeira etapa seria no campo das predileções, do olhar e folhear revistas, da sedução e da seleção. A segunda seria no campo das permutações entre os desenhos e textos coletados, estabelecendo analogias e aproximações. Dos resíduos surge a composição, mais especificamente a concepção plástica⁵. O terceiro nível desenvolve a dimensão interpretativa das obras de collages, aproximando o objeto, a collage, com o entorno do seu criador, situado habitualmente

² Max Ernest: “Se a pluma faz a plumagem, a cola não faz a collage.” SPIES, p.18.

³ SPIES, Werner – Max Ernst, p. 19.

⁴ HOUAISS, Rio de Janeiro, 2001, 1º edição.

⁵ FUÃO, Fernando Freitas – *A Collage no Brasil* – Porto Alegre, 1999 -p.58.

¹ Arquiteta FAU/UFRGS, 1974; mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, orientação Prof. Fernando Fuão /PROPAR UFRGS, 2005; Professora-Substituta da FAU/UFSC, 2007/2008; Professora da FAU/UNISINOS, 2014/2020 e atualmente Artista Plástica/ Collage.

no exterior da atividade de concepção e de produção do arquiteto ou do artista, onde se revelam os traços dispersos pertinentes à sensibilidade do artista e do arquiteto. E acrescenta, as collages podem se apresentar como arquitetura, como objeto, como publicidade, como mitologia, como assemblage, como fotomontagens, como cinema, como jogo, como testemunho político social, como provocação, como gesto do mais-querer, como produção do imaginário, como expressão perversa.

A arquitetura e a arte, desde a vanguarda dos anos 20, começaram a se relacionar com uma realidade cada vez mais fragmentada, descontínua e descentralizada. Nesse contexto, a collage passa a ser um mecanismo muito utilizável. Esse discurso da fragmentação, para Montaner, consolidou-se na teoria arquitetônica de Colin Rowe, no livro *Collage City* (1978)⁶.

Na Torre de Babel de Nils-Ole Lund, 1970, convivem velhas e novas construções, sagradas, seculares e extravagantes. Para ele, sua Torre de Babel é a própria “Collage City!”

A Torre de Babel é emblemática tanto da arquitetura quanto da collage. Desde suas primeiras representações já se concentravam, de forma apocalíptica, os princípios da collage e suas preocupações contemporâneas. Assim como no Palácio Ideal de Ferdinand Cheval, França, fins do século XIX, na Torre de Babel encontramos cada fragmento, cada símbolo como fonte de originalidade e fantasia, cuja palavra-chave é a acumulação de tempo, de línguas, de costumes, de operários e de sonhos. Por isso a Torre de Babel torna-se um fator emblemático, por invocar visões “fantásticas”, rompendo com a linha do tempo. Para Nils, o princípio da collage representa a maior técnica artística do século XX, através da qual é possível misturar o mundo imaginário com o mundo construído. Ele utiliza nas suas collages uma técnica muito particular através de rasgaduras feitas manualmente, deixando por isso rastros e seqüelas bem evidentes. Suas collages são verdadeiras telas de pintura; só um olhar atento ou um “efeito zoom” para distinguir a quantidade de papéis rasgados e colados

Na verdade, são tantos conceitos e imagens sobre a collage, que só quem viveu essa experiência pode realmente descrever com tal paixão e precisão: “a collage é por definição a linguagem plástica estendida, excessiva”⁷.

As imagens de arquitetura muitas vezes se vêem envoltas nas tensões do processo moderno, sobretudo quando derivam de alguns fenômenos como a desintegração da figura e da forma, reunidas no complexo espaço tridimensional que é a cidade. Cidade esta que não pode ser mais representada como algo visível e ordenado, mas fragmentado como uma montagem social. Muitas vezes esse processo de desconstrução se torna invisível, muito embora, seja facilmente visível e identificável, como acontece com as collages.

De fato, a collage, principalmente na arquitetura, não é muito evidente e valorizada, apesar de estar em vários momentos presente no procedimento, no ato criativo, no projeto e na construção, mesmo que muitos arquitetos não se dêem conta dessa atitude. O princípio da collage vem constantemente atravessando e/ou influenciando a produção arquitetônica, constituindo-se como um objeto e um recurso fundamental da própria arquitetura. Entretanto, segundo Fuão (1992), ironicamente a collage foi, durante muito tempo, reduzida a uma espécie “marginalizada”, onde todos se utilizavam desse procedimento mas poucos se atreviam a comentá-lo.

6 MONTANER, Josep – *As formas do século XX* – Barcelona, 2002- p. 192.

7 LIMA, Sergio- *Collage em Nova Superfície* – São Paulo, 1984-p.19.

Apesar desta longa trajetória, ainda nos dias de hoje, a collage não se constitui também como ARTE. Mesmo considerada como algo transgressora, revolucionária, política, portanto portadora de todas as características intrínsecas da arte, ainda é “marginalizada”, não agregando valor no mercado da arte, com raríssimas exceções como as collages de Vik Muniz.

Durante a pandemia surgiram muitos colagistas à nível nacional, por ser uma atividade versátil, acessível a todas as pessoas e de baixo custo operacional quer analógicas (revistas, tesoura e cola), quer digitais.

A Collage é a arte mais democrática dos últimos tempos, pois para fazer precisamos apenas de papel, tesoura e cola e é claro, de imaginação!

É também um instrumento particular e operacional muito rico! A descoberta da fotografia foi a precursora da collage, através das fotografias compostas de Rejlander (1857) e Disderi (1864).

O suporte “tela” utilizada nas pinturas do Renascimento, se transforma na própria gramatura do papel das fotografias e das imagens impressas. Essas mudanças se aproximam na virada do século XX e eclode com as vanguardas artísticas europeias, quando os “papier collées” transformam-se nas mãos de Picasso e Bratke numa verdadeira revolução nas artes.

Neste limiar da expressão artística & lúdica, nas palavras de Matisse: todos aqueles que fazem collages, o lúdico vira um ofício, quase um vício de “brincar” com as tesouras enquanto na realidade se trata de uma vida de trabalho.

Dos conceitos de Fuão temos os elementos constitutivos da POÉTICA da collage (Fragmentos, Recorte, Cola, Encontros) e da RETÓRICA da collage (Décollage, Collage conceitual, Transfiguração, Rollage, Mosaico, Acumulação, Ready-mades, Objets Trouvés, Miniatura, Gigantesco, Ruína, Reciclagem, Metáfora).

Em razão de o fenômeno da collage, nos dias atuais, ter-se alastrado, surge a necessidade de um Glossário como um recurso didático para orientar o processo criativo da Collage. Os conceitos e técnicas pertinentes foram extraídos de análises efetuadas por diferentes autores como Fernando Fuão, Simón Fiz, Sergio Lima e outros. Todos contidos na minha dissertação “Arquitetura & Collage- um catálogo de obras relevantes do Século XX”, sob a orientação de Fernando Fuão_Propar/UFRGS_2005.

Glossário da Collage

Um fato quase inusitado, ao acaso, originou a ampla produção de collages para Max Ernst: “...encontrando-me numa cidade junto ao Reno, num dia chuvoso de 1918, as páginas de um catálogo-ilustrado em que se reproduziam objetos para demonstração antropológicas, microscópicas, psicológicas e paleontológicas provocaram em mim uma surpreendente obsessão. Havia tantos elementos estranhos reunidos, que o absurdo do conjunto provocou um brusco aumento de minha capacidade visual, desencadeando uma seqüência de imagens duplas, triplas e múltiplas, que se desvaneceram com a mesma velocidade das recordações amorosas ou das visões dos sonhos. As imagens pediam uma reunião num novo plano desconhecido... Desta maneira obteria uma imagem objetiva de minhas alucinações, transformando o que haviam sido banais páginas de uma revista de propaganda, em dramas que revelavam

os meus mais íntimos desejos”⁸.

Essa passagem, frequentemente citada em livros, nos contamina e a idéia do “Glossário da collage”, transformar-se em realidade.

Acumulação é um conceito utilizado por Fuão, como uma das estratégias da Retórica da collage. Acumulação é o substantivo que define a sociedade de consumo e a adoração à matéria⁹. É um termo oposto ao mosaico. Acumulam-se sonhos, horas e desejos, assim como Ferdinand Cheval acumulou fragmentos para a construção do seu palácio Ideal. A acumulação pode ser entendida também como uma reunião de objetos, figuras, imagens que, dispostas aparentemente de forma aleatória, resultam numa nova imagem¹⁰. É o que observamos na collage de Disderi: *Les jambes d l'opéra*, 1864 (Fig.1), assim também como vemos no trabalho de Arman, *Amontoado de cafeteiras*, 1961 (Fig.2).

Anamorfose: toda deformação de uma imagem formada por um sistema óptico cuja ampliação longitudinal é diferente da ampliação transversal, denomina-se Anamorfose. Assim vemos na collage *Souvenir de Voyage*, 1976, de Jiri Kolar (Fig.3).

Assemblages No período da Pop Art, surge a expressão *Assemblage*, que consiste na colagem de objetos brutos, encontrada em obras de artistas como Robert Rauschenberg. São aquelas collages com objetos tridimensionais que rompem os limites da pintura e da escultura. Para Simon Marchán Fiz, a *Assemblage* está composta de materiais ou fragmentos de objetos diferentes, desprovidos de suas determinações utilitárias e não configurados, obedecendo a regras compositivas preestabelecidas, mas agrupadas de um modo casual ou aparentemente ao azar¹¹. Um exemplo é a obra de Tom Wesselmann, *Natureza Morta*, 1962 (Fig.4).

Cola: Não existe collage sem cola, mas a frase de Max Ernst amplifica essa afirmação e identifica uma cumplicidade: “Se a pluma faz a plumagem, a cola não faz a collage.” Existem várias metáforas sobre a cola, uma delas é a ponte como um elemento de conectar fragmentos de mundos”¹².

Collage: A palavra collage engloba vários conceitos em função da sua trajetória nos movimentos artísticos, das suas formas de expressão e dos seus aspectos semióticos e lingüísticos. O conceito mais absorvido é dado pelas enciclopédias: collage é o procedimento que fixa uma série de papéis e outros objetos sobre uma superfície. O termo collage foi criado pelo próprio Max Ernst em 1918.

Colagista é o artista que trabalha com collage. É um termo muito usado nos Estados Unidos e foi extraído da pesquisa *A collage no Brasil, artes plásticas e arquitetura*, tendo como coordenador Fernando Fuão, em 1999¹³.

Corte: O corte é o que permite a fragmentação das figuras para sua posterior aproximação na collage. Esse conceito de Fuão se estende para a Collage Arquitetônica desde o recorte de pedaços de papel até uma incisão no corpo arquitetônico, como Matta-Clark operou no seu projeto *Splitting*, 1974 (Fig. 5), em Englewood¹⁴.

Décollage: ação de arrancar, ação de decolagem de um avião, arrancar o que está grudado com cola, segundo Fiz. É o que vemos na obra de Coca-Cola de Wolf Vostell, 1961 (Fig.6). Fuão propõe um conceito de decollage na arquitetura como sendo a aparência de algo destrutivo-constructivo, inacabado, indeterminado, em permanente transformação da decollage. O princípio decollage afeta a extração de qualquer fenômeno (visual, fotográfico, objetos, inclusive a arquitetura, ações, acontecimentos ou comportamentos) de seu contexto familiar, cotidiano, confrontando-o a outros âmbitos¹⁵.

Eletrografia: Em 1938, Chester Carlson descobre a eletrografia, nada mais nada menos que a máquina de xerox. A eletrografia se aproxima da Collage.

Encontro: A metáfora do encontro tem por função conectar espaços, tempos e culturas completamente distintas. A collage é o lugar de encontros, encontros fortuitos e intencionais de diversas figuras arquitetônicas¹⁶. Como exemplos temos as collages de Podsadcki, Ruttman e outros.

Fotografias compostas são elaboradas a partir de fotografias construídas que se consolidam como um precedente da fotomontagem. É uma operação minuciosa que requer cortar imagens e montá-las sem uma preocupação com os valores específicos da fotografia como linguagem¹⁷. As primeiras fotografias compostas foram elaboradas por Oscar Rejlander (1857), seguido de Disderi (1864) com sua célebre obra *Les jambes de l'opéra* (Fig.1). São fotografias que passam por um retoque pictórico para eliminar o recorte e dar uma impressão de unidade. Rejlander fez essas combinações de diferentes negativos sobre um único papel, e o resultado difere da collage quanto à negação dos valores da fotografia como linguagem¹⁸.

Fotograma: Man Ray e Moholy-Nagy redescobriram, nos anos 20, um dos procedimentos fotográficos inventado por Fox Talbot em 1830. É também chamado de fotografia fantasma, pois, em função da exposição, podem surgir “diversões fotográficas”¹⁹.

Fotomontagens & montagem: A fotomontagem foi inventada pelos dadaístas berlinenses, para denominar a técnica de introduzir fotografias nas suas obras-fragmentos fotográficos. Seus adeptos foram George Grosz, John Heartfield, Hanna Hoch e outros. Mas realmente foi Heartfield o “pontifex maximus da fotomontagem”, principalmente na sua célebre collage *Hinno a las fuerzas del ayer*, 1934 (Fig.7)²⁰. Os usos da Fotomontagem se difundiram principalmente na publicidade americana e na militância política criada na Rússia. Estamos tão familiarizados com a fotomontagem que muitas vezes não conseguimos distinguir uma foto de uma fotomontagem, dada a perfeição da montagem, principalmente nos dias de hoje com o recurso da informática.

Fragmento: Segundo Husserl: “Chamamos de fragmento ou pedaço, a toda parte que é independente relativamente a um todo”²¹.

Frottage: É uma técnica de mão para evocar visões, como os “frotamentos”, através de materiais de distinta textura. A frottage foi introduzida pelos surrealistas mas

8 WESCHER, Herta – *La historia del Collage* – Editora Gustavo Gilli – Barcelona, 1976 – p.128.

9 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*- Barcelona, 1992 – p. 150.

10 FUÃO, Fernando Freitas – *Collages no Brasil* –Porto Alegre, 1999 – p. 170.

11 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*- Barcelona, 1992d – p. 17.

12 FUÃO, Ibid – p. 126.

13 FUÃO, Fernando Freitas - *A collage no Brasil, artes plásticas e arquitetura* – 1999.

14 FUÃO – Ibid p. 89.

15 FUÃO, Fernando Freitas – *A Collage no Brasil* – Porto Alegre, 1999 – p. 131.

16 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 102.

17 FUÃO – Ibid – p. 8.

18 Fuão, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage*, Barcelona, 1992 – p. 8.

19 DAWN ADES, *Fotomontajes* – London, 1976 -p. 7.

20 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitectura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 102.

21 FUÃO –Ibid – p. 36.

inventada por Max Ernst, como ele mesmo explica: “Fui assaltado pela obsessão que mostravam, ao meu olhar excitado, as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar as minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre elas ao acaso folhas de papel que passei a friccionar com grafite. Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos, surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas das outras”²².

Esse trecho poético descreve uma das técnicas da collage descoberta por Max Ernst, a Frottage. É mais do que uma técnica é um processo artístico. Como podemos observar na obra de Max Ernst, Poire, 1925 (Fig.8).

Inimage: Para caracterizar aproximações íntimas na collage, René Passeron criou uma expressão chamada de Inimage, contraposta às collages, e ele faz o seguinte comentário: “A primeira condição das collages, tais como praticaram Max Ernst e muitos outros, consiste em fazer um talho no cerne de uma imagem, essa outra imagem assim alojada é uma inimage, no duplo sentido do prefixo: ela é negada e, no entanto, contida dentro”²³. A Inimage cristaliza o poeta que está dentro do artista, como vemos na obra de Jiri Kolar Cover Girl, 1965 (Fig.9).

Mosaico: Segundo Fuão, mosaico é a collage da paciência²⁴. São fragmentos em profusão que transbordam até os limites e, por isso, constituem uma excelente retórica. A collage de Citroen, Metrópolis (Fig.10) é um exemplo de mosaico. Nela observamos vários elementos compositivos, tais como a acumulação, o empilhamento de edifícios, as mudanças repentinas de escalas, as pontes, os túneis, as torres, tudo isso concentrado em 50 centímetros quadrados, numa sensação de alvoroço e de pânico. Poderíamos resumir tudo num só elemento da retórica segundo Fuão (1992): uma acumulação ou encontros fortuitos e intencionais de diversas figuras arquitetônicas, composta de muitos fragmentos de fotografias recortadas. Essa obra de Citroen inspirou Fritz Lang no filme do mesmo título, “Metrópolis”!

Merzbuild-collagemerz: É uma architecture-collé, criada pelo dadaísta Kurt Schwitters em 1923. Esta foi, sem dúvida, a primeira instalação apresentada, que se expande dentro da casa do artista, “composta por metros e anos”. MERZ, uma estratégia de acumulação na sua própria casa, criando coisas fantásticas, uma espécie de escultura.

Objets trouvés: O conceito de objets trouvés foi introduzido pelos surrealistas. São objetos encontrados ao acaso. Na arquitetura, são todos aqueles objetos banais, exaltados, em virtude da sua atrevida escala, à categoria de monumento. Estão presentes nas obras de Hollein, Archigran e outros. A fotomontagem de Heartfield, Hinno a las fuerzas Del ayer 1934, concentra toda a definição dos objets trouvés²⁵.

O artista afirmava: “Minhas montagens foram concebidas como armas nesse período de guerra”²⁶. Mas certamente foi outro o tipo de arma que ele utilizou para contestar a ascensão do fascismo e a ditadura de Hitler: a collage! Fez mais de 200 para a revista AIZ. Uma das mais significativas é, sem dúvida, “Hinno a las fuerzas de ayer”, 1934 (fig.07), onde mostra uma verdadeira catedral formada por bombas. Aí deparamos com um dos encontros compositivos mais expressivos da retórica segundo Fuão: os objets

trouvés - as bombas - foram arrancadas da sua função utilitária original para se tornarem, ironicamente, torres de igrejas ou castelos. Segundo Fuão, a indústria armamentista e a indústria religiosa não cessam de se trocarem e se ajustam perfeitamente como duas peças do mesmo mecanismo²⁷. Segue um relato do autor sobre essa obra de Heartfield: “...retornando a uma linguagem mais próxima da arquitetura, a composição da bomba é a mesma que faz nascer a ruína e a incompreensão dos arquitetos...a disposição dos fragmentos trouvés, das bombas, fazem que a configuração final se afaste da estrutura estereotípica tradicional.... Nas torres das bombas se empilham, seguindo o princípio da acumulação dos objets trouvés, com mudanças de escala, e no seu topo não há agulhas nem cruces, somente cifras, símbolos do dinheiro, somente dispositivos da morte. A porta gótica e as janelas como figuras fragmentos, sutilmente recortadas sobre as superfícies côncavas das bombas, reforçam a imagem da catedral. Na verdade, elas são as imagens que vêm inseminar a catedral com um ar de beatitude, e não o contrário. O objetivo central não é a forma, ela é somente um modo de transmitir o profundo significado que provém da articulação entre dois objetos, dois conceitos: catedral-bomba, postos simultaneamente em schock...”

Papiers-collés: É uma expressão diretamente ligada à prática cubista que consistia em aplicar papéis impressos na superfície das pinturas e, mais particularmente, nas obras de Braque e Picasso, durante os anos 1910-1914²⁸. Para os cubistas, o selo de correio, o jornal ou a caixa de fósforo que o pintor introduzia nos seus quadros possuem o valor de uma prova, de um instrumento de controle da realidade mesma da pintura. Dão um basta à abstração da pintura e tomam uma nova direção que os levará a uma verdadeira revolução nas artes, através dos seus papiers-collés. É o que mostra a collage Guitarre, verre, bouteille de Vieus-Marc, 1913 (Fig.11). Esses elementos “colados” na tela tinham um caráter revolucionário e eram intervenções que visavam um equilíbrio plástico, capaz de incorporar a vida cotidiana com a nova forma. Oficialmente, a partir dos “papiers collés” inicia-se um período na história da collage moderna, mesmo que estes não sejam considerados collages, mas sim seus precursores!

Ready-made: São objetos de consumo pré-fabricados ou produzidos industrialmente, que o artista declara obra de arte sem alterar em nada seu aspecto externo²⁹. Duchamp foi o maior representante ready-made, com sua obra “Roda de bicicleta” em 1913, onde objetos de consumo são convertidos em arte. Segundo Fuão, o termo ready-made é mais aplicável às práticas dadaístas, não imita nada, substitui. Surge uma inesperada analogia: o radiador de Rolls Royce que se ergue entre os arranha-céus de Manhattan, como vemos na collage de Hans Hollein - Rolls Royce Grill on Wall Street, 1966 (Fig.12).

Reliefs construtivistas: Vladimir Tatlin, em 1914, após sua visita a Picasso, utilizou a palavra RELIEF para designar suas esculturas collages que se opunham aos papiers collés, empregando peças metálicas, arames e pedaços de madeira³⁰.

Rollage: É uma expressão introduzida por Jiri Kolar. A rollage se manifesta como um argumento retórico de transfiguração de imagens já impossíveis de serem decifradas em imagens de alto grau de significados, mediante um desfilamento e posterior fundição de outras. Um belo exemplo de Rollage é a collage de Kolar, Mademoiselle Rivière, 1981 (Fig.13). Como ele mesmo define, rollage é uma técnica que mostra “o

22 STANGOS, Nikos - *Conceitos de arte* – p. 92.

23 Revue d'Esthétique- Paris, 1978 – p. 45.

24 FUÃO, Ibid - p. 149.

25 FUÃO, Ibid – p. 164.

26 HEARTFIELD, Ibid - p.09.

27 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage*, Barcelona, 1992 – p. 164.

28 FUÃO, Fernando Freitas – *Arquitetura como Collage* – Barcelona, 1992 – p. 09.

29 CALOVI, Tania - apud- Karin Thomas, 1987 – p. 111.

30 FUÃO – Ibid – p. 15.

mundo em duas dimensões numa agradável idéia da multiplicidade da realidade”³¹. A estética de Kolar é a estética do jogo, onde o azar e a ordem fazem parte desse arranjo. Os materiais utilizados nas suas collages e nas técnicas similares não são mais que escolhas ao acaso. Não é o material que é determinante, mas a maneira de abordá-lo! A destruição das suas rollages são simbólicas! Jiri Kolar concentra nas suas collages a demonstração de várias técnicas, desde a rollage propriamente dita, passando pela anamorfose até chegar na inimage. O desfiamento dá volume à fotografia. A deformação da imagem produz um efeito de movimento. Suas obras figuram no contexto internacional da arte moderna e muitas estão contidas no Catálogo organizado por Jindrich Chalupecky em Paris – 1987, que comenta o ardor desmedido de Kolar ao trabalho, cuja produção é imensa e extraordinária. A expressão Rollage, introduzida por Kolar, foi sua maior contribuição no mundo das collages. Ele mesmo descreve o nascimento dessa expressão: “Todas as manhãs e todas as tardes os centros comerciais das cidades se enchem de sons das cortinas que se levantam e se baixam. Meus ouvidos estão cheios desses ruídos dessas pantalhas metálicas, chamadas rolety, em tcheco, e decoradas com as pinturas do folclore urbano. Quando eu estava tentando escolher um nome para as minhas collages fantasiosas de papéis estriados, eu buscava algo que deveria deixar clara a diferença entre meu trabalho e aqueles produzidos pela Bauhaus e também aqueles experimentos fotográficos de John Mc Hale. Por isso escolhi o nome de rollage” (Jiri Kolar, Milano- 1986)³². A rollage se manifesta como um argumento retórico de transfiguração, transcodificação de imagens já impossíveis de serem decifradas em imagens de alto grau de significação mediante um desfiamento e posterior destruição em outras...

Transfiguração: Diz Max Ernst: “O que é collage? É o milagre da transfiguração total dos seres e objetos com ou sem modificação de seu de seu aspecto físico ou anatômico”³³.

Trompe l’oeil: É um aspecto de ilusionismo da representação. Pode ser usado tanto para enganar ou para desenganar o espectador. É um termo francês que significa literalmente “para enganar o olho”. É um trabalho artístico que tenta ser o mais realístico possível, a ponto de pensar-se que é um objeto em terceira dimensão.

Recentes

Rasgaduras: Ato ou efeito de rasgar com as mãos, de abrir um rasgo em alguma coisa; rasgamento. Corte ou ruptura de uma superfície qualquer sem a utilização de tesoura ou qualquer instrumento cortante. No papel de maior gramatura ao rasgar, aparece a “alma” do papel, puramente branca. Como exemplo temos a Collage de Gladys Neves, Rasgaduras de cidades, 2021 (Fig.14).

Glacê-cola: Na culinária GLACÊ significa uma camada brilhante, enrijecida ou não, à base de açúcar e clara de ovo, com que se recobre ou confeita bolos e doces; “glacê-cola” trata-se de uma emulsão acrílica que recobre papéis picados, dando um acabamento com unidade e transparência! Collage de Gladys Neves Serie Cartões Postais, 2020 (Fig.15).

31 Jindrich Chalupecky, Paris – 1987 - p.19.

32 FUÃO, Fernando Freitas – Arquitectura como Collage – Barcelona, 1992 – p. 146.

33 FUÃO – Ibid – p. 142.

Conclusões

Nos pedaços de papel, nos recortes, nas rasgaduras coladas numa superfície, esconde-se muito mais que um brinquedo de criança, mas um gesto ligado a uma vontade transgressora e de ruptura capaz de uma recondução da arte à vida. A collage é isto!

A criação da collage como um conceito artístico atravessou o século XX até os nossos dias! Ela foi se transformando ao longo deste vasto período, em novas técnicas, novos procedimentos e novas denominações, resistindo ao longo do tempo, com toda a diversidade que o mundo contemporâneo impõe.

Talvez nenhum outro procedimento tenha conseguido acolher tantos gêneros dispersos na pintura, na arquitetura, na música, na literatura, no cinema e até mesmo no Windows, com os ícones tesoura e cola!

Foi possível constatar que, apesar das divergências terminológicas e das múltiplas transformações dessa técnica ao longo do tempo, o elemento essencial da collage – que é a utilização de elementos ou materiais pré-fabricados – permanece sempre produzindo novos sentidos. É por isso que se pode falar da collage como um dispositivo que opera uma importante função no processo de criação, podendo ser pensada, segundo a expressão de Montaner (2002) como “a quarta dimensão do tempo”.

Nesse processo também é preciso destacar a dimensão política presente na característica transgressora inerente à própria collage, como sinaliza a frase de Sergio Lima “Eu uso imagens como outros usam palavras”, muitas vezes concebidas como verdadeira arma de guerra e de crítica a uma sociedade prepotente.

Hoje, mais do que antes, este imenso mundo das imagens está saturado, pois jorram imagens não só pela fotografia, mas por todas as portas dos nossos computadores e celulares. E a consequência é inevitável: conforme Vieira da Cunha, o olhar torna-se rápido e superficial, sem condições de apreender tudo o que o mundo prodigioso das imagens tem a oferecer³⁴. Ao mesmo tempo, está cada vez mais presente este duplo de memória e esquecimento: quanto mais vemos, mais esquecemos. Essa avalanche de imagens, de sons, de pessoas nas nossas vidas, “confere um cansaço nas grelhas publicitárias e reflete a banalização”³⁵. Se observarmos pelo retrovisor do século XX, veremos que a collage foi uma expressão muito familiar inicialmente entre os artistas, após a segunda guerra os arquitetos também foram contaminados e no final do século XX, “colada” nas lentes dos fotógrafos. Na arquitetura, no projeto e na obra construída, se observarmos mais detalhadamente, veremos peças “coladas”, “acomodadas”, sem percebermos nisso uma collage. Essas “contaminações” tão frequentes aproximam os espaços construídos dos espaços imaginados, o que também acentua a collage como um procedimento e uma contribuição para a arquitetura.

Sem dúvida, ao valorizar a collage arquitetônica, ao revelar a poética do projeto arquitetônico a partir da articulação de resíduos impressos de arquitetura e ao estimular a prática da Collage como forma de reagrupar a realidade fragmentada, mostra-se que existem outros meios de conceber o projeto arquitetônico e não somente o tradicional pensamento construído no interior da câmara escura (FUÃO, 1992).

A chegada da fotografia propiciou uma nova linguagem artística e profissional capaz de mudar o que vemos. A cumplicidade da arquitetura com a fotografia tem mostrado

34 VIEIRA DA CUNHA, Eduardo – Edição do Autor 2003 – p. 19.

35 POP ART – p. 13.

uma eficácia surpreendente na construção da realidade. A fotografia é o elemento de representação mais compreensível por todo o mundo, desde a sua descoberta tornou-se a mais constante presença na arquitetura e na collage. Para Fuão, as fotografias são literalmente artefatos, e por isso suscetíveis de serem manipulados. Conhecemos a arquitetura por imagens técnicas, projetadas em paredes das salas de aula ou impressas nas páginas de revistas e livros.

Toda a criação plástica do projeto se presta muitas vezes à ilusão das construções de papel que a fotografia immortaliza. Segundo Rosa Olivares, a arquitetura já é, por si, um subgênero fotográfico, onde os fotógrafos, além de registrarem os edifícios construídos, as ruas de Tóquio, as avenidas de Barcelona, as cidades industriais, os mercados, a miséria e a guerra de uma forma jornalística, também criam e recriam muitas vezes arquiteturas fictícias que parecem impossíveis, são construções “de papel” immortalizadas pela fotografia (EXIT, imagen y cultura, N° 6, Madrid, 2002, p.9.20).

A collage é a própria arquitetura de papel, como concepção projetual, que se vale da fotografia e apropria-se da mesma ambigüidade dos adjetivos da arquitetura fictícia, ora a “tarefa construtiva da imaginação, ora a mentira intencional”. Conforme Olivares, os fotógrafos contemporâneos transladam para o papel emulsionado ou digitalizado os medos, as fobias, a ansiedade e a beleza da nossa época, fazendo da arquitetura o expoente simbólico de um momento histórico. Essas arquiteturas fictícias, verdadeiras no papel, são feitas de pedaços de papel impressos, rasgados, montados, e que constroem outras arquiteturas. Na série Agglomerato, 1997 (fig. 16), Giacomo Costa, fotógrafo natural de Florença, apresenta uma acumulação de sonhos, idealizações, medos e enigmas.

Com essas descrições não esgotamos o panorama das collages arquitetônicas, que é bastante extenso, porém estamos certos de que a criação da collage transformou-se em novas técnicas, novos procedimentos e novas denominações, resistindo ao longo do tempo com toda a diversidade que o mundo contemporâneo impõe. Talvez nenhum outro procedimento tenha conseguido acolher tantos gêneros, dispersos na pintura, na arquitetura, na música, na literatura e no cinema. Ao aproximar-se o final do século XX, as collages passaram a ser fortemente utilizadas pelos veículos de propaganda e publicidade. Saem das mãos de artistas plásticos e arquitetos e são “coladas” nas lentes dos fotógrafos. Tudo permanece, a beleza plástica, o inesperado, o inusitado, o surpreendente, enfim, tudo volta a ser surreal, mas com “ares” de multimídia. As imagens são manipuladas não mais por mãos, tesoura e cola, mas pelo mouse e telas de um computador.

Também nessa geração, mais uma vez, a collage se transforma diante do consumo, da ecologia, do lixo, e agrega mais uma propriedade: a reciclagem, onde o desperdício e o desprezível muitas vezes se convertem em verdadeiras obras de arte. Depois de tantas incertezas e desconfianças sobre o papel do discurso da collage no processo criativo do desenho de arquitetura, pode-se dizer que ela se torna, no século XX, um importante dispositivo técnico na produção arquitetônica, propiciando não apenas a compreensão intelectual das “realidades imaginadas”, mas também servindo como forma de expressão de uma linguagem gráfica. Sua eficácia na alegoria das metáforas e na descontextualização enriquecem a representação do projeto, tornando-se um instrumento poético no ofício do arquiteto, como aconteceu na apresentação de Lina Bo Bardi para o MASP com a collage Belvedere do MASP, 1957 (fig 17). Essa composição entre o trabalho pictórico do artista e o desenho de projeto do arquiteto é o que permite visualizar a familiaridade entre os processos de representação artística e de produção arquitetônica, mostrando o quanto o procedimento da collage está presente nos projetos de arquitetura não só como linguagem gráfica, mas como concepção de projeto. A temporalidade da collage pode estar no percurso dos objets trouvés com

a sobreposição do tempo, assim como a espacialidade da collage pode se situar justamente na confluência do espaço receptível à cola e o receptível ao manuseio das figuras: o limite está no próprio encontro ou na própria colisão. Portanto, conforme Fuão (Barcelona, 1992), para acabar com a collage basta voltar a haver distância entre as figuras.

Collage, deixa-me ser contaminada por ti,
como um vírus que paira no ar da imaginação,
atravessando tempos e lugares,
sem o menor constrangimento,
apenas recortando imagens.

Collage, cola na minha pele,
abra meus poros saturados e ardentes,
Respire e voe!

Gladys Neves

Figura 1 - Disderi - Les jambes d'Opéra, 1864. Fonte: Photomontages, Paris, 1987.

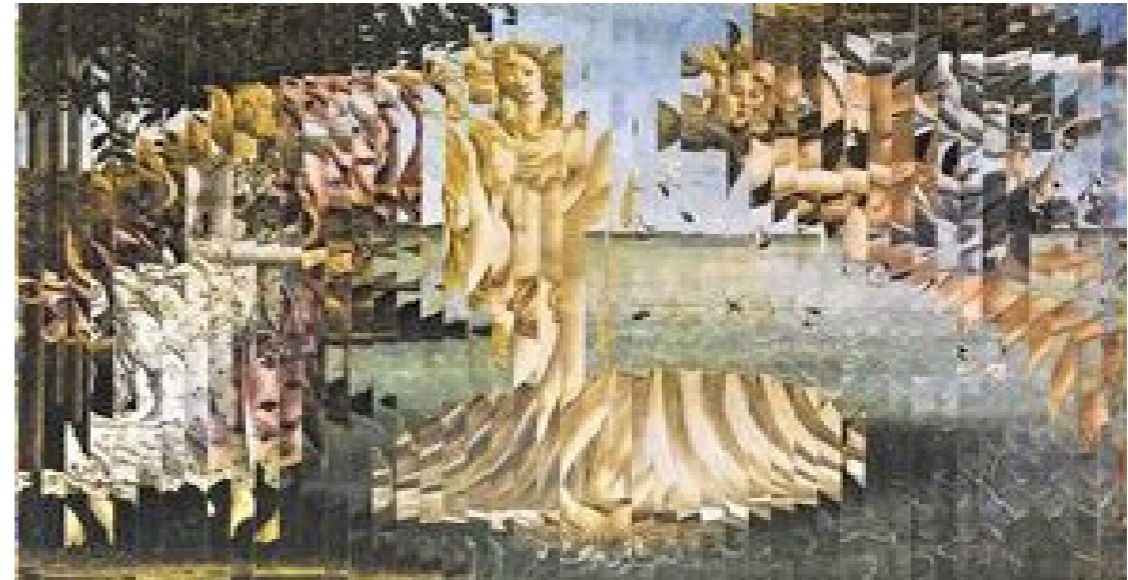


Figura 2 - Arman - Amontoado de cafeteiras, 1961, Fonte: Osterwold, Tilman - POP ART, Benedikt Taschen, Germany, 1994. Figura 3 - Jiri Kolar - Souvenir de Voyage, 1976. Fonte: CHALUPECKÝ, Jindrich - Jiri Kollar - Paris, 1987. Figura 4 - Tom Wesselmann - Natureza morta, 1962. Fonte: Osterwold, Tilman - POP ART, Benedikt Taschen, Germany, 1994.

Figura 5 - MATTA-CLARK, Splitting, 1974. Fonte: Exit 6 – Arquitecturas Ficticias – Espanha, 2002. Figura 6 - Wolf Vostell - Coca Cola, 1961. Fonte: Osterwold, Tilman – POP ART, Benedikt Taschen, Germany, 1994.



Figura 7 - Heartfield - Hinnó a las fuerzas de ayer, 1934. Fonte: ADES, Dawn- Fotomontaje, Casa Editorial Bosch, Barcelona, 1977. – n°40. Figura 8 - Max Ernst - Poire, 1925. Fonte: SPIES, Werner, Max Ernst, the invention of the surrealist universe, Harry N. Abrams, New York, 1991.

Figura 9 - Cover Girl, 1965. Fonte: CHALUPECKÝ, Jindřich – Jiri Kollar – Revue K – Paris, 1987. Figura 10 - Citroen - Metroplis, 1923. Fonte: ADES, Dawn- Fotomontaje, Casa Editorial Bosch, Barcelona, 1977.- n.º 56.



Figura 11 - PICASSO - Guitarre, verre, bouteille de Vieux-Marc, 1913 (Detalhe do alfinete). Fonte: Catálogo da exposição Picasso na Oca – uma retrospectiva (São Paulo, 2004) p.136. Figura 12 - Hans Hollein - Rollis Royce Grill on Wall Street, 1966. Fonte: Les années pop 1956-1968 – L'Exposition- Centre Pompidou editions du Centre Pompidou Paris – 2001.

Figura 13 - Jiri Kolar - Mademoiselle Rivière, 1981. Fonte: CHALUPECKÝ, Jindřich - Jiri Kollar - Paris, 1987.

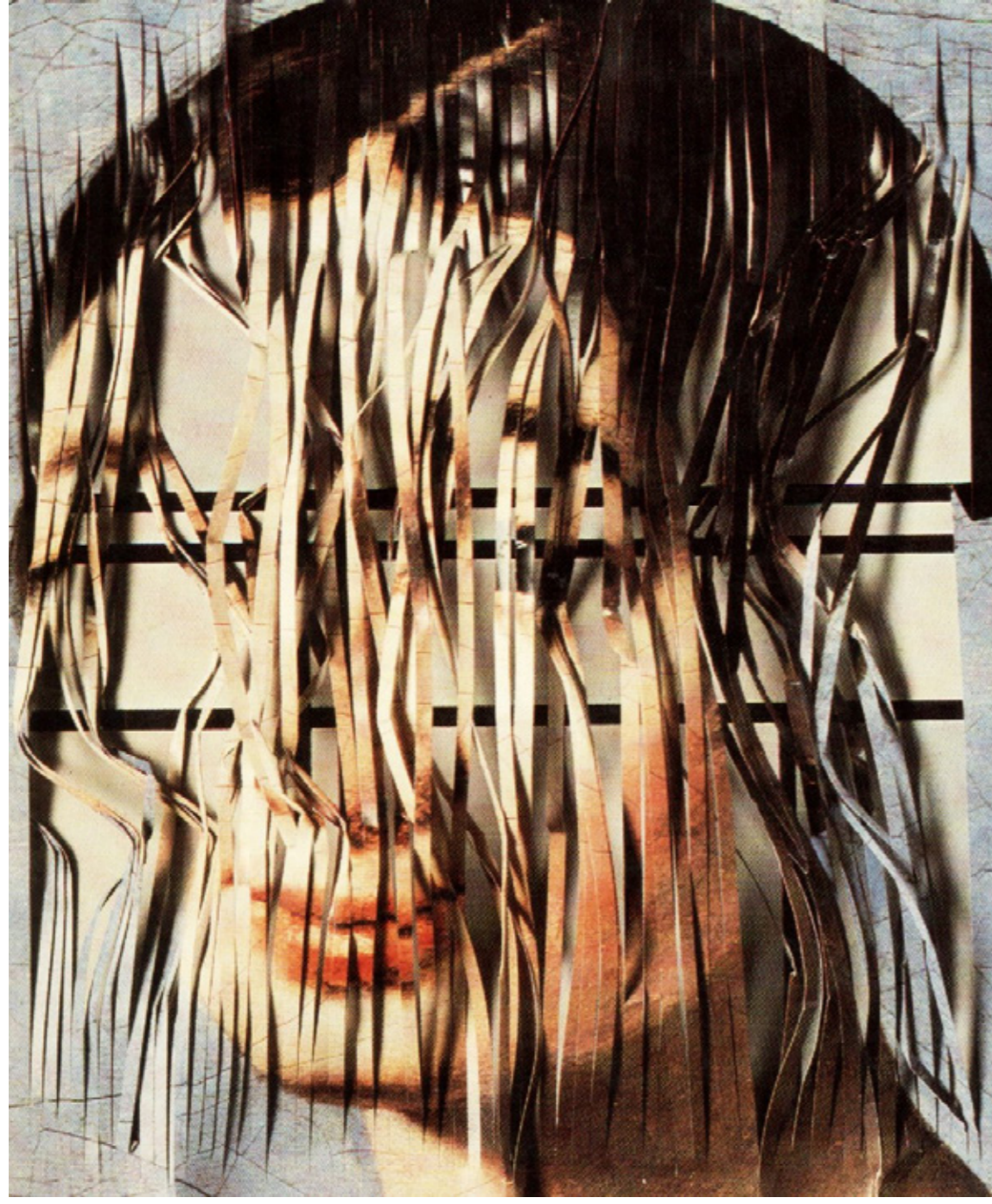


Figura 14 - Gladys Neves - Rasgaduras de cidades, 2021. Fonte: Acervo pessoal. Figura 15 - Gladys Neves - Série Cartões Postais, 2020. Fonte: Acervo pessoal.

ARQUITETANDO NOVAS FORMAS DE PENSAR EM LITERATURA BRASILEIRA

Um relato de experiência

*ARCHITECTING NEW WAYS OF THINKING
ABOUT BRAZILIAN LITERATURE
Un experience report*

Claudicélio Rodrigues da Silva¹

Resumo

Esta é uma reflexão sobre a necessidade de reinventar formas e modos de pensar o ensino de literatura brasileira atualmente. É preciso deixar as estruturas conservadoras dos métodos de ensino do texto literário para ir atrás de um pensamento que seja revisor e crítico em relação ao que chamamos de história da literatura brasileira. Por isso, com base na experiência de ensino numa disciplina de literatura brasileira I, na UFC, que compreende os séculos XVI e XVII, discuto temas como leitura decolonial, giro decolonial e me aproximo da *collage* não apenas como um objeto estético, mas como um modo de pensar revisitar o passado sem pagar tributo ao pensamento eurocêntrico.

Palavras-chave: ensino de literatura, decolonialidade, *collage*, relato de experiência, textos coloniais.

Abstract

This is a reflection about the urge to reinvent ways and terms of thinking the Brazilian literature education nowadays. It is necessary to abandon the conservative structures of teaching methods and search for a critical and revisionist mindset when it comes to reading historical Brazilian literature text pieces. That's why, based on a teaching experience at the Brazilian Literature I class, lectioned at UFC (Federal University of Ceará), which explores the XVI and XVII centuries, I argue about topics such as decolonial reading, decolonial twist and approach the collage not just as an aesthetic object, but as a way of revisiting the past without paying tribute to an eurocentric mindset. Key-words: literatura teaching, decolonization, collage, experience report, colonial text pieces.

Reaprender a aprender

Sou professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Ceará há quase uma década. Antes, fui professor de educação básica, numa vida migrante Maranhão - Rio de Janeiro. Desde que me doutorei e assumi o ensino na graduação, tenho pensado e repensado no que é dar aula de literatura, sobretudo quando se coloca sua história no horizonte da discussão. Aquilo que a literatura revela sobre esse Brasil, que não se cansa de mostrar suas incoerências e problemas gerados pela colonização, é internalizado de que modo pelos alunos? A literatura e seus documentos têm ajudado a repensar a voz dos que não escreveram seus problemas, mas foram, o tempo todo, nesses 500 anos, representados por vozes outras.

Falo isso porque, de uns tempos para cá, a universidade empreteceu, polifonizou-se, está mais diversificada, tornou-se menos branca e burguesa. Com isso, alguns de nós temos sido interpelados a rever os modos de pensar o literário e sua história. Para mim, essa provocação se impõe sobretudo quando dou aula sobre a literatura dos séculos XVI a XVIII. Ler poesia, cartas e teatro jesuítos, ler tratados de colonos e aventureiros, por exemplo, gera uma sensação outra de quando não discutíamos com veemência as vozes dos silenciados no processo violento da colonização.

Com as discussões sobre decolonialidade, giro decolonial, interseccionalidade, questões de gênero, feminismos plurais e tantas categorias de pensamento se imbricando atualmente, a colagem é uma das formas de fazer emergir um discurso que dialogue com essa releitura urgente da nossa história. Por enquanto, ela aparece mais fora da universidade, como um prazer pessoal, do que como proposta metodológica. Quando aparece em sala, ora vem como ilustração reflexiva de como podemos recontar e ler a história sobre outros pontos de vista menos eurocentrados. Produzir colagem tem sido uma fuga para mim, ao mesmo tempo em que me mantém atento à minha necessidade de desvestir a roupa eurocêntrica na minha vida.

Se os currículos do ensino brasileiro, da educação básica ao ensino superior, ainda são bastante conservadores e conteudistas, o ensino de literatura se resume quase sempre a historiografia literária, ou seja, valorizam-se contextos de escolas literárias, onde se abrigam autores e obras canônicas. Rezamos a cartilha ou a cantilena do estilos de época e deixamos de lado as temáticas riquíssimas que revelam formas de viver e de pensar de determinada época.

Neste relato de experiência, faço uma revisão do modo como tenho ministrado a disciplina de Literatura Brasileira I na Universidade Federal do Ceará, sobretudo nos últimos quatro anos, quando realmente comecei a tensionar o conteúdo da ementa com as questões teóricas que propõem uma leitura mais crítica do passado colonial sob a perspectiva subalternizada, e não sob o viés de um pensamento hegemônico segundo a métrica do colonizador.

O conteúdo da disciplina consiste em ler e refletir sobre textos escritos em língua portuguesa no período colonial do Brasil. Nesse caso, começamos pelos textos catequéticos dos jesuítos, tanto poemas líricos, quanto o teatro e até mesmo as cartas da Companhia de Jesus. Em seguida, passamos para a leitura dos cronistas viajantes ou colonos, os tratados, as cartas as narrativas de aventuras e desventuras de quem se aventurou pelo Novo Mundo. A partir daí, chegamos aos séculos XVII e XVIII com os poemas e sermões do barroco colonial e culminamos nos poemas líricos e nas epopeias setecentistas do arcadismo brasileiro. Não é pouca coisa para um semestre.

¹Professor de literatura brasileira na Universidade Federal do Ceará e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Comparada da mesma instituição.

Costumo dizer à turma que, se Antonio Candido (1999) retirou do seu projeto de “sistema literário brasileiro”² as manifestações escritas desse período, não as considerando de fato precursoras da literatura nacional, elas nos servem para pensar o Brasil que estava sendo forjado. E isso só pode se dar se nos voltarmos para essas leituras com o olhar atento de quem procura nas entrelinhas um projeto colonial de exploração, não de formação de um território autônomo. O Brasil que somos hoje certamente carrega traços das formas de como esse território foi colonizado. Assim, esses textos, se lidos de um ponto de vista de quem não pode relatar o que viu porque foi vítima da exploração e do subjugo, nos darão pistas para essa coisa amorfa e farsante que chamamos de alma brasileira ou brasilidade.

E é aqui que entram as palavras-chave que devemos acionar nesses nossos olhares para a ex-colônia. Decolonialidade, giro decolonial, pensamento pós-colonial, são categoriais mais recentes que podemos utilizar para repensar nosso ensino. Mas não se trata somente de epistemologia ou aparato teórico para nossos devaneios científicos. O pensamento decolonial é uma mudança de comportamento, não operando somente na base do discurso, seja acadêmico, seja fora dos muros da universidade. Ser decolonial pressupõe que estejamos atentos para, primeiro, ver o quanto somos máquinas ambulantes formadas sob a estrutura colonial, embora estejamos distante daquele período. Nesse sentido, desvestir a camisa de força do eurocentrismo significa compreender que há em nós um acúmulo dos que nos antecederam em matéria de sexismo, racismo, misoginia, machismo e todos os ismos que herdamos. E os textos das manifestações literárias desse período não cansam de provar isso para nós, leitores do século XXI, porque o compromisso deles não é com o respeito à terra e aos povos que aqui habitavam, mas com a defesa de sua superioridade em relação ao outro.

A Modernidade não poderia ocorrer sem um projeto de expansão dos domínios europeus. Por isso, quando a Europa pisa nas Américas, essas terras não são vistas como autônomas, mas como territórios a serem anexados aos domínios do velho Mundo. Somos o ocidente mais ao ocidente, na compreensão da Europa quinhentista. Talvez, por isso, a dificuldade que as colônias tiveram para se libertar do jugo do colonizador. Porque era preciso que nos libertássemos primeiro da necessidade de nos sentirmos europeus. Daí o desprezo pelos indígenas e pelos escravos africanos? A ver. Daí a necessidade de buscar um embranquecimento que nos desse um pouquinho de dignidade racial ariana? A ver.

Como ler um texto, por exemplo, de um padre que, escrevendo ora ao rei, ora ao seu superior da Ordem, pede que sejam enviadas mulheres órfãs, quaisquer, inclusive as perdidas e que não têm remédio na metrópole, para que aqui sirvam aos interesses dos colonos e do projeto de constituição da família na colônia pelos moldes europeus (família branca e cristã)? As negras e indígenas não servem para esposas, e são as mulheres brancas que, representando a própria Nossa Senhora da Conceição, deverão representar o modelo de mulher que nesta terra deve ser lançada como semente. Como ler um texto de outro padre, mas para ser representado teatralmente, no qual a figura do Diabo é associada aos modos de brincar (folgar) dos indígenas (dançar, se pintar, beber, comer, fazer sexo...) e, inclusive recebendo o nome de uma das figuras míticas originárias que é o Anhangá?

Como ler os textos dos colonos e viajantes e seu olhar, sobretudo para o comportamento e o pensamento dos povos originários, sem compreender que se trata de um olhar de cima para baixo, de civilização versus primitivismo, de cultura versus incivilidade? Um olhar próprio de um projeto da modernidade europeia, que ousa se apropriar das

² Para ele, só a partir do Setecentos, com o Arcadismo, é que começa a se configurar a literatura brasileira.

terras alheias e subjugar seus povos a partir um marcador de diferença que era o fato de dominar ou não a escrita, ou seja, de acordo com Walter Mignolo, “esse foi um primeiro momento para a configuração da diferença colonial e para a construção do imaginário atlântico, que irá constituir o imaginário do mundo colonial/moderno” (2008, p. 23). Ou seja, todos os textos de que nos servimos para pensar a colônia em formação de um lado, e do outro o que viria a se constituir como literatura brasileira, estão a serviço desse projeto imaginário que opera a partir da diferença entre civilizado/incivilizado, culto/inculto, cristão/pagão etc. As marcas de poder não apenas estão neles impregnadas, como são a essência desse pensamento, quer sejam esses textos mais documentais ou mais estéticos.

Num segundo momento da história, num tempo pós-colonial, não é mais o par alfabetizado-analfabeto que funciona como demarcador, mas o fato de se ter ou não uma história. Nesse caso, “Os povos com história” sabiam escrever a dos povos que não a tinham” (MIGNOLO, 2008, p. 23). E essa escrita continua colocando o outro no mínimo como exótico, não importando quão complexos sejam sua literatura oral, sua arte corporal, seus ritos e mitos.

Ou seja, para se pensar e ensinar decolonialmente, parece que precisamos fraturar as barreiras dos tempos sem receio de que sejamos vistos como anacrônicos na fusão de dois mundos: o do presente e o do passado. Se os indígenas e os negros da colônia não puderam, ao que sabemos, contar suas narrativas, registrar seus poemas e cantos, articular pela escrita suas cosmovisões, se nos resta apenas os textos da voz branca do colonizador, que fazer? Dois campos de fuga. O primeiro, mesmo no silêncio do texto do colono e do explorador é possível ouvir a voz dos que não puderam se narrar. Elas ecoam, as vezes quase em balbúcio, às vezes gritam. Os textos colonais são, em certa medida, textos polifônicos porque, mesmo quando tentam desqualificar os saberes dos subjugados, eles incorrem num problema que é a contradição. Se aqui há a afirmação de que esses povos não têm alma, não tem fé nem rei, como repetem os cronistas, em alguns outros momentos, a descrição da cultura desses povos sobressai no seu colorido, na sua complexidade e riqueza, mesmo que logo após sejam pintados de bizarria. Por outro lado, o segundo ponto de fuga consiste em levar ao passado daqueles textos os textos de pensadores indígenas e negros da contemporaneidade, para que emergjam as vozes ancestrais. O que as vozes de Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Eliane Potiguara têm a dizer no confronto com os textos quinhentistas? Esse é um ponto de fuga que faz emergir o discurso contra-hegemônico. É o que tenho feito em minhas aulas.

Certa vez, convidei a ativista indígena, agora deputada federal por Minas Gerais, Célia Xakriabá, que acabara de publicar um potente texto chamado “Amansar o giz” (2020) para uma live com uma turma no período da pandemia. E aquele momento foi um alumbramento, uma epifania, pela força daquela mulher, pelo seu discurso poético e político em defesa de um novo jeito de educar e de viver segundo o olhar contra-hegemônico. O pensamento dos povos originários hoje, aldeados ou não, precisa chegar até nós. Ou melhor, precisamos chegar até eles, para que não repitamos o olhar reduzido e preconceituoso sobre eles. Não se fale deles, mas com eles; essa é a premissa de um saber decolonial.

E foi também por esse caminho que segui na versão da disciplina neste semestre de 2023.1. Após lermos trechos do Tratado Descritivo do Brasil, de Gabriel Soares de Sousa (1578), falei sobre a arte de Jaidel Esbel, Denilson Baniwa, Eliane Potiguara, Márcia Kambeba, mostrando como, de certo modo, o que todos esses artistas indígenas fazem é colagem, ainda que alguns não trabalhem com o visual, mas com o texto poético. O que Denilson Baniwa faz, por exemplo, é se apropriar da iconografia vasta que os europeus produziram sobre o Brasil-Colônia para rasurar, pintar sobre,

montar outra narrativa, questionando a primeira. Não é um apagamento da primeira imagem, mas um acerto de contas, uma forma de falar pelos antigos e confrontar as três dimensões da colonialidade, do saber, do ser e do poder que, segundo Maldonado-Torres, se constituem, entre outras coisas,

[...] pelas várias modalidades da diferença humana que se tornaram parte da experiência moderna/colonial enquanto, ao mesmo tempo, ajudam a diferenciar modernidade de outros projetos civilizatórios e a explicar os caminhos pelos quais a colonialidade organiza múltiplas camadas de desumanização dentro da modernidade/colonialidade (2020, p. 42).

Essa subversão empreendida por artistas oriundos dos povos originários e da diáspora africana é uma das estratégias de narrativa contra-hegemônica que põem em prática o exercício do “giro decolonial”, na medida em que desautomatizam o pensamento acostumado a ver verdade na história e na cultura nascidas de projetos coloniais. Ou seja, os artistas que carregam uma proximidade com aqueles que foram condenados, agora, falam por eles e com eles: “Com amor e raiva, o condenado emerge como um pensador, um criador/artista, um ativista” (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 46). O giro decolonial, a virada de chave, é uma atitude múltipla, que requer um olhar caleidoscópico no qual se unem reflexão, criatividade, ativismo e espiritualidade em torno de um projeto coletivo, nunca individual.

Um exercício crítico e estético

Os educadores precisamos estar em diálogo com esses artistas-ativistas-pensadores. Sua arte contestadora e decolonial deve ser pensada em sala de aula, como objeto de investigação reflexiva, mas também como objeto de releituras em exercícios de produção de arte. Foi isso que propus à minha recente turma, após mostrar obras desses artistas, mas com referência à estética do barroco colonial. Após pensarmos o que era a colônia brasileira no período que corresponde ao barroco, e lermos os poemas lírico-amorosos, religiosos e satíricos de Gregório de Matos, após lermos dois sermões do Vieira, um deles em que, pregando para negros escravos no Recôncavo Baiano, ele não apenas justifica a escravidão, como afirma à audiência que eles são filhos das dores e devem se contentar com isso, porque ganhariam a salvação por se converterem ao cristianismo³. O que esses textos dizem sobre os temas do mandonismo, do preconceito racial, do sexismo e do conluio do pensamento cristão o projeto de poder da metrópole? Uma pergunta que ecoa em trabalhos por mim propostos nos quais a turma deveria pensar nesse Brasil de alma barroca e cheia de problemas oriundos do projeto colonial até os dias atuais. A proposta se subdividia em quatro produtos: uma crônica a ser publicada num jornal, uma paródia de uma dos poemas, a elaboração de um poema autoral e, por fim, uma collage, que mostro a seguir.

³ Trata-se do sermão XIV do Rosário, pregado na Bahia, à irmandade dos pretos de um engenho em dia de São João evangelista, em 1633.

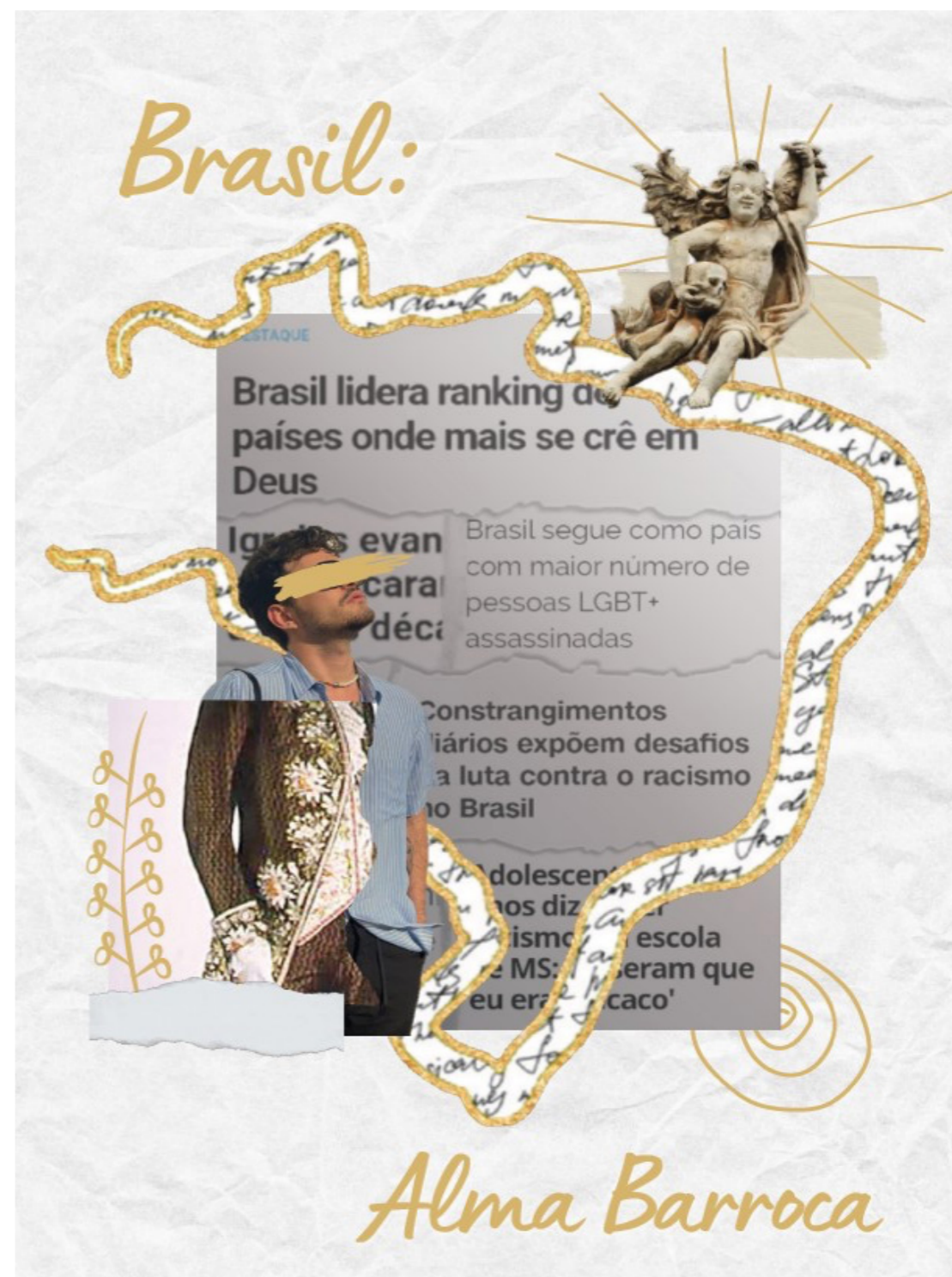


Figura 1 - Autor: Alekson do Nascimento Silva.

O autor da collage da figura 1, funde imagens simbólicas que permitem uma leitura da formação de um país contraditório, paradoxal, duas palavras caras à estética do barroco. A silhueta do país e as palavras são douradas, cor predominante da arte sacra e da arquitetura barroca, e servem de moldura para manchetes de jornais que expõem o retrato de um país visto como cristão, mas que mais mata LGBTQ+ e que mantém as raízes de um racismo estrutural. O playboy à frente do mapa veste uma dupla roupa, metade contemporânea, metade da fidalguia colonial. E, na parte superior, um anjinho barroco traz na mão uma caveira que, se no passado significava um alerta para a finitude, aqui chama a atenção para um país cujo projeto colonial se sustentava naquilo que o pensador africano Achille Mbembe (2016) chamou de necropolítica, um projeto de uma dupla morte, do corpo e epistêmica.



Figura 2 - Autora: Meire Silva de Lima.

Na collage da figura 2, a autora parte de um poema de Gregório de Matos, no qual ele descreve a beleza de Dona Ângela, musa inspiradora do seu poema amoroso, branca, e “angélica no nome e na cara”. Mas a autora não ilustra o poema, pelo contrário, traz a outra face, nada angelical, do casamento, e a aliança matrimonial como um pacto patriarcal que sujeita a mulher a ser “sponsa”, objeto de troca entre pai e futuro marido. A noiva duplicada, portanto, colorida e em preto-e-branco, com uma capela no fundo, mas também com um cemitério, coloca num mesmo plano a dualidade vida/morte e liberdade/prisão.



Oh se a gente preta tirada das brenhas da sua Etiópia, e passada ao Brasil, conheceria bem quanto deve a Deus, e a sua Santíssima Mãe por este que pode parecer desterro, cativoiro, e desgraça, e não é senão milagre, e grande milagre! Dizei-me: vossos pais, que nasceram nas trevas

Essa collage, figura 3, sintetiza o projeto colonial de Brasil, e é composta de ao menos duas partes: o fundo, que é o horizonte do mar e do céu, e ao centro, uma espécie de totem formado de elementos diversos: um padre com a cruz e com a chibata, a escrava Anastácia, um coração em chamas transpassado de espadas, e foto de homens negros em tensão com a polícia. O mar, onde navegam caravelas (tumbeiros), tinge-se de vermelho, e o sacerdote brada um trecho do sermão do Padre Vieira já mencionado aqui. Há tantos textos nessa imagem, tantos modos de lê-la. Mas a autora, com o título de uma música dos Racionais, sugere uma possível leitura. Numa primeira versão da collage, havia trechos da canção “Capítulo 4, versículo 3”, de Mano Brown, do álbum dos Racionais que dá título collage:

Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico Juiz ou réu, um bandido do céu Malandro ou otário, padre sanguinário Franco atirador se for necessário Revolucionário, insano ou marginal Antigo e moderno, imortal Fronteira do céu com o inferno [...]
E a profecia se fez como previsto 1997 depois de Cristo A fúria negra ressuscita outra vez Racionais capítulo 4 versículo 3

Figura 3 - Autora: Ana Carolina Silva Almeida.



Por fim, o tríptico a seguir, põe em tensão elementos do mundo cristão com referências próprias da realidade dos dissidentes sexuais e de gênero, num claro ensaio ou manifesto queer.

As três collages, figura 4, são recortes da exposição “As metamorfoses – travestis e transformistas na São Paulo dos anos 70” da fotógrafa Madalena Schwartz, que Leonam mesclou com simbologias cristãs: crucifixos, santos e anjos. A explicação de Angel ao seu trabalho é esta: “Há um jogo de palavras em cada colagem para incitar uma relação reflexiva e/ou cômica entre o que se vê e o que se lê. Na 1°, por exemplo, há uma brincadeira com os sentidos da palavra manto (como parte da vestimenta de uma santa e uma gíria LGBTQIA+ para peruca ou cabelo) e do nome Madalena (que é o nome da santa retratada e o da fotógrafa)”.

Atividades como essas não apenas estimulam a reflexão e o pensamento dos alunos, como colabora para perceberem o valor do exercício do olhar estético. É uma formação que vai além do arcabouço teórico e crítico de nossos currículos; tem a ver com o “amansar o giz” de que fala Célia Xakriabá no seu texto para pensar a necessária renovação de concepção da educação.

Para finalizar, apresento quatro collages que fiz pensando nesses conhecimentos e releituras que tenho desenvolvido no meu trabalho de educação. Nessa série, estou conversando com artistas como Denilson Baniwa, Jaidel Esbel, e com poetas como Márcia Kambeba e Eliane Potiguara, que inscrevem seus discursos sobre textos-imagens-histórias dos discursos dos colonizadores, rasurando-os, borrando-os, inutilizando suas antigas intenções e gerando novas leituras, como já foi dito.

As imagens de base das colagens são oriundas de uma famosa enciclopédia alemã do início do século XX (ainda numa tipografia do alemão gótico, datada de cerca de 1900) que encontrei, empoeirada e prestes a ir para o lixo, num sebo de Fortaleza. O papel já se quebrando devido à oxidação, mas as ilustrações tinham ótima qualidade.

É através dessas imagens históricas sobre o discurso do colonizador, para europeu ler, que construo nova leitura. Na imagem 1 (Figura 5), uma página cortada, cuja ausência de papel revela uma esquadra de caravelas, e em primeiro plano salta a figura de um monstro lendário do mar tenebroso. Mas não há monstro algum no oceano senão aqueles que saquearam o novo continente. Por isso, a cabeça do monstro é de Cristóvão Colombo, do famoso quadro do pintor veneziano Sebastiano del Piombo (1519), aquele que abriu a porta dos males. A frase “Fecha a porra dos teus males”, é

Figura 4 - Angel Leonam Damasceno Costa.

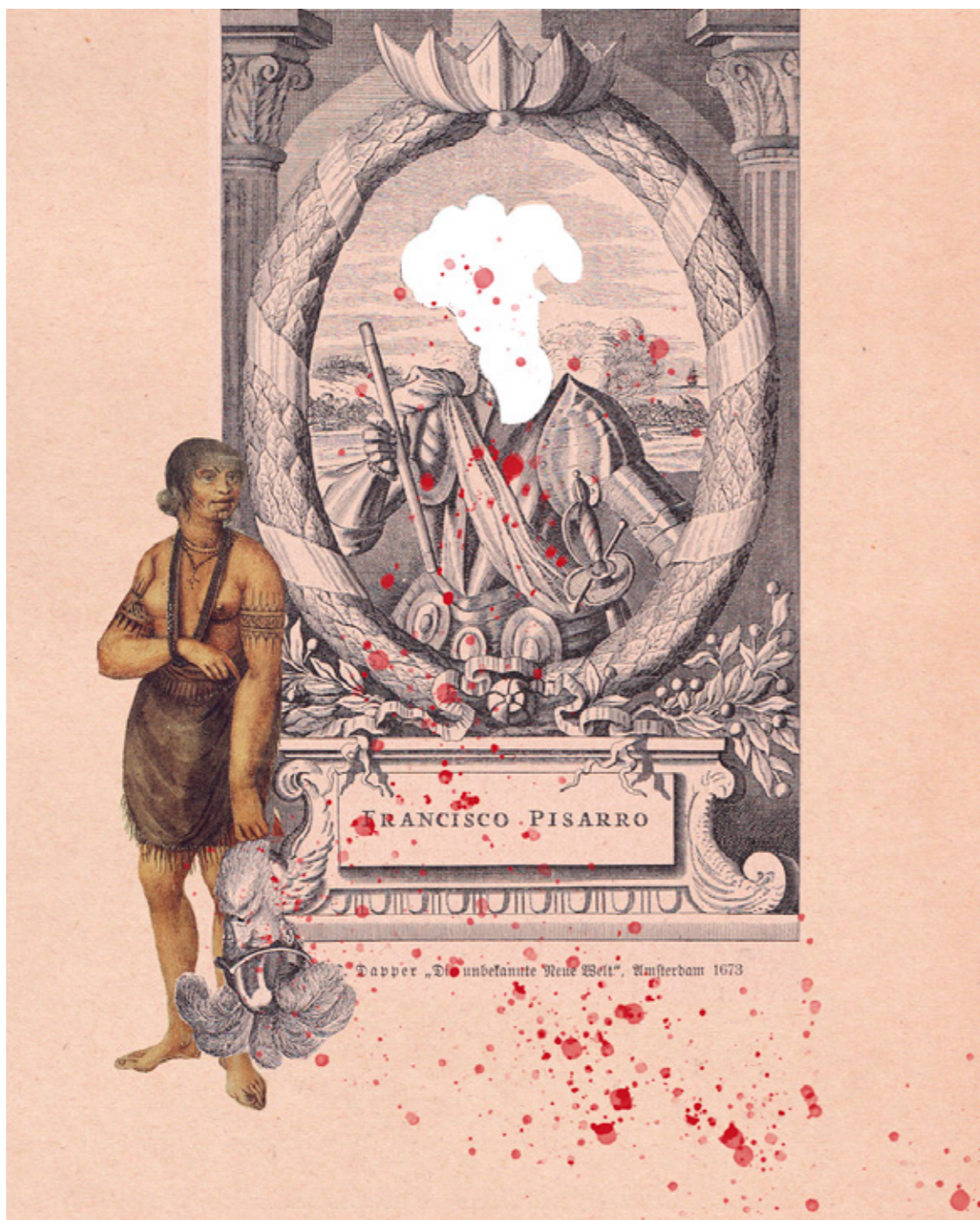


Figura 5 - Fecha a porra dos teus males!

uma releitura do verso famoso de *O navio negreiro*, de Castro Alves, numa fonte que lembra a intervenção de um pixo.

A imagem 2 (Figura 6) traz duas imagens de autores diferentes sobrepostas. A primeira pertence à enciclopédia alemã e traz o busto do espanhol Francisco Pizarro, o saqueador e destruidor do império inca, em 1532, que é pintado na narrativa eurocêntrica como conquistador e explorador. Mas na minha leitura, cabe a uma mulher, indígena, decepar a cabeça do invasor e exibi-la como um troféu. Se isso não ocorreu de fato, hoje ocorre simbolicamente, numa reescrita-devir. A mulher em questão é uma aquarela de Jhon White, governador de uma das primeiras colônias norte-americanas, e data de 1585, e é uma imagem de domínio público cuja fonte é o site *The Public Domain Review*. A colagem coloca em ação personagens da mesma época, mas de contextos e geografias diferentes.

Figura 6 - Cortem a cabeça!



A imagem 3 (Figura 7) traz uma das pranchetas de André Thevet para o seu livro *Singularidades da França Antártica*, de 1557, que ilustra o modo como as amazonas tratam seus prisioneiros de guerra. Mas aqui o prisioneiro é Pedro Álvares Cabral, ou melhor sua estátua, projetada pelo arquiteto Agostinho Vidal da Rocha, e que está no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, desde 1988. Sim, temos essa mania de erigir monumentos aos colonizadores. A imagem original faz jus ao rito antropofágico: matar, cozinhar e comer o inimigo.

Por fim, a imagem 4 (Figura 8) é uma composição das planilhas cartográficas sobre o novo mundo, utilizada pelos navegadores. Mas aqui ela está rasurada, pela metade, marcada por fitas métricas cuja função é medir a ganância dos exploradores. Os peixes recortados boiam na superfície do mar-mapa mostrando que o “mar está/não está pra peixe”.



Em suas teses sobre o conceito da História, Walter Benjamin fala de um perigo que ameaça a tradição e os seus herdeiros, que é servir de instrumento às classes dominantes: “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (1987, p. 224). Cabe ao historiador, segundo Benjamin, mas também a artistas, ativistas, professores, alunos, você, eu darmos segurança aos mortos diante da vitória dos inimigos. O inimigo do passado se materializa nos governos e sujeitos autoritários do presente, que querem a todo custo anular os sujeitos minoritários e contra-hegemônicos. Voltar ao passado para ver que o projeto de colonização é um projeto de morte do corpo e do pensamento do outro é uma tarefa que precisamos assumir. E nesse ponto, a fala de Aimé Césaire, em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1978 [1950]), a respeito do que foi a colonização, ecoa em mim toda vez que entro em sala de aula para trabalhar com os textos aos quais me referi aqui:

Figura 7 - Vamos comer nosso inimigo.

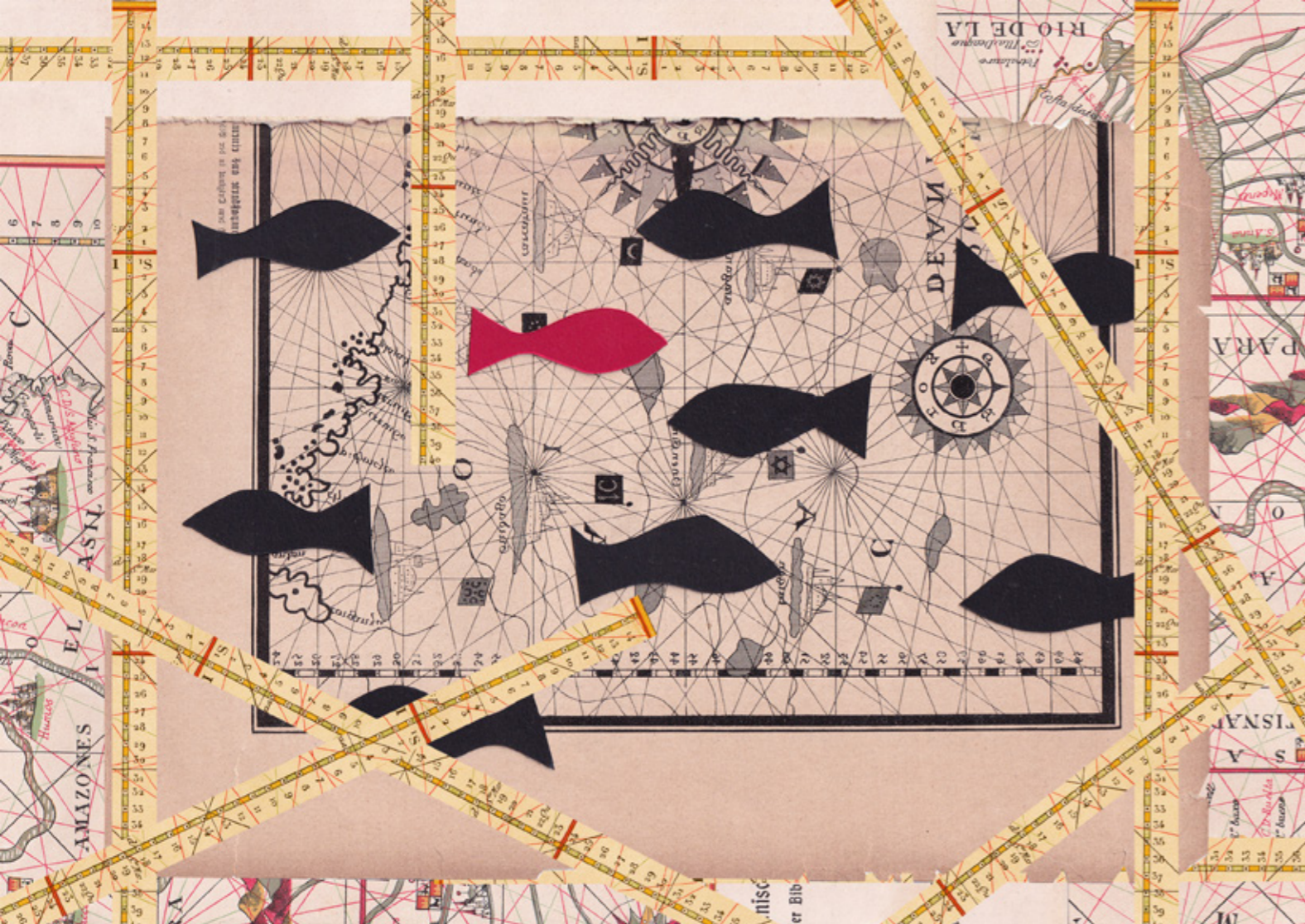


Figura 8 - O mar não está pra peixe.

[...] o que é, no seu princípio, a colonização? Concordemos no que ela não é; nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de outro e do mercar, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, meléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagónicas (1978, p. 14-15).

A colagem me parece ser o dispositivo propício para recontar a história a contrapelo, ao mesmo tempo em que nos vingamos. Esse giro decolonial se faz de rasuras, não se trata de legitimar violência com violência, e sim, uma estratégia de produzir discursos de denúncia à fabricação de uma estrutura de sociedade que gerou e alimenta preconceitos e racismos. Rasgar, recortar, furar, manchar e rasurar a história dos vencedores, ainda que no papel, nas formas simbólicas das imagens, colar outras imagens, fazendo o passado e o presente de artefatos semióticos interagirem, tem me possibilitado repensar o papel de professor de literatura que quero desempenhar. É por meio da colagem que acabo lendo o que sempre li, mas agora num processo melhor de confronto.

Referências

- BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BREEN, Benjamin. Pintando o novo mundo. Link: <https://publicdomainreview.org/essay/painting-the-new-world>
- CANDIDO, Antônio. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999.
- CÉSAIRE, AIMÉE. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- KRAEMER, Hans. *Weltall und Menschheit*. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin/Leipzig/Stuttgart [cerca de 1900].
- MALDONADO-TORRES, Nelson. "Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas". In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 27-54.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Revista Arte & Ensaios*, n. 32, dez, 2016, p. 123-151.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- THEVET, André. *Singularidades da França Antártica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020. link: <https://piseagrama.org/amansar-o-giz/>

MAIS ENCONTRO, MENOS EXPLICAÇÃO

Bom Trabalho, colagem e uma pesquisa

MORE ENCOUNTER, LESS EXPLANATION
Beau Travail, collage and a research

Gustavo Monteiro Tessler¹ e Cristian Poletti Mossi²

Resumo

Este trabalho trata da expressão de um encontro de pensamentos e corpos no âmbito de uma pesquisa de mestrado em educação. Os autores propuseram movimentos de criação aliados ao trabalho com *frames* de um filme. A atividade visava experimentar e dar forma às forças que surgem na composição com matérias de pesquisa. Aborda noções como a de “coisa” para Tim Ingold e problematizações como a proposta de *per-seguir* os materiais compondo formas de expressão e a ideia de sobrejustaposições na pesquisa. Enfatiza a importância da colagem como método de criação e destaca a ressonância de ideias *em* cinema no contexto da pesquisa em educação com arte e filosofia. Há uma abordagem de montagem e colagem, valorizando os lampejos e perguntas que surgiram ao longo do processo. A questão central é: como a colagem de imagens impulsionou a criação de um método de pesquisa em educação?

Palavras-chave: criação, matérias de pesquisa, pesquisar *com*.

Abstract

This paper deals with an expression of an encounter of thoughts and bodies within the scope of a master's research in education. The authors proposed movements of creation combined with the use of film frames. The activity aimed to experiment and give shape to the forces that arise in the composition with research materials. It addresses notions such as “thing” according to Tim Ingold and problematizes propositions such as following materials and composing forms of expression, as well as the idea of overjuxtapositions in research. It emphasizes the importance of collage as a method of creation and highlights the resonance of cinematic ideas in the context of research in education with art and philosophy. There is a montage and collage approach, valuing the insights and questions that emerged throughout the process. The central question is how the collage of film images propelled the creation of a research method in education?

Keywords: creation, research materials, research with.

¹ Mestre em Educação (UFRGS/2022). Licenciado em Geografia (UFRGS/2019). Professor de Geografia na Secretaria de Estado da Educação do Espírito Santo (SEDU).

² Doutor em Educação (UFSM/2014). Mestre em Artes Visuais (UFSM/2010). Bacharel e licenciado em Desenho e Plástica (UFSM/2004/2007). Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando junto ao Departamento de Ensino e Currículo e ao Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu/UFRGS).

Um encontro: fazer pesquisa, fazer educação

[...] não é feito para dar uma explicação psicológica [...] é montagem, é edição. [...] um bloco me leva ao outro bloco de emoção interna [...] é um encontro. [...] acho que você consegue a explicação se livrando dela. Tenho certeza disso.

Fragmentos da cineasta Claire Denis (KARAM, 2019, p. 105).

As provocações, as discussões, as ideias, os lampejos... enfim, as coisas que fazem corpo neste trabalho são parte da expressão de um encontro. Um encontro de pensamentos, portanto, um encontro de corpos e de seus gestos. Um encontro de orientação acadêmica no âmbito de uma pesquisa de mestrado em educação, ao longo da qual o primeiro autor deste texto realizou uma proposição de criação coletiva envolvendo algumas das matérias de sua investigação — mais especificamente *frames* do filme longa metragem *Bom Trabalho* (1999), da cineasta e escritora francesa Claire Denis —, junto de seus colegas e orientador (segundo autor deste ensaio). Trata-se de uma atividade realizada na disciplina de *Leitura Dirigida: Povoamentos inventivos nas pesquisas em educação com arte e filosofia: textos selecionados II*, de um Programa de Pós-Graduação em Educação de uma Universidade no sul do Brasil.

A proposta da disciplina em questão era que cada participante partilhasse algo para experimentar com o Grupo de Orientação. Partilhasse, nos termos de Tim Ingold (2012), uma “coisa” com a qual vinha se envolvendo em seu processo de criação em pesquisa. A partilha tinha o intuito não de criar interpretações e/ou representações dessa coisa que seriam então aplicadas às investigações em processo do Grupo, mas de cultivar um espaço-tempo de experimentação em que fosse possível dar algum esboço de forma às forças que pediam passagem na composição com matérias de pesquisa e materiais diversos.

Ganharam afetação nestas propostas, e agora ganham também neste texto, portanto, as seguintes noções e problematizações:

- A noção de “coisa” para Tim Ingold, enquanto “um acontecer”, ou melhor, “um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam” (2012, p. 29). Um “parlamento de fios” (INGOLD, 2015a, p. 21), que trama em si diversas trajetórias e vaza, “sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (INGOLD, 2012, p. 29). Como temos nos relacionado com as nossas “coisas” de pesquisa? Como temos inscrito nelas e com elas nossos/novos processos de subjetivação/formação? Que tramas temos tecido com os fios que constituem e ao mesmo tempo vazam das mesmas?
- Ainda com Ingold (2015b), a proposta de *per-seguir* os materiais, manipulá-los e compor formas de expressão de ideias com eles (em pesquisa e em docência), no sentido de “intervir nos campos de forças e nas correntes de material nas quais as formas são geradas”, ou ainda “encontrar a corrente do devir do mundo e seguir seu curso” (idem, p. 302). Que outras formas de expressão podemos buscar no ambiente acadêmico, para sustentar nossas ideias e intenções, acolhendo outros modos de ver/dizer nossas pesquisas e, associado a isso, nossos processos de criação em docência? Outras expressões que, por sua vez, geram novos conteúdos, antecipando-os, retrocedendo-os, retardando-os, precipitando-os, destacando-os ou reunindo-os, recortando-os de outros modos (DELEUZE; GUATTARI, 1995).
- A noção de sobrejustaposições (MOSSI; OLIVEIRA, 2018, p. 126), enquanto sobreposições e justaposições (de palavras e imagens) na invenção de uma pesquisa, que evidenciam “posições provisórias do pesquisador em torno das variações possíveis que são deflagradas de acordo com as conexões que vão sendo traçadas entre os elementos” investigados. Dito de outro modo, a busca contínua por sempre novas

possibilidades de arranjos “que vão sendo possíveis, tensionando palavras e imagens, palavras e palavras, imagens e imagens” (idem). Posições *em* e *de* pesquisa, que convidam à elaboração de sentidos que abrem o texto resultante de uma investigação ao que o encontro com o mesmo possibilita, não restringindo seus conteúdos a um sentido único/fechado. Como uma pesquisa pode possibilitar efeitos que carregam a potência de convidar a gestos-pensamentos em continuidade, em variação?

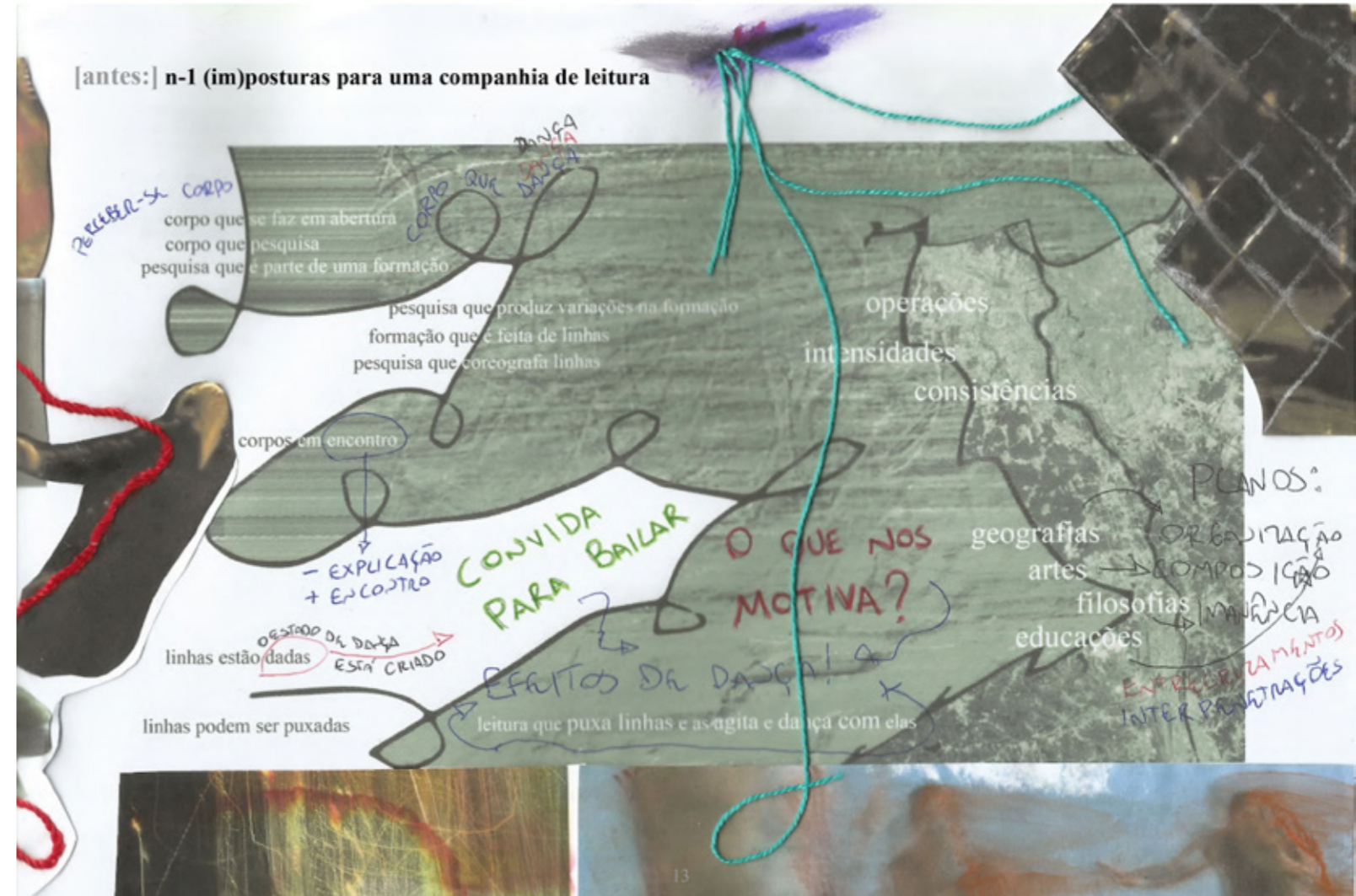
Sobretudo em face desse último aspecto, mas não de modo restritivo a ele, flertamos com a colagem em nossos processos de criação em pesquisa, na medida que tudo parte da captura de fragmentos que, em composições variadas, suscitam a produção de sentidos conforme as partes rearticulam um todo sempre fragmentário. Produção de sentidos essa que convida tanto o(a) pesquisador(a) a reposicionar seus temas, matérias, métodos, alianças e efeitos de pesquisa, diante de um arranjo que lança a ele(a) questões problematizadoras em face de seus temas de investigação, como também possivelmente dispara no(a) desejado(a) leitor(a) do texto investigativo um campo de sensações que o convida a criar em meio às lacunas, aos disparates e aos tensionamentos entre os elementos que compõem o campo de pesquisa dos trabalhos acadêmicos (Trabalhos de Conclusão de Curso, Dissertações, Teses, entre outros formatos).

Para o encontro de aula/orientação aqui mencionado, não trouxemos, logicamente, tudo que construímos até aquele momento. Fizemos uma seleção, recortamos fragmentos, os tiramos de seu contexto, os apropriamos aos interesses do presente; “não é se apropriar mas apropriar a..., isto é, fazer existir de maneira exclusiva” (LAPOUJADE, 2017, p. 73). Um gesto de curadoria que deu expressão a algo, um conjunto, uma composição, um território provisório onde as ideias foram e ainda são possíveis, “um ‘arabesco’ que determina o que será tal coisa. Esse gesto não emana de um criador qualquer, é a própria existência” (LAPOUJADE, 2017, p. 15). Os fragmentos que apropriamos ao longo do encontro foram, então, reunidos, postos em sobreposição, colados, costurados. É assim que temos feito pesquisa. É assim que temos feito educação.

(...) existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua. Só existimos fazendo existir. Ou melhor, só nos tornamos reais se tornamos mais real aquilo que existe (LAPOUJADE, 2017, p. 99).

Inventar um método.

Para a efetiva criação de uma pesquisa, se faz necessário que inventemos, junto dela, um método. Advogamos por “existências ainda inacabadas” (LAPOUJADE, 2017, p. 90). Da maneira que apostamos que uma pesquisa em educação se faz, sem nos aliarmos a grandes metodologias que comprovariam certas hipóteses e responderiam a problemas universais, ficamos com um modo menor. Ou seja, aquilo que vaza, que transborda, que se cria a cada pequeno movimento, que produz novas perguntas e coloca o pensamento em estado de proliferação. “[...] mais importante do que o pensamento é ‘aquilo que faz pensar’” (DELEUZE, 2003, p. 29). Por isso não nos apegamos a uma metodologia, a um caminho definido que se reproduz igualmente, sempre de uma certa maneira, a uma lógica que afirma uma razão. Sem a *lógica* da metodologia, inventamos um método “como a singularidade ímpar de um Método de Criação, que não busca garantias analíticas ou sintéticas no modelo matemático, nem nas regras da lógica formal, tampouco no conhecimento da Verdade filosófica (*alétheia*)” (CORAZZA, 2020, p. 14).



Buscamos fazer algo parecido com o que a cineasta francesa Claire Denis diz a respeito do cinema no qual acredita, na ocasião do lançamento de seu longa *Bom Trabalho*. Fragmentos dessa sua fala são apresentados na abertura do presente trabalho. Neste fazer algo parecido, não buscamos mimetizar seu fazer cinematográfico em nossas práticas de pesquisa. Não é uma tradução de suas ideias em cinema para a linguagem da pesquisa. Trata-se mais de uma questão de ressonância e de aliança. Ao ensaiar a respeito da criação enquanto ato, Gilles Deleuze (2016) sugere que as ideias se criam em domínios específicos, não sendo apenas ideias em geral. Podemos pensar, então, em como as ideias *em* cinema encontram as ideias *em* pesquisa e *em* educação. Deleuze (2016) traz exemplos de ideias em romance que ressoam em ideias em cinema, e não necessariamente são adaptadas de um domínio para outro. Aqui, em nosso trabalho, vemos as ideias de Claire Denis em seu cinema ressoar nas ideias em pesquisa em educação, com arte e filosofia.

Antes de trazermos para a investigação a frase da cineasta a respeito do fazer cinematográfico, *Bom Trabalho* (1999) já fazia parte da pesquisa. Um filme que apresenta uma intensa relação de corpos que dançam fazendo parte — não como objeto, mas como aliança — de uma pesquisa que convidava linhas de força de uma trajetória de formação em Licenciatura em Geografia (área de atuação do primeiro autor do texto), para dançar. Enunciou-se as potências das *coreografias* mais que das *cartografias* para assumir-se uma *pesquisa-dança*, buscando produzir sentidos à questão: que cria um professor de Geografia quando convida linhas de sua formação para bailar?

Como modo de expressão das ideias e invenções desta dissertação, produziu-se algo próximo daquilo que Roland Barthes (2005) considera um *álbum*. Para o autor, os escritos que se fazem na forma de um álbum privilegiam uma montagem sem hierarquias propriamente definidas. A pessoa que lê ou se depara com um álbum, nestes termos,

Imagem 1 - página da dissertação do primeiro autor.

encontra mais um disparador de sentidos e afetações visuais que uma estrutura de ideias alicerçadas na linguagem, o que seria o caso, para Barthes (2005), do livro. A dissertação se fez, pois, num processo de montagem, numa curadoria de fragmentos a serem colados, sobrepostos, apresentados em encontro. Ao longo desta montagem, produziu-se um fazer pesquisa aliado a um fazer *collage* como apresentado por Fernando Fuão (2011), ou seja, não seguindo uma técnica que poderia ser ensinada, mas aproveitando os desdobramentos que surgem junto da criação em ato. Não foi possível, e nem mesmo se desejou, que houvesse uma lapidação final destas ideias e expressões, ou que se adequasse suas formas àquelas que se esperam d'O Trabalho Acadêmico assim posto — com artigo definido e letras maiúsculas. Respeitou-se a maneira que as ideias surgiram. Sustentou-se esta criação na maneira que o trabalho ganhou força.

O que pretendemos discutir neste trabalho parte dos lampejos e perguntas produzidas em um momento singular de nosso percurso com esta pesquisa-dança. Foi quando nos deparamos com um corpo talvez duro demais para dançar que resolvemos assumir cada vez mais aquilo que produzíamos nos encontros com o filme de Claire Denis. Em um movimento radical de não separação entre sujeito e objeto de pesquisa, resolvemos pegar o filme, que, conforme já mencionado, estava ali fazendo parte do corpo, e trazê-lo para o método da pesquisa. Assim, aqui fazemos colagem de breves lampejos que surgiram e que têm como cola comum a seguinte pergunta: *como a operação de colagem de imagens (quadros de Bom Trabalho) impulsionou a invenção de um método de pesquisa em educação?*

Da produção de brechas, frestas, rachaduras...

Ao longo do trabalho, em um determinado momento, os corpos-pesquisadores em encontro deparam-se, esgotados, com um corpo-dissertação que evidenciava linhas duras demais. A pesquisa, conforme mencionado, pretendia dançar — convidar linhas para bailar. Contudo, naquele momento, com tamanha rigidez, a dança era algo que não se fazia possível. Um corpo duro não consegue dançar. Surgia a necessidade — e a criação se dá sempre a partir daquilo que é necessário, do que pede passagem e emerge por entre as forças, e não pela simples vontade de um certo criador (DELEUZE, 2016) — de se criar espaço no corpo, de se encontrar uma sinuosidade para as linhas flexíveis e de fuga romperem os planos por entre as linhas duras (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Foi preciso produzir movimentos vigorosos nas matérias de pesquisa que, no contraponto de efetivar “uma lei de economia de forças” (VALÉRY, 2012, p. 27), buscou “neles mesmos seu fim” (idem, p. 28), ou seja, tendo “como fim criar um estado” (idem, grifo do autor). A produção de sensações que surgiram *ao longo* dos movimentos se afirmaram muito mais interessantes para a pesquisa que um certo ponto de chegada predefinido ao qual os gestos levariam. De acordo com Paul Valéry, esse tipo de movimento, nasce

[...] da necessidade de serem realizados, ou de uma ocasião que os excite, mas esses impulsos não determinam nenhuma direção no espaço. Podem ser desordenados. O animal, farto da imobilidade imposta, evade-se, bufa, fugindo de uma sensação e não de uma coisa; *extravasa-se* em galope e travessuras. Um homem, em quem a alegria, ou a raiva, ou a inquietude da alma, ou a brusca efervescência das ideias, libera uma energia que nenhum ato preciso pode absorver e esgotar em sua causa, levanta-se, vai, caminha a largos passos apressados, obedece, no espaço percorre sem ver, ao aguilhão dessa potência superabundante... (VALÉRY, 2012, p. 28-29, grifo do autor).



Fez-se, então, o encontro com *Bom Trabalho* (1999). Ou melhor, a proposição de um encontro do Grupo de Orientação com *frames* selecionados do filme, após cada pessoa ter previamente assistido ao longa metragem individualmente. Em processos de pesquisa, são comuns os encontros para discutir determinados textos, para os quais levamos trechos selecionados, grifos, anotações de borda de página... Agora, o que estruturamos era um encontro não para discutir o conteúdo do filme assistido, mas para experimentar e inventar com o filme, partindo de *frames* do filme. Um encontro das ideias em cinema de Claire Denis com nossas ideias em pesquisa.

Como entrar em dançamento no corpo rígido da pesquisa? “Sua pesquisa era antes de tudo descer nas dobras da carne, e recolher os fluxos e as sombras de toda vida que se move, treme” (UNO, 2014, p. 3). Fazer as linhas duras vibrarem com os ritmos propostos em encontro com blocos de sensação do filme. Como a própria Claire Denis fala na declaração que abre o presente artigo, um bloco leva a outro e isso é cinema. Pois aqui um bloco leva a outro, sem explicação, e isso é pesquisa, isso é educação.

Encontrar-se com o grupo de pesquisa e orientação, formar uma comunidade discursiva; promover o encontro, então, com *frames* do filme; recortar as imagens, tirá-las de contexto, fazer com que fragmentos de uma encontrem fragmentos de outra, ou então que fragmentos de uma mesma imagem se reorganizem em novas combinações, produzindo sensações novas e desconhecidas; deixar-se levar pela criação a partir das colagens com os *frames* — questionar se ainda são *frames*, pois parecem ser algo completamente inédito, singular, que nasceu destes específicos encontros e existe apenas ao longo desta provisória montagem que é o aqui-agora.

As durezas sempre irão existir, pois não almejamos produzir uma desterritorialização absoluta. A questão passa muito mais por como, enquanto corpos-pesquisadores, conseguimos nos inserir por entre as durezas de maneira que as danças emergem, se

Imagem 2 - quadros do filme Bom Trabalho (1999) manipulados durante encontro com o Grupo de Orientação.

façam possíveis, peçam e ganhem passagem. Já disse a mestra de dança afro-gaúcha Lara Deodoro (2020, n.p): “é preciso sentir a música, deixar ela percorrer dentro do corpo e se soltar. Tudo nesse intervalinho entre os movimentos”. Ao modo de Deleuze, pegar “as coisas por onde elas crescem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras” (DELEUZE, 2013, p. 113). É destes meios — do meio do filme, do meio de um *frame*, do meio da pesquisa, do meio de um encontro, do meio do corpo — que vemos ganhar força as linhas em dança da pesquisa. Linhas que fazem proliferar as linhas de escrita.

Algo que não se limita a esta experimentação relatada, mas que se proliferou por todos os encontros da referida disciplina de leitura dirigida com o Grupo de Orientação dentro da qual os encontros ocorreram, se estabelece no entorno das intencionalidades que alicerçam tais práticas de pesquisa. Trata-se não da manipulação de imagens do filme (ou das outras coisas propostas por cada integrante do grupo ao longo do semestre letivo) para a pesquisa, ou seja, um processo de montagem que resultaria em objetos que serão incluídos na composição final do trabalho. Transbordando um pouco esta lógica de *operar para compor*, produzimos a partir das montagens. Que possibilidades de escrita surgem a partir da composição com as imagens do filme, ou mesmo junto dela? Que criações fazem corpo — ganham espaço no corpo — ao longo dos movimentos de recorte, manipulação, colagem, montagem, sobreposição, encontro? Não é só a palavra escrita que faz corpo com as ideias de pesquisa em educação. O trabalho se faz na superação de uma linguagem estabelecida. Ao modo de Roland Barthes (2005, p. 138), para quem “linguagem = moral generalizada”, desviamos dessa moral da pesquisa acadêmica enquanto sistema de textos que se articulam com imagens que ilustram textos que explicam imagens, e, e, e... “[...] uma vez que há sempre a linguagem que domina o centro das instituições que controlam o corpo, será preciso modificar a própria linguagem” (UNO, 2018, p. 48). Ficamos, pois, com algo novo que surge justamente no cruzamento, no desvio, no entre, nas brechas, no encontro, nas rachaduras que as imagens em composição com textos, e vice e versa, podem produzir na rigidez do ato de pensar, escrever, criar.

- O corpo “é uma espessura que existe antes que sujeito e objeto se dividam”, sugere Kuniichi Uno (2018, p. 75). Não se trata, portanto, do enredo do filme como matéria de pesquisa, mas das ressonâncias criadas a partir dos encontros com o filme e entre seus elementos estéticos. Trata-se de operar uma pesquisa ao modo do filme. Menos explicação, mais encontro. Dessas operações com as imagens de *Bom Trabalho*, alguns lampejos surgiram, os quais nos auxiliaram a delinear um método de pesquisa, um estado de dança com as linhas duras de uma formação e com as rigidezes da própria pesquisa, bem como com os elementos que selecionamos e arranjamos ao longo do texto dissertativo de modo a propor um texto-colagem que, mais do que indicar um *como* prévio ao ato de investigar, suscitou a produção de um programa, como “motor de experimentação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 14). Um programa em *ladainha* (GUATTARI, 1985, p. 150, tachado nosso e inserção nossa), “que não cessará de sair de si mesma, de se transversalizar, e conduzirá o Narrador [corpo-pesquisador] a operar uma verdadeira e duradoura mutação micropolítica”. Algumas proposições do referido programa são: Operar o verbo *dançar* junto de *pesquisar* e *aprender*, bem como de *formar(-se)*. Tal labor só é possível fazendo transbordar tais verbos em outro: experimentar. Ou seja, movimentar o corpo que pesquisa e os corpos *em* pesquisa, de forma atenta às respostas dadas antes mesmo das perguntas correspondentes serem formuladas (LAPOUJADE, 2017);
- Tomar as questões que surgem da intensidade desses movimentos como motivo disparador para outros (e mais) campos de problematização, em giros repetidos na diferença e sempre em devir, sem a intenção de chegada em uma formulação cabal. A cada pouso no chão, a cada aterramento, é uma nova direção que se conjura, que leva consigo uma porção de território inicial e toda uma zona de virtualidades por vir;
- Busca-se o que não se sabe, o instante extenso anterior à forma, ao gesto, à

Breve retorno à questão central da pesquisa [e ficar voltando às coisas já não é uma ladainha?]:

que se cria [insurge; se torna visível/sensível]
quando um professor de geografia
opera/faz funcionar uma pesquisa em educação
convidando linhas de formação [de força/de aprendizagem] para bailar?

Resposta rápida: *que se cria?* Coreografias! Coreografias em lineamento!

Retorno, então, à operação máquina de escrita:

puxar linhas [de formação/força/aprendizagem];
nelas, observar movimentos;
dos quais se extraem motivos;
que são lançados em ladainha [as sensações de dança num plano de composição];
produzir, assim, uma pesquisa-dança povoada por linhas.

Puxar, portanto, linhas de formação que são relançadas de volta à trama: agitar os pontos fixos de uma formação — fazê-la bailar!

“Não é uma metáfora. A escrita se pratica como a dança, a dança pode se fazer como o ato de escrever”

Kuniichi Uno (2018, p. 49).

palavra ou imagem possível. Que atravessamentos nos tomam no próprio processo de buscar, como podemos atentar a eles abrindo mão da obviedade de respostas em uma pesquisa? Algo que, ultrapassando a pesquisa, zomba dessa ultrapassagem (UNO, 2018);

- Fazer educação em um “cruzamento de planos” (GALLO, 2003, p. 68), planos de composição da arte, planos de imanência da filosofia e planos de referência da educação, afetando-se mutuamente, contagiando um ao outro, bagunçando definições e prospecções tomadas como universais, produzindo uma poética da própria existência como invenção de mundos possíveis;
- Tornar sensíveis e dar consistência a linhas que pedem expressão, que se manifestam pelo corpo (que pesquisa) no encontro com o que vemos, lemos, estudamos, escrevemos, imaginamos, desenhamos;
- Atentar não apenas aos movimentos em si, mas também aos intervalos que os possibilitam, em aliança com a distinção que Lara Deodoro (2020) faz entre *movimento* e *dança*. Nessa empreitada, testar, aprender, criar, aprender, desorganizar e reorganizar, aprender... É aí que reside a dança, nesses “miolinhos” (idem, n.p). Dançar com as leituras, com as escritas, com as imagens;
- Compor *com*. Não *a partir*, nem *sobre*, nem *como*, mas *com*. Ou seja, apostar nas alianças e naquilo que se aprende em ato, com o corpo todo, que cria e se cria em concomitância. Por isso a busca não é nunca por compreender, ou decifrar, ou descobrir, mas por movimentar-se pela superfície do plano de criação propondo arranjos, combinações, tensionamentos e conversações. Colagens;
- A composição em *ladainha*, termo presente na primeira obra de Félix Guattari (1985) publicada no Brasil. Na ocasião, é assim que a tradutora Suely Rolnik apresenta os *ritournelles*, conceito caro a Guattari, sobretudo ao longo de seu encontro de criação filosófica com Gilles Deleuze. Tomamos aqui a ideia de realizar desterritorializações e reterritorializações em movimentos de composição que sempre se dão em um espaço provisório. A *ladainha*, assim trabalhada, “consegue fazer ‘proliferar’ a máquina de escrita” (idem, p. 153).

Considerações finais: pelas proliferações em pesquisas-dança porvir...

Ao longo destes movimentos de encarar os *frames*, recortá-los, colá-los em novos agenciamentos, misturá-los com expressões outras, nos leva a lidar com suas cores e acinzamentos, cheios e vazios, planos e sinuosidades. Enfim, nos colocamos a fazer pesquisa em aliança com os ritmos que emergem, procurando as invenções em dança no intervalo entre os movimentos a que se refere mestra Iara Deodoro (2020). É por meio destes intervalos que fazemos pesquisa em educação. É pelo intervalo dos blocos de sensação dos filmes que nos desfazemos, entramos pelas frestas que se abrem e nos refazemos em associação com as matérias de pesquisa. Pois nos fazemos corpos-pesquisadores junto de nossas pesquisas, junto das matérias.

Ainda que o enredo do filme não seja nossa principal matéria de pesquisa, há algo no roteiro de *Bom Trabalho* (1999) que nos desperta afetações e pode se engendrar junto dos movimentos apresentados neste trabalho. Na cena final do longa metragem, o personagem principal, Sargento Galoup, encarnado pelo ator Denis Lavant, já dispensado de seus serviços junto à Legião Estrangeira Francesa, encara seu corpo enrijecido por anos de disciplina militar e, de frente para a morte, dança. O que ressoa destes intervalos entre movimentos, cortes secos, sons e silêncios nos mobiliza a dançar com nossas pesquisas, ainda que as encaremos com certas durezas que emergem de todo um processo de subjetivação — formar-se docente-pesquisador passa, pois, por um certo enrijecimento. Mais do que isso, esta série de encontros com os blocos de sensação do filme nos faz lançar em um mundo inacabado, um modo provisório de lidar com a pesquisa, um fazer docente-pesquisador ao longo do qual o trabalho acadêmico toma para si o encontro de fragmentos tirados de seus contextos originais e dispostos agora como motivos de escrita. É preciso encontrar um motivo. *Per-seguir* os materiais (INGOLD, 2015b) e deles tirar aquelas três notas que nos colocam em movimento. Há algo nisso que dá expressão ao movimento, que dá força, que impulsiona um corpo ainda sem saber para onde ir, mesmo que não haja um *onde*, pois o saber onde chegar não precisa estar na agenda. “[...] atividades que têm como fim apenas modificar nosso sentimento de energia” (VALÉRY, 2012, p. 28). Um pouco daquilo que diz a multiartista Patti Smith (2019) em *Devoção*, obra que ronda seus hábitos de escrita: escrever pois não basta apenas viver.

Defendemos e vemos ganhar força aqui uma criação em pesquisa que toma para si a colagem como mobilizadora das linhas de força da própria pesquisa. Assim, permite emergir, por entre suas durezas, linhas de fuga que convidam a uma dança. Um baile. Defendemos e vemos ganhar força aqui uma criação em pesquisa que nunca se desassocia das demais esferas de vida dos corpos-pesquisadores. Pois as durezas com as quais nos deparamos ao longo dos escritos não deixam de ser a expressão de parte de nossas durezas construídas ao longo das aberturas que cada corpo faz e refaz em sua existência. Encará-las de frente não é tarefa fácil, e é neste sentido que a criação de métodos que nos permitam lidar com as rigidezes — não ignorá-las nem contar com seu apagamento — ganha força. Trata-se mais de um movimento de romper, de rachar, de transbordar, de extravasar. Enfim, de dar consistência provisória a toda uma multiplicidade de linhas que pedem passagem na constituição dos planos que a docência-pesquisa faz — e que fazem a docência-pesquisa.



Imagem 4 - colagem produzida pelo primeiro autor a partir de criações coletivas junto do Grupo de Orientação.

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Notas de curso no Collège de France 1979–1980. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOM TRABALHO [Beau Travail]. Direção: Claire Denis. Produção: Patrick Grandperret; Jérôme Minet; Éric Zaouali. França: La Sept-Arte; S.M. Films; Tanaïs Productions, 1999. (92 min.)

CORAZZA, Sandra Mara. Metodossófia: contrato de tradução. In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.). *Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença*. São Leopoldo: OIKOS, 2020. Cap.1, p.13–33.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972–1990)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975–1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016. Cap.45, p. 332–343.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEODORO, Iara. “Nosso corpo tem sotaque”, afirma a mestra de dança afro-gaúcha Iara Deodoro. *Jornal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, 19 de Novembro de 2020. Entrevista de Fernanda da Costa. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/nosso-corpo-tem-sotaque-diz-a-mestra-de-danca-afro-gaucha-iara-deodoro/>. Acesso em: 23/06/2023.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GALLO, Sílvio. *Deleuze & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

GUATTARI, Félix. O amor de Swann como colapso semiótico. In: GUATTARI, Félix. *Revolução Molecular: Pulsões políticas do desejo*. [Seleção, prefácio e tradução: Suely Belinha Rolnik] São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 147–156.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

INGOLD, Tim. *Líneas: una breve historia*. Traducción del inglés de Carlos García Simón. Barcelona (España): Gedisa, 2015a.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*.

Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015b.

KARAM, Sofia. Beau Travail – O belo trabalho da vida. *Revista Vazantes*, v. 2, n. 2, p. 100-113, 2 fev. 2019.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MOSSI, Cristian Poletti; OLIVEIRA, Marilda de Oliveira. Variações em torno das pesquisas em educação e arte com imagens. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, São Paulo, v.36, n.72, p.115–131, 2018.

SMITH, Patti. *Devoção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

UNO, Kuniichi. Por que é o corpo sem órgãos. *Alegria*, n. 13, 2014.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILA CHOCOLATÃO

Favela e collage

VILA CHOCOLATÃO
Favela and collage

Gionava Santini¹

Resumo

Collage e favela partilham das mesmas características de transitoriedade, fragmentação, heterogeneidade e sobreposição; nelas materiais e corpos se unem como representação social. As formas construídas na arquitetura da Vila do Chocolate, uma favela situada no centro da cidade de Porto Alegre até 2011, são apresentadas através da retórica da *collage*. A *collage* se insere como critério de análise, e como linguagem que a representa e simultaneamente lhe possibilita ser representada. Na Vila do Chocolate encontram-se características semelhantes àquelas aplicadas a *collage* nas artes, como: *inimage*, *décollage*, reliefs, acumulação, objet trouvé, ready-made.

Palavras-chave: collage, favela, Vila do Chocolate, lixo, representação.

Abstract

Collage and slum quarters share the same characteristics of transitoriness, fragmentation, heterogeneity and overlapping, where materials and bodies have joined as a social representation. The architecture built and seen at Vila do Chocolate, a slum quarter found in the downtown area of Porto Alegre until 2011 are here represented through the rhetoric of collage. Collage is inserted as an analysis criteria, just as the language representing it and being represented by it, simultaneously. Similar characteristic to those collage applied in arts were found at Vila do Chocolate, such as: inimage, décollage, reliefs, accumulation, objet trouvé, ready-made.

Keywords: collage, slum quarter, Vila do Chocolate, garbage, representation.



Introdução

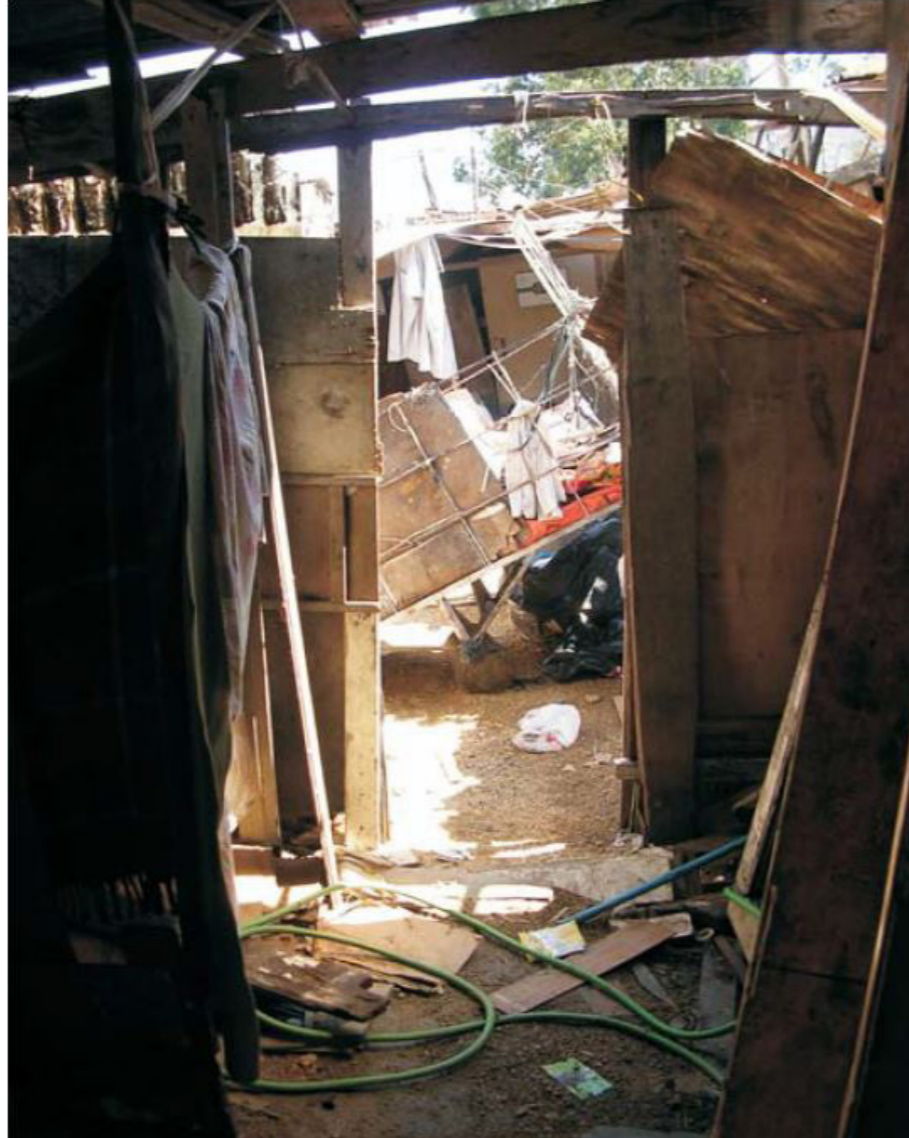
A favela já foi explicada desde o ponto de vista marxista social, econômico, geográfico e até estético, mas pouco sobre suas formas. A partir disso, a abordagem dada nesta pesquisa refere-se às formas construídas na antiga Vila do Chocolate (figura 1) em Porto Alegre, utilizando como critério de análise a retórica da *collage*. A escolha deste critério justifica-se pelo fato de que a *collage* é a linguagem que representa a favela ao mesmo tempo em que dá uma estrutura para que a favela possa se representar.

As favelas podem ser consideradas frestas na ordem das cidades. Caracterizam-se pela precariedade física e humana resultante da exclusão de uma parcela da população que não conseguiu ser absorvida pela cidade formal. A *Collage* é um processo de linguagem que usa imagens já existentes para explorar uma nova sintaxe. Na *collage* o que conta é o que está além das circunstâncias aparentes e que sugere outra realidade. Dentro da arquitetura o princípio da *collage* aparece como elemento constitutivo do processo de criação do projeto, contaminando tanto os espaços construídos como os imaginados (SILVA, 2005).

Em comum, favela e *collage* são indefinições, compartilham da falta de definição de suas formas e contornos, falta de determinação, de certeza, e do vazio. Na *collage* a falta se dá pelo corte e pelo isolamento da figura fragmento que abandona-se à solidão para encontrar-se e ir de encontro a outras figuras que a complementam, formando uma nova imagem. Na favela a falta não se dá, ela é; e é constante.

O estudo aqui apresentado foi finalizado em 2007, e realizado por meio de visitas a Vila do Chocolate, entrevistas com moradores, levantamento de dados junto aos entes

¹ Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura – UFRGS; Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura pelo PROPAR – UFRGS. Docente do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário da Serra Gaúcha – FSG.



públicos e revisão bibliográfica. Como forma de registro das percepções durante as visitas in loco, a fotografia foi usada como instrumento de revelação da realidade – o que também auxiliou no levantamento de dados para posterior análise. A intenção primeira seria mostrar a mais verdadeira imagem do conjunto a título de documentação, porém, dentro da Vila, a falta de distância entre a câmera e o objeto real não permitiu capturar o todo, apenas fragmentos de um todo já fragmentado (figura 2). Então, para poder registrar a Vila foi necessário parti-la em inúmeros pedaços e recorrer à *collage* como forma de uni-los novamente. Com isso, a indefinição das formas e das bordas existentes no espaço real foram transferidas para sua representação em *collage*. Como ponte a fotografia uniu os dois temas, uniu a experiência vivida dentro da Vila com sua representação em *collage*, mostrou a transformação e resignificação dos diferentes fragmentos que estruturam e compõem os barracos, a Vila, e seus moradores.

Vila do Chocolate: Espaços perdidos do inabitável

Pelo princípio da analogia, o homem nomeia a natureza e em cada nome uma metáfora. Por este princípio, a palavra Chocolate, diretamente associada a uma barra de chocolate, foi usada para nomear o edifício da Receita Federal na cidade de Porto Alegre. A relação metafórica feita pela população não refere-se ao sabor, mas a forma retangular e a cor marrom do edifício - cuja relação com o contribuinte, ao contrário, costuma ser amarga e indigesta. Dos devoradores de impostos aos devoradores de lixo, o nome se estendeu também para a favela que nos anos oitenta se formou atrás deste edifício: a Vila do Chocolate.



A Vila, como também é denominada neste trabalho, ocupava o interior do quarteirão delimitado pelas Avenidas Loureiro da Silva (norte), Augusto de Carvalho (leste) e rua Otávio Francisco Caruso da Rocha (oeste e sul). Como vizinhos estavam a Receita Federal, Ministério da Agricultura - Incra, Serpro, Tribunal Regional Federal, Justiça Federal e IBGE (figura 3). Nas proximidades também estavam a Câmara Municipal de Vereadores, Parque Harmonia, Centro Administrativo do Estado, Procergs, Escola de Administração da UFRGS e o Rio Guaíba. Distanciando-se um pouco mais, podia-se encontrar a Usina do Gasômetro, o Shopping Praia de Belas, a Catedral Metropolitana, a Assembléia Legislativa e o Palácio Piratini. Em resumo, a Vila estava cercada por todas as instâncias de Poder, configurando o encontro do social e do material em uma simultaneidade caótica que não conseguia ser representada dentro de uma totalidade visível.

De acordo com o Demhab – Departamento Municipal de Habitação, o fator que contribuiu para a formação da Chocolate foi a desintegração de uma favela de catadores que existia nas imediações do Centro cujos moradores foram transferidos para uma área urbanizada na periferia de Porto Alegre. Dos restos daquela favela saiu o primeiro galpão de triagem da Vila e com ele o grupo de catadores que deu início a nova implantação. A ocupação do terreno pelos moradores da Chocolate nas proximidades do Centro de Porto Alegre vinculou-se a qualidade e quantidade de lixo limpo produzido diariamente pelas residências, escritórios, lojas e, principalmente, órgãos públicos concentrados nessa região - que também abrange os bairros Cidade Baixa, Praia de Belas, Menino Deus, Santana e Azenha.

Figura 4 - Diagrama Geral da Vila do Chocolate, 2007.



A Vila se formou em função do lixo e essa lógica organizou toda sua estrutura espacial, temporal, social e econômica, o que significa dizer uma lógica fundamentada na fragmentação, na obsolescência, na efemeridade, na precariedade, na degradação, na destruição (figura 4). O lixo está ligado à ordem e à desordem, ele ultrapassa o limite da vida, atinge a sobrevivência, e garante a sobrevivência de inúmeras famílias de catadores para quem o lixo possui significados e interpretações múltiplas: participação, solução, vergonha, orgulho, possibilidade, esperança, certeza, violência, tristeza, prazer.

Cada parte da Vila era composta por fragmentos de diferentes arquiteturas que encontravam-se no carrinho do catador que as unia formando as superfícies do conjunto (figura 5). Os materiais encontrados nos lixos, nas caçambas de detritos, por suas características de resíduos, já estavam liberados de suas funções originais – porta, janela, tapume – e apresentavam-se livres para um novo contexto funcional – parede, cobertura, mobiliário, brinquedo. Os barracos já nasciam velhos e desgastados, de longe tudo parecia ser dos tons de cinza e marrom, cores da madeira, das telhas oxidadas, da terra, da pele, do chocolate, do abandono.

De todo o material que os catadores traziam das ruas nem tudo era utilizado como matéria na construção dos barracos (figura 6). No processo de lixificação do mundo existem diferentes tipos de lixos: o material reciclado que é vendido, o material usado nos barracos interna ou externamente, e por fim, o que para eles era o lixo propriamente dito, muitas vezes descartado no chão junto aos barracos. A forma de viver e de habitar desta comunidade estava ligada ao trabalho de reciclagem, o que vinculava ambas as funções – morar e trabalhar - em um mesmo espaço, onde tudo se confundia e misturava.



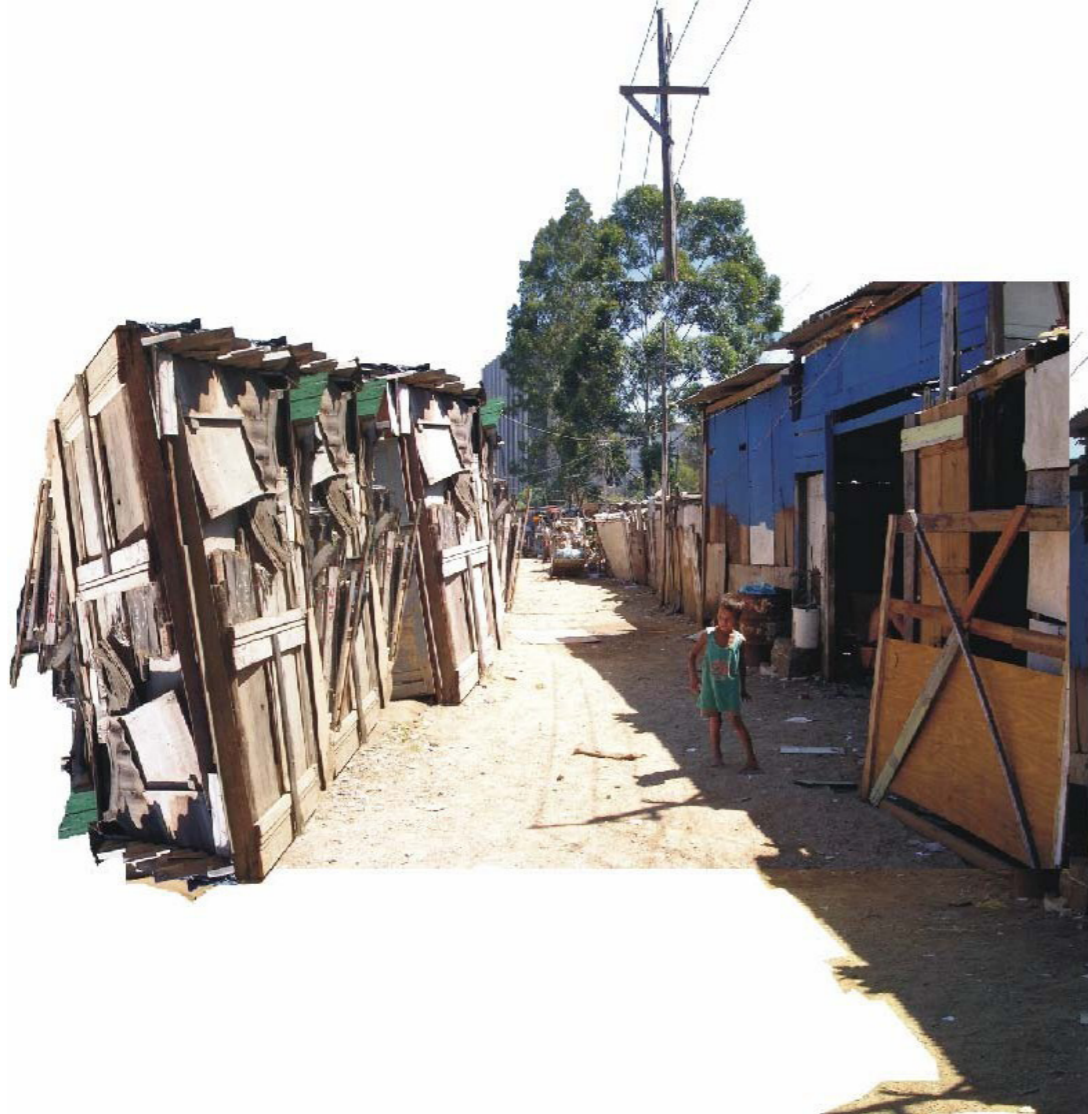
Figura 5 - Catação – collage, 2007.

Retórica da Collage

Como retórica da *collage* estão as estratégias de composição usadas na arquitetura para transformar os edifícios dentro dos limites da *collage*. Segundo Fuão (1992), os argumentos retóricos arquitetônicos costumam restringir-se a estratégias estilísticas analisadas na superficialidade da obra e não conseguem ser aplicados no caso de uma arquitetura *collage*. A qualidade retórica de uma arquitetura não depende de seus aspectos físicos externos, mas da intervenção direta sobre o corpo arquitetônico com a intenção de alterar sua imagem tipológica inicial e também do potencial latente do imaginário de cada um que a observa (FUÃO, 1992).

As estratégias de composição da *collage* não estão limitadas a aparência da obra ou seu caráter estético, *collage* exige espessura, profundidade e estrutura. As figuras quando colocadas sobre uma superfície ganham vida, o que significa dizer que são colocadas em pé, literalmente construídas. No caso de uma arquitetura *collage* construída a partir de imagens em simultaneidade, segundo Fuão (1992), em nada é superficial porque como arquitetura prescinde cumprir os requisitos de habitabilidade, estrutura e funcionalidade, antes de ser uma simples manipulação de imagens.

Como olhar de análise serão expostos exemplos de construções feitas dentro da Vila do Chocolate a partir de algumas das estratégias retóricas da *collage* propostas por Fuão (1992) e complementadas por Silva (2005): *inimage*, acumulação e mosaico, *objets trouvés*, *ready-made*, *assemblage*, *Merz de Schwitters*, *relief* e *décollage*.



Os argumentos retóricos aqui apresentados foram observados em *collages* feitas a partir de fragmentos fotográficos da Vila e comparadas a obras de artistas dos diferentes movimentos que marcaram a primeira metade do século XX. A fotografia foi o meio de análise e investigação do real, portanto não se trata de uma análise de imagens, mas sim uma análise da realidade representada pela imagem - fotografia, e que mostra a presença da *collage* tanto no aspecto da aparência dos barracos e das suas representações como na estrutura de cada um deles e da própria Vila (figura 7).

Inimage

A presença da Vila do Chocolatão no ambiente administrativo e jurídico federal é, em si, uma *collage* de cunho arquitetônico, político e social. O que parece falta de sentido nesse encontro, é antes, a perda da seqüência que ordena e dá continuidade ao espaço da cidade. Um talho feito no “cerne da cidade” revela uma outra imagem “que ela mesma alimenta em seu seio, (...) essa outra imagem assim alojada é uma *inimage* no seu duplo sentido do prefixo: ela é negada e, no entanto, contida dentro” (SILVA, 2005, p.211).

A *inimage* surge na ausência de uma figura, no vazio definido pelo corte e no encontro de imagens distintas que se justapõem e passam a viver uma dentro da outra formando um todo revelador (FUÃO, 1992). A Vila surge no vazio deixado pela arquitetura, é uma imagem, ou antes, uma realidade negada pela sociedade e pela própria arquitetura que não se reconhece nas suas construções precárias desprovidas de pré-concepções estéticas e formais, mas que está contida dentro de todo o sistema urbano e por ele é alimentada (figura 8).



Este tipo de *collage* fala melhor sobre o corte, o bisturi inserido sobre a imagem desejada, numa operação que se dá no nível da aparência, já que o corte não cria nada, não imagina nada que já não seja produto mascarado do trabalho anterior do sonho na imagem (FUÃO, 1992). De acordo com Passeron (1978), a teoria da *inimage* segue a maneira da psicanálise e dá um sentido latente à imagem manifesta, encontrando nesta o sinal dos índices do perverso. Ela não é produto de uma fabulação, antes, é objeto de uma etapa na produção de uma fabulação. Ainda segundo o autor a *inimage* é uma catástrofe interna da imagem; quando identificada pelos olhos causa uma ruptura no nível do aspecto que interrompe seu discurso, tanto no sentido material quanto moral. No primeiro caso, material, o aspecto da imagem é posto em ruína, é quebrado, rompido; no segundo, moral, o aspecto da imagem rejeita o discurso expresso anteriormente e o desqualifica como máscara por ser incapaz de mascarar (PASSERON, 1978).

É o inconsciente da catástrofe interna que transforma a imagem e seu contexto, uma vez que no processo prático e poético do corte na *inimage*, o vazio da imagem é aberto, mostrando o que está dentro. Cortar é uma revolução, é a verdade que rasga as mistificações, pois não se trata da afirmação de um vazio, mas de um cheio-de-vida. O cheio da *inimage*, camuflada como um vazio reivindicado pela imagem enche a superfície mais compacta quando colocado em uma polpa social poluída de tinturas ideológicas. A cola, neste caso, age apenas como reparadora da ferida aberta, criando falsas cicatrizes.

Cortar é definir e escolher por eliminação. “Por isso, fica definido pela tesoura não apenas o fenômeno recortado (por exemplo, a fotografia recortada de uma revista), mas também o seu contexto (a própria revista)” (FLUSSER apud LIMA, 1984, p. 79).



Com outras palavras, Fuão (1992) explica que em toda operação de recorte a figura possui dois níveis de leitura: um como figura escolhida, que mantém uma relação de reciprocidade entre contorno e conteúdo, e outro, como não-figura, que corresponde a folha vazia, um espectro da figura, cujo conteúdo interno não corresponde ao seu contorno. A não figura só existe pela figuratividade do corpo figura e tem como função evidenciar sua presença.

O contexto recortado ou a não-figura, definida pelo contorno da arquitetura, é o terreno ocupado pela Vila do Chocolate. Uma área central que sobrou de diferentes desenhos arquitetônicos que configuram o lugar e foi preenchida por uma nova imagem que não corresponde ao seu contorno - entorno, mas que pelos contrastes de escala, ritmo, ordem, é por ele evidenciada. Uso e tempo são fatores que determinam a noção de propriedade, a permanência definitiva de alguém em um lugar. Aqui, esses fatores podem ser comparados a cola que une em definitivo uma nova figura no contorno de outra, formando uma única imagem.

A Vila surgiu como uma fissura indesejada que corroe a carne territorial do Centro Administrativo e se transformou em ferida incurável que esperava o momento de sua desapareção em uma morte figurada, quando seria trans-ferida para outra área da cidade. “A ferida é a verdade como evidência (algo que de repente aparece, se deixa ver) e esta como aberração”; já a fissura pode ser entendida como fratura e esta como “o nome seco da ferida” (TIBURI, 2004, p.200). Enquanto a fissura é corte, um orifício imperceptível ao olho que vai sendo aberto lentamente, até não poder mais ser fechado, o vazio; a ferida é o cheio, nela existe vida, uma vida nua, a vida do verme, o ser mais desqualificado que, segundo Tiburi (2004), simboliza a vil existência.



Aos que habitam a fissura, estes processos aparecem unidos em diversas maneiras como no suicídio, na loucura, nos vícios, no crime, processos de demolição do ser, do espaço e do tempo que nascem como instintos nas bordas da fissura e abrem a via para que ela prossiga, mude de direção, se alargue ou aprofunde. Existe uma correlação constante entre fissura e instinto; quando este passa a dominar o corpo, a fissura torna-se rachadura e o corpo fica entregue a morte. A solução para transpor o abismo aberto pela fissura é a *collage*, ponte que une margens oposta, capaz de resgatar o corpo ferido e dar-lhe uma nova carne. *Collage* como cicatriz, como sedimentação da ferida, “a forma sobre o conteúdo disforme que define a ferida” (TIBURI, 2004, p.203).

Acumulação & Mosaico

As construções da Vila do Chocolate feitas de formas aparentemente aleatórias, decorrentes da necessidade urgente e das possibilidades momentâneas dos seus moradores, não tem como prática a substituição de partes, mas sim, a sobreposição de camadas, numa acumulação de materiais, tempos e espaços distintos. Na acumulação as diferentes linguagens são liberadas de sua condição recíproca de dependência, abrindo a possibilidade para mostrar um diálogo possível entre elas como entidades autônomas e auto-significantes.

Fragmentos sobre fragmentos vão sendo sobrepostos à medida que se faz necessário, e assim construções provisórias duram tanto tempo quanto aquelas que foram feitas com a intenção de perdurar (figura 9). Trata-se de um provisório definitivo, não atrelado a uma forma predefinida, mas a condição fragmentária permanente. A modificação é uma condição *sine qua non* da favela, decorrente exatamente deste estado fragmentário e da precariedade dos materiais.

Figura 10 - Vista de dentro da Vila, fotografia, 2007.



O volume de material já visto, sejam objetos, embalagens ou imagens, lançado nas cidades diariamente, estabelece um excesso na realidade vivida que ultrapassa a categoria de resíduo, de resto ou lixo, mas que não perde seu valor simbólico. A acumulação que existe na Vila não diz respeito apenas aos materiais que poderão servir aos reparos construtivos; alguns moradores acumulam muito mais: todo tipo de material que eles ganham ou recolhem nas ruas, desde roupas, objetos, fotos, a imagens de santos e de políticos. A acumulação relaciona-se com o trabalho de reciclagem, uma vez que a quantidade e não a qualidade melhora o valor do produto; acumula-se lixo como a um tesouro.

Diferentes escalas de objetos, materiais e seres vão sendo misturados, acumulados, justapostos e sobrepostos até formarem uma superfície aparentemente homogênea (figura 10). Processo e resultado se assemelham a uma *collage*-mosaico continuada, com bordas indefinidas num constante processo de mutação. Segundo Neves (2005), o mosaico é uma excelente retórica, se constitui na profusão de fragmentos que transbordam buscando sempre o limite. Para Fuão (1992, p. 149), “o mosaico é a *collage* da paciência”, pois é o resultado do trabalho sempre continuado de desmembramento das estruturas de repetição massiva das imagens e dos produtos industrializados. Seu tempo não é o tempo simbólico da produção, mas o tempo do sonho de quem o executa.

O encontro dos fragmentos no mosaico ocorre pela vontade suprema do artista, cujo objetivo é formar uma imagem comum. Fuão (1992) explica que as figuras se ordenam espacial e temporalmente de acordo com essa vontade e o resultado final transita entre a figuratividade e a abstração. De perto percebe-se a multiplicidade de fragmentos, as camadas, as diferentes escalas e materiais. Os detalhes são figurativos e a visão reconhece cada um dos elementos na sua individualidade. A medida que



ocorre o afastamento do olhar a aparência total se aproxima da abstração geométrica. Cada parte abandona seu valor em si e passa a compor um todo homogêneo (figura 11). “A dificuldade de apreensão, por parte da visão dos múltiplos fragmentos faz que o olho comece o trabalho de negação da figuratividade, em prol da abstração” (FUÃO, 1992, p.149).

Construir um mosaico exige antes de tudo uma ação de escolha, recorte e acúmulo feita diariamente. É quase um trabalho compulsivo, sempre a ser feito, sempre interminável. “Acumulação é substantivo que define a sociedade de consumo e a adoração à matéria” (FUÃO, 1992, p.150). Do ponto de vista do consumo refere-se a repetição interminável de objetos e imagens que podem ser encontrados nas prateleiras das lojas e nas páginas das revistas. Trata-se do processo de “coisificação” que o homem se submeteu e que o transformou num estereótipo de si mesmo. Segundo Fuão (1992), a repetição massiva de objetos e imagens feitos por máquinas esvazia os corpos de sentido, os desqualifica. A recuperação de sua aura depende do tempo e da ação transformadora da mão humana.

Enquanto retórica da *collage*, acumulação depende de “um prévio recorte, seleção, uma intencionalidade” (FUÃO, 1992, p.150), sem isso perde seu sentido e empobrece no simples consumo de matéria. Recortar e selecionar materiais com uma intenção definida é a guia do trabalho dos catadores. Esses trabalhadores, por suas condições ou por suas não-condições, têm um olhar treinado para ver no nada a possibilidade de materializar seus desejos. O trabalho de catação e transformação de materiais de segunda mão, retirados dos sistemas de consumo e abandonados nas lixeiras e ruas das cidades não é restrito aos que não tem acesso ao consumo direto. Muitos artistas, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, exploraram estes materiais como forma de crítica a nova sociedade que se formava.

Figura 11 - Vista de dentro da Vila, fotografia, 2007.



Os anos sessenta começaram como marca de uma reviravolta no pós- guerra, como o período de crise da linguagem e do mercado da pintura. A hegemonia da arte abstrata que dominou os anos cinquenta estava sendo sucedida por uma nova tendência realista, onde o que triunfa é o objeto seja ele encontrado, usado, novo ou descartado. De acordo com Restany, foi na "transição da filosofia para a linguagem que se diversificaram as opções principais do realismo contemporâneo: a aventura do objeto e da tecnologia, a pretensa nova figuração e a crítica social, a arte visual e a pesquisa operacional, a escultura-arquitetura e o urbanismo espacial" (RESTANY, 1979, p.110).

A necessidade de renovação das artes foi expressa em diversas manifestações pessoais entre 1958 e 1960 que pretendiam ser muito mais declarações de intenções do que ações de cunho estético. Dentre os eventos que ocorreram nesses dois anos e que precederam o novo realismo, as exposições de Yves Klein e Arman foram os mais significativos. Em abril de 1958, as paredes da galeria Iris Clert ficaram completamente nuas para a exposição *Vazio* de Yves Klein. O espaço livre, sensibilizado apenas pela presença do artista, é o lugar onde se propaga a energia cósmica, e o vazio significou um gesto de apropriação do real. Em outubro de 1960, Arman atua de maneira completamente oposta, enchendo o mesmo espaço da Iris Clert com a exposição *Cheio*. O artista despeja de maneira aparentemente aleatória detritos de toda espécie, elevando a acumulação à dimensão da arquitetura, "a aventura do objeto desemboca na apropriação do espaço" (RESTANY, 1979, p.140). Essa exposição não teve sua importância focada no seu significado estético, tampouco na quantidade de objetos e nas relações internas que eles revelavam, mas no desafio social e cultural do lixo, um precedente às críticas a sociedade de consumo que apareceram anos mais tarde (RUBIN apud ARMAN, 2000).

O trabalho de Arman na exploração do objeto através da acumulação e da destruição resulta numa estética similar a que encontramos nas favelas. A multiplicação e a segmentação com que trabalha fazem parte da estética do consumo, da adoração pela matéria, da destruição criativa e das técnicas da *collage*. O mesmo objeto multiplicado e amontoado numa caixa transparente é caótico em aparência, mas constitui um horizonte de referência para a situação da vida moderna, da técnica e do consumo. Nas acumulações, objetos comuns do cotidiano adquirem vida própria, passam a mostrar características na combinação de cores, nas relações de proporção e nas formas que não são percebidas quando eles estão colocados nas prateleiras das lojas. Basta um outro olhar sobre esses objetos para despertar neles um valor estético que independe de seu aspecto utilitário. A *collage* se faz presente no ato de arrancar o objeto de sua função simbólica de servilidade e lhe proporcionar uma nova significação.

Arman tem predileção pelos objetos produzidos em série, principalmente quando já se encontram praticamente fora de uso, desgastados pelas mãos humanas. Ele parece manter com os objetos da realidade cotidiana e com a fragilidade de seus destinos uma relação metafísica, poética e estética, como se sentisse uma melancolia em relação a um mundo que se desfaz regularmente e tenta arquivar seus fragmentos triviais e significativos. Na verdade, o que motiva o artista nas suas obras não é a nostalgia, mas sim a busca pelos objetos. Arman precisa descobri-los, sentir um desejo por eles, criar uma relação de paixão. E é essa relação com o objeto que está na essência da acumulação: "repetições sistemáticas de elementos idênticos, similares e distintos, apresentadas mediante um recorte prévio, seleção ou intencionalidade. Em outras palavras, sem esse ato de escolha (paixão) a acumulação perde seu sentido, se transforma num simples consumir" (FUÃO, 1992, p.150).

Na sua busca pela matéria "humanizada" Arman chega ao ponto extremo da vida de um objeto, a lata de lixo (figura 12). De sua exposição *Cheio*, em que recolheu nos lixos do *Les Halles* o material que lotou a galeria, surgiu uma seqüência de objetos de arte denominados *Latas de Lixo*. Nessa série, Arman colocou dentro de recipientes transparentes, uma espécie de vitrine, o conteúdo que encontrou em diversas latas de lixo: *Pequenos detritos burgueses*, *Grandes detritos burgueses*, *Lata de lixo doméstica*. Em outras, encheu com o lixo produzido por outros artistas, como se essas vitrines fossem retratos de seus amigos: *Lata de lixo de Roy Lichtenstein*, *Lata de lixo de Jim Dine*. O lixo é para Arman um documento sociológico, "são os despejos múltiplos que podem melhor informar sobre a vida cotidiana de uma sociedade" (ARMAN, 2000).

As obras de Arman - *Acumulações* e *Cóleras* - e seu trabalho de resignificação do lixo - *Latas de lixo* - têm forte relação com a estética da favela e a vida cotidiana de seus moradores. Nas sua série *Cóleras*, Arman se antecipa ao destino final do objeto que é primeiramente o uso, seguido pelo abandono e pela deteriorização. Ele pega os objetos industrializados, recorta, quebra, queima e lhes dá uma nova significação, uma nova vida. Os objetos destruídos "morrem para o mundo das coisas e renascem no mundo da arte" (ARMAN, 2000).

Objets trouvés & Ready-made

Muitos objetos recolhidos do cotidiano que aparecem dentro da Vila, deslocados de suas funções habituais, são incorporados como fragmentos, tornando-se *objets trouvés*. Bürger (1987) conceitua o *objet trouvé* como aquilo que não resulta de um processo de produção individual, é o achado fortuito no qual a intenção vanguardista de união entre arte e práxis vital se materializa. É o caso da tampinha de garrafa pet usada na fixação das telhas, para substituir a proteção colocada nos parafusos que impedem a entrada de água nas coberturas dos barracos. Como tampinha seu destino seria voltar

à indústria dentro do processo contínuo de produção – consumo - reciclagem, mas com uma nova função este processo é interrompido. Fuão (1992) explica que nestes casos os *objets trouvés* aparecem como mimese, não no sentido de imitação, mas para representar, tomar o lugar de um corpo alheio, dar função e vida. “O objeto evoca sempre sua função original mesmo que às vezes, em parte ou na sua integridade, se assemelhe a outro. O objeto a que se assemelha, imita ou substitui é uma questão de retórica e poética: de encontrar semelhanças onde aparentemente não existem, e de encontrar diferenças onde existem similaridades. E estas categorias de oposições nem sempre devem ser buscadas em um nível formal, na maioria das vezes, têm que buscá-las a um nível funcional, estrutural, movimento, etc” (FUÃO, 1992, p.154).

A presença de *objets trouvés* na arquitetura ocorre geralmente a partir de uma mudança de escala quando objetos comuns são elevados à categoria de monumentos e contemplados a partir de um distanciamento temporal, perdendo suas funções habituais para assumir arquétipos abertos ao desejo (FIZ, 1986). Claes Oldenburg, nos anos sessenta, dedicou-se às propostas de monumentos colossais colocando objetos cotidianos banais na paisagem urbana. São propostas que costumam ser imaginárias e anti-heróicas, mas que, ao exaltar à categoria simbólica de monumento objetos como prendedor de roupa, tesoura, pente, ventilador, através de suas atrevidas escalas, faz um ataque frontal a falta de figuratividade e ao falso funcionalismo geométrico da arquitetura.

Fuão (1992) coloca que a questão mais importante antes de estar no objeto, está na escolha deste objeto cuja participação em um novo contexto arquitetônico depende de sua *objetividade*, o que coloca *objet trouvé* e *ready-made* como categorias que, em termos de especificidades funcionais, formais e intencionalidade artística, se confundem e sobrepõem. O termo *ready-made* foi introduzido no mundo da arte por Marcel Duchamp em 1913, para referir-se a objetos de consumo produzidos industrialmente que se tornam obras de arte a partir da escolha e assinatura de um artista. O trabalho de Duchamp pretendia uma crítica ativa contra a arte “sentada no seu pedestal de adjetivos”, primeiramente criticando o gosto como uma questão de tradição que se repete inconscientemente, e segundo, a própria noção de obra de arte (PAZ, 1984). *Objet trouvé* ou *ready-made* participam da retórica da *collage* exatamente pelo ato que arranca um objeto de sua função utilitária original e o desloca para um novo contexto. Entretanto, uma arquitetura *ready-made* existe mais enquanto representação, ou seja, fragmento-figura que se reproduz independentemente se for obra do anonimato mecânico ou obra paradigmática de um determinado arquiteto. A transformação de objetos cotidianos em espaços habitáveis através de sua ampliação esbarra nas questões de habitabilidade muito mais que no fator estético (FUÃO, 1992). Elevar esses objetos a categoria de arquitetura, como fez Aldo Rossi com seus campanários cafeteiras, não é, segundo Fuão, uma arquitetura *collage*, antes trata-se de construir um quadro pictórico a partir de uma arquitetura de natureza morta.

A utilização de elementos figurativos na arquitetura lembra os princípios surrealistas que propunham o seu uso para ampliar a fronteira da realidade imediata para os territórios do inconsciente (FUÃO, 1992). O termo *objet trouvé* foi introduzido nas artes pelos surrealistas para nomear os objetos encontrados ao acaso durante suas deambulações. Estes objetos são considerados uma manifestação ao mundo externo dos pensamentos e desejos íntimos de quem os encontra; e muitas vezes, participaram como elementos constituintes de objetos surrealistas, cuja construção tendia a composição de peças heterogêneas antes da modelagem de um único material. Estes objetos combinam a engenhosidade dos *ready-made* de Duchamp com os encontros inesperados dos *cadavre-exquis*, transitam também pelas relações ambíguas dos sonhos e desejos, convertendo-se inclusive em objetos de fetiche (BRADLEY, 2001).



Muitos objetos que transitam hoje pelas favelas e ruas das cidades, principalmente junto aos vendedores ambulantes e moradores de rua, podem ser elevados a categoria de objetos surrealistas; são criações feitas a partir da junção e transformação de elementos cotidianos diversos, normalmente encontrados ao acaso. Para Pereira (2002), esses objetos são peças produzidas por força da necessidade, desenvolvidas para satisfazer a uma demanda; e “o que pareceria ausência de método formal constitui, pela repetição de um modo de agir não premeditado, um sistema, fortalecendo ainda mais o caráter projetual desses produtos. Paradoxalmente, o improvisado e planejamento são especificidades comuns a esses projetos pobres em recursos e pouco requintados, porém carregados de intenção e de propósito” (PEREIRA, 2002).

Loschiavo (2001) explica que esses objetos singulares são produzidos através da resignificação de fragmentos de outros objetos, subvertendo as funções do design original e dando testemunho público da recuperação e reutilização dos fragmentos, além do que reestruturam espontaneamente o espaço público das cidades assim como o fazem dentro da favela. De modo geral, estes objetos permitem uma ampla reflexão a respeito das práticas de consumo, da obsolescência dos produtos industriais e também da vida dos que recolhem as sobras da cidade, sobrevivendo dos restos.

Na arquitetura espontânea da Vila do Chocolatão, os monumentos e marcos referenciais são legados aos acontecimentos e seguem o movimento e a efemeridade da própria favela. A mudança de escala dos objetos se dá mais em nível simbólico, pela mudança de contexto e de função, do que pela alteração de tamanho como nos monumentos da Pop Art. Os próprios barracos são tomados de elementos cotidianos em transição, elevando-se a categoria de um autêntico objeto surrealista; mas é essencialmente no interior dos barracos que os *objets trouvés*, os objetos surrealistas ou mesmo os *ready-*

Figuras 13, 14, 15 - Objets Trouvés e Ready Made dentro da Vila - fotografias, 2006.
Figuras 16, 17, 18 - Objets Trouvés e Ready Made dentro da Vila - fotografias, 2006.



made são encontrados, subvertendo funções conhecidas e sanando necessidades imediatas, podendo ser usados como mobiliário, equipamento, utensílio, instrumento de trabalho, objeto lúdico ou decoração.

Como mobiliário, a caixa de isopor é usada como armário apoiada sobre um tonel (figura 13) e pedaços de plástico-bolha azul recebem o status de guardanapos decorativos (figura 14). As latas de óleo de dezoito litros multiplicam suas possibilidades e transitam como equipamento e utensílio, na cozinha servem como panela e como fogão (figura 15), e na rua aparecem como vaso de flor. Os lençóis saem da cama e se transformam em paredes, portas e cortinas e a faca (se) vira como puxador (figura 16). No pátio, cheio de restos, a estrutura metálica enferrujada de uma cadeira suspende o tanque (figura 17) que não precisa de instalações, já que recebe água dos baldes e pode largá-la direto sobre a terra. As crianças são as que mais se apropriam do lixo como fonte de brincadeiras, usam as caixas de papelão para se esconder ou o pneu para se balançar, crescem no meio dos restos e acreditam ser esse o universo a desvendar aceitando essa realidade como sua única alternativa.

Carrinhos de supermercado deixam de transportar embalagens cheias para transportá-las vazias, agora sob o comando de um catador que algumas vezes os modifica agregando partes de outros carrinhos para aumentar o tamanho ou reforçar a estrutura. O catador subverte a ordem dos significados subtraindo o carrinho de sua função habitual e colocando-o sob novas regras que mantêm sua compreensão mesmo que pelo seu lado avesso, o do consumo do lixo. O mesmo objeto pode receber diferentes usos e significados, sendo usado simultaneamente em várias atividades conforme a necessidade, a criatividade e o referencial do morador (figura 18).

Assemblage & Merz

A favela reconstrói o novo a partir de fragmentos do abandono de outras arquiteturas, em uma ação de cunho prático movida pela urgência e não por uma busca estética. Configurados por materiais deteriorados, sem condições de habitabilidade e estruturalmente precários, os barracos servem apenas como interface entre o morador e a rua. Longe da arquitetura se assemelham mais a uma obra de *assemblage* ou a *Merz-bau* de Schwitters, todavia, também não são considerados arte visto que inexistem a intenção estética (figura 19).

A *assemblage* engloba todo tipo de *collage* feita com objetos tridimensionais, rompendo os limites da pintura e da escultura por um lado, e mantendo-se fora das fronteiras da arquitetura por outro. Segundo Fiz (1986), a *assemblage* é composta de materiais ou fragmentos de objetos diferentes, livres de suas determinações utilitárias e organizados ou agrupados ao acaso. A escolha do artista recai geralmente sobre objetos industriais destruídos ou em decomposição como os que compõem os barracos dentro da Vila e o resultado é uma obra fragmentária, tendendo a precariedade e a efemeridade.

Kurt Schwitters (WESCHER, 1976) destacou-se como um dos pioneiros na prática da *assemblage* no início do século XX, onde criou um estilo estético próprio denominado por ele de *merz*. Nas suas obras, Schwitters atuava como fazem hoje os catadores que moram na Vila do Chocolate: diariamente recolhia materiais por onde passava, descobrindo tesouros entre as lixeiras e os desperdícios, e construindo suas *collages* com todo tipo de material perceptível ao olho. Ele desejava construir coisas novas a partir de coisas velhas e quebradas, dando a visão teatral do movimento Dada, um teatro global da vida, tratado como elemento potencial da *mise en scène* – luz, atores, materiais sem restrições, público, autor. A cena Merz constituiu para ele um modelo teórico de referência onde abdica da disciplina e da ordem lançando-se na estética do caos (WESCHER, 1976).

Schwitters considerava a abstração uma nova arte prática do seu tempo, a última fase lógica da evolução artística do século XX. Descobriu nas máquinas a abstração do espírito humano e em seus estudos percebeu que na pintura o importante é sintonizar os elementos entre si na sua forma e cor. A partir disso, introduziu nos seus quadros elementos colados como recorte de jornal, papéis, papelão ondulado e cobriu tudo com as cores do quadro, de forma que estes elementos ficaram pouco destacados na superfície. Em seguida fez os primeiros quadros *Merz* onde os objetos – restos velhos de madeira e arame, rodas dobradas, pneus - assumem o mesmo valor das cores em uma pintura e os títulos aparecem colados sobre papéis entre número de bilhetes e outros restos (WESCHER, 1976).

Nas primeiras obras não costumava selecionar os materiais, cortava e rasgava o que vinha às mãos e colava ou pregava tudo, uns sobre os outros; posteriormente, passou a selecionar e ordenar os materiais de maneira mais consciente e a introduzir pequenos objetos ou detalhes que podiam ser tanto elementos que falavam do mundo externo como documentos pessoais que informavam sobre suas atividades ou “seu mundo interno”, como cartões postais e bilhetes (WESCHER, 1976).

De acordo com a descrição de Wescher (1976), Schwitters criava pela eleição, distribuição e deformação dos materiais, cuja mudança nas formas se dava na simples disposição sobre a superfície do quadro, pelo fracionamento ou dobra do material ou ainda, pelo recobrimento com pintura. “Na pintura *Merz* a tampa de uma caixa, um naipe ou um recorte de jornal, se transformam em superfície; um barbante, um risco de pincel ou lápis, em linha; um cabo, um papel manteiga pintado ou colado em esmalte, o algodão em suavidade” (WESCHER, 1976, p. 121). Mesmo empregando tipos de



Figura 20 - Schwitters, Merz-bau, 1920 Fonte: WESCHER, Herta. La história del collage – del Cubismo a la actualidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Figura 21 - Vladimir Tatlin, Relief.

materiais distintos suas composições resultavam bastante equilibradas, com ângulos, linhas, retângulos e círculos formando estruturas rígidas.

Em 1920 as construções *merz* de Schwitters saíram do plano bidimensional do quadro e se transformaram em arquitetura (figura 20). *Merz-bau*, como foram denominadas são arquiteturas *collage* que se formam através da adição sucessiva de elementos diversos, do mais rejeitado ao mais nobre, constantemente sendo reiniciadas e abertas a colaborações externas. *Merz-bau* é uma arquitetura em movimento, que se desenvolve até engolir os espaços onde se estabelece.

Na *Merz-bau Catedral da Miséria Erótica* que tomou conta de sua casa, do porão à cobertura, em uma espécie de museu pessoal onde objetos e casa eram partes inseparáveis de uma mesma obra de arte. Schwitters levou dez anos agregando fragmentos dos desperdícios diários, objetos e recordações. Segundo Fiz (1986), estas últimas pareciam mais relíquias profanas, nas quais a estrutura plástica se convertia em um monumento pessoal, em um assunto privado da subjetividade estética, em modelo bem amado de suas preferências mitológicas individuais, de suas brincadeiras eróticas, em consonância com uma relação fetichista com os materiais de desperdício que caracterizam a poética da *merz*.

Relief & Décollage

Na mesma época que Schwitters inspirava-se para suas obras *Merz*, o construtivista russo Vladimir Tatlin introduzia na artes o termo *relief*, referindo-se às esculturas *collages* que passou a construir após seu contato com os *papiers-collés* de Picasso. Fuão (1992,

p.15) os define como pinturas *collages* ou “murais abstratos plástico-espaciais a base de perfis metálicos, arame e pedaços de madeira e vidro.” A intenção de Tatlin nesses trabalhos era manifestar o poder expressivo dos materiais, renunciando a temática figurativa explorada pelos Cubistas nos *papiers-collés*. Os *reliefs* libertam materiais velhos e usados de suas características materiais permitindo que assumam novas funções em outros contextos, como faz a trâmela de porta sobre um dos pedaços de madeira que compõem o barraco.

Como Tatlin, os moradores da Vila do Chocolate trabalhavam com pedaços velhos de madeira e metal, e usavam como cola os pregos, as linhas e os arames. O que não desqualificava seus trabalhos dentro da retórica da *collage*, pois a máxima de Max Ernst “se a pluma faz a plumagem, a cola não faz a *collage*”, vem de encontro com esse tipo de trabalho que não usa cola, mas consegue congrega diferenças em composições insólitas.

A trâmela da porta pregada sobre a madeira foi retirada de sua função corriqueira e colocado sobre essa superfície com a intenção de estruturar o barraco e segurar as camadas de tempo que estavam ali contidas (figura 22). Sua função primeira de abrir e fechar e assim, permitir a passagem do dentro para fora e do fora para dentro é negada no momento em que foi separada de seu conjunto.

O que chama a atenção nessa imagem e dentro da Vila como um todo, não é apenas o inusitado dos encontros, mas as camadas de tempo que se entrelaçam através dos veios da madeira: vertical, horizontal, inclinado. As lâminas vão se abrindo, descolando, e revelando uma outra superfície, com novacor, textura, um processo de “destruição e autodestruição” (FUÃO, 1992, p.131) como ocorre na *décollage*.

Figura 22 - Vista do barraco – fotografia, 2007.



Figura 23 - Vista do barraco: decollage – montagem fotográfica, 2007.

A *décollage* é um procedimento que em aparência parece o inverso da *collage*, mas em essência, é uma extensão do mesmo. São composições que se dão pela decomposição de fragmentos da realidade, principalmente na ação de descolar cartazes encontrados nas ruas. Nos anos sessenta, esse procedimento foi utilizado como crítica a sociedade que se mostrava indolente frente aos problemas reais, sedada pelas sensações momentâneas do consumo. Wolf Vostell (1978) explica que “o princípio *décollage* afeta a extração de qualquer fenômeno (visual, fotográfico, objetos, ações, acontecimentos ou comportamentos) de seu contexto familiar, cotidiano, confrontando-se com outros âmbitos distintos de realidade e, inclusive, contraditórios”. O objetivo é instaurar processos mentais mediante uma mobilização da percepção e da fantasia a cargo dos diferentes modos de composição e representação.

Na *décollage*, o descolamento da camada superficial libera as camadas inferiores ocultas, e expõe os diversos momentos e tempos do objeto. Não se trata de cortar a pele e ver expostas suas outras camadas, mas sim, de descolar as partes que a compõem, escamar, deixando rastros de sua presença em busca do que está embaixo, mais embaixo (FUÃO, 1992).

A *décollage* se dá no movimento de destruição e construção a que todos os corpos estão submetidos, um processo em perpétua mutação sempre inacabado cuja aparência é ruínoza, como a própria favela. Na Vila do Chocolate, os processos de *décollage* são observados tanto sobre os materiais quanto sobre os barracos (figura 23). Os fragmentos de madeira com que eles são feitos, expostos a ação do tempo, vão soltando suas camadas superficiais, uma a uma, revelando as camadas inferiores do próprio barraco num outro fragmento que estava oculto mas que também encontra-se em processo de decomposição.



Figura 24 - Vista da Vila do Chocolate – montagem fotográfica, 2007.

A Vila foi feita em camadas, etapas que se acumularam na sua estrutura física e social e que se manifestam em *décollages* pontuais; porém, no momento de sua transferência para outra parte da cidade suas camadas foram amputadas e eliminadas, um único golpe da navalha, a guilhotina que passa e elimina. Dentro da arquitetura, Fuão (1992) propõe a *décollage* também como o processo que amputa partes de um corpo arquitetônico existente revelando a pele do que está ao lado. O processo de recorte tem implícito uma seleção muitas vezes feita ao acaso em tempos e circunstâncias distintas, uma ação comum no processo de desenvolvimento urbano que destrói e constrói incessantemente as cidades. Toda escolha tem implícita uma perda, no caso da Vila exatamente a perda é que interessa, retirar de cena um corpo urbano, a figura não grata que entrou de penetra na festa do poder.

Considerações Finais

A arquitetura espontânea, instantânea, solúvel da Vila do Chocolate (figura 24) e a *collage*, baseiam-se na ênfase do fragmento, da heterogeneidade e da sobreposição. A sua composição não pertence a linguagem da acomodação e definição da arquitetura acadêmica, ao contrário, comunga da linguagem da *collage*, uma linguagem de contestação, violentação de sentidos e de conceitos.

A aparente desordem do espaço e a precariedade do conjunto conflitam com a racionalidade, a ordem, a legibilidade e os padrões estéticos inerentes à arquitetura das edificações da Justiça e da Receita Federal, localizadas ao seu redor. E no confronto entre a arquitetura espontânea da Vila e a arquitetura acadêmica do seu entorno, ficam expostas suas contradições: dinâmico versus estático, incompleto versus completo, imperfeito versus perfeito, acabado versus inacabado, transitório versus permanente.

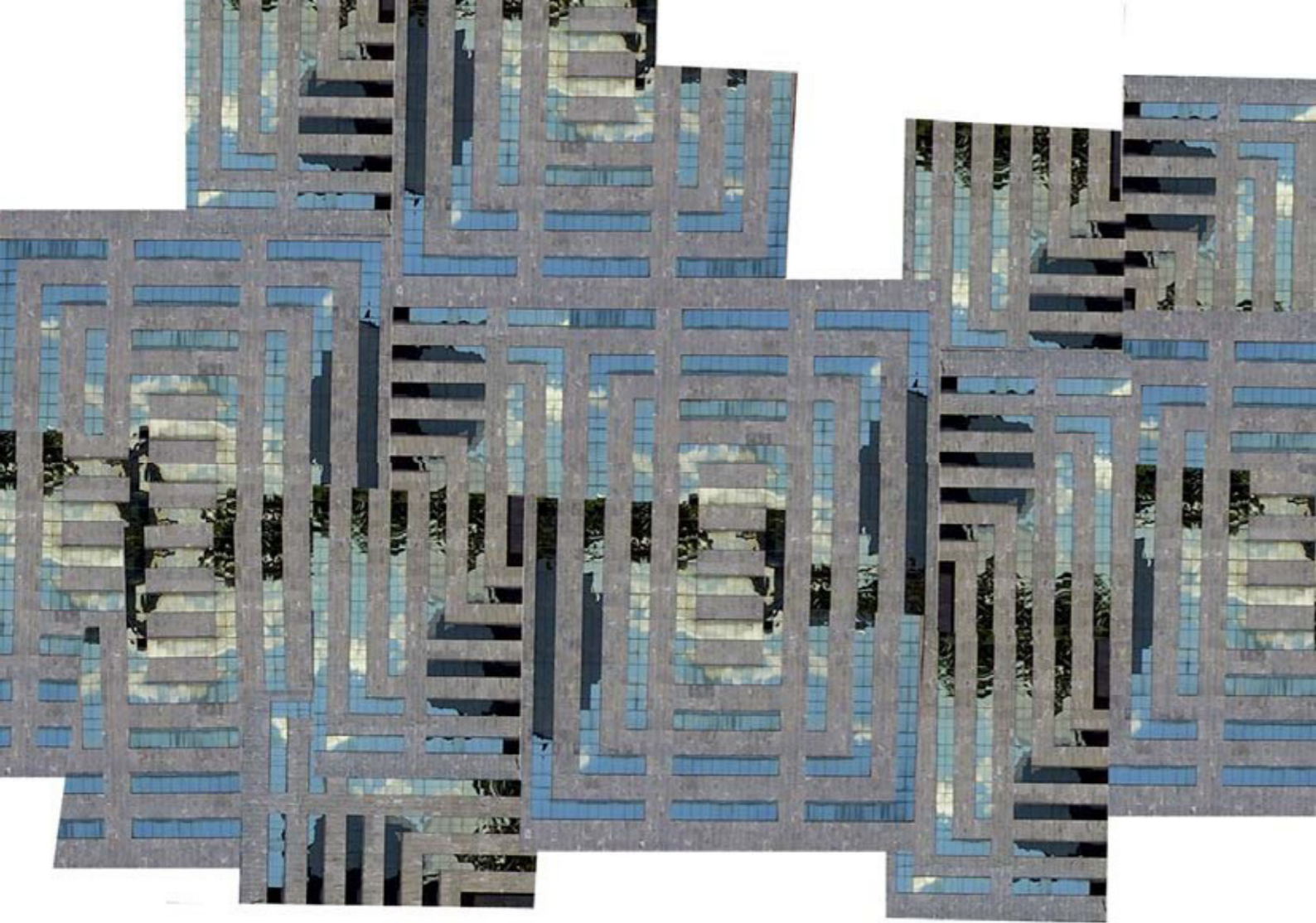


Figura 25 - Labirintus – collage, 2007.

O que distingue a Vila da maioria das favelas é a presença do lixo como fator organizador de sua estrutura espacial, econômica e social. Para os catadores que ali vivem, lixo significa material e renda, não existindo nenhuma preocupação ambiental ou ecológica no seu trabalho. Mais do que uma simples alteração na nomenclatura, há uma alteração de significado que demonstra a inversão de valores que existe hoje na sociedade. Enquanto uns consomem luxo e produzem lixo, outros consomem lixo, como alternativa de sobrevivência. E do luxo ao lixo o que fica é um intenso processo de lixificação do mundo que a obsolescência acelerada pelos atuais modos de vida.

Este processo de lixificação está presente em todos os campos da sociedade e pode ser associado a lixívia, um processo de limpeza e acinzentamento do mundo que transforma todos os corpos em representações. Segundo Tiburi (2004), cinza é o que resulta da combustão da matéria e que iguala todas as coisas como sobra, resto, refugio; o cinza aparece como essência do que deixou de ser mas que ainda existe enquanto lembrança do abandono, do esquecimento e da morte. A Vila é cinza, mas está encoberta pelo pó da terra, manchada pelo barro, impregnada pela madeira. O marrom cobre o cinza e mimetiza a Vila e seus moradores.

De todos os restos que estão no carrinho do catador, nem tudo é aproveitado na construção do seu barraco, assim como nem tudo pode ser vendido como material reciclado. O lixo passa pelo mesmo processo de especialização que fragmenta a sociedade em seus diferentes tipos, qualidades ou habilidades; e nessa fragmentação sem fim é possível encontrar o lixo do lixo.

Da mesma maneira que os moradores do Chocolateão, a *collage* se utiliza dos restos, do que já foi visto, do excedente, dando passagem para uma nova linguagem, diferente da

que os gerou. A *collage* é uma linguagem em movimento, uma linguagem de imagens simultâneas que formam uma única imagem reveladora. A Vila é o lugar que faz frente ao espaço e a ação - cata-ção, paredes e corpos deixam de ser planos abstratos e figuras ilustrativas de projetos, para serem partes integrantes de um único sistema, uma composição fragmentária onde cada parte, cada corpo, pode ser interpretada tanto em conjunto como isoladamente. A cobertura do barraco se transformava em parede e esta em pele; o limite não significava linha ou margem e no lugar de medidas regulares, formalmente controladas, existia a variação dos ritmos e dos impulsos em que cada alternativa era uma oportunidade de composição.

A arquitetura da favela não pode ser vista como um simples desvio da linguagem arquitetônica, como se fosse uma expressão não-gramatical de ignorância; antes é, uma linguagem própria que não precisa ser traduzida mas urge ser aceita como alternativa de comunicação dentro do espaço das cidades (figura 25). As tentativas de conceituar a favela e suas construções, ou de tentar transformá-las em método ou processo como formas de reconciliar incompatibilidades, seria mais uma alternativa de imobilização deste espaço, da mesma maneira que fazem a fotografia e o projeto arquitetônico.

A urbanização das favelas não deveria começar pela arquitetura, mas pelo desenvolvimento e revitalização da identidade do grupo ou comunidade que a constitui. É preciso respeitar o processo de criação e composição das moradias que revelam como a comunidade se vê e como ela deseja ser vista. Começa na construção de um consenso e não na simples construção de casas, ruas, praças, como uma imposição. Se este processo for entendido, então, as construções podem ser projetadas para refletir a verdadeira identidade e as aspirações da comunidade a qual será incluída em todo o processo, integrando-se no espaço.

Referências

ARMAN. Galerie Nationale du Jeu de Paume - MASP. São Paulo, 2000.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BÜRGER, Peter. Teoria de la Vanguardia. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

FIZ, Simón Marchan. *Contaminaciones figurativas : imagines de la arquitetura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, 1986.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado –Barcelona, 1992.

LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Collage : textos sobre a reutilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno, 1984.

LOSCHIAVO, Maria Cecilia. *Sobre design e a subversão dos objetos*. 2001. Disponível em: www.ibmcomunidade.com/ruadosinventos. Acesso em: 2006.

PASSERON, René. Inimage. In: *Revue d'esthétique*, n. 3-4, 1978. p 42-59.

PAZ, Octavio. *Aparência Desnuda*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1984.

PEREIRA, Gabriela de Gusmão. *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

RESTANY, Pierre. Os novos realistas. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RUBIN, William. Como situar Arman? In *Arman*. Galerie Nationale du Jeu de Paume - MASP. São Paulo, 2000.

SILVA, Gladys Neves da. Arquitetura & *collage* um catálogo de obras relevantes do século XX. Dissertação de Mestrado. PROPAP – UFRGS, 2005.

TIBURI, Márcia. *Filosofia Cinza: A Melancolia e o Corpo nas dobras da Escrita*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

VOSTELL. Sala de Exposiciones del Museu Español de Arte Contemporaneo. Madrid, 1978.

WESCHER, Herta. *La história del collage – del Cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

JENARO PINDÚ E A COLLAGE

Vanguardas sul-americanas desconhecidas

JENARO PINDÚ AND THE COLLAGE
Unknown avant-guards of South America

Ricardo de Souza Rocha¹

Resumo

Partindo de uma viagem (iniciática) para travar contato com a arquitetura contemporânea paraguaia, em sua investigação conciliando artesanato e experimentação, o texto apresenta (o encontro do autor com) a obra de Jenaro Pindú, através de cinco edifícios visitados em 2023. Em meio às vanguardas sul-americanas desconhecidas, Pindú desenvolveu sua poética através da experimentação artística, portanto artesanal, incluindo a collage, em uma produção arquitetônica que, ao desafiar os rótulos “colonialistas”, resta por ser melhor conhecida fora do Paraguai.

Palavras-chave: vanguardas sul-americanas, arquitetura, arte, Pindú.

Abstract

Starting from a (initiatory) journey to make contact with contemporary Paraguayan architecture, in its investigation reconciling crafts and experimentation, the text presents the (author's contact with the) work of Jenaro Pindú, through five buildings visited in 2023. Amid the unknown South American avant-gardes, Pindú developed his poetics through artistic experimentation, therefore artisanal, including collage, in an architectural production that, by challenging “colonialist” labels, remains to be better known outside Paraguay.

Keywords: south american avant-gardes, architecture, art, Pindú.

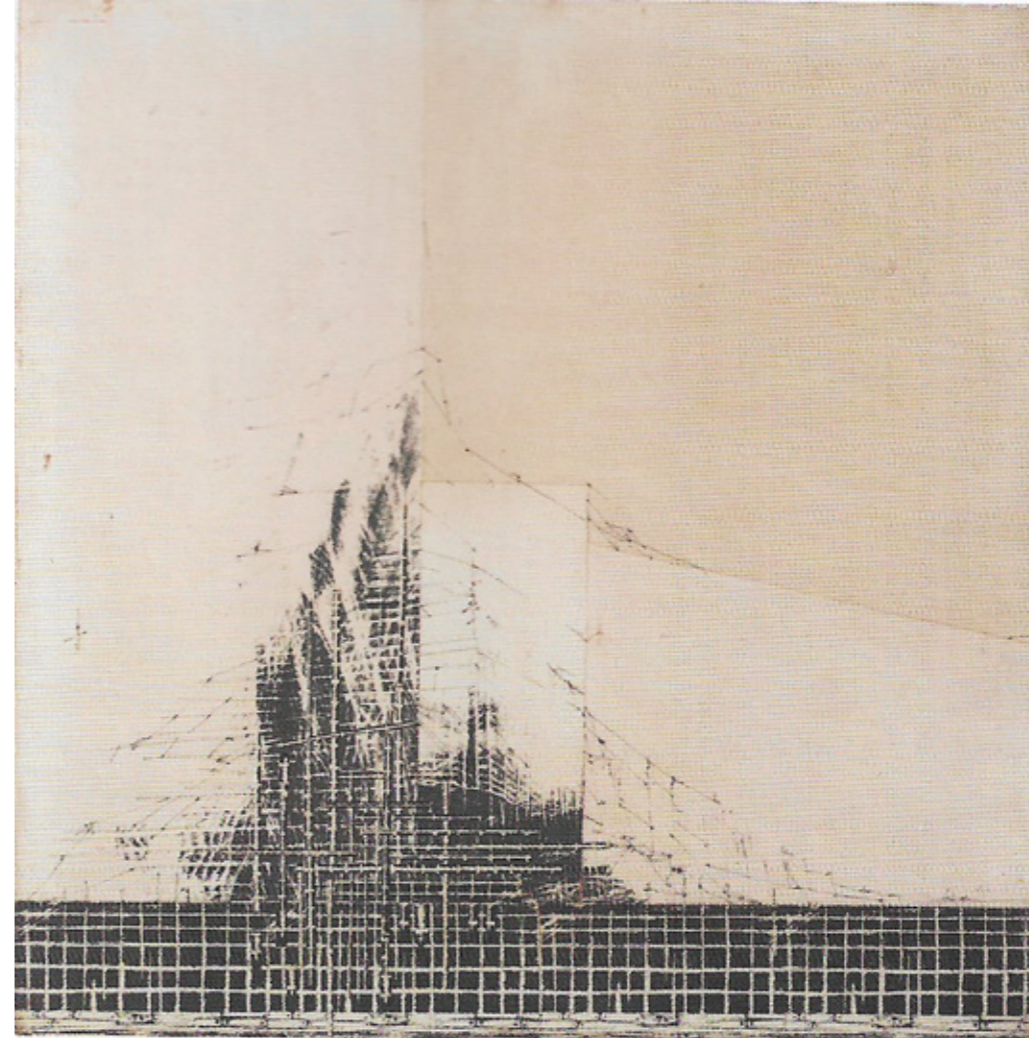


Figura 1 - Collage 1981. Foto do autor. Fonte: ESCOBAR, 2013.

Introdução

“Falar da arte de Pindú é submergir-se em um mundo de mistérios,
onde cada coisa guarda um segredo de tempo e vivências,
tão antigas como atuais”
Lívio Abramo

Através da participação em um programa de intercâmbio interinstitucional, o Escala Docente da *Asociación de Universidades del Grupo de Montevideo*, que reúne um conjunto de instituições de ensino superior do Cone Sul, o autor viajou em 2023 para Assunção, Paraguai, para ministrar um curso sobre arquitetura brasileira na *Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte*, da *Universidad Nacional de Asunción* (FADA-UNA). Como “bagagem intelectual”, entre outros, tinha em grande medida em mente o livro recentemente publicado de José Luis Uribe Ortiz, “Viaje al Paraguay” (2022).

Uribe Ortiz (2022) trata no referido livro de suas viagens ao “mediterrâneo” (como o entendem os próprios paraguaios) país sul-americano para conhecer a obra de Solano Benítez e dos jovens arquitetos paraguaios, em suas investigações pendulares oscilando entre a experimentação formal e compositiva e o uso de técnicas e materiais construtivos tradicionais, reinventados – como no caso de *brises* de tijolo, onde uma estrutura metálica independente sustenta tijolos furados.

Bueno, assim pensava eu, com a intenção de fazer uma peregrinação semelhante a de Uribe Ortiz, como uma aproximação ao tema da valorização do artesanato local, da cultura popular – em um país onde ainda se fala o guarani – do experimental tal como encontramos na arquitetura paraguaia contemporânea. Fazer uma visita para conhecer o trabalho do *Taller E* da FADA-UNA, onde ensina Benítez, e também investigar a presença de um grupo de arquitetos modernos brasileiros em Assunção, que ajudaram a assentar, por assim dizer, o ciclo “contemporâneo” da arquitetura local.

¹ Professor UFSM, Doutor em Arquitetura (USP/2006), Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura (UFRGS/2001) e Arquiteto e Urbanista (UFES/1996).

Figura 2 - Casa Martínez Trueba (1972). Foto do autor.



Mencionar a presença da arquitetura moderna brasileira em Assunção é importante para entender a base, o solo fértil de onde emergem as atuais expressões da arquitetura contemporânea paraguaia, em função da divulgação internacional de nossa arquitetura, a partir de meados dos anos 1940, para além do hemisfério norte – tema tratado por nossa historiografia apenas recentemente. Nesta direção, o livro *Arq Mod PY*, editado por Julio Diarte e Claudia Fleitas (2018), aborda a participação de um grupo de arquitetos, entre eles Fernando Saturnino Rodrigues de Brito (quase) homônimo do conhecido engenheiro brasileiro Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, que atuou em Pelotes e outras cidades gaúchas, quiçá seu parente – informação ainda por confirmar. Antes de se fixar na capital paraguaia, Brito trabalhou com ninguém menos que Luiz Nunes no Brasil, um arquiteto cuja contribuição ainda conhecemos relativamente mal, simplesmente porque morreu muito jovem, mas que foi capaz de grandes realizações no Recife, em muito pouco tempo. Outro nome digno de menção é o de Adolpho Rubio Morales, um dos projetistas do emblemático Hotel Guaraní (1952), tão emblemático como o Colégio Experimental Brasil-Paraguai (1952) de Affonso Eduardo Reidy. Passei uma noite de propósito no hotel, em excelentes condições, aliás, em pleno centro histórico de Assunção, onde sua presença ainda se destaca na paisagem urbana, a torre triangular sobre base, voltada, como quina de navio, para a *Plaza de la Democracia*, em direção à baía de Assunção.

Mas este texto não tem intenção de concentrar sua discussão na presença dos edifícios ou dos arquitetos brasileiros no Paraguai, nem nas obras de Solano Benítez e a excelente produção arquitetônica da jovem geração de arquitetos paraguaios contemporâneos – pelo menos não diretamente. Fui buscar Benítez e encontrei a genial obra artística e arquitetônica de Jenaro Pindú, que além de desenvolver *collages* propriamente ditas, quiçá flerte com estratégias nelas inspiradas em suas realizações arquitetônicas. Mas antes de tratarmos de sua obra, duas ou três palavras a mais sobre o contexto da cultura paraguaia em geral.

Figura 3 - Casa Martínez Trueba (1972), luminárias "wrightianas". Foto do autor.



Como sabido, o Paraguai é um país bilíngue, quem sabe mesmo poderíamos admitir trilingue: os idiomas oficiais são o espanhol e o guarani; mas também há o *jopara* ou *yopará*, que mescla os outros dois. Colegas arquitetas disseram que se não falas ao menos *yopará* é difícil comunicar-se com a mão de obra local. Um indício mais da força que tem no país a presença viva da língua dos povos originários, como poder simbólico (Michel Foucault) ou capital simbólico (Pierre Bourdieu). Este também é o caso da arquitetura paraguaia: há a presença inicial de nossa arquitetura moderna; há Solano Benítez e a talentosa nova geração de arquitetos, o ramo da “experimentação artesanal”, mas também há Jenaro Pindú (neste caso sua herança, uma vez que o arquiteto faleceu em 1993) onde reaparece o artesanato, o fazer manual artístico como pesquisa, como arte experimental.

Jenaro Pindú em sete obras

Desenhista, gravador, pintor e escultor, de larga trajetória nas artes plásticas paraguaias, Jenaro Espínola Tami, ou Pindú, seu nome autoatribuído em guarani, nasceu em Assunção em 1946. Sua estreia no mundo artístico (c. 1966) precedeu em poucos anos à atividade na profissão de arquiteto, que remonta à casa Espínola Tami (1971), na qual uma cobertura paira, quase flutuando, se apoiando em muros brancos abaixo. Pindú desenvolveu uma poética própria que, aos incautos, parece remontar ao romantismo, ao *high tech* ou ao desconstrutivismo, sem nos darmos conta que tão somente a mistura de um conjunto tal de referências díspares, em um trabalho coerente e poderoso, como o é a obra de Pindú, já seria uma incrível façanha. Não obstante, é desde sua própria produção, a partir da investigação artesanal através do desenho, da gravura, da pintura, da escultura e da *collage*, paralelamente à arquitetura – entre experiência e intuição como quer Luis Alberto Elgue (2020) – que a força de suas realizações artísticas e arquitetônicas desafia as etiquetas.



Vamos falar de um conjunto de sete obras – duas *collages*, duas casas, um edifício, uma gravura e uma ruína – e o leitor curioso poderá descobrir por si mesmo as demais com as quais se identifica, uma vez que sempre é uma espécie de peregrinação/revelação *acercarse* a uma obra do arquiteto.

Na *collage* da figura 1, a horizontalidade da figura inferior da imagem está entrecortada por linhas verticais, que vão se acentuando em clímax quase ao centro, no terço esquerdo, assimetricamente, ultrapassando a metade da página. Como em vários outros desenhos do arquiteto, é como se houvesse um muro ou muralha, não obstante transposto por figuras etéreas e misteriosas na parte superior – e, neste caso, “vazado” em profunda escuridão – onde algo flutua ou se dissolve sobre a base. O semicírculo sugerido, entre arco e gruta, deixa vislumbrar, fenomenologicamente, um plano escondido, uma realidade oculta por trás da superfície da obra. De um modo geral, do conjunto de suas *collages* e desenhos, se pode dizer que se destaca uma espécie de “pesquisa estratigráfica”, sobre a ação do tempo como responsável pelo depósito contínuo de camadas que vão se superpondo, tanto obstruindo quanto revelando.

Na casa Martinez Trueba (1972), igualmente ao que acontece com a casa Espínola Tami (1971), uma cobertura “flutua” sobre muros brancos, integrados abaixo, quase autônomos, estabelecendo um contraste entre a parede horizontal e o volume principal de arremate inclinado, onde o programa residencial se resolve (figs. 2-3). É como se a investigação que aparece na *collage* mencionada acima fosse tomando forma no prédio em questão. A entrada da residência se localiza no limite entre o público e o privado, muro e volume, horizontal e vertical, flanqueada por duas luminárias de sabor “wrightiano”, acrescentado, com esta espécie de *collage* apoiada em consoles, à Michelangelo, um tom de ficção científica, como se estivéssemos por adentrar em uma cultura desconhecida – as sombras projetada no muro branco fenomenologicamente funcionando como *Op-art*. Em ambos os casos, residências Martinez Trueba e Espínola



Tami, os muros separam claramente o privado do público, por outro lado, dão forma e contexto para uma *piazzetta*, oferecida à cidade e a *mirada* de quem passa – algo notado, inclusive, pela propaganda política que se apropria de tal situação urbana, proporcionada pela obra, na foto acima.

Seu estúdio (1974), localizado no bairro residencial *Recoleta* (figs. 4-5), por sua vez, fala da força da ruína, da potência do inacabado, da possibilidade de estabelecer uma relação entre a arquitetura e a natureza onde a segunda não está subjugada pela primeira, mas a complementa, não como um objeto acabado, senão em contínua evolução – como alguns de seus desenhos insinuam. Uma arquitetura em devir permanente, porque, como na *collage*, sua estrutura não pressupõe a completude clássica – a perfeição idealizada onde nada se pode acrescentar sem alterar o equilíbrio proposto. Ao contrário, trata-se de propor sempre um diálogo sobre novas bases, arquitetura-tempo-natureza.

Com um perfil urbano na *calle* Boquerón, que repropõe o tema da muralha horizontal vencida por elementos em ascensão, reaparecem os muros brancos – em parte resultando de uma intervenção recente (pintura em toda altura) dos atuais proprietários. Entretanto, estes surgem agora “estatigráficamente” decompostos – tema retomado depois na casa Serrati (1978) – na fachada oeste, junto à R.I. 6 Boquerón, diante das pedras e da vegetação dominantes nos muros ao sul, na rua José de la Cruz Ayala. A aparelhagem destes muros de pedra é uma *collage* com tijolos, vegetação e outros elementos com uma forte aparência/presença, expostos ao olhar do expectador, ao se fundirem com as plantas ao redor. Na esquina entre as duas *calles*, uma confrontação de mistérios entrelaçados, como se fossem destinos “calvinianos” (CALVINO, 1994): tijolos, pedras e muros brancos falam uma língua comum com as folhas...



Uma ruína propriamente dita, por seu turno, o *castillo* (fig. 6), na realidade a Casa Maluff Armele (1991), desde seus volumes e esqueleto inconclusos, nos propõe uma espécie de enigma, com suas pirâmides apontando para o céu. O estudioso da obra de Pindú, Aníbal Cardozo Ocampo, escreve a respeito do projeto: “*desconozco totalmente las circunstancias, la época y los avatares de esta construcción inconclusa, emergida en el período final de la trayectoria de Pindú*” (OCAMPO, 2021). Antecedendo em um par de anos a morte do arquiteto, é como se a ruína do castelo permanecesse imóvel, congelada ou mesmo para além do tempo, em alguma dimensão sem princípio ou fim, com sua insólita silhueta inquisidora. A enorme *collage* urbana constrói uma imagem alternativa da paisagem urbana da Assunção contemporânea, com seus shoppings e torres de escritórios sofisticados. Uma paisagem algo surreal que insinua a existência de realidades paralelas, nem sempre reveladas ao turista apressado. Não obstante, é possível observar como estas formas seriam, em sua versão “acabada”, em uma fachada da casa Ramos (1991), com seus volumes piramidais verdes e bandas horizontais com sombras profundas.

Um nome sempre lembrado, quando alguém é apresentado à obra do arquiteto, é o de Carlo Scarpa. Quiçá a ênfase “artesanal” na produção do italiano, o caráter tátil de sua arquitetura, sejam pontos de contacto entre investigações tão díspares. Caso ainda, da proximidade de sua poética na gravura com a investigação de outro artista-arquiteto, o francês Jean Michel Mathieux-Marie, “um mundo de mistérios”, como diria Lívio Abramo. Além desses aspectos, uma proximidade maior com Scarpa talvez possa ser observada no caso da tumba Brion, onde, como quer Fulvio Irace (2023):

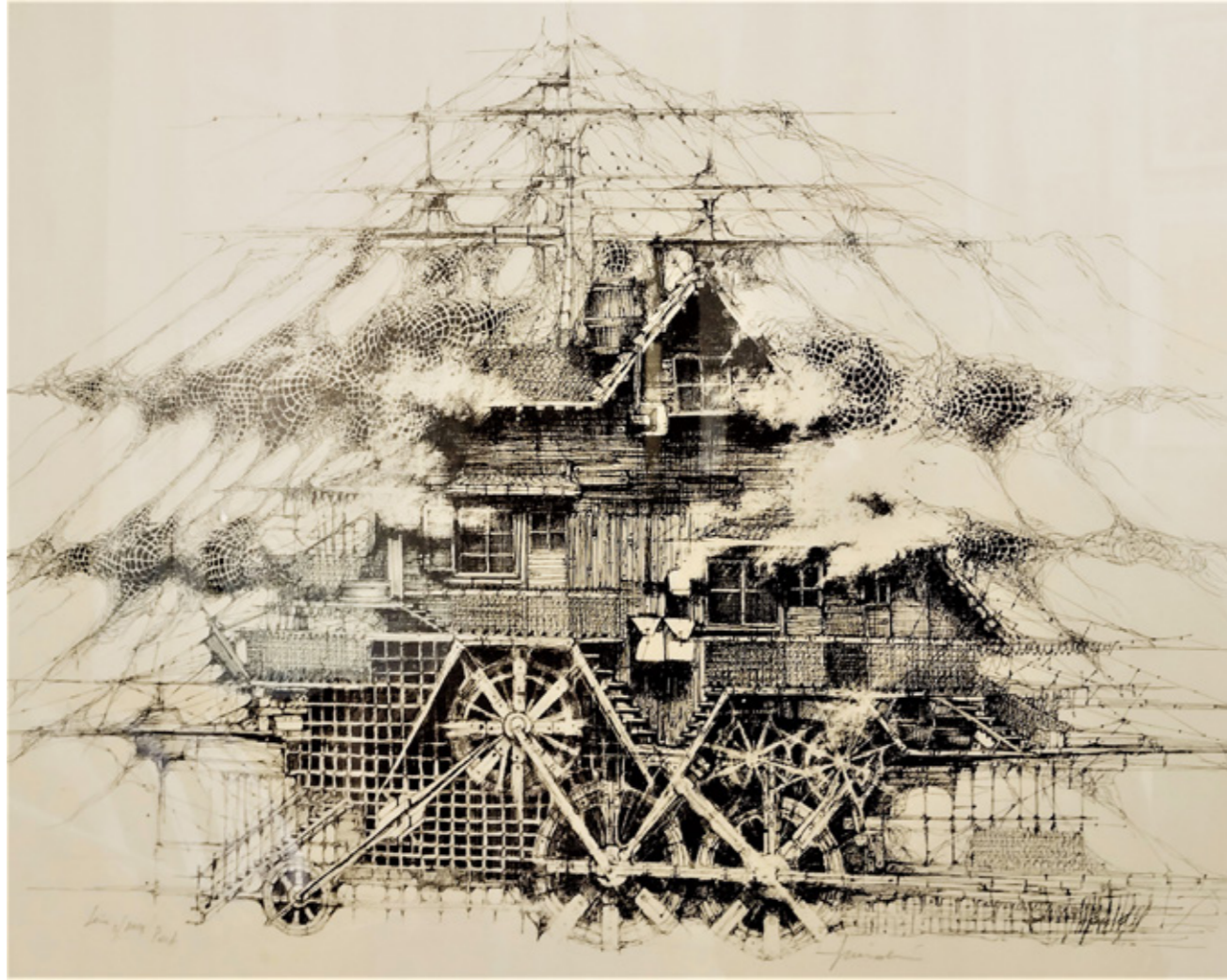
Visto de cima... o túmulo da família Brion no cemitério de San Vito d'Altivole, na zona rural de Veneto – parece o local de uma escavação arqueológica: um jardim onde lápides estão dispostas na grama como ruínas ou mesmo fragmentos de um animal pré-histórico.



Fruto de um longo e meticuloso processo de contínuas mudanças, iniciado em 1968, o projeto só chegou ao estado final após a morte acidental de Carlo Scarpa no Japão em 1978, coerente com sua visão da arquitetura como uma longa operação envolvendo uma transformação constante, beirando o crescimento sem fim (IRACE, 2023, s/p.).

Sua obra prima (figs. 7-8), entretanto, e a que mais se aproxima de procedimentos comuns à *collage*, é o edifício Nautilus (1989), em sua época, a “torre mais emblemática de Assunção depois do Hotel Guarani”, tal qual se dizia na capital paraguaia. É como se suas “arcas” (figs. 9 e 10) transformassem suas engrenagens, criando raízes no solo, ao mesmo tempo em que se alçam aos céus. Nos acercamos ao edifício desde a esquina, e suas fantásticas linhas verticais vão aparecendo magistralmente, uma após a outra, em uma sequência quase musical, em uma sinfonia de formas verticalizadas, como em uma catedral gótica. O efeito de choque, corre por conta de elementos horizontais inusitados que interrompem a sensação de verticalidade. Na parte de baixo do edifício, próximas ao ponto de vista do observador e à experiência dos pedestres circulando pelas calçadas, surgem, assim, lajes horizontais arruinadas, como em suas *collages*, aqui de maneira contrária a lógica nelas adotadas.

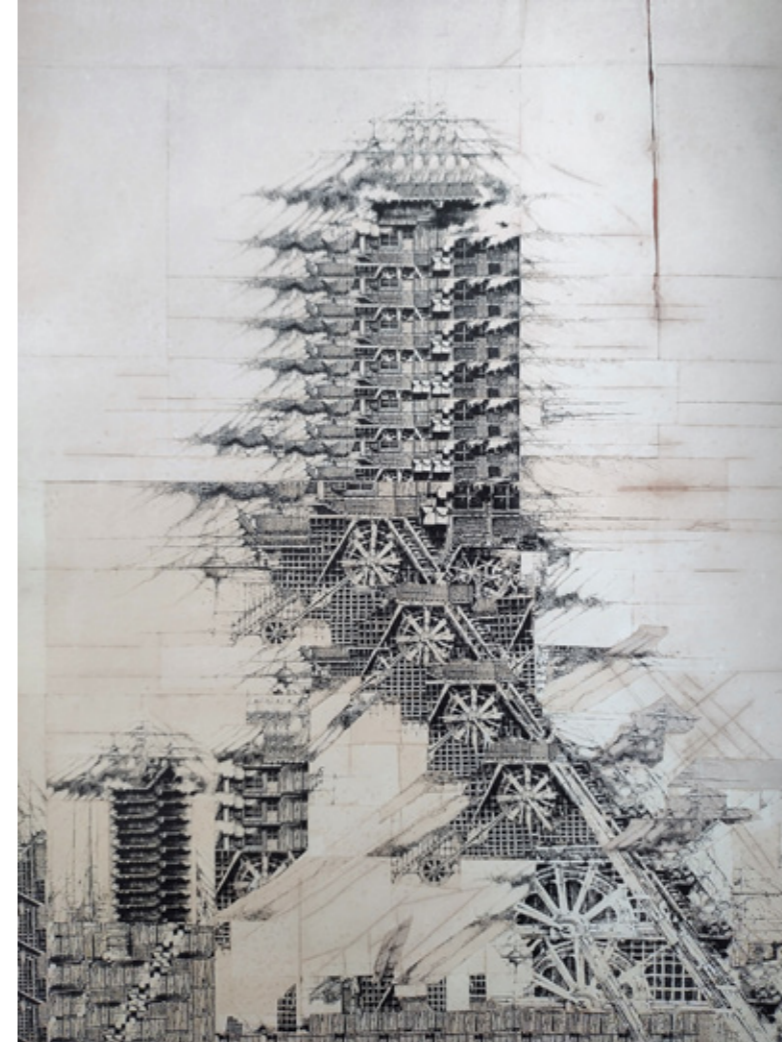
Se, em vários desenhos e *collages* do arquiteto, um muro ou muralha horizontal é transposto por figuras etéreas, alçando-se verticalmente, no Nautilus são as linhas verticais que veem sua elevação aos céus atravessadas por formas horizontais misteriosas, arruinadas. Estas formas ou lajes aparecem em uma maquete existente na FADA-UNA, com abundante vegetação, retomando, em outra chave, temas presentes no projeto de sua casa-estúdio. Novamente, a mistura, a combinação de linguagens: o tecnológico, o ancestral, o atemporal. Como Moholy-Nagy propunha em seu livro *Vision in motion* (apud ROWE, SLUTZKY, 1978, p. 156): “certas superposições de forma



superam as fixações espaciais e temporais. Transpõem singularidades insignificantes em complexos com sentido”. Em outras palavras, superposições de forma, *collages*, que remetem a uma totalidade, ainda que múltipla e complexa.

Uma poderosa *collage*, portanto, com ressonâncias simbólicas sobre o papel da tecnologia nas sociedades contemporâneas, a condição de ruína, a possibilidade do sonho ou mesmo a necessidade do devaneio, em meio à cruel realidade urbana da metrópole latino-americana – tentador recordar o realismo mágico na literatura, mas seria somente uma tentação, a mais, da racionalidade classificatória entre outras possíveis – os rótulos romantismo, *high tech* ou desconstrutivismo. Para que se tenha uma ideia, é bom lembrar que no momento de inauguração do edifício, o escritório de uma arquiteta “desconstrutivista” como Zaha Hadid ou o tom *high tech* do Lloyds Bank, de Richard Rogers em Londres, para usar estes mesmos rótulos, tinham apenas uns poucos anos.

Localizado na parte alta da capital paraguaia, em um de seus sete *cerros*, desde o elevador panorâmico do Nautilus é possível contemplar a paisagem ao redor, como se escutássemos falar de um lugar e sua gente; de um rio e sua cidade; de um idioma que são dois, sendo três – uma miragem urbana, refletida na retina do *flâneur* contemporâneo, em busca de algum respiro arquitetônico em meio à mediocridade reinante no ambiente construído amparando a vida cotidiana. Sua *sui generis* referência aquática (e literária) é uma temática explorada em sua pesquisa artística, onde a forma do espécime marinho se funde com a referência a ficção de Julio Verne, em uma mescla de tecnologia e organismo: “aglutinações joyceanas... a sensação de contemplar, através de um primeiro plano de significação, os que se escondem atrás” (ROWE, SLUTZKY, 1978, p. 157), como certo erotismo, mais “fenomenal” e menos literal do que a curva niemeyeriana.



Considerações finais

Comecei minha viagem buscando algo da “vanguarda” atual paraguaia, contudo encontrei muito mais que do poderia ter imaginado. De “*Viaje al Paraguay*”, o mencionado livro de Uribe Ortiz, a “*Pindú el Viaje*”, título de um recente livro de Christian Ceuppens (2021) sobre o genial arquiteto, um mergulho em um país, sua cultura e arquitetura e o encontro com um de seus gênios, ou de maneira mais contida, com um de seus maiores artistas, que somente agora tem a possibilidade de começar a ser descoberto pela crítica internacional – com um artigo em *The Architectural Review* (ELGUE, 2020), uma exposição de desenhos em sua homenagem na embaixada do Paraguai em Roma e outras cidades italianas.

A obra artística e arquitetônica de Jenaro Pindú, que é una, inseparável enquanto produção, merece ser mais conhecida por nós fora do Paraguai, como nossas “vanguardas desconhecidas” sul-americanas deveriam ser melhor analisadas. Penso em outros nomes como os de Carlos Colombino (1937-2013), outro arquiteto-artista paraguaio com uma pesquisa artística impactante e obras de arquitetura como o Museu do Barro (1979-2004), em Assunção; Hartmut Thimel, alemão que vem trabalhar com Oscar Niemeyer no final dos anos 1960 e se fixa no Brasil, mantendo contato com a vanguarda internacional de então, Yona Friedman, Georges Candilis etc (ROCHA, 2023). Ou Fernando Freitas Fuão que de modo semelhante a Pindú, quando este começa a alçar seu voo final, está traçando sua trajetória inicial ao redor do tema da “*arquitectura collage*”, independentemente dos modismos e dos rótulos internacionais reinantes no *star system* arquitetônico do momento.

Quiçá a *collage* na arquitetura de Pindú seja mais “fenomenal” do que literal, lembrando o clássico texto de Colin Rowe e Robert Slutzky (1978). Para o Paraguai, de qualquer modo, um país, sua cultura e sua gente, que fala dois idiomas que fazem três, há

a oportunidade de imaginar a mescla de apreço pelo artesanato e o experimental, através do eloquente trabalho de Solano Benítez e outros da nova geração, com a potência latente da poética de Pindú.

[Sua] contribuição mais importante... ainda está em processo de redescoberta. A sua obra é objeto de uma arqueologia intelectual, uma pesquisa de fragmentos em que as peças carregam mensagens à espera de serem decodificadas. Uma narrativa inconclusa, aberta a contínuas interpretações... a arquitetura paraguaia contemporânea continua o fio invisível de Pindú... a construção é percebida como um laboratório de pesquisa, e os materiais são usados sem preconceitos... para converter o *in* ou o *não-acabado* em um recurso... A arquitetura paraguaia contemporânea está posicionada mais perto de Pindú do que de qualquer outro precedente (ELGUE, 2020).

Como disse Ernesto Sábato, em “*Sobre Héroes y tumbas*” (SÁBATO, 1961): “*no terminamos de construir una nación cuando el mundo que la originó comenzó a desmoronarse*”. Sua poética não fala da ruína romântica, mas do poder do inacabado. Escrevendo para a revista *Pixo*, lembremos do Campus Porto da Universidade Federal de Pelotas: a desindustrialização da cidade torna a convivência com ruínas algo cotidiano e a “solução” pode estar longe do “retrofit total” se começarmos a refletir sobre as teorias do decrescimento (SCHMELZER, 2022). Os desenhos, *collages* e arquiteturas de Pindú, assim, não são fugas da realidade e sim pontos de fuga *na* realidade que apontam para a possibilidade, no horizonte, de transformação, portanto, de adaptação e evolução. E nos adaptarmos fazendo uso de poucos recursos, valorizando e mesclando, “cortando e colando”, o que temos de melhor – como se de dois, em contínuas *collages* extasiantes, pudéssemos fazer três, quatro ou mais – pode ser um poderoso ponto de partida para pensar nossa América do Sul no século XXI.

Referências

CALVINO, Ítalo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia das Artes, 1994.

CEUPPENS, Christian. *Pindú el Viaje*. Asunción: Fondec, 2021.

DIARTE, Julio, FLEITAS, Claudia. *Arq Mod PY*. San Lorenzo: FADA, 2018.

ELGUE, Luis. *Retrospective: Jenaro Pindú*. The Architectural Review, Londres, julho. 2020. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/retrospective/retrospective-jenaro-pindu>. Acesso em 23/05/2023.

ESCOBAR, Tito. *Después de la ruina: la obra de Pindú*. Assunção: Museo del Barro, 2013.

IRACE, Fulvio. *Carlo Scarpa: “I see things only if I draw them”*. Domus n. 1079, Rozzano, mai. 2023. Disponível em: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2023/05/24/the-tactile-experience-of-detail.html>. Acesso em 27/05/2023.

OCAMPO, Aníbal. *Pindú, la arquitectura atemporal*. La Nación, Assunção, 03 jan. 2021. Disponível em: https://www.portalguarani.com/219_jenaro_pindu_espinola_/41269_pindu_la_arquitectura_atemporal__por_anibal_cardozo_ocampo__domingo_03_de_enero_de_2021.html. Acesso em 23/05/2023.

ORTIZ, José Luis. *Viaje al Paraguay*. México DF: Arquine, 2022.

ROCHA, Ricardo. *Arquitetura brasileira do século XX: uma história outra*. São Paulo: Annablume, 2023.

ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: GG, 1978.

SÁBATO, Ernesto. *Sobre Héroes y tumbas*. Buenos Aires: G. Fabril, 1961.

SCHMELZER, Matthias. et al. *The future is degrowth: a guide to a world beyond capitalism*. Londres: Verso, 2022.

SERES LENTOS E COLLAGES DO ACOLHIMENTO

A metáfora do encontro como prática democrática¹

SLOW BEINGS AND COLLAGES WELCOME
The metaphor of the encounter as a democratic practice

Taís Beltrame dos Santos² e Eduardo, Rocha³

Resumo

Colar é coligar. Colocar junto diferentes, neste trabalho, múltiplos agentes que compõem a vida nas cidades. Visando experimentar a collage como metáfora do encontro, apresentam-se os seres lentos - aqueles que doam seu tempo à receber o outro - o hóspede - errante, em um movimento intrínseco de hospitalidade. Tendo a cidade como cenário, a metáfora do encontro como prática democrática foi realizada como experiência pedagógica com graduandos de arquitetura e urbanismo e estudantes do quinto ano de uma escola municipal em Pelotas entre os anos de 2021 e 2023. A partir do exercício lúdico, que enunciou diferentes percepções sobre as formas do acolhimento e outras esferas subjetivas que compõem a experiência na cidade, percebemos a collage enquanto processo de desvendamento de medos, desejos e anseios de si e do outro. Compreendeu-se também a potência pedagógica e cartográfica da prática, que pode ser desdobrada para diferentes públicos, visando o planejamento democrático e social dos espaços da cidade.

Palavras-chave: collage, acolhimento, cartografia social, cidade contemporânea, pedagogia crítica.

Abstract

Paste is to collate. Putting together different, in this work, multiple agents that make up life in cities. Aiming to experience collage as a metaphor for the encounter, slow beings are presented - those who donate their time to receive the other - the guest - wandering, in an intrinsic movement of hospitality. With the city as a backdrop, the metaphor of the meeting as a democratic practice was carried out as a pedagogical experience with architecture and urbanism undergraduates and fifth-year students at a municipal school in Pelotas between 2021 and 2023. Enunciated different perceptions

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Essa escrita é decorrência de questões que encontro durante a pesquisa de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, na qual escrevo a dissertação: 'SERES LENTOS E VIDA URBANA: Caminhografia pelas de Montevideo, Porto Alegre e Pelotas', e se alongam como campo de exploração para além dele, que convergem ao que venho pesquisando enquanto doutoranda e graduanda em artes visuais - licenciatura. Um pequeno resumo desse texto foi apresentado na Conferência da Rede Lusófona de Morfologia Urbana Portuguese-language Network of Urban Morphology / PNUM), no ano de 2022 no eixo "FORMAS URBANAS E EDUCAÇÃO: vertentes, práticas e aplicações".

² Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPAR/UFRGS. Graduanda em Artes Visuais pelo CEART/UFPEL. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROGRAU/UFPEL. Arquitecta e Urbanista pela FAUrb/UFPEL.

³ Professor Associado FAUrb/UFPEL. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPAR/UFRGS. Mestre em Educação pela FAE/UFPEL. Especialista em Patrimônio Cultural pelo CEART/UFPEL. Arquitecto e Urbanista pelo CAU/UCPEL.

about the forms of reception and other subjective spheres that make up the experience in the city, we perceive collage as a process of unveiling fears, desires and anxieties of oneself and the other. The pedagogical and cartographic power of the practice was also understood, which can be deployed to different audiences, aiming at the democratic and social planning of the city's spaces.

Keywords: collage, greeting, social cartography, contemporary city, critical pedagogy.

A Collage, a espera e a errância

Colar é coligar. Colocar junto e estabelecer encontros. Criar relações que alteram o sentido das partes, evidenciando provocações e estabelecendo significados a partir da diferença. Colar é um ato de rebeldia em um mundo despedaçado. É um movimento de juntar os heterogêneos e produzir pensamento a partir e através da imagem, permitindo que a própria imagem comunique o que ela também produz, em que a encontra, recorta e cola. No ensino, a colagem é a potência de pensar e apresentar desejos, angústias, medos e sonhos de si e do outro.

O trabalho visa explicitar a collage do acolhimento como metáfora de encontro, ao compartilhar experiências pedagógicas realizadas em oficinas para graduandos em arquitetura e urbanismo nos anos 2021 e 2023, e estudantes do ensino fundamental (quinto ano) de uma escola municipal na cidade de Pelotas, no ano de 2022. Propõem-se um exercício lúdico a partir da apresentação de diferentes agentes e situações da cidade, conjugando o encontro dos diversos atores que moldam a experiência acolhedora na cidade e as formas do acolhimento.

A ideia do acolhimento suscitada por Derrida (2003), predispõe atores que geram sensações relativas. Supõe por um lado o hospedeiro, aquele responsável por receber e gerar a hospitalidade - e espera; e por outro lado o hóspede, o estrangeiro que precisa ser recebido - o errante. O hospedeiro e o hóspede, ou ainda a espera e a errância são intrínsecas, uma a outra.. Só existe espera com errância, e vice versa.

De outra parte, seríamos remetidos a esta implacável lei da hospitalidade: o hospedeiro que recebe aquele que acolhe o hóspede, convidado ou recebido, o hospedeiro, que se acredita proprietário do lugar, é na verdade um hóspede recebido em sua própria casa. Ele recebe e a hospitalidade que ele oferece na sua própria casa, ele a recebe de sua própria casa – que no fundo não lhe pertence. O hóspede casa, o sem si da casa não se apresenta com um sentido, mas apenas como representação. O hospedeiro como host é um guest. A habitação se abre a ela mesma, a sua 'essência' sem essência, como 'terra de asilo'. (DERRIDA, 2004, p. 58)

O acolhimento é assim, um jogo de encontro, onde as ações de receber e ser recebido modificam o espaço e a própria relação. Nesse sentido, "a hospitalidade coloca o tema do espaço não no espaço, mas no indivíduo, como se ele próprio portasse a hospitalidade, o próprio espaço" (FUÃO, 2014, p.175). O que propõe a especulação de que a arquitetura e a própria cidade não portam por si à hospitalidade, mas que essa é gerada por aqueles que se relacionam nesse espaço.

Se a crise do acolhimento no espaço não está no espaço, mas sim no próprio encontro com a alteridade, a collage se torna um dispositivo de articulação entre os medos, desejos e demandas daqueles que usam a cidade. Entende-se a collage como

uma metáfora do encontro como prática democrática da cidade por vir⁴, onde o uso e pensamento de espaço (e projeto) são colocados em relação oportunizando o enfrentamento do pensamento e ação sobre esses espaços - que pode ser múltiplo. Quando utilizada como ferramenta em sala de aula, a collage como metáfora do encontro contribui para o ensino crítico que se expande para além do planejamento de arquitetura e urbanismo, insinuando possibilidades que adentram à formação dos sujeitos e sua atuação enquanto agentes emancipados (FREIRE, 2004).

Os resultados, outras formas de pensarmos o acolhimento na cidade, ressaltam a importância de considerarmos: as relações de *hostipitalidade* conforme apresentado por Derrida (2003) onde o hospedeiro se torna refém do hóspede e vice versa e de pronto se passa da hospitalidade para a hostilidade; e os acontecimentos menores – que impactam na experiência urbana no desenho e planejamento de nossas cidades. Também estabelecemos rastros para a educação e pistas para o planejamento que considerem o pensamento de públicos de diversas idades, interesses e vivências, articulando-se como uma metodologia para cartografia em sociedade. Compreende-se que a cidade e a cidadania devem ser parte da educação básica, assim como a ponte possibilitada pela educação básica pode auxiliar no pensamento e gestão dos espaços da cidade.

O acolhimento e os seres lentos

Compreendemos o acolhimento como uma afetividade in-condicional, fundadora da cidade. No sentido de hospitalidade: “A hospitalidade é o lugar que faz repensar a arquitetura, a casa, o abrigo. O lugar que dá lugar ao lugar. O sentido sem lugar que dá sentido ao lugar” (FUÃO, 2014). Uma relação ética que pressupõe abrir portas (e janelas) ou fechá-las, e que se emancipa no entre. O acolhimento que supõe um hospedeiro – responsável por gerar a hospitalidade, e um hóspede – que o arrebatou e chega sem avisar. Sem que ninguém espere. Uma relação que pode ser chamada de hostipitalidade, porque mistura o afago e o refugio, em uma comunhão intrínseca.

A hostipitalidade pode significar muitas coisas, mas sobretudo no campo da arquitetura e urbanismo, pode dizer sobre a coexistência sensível, do acolhimento da diferença. No sentido, in-condicional:

Essa hospitalidade também pode ser compreendida como a inclusão do outro dentro da prática disciplinar do projeto arquitetônico nas faculdades, incluindo esse ‘diferente’, essa ‘diferença’ poderá fazer surgir novos programas de projeto até então inéditos dentro da academia, como por exemplo a ocupações baixios de viadutos para fins sociais. Especificamente, também descobrindo as formas em que o acolhimento se apresenta na arquitetura, assim como as morfologias do acolhimento na cidade. O discurso de Derrida revela novos horizontes para a educação onde se recoloca a dimensão ética como sentido. O estudo da arquitetura como objeto autônomo tem se mostrado frágil, insustentável, porque o que funda a arquitetura não é a pedra, a fundação, mas o fundamento humano que deve estar em sua interioridade (FUÃO, SOLIS, p.26).

4 Estabelecemos, derridianamente, uma distinção entre futuro e por vir: o futuro é ou reprodução do presente em temporalidade próxima ou longínqua ou, então, sua evolução. O por vir, no entanto, nos traz a ideia de algo que está por acontecer, desconhecido, no entanto, dado como im-possibilidade inicialmente, mas ponto de partida para a transformação, a recriação, o repensar ou reformular. Isto se torna possível somente com um deslocamento imprevisível com relação à situação inicial (FUÃO, SOLIS, 2018, p.23).



São os seres lentos os seres do acolhimento que abrem suas portas e janelas em paredes que nem suas são. São os esperrantes⁵ por natureza, lentos, que param em um locus público, onde abrem seu receptáculo⁶, esperando que um errante o arrebathe. Hospedeiros, que recebem o outro no quase nada. Sua generosidade é seu tempo, alentado, uma duração dimensionada, que não corre em ônibus, celulares ou outras tecnologias velozes. Sua hostipitalidade está em sua singeleza, em sua doação do tempo de si para o outro, sob forma de acompanhamento, conversa, parada. Ações de abertura - acolhimento - do outro que acompanham sua urgência de sobrevivência.

Sua lentidão se contrapõe aos tempos velozes responsáveis pela reprodução de uma identidade verticalizada e padrão que enseja uma experiência de estética global⁷ e capitalizante. São seres do tempo lento. Homogeneizados e inquietos, responsáveis pela prática menorizada, plural e acolhedora no centro das capitais e nas ruas das cidades pequenas. Desaceleram à velocidade exacerbada porque não se encaixam, não condizem, não cabem ou não convêm a ela. Assim, estão no esquecimento, nas zonas opacas onde o encontro e a alteridade são possíveis⁸, criando gambiarras e aproveitando os restos da sociedade veloz (figuras 1 e 2). Pertencem à esfera para-formal⁹, daquilo que não sabemos como ordenar, compreender ou reproduzir e por

5 O esperrante é aquele que espera que o errante o arrebathe, é de certa forma também um hospedeiro. Está aberto ao acolhimento do diferente nessa espera. Já a errância é visceral, é indomável. É ela que bate na porta, causa tropeço e muda a direção. O errante é indômito. Embora ele também espere, ele chega sem avisar e precisa ser acolhido. “É aquele que normalmente está só de passagem, em trânsito. Que pode partir a qualquer momento, mas também é propenso a permanecer definitivamente (FUÃO, 2014)”.

6 As cartografias que encadeiam o uso da cidade pelos seres lentos aos aspectos morfológicos da cidade não serão abordadas nesse artigo, mas podem ser encontradas na dissertação de mestrado de SANTOS (2021), no capítulo ‘Coleções e Invenções’.

7 A estética global é uma sustentação de generalização dos desejos e necessidades, que pode, teoricamente, ser alcançada, de qualquer lugar, desde que se tenha as condições necessárias (SANTOS, 1997).

8 A alteridade como o que margeia dois territórios existenciais (GUATTARI, 1992). Entende-se por território um modo de ser ou um modo de expressividade. É o que marca a distância entre dois seres da mesma espécie, sendo a distância não uma medida, mas um ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997). “Territorializar é um movimento do Ritornelo. O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma pose (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro deveio em um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. [...] O papel do ritornelo é territorial, é um agenciamento territorial – de um território existencial (uma forma de existir e produzir subjetividade)”. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.4. São Paulo: editora 34, 1997.

9 O para-formal se apropria de categorias alternativas para explorar o campo do meio, as zonas intersticiais da cidade ordinária. Para-formal, é algo relativo a forma, mas que ao mesmo tempo não se configura como tal. É um ligar de cruzamento entre o formal, no sentido de formado, e o informal, no sentido de em

Figura 1 - Mesa de dama “montada” pelos seres lentos na Praça da Alfândega (POA). Fonte: da autora, 2021. Figura 2 - Carrinho de pipoca abrindo janelas em uma fachada cega, na Rua dos Andradas (POA). Fonte: da autora, 2021.

isso mesmo costumamos ignorar (não falar ou apresentar) nos projetos e práticas de planejamento urbano e cultural.

Obrigados a criar suas próprias táticas inventivas, buscando reterritorializar os espaços e produzir alteridade, os atores do tempo lento, atrasam o seu próprio locus no espaço-tempo, bem como o território daqueles que por eles passam, interferindo – mesmo que minimamente, no tempo veloz da cidade. Por não seguirem as leis abstratas dos tempos rápidos, mas utilizá-las, manipulando suas estruturas e alterando-as, imbricando-se nas brechas, são agentes da experiência¹⁰. Atores de uma estética local, territorializada e adaptada, que podem nos dizer sobre a arquitetura, a vida urbana e os acontecimentos nos centros de nossas cidades. São capazes de nos demonstrar a dimensão imprevisível e necessária da cidade.

São seres, mais ou menos fixos ou fluxos, lentos e rápidos, nômades e sedentários. São errantes e esperrantes territorializados ou em devir que modificam o espaço por preferência, emergência ou casualidade. São atores da hospitalidade e vivacidade urbana. São os ordinários. Sem eles, a cidade é só função e planejamento, é desencanto (SANTOS, 2021, p. 280).

Banalizadas pelos parâmetros acelerados e padronizados, muito embora sempre tenham impresso suas presenças, são agentes que guardam em si o respaldo do acolhimento, a capacidade de interferência e desconstrução. Uma desconstrução na busca das estruturas não vistas e algum princípio de formação que permita reinterpretar, outros modos de ver o real, numa remontagem das heterogêneas camadas que compõem as coisas (LEITE, 2016, p.20).

Nesse jogo de errantes e esperrantes, hóspedes e hospedeiros, como podemos apresentar a cidade, e entender as relações de acolhimento geradas por esses muitos corpos que esperam e deambulam lentamente pela cidade?

A collage como metáfora do encontro

A collage, como uma conjugação de movimento e propulsão de encontro, reúne os múltiplos fragmentos de agentes e os coloca em relação, conformando cenários mais ou menos abstratos de cidade. Que relações conjugam quais lugares? Como essas relações podem indicar saídas para o projeto de arquiteturas lentas e cidades mais acolhedoras?

No livro 'A collage como trajetória amorosa', Fuão pressupõe três etapas: O recorte, que passa antes pela seleção daquilo que se pretende utilizar; O encontro, momento em que testa-se outras aproximações, conexões e imaginações a partir de muitos fragmentos aparentemente distintos; e por fim, a collage, que é quando os elementos são fixados e já não podem ser modificados, a não ser por uma grande ruptura (2011). Dessas três etapas, pode-se fazer uma metáfora tanto sobre a cidade, quanto a partir de uma metodologia de projeto em arquitetura-urbanismo. Em ambos os casos, o que nos interessa é o movimento, o encontro.

formação entre o previsível e o imprevisível. Embaralha assim o que é formal, como o que é amparado pela legislação e o informal, como o não protegido por leis, estabelecendo-se sobre o que habita a fresta entre eles (ALLEMAND; ROCHA; PINHO, 2014).

¹⁰ Experiência como aquilo que nos acontece (LARROSA, 2002).

Chamo de "Encontro" a relação recíproca envolvente entre figuras, objetos e corpos, ou do próprio ser frente ao outro, ou mesmo de sua representação. O encontro na collage se estabelece no intervalo significante entre os limites posteriores ao recorte e anteriores à collage, quando as figuras são testadas em suas aproximações e significados, antes que a cola 'fixe' definitivamente sobre o suporte-papel. É o instante em que o movimento da produção se acelera, e as figuras já recortadas agitam-se e dançam totalmente livres e sem compromisso, umas sobre as outras. Umas em buscas das outras. Collage é hospitalidade, a casa que recebe as figuras (FUÃO, 2014b).

Na indefinição do processo de encontro, a provocação ganha um movimento que pode se desdobrar pela eternidade. É um encontro ingênuo e potente, que provoca o pensamento de quem o maneja. Como metáfora de cidade, a collage possibilita um poder de decisão que normalmente é outorgado a poucas pessoas. Em cada escolha e movimentação, aciona-se os sentidos do acolhimento, do medo, e de outros canais da subjetividade que operam constantemente em nossa experiência urbana.

A collage, como metáfora de encontro na cidade, e de desconstrução da arquitetura-urbanismo, pode despertar sentimentos e ilusões que revisam as certezas promulgadas sobre a diferença. A partir da imagem fragmentada, pode-se construir um novo mundo – e tantas novas arquiteturas.

A collage só pode existir em um mundo despedaçado, fragmentado pelos golpes de cortes que a máquina fotográfica faz na realidade. A verdade é que não pode haver collage em um mundo intacto, onde não existam pedaços para serem colados. Collage é um gesto sobre um mundo destrozado, de alguma forma. Quem faz collage não pode contentar-se com um mundo em ruína. Re-colar esses fragmentos é construir um mundo novo (FUÃO, 2011).

Como um gesto de atenção e pensamento, a collage é também cartografia, e prática de um tempo lento. Sobretudo o encontro, ela escorre pela lisura da folha, ou da tela, tramando possibilidades inevitáveis. Ela é uma possibilidade de acontecimentos, e por isso é tão versátil e potente enquanto ferramenta pedagógica e arte-terapêutica.

Além de utilizada para compreensão e reunião dos múltiplos fragmentos coletados nas cidades - as figurinhas, será movimentada, colada, encontrada por estudantes de arquitetura e urbanismo, e crianças de uma escola fundamental na cidade de Pelotas. Nesses momentos, os fragmentos serão utilizados como dispositivos mobilizadores, porque quando despedaçados têm a potência de invocar as subjetividades daqueles que o manejam.

Fazendo collage e gerando encontro

Buscando explicitar as relações do acolhimento na cidade, e compreendendo a educação como um ato político (FREIRE, 2005), o exercício da collage como metáfora tem por objetivos: refletir sobre os agentes e atores que modificam o espaço urbano da cidade; Instigar o discurso e pensamento sobre a cidade, seus espaços públicos visando apresentar possibilidades de compreensão e ação nesse locus; Investigar os movimentos da cidade e a apresentação de condições subjetivas como o acolhimento, a hostilidade e a hostipitalidade.

O exercício foi realizado em três ocasiões distintas:

- Curso de extensão aberto para à comunidade acadêmica e não acadêmica promovido pela Revista Píxo e pelo PROGRAU/UFPel no ano de 2021. A oficina ocorreu remotamente e digitalmente e aconteceu em dois encontros, totalizando 12h. Os cenários de base foram disponibilizados, tal como as figurinhas. Os participantes poderiam utilizar qualquer imagem que quisessem para compor a collage.
- Oficina em aula de arte de duas turmas de ensino fundamental (quinto ano)¹¹. As atividades foram desenvolvidas presencialmente no período de duas horas/aula por turma (1h40min). O suporte foi uma folha A3 em branco, os participantes receberam as figurinhas em cartela e os cenários poderiam (ou não) ser desenhados pelos participantes.
- Oficina em turma do primeiro semestre da FAUrb/UFPel. Turma de Teoria da Arquitetura e Urbanismo na Contemporaneidade. O suporte foram folhas A3 e os cenários foram compostos a partir das '100 imagens da Arquitetura Pelotense'¹², que haviam sido visitadas e fotografadas pelos estudantes. A metáfora do encontro visou reunir as arquiteturas, os seres lentos e outros recursos necessários para comunicar a experiência de caminhar por essas 100 imagens (que não eram só imagens). O processo de collage aconteceu em três horas/aula (2h30min), e ao final, todos grupos compartilharam o processo.

De maneira geral, o exercício da collage se desenvolveu em quatro momentos que por vezes se sobrepujam:

Introdução ao tema conversa sobre o espaço público e agentes das cidades.

Nessa etapa, os conceitos revisados foram aproximados das vivências dos alunos a partir de uma metodologia dialógica (FREIRE, 2005). Esse processo de aprendizagem, é permeado pelo reconhecimento dos diversos saberes culturais que os educandos carregam consigo – e que também interferem nas relações possibilitadas no espaço escolar e universitário. É a partir desse conhecimento que discute-se as responsabilidades e direitos das pessoas na cidade. Em todos os casos, para além dos conceitos de seres lentos e às relações de acolhimento propostas por Fuão (2014) e Derrida (2003), foram discutidas as definições de espaços públicos, o papel dos diferentes gestores da cidade, a profissão 'arquiteta e urbanista' e também as possibilidade de modificação da experiência nesses espaços a partir das pessoas. Algumas pertinências sobre os centros foram apresentadas, bem como discussões sobre o patrimônio material e imaterial. Quando falamos de centro e espaço público, todos possuem vivências para contribuir, o que instiga a aprendizagem e o exercício.

O recorte dos agentes já selecionados.

É nesse momento que os educandos aproximam-se da das figurinhas¹³ impressas:

¹¹ O exercício da collage foi feito em sala de aula durante minha atividade de estágio obrigatório do curso de licenciatura em artes visuais.

¹² O projeto de extensão, comemorativo aos 50 anos da FAUrb/UFPel, tem por objetivo realizar caminhadas e discussões, a partir do ato de (re)fotografar as "100 Imagens da Arquitetura Pelotense" (MOURA, SCHLEE, 1998), para repensar as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural, a arquitetura e a cidade. Mais informações em: <https://wp.ufpel.edu.br/100imagens/o-projeto/>.

¹³ Remete-se às figurinhas adesivas dos álbuns de figurinhas temáticos e também às cartelas de adesivos de personagens. As figurinhas normalmente seguem um motivo principal que as coloca em movimento pela própria história e/ou ideia que representam e recorrentemente estão vinculadas à ideia de personalidade. As figurinhas são utilizadas por crianças, jovens e adultos para personalizar a lancheira,

os seres lentos (figuras 3 e 4). Eles foram fotografados nas ruas de Montevideo, Porto Alegre e Pelotas e recortados de sua origem, que carregam ou não dispositivos de territorialização. São seres comuns na cidade que realizam diversas atividades urbanas, mas que usualmente são excluídos das representações idealizadas da cidade. Esses agentes, em todas as ocasiões, são disponibilizados em cartelas impressas de tamanho A5, A4 e A3 - o que possibilita uma liberdade maior de uso ou desconstrução da perspectiva.

Dadas as instruções iniciais, inicia-se o recorte. E começa-se a operar as possíveis relações, classificações e acolhimentos gerados, identificando o que está ali, o que precisa e pode ser criado. Ao identificar quem são os outros retratados nas figuras, identifica-se 'quem eu sou', exercitando um movimento de hospitalidade. É nesse momento que se seleciona quem são os seres lentos que participarão da collage - e que são bem vindos no espaço que estou criando - e quem ficará de fora.

O encontro.

No momento do encontro, os fragmentos encontram-se com seus pares e díspares e movimentam-se encontrando significado. "O objetivo - antes de tudo - é a provocação, provocar a ação, o movimento, a vida, a criação e a união. [...] O encontrar-se caracteriza o estado aberto e receptivo de todas as figuras" (FUÃO, 2011, p.51-52).

Nesse processo, quem modifica e reintegra as imagens evoca parte de si, suas vivências e trajetórias. A organização dos fragmentos em categorias familiares (crianças/adultos/idosos; mulheres/homens; pessoas/dispositivos; vendedores/transeuntes - ou em não familiares/ inesperadas- diz mais sobre essas pessoas, do que sobre os fragmentos (figura 5). É nesse movimento que começa a constituição de si e do outro - a cidade.

Nesse processo, o sentido de público e privado se instauram, por vezes se flexibilizando. Aquele que habita a cidade, habita e é habitado. A metáfora se faz livre e os paradigmas e preconceitos internalizados são anunciados, abrindo caminhos para problematização de diversas questões éticas e estéticas. Por isso, enquanto exercício que objetiva movimentar o pensamento, é interessante que os encontros que constituem o espaço apresentados sejam acompanhados de discussões, buscando compreender os motivos subjetivados que nos levam a acreditar que uma figura fragmentada é capaz de anunciar um mundo de medos e desejos. "A palavra desejo deve ser aqui entendida como compreenderam os surrealistas, como sendo a ânsia de um processo de realização, uma manifestação do reprimido, uma construção do imaginário, uma saída aos obstáculos que impedem a expressão" (FUÃO, 2011, p.58), o que desencadeia as possibilidades cartográficas deleuze-guattarianas (1995) de mapear as subjetividades coletivas e elucidar as diferenças que são postas em jogo na cidade. Nesse segundo sentido, a própria reunião em organização cria uma metáfora do encontro na cidade, que acontece da forma mais fundamental possível: a partir das pessoas e suas diferenças, reiterando a proposta derridiana de acolhimento e retomando a possibilidade de criação na cidade a partir do encontro de si e do outro. O corte e o encontro explicitam a não neutralidade da representação e são capazes de denunciar reproduções internalizadas.

o material escolar, o notebook, as janelas, a térmica de chimarrão.... Recentemente também foram adaptadas ao meio digital, onde se juntam aos emojis para expressar emoções, situações e mensagens. Na arquitetura, as figurinhas são conhecidas como calungas, e usualmente são utilizadas para evidenciar a escala humana nos projetos, ainda que assumam - mesmo que nem sempre anunciadamente - as políticas que perpassam a estética apresentada. Enquanto fragmentos do todo, cada figurinha representa em si um mundo. E é nesse sentido que estão sendo utilizadas aqui.

Figura 3 - Seres Lentos. Figurinhas disponibilizadas para collages. Fonte: (SANTOS, 2021).



Figura 4 - Seres Lentos. Figurinhas disponibilizadas para collages. Fonte: (SANTOS, 2021).



A cola.

Concretizando o trabalho da collage, a cola une os fragmentos e consagra uma etapa, um movimento. É quando a dúvida é acordada e dá lugar à permanência. É ela que prega o mapa final e coloca tudo em seu lugar, impedindo a continuidade infinita do movimento. A cola sintetiza e consagra simbolicamente o encontro, o fixando. Define o que participa da cena, e o que não importa, e pode ser jogado fora (os restos). É a etapa mais rápida, mais dolorida, e talvez menos importante. A cola consagra a imagem. Marca um momento. Depois que a cola, cola, para desfazer a colagem é preciso fragmentar novamente.

Compartilhamento do processo.

Falar sobre seu processo é anunciar um pensamento e percorrer um mapa. A fala ou a escrita dão densidade à collage e amparam um movimento que foi enfrentado com a cola. Esse compartilhamento permite que a collage em sua totalidade não perca sua força de anúncio, principalmente para aquele que a gera. Ao compartilhar com o grande grupo a compreensão das tomadas, os acontecimentos e pensamentos que passaram e os questionamentos gerenciados amplificam a metáfora como prática democrática, porque colocam no grande grupo os medos, anseios e desejos anunciados. A prática, corrobora com a pedagogia do oprimido freiriana porque permite a participação ativa dos participantes (figura 6). A contextualização das discussões estimula a construção coletiva do saber e altera a prática desse saber sobre a cidade para a própria cidade. Nota-se, que a metáfora opera de maneira ativa na construção da experiência urbana, ainda que feita dentro de um espaço privado - a escola ou universidade. No sentido apontado por Larrossa (2000), é através da linguagem que construímos significados e conhecimentos, o que é essencial para dar sentido à nossa experiência.

No fundamento do encontro e do acolhimento, a partir das relações de hospitalidades tecidas com seres lentos e seus dispositivos, seria possível pensar em espaços para abrigar de fato situações, que são escanteadas pela perspectiva que persegue



tradicionalmente o fazer e pensar da arquitetura e urbanismo¹⁴? Que espaços podemos criar quando abdicamos das regras óticas com um ponto de fuga?

A experiência com as crianças que não conheciam o desenho perspectivado revelou a possibilidade do movimento ao encontrar livremente as múltiplas figurinhas, sem preocupação com proporções, regras de composição ou outras relações de sintaxe visual que invadem o processo de produção da collage dos alunos da arquitetura. Alguns traços dos jogos de tabuleiro e games digitais também foram notados nas diversas collages. As referências de representação sempre fazem parte do modo como nos expressamos, ainda que não percebamos.

Percebeu-se que na medida em que as regras e instruções eram ampliadas, as collages perdiam o sentido subjetivo e inconsciente do acolhimento, dando lugar à mera representação. O que sugere, que apenas instruir os participantes a gerarem um espaço de encontro entre as figurinhas seja interessante para estabelecer uma relação onde o inconsciente seja bem vindo e rompa efetivamente com a colagem como representação, dando lugar à collage como processo e metáfora do encontro. Nesse sentido, abrir mão de cenários estabelecidos pela perspectiva e pela fotografia amplia a noção morfológica do espaço público, dando lugar a espaços de encontro que não sejam os tradicionalmente encontrados na malha urbana da cidade, como a praça, a rua, o largo, o parque.

Vale destacar, que o cenário mais provocativo foi o “inferno”, trabalho apresentado por um aluno do ensino fundamental com autismo (figura 7). Em seu processo, o aluno contou que para ele espaços com muitas pessoas são horríveis para estar: um inferno. Assim, o inferno surge como o lugar que dá lugar à experiência desse aluno na cidade, o que provoca o nosso pensar sobre a “prática democrática” do espaço. Pode existir um espaço para todos?

¹⁴ Para saber mais sobre a domesticação da visão, ler: FUÃO, Fernando. A máquina de fragmentos: a construção da arquitetura através dos primeiros instrumentos óticos. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/10/a-maquina-de-fragmentos-construcao-da.html>

Figura 7 - Collage do aluno do quinto ano do ensino fundamental.
Fonte: acervo da autora, 2022.



O lugar do acolhimento, no processo, revelou os preconceitos e estereótipos mais recorrentes e identificados. As figurinhas mais repetidas foram os mobiliários e a mulher branca de vestido rosa. As pessoas com cachorros também foram bastante escolhidas, e logo depois as pessoas sentadas. Entretanto, não se pode identificar figuras que foram completamente esquecidas ou inutilizadas.

Percebe-se que o sentido da hospitalidade incondicional é quase plausível nas crianças. Elas são sensíveis às questões de igualdade e justiça. A presença das diferentes figuras não causou medo, comentários rudes ou qualquer tipo de preconceito que pudesse denunciar ideias higienistas. Eram apenas figuras de pessoas (figura 8). O mesmo não ocorreu com o exercício com os estudantes de arquitetura e urbanismo, que passavam perplexos e contrariados principalmente pelos catadores, moradores de rua, engraxates e garis. Não se percebeu revelações sobre a cor da pele ou o gênero na escolha das figurinhas.

De modo geral, as figurinhas foram pouco alteradas, recortadas, rasgadas e justapostas. Percebeu-se dificuldade de dilacerar o corpo e de sobrepô-lo, o que criaria anomalias. Quando aconteceu, foi prevaletente com as arquiteturas, o que gerou movimentos interessantes de alteração de sentido, e no caso da figura nove, com os guardas armados, que fardados representam mais uma instituição que a si mesmos. Repare: as pessoas não foram fragmentadas, mas as arquiteturas sim (figura 9).

Pode-se dizer também, ao acompanhar o processo, que assim como a lógica de acomodação da cidade, existe um movimento de quem chega primeiro. Primeiro, os seres com dispositivos, bancas, mobiliários, bicicletas são alocados. Muitas vezes, não havia nenhuma imagem de transeunte nas collages, e sob a brincadeira de: “não tem ninguém caminhando por aí?”, imediatamente os caminhos eram preenchidos. Esse pequeno processo reitera a ideia de que para haver acolhimento, é necessário espera, logo, os hospedeiros são primeiro alojados, e depois os esperrantes. Uma metáfora.

A ausência de árvores e vegetações nas figurinhas também gerou grande incômodo em vários participantes. Em geral, parece que não se pode conceber espaços públicos acolhedores sem arborização. Assim, quando o collagista decide colocar árvores,



Figura 8 - Collage de grupo de alunos do quinto ano do ensino fundamental. Fonte: acervo da autora, 2022.

normalmente elas vêm antes mesmo do que as pessoas, inaugurando o sentido primeiro de espera, e possibilitando também a errância (figuras 10-17).

Pistas e possibilidades

Embora as figurinhas sejam várias, elas ainda são muito muito limitadas. A verdadeira metáfora da cidade poderia começar na coleta dos diversos fragmentos na vivência urbana, como jogo caminhográfico. Assim, para além dos fragmentos, levaríamos a experiência urbana para sala de aula, assim como fizeram os estudantes de Teoria 1, quando caminharam pelas 100 imagens da arquitetura Pelotense. Nessa prática, o discurso e a collage ganham densidade e permitem a interlocução entre quem eu sou, o que eu penso, o que vivi e como criaria um espaço de acolhimento. Acredita-se que a collage é sempre uma descoberta do eu, por isso ela é terapêutica. Nesse sentido, começar pela experiência na cidade pode potencializar a metáfora proposta.

As questões da velocidade e lentidão também são recorrentes nos discursos e especulações compartilhadas. Ao conjugar o encontro entre as diferentes pessoas, a necessidade de desacelerar é sempre comunicada, principalmente entre os adultos. Ao posicionar os feirantes e vendedores para-formais, ativa-se a ideia da experiência acolhedora e plural na cidade, afinal, esses abrem portas, janelas e sorrisos em fachadas envidraçadas, muros e lugares vazios, lentificando a temporalidade em alteridade. Os seres lentos agenciam o tempo de espera, abrigando em sua intimidade o outro, com o olhar, a conversa ou até mesmo a mesa posta. Sua lentidão está intrinsecamente à espera, esperrante, que espera que outro ser - o errante e/ou collagista, o encontre, modificando sua existência. A lentidão, nessa metáfora, é realizada com a escolha de quais figurinhas são coladas antes ou depois.

Embora se valorize a criação de novos sentidos a partir do encontro de agentes diferentes, são poucas as composições que alteram significativamente o sentido isolado dos fragmentos. A alteração do sentido se dá muito mais intimamente e subjetivamente, do que é demonstrada na composição das figurinhas.



Alargando o sentido da collage como processo, é interessante que além das imagens, se criem fotografias, vídeos ou gifs do processo, que ajudem a narrar os encontros e pensamentos cartograficamente. Os processos podem se desenvolver também em outros suportes e dimensões, o que ampliaria o objetivo da proposta. O texto, individual ou coletivo, para além da apresentação falada, pode ajudar a registrarmos para compreendermos os sentidos e desejos anunciados em esferas subjetivas pela prática metafórica de cidade.

Assim, assimilando diversos movimentos possíveis, a partir de pessoas que ‘realmente existem’ e moldam a cidade, podemos metaforicamente viver cidade, treinar cidade e existir cidade, assinalando modos de vida mais corajosos e abertos à habitar os centros e periferias que recorrentemente são apontados como lugares de violência e perigo, transformando-os. O exercício, ao incitar a experiência urbana quase como um jogo, ressalta o papel de cada pessoa em caminhar, parar, vender, performar o espaço público da cidade gerando acolhimento. Por fim, celebra-se a potência do exercício como metáfora de encontro que proporciona uma gama de questionamentos que problematizam as estruturas intersubjetivas e preconceitos que reproduzimos na cidade, além de evocar as memórias de experiências na rua, em diversas cidades, o que anuncia a amorosidade presente na collage. Acredita-se que o desejo e os medos são sentimentos que precisam ser comunicados quando falamos de experiência, sobretudo nos espaços públicos da cidade. Só assim os mesmos podem ser investigados e transformados para que criemos cidades mais democráticas e acolhedoras.

A experiência na escola, estabelece a possibilidade e a importância de criarmos pontes com a educação básica, valorizando esse espaço como meio de diálogo entre a universidade e a infância, ou ainda, entre a infância e a cidade. Acredita-se que introduzir possibilidades, problemas e conflitos que invadem a vida comum e alteram nossa percepção no espaço urbano como pauta na escola pode avivar diferentes modos de construir a vida na cidade. Como propõe Larrosa: “A infância é um outro: aquilo que, sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento” (2000, p.184). A infância é o que ainda é desconhecido, mas se quer saber. O que está em alteridade às medidas do nosso saber e poder.



Figuras 10-17 - Processo de collages do curso “collages do acolhimento” realizado na Faurb/UFPEL. Fonte: acervo da autora, 2021.

Assim, a experiência na escola também estabelece rastros para a educação e formulação de cartografias e pistas para o planejamento que considerem o pensamento de públicos de diversas idades, interesses e vivências, articulando-se como uma metodologia para cartografia em sociedade. Compreende-se que a cidade e a cidadania devem ser parte da educação básica, assim como a ponte possibilitada pela educação básica pode auxiliar no pensamento e gestão dos espaços da cidade. As crianças e adolescentes têm uma imaginação vívida e muitas vezes têm ideias únicas e inovadoras. Permitir que elas expressem suas opiniões sobre a cidade pode levar a soluções criativas e fora da caixa para os desafios urbanos. Além disso, estimular o respeito pelo espaço público e desenvolver o senso de cidadania, permite o empoderamento e a valorização dessas vozes, estimulando a responsabilidade pelo cuidado e gestão do ambiente em que vivemos.

Por fim, destaca-se a collage como metáfora do encontro como possibilidade de exercício cartográfico com diversos grupos - para além das crianças e adolescentes. A possibilidade de planejar a cidade e seus espaços em metáfora dentro de espaços tradicionais de ensino como associações, escolas, universidades pode ampliar a vivência fechada desses lugares. A abertura desses espaços para a colaboração e troca de ideias com a comunidade rompe com a ideia de que o pensar a cidade é uma atividade distante e restrita a especialistas. Em vez disso, se torna uma prática inclusiva e colaborativa, em que os moradores se sentem parte ativa da construção da cidade em que vivem, oferecendo oportunidades valiosas para a educação e sensibilização da população sobre questões sociais, ambientais, mobilidade, inclusão etc. Ao ampliar os espaços de discussão e envolver pessoas de todas as idades, origens e experiências, a cidade se torna uma obra coletiva criada por e para as pessoas que a habitam se encontrem e se acolham em hospitalidade.

Referências

- ALLEMAND, D. S.; ROCHA, E.; PINHO, R. B. Descobrimos a cidade “para-formal “: controvérsias e mediações no espaço público. *VIRUS*, São Carlos, n. 10, 2014. [online] Disponível em: <<http://143.107.236.240/virus/virus10/?sec=4&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 17 Jul. 2023
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. 1. ed. São Paulo: Escuta, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Adeus Levinas*. São Paulo: Editora Perspectiva. 2004
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- FIGUEIREDO, Pedro. *Cidades Catalizadoras*. Porto Alegre: ARQTEXTOS, n. 6, PROPAR UFRGS, 130-140.
- FUÃO, Fernando F.. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- FUÃO, Fernando Freitas. Esperrância: o lugar da espera e da errância. In: (Fernanda Bernardo, Org.) 2014b, Coimbra. *Colóquio Internacional de Pós-Graduação em Desconstrução. Heranças e Promessas da Desconstrução*. Coimbra: Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, 2014.

FUÃO, Fernando Freitas. As formas do acolhimento na arquitetura. In: SOLIS, Dirce; FUÃO, Fernando Freitas (org.). *Derrida e Arquitetura*. 1. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014.

LARROSA, Jorge. O enigma da infância. In: *Pedagogia profana: dança, piruetas e mascaradas*. 4.ed. Traduzido por Alfredo Veiga Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.183-199.

SANTOS, Milton. *Técnica Espaço Tempo*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

SANTOS, Taís Beltrame dos. *Seres Lentos e Vida Urbana: caminhografia pelas ruas de Montevideo, Porto Alegre e Pelotas*. 358p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas: 2021.

COLAR EM REDE

A produção de edifícios - e de textos - por meio de colagens

TO PASTE IN NETWORK
The production of buildings - and texts - through collages

Flávia Lima¹ e Giselle Azevedo²

Resumo

O artigo revisita uma pesquisa de doutorado que cartografou a rede sociotécnica do projeto arquitetônico da escola de educação infantil Espaço Cria, na cidade do Rio de Janeiro, entre 2015 e 2021. A cartografia reuniu as performances dos diversos atores em oito movimentos que tecem o relato da rede ao mesmo tempo que a performa. A pesquisa questiona o papel da Arquiteto nas redes de projeto-pesquisa, não como o criador, mas como um mediador privilegiado de um processo coletivo de criação. O artigo, no entanto, não se limita a um resumo do texto da tese, performando como uma nova colagem, resultante de novo recorte, novo encontro e nova cola, que, consequentemente, dão origem a um novo objeto.

Palavras-chave: pesquisarCOM, projetarCOM, escola, colagem.

Abstract

The article revisits a doctoral research that mapped the architectural project sociotechnical network of Espaço Cria early childhood education school, in Rio de Janeiro, between 2015 and 2021. The cartography brings together the performances of the various actors in eight movements that tells the network's story at the same time that make it happens. The research questions the role of the Architect in project-research networks, not as the creator, but as a privileged mediator of a collective creation process. The article, however, is not limited to a summary of the thesis text, performing as a new collage, resulting from a new cut, a new meeting and a new glue, which, consequently, give rise to a new object.

Keywords: researchWITH, designWITH, school, collage.

Um novo objeto

A chamada para a 26ª edição da revista Pixo com a temática “COLLAGE: do movimento à criação”, foi um convite para, passados dezoito meses da defesa, voltar os olhos para minha tese de doutorado, a fim de resumir-la em um artigo. O tema da chamada – collage – me parecia perfeitamente aderente à abordagem sociotécnica utilizada na pesquisa. O texto da final da tese é uma colagem de oito fragmentos temporais – nomeados na tese como movimentos – cartografados na rede sociotécnica do projeto arquitetônico da escola de educação infantil Espaço Cria, na cidade do Rio de Janeiro, entre 2015 e 2021, no qual o edifício é resultado da fusão associativa das performances dos seus diversos atores.

A intenção inicial de produzir um resumo não resistiu às primeiras reflexões sobre as etapas de uma collage: o recorte, o encontro e a cola. Um novo texto, com entre dez e vinte e cinco páginas, abordando o conteúdo previamente reunido em uma tese dez vezes maior, requer outro encontro, outra cola e, até mesmo, outro recorte. Trata-se, portanto, de um processo de produção de um novo objeto proveniente da associação de objetos já existentes. O resultado é, inevitavelmente, um artigo que não apenas aborda o tema *collage*, mas que performa, ele mesmo, uma colagem. Tal qual o modo de conhecer situado e engajado do pesquisarCOM (DAVID, 2018) empreendido na pesquisa, a escrita intencionada no seu relato – tanto na tese quanto no artigo – é situada e localizada. Ou seja, uma escrita que não oculta as suas marcas, mas que preza por afirmá-las (MORAES e BERNARDES, 2014). Uma escrita consciente de que se não há isenção na pesquisa, não haverá isenção no relato.

Afirmar a escrita como laboratório significa nela incluir marcas, hesitações, silêncios, gagueiras. A escrita não é de modo nenhum um espaço liso, isento de conflitos. Ela é um terreno de lutas porque nela e por ela fazemos existir certos mundos e não outros. Em nossos escritos, alguns mundos ganham consistência, enquanto outros são apagados (MORAES e BERNARDES, 2014, p. 9).

Além de não isento, um relato deve ser entendido como um mediador (LATOIR, 2012), que não apenas transporta um conteúdo tal qual um intermediário, mas que, como ator que é, age na rede, além de ser impactado por ela. O trabalho enfadonho de resumir, que vinha sendo procrastinado há dezoito meses, performava agora como um novo emaranhado de rede a ser desdobrada. A noção de política ontológica (MOL, 2008) sugere que nenhum objeto existe sem estar articulado com as práticas que o produzem, ou seja: existem múltiplas realidades (ontologias) que são performadas em lugar de uma mesma realidade que é observada por diversos olhos – ou pontos de vista – mantendo-se intocada no centro. As realidades múltiplas são atravessadas e manipuladas por “meio de vários instrumentos, no curso de uma série de diferentes práticas” (MOL, 2008, p. 6).

E isso nada tem a ver com a “flexibilidade interpretativa” facultada por “pontos de vista múltiplos” adotados sobre a “mesma” coisa. É a própria coisa que se permitiu ser desdobrada como múltipla e, portanto, ser apreendida através de diferentes pontos de vista, antes de ser possivelmente unificada em alguma etapa posterior, dependendo das habilidades do coletivo para unificá-los (LATOIR, 2012, p. 171).

Um artigo, portanto, não será apenas um novo olhar – ou ponto de vista – para a mesma realidade observada pela tese, e sim a produção de uma nova realidade que incorpora na rede a collage como forma de ver e performar projetos de arquitetura (FUÃO, 1992).

¹ Arquiteta, mestre em Engenharia de Produção e doutora em Arquitetura. Professora da Faculdade de Engenharia Civil da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Arquiteta, mestre em arquitetura e doutora em Engenharia de produção. Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A primeira etapa consiste na escolha dos elementos, das figuras que se pensa utilizar, e recortá-los, conforme a maneira que lhe interessa. A esta etapa denominei, obviamente, RECORTE. O material resultante desta operação constitui-se no que se denomina por FRAGMENTOS ou FIGURAS. A fase seguinte consiste em montar, casar as figuras recortadas. A este movimento, ou momento, costumo utilizar a expressão ENCONTROS, que serve para designar toda a sorte de aproximações que as figuras, liberadas de seu contexto anterior, costumam realizar. (...) Finalmente, a última etapa, a que dá nome ao procedimento, é a utilização da COLA, e tem por objetivo fixar uma figura à outra, ou a um suporte (FUÃO, 2011, p.7 e 8).

Sobre o ofício de projeto

A pesquisa em tela cartografou a rede sociotécnica do projeto arquitetônico da escola de educação infantil Espaço Cria. Os autores da Teoria-Ator-Rede (TAR), do inglês Actor-Network-Theory (ANT) refutam a ideia de Sociologia da Ciência, substituindo-a pela de construção sociotécnica de fatos científicos e afirmam que o “social” não existe de forma autônoma e, portanto, não pode ser utilizado para explicar nada, tampouco o ofício de projeto. Ao contrário, o social é um empreendimento prático de construção de mundo, que consiste em ligar - ou colar - entidades a outras entidades traçando redes formadas por múltiplas conexões - ou associações - envolvendo seus diferentes atores humanos e não-humanos (LATOURE, 2012).

No projeto do ambiente escolar cartografado na pesquisa, podemos citar como atores humanos, além da arquiteta projetistas, os representantes de órgãos regulamentadores (secretarias de educação, urbanismo e patrimônio), as fundadoras e diretoras da escola, os proprietários do imóvel locado, e os construtores e fornecedores da obra, corriqueiramente evidentes em cartografias de redes de projetos arquitetônicos. A eles, somam-se os educadores – incluindo entre eles todos os funcionários da escola, da portaria a limpeza – as crianças e suas famílias, com vozes ampliadas devido ao projeto pedagógico da escola alinhar-se à Educação Viva e Consciente - proposta e implementada por Ivana Jauregui na Escola Viva Inkiri, na comunidade de Piracanga no sul da Bahia, na Escuela del Bosque, em La Paloma no Uruguai e, mais recentemente, na Cidade Escola Ayni no município de Guaporé, no Rio Grande do Sul - e adotar a Metodologia de Projetos, tendo como referência o trabalho de José Pacheco, na Escola da Ponte, em Portugal.

Além deles, há ainda os atores não humanos, tais como: a chuva, as árvores, as leis, os abacates, os vírus, entre outros, que agiram de forma protagonista em muitas decisões do projeto. Entre os atores não-humanos imbricados na rede arquitetural, os objetos de representação e documentação do projeto - tais como croquis e imagens tridimensionais - merecem uma atenção especial. Tais objetos são a inscrição dos compromissos resultantes das negociações (CALLON, 1996). Não são, no entanto, apenas representações, mas atores que agem na rede, performando a edificação. Michel Callon é engenheiro e sociólogo e foi o primeiro autor a colocar as utilidades da Teoria ator-rede (TAR) para a compreensão da concepção arquitetônica de forma explícita. Segundo ele, enxergar o projeto como rede sociotécnica significa entendê-lo como um processo de negociação entre diversos pontos de vista e interesses, até que se atinja a estabilidade (CALLON, 1996).

Albena Yaneva ampliou as pesquisas de aplicação da TAR aos processos de projeto de Arquitetura. A autora é antropóloga, professora e diretora do Centro de Pesquisas em Arquitetura na Universidade de Manchester e se diz uma empirista radical, estando seu interesse voltado para a experiência e para as inúmeras conexões que permeiam o processo construtivo. A autora diferencia o arquitetural (capacidade de conectar coisas) do arquitetônico (qualidades intrínsecas) e recomenda que o primeiro seja o alvo das observações (YANEVA, 2012). A cartografia das controvérsias, um recurso metodológico para mapear as redes sociotécnicas, é utilizada por ela para a investigação do “arquitetural”. As controvérsias são, segundo Michel Callon, fóruns híbridos, espaços de negociações e conflitos entre os diversos atores imbricados na rede. Controvérsias em Arquitetura são as incertezas que envolvem um projeto e as situações de discordância que atravessam os diversos atores (CALLON, 1996). O projeto de arquitetura, abordado como rede sociotécnica pode ser performado como uma *collage* que recorta demandas divergentes e promove encontros controversos estabilizados com colas com poder adesivo limitado, uma vez que as estabilizações das controvérsias são sempre temporárias.

Sobre o ofício de pesquisa

Pesquisar e agir em simultâneo é a essência da pesquisa-ação, uma metodologia de pesquisa interventiva e participativa em que “os autores de pesquisa e os atores sociais se encontram reciprocamente implicados: os atores na pesquisa e os autores na ação.” (DESROCHE, 2006). Segundo Desroche (2006), nem toda pesquisa participativa é pesquisa-ação. Este seria o caso de pesquisas em que os atores são apenas convidados, sem uma postura de co-autoria, não exercendo a ação influente que Manuel Sarmiento (2012) entende ser sinônimo de uma efetiva participação. Revisitada pela ótica sociotécnica, amplia-se o entendimento de participantes não restringindo-os a humanos, uma vez que diversos atores não-humanos, tal qual o formulário de um questionário, são atores (e autores) da pesquisa. Essa participação, por sua vez, não é uma opção dos pesquisadores, que convidam os atores a atuar. Os atores agem independentemente da vontade ou autorização dos pesquisadores. Em um projeto de Arquitetura, os projetistas autores do projeto são também atores da rede sociotécnica. Assim como os demais atores da rede, humanos e não humanos, são também autores do projeto, que é, inevitavelmente, fruto de uma construção coletiva. “Todos os designs são designs “colaborativos” – mesmo que, em alguns casos, os “colaboradores” não sejam todos visíveis, bem-vindos ou voluntários.” (LATOURE, 2014, p. 9). Esse processo de concepção coletiva em rede foi nomeado por Costa et al (2017) com a expressão projetarCOM.

Na pesquisa em Arquitetura, é preciso considerar que um edifício não é um objeto estático, mas um “projeto em movimento” (LATOURE e YANEVA, 2017, p. 81). Para apreender o que Yaneva (2012) chamou de arquitetural, precisamos mais do que da representação euclidiana.

Onde você coloca os clientes irritados e suas demandas por vezes conflitantes? Onde você insere as restrições legais e de planejamento urbano? Onde você localiza o orçamento e as diferentes opções de orçamento? Onde você coloca a logística dos muitos comércios sucessivos? Onde você situa a avaliação sutil de praticantes qualificados versus não qualificados? Onde você arquiva os muitos modelos sucessivos que você teve que modificar de modo a absorver as demandas contínuas de tantas partes interessadas conflitantes - usuários, comunidades de vizinhos, preservacionistas, clientes, representantes das autoridades governamentais e da cidade? Onde



O que eu gosto como é e gostaria de manter	O que eu gostaria que fosse diferente	Como eu faria
Clareza e corrente de ar (forma de prender janela externa / ficar segura)	Barulho da rua vaza muito pro ambiente	Janelas anti-ruído
União de madeira (e móveis também)	Acesso à pia (muito alta) e à estante do laboratório	Repensar laboratório em geral (muito estruturado para uso adulto), mt espaço ocioso
Estante ao alcance das crianças	Falta de espaço para trabalho individual / maior concentração	Mesas menores (cortaria as mesas na metade, pois há sempre a possibilidade de junta-las / formar uma maior sala recreativa)
Corredor de entrada dando limite à área de acesso das famílias	Maior integração entre sala e "laboratório"	Repensar a divisória entre ambientes
Cantinho da leitura	Mural de projetos / pesquisas em andamento	Tirar o mapa mundi (usa-lo no fundamental)
Mesa da natureza	Cantinho para descanso + demarcado / estruturado	- Usar espaço ocioso do laboratório - Estante de livros de verdade, separados por temas



“você incorpora as especificidades do programa de mudança? Você só precisa de pensar por um minuto, antes de confessar que o espaço euclidiano é o espaço em que os edifícios são desenhados no papel, mas não o ambiente em que os edifícios são construídos e ainda menos o mundo em que eles são vividos (LATOUR e YANEVA, 2017, p. 81).

Para os autores, “se existe uma injustiça em “materializar” a experiência humana incorporada, há uma injustiça ainda maior na redução da matéria àquilo que pode ser desenhado”. (LATOUR e YANEVA, 2017, p. 83). A Teoria Ator-Rede (TAR) é, segundo eles, o dispositivo capaz de fazer os edifícios se moverem, “ao transformar a visão estática de um edifício em um entre muitos quadros congelados sucessivos que poderiam, finalmente, documentar o fluxo contínuo de um edifício” (LATOUR e YANEVA, 2017, p. 82), inversamente ao que a arma fotográfica de Marey teria feito pelo voo dos pássaros. Um projeto de Arquitetura abrange um complexo conglomerado de agências que raramente são consideradas pela teoria da Arquitetura.

Devemos finalmente ser capazes de imaginar um edifício como uma navegação por uma controversa paisagem de dados [datascape]: como uma série animada de projetos bem-sucedidos ou com falhas, como uma mudança de trajetórias cruzadas de definições e conhecimentos instáveis, de materiais recalcitrantes e tecnologias de construção, de preocupações e avaliações de comunidades de usuários de chinelo. Ou seja, devemos finalmente ser capazes de imaginar um edifício como um movimento modulador de regulação de diferentes intensidades de engajamento, redirecionando a atenção dos usuários; de misturar e colocar as pessoas juntas, concentrando-se nos fluxos de atores e em distribuí-los de modo a compor uma força produtiva no espaço-tempo. Ao invés de ocupar pacificamente um espaço analógico distinto, um edifício-em-movimento deixa para trás os espaços marcados e conceituados como fechados, para navegar com facilidade nos circuitos abertos (LATOUR e YANEVA, 2017, p. 87).

A esta “navegação por uma controversa paisagem” se dá o nome de “Cartografia das controvérsias”, um recurso metodológico para mapear as redes sociotécnicas, entre elas redes de projeto de Arquitetura (YANEVA, 2009). O objetivo é alcançar a máxima complexidade – controvérsia – com a máxima simplicidade – observar. Observar, na perspectiva cartográfica, significa estar livre de pressupostos e protocolos. A objetividade não é alcançada pelo suposto distanciamento do objeto de estudo, mas pela multiplicação dos recortes que, quanto mais numerosos e parciais, performam observações mais objetivas e imparciais (VENTURINI, 2010).

Para que queres estar morto? Por mim, prefiro estar vivo, e por isso quero mais palavras, mais controvérsias, mais contextos artificiais, mais instrumentos, para me tornar sensível a cada vez mais diferenças. O meu reino por um corpo mais incorporado! (LATOUR, 2008, p. 45).

As Figuras 1, 2 e 3 apresentam exemplos dos múltiplos e numerosos recortes que trouxeram para a rede uma multiplicidade de vozes.

Sobre a escola de educação infantil

Para pensar os requisitos de territórios destinados às crianças - entre eles a escola - é preciso antes compreender “infância”, uma realidade relativamente recente e em constante transformação. Sarmiento (2007), defende que a infância deve ser compreendida não pela ausência de características próprias dos adultos, mas pela presença de outras, comuns a todas as crianças, independentes de classe, gênero, espaço geográfico, cultura de origem ou etnia:

A infância não é a idade da não-fala, visto que todas as crianças, desde bebês, têm múltiplas linguagens (gestuais, corporais, plásticas e verbais) por que se expressam. A infância não é a idade da não-razão: para além da racionalidade técnico-instrumental, hegemônica na sociedade industrial, outras racionalidades se constroem, designadamente nas interações de crianças, com a incorporação de afetos, da fantasia e da vinculação ao real. A infância não é a idade do

Figura 1 - Mapa de sentimentos produzido pelos educadores e funcionários (Registro realizado pela autora em maio de 2017). Figura 2 - Manifestação individual de uma educadora do Ciclo 3 (Registro realizado pela autora em agosto de 2019). Figura 3 - Estabilização de controvérsias em projeto coletivo produzido pelos educadores do Ciclo 3 (Registro realizado pela autora em outubro de 2019).



não-trabalho: todas as crianças trabalham, nas múltiplas tarefas que preenchem os seus cotidianos, na escola, no espaço doméstico e, para muitas, também nos campos, nas oficinas ou na rua. A infância não vive a idade da não-infância: está aí, presente nas múltiplas dimensões que a vida das crianças (na sua heterogeneidade) continuamente preenche (SARMENTO, 2007, p. 35).

Pela ótica da afirmação do que é próprio das crianças, as suas necessidades deixam de ser receberem aquilo que elas não têm, a fim de completá-las ou desenvolvê-las, passando a ser de afirmarem aquilo que são: necessidade de autonomia para exercerem as capacidades que têm; necessidade de respeito para manifestarem a cultura que têm; necessidade de potencializar sua voz para expressar os desejos que têm. Se por um lado a negação pode ser prescindida na definição da infância, esta é a ela imposta na forma de invisibilidade: cívica e científica. A primeira, refere-se à exclusão de direitos políticos, não apenas da ação política (votar e ser votado), mas da cena pública, com o afastamento do mundo da infância do mundo dos adultos e o confinamento da infância a um espaço social condicionado e controlado pelos adultos, sem que elas sejam incluídas entre os destinatários das decisões políticas: “cidadãos”, “contribuintes” ou mesmo “povo”. A elas cabe um acesso futuro à cidadania plena, que não é resultante apenas da passagem dos anos, mas da compulsividade da frequência à escola: espaço institucional promotor das utopias igualitárias da modernidade. Vistas como cidadãos do devir, encontram-se no presente afastadas do espaço público e limitadas ao contexto escolar e doméstico, que devem suprir todas as suas necessidades do presente e, principalmente, do futuro. A segunda traduz-se na invisibilidade científica, que priva as crianças do papel de atores na produção do conhecimento sobre a infância, limitando-as a objetos ou destinatárias das investigações sobre a criança ou para a criança, respectivamente. A fim de evitar a invisibilidade experimentada pelas crianças, um *projeto-collage* destinado a elas não pode prescindir das performances infantis em seus recortes e encontros, tais quais os apresentados nas Figuras 4, 5 e 6.

Tal qual a infância, a escola é uma tecnologia de época. “O certo é que essa instituição nem sempre existiu na ordem de uma eternidade improvável, como a água e o ar, tampouco como as ideias de criança, infância, filho ou aluno, igualmente naturalizadas” (SIBILIA, 2012, p. 16). Embora pareça tão natural, o regime escolar foi inventado em um espaço-tempo concreto, identificável e surpreendentemente recente. A escola

foi concebida para atender a um conjunto de demandas específicas da sociedade moderna que “se pensou a si mesma - pelo menos idealmente - como igualitária, fraterna e democrática”, assumindo a responsabilidade de educar todos os cidadãos. Neste processo, desempenhou papel crucial o Estado, que alcançou a envergadura de uma mega instituição, capaz de dar sentido e garantir o bom funcionamento da escola e todas as demais instituições em torno das quais se organizou a modernidade: família, fábrica, exército e prisão (SIBILIA, 2012). Embora não seja protagonista dos programas educacionais, “é o edifício escolar o objeto concreto que a população identifica e dá significado, se confundindo com o próprio serviço e com o direito à educação.” (LIMA, 1995, p. 75). No Brasil, em cada momento histórico, essas edificações materializaram as práticas pedagógicas e as políticas públicas educacionais vigentes (AZEVEDO, 2002), sendo, ao mesmo tempo, prescritas por elas.

A pesquisa desenvolvida, não pretendeu prescrever situações ideais para o ambiente escolar, e sim produzir material de apoio às tomadas de decisão, construindo um repertório, não só de soluções, mas também das renúncias associadas a cada escolha.

Tudo o que é absorvido e registrado em nossa mente soma-se a coleção de ideias armazenadas na memória. Uma espécie de biblioteca que podemos consultar toda vez que surge um problema. Assim, essencialmente, quanto mais tivermos visto, experimentado e absorvido, mais pontos de referência teremos para nos ajudar a decidir que decisão tomar: nosso quadro de referências se expande (HERTZBERGER, 1991 *apud* LAWSON, 2011, p. 110).

Assim como colecionar respostas sem perguntas, colecionar repertório de soluções arquitetônicas sem controvérsias não contribui para que criemos um corpo sensível ao que Yaneva (2012) chamou de arquitetural. A documentação das escolhas e renúncias envolvidas em cada solução adotada no projeto (Quadro 1) concede ao *texto-collage* um espécie de transparência que deixa evidente as múltiplas camadas de recortes, encontros e cola que sustentam a camada final - a obra construída - que Yaneva (2012) chama de arquitetônico.

Figura 4 - Manifestação das crianças do Ciclo 3 sobre o que não gostavam na sala de aula (Registro realizado pela autora em setembro de 2019). Figura 5 - Subversão do uso previsto pelos adultos para brinquedo do tipo casinha manifestando o desejo por brinquedos de escada (Registro realizado por Carolina Avellar em dezembro de 2019). Figura 6 - Intervenção das crianças no Atelier de artes (Registro realizado por Milena Kato em março de 2021).

Movimento	Decisão	Escolha	Renúncia
I - Antes do início (Pólen)	Área coberta reduzida	Fatura de área livre	Impossibilidade de funcionamento em dia de chuvas fortes.
II – O encontro	Criação de uma área de transição entre a rua e a escola	Redução do impacto no trânsito do bairro; Criação de colchão de amortecimento entre o pátio e a rua dispensando muros ostensivos; Praça da família.	Redução de área de pátio.
III – Debaixo do mesmo teto	Refeitório no exterior	Contato com a natureza.	Inviabilidade de uso nos dias de chuva e necessidade de limpeza com muita frequência.
IV – O rompimento	Ciclo 1 no fundo do pavimento superior	Autonomia dos bebês para usarem o pátio	Pais de cruzar a escola para deixar/buscar e permanecerem dentro dela durante a integração.
V – O amadurecimento	Móveis em MDF com recorte eletrônico e encaixes.	Custo e prazo reduzidos	Nenhuma resistência à água.
VI – A expansão	Ciclo 4 - Construção da edificação no terreno da escola.	Redução de custo operacional.	Redução da área livre.
VII – A pandemia	Ciclo 2 – Ambientes exclusivos para cada núcleo	Acolhimento	Expansão

Sobre Isolândia

No relato da tese, a rede sociotécnica Espaço Cria é performada pela colagem de oito movimentos, dezessete histórias e duas matrizes que reúnem os acontecimentos que se desenrolaram ao longo de seis anos, em cinco endereços, e sustentam alguns entendimentos:

- de que projeto é uma rede em que agem atores humanos e não humanos;
- de que o arquiteto não é só autor do projeto, mas também ator da rede;
- de que o arquiteto não é o único autor do projeto, e que com ele projetam, no caso da escola, as crianças, os educadores, os abacates e os vírus, apenas para citar alguns dos inúmeros atores;
- de que o papel do arquiteto não é o de criador, mas sim o de mediador privilegiado de um processo de criação que é coletivo.

Na tese, cada movimento, cada história - e cada detalhe de cada história - contribuiu em alguma medida para sustentar tais entendimentos, sendo tarefa inglória resumilos ou selecionar apenas alguns trechos, sem que isso comprometesse os alicerces solidificados pelo relato integral.



Ao percorrer o relato com esta intenção, um detalhe, de uma das histórias, de um dos movimentos, me chamou a atenção por motivos óbvios: era uma colagem. Uma colagem no sentido literal da palavra: feita com recortes de papel colados sobre um pedaço de papelão. Era Isolândia. Isolândia foi produzida durante o isolamento imposto pela pandemia de Covid 19 no ano de 2020. Isolândia é uma cidade sem pessoas nas ruas.

Isolândia foi produzida por um adulto e três crianças: uma menino de seis anos e duas meninas de sete. O adulto é ilustrador profissional e propôs a colagem às crianças para preencher o tempo em que era ele o responsável por cuidar delas, em uma escala de revezamento com os outros três adultos, com os quais compartilharam quatro meses de isolamento em uma propriedade rural na região serrana do Rio de Janeiro.

É notável na colagem os traços infantis, mas é igualmente notável um equilíbrio das cores e das formas, dignas de um profissional experiente. Embora eu fosse uma das adultas que co habitavam o sítio, não acompanhei o processo em detalhes, pois quando não era eu a responsável pelos cuidados com as crianças, estava ocupada com o trabalho remoto e com as rotinas domésticas. Isolândia me foi presenteada e está hoje emoldurada e pendurada em uma parede na minha casa. Mas foi somente ao me propor escrever este artigo que indaguei o ator/autor adulto sobre como ele conduziu o processo, de modo a conjugar os traços infantis com o equilíbrio profissional já mencionados. Segundo ele, a unidade se deveu inicialmente à escala de cores, condicionada pelos materiais disponíveis - algumas canetas da marca Posca de seu estojo e algumas tintas antigas esquecidas no sítio - e selecionadas por ele para compor bem com a cor do papelão. “A partir daí, trabalhamos juntos, os quatro, sem um projeto prévio e deixando o erro acontecer. Alguns erros deles três eram muito interessantes, pois eles faziam umas sobreposições que davam impressão de volume e profundidade, sem utilizar os recursos do desenho acadêmico como o ponto de fuga. Fui deixando rolar e dando alguns contornos para que esses acidentes, que a colagem favorece devido às sobreposições, aparecessem e ficassem mais expressivos” (BUENO, 2023). O processo colaborativo de concepção do ambiente construído do Espaço Cria (Figuras 8, 9 e 10) não foi tão diferente do processo colaborativo de concepção de Isolândia. E o papel da arquiteta responsável pela condução do projeto não foi tão diferente do papel do ilustrador na condução da colagem. A eles coube, não a seleção dos recortes ou o poder da cola, mas a promoção dos encontros e o preenchimento dos vazios, dando às várias partes uma unidade equilibrada e viável.

Figura 7 - Isolândia (Registro realizado por Rodrigo Bueno em abril de 2020).



As maiores dos estudos da collage, ingenuamente, sempre tratam de colocá-la num jogo de oposição, de um binarismo entre um recortar-colar, rasgar-costurar, desmontar-montar, separar-unir, extrair-embutir, dispersar-organizar, quebrar-colar, cortar-costurar, ignorando o intervalo significativo que se dá entre essas etapas. Basta olhar no programa de seu computador. Até mesmo os linguistas trataram de colocar como uma linguagem de oposição, não explicando como se dá a articulação das figuras. Nesse sentido, a fenomenologia dos encontros parece bastante oportuna para explicar este espaço de atuação do encontro das figuras, localizado exatamente no meio dos dois extremos, entre o cortar e o colar (FUÃO, 2011, p.7 e 8).

Agradecimentos

A todas as crianças, educadores e famílias do Espaço Cria, pela criação coletiva, à CAPES, pelo financiamento da pesquisa, e a Rodrigo Bueno, Iolanda Bueno, Margarida Bueno e Daniel Memoria, por Isolândia.

Referências

AZEVEDO, Giselle. *Arquitetura Escolar e Educação: um modelo conceitual de abordagem interacionista*. 2002. Tese (doutorado em Engenharia de Produção). Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa em Engenharia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BUENO, Rodrigo. Relato verbal, 2023.

CALLON, Michel. *Le travail de la conception en architecture*, v. 37, n. 1, p. 25-35, 1996.
COSTA, Rodrigo; AZEVEDO, Giselle; PEDRO, R. Projetar-com: o arquiteto como "autor-rede" em movimento. *Gestão e Tecnologia de Projetos*, São Carlos, v. 12, n. 2, p. 103-116, 2017.

DAVID, Jéssica. *PesquisarCOM o método: pistas para uma cartografia de controvérsias em ação*. 2018. Dissertação (mestrado em Psicologia). Faculdade de Psicologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DESROCHE, Henri. Pesquisa-ação dos projetos de autores aos projetos de atores e vice-versa. In: THIOLENT, Michel. *Pesquisa-ação e projetos cooperativo na perspectiva de Henri Desroche*. São Carlos: EdUFSCar, 2006. p. 33-68.

FUÃO, Fernando. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

FUÃO, Fernando. *Arquitetura como collage*. 1992. Tese (doutorado em Arquitetura). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Roterdã: Uitgeverij 010, 1991.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João; ROQUE, Ricardo. *Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

LATOUR, Bruno. *Reagregado o Social. Uma introdução a teoria ator-rede*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop*, São Paulo, v. v. 6, n. n. 58, p. 2-21, 2014.

LATOUR, Bruno.; YANEVA, Alben. Give me a gun and I will make al buildiings move. *Ardeth [Online]*, p. 103-111, 2017. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/ardeth/991#ndlr>>. Acesso em: 22 nov. 2021.

LAWSON, Brian. *Como arquitetos e designers pensam*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

Figura 8 - Fachada da edificação preservada (Registro realizado pela autora em janeiro de 2019). Figura 9 - Fachada do edifício anexo (Registro realizado pela autora em maio de 2021). Figura 10 - Interior do edifício anexo (Registro realizado pela autora em setembro de 2020).

LIMA, Flávia. *Criar em rede: Dispositivos de fronteira e repertório de controvérsias no projeto colaborativo de uma escola viva de educação infantil*. 2021. Tese (doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LIMA, Mayumi. S. *Arquitetura e Educação*. São Paulo: Nobel, 1995.

MOL, Annemarie. Política ontológica. Algumas ideias e várias perguntas. In: NUNES, João; ROQUE, Ricardo. *Objectos impuros: Experiências em estudos sociais da ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

MORAES, Marcia; BERNARDES, Anita. Apresentação. In: TAVARES, Gileade; MORAES, Marcia; BERNARDES, Anita. *Cartas para pensar política de pesquisa em psicologia*. Vitória: EDUFES, 2014. p. 7-13.

SARMENTO, Manuel. A Criança Cidadã: vias e encruzilhadas. *Imprópria*, n. n.2, 2012. 45-49.

SARMENTO, Manuel. Visibilidade social e estudo da infância. In: VACONCELOS, Vera; SARMENTO, Manuel. J. *Infância (in)visível*. 1. ed. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2007. p. 25-49.

SIBILIA, Paula. *Redes ou paredes. A escola em tempos de dispersão*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 18. ed. São Paulo: Cortez Autores Associados, 2011.

YANEVA, Albena. *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*. 1ed. ed. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

YANEVA, Albena. *Mapping Controversies in Architecture*. London: Ashgate, 2012.

OS RECORTES E OS ENCONTROS NO PROJETO ARQUITETÔNICO

Relatos da disciplina de Composição Projetual 1

*THE CUTTINGS AND MEETINGS
IN THE ARCHITECTURAL PROJECT
Reports from the Project Composition 1 course*

**Anelis Rolão Flôres¹,
Adriano da Silva Falcão²,
Clarissa de Oliveira Pereira³, Fernanda Peron Gaspar⁴,
Marina Alcântara⁵ e Cristian Vinicius Machado Fagundes⁶**

Resumo

Este artigo apresenta o uso da collage como ferramenta de aprendizagem e construção de ideias na disciplina de Composição Projetual 1, assim como a metodologia desenvolvida a partir de teorias e experiências que aproximam as artes plásticas à arquitetura. O uso da collage no ensino de projeto possibilita uma redescoberta da técnica, ultrapassando manipulação das imagens, permitindo a hibridização de ferramentas de criação aliadas às diversas etapas, desde o partido geral até o detalhamento. Para a elaboração deste relato de ensino utilizou-se uma abordagem qualitativa baseada no estudo da collage como ferramenta de projeto e análise dos resultados obtidos em sala de aula. As questões referentes ao local e programa de necessidades foram aprofundadas para se adaptarem melhor ao semestre inicial, possibilitando um excelente resultado. Contudo, ao analisarmos o uso da collage como metodologia podemos observar que o mesmo propiciou o desenvolvimento de projetos arquitetônicos com maior liberdade formal.

1 Doutora em Arquitetura (2019) e mestre em Arquitetura (2006) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR/UFRGS). É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Ritter dos Reis (2001). Atualmente é professora da graduação e coordenadora da especialização da área de ciências tecnológicas da Universidade Franciscana (UFN).

2 Doutorando no Programa em Desenvolvimento Regional (UNISC - 2020) e bolsista PROSUC/CAPEL II. Mestre em Engenharia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). É graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Maria (1998). Atualmente é professor da Universidade Franciscana (UFN).

3 Doutora em Projetos Arquitetônicos (El Proyecto: Aproximaciones a la Arquitectura desde el Medio Ambiente Histórico y Social), pela ETSAB/UPC de Barcelona/ES, homologado pela UFRGS (2012). Possui Master em Projetos Arquitetônicos (2004) e Master em Conforto Ambiental (2008), ambos pela ETSAB/UPC. É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UNISINOS (2002). Atualmente, é professora da Universidade Franciscana (UFN).

4 Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (2012). É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Maria (2003). Foi professora substituta do CAU da UFSM (2004-2006). Atualmente, é professora da Universidade Franciscana (UFN). Além disso, é coordenadora dos Trabalhos Finais de Graduação 2 (TFG 2).

5 Arquiteta e Urbanista, Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria. Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana (UFN) desde 2017. É coordenadora do projeto de extensão universitária [com]VIDA na mesma instituição e orientadora da bolsa PROBEX do projeto "Passeios para brincar: roteiros didáticos no Parque Itaimbé".

6 Doutorando no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é Professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana (UFN). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Franciscana (2016) e Mestrado em Design Tecnológico pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019).

Palavras-chave: expressão gráfica, metodologia projetual, arquitetura contemporânea, collage.

Abstract

This article aims to present the use of collage as a tool for learning and building ideas in the Project Composition I course. It also shows the methodology developed from theories and experiences that bring together visual arts and architecture. The use of collage in teaching design enables a rediscovery of the technique, going beyond the manipulation of images. Hence, it allows the hybridization of creation tools throughout the various stages, from the conceptual and schematic design to the design development and details. To write this teaching report, this articles uses a qualitative approach based on the investigation of collage as a design tool and the analysis of the results obtained in the classroom. The questions about the location and program requirements were deepened to better fit the initial semester, resulting in an excellent response from the students. Therefore, the use of collage as a design methodology has facilitated the development of architectural projects with greater formal freedom.

Keywords: graphic expression, design methodology, contemporary architecture, collage.

A disciplina de Composição Projetual 1 (CP1), do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana, utiliza a técnica da collage⁷ como metodologia de projeto arquitetônico em todo o seu processo. Esta sistemática foi implantada gradativamente, desde 2017, possibilitando aos acadêmicos o aprofundamento do "projeto collage", e tornou-se uma importante ferramenta de projeto capaz de potencializar não apenas os exercícios teóricos práticos, como também a sua formação geral como um todo.

Para Lima (1984), a collage é resultado de um gesto oriundo de um complexo de ações que atribuem vários sentidos às imagens. A partir da utilização desses resíduos, dessas imagens, ocorre uma transformação em uma linguagem amorosa, poética, que amplia as transformações em uma "imagem ativa" resultado plástico simbólico, impossível de ser reduzida ou racionalizada. Estas transformações da técnica das artes visuais quando aliadas à prática projetual podem ser comprovadas nas propostas finais dos acadêmicos do curso, pois a ferramenta da collage permeia todas as etapas e retorna ao final do semestre reforçando a importância das descobertas realizadas no processo.

Para tanto, é importante ressaltar que collage está presente nas estratégias projetuais de alguns escritórios contemporâneos, de modo contrário a mera produção de imagens finais dos seus projetos, conformando-se como um mecanismo criativo que estimula uma maior reflexão das etapas projetivas, desde a etapa de partido geral até os detalhamentos da fase executiva. Suas origens estão nas artes plásticas, desde as primeiras fotografias compostas, passando pelos surrealistas e chegando nas primeiras aplicações dos arquitetos modernos. Seu uso suscita um emprego poético na arquitetura, um método de produção de imagens favorável à construção de uma alternativa ao pensamento tradicional (FLÔRES, 2019).

Dentro deste contexto, a metodologia da disciplina consiste em três etapas adaptadas da Teoria da Criação da Collage (Fuão, 2011) e da experiência prática dos docentes nos *Workshops* na Fundação Enric Miralles, em Barcelona. As etapas designadas, RECORTE, ENCONTRO e PROJETO COLLAGE, possuem trabalhos diferentes,

7 Optamos por não grafar em itálico a palavra estrangeira "collage", assim como nos textos do Arqº Drº Fernando Fuão, com o objetivo comum de não produzir ruído na leitura. E, também, por não possuir tradução correta correspondente na língua portuguesa.

porém todas apresentam exercícios de collage. O procedimento concede liberdade e autoconfiança aos alunos no momento da utilização de formas livres, orgânicas ou não, nas suas edificações, além de auxiliar na construção dos conceitos, que muitas vezes, são formados sem o devido embasamento ao utilizarem outros parâmetros. Os resultados alcançados, aqui relatados, nas edições de 2019, 2022 e 2023 demonstram o uso da ferramenta em diversas etapas possibilitando um embasamento maior com a utilização das imagens e registros do local, permitindo assim uma construção de ideias, ao mesmo tempo livres e vinculadas.

Contudo, a collage associada ao ensino de projeto nas escolas de arquitetura vem se tornando uma ferramenta alternativa, sem limites e restrições, para a elaboração de projetos, em todas as etapas projetuais.

Collage como ferramenta de projeto

Segundo Fuão (2011), termo Collage tem origem nas fotografias compostas de Oscar Rejlander, Disderi e Henri Robson, porém foi primeiramente mencionado com suas devidas complexidades por Max Ernst e, a partir deste momento, encontrou no surrealismo o seu sentido mais completo. Entretanto, quando começamos a investigar sua evolução não podemos nos afastar da fase inicial do cubismo (1908- 1914), porque mesmo considerada erroneamente como a origem da técnica, nela o espaço pictórico foi invadido por elementos retirados da realidade, complementando e substituindo a tinta na aplicação dos diversos materiais, criando os *papiers collés*.

A operação realizada no momento da collage surge em vários níveis do real, sendo ele o racional, o irracional e o simbólico, constituindo outra linguagem diversa da sociedade de consumo. Sob múltiplas óticas reducionistas, o sentido das expressões símbolo e simbólico podem transcender às máscaras que revestem nosso inconsciente, os arquétipos ou as abordagens socioeconômicas, para tornar-se o fundamento de uma linguagem, consciente e ao mesmo tempo inconsciente, uma linguagem múltipla (LIMA, 1984).

Conforme Paula (s/data), em seu livro poema sobre collage:

Collage é um evento ligado ao imagético, ligado à sucessão de claros mentais no *continuum* simbólico. Está em relação direta com as clareiras da percepção, clareiras estas oriundas da sensação da ausência do Ser. Por isso, dois conceitos são fundamentais para uma compreensão límpida da collage: a tensão e a sucessão temporal. (...) Recortar e colar são sensações individuais (PAULA, s/ddata, p.53-54).

Ainda conforme Fuão (2011), a collage não é apenas o procedimento que cola pedaços de fragmentos sobre um suporte, essa generalização pode acarretar o esvaziamento da técnica, que, na sua essência, produz novas formas por meio de objetos existentes e assim a extrapola para criar um procedimento verdadeiramente poético, para ressignificar as imagens. Ela é, sobretudo, um procedimento que constrói novos significados a partir de imagens, utilizado na arquitetura como meio de articulação das acepções para gerar uma concepção alternativa do pensamento tradicional do projeto arquitetônico.

Concebida como uma poética, a Teoria da Collage proposta por Fuão (2011) tem como base os materiais. Na sua primeira etapa ocorre a escolha das figuras, denominada de RECORTE, a qual resulta no fragmento. Para Fuão (2020), o fragmento é uma

imagem que pode ou não ser independente do todo do qual fazia parte. O fragmento é uma unidade que na collage remete a imaginação de como seria a recomposição no todo por meio da memória, “De um modo geral, os fragmentos podem, em sua particularidade ou em seu todo, ser um modo de falar do próprio conjunto. O todo não é a soma de partes ou fragmentos, mas os fragmentos fazem o todo”.

A próxima etapa denominada ENCONTROS justapõe, aproxima, os fragmentos com outros fragmentos formando uma nova imagem, um novo significado.

Chamo de “Encontro” a relação recíproca envolvente entre figuras, objetos e corpos, ou do próprio ser frente ao outro, ou mesmo de sua representação. O encontro na collage se estabelece no intervalo significativa entre os limites posteriores ao recorte e anteriores à colagem, quando as figuras são testadas em suas aproximações e significados, antes que a cola ‘asfixe’ definitivamente sobre o suporte-papel. É o instante em que o movimento da produção se acelera, e as figuras já recortadas agitam-se e dançam totalmente livres e sem compromisso, umas sobre as outras. Umas em buscas das outras (FUÃO, 2014).

A última etapa é a COLA que tem como principal objetivo unir as figuras entre si ou em um suporte. Ocorrem desdobramentos de significados que vão além do uso da cola “física” do ato de colar.

Portanto, na disciplina de CP1 as etapas propostas são adequadas não apenas as collages produzidas pelos alunos, como ainda fazem parte dos exercícios com progressão gradual de dificuldade. Além, desta sistematização são considerados os tipos propostos por Shields (2014) associados ao desenvolvimento do projeto arquitetônico: *Papier Collé* e materiais encontrados, collage-desenho, fotomontagem e métodos digitais.

No livro *Collage and Architecture* (2014), Shields pondera a influência do uso da collage pelas vanguardas, artísticas europeias do início do século passado, nos processos criativos dos escritórios de arquitetura contemporâneos e na produção de sua arquitetura. A partir da análise a autora considera a collage como instrumento não apenas de processo como de projeto, revelando um conjunto de precedentes que infundiram na técnica da collage como uma transformação e reinterpretação de experiências, resultando vários tipos de arquiteturas. Os métodos, tipos, identificados podem se adequar ao processo do projeto arquitetônico, seja na fase de proposta, seja na fase da arquitetura construída, gerando uma multiplicidade de interpretações e experiências.

Shields (2014), identifica o método digital das collages na arquitetura como uma resposta ao legado das collages analógicas, configurando-se como uma aproximação da percepção espacial e sensorial com a avaliação de um artefato construído, que serve como ferramenta de análise da arquitetura.

No estudo da cronologia da sua aplicação podemos observar que ela extrapola o uso nas artes plásticas e torna-se um método intencional na produção de imagens de arquitetura, desde o movimento moderno. Nos dias de hoje, o seu uso na arquitetura ultrapassa a continuidade das primeiras imagens dos modernistas e configura-se como uma redescoberta que influencia escritórios contemporâneos na manipulação das imagens dos seus projetos. A técnica pode ser hibridizada com outras ferramentas de criação e de representação gráfica, a fim de gerar múltiplas interpretações e experiências. O uso desta metodologia de projeto possibilita a sobreposição e a

transferência de elementos de uma edificação para outra, uma espécie de somatório de linguagens, uma semântica específica dos projetos arquitetônicos de um determinado grupo de arquitetos (FLÔRES, 2019).

Neste contexto, podemos descrever a experiência na disciplina como uma aproximação da visita realizada no local e a percepção única do aluno, por meio da ressignificação das imagens, tensão introspectiva e sucessão extrovertida. Escolher, recortar e colar como um passo a passo da elaboração dos projetos. A representação ultrapassa as etapas iniciais do projeto de análise dos condicionantes e do partido geral, pois ela reelabora múltiplas experiências, transformando-se em arquitetura, por meio das formas adaptadas em partes ou no todo das edificações.

A ferramenta da collage no ensino de projeto tornou-se um diferencial, capaz de impelir todas as etapas do projeto, possibilitando a manipulação das formas e significados. Utilizando como base os elementos extraídos do local, assim como os sobrepondo as referências encontradas sobre os temas, para dali os resultados expressos em desenho técnico. É uma ferramenta versátil para a construção de conceitos e ideias que promove resultados formais capazes de unir estética e funcionalidade, assim como permite a transcendência para outros projetos.

O uso da collage em Composição Projetual 1

O uso da collage nas disciplinas do curso de Arquitetura e Urbanismo iniciaram após a primeira edição em 2013 do *Architectural International Workshop at the Enric Miralles Foundation*, ano em que foi firmado um convênio (UNIFRA, atual Universidade Franciscana, UFN, com a Fundação Enric Miralles e DasGroup – *Development in Advanced Studies*) para possibilitar que grupos de alunos acompanhados por professores visitantes realizassem estudos sobre a técnica aplicada em projetos arquitetônicos no escritório EMBT. A representação gráfica como processo metodológico de projetos arquitetônicos, desde sua concepção até sua construção sempre esteve presente na obra de Enric Miralles e consequentemente no escritório EMBT, potencializado nos últimos anos pela arquiteta Benedetta Tagliabue, viúva do arquiteto.

Nos anos de 2013 e 2017, a experiência dos *workshops* foi registrada em publicações, com as temáticas estudadas pelos alunos em Barcelona: *Celebração dos 300 anos do 11 de setembro de 1714* (2013) e *Maggie's Centres* (2017). Como afirma Vilà ao apresentar os objetivos alcançados pelo grupo:

Em 2017, recebemos na Fundação Enric Miralles um grupo de alunas que conseguiram transformar sua maneira de projetar, sua maneira de desenhar, sua maneira de graficar... enfim, sua maneira de fazer arquitetura. Conseguindo, graças a metodologia e forma de trabalhar do escritório EMBT, romper com as regras fixadas no seu interior para começar a criar suas próprias regras. Suas maquetes e collages feitas a mão o demonstram... (VILÀ, 2022, p.9, Tradução nossa).

Após quatro edições e uma nova edição sendo organizada para 2024, o impacto da participação dos grupos de acadêmicos da Universidade Franciscana nos *workshops* superou as expectativas e alcançou todo o curso de Arquitetura e Urbanismo, permitindo a aplicação da metodologia nas disciplinas de projetos e inclusive nos Trabalhos Finais de Curso. A disciplina de Composição Projetual 1 (CP1), devido a sua posição no currículo, 3º semestre, e a pequena complexidade exigida nos programas de necessidades iniciais, admitiu, facilmente, o uso da collage como ferramenta de projeto na base da formação projetual, auxiliando a consolidar a técnica com sua

aplicação em todas as etapas do projeto.

A metodologia foi aplicada, primeiramente, em 2017, mas foi em 2019 que conseguimos resultados consistentes devido a uma maior sistematização dentro do cronograma do semestre. Em consequência do isolamento social imposto pela COVID-19 as edições de 2020 e 2021 precisaram ser adaptadas, e os resultados embora satisfatórios apresentaram diversas limitações. Em 2020, o levantamento de dados foi realizado no modo presencial, pouco antes das primeiras medidas de isolamento social, na ocasião local escolhido para o projeto foi o entorno do lago de Itaara, município recentemente emancipado de Santa Maria. Após esta etapa o trabalho teve continuidade de forma remota, por meio de reuniões com o grande grupo e foram necessárias algumas modificações nos métodos vigentes, devido a limitação e obtenção de certos materiais facilmente disponibilizados no modo presencial na universidade. Desta forma, a maioria do material gráfico gerado neste semestre foi por meio de fotomontagens digitais. Em 2021, foi utilizada a mesma conduta em modo síncrono, porém sem a visita à Praça Estado de Israel, em Santa Maria, local escolhido para a intervenção deste semestre. Observa-se, que nestas duas edições, não foi possível orientar o uso de collages 3Ds, as denominadas *assemblages*⁸, estas tão presentes no modo de projetar de Miralles Tagliabue e que, também, são consideradas fundamentais para a etapa da construção da forma nos projetos.

Na edição de 2022 e na edição, em andamento, de 2023, podemos retornar ao método do modo presencial e os resultados alcançaram novamente o padrão anterior ao isolamento social. Provavelmente pelo perfil dos alunos do terceiro semestre que ainda estão aprendendo as técnicas de expressão gráfica e desenhos técnicos, contidos na ementa da disciplina, observamos que a sua habilidade para collage e maquetes analógicas superam ainda os conhecimentos de *softwares*, mesmo os aplicativos que poderiam ser usados para o desenvolvimento da collage. Sendo assim os resultados ganham potência criativa no presencial por meio do uso do papel, da tesoura e da cola (Figura 1).

Os recortes e os encontros

Ao estudarmos a collage como método percebemos que nas composições realizadas pelos colagistas, dificilmente conseguimos apontar apenas um método exato para sua confecção, pois a execução de uma collage está muito mais relacionada às tentativas e aproximações com o nosso inconsciente, do que com fórmulas prontas. Para estes não existe uma metodologia e sim uma teoria. Para tanto, a metodologia desenvolvida e aplicada à arquitetura na disciplina de CP1, segue as etapas propostas por Fuão (2011), na Teoria da Criação da Collage, trabalhando com o RECORTE, a seleção das imagens, o ENCONTRO, a aproximação das imagens e por fim a collage que vem do encontro, mas que se aproxima ao projeto de arquitetura, denominando PROJETO COLLAGE. Este contexto compreende três momentos: as primeiras collages, de reconhecimento elaboradas a partir do levantamento fotográfico do local, as collages dos elementos encontrados, dando continuidade às experiências e as collages de

⁸ *Assemblages* são collages com objetos tridimensionais. Como define Simón Marchán: "A *Assemblage* é composta por materiais ou fragmentos de objetos diferentes, desprovidos de suas determinações utilitárias e não configurados, obedecendo as regras compositivas pré-estabelecidas, mas agrupadas de modo casual ou aparentemente ao acaso. Geralmente prefere os fragmentos de objetos industriais destruídos ou meio destruídos, em que a origem e finalidade nem sempre saltam à vista". FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitetura como collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992, p.17. Tradução nossa.



conclusão que sugerem os caminhos utilizados pelos acadêmicos para as arquiteturas que foram desenvolvidas como exercício no decorrer da disciplina.

No momento do levantamento fotográfico e cadastral iniciamos o primeiro exercício de collage, ele inicia pelo RECORTE, pela escolha das figuras, do seu material resultante denominados fragmentos são extraídos os elementos iniciais da apreensão do local. Esta etapa desenvolve-se já na visita ao local do projeto no momento da realização do registro fotográfico do terreno e edificações do entorno, porém no local os alunos buscam detalhes construtivos, a vegetação, as sombras, as luzes, as texturas, as pessoas, enfim as sutilezas percebidas. Este olhar é estimulado nos acadêmicos, para irem além de um mero registro fotográfico ao tentarem captar a alma do espaço.

Já na sala de aula, em posse dos registros do local, faz-se as primeiras collages em grandes grupos. São propostos três temas: o terreno, seu entorno e os detalhes. Neste momento, também, ressaltamos as técnicas de representação gráfica da collage tanto nas artes visuais como seu uso na arquitetura. Os exemplos apresentados da utilização da ferramenta na arquitetura partem do movimento moderno com Le Corbusier e Mies Van der Rohe, passando por Archigram, TEAM X e Lina Bo Bardi e chegando em Richard Meier, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Zaha Hadid, RCR Architectes e Flores i Prats Architects. O foco final é o processo de Enric Miralles e a continuidade no escritório EMBT, até a atualidade, em projetos mais específicos além dos resultados dos *workshops* realizados. São apresentados os processos dos projetos recentes: Pavilhão da Espanha na Expo Shanghai (2010, Shangai, CN), Estação de metrô Chichy- Montfermeil (2014, Paris, FR) e Kálda Sant Pau Centre (2019, Barcelona, ES).

Quanto às composições formais são apresentadas técnicas de representação de acumulação, *decollage*, *rollage*, *(in)image* e *assemblage*. A acumulação é a sobreposição de figuras, com parcimônia ou em excesso, é a collage original que mais se aproxima dos princípios da técnica. A *decollage* é um procedimento das artes plásticas que descola o que foi anteriormente colado possibilitando uma nova releitura e novos significados (FUÃO, 2011). A *rollage* é a transfiguração da figura por meio do desfiamento, “o ato de desfiar a imagem em tiras. O termo vem do Tcheco, rolety, que quer dizer persiana, e se refere as persianas móveis das lojas, que fazem muito barulho ao serem levantadas” (FUÃO, p.44, 2011).



A *(In)image* significa a supressão de parte de uma imagem, do conteúdo da imagem, como define Fuão (2011, p. 44):

(In)image quer dizer uma imagem contida no interior de outra, corpo no corpo do outro. Embora os dois procedimentos, a *decollage* e a *inimage*, assemelhem-se, existe uma distinção básica entre um e outro, e esse é o trabalho do recorte. No primeiro, o recorte é periférico, feitos pelas mãos, descascados pela ação do tempo, não é definido pela ação da tesoura, é irregular. Na *inimage* o corte é preciso, definido, os contornos são claros e correspondem a uma figura, e é geralmente feito por uma tesoura.

Sobre a disposição das imagens no suporte, são mostradas aos alunos composições centralizadas, panorâmicas, periféricas e com utilização de circuito, assim como se elas estivessem contidas ou extrapolando o suporte.

No fim deste primeiro exercício é realizada a apresentação das três collages dos grupos em forma de painéis e então inicia a etapa de teorização por parte dos alunos, ou seja, os desenhos precisam ser explicados além da técnica utilizada, proporcionando uma busca pelos significados e conexões dos participantes. Os grupos geram temáticas associadas aos elementos recorrentes e a partir delas continuam seus trabalhos até a próxima etapa (Figura 2).

Na sequência da segunda etapa utilizamos a metáfora do ENCONTRO, que originalmente seria a aproximação das figuras, mas aqui propomos a associação das collages à etapa de partido geral. Nela os alunos realizam mais uma sequência de composições, agora munidos de outras informações, como o programa de necessidades, análises técnicas da área, dados sociais, dados históricos e até levantamento urbanístico. Aqui os elementos do primeiro exercício são repetidos, reforçados e assimilados, assim como as temáticas identificadas nos grupos agora tem uma interpretação individual. O foco na aplicação das composições na forma do projeto arquitetônico, ou em detalhes dele, já começam a surgir nos assessoramentos. A tridimensionalidade sugerida na primeira etapa começa a surgir nos itens e detalhes elaborados com mais frequência e podemos perceber as primeiras formas dos contornos da edificação. O projeto começa a tomar forma e o método assimilado (Figura 3).

Figura 3 - Segunda etapa, collage com imagens da Praça Saturnino de Brito e intenções projetuais para atender ao programa arquitetônico, 2023. Fonte: Acervo dos autores.



O PROJETO COLLAGE, terceira e última etapa, consiste na finalização do projeto, porém se configura em ferramenta projetual capaz de aprimorar os resultados das disciplinas, no que tange a criatividade e a conceituação embasada. Nesta etapa além do desenho técnico e da maquete física são apresentadas todas as collages realizadas no semestre para a elaboração do trabalho, desde as da etapa do RECORTE, realizadas em grupo, até as da etapa do ENCONTRO realizada individualmente (Figura 4). Na maioria das vezes surgem novas collages elaboradas pelos alunos nos diversos momentos de desenvolvimento do projeto. No momento da apresentação do projeto final, as collages iniciais, muitas vezes, são manipuladas, digitalizadas, recortadas, acrescidas e ou suprimidas. Uma collage final surge, mas como o processo não tem fim, podemos imaginar futuros desdobramentos em outros projetos que estão por vir. A técnica, portanto, configura-se como um diferencial que acompanha os alunos em toda a sua formação e vida profissional.

Projeto Collage na Quarta Colônia: ladrilhos, vitrais e patrimônio.

Na edição de 2019, o projeto da disciplina consistia em um módulo turístico no Distrito de Arroio Grande do Município de Santa Maria/RS. Convém ressaltar, que o local faz parte da 4ª Colônia de Imigração Italiana do estado, advindo da colonização italiana no Brasil, e foi criado a partir dos eventos de 1877 com a chegada de 70 famílias na região. Atualmente, o distrito faz parte da “Rota turística e gastronômica Santa Maria - Silveira Martins” que visa desenvolver o turismo gastronômico e cultural da região.

A região da 4ª Colônia permitiu aos acadêmicos a identificação de algumas características desejáveis para ampliar o seu desempenho, pois ao selecionarmos um sítio com entorno longe de poluição visual e com características marcantes culturais, conseguimos diminuir a interferência de “imagens” em um primeiro exercício. Pode parecer contraditório “restringir” imagens na collage, mas nas experiências anteriores os alunos sentiam-se perdidos ao associar a técnica ao projeto com imagens de várias fontes, mesmo produzindo ótimas composições. Portanto, primeiramente as imagens utilizadas eram apenas do terreno e entorno, aproximando os acadêmicos à realidade local e ao patrimônio cultural, para depois fortalecer seu uso associado a outras imagens, também, relacionadas ao patrimônio cultural, mas de realidades diversas.



Figura 4 - PROJETO COLLAGE, reunião das collages iniciais com as imagens dos ladrilhos e vitrais da Igreja São Pedro. Acima, a maquete final do projeto com as formas iniciais das collages, 2019. Fonte: Acervo dos autores.

Assim, os acadêmicos conseguiram unir formas da paisagem, construída e natural, com a cultura da imigração italiana, tão forte na região.

No início do semestre, o livro de Posenato (1983), intitulado “Arquitetura da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul”, foi utilizado como referencial teórico para uma mesa redonda sobre a temática, porém mesmo impresso em preto e branco, ele apresenta fotografias das técnicas construtivas e tipologias encontradas na região, permitindo que os alunos ao término dos debates utilizassem o xerox produzido como material para as collages e, ainda, fossem em busca de outras imagens contextualizadas à realidade local.

As collages, principalmente, utilizaram as imagens ladrilhos e vitrais da Igreja São Pedro, assim como janelas e portas das residências do entorno. Também, foram utilizadas imagens de livros e trabalhos sobre o artesanato local, como o “crochê” das nonas que resultou em coberturas e pergolados nos projetos desenvolvidos. Fotografias de folhas, raízes e da topografia do local foram utilizadas por um grupo como base para a elaboração de desenhos de pisos e outros elementos.

Os resultados, desta edição, quando colocados ao lado das collages iniciais demonstraram os vínculos entre o processo conduzido na disciplina e o projeto arquitetônico, possibilitando novas formas vinculadas ao projeto de modo contextualizado. Em decorrência, a metodologia foi aperfeiçoada e finalmente assimilada pelos acadêmicos (Figura 4).

Projeto Collage no Mantenedouro São Braz: os animais e os cativeiros.

No ano de 2022, a disciplina de Composição projetual foi realizada no Mantenedouro São Braz, em Santa Maria, e teve como temática o desenvolvimento do projeto arquitetônico do espaço de recepção ao visitante do Mantenedouro. O local é um criadouro conservacionista e tem como objetivo cuidar e reabilitar animais silvestres que sofreram maus tratos, foram vítimas de tráfico ou de cativeiro ilegal. Fica em uma área afastada do centro da cidade, é bem arborizada e possui uma paisagem interessante. Como prática já implementada nas edições anteriores, a turma de alunos do terceiro

Figura 5 - Collages iniciais com as imagens da visita ao Mantenedouro São Brás, 2022. Fonte: Acervo dos autores.
Figura 6 - Assamblage inicial com as imagens da visita ao Mantenedouro São Brás, 2022. Fonte: Acervo dos autores.



semestre foi levada ao espaço para reconhecer o lugar e registrar com fotografias que seriam utilizadas nas atividades de collage (Figura 5). A união entre fauna exótica, combinando aves, répteis e mamíferos, e flora bem conservada presente no mesmo lugar foi significativa para as primeiras fotografias de impressão. Além da experiência e fruição estética, o resultado da visita foram imagens coloridas que os alunos usaram como base para realizar as collages.

Dessa forma, a atividade das collages em ateliê se organizou, novamente, em três collages iniciais, confeccionados para auxiliar no processo criativo do projeto arquitetônico. A primeira, collage, deveria referenciar aspectos de reconhecimento do lugar, demonstrando, na visão do aluno, o que identificava e compunha o terreno. Essa foi, praticamente, uma collage de constatação dos elementos verificados no lote. A segunda collage teve como embasamento os elementos gerais do contexto, o conjunto de circunstâncias próprias do ambiente. Neste ponto da atividade, o enquadramento do cenário e a fauna se destacaram na maioria dos recortes. Como grande parte dos animais acolhidos no São Braz provém de cativeiros ilegais, a jaula foi o elemento constantemente referenciado, sendo utilizada para criar analogias nos discursos explicativos das collages (Figura 6).

Por fim, a terceira collage propunha-se a ser uma evolução das anteriores, mas tridimensionalizada. Ou seja, os recortes saíam do plano da folha e assumiram altura, sombra e textura. Ao penetrar o campo da composição tridimensional, algumas collages tangenciaram a ideia de maquetes e se percebeu o benefício causado na etapa subsequente, do partido geral. E o resultado da aproximação entre a modelagem física tridimensional e a técnica da collage se estabeleceu em uma via paralela de benefícios aos alunos: uma delas direcionada ao estudo do processo de concepção arquitetônica; a outra conectada à criatividade e à originalidade de uma assembleia de painéis diferentes relacionados ao tema (Figura 7).

As etapas que sucederam o primeiro exercício de collage tiveram como base as collages iniciais, as quais foram propostas as adaptações, considerando as principais formas, ao programa de necessidades, assim como ao projeto na etapa final.



Figura 7 - Collages iniciais e da segunda etapa da elaboração do projeto no Mantenedouro São Brás, 2022. Fonte: Acervo dos autores.

Projeto Collage na Praça Saturnino de Brito: o retorno à área central.

Em 2023, a disciplina de Composição Projetual 1 foi reformulada devido a revisão do currículo do Curso de Arquitetura e Urbanismo, assumindo o título de “Composição Projetual: Baixa Complexidade”, ajustando unidades de ensino e competências a serem trabalhadas ao longo do processo de aprendizagem, mas mantendo a essência com que já vinha sendo desenvolvida. A redução de carga horária condensou os dois primeiros exercícios, as collages de reconhecimento e as associadas ao programa de necessidade do projeto, em apenas uma atividade. Nesta edição a temática esteve voltada para a concepção de um ponto de encontro para o município, localizado na Praça Saturnino de Brito, na área central. A Praça está situada em um quarteirão em área urbana densamente ocupada. A paisagem do entorno é configurada por edifícios de diferentes portes e características diversas, com usos variados no que se refere à moradia, comércio e serviços. Na primeira visita com a turma de estudantes do semestre, a provocação que os motivou foi observar de forma atenta e curiosa a praça que, por sua localização, já era conhecida pela maior parte do grupo. Dos registros que realizaram nessa ocasião, foram produzidas as collages de reconhecimento do local, respondendo ao terreno, o entorno e os detalhes (Figura 8). Elementos construídos como um antigo chafariz desativado e uma edificação que serve de reservatório de água potável apareceram de forma recorrente nas primeiras collages. A base cinza do concreto do piso, representada em mais de uma collage como um detalhe, contrasta com a massa arbórea e com uma pequena feira de produtos coloniais e orgânicos que ocupava a praça no dia da visita.

A segunda collage somou ao reconhecimento do local e contexto os condicionantes de projeto, como o programa de necessidades para o ponto de encontro. Neste momento, a produção das collages misturou recortes da paisagem real com intenções imaginadas pelos estudantes. Mais uma vez a presença do antigo chafariz manteve-se bastante presente nas composições apresentadas, indicando esse elemento como identitário para o espaço (Figura 9).

Na terceira collage, o processo deu-se pela criação da tridimensionalidade das propostas, levando-se em consideração os aspectos espaciais e formativos do espaço. Nesse contexto, surgiram as primeiras aproximações de proposições formais e suas relações com o ambiente construído. Em alguns momentos, as gerações percorreram



entre a futura proposta do espaço e suas interposições no entorno. Observou-se, em alguns trabalhos (Figura 10), a aparição de importantes aspectos formais, como: a criação de envoltórios para o chafariz; a elaboração de elementos de sombreamento em conjunto às já existentes vegetações; a concepção de bancas com frutas e verduras em alusão às feiras da praça; dentre outros elementos.

No presente momento não temos o resultado desta edição, porém no acompanhamento dos assessoramentos já podemos observar a presença do exercício inicial como uma espécie de fio condutor das estratégias projetuais dos acadêmicos.

Considerações finais

No ensino do projeto arquitetônico percebemos que o uso da collage, permite além da redescoberta da técnica, que utiliza a manipulação das imagens, uma oportunidade de ampliar a experiência criativa e formal dos acadêmicos. A experimentação possibilita a sobreposição e a transferência de significados da etapa de levantamento para os elementos de projeto, estes podem surgir nos desenhos técnicos e nas maquetes demonstrando um embasamento dos aspectos do local e respostas mais elaboradas. Conforme Shields (2014, p.59. Tradução nossa), na collage associada à arquitetura “a transferência parcial, transparência e camadas de materiais servem para incitar um envolvimento tátil com o trabalho, provocando uma resposta visceral e uma multiplicidade de maneiras de interpretar essa resposta”. O uso da collage como ferramenta na produção do projeto de arquitetura permite múltiplos resultados que perpassam várias etapas, desde o partido geral até edifícios construídos. Podemos observar na prática dos escritórios contemporâneos estudados na disciplina, como por exemplo, RCR Arquitectes, Flores i Prats Architects e EMBT, o retorno não apenas de temas como, também, da revisitação de estratégias projetuais. Portanto, o uso da ferramenta produz vários caminhos que o arquiteto poderá percorrer nos seus experimentos espaciais e de materiais, resultando em uma técnica com vários métodos e múltiplas interpretações que resultarão em um projeto aberto, um projeto que poderá transcender em outros por meio de suas formas e significados.



A disciplina de Composição Projetual 1, embora apresente uma trajetória consolidada na aplicação da ferramenta da collage, teve como obstáculo a virtualidade das edições realizadas na pandemia, pois embora a técnica utilize eventualmente *softwares* e aplicativos de manipulação de imagem, nos parece que seu uso é mais intuitivo para os semestres iniciais, e principalmente para as primeiras etapas a partir do uso do papel, tesoura e cola. Outra questão que convém ressaltar é que muitos dos elementos destacados nas collages, que vem a compor as temáticas, podem ser percebidos no momento da teorização realizada pelos alunos demonstrando que muitas vezes o projeto já estava presente nas primeiras collages de modo inconsciente. Percebe-se, desse modo, que a imagem inicial retorna ao projeto final, e, quando colocados lado a lado, visualiza-se esta integração, e talvez a possibilidade desta imagem passar para futuros projetos.

Portanto, as composições elaboradas são percebidas no desenvolvimento da disciplina, em todas as etapas do projeto, como possibilidades na preparação das camadas formais do programa de necessidades, dos fluxos, da materialidade, como se fosse uma grande collage de recortes, um encontro, um verdadeiro projeto collage. Desde as origens da imigração italiana, passando pelos animais e cativados arrombados do Mantenedouro São Brás até a Praça da antiga caixa d'água de Saturnino de Brito, podemos verificar o impacto da manipulação das imagens nos projetos elaborados como símbolos, como tensão e sucessão temporal.

Por fim, a ideia de acumulação de conhecimentos representada pela collage, ainda pode ser observada e destacada, pois por mais abstrato que se apresente este conceito, percebemos um impacto positivo formal nos projetos do curso como um todo, pois a utilização desta metodologia foi um importante marco pedagógico no curso, percebido inclusive nos resultados dos trabalhos finais do curso e recentemente na trajetória profissional dos egressos.

Referências

FLÔRES, Anelis Rolão. *A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage*. 2019. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: PROPAR, Porto Alegre, 2019.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa e o sentido de hospitalidade/acolhimento em derrida*. 2014. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2014/09/collage-acolhimento-derrida.html>. Acesso em: 15 ago 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

FUÃO, Fernando Freitas. *Fragmentos e a Collage*. 2020. Disponível em: https://fernandofuao.blogspot.com/2020/10/fragmentos-e-collage_31.html. Acesso em: 15 ago 2023.

LIMA, Sérgio. *Collage em nova superfície*. São Paulo: Editora Parma, 1994.

PAULA, Nelson di. *Collage: um testemunho fenomenológico*. São Paulo: Edição a cargo do autor, s/data.

PEREIRA, Clarissa de Oliveira. "Outros olhares (outros condicionantes)." In: PEREIRA, Clarissa de Oliveira; VIEIRA, Liese Basso (org.). *Arquitetura Efêmera no centro histórico de Barcelona: I workshop de arquitetura FEM/EMBT e arquitetura e urbanismo do Centro Universitário Franciscano* (p. 25-27). Santa Maria: Centro Universitário Franciscano, 2017.

POSENATO, Júlio. *Arquitetura da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul*. Coleção Imigração Italiana: Assim Vivem os italianos, volume 4. Porto Alegre: EST Edições, 1983.

SHIELDS, Jennifer. *Collage and Architecture*. USA: Taylor & Francis USA, 2014.

VILÀ, Anna. Apresentação *Workshop*. In: PEREIRA, Clarissa de Oliveira; QUERUZ, Francisco (org.). *Maggie`s Centres: III workshop de arquitetura FEM/EMBT e arquitetura e urbanismo UFN* (p. 08-09). Santa Maria, RS: Universidade Franciscana, 2022.

(RE)CONHECER O LUGAR A collage como poética no enfrentamento do ensino remoto

(RE)COGNIZE THE PLACE
collage as poetics in overcoming remote teaching

**Laline Cenci¹, Samuel Brito², Ana Paula Maran³,
Luciani Neves Lens⁴ e Paulo Ricardo de Matos⁵**

Resumo

Este artigo relata a experiência da Collage como aprendizagem e reconexão dos alunos com os espaços de educação e vivência universitária. Com o isolamento social e o advento do ensino remoto, durante a pandemia do coronavírus, a perda de identificação e distanciamento dos alunos se expandiu a cada semestre. No intuito de minimizar esta desconexão a proposta consiste na apropriação da técnica da Collage no processo de projeto a partir da sensibilidade imagética na composição espacial e no reconhecimento do lugar. A metodologia está dividida em três etapas: capacitação, experiência e oficina. A análise dos resultados apontaram que a Collage se mostrou uma ferramenta potencial para estabelecer conexões, criando um senso de pertencimento mesmo em tempos desafiadores.

Palavras-chave: collage, projeto, graficação, ensino remoto.

Abstract

This article reports the experience of Collage as learning and reconnecting students with spaces of education and university residence. With social isolation and the advent of remote learning, during the coronavirus pandemic, students' loss of identification and distancing has expanded each semester. To minimize this disconnection, the proposal consists of appropriating the collage technique in the design process based on imagery sensitivity in spatial composition and recognition of the place. The methodology is divided into three stages: training, experience, and workshop. The analysis of the results showed that Collage proved to be a potential tool for establishing connections, creating a sense of belonging even in challenging times.

1 Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidad del Bio-Bio, Chile (2015), Pós-Graduação em Vivendas e Edifícios Sustentáveis, Arquiteta e Urbanista pela Unisinos (2009). Atua como docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM-CS desde 2018, no ensino, na pesquisa e na extensão.

2Doutor pelo Programa de Projetos Arquitetônicos da Universidade Politécnica da Catalunya (ETSAB/2014), Mestre em Teoria e Prática do Projeto de Arquitetura pela mesma universidade (ETSAB/2009) e Arquiteto e Urbanista pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2006). Estágio pós-doutoral com bolsa CAPES colaborando junto ao Programa de Mestrado Associado UniRitter/Mackenzie entre 2014 e 2016. Atua como docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM-CS.

3 Doutora em Engenharia Civil pelo Programa de Pós Graduação em Engenharia Civil: Construção e Infraestrutura (UFRGS/2020), Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Engenharia Civil (UFRGS/2015) e Engenheira Civil pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/2012). Atua como docente no curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM-CS.

4 Doutora em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009). Atua como professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria, campus de Cachoeira do Sul.

5 Doutor em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)(2019). Foi professor do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-CS) em 2021-2023. Atua como professor no curso de Engenharia Civil da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Keywords: collage, design, graphics, remote learning.

Introdução

A ocupação do novo *campus* da Universidade Federal de Santa Maria em Cachoeira do Sul (UFSM-CS) começou no segundo semestre de 2019. Mas, já no primeiro semestre de 2020, a pandemia impossibilitou o convívio social e todas as atividades passaram a ocorrer de forma remota, quando a partir de então muitos novos alunos e professores não tiveram a oportunidade de vivenciá-lo durante certo período.

Neste contexto se dá o evento 3ª Oficina Transdisciplinar do Curso de Arquitetura e Urbanismo que teve como título: "UFSM *Collage*: [re]conhecer o lugar". A cada dois anos o curso realiza uma Oficina como atividade de ensino e aprendizagem ofertada a todos os estudantes para promover integração entre alunos e professores, e reforçar a relação interdisciplinar dos diferentes componentes pedagógicos. Cada edição é estruturada por meio de uma temática específica, conduzindo os estudantes ao desenvolvimento de propostas projetuais a partir de capacitações pertinentes ao tema. Esta terceira edição foi realizada totalmente de forma remota ao longo dos dias 22 a 26 de novembro de 2021.

A imersão na *Collage* deu-se desde a criação do cartaz da Oficina. Na divulgação da natureza do tema, os professores organizadores do evento se viram envolvidos na operação prática: selecionar, recortar e colar. A partir das imagens oriundas de um universo dicotômico (afetivo e objetivo), buscou-se o lugar do corte e desfrutou-se da operação de colar os fragmentos. Nesta etapa fez-se necessário visitas e fotografias do local. O cartaz final de divulgação (Figura 1) ilustra os edifícios azuis de sala de aula da UFSM-CS se espelhando com a Bauhaus de Dessau, ponto de partida para a foto vazia ir aos poucos se enchendo de enfrentamentos visuais, desde farroupilhas a crianças que se apropriam do espaço.

A retórica da *Collage* é largamente conhecida, está presente em diversas manifestações artísticas e historicamente tem sido amplamente explorada na arquitetura (FUÃO, 1992). A arquitetura brasileira também apresenta collagistas expressivos. Especialmente a Lina Bo Bardi, de quem têm-se fartos registros de que soube pesquisar através da *collage* no seu processo de projeto. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) se destaca não apenas pelas belas *collages* que estão entre os desenhos de estudo desta obra, mas pela possibilidade alegórica do edifício em si como um convite à *collage*. Embaixo do seu vão livre se vê de tudo, sendo o espaço de recorte oferecido como herança por essa collagista ítalo-brasileira.

A escolha do tema da *collage* como processo de projeto para a Oficina teve sua principal influência em dois motivos expostos a seguir, ambos relacionados à imposição remota vivenciada há quatro semestres seguidos desde o início de 2020.

Realidade digital e a *collage* como utopia

O processo de adaptação ao ensino e aprendizagem da universidade aos meios digitais se estendeu desde março de 2020 até o final de 2021, neste período os cursos passaram a funcionar de forma exclusivamente remota. Esta realidade digital fez com que o processo de mediação do ensino, e de forma mais ampla toda mediação social, se tornasse ainda mais dependente das imagens como um veículo metalinguístico.



No campo disciplinar específico da arquitetura a imagem sempre foi o grande comunicador de sentido. Em toda a vanguarda arquitetônica é notória a inquietação gráfica como meio de expressão. Para Flôres:

como representação gráfica da arquitetura, a *collage* recria uma multiplicidade de experiências próprias, capazes de resultar não apenas no desenvolvimento de um método que potencializa uma estratégia projetual, mas também na própria arquitetura, por meio de suas formas adaptadas em partes ou no todo das edificações (FLÔRES, 2019 p.326).

Uma *collage* engloba todos os sentidos ao explorar a experiência do espaço. A interação significativa e as associações táteis entre os fragmentos de imagem possibilitam a compreensão das diversas narrativas por trás desse ambiente, ultrapassando a percepção visual e alcançando um processo intuitivo para transmitir a atmosfera de um projeto (SANTIBÁÑEZ, 2016).

A *collage* na arquitetura funciona como uma linguagem visual poderosa que desafia as noções tradicionais de *design*. Fuão (1992; 2011) tem explorado extensivamente o conceito de *collage* como meio de expressão arquitetônica. Através de seu trabalho, Fuão revela o potencial poético dos projetos arquitetônicos ao integrar de forma harmoniosa fragmentos de arquitetura e ao incentivar a prática da *collage*. Ao abraçar essa abordagem não convencional, o autor demonstra que a arquitetura pode transcender as limitações da construção tradicional e abraçar uma realidade fragmentada, oferecendo, assim, maneiras alternativas de conceber o espaço arquitetônico. Ao reunir elementos de diferentes contextos e escalas, é possível criar ambientes híbridos e multifacetados, explorando novas formas de interação e experiência espacial. Através da *collage*, é possível questionar e redefinir as fronteiras da arquitetura, incorporando elementos não convencionais e inesperados.

Essa fragmentação e diversidade refletem a complexidade e a riqueza da sociedade contemporânea. A *collage* abre um vasto campo de possibilidades, incentivando a experimentação e a inovação na criação de espaços arquitetônicos. Além disso, a ferramenta da *collage* não se resume a uma manipulação técnica, é também uma

“trajetória amorosa” (FUÃO, 2011).

Fuão (2011) relata uma visão do fenômeno da *collage* a partir da ilustração da trajetória amorosa apresentada por Roland Barthes no livro “Fragmentos de um discurso amoroso”. Neste aprofundamento poético do seu sentido, a *collage* se evidencia como uma estrutura de linguagem, operando tacitamente um reordenamento de significados em cada uma de suas etapas e transformações.

Para Rowe e Koetter (2013), toda operação visual de recortar e colar da *collage* diz respeito a um modo de abordagem dos problemas fundamentais da utopia e/ou ação. Os autores entendem o processo de *collage* mais próximo de uma atitude de acomodação e convivência híbrida. Em seu célebre livro intitulado “Cidade Collage”, originalmente publicado em 1978, defendem as características de uma cidade que concilia a emancipação ao mesmo tempo que permite a expressão legítima de todas as opiniões numa situação pluralista (NESBITT, 2006, p.319).

Seja na definição da busca de um equilíbrio de Rowe e Koetter (2013), ou no desequilíbrio reordenador de Fuão (2011), a *collage* é o encontro de fragmentos que desencadeia um processo de ressignificação a partir do visual. E assim, é um valioso recurso no processo de projeto, oferecendo uma experiência concreta para a sensibilidade imagética na concepção espacial. Nesse processo, elementos arquitetônicos, imagens, texturas e materiais são reunidos e sobrepostos, permitindo aproximações utópicas com o lugar.

A utopia dos espaços arquitetônicos representados na *collage* reflete os desejos e aspirações humanas por ambientes ideais, harmoniosos e transformadores. É importante destacar que a utopia na arquitetura não deve ser vista como uma mera fantasia irrealizável, mas como um estímulo para a busca contínua de melhorias e transformações na forma como vivemos e experimentamos os espaços. A *collage* arquitetônica proporciona uma plataforma para a expressão dessa utopia, permitindo que os arquitetos transmitam visualmente sua visão de espaços ideais e inspirem outras pessoas a repensar a forma como habitamos o mundo.

Na organização prévia se entendeu que a Oficina não trataria apenas da técnica da *collage* aplicada para a arquitetura, mas também da utopia em pensar um outro lugar possível, e neste caso específico a universidade como o lócus do encontro presencial que todos haviam perdido, e igualmente estavam unidos na expectativa de um retorno. Neste escopo, nada mais oportuno que a *collage* como experiência emotiva, pois seriam oferecidas a todos as mesmas imagens de base, as superfícies das fotografias sobre as quais o olho perscrutaria e se deteria em busca do corte.

Então a oficina torna-se um exercício propício e propositivo, provocativo e imaginativo, livre para pensar como poderia ser o campus dentro de uma esfera afetiva e utópica. O momento não poderia ser mais oportuno, porque toda a comunidade acadêmica estava distante dele e com expectativas de voltar.

Metodologia

Partindo destas premissas, este trabalho apresenta a metodologia utilizada para a Oficina Transdisciplinar denominada “UFSM Collage: [re]conhecer o lugar”, a partir da visão de Rowe e Koetter (2013). A oficina de *collage* foi proposta como uma atividade de ensino, uma estratégia de participação, apropriação e reconhecimento, ainda que de forma virtual, do pertencimento com o *campus* da Universidade, especialmente aos alunos que estavam ingressando ao curso de Arquitetura e Urbanismo. Nesta proposta,

Capacitação e Compreensão da Collage

Oficina de Collage para aproximação com a cidade

Oficina de Collage para o Reconhecimento do Campus

Figura 2 - Síntese metodológica. Elaboração dos autores. Figura 3 - Áreas de intervenção no campus. Fonte: Acervo dos Autores.



também buscou-se uma aproximação da cidade que, conforme Rowe e Koetter (2013), os autores propõem a ideia de que as cidades são compostas por uma variedade de estilos arquitetônicos, formas e elementos urbanos que coexistem como peças de uma *collage*.

A atividade foi realizada durante cinco dias e compreendeu três etapas principais: palestras de capacitação e compreensão do conceito de *collage* na arquitetura, uma oficina de *collage* com fotografias fornecidas pela organização da oficina e a última etapa com o desenvolvimento das propostas de *collage* desenvolvidas então pelas equipes participantes, A Figura 2 a seguir, ilustra a síntese da metodologia.

Na primeira etapa, realizou-se uma visita dos organizadores à cidade de Cachoeira do Sul - Rio Grande do Sul como forma de reconhecer a importância da expansão de inserção do campus na cidade. Nesta etapa, foram realizados levantamentos de mapas e registros fotográficos da Praça da Matriz, Château d'Eau, Museu Municipal de Cachoeira do Sul e do campus da UFSM-CS. Assim, também foi possível criar um banco de imagens que posteriormente foram disponibilizados para as atividades. Aos palestrantes, foi proposto a apresentação do conceito de *collage* na arquitetura e sua importância como recurso criativo, exploração e discussão de exemplos de *collages* arquitetônicas realizadas por diferentes autores e uma reflexão sobre as possibilidades e limitações da técnica da *collage* na visualização arquitetônica.

Na segunda etapa, após as capacitações e as provocações fomentadas, cada equipe foi convidada a criar uma *collage* inicial, uma *collage* piloto, utilizando-se o banco de dados e material fotográfico disponibilizado pela organização. Cada equipe desenvolveu suas *collages* com foco no reconhecimento da cidade de Cachoeira do Sul explorando diferentes formas de ocupação e intervenção na área temática designada: "A praça e seu entorno".

A terceira e última etapa consistiu de propostas de *Collage* sobre o *campus* da UFSM-CS. Esta, por sua vez, como objetivo principal, foram separadas em três áreas de intervenção: o acesso ao *campus*, os espaços construídos e os espaços livres. Assim, buscou-se principalmente, estabelecer uma relação e ambientação para convivência entre a comunidade e a universidade (Figura 3).



Resultados

Foram recebidas noventa e cinco inscrições, sendo cinquenta e sete participantes dos inscritos do ciclo intermediário, quatorze do ciclo básico e vinte e quatro do ciclo final, correspondem respectivamente a 60%, 25,3%, 14,7 % dos participantes. A composição das dez equipes foi realizada pela organização da oficina e distribuída entre alunos pertencentes a cada ciclo do currículo do curso: ciclo básico (dois primeiros anos), ciclo intermediário (terceiro e quarto ano) e ciclo avançado (quinto e sexto ano). Assim, cada equipe foi formada por cerca de oito a dez integrantes. Como a atividade ocorreu de forma remota, todas as tarefas foram realizadas através da rede social Instagram e os encontros foram virtuais síncronos.

O primeiro desafio colocado para as equipes foi criar uma identidade visual e um perfil da equipe no Instagram e cada equipe elaborou um vídeo para a apresentação da sua equipe. Notou-se integração, motivação e engajamento com a atividade proposta pois já neste primeiro desafio, de criação da identidade, as equipes utilizaram a *collage*, espontaneamente. Espelhamentos, recorte, sobreposição e inserção de contextos livremente permite que os arquitetos explorem novas formas de expressão e experimentação. A combinação da realidade virtual e da *collage* digital abre caminho para a criação de ambientes arquitetônicos utópicos, onde os limites da realidade física são ultrapassados. E pode ser visto na Figura 4.

Na realização da *collage* piloto, que corresponde à etapa 2 da oficina, as equipes tiveram a oportunidade de fortalecer a integração entre os componentes de sua equipe. As equipes efetuaram a seleção das imagens do banco de dados da organização, os elementos mais significativos da área. Cada equipe encontrou dentro do seu processo diferentes percepções sobre o mesmo lugar e, a partir disso, reconstruíram por meio da *collage* novos significados e relações. Através da *collage*, é possível criar composições espaciais que transcendem as restrições impostas pelo mundo material. Elementos arquitetônicos de diferentes épocas, culturas e estilos podem ser integrados em uma única imagem, resultando em uma arquitetura que desafia as noções tradicionais de tempo, espaço e função. Este resultado demonstra a visão de Rowe e Koetter (2013), que defendem que a abordagem que permite a coexistência e a combinação harmoniosa de diferentes estilos e elementos arquitetônicos, em vez de buscar uma uniformidade estética.

Figura 4 - Identidade das Equipes Participantes. Fonte: Acervo dos Autores.

Figura 5 - Parte dos resultados apresentados pelas equipes na Etapa 2. Fonte: Acervo dos Autores.



A liberdade de composição e manipulação oferecida pela *collage* permitiu que as equipes explorassem diferentes perspectivas sobre a cidade, abrindo caminho para a criação de espaços utópicos. Ao reunir fragmentos e elementos diversos em um ambiente virtual, foi possível criar espaços imaginários e estimular a imaginação coletiva, proporcionando uma reflexão mais profunda sobre a arquitetura, a cidade e a sociedade e ainda propõe uma nova forma de pensar o espaço e a relação com as pessoas que o habitam. A Figura 5 a seguir ilustra os resultados desta etapa de *Collage* piloto, ou seja, de reconhecer a cidade.

Para a etapa final, de [re]conhecimento do lugar do *campus* através da *collage*, as propostas deveriam apresentar, ao menos uma *collage* para cada uma das três áreas de intervenção. Para a avaliar a qualidade das propostas foram elencados critérios de avaliação nas distintas categorias.

Uma banca avaliadora formada pelos organizadores da oficina e um dos palestrantes convidados estabeleceu os seguintes critérios de avaliação: a análise da qualidade geral da proposta, a qualidade metodológica e técnica da *Collage* apreendida e a qualidade do memorial justificativo.



Figura 6 - Destaques para a Categoria: Acesso ao campus. Fonte: Acervo dos Autores. Figura 7 - Destaques para a Categoria: Áreas Construídas. Fonte: Acervo dos Autores. Figura 8 - Destaques para a Categoria: Espaços Livres. Fonte: Acervo dos Autores.

Nas Figuras 6, 7 e 8 observa-se que algumas equipes trouxeram as flores nas *collage* que, segundo elas, fazem alusão ao desabrochar do *campus* fazendo relação ao resgate da paisagem. É possível observar que há presença de arco-íris como forma de um novo tempo, além de elementos pertencentes ao *campus* sede em Santa Maria indicando o pertencimento do lugar. O desejo de vivência coletiva junto com a infraestrutura foi representada de diferentes formas pelas equipes. Após a avaliação três propostas de *collage* de cada categoria de área de intervenção receberam destaque.

Diante das propostas apresentadas e dos memoriais justificativos, notou-se o desejo de ocupação e retomada ao *campus* de uma maneira coletiva, que pode ser observada nas *collages* destacadas. As propostas finais foram apresentadas numa reunião virtual divulgada e aberta à toda a comunidade. Ao fim da oficina, foi aplicado um questionário aos participantes em relação à percepção da oficina, as atividades desenvolvidas e seus objetivos.

Quando questionados do conhecimento prévio da técnica de *Collage*, 50% dos participantes não conheciam ou nunca haviam aplicado a técnica. Cabe salientar que, os participantes apontaram mais de 45% sendo importante e 40% muito importante o uso da *collage* em todas as áreas e em todas as etapas do projeto de Arquitetura e Urbanismo. Quanto a satisfação com a capacitação promovida pela oficina 85,7% dos participantes da oficina responderam que estavam satisfeitos ou muito satisfeitos. Foi observado também que 64,3% manifestaram interesse em utilizar a *Collage* em seus projetos futuros. Por último, e mais importante, 81% dos participantes consideraram que a oficina possibilitou não somente um satisfatório engajamento na execução das atividades entre os membros de sua equipe e as demais equipes, mas principalmente relataram uma [re]conexão com o *campus* UFSM-CS.

De acordo com o relato da estudante Martiele Wilhelm, do 10º semestre do curso de Arquitetura e Urbanismo, em entrevista dada a uma reportagem que noticiou o evento, a Oficina atendeu exitosamente o planejado:

É muito legal ter esse contato com grande parte das pessoas que estão no curso, principalmente agora na rotina de ensino remoto. Também gostei muito da temática escolhida, de retratar a nossa Universidade, pois é um lugar que sentimos muita saudade. A oficina ajudou a lembrar as nossas vivências e criar expectativas para quando pudermos retornar presencialmente (UFSM, 2022).

Conclusão

[Re]conhecer este lugar, nosso campus universitário mostrou-se oportuno em muitos sentidos. A *collage* é um convite à reflexão visual, e por isso foi escolhido trabalhar com o tema no enfrentamento do ensino remoto. Além de ser um campus novo, fundado em 2014, a UFSM vivencia desafios relacionados à implantação de sua infraestrutura, em obras durante o período da pandemia. Também, o lugar era completamente desconhecido para muitos alunos e professores que haviam ingressado na comunidade acadêmica nos quatro semestres de regime remoto.

Diante da evidência da qualidade da técnica de *collage* na apresentação das propostas e empenho das equipes e os dados coletados verificou-se que o objetivo desta atividade foi alcançado. O uso da *collage* mostrou-se como uma ferramenta potencial de aproximação e reconhecimento de pertencimento ao lugar mesmo em tempos tão adversos. Permitiu também ampliar a visão para outras formas de concepção de projeto, além de estimular os discentes para o retorno presencial das atividades e

desejo de convivência e melhorias nos espaços da Universidade, e principalmente ilustrou o [re]conhecimento de pertencimento àquele lugar.

Referências

BO BARDI, Lina. Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br>. Acesso em: [28/06/2022].

FLÔRES, Anelis Rolão. *A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da Collage*. 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, PROPARG, Área de Concentração Teoria, História e Crítica da Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como Collage*. 1992. Tese (Doutorado) - Projectes d'arquitectura, teoria i pràctica, do Departament de Projectes Arquitectònics, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

ROWE, Collin; KOETTER, Fred. Cidade-colagem (1975). In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2ªed rev., 2013. Cap.6, p. 293-322.

SANTIBAÑEZ, Danae. "12 modos de representar atmosferas arquitetônicas através de colagens" [12 Offices that Use Collage to Create Architectural Atmospheres] 15 Abr 2016. ArchDaily Brasil. (Trad. Baratto, Romullo) Acessado 30 Jun 2023. <<https://www.archdaily.com.br/br/785477/12-ways-of-representing-multi-layered-architectural-atmospheres>> ISSN 0719-8906.

UFSM. *Arquitetura Colagem UFSM: Novo Olhar* [online]. Santa Maria, 10/01/2022, 13h53 Disponível em: <<https://www.ufsm.br/midias/arco/arquitetura-colagem-ufsm-novo-olhar>>. Acesso em: [28/06/2023].

COLLAGE DE AFETOS

Novos olhares para o Parque Itaimbé

COLLAGE OF AFFECTIONS
New perspectives on Itaimbé Park

**Juliana Lamana Guma¹, Fernanda Rodrigues Vargas²,
Adriano da Silva Falcão³ e Marina de Alcântara⁴**

Resumo

Este artigo é resultado parcial do projeto de extensão Afetos, que busca construir a história do Parque Itaimbé, em Santa Maria-RS, a partir das histórias de vida dos moradores e frequentadores do local. Nesse contexto, a collage surge como alternativa para a representação subjetiva de memórias narradas, buscando recortes e unindo os fragmentos que reforçam as questões de pertencimento e identidade com o local e nelas simbolicamente representados. Neste trabalho estão apresentados cinco entrevistados, identificadas através de uma rede de afetos, que contaram suas histórias através de entrevistas abertas. Além das memórias individuais, foi possível vislumbrar as transformações de usos e da paisagem do parque através do estudo da dinâmica urbana associada à história coletiva do espaço.

Palavras-chave: história oral, memória, urbanismo.

Abstract

This article is a partial result of the Afetos extension project, which seeks to build the history of Itaimbé Park, in Santa Maria-RS, based on the life stories of local residents and visitors. In this context, the collage emerges as an alternative to the subjective representation of memories narrated, seeking clippings and uniting the fragments that reinforce the issues of belonging and identity with the place and symbolically represented in them. In this work, five interviewees are presented, identified through a network of affections, who told their stories through open interviews. In addition to individual memories, it was possible to envision the transformations in uses and the park's landscape through the study of the urban dynamics associated with the collective history of the space.

Keywords: oral history, memory, urbanism.

1 Arquiteta e Urbanista graduada pela Universidade Franciscana (UFN), Santa Maria-RS, especialista em Gestão Estratégica do Território Urbano pela Unisinos, Porto Alegre-RS e Mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR/UFRGS. Docente no Curso de Arquitetura e Urbanismo na UFN desde 2015, professora colaboradora no projeto de extensão universitária [com]VIDA e orientadora da bolsa PROBEX do projeto "História oral do Parque Itaimbé: afetos, memórias e evolução urbana".

2 Graduanda do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana (UFN), bolsista PROBEX na mesma instituição com o Projeto de Extensão "História oral do Parque Itaimbé: afetos, memórias e evolução urbana" vinculado ao Projeto [com]VIDA.

3 Arquiteto e Urbanista. Doutorando em Desenvolvimento Regional 2020 (PPGDR/UNISC), Bolsista PROSUC/CAPEs II, Mestre em Engenharia 2005 (NORIE/UFRGS) e Professor Assistente do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana desde 2003 (CAU/UFN). É membro do Núcleo Docente Estruturante e do Colegiado do Curso. É representante institucional do Fórum Técnico do Instituto do Planejamento de Santa Maria (PMSM).

4 Arquiteta e Urbanista, Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana (UFN) desde 2017. É coordenadora do projeto de extensão universitária [com]VIDA na mesma instituição e orientadora da bolsa PROBEX do projeto "Passeios para brincar: roteiros didáticos no Parque Itaimbé".

Introdução

Este artigo é fruto de um Projeto de Extensão vinculado à Universidade Franciscana de Santa Maria que, desde 2018, vem investigando o espaço urbano local e suas dinâmicas. Propondo ações que intentam reforçar a identidade, fortalecer a apropriação de moradores com o seu lugar de vivências cotidianas e dinamizar a vida na cidade, o projeto busca aproximar os saberes acadêmicos e comunitários em diferentes territórios e contextos locais.

Em 2022 o Projeto de Extensão [com]VIDA passou a trabalhar com o Parque Itaimbé, no centro de Santa Maria. De ações diversas que já foram realizadas, como caminhadas urbanas abertas ao público, passeios guiados com turmas de 5ª ano do ensino fundamental da rede pública municipal, aplicação de sinalização com pinturas e participação em rodas de conversas e feiras que aconteceram no Itaimbé, este texto compartilha uma parcela do material produzido a partir do projeto Afetos, que registrou em *collages* as memórias e as histórias de alguns moradores e frequentadores do local baseado em seus relatos orais.

O projeto Afetos foi criado com a intenção de motivar o resgate das boas lembranças vinculadas ao Parque Itaimbé, instigando que ao espaço físico fossem atribuídas sensações e sentidos pessoais. A proposta de trabalho partiu do entendimento de que o sentido de lugar é fundamental para a qualidade de vida que ele proporciona à uma comunidade e de que a historiografia oficial não engloba relatos individuais que podem ser importantes para a identidade local.

Como lugar tem-se o entendimento como um espaço que, se uma vez indiferente e genérico, se transformou ao dotar-se de valores sensíveis ao indivíduo (TUAN, 1983). Ao espaço do Parque Itaimbé são somadas camadas de memórias que contribuem para que os moradores se vejam naquele território, reforçando conexões pessoais com o Parque Itaimbé que fortalecem o sentido de lugar, atribuindo definições e significados, como conceituado por Tuan (1983).

Tendo como referência os relatos orais, a confecção de collages, apresenta-se como uma possibilidade de registro da história do Parque Itaimbé sob novos olhares. Nesse sentido, ouvir os relatos e compreender as dinâmicas da espacialidade operadas ao longo do tempo é uma maneira de colaborar para a construção da memória do parque desde a sua implantação que, por ser recente, ainda permite identificar testemunhas que acompanharam todo o processo. A partir das percepções e afetos destes entrevistados os afetos, usos, acontecimentos ocorridos no parque e não registrados na historiografia oficial podem ser resgatados.

Compreender as transformações do espaço urbano e a relação das pessoas com o lugar onde constroem suas vidas a partir de entrevistas pode fornecer importantes ferramentas de análise que demonstram os sentidos de pertencimento, identidade e afeto. Estas são maneiras de realizar uma leitura mais aproximada de como opera a dinâmica da sociedade e do seu entorno social na produção e (re)produção dos seus espaços de vivência cotidiana.

Entende-se que o conhecimento da história e memória do lugar podem promover e ampliar os sentimentos de respeito às suas características, demonstrando sua complexidade e salientando suas particularidades. Esses elementos carregam um significativo potencial para as modificações do espaço urbano, acolhendo as necessárias transformações e fortalecendo a apropriação dos (novos e antigos) moradores com o local. No entanto, quando busca-se estudar a história de uma cidade, de modo geral, a historiografia oficial não considera os relatos individuais como fonte

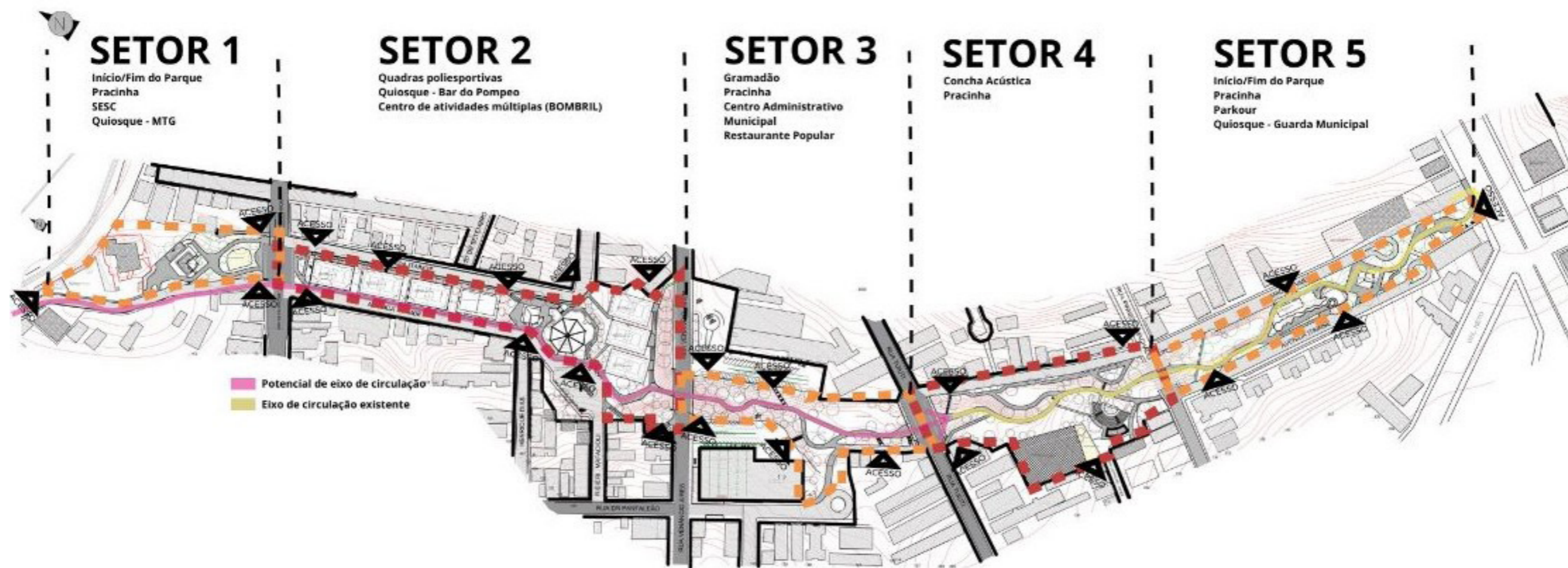


Figura 1 - Mapa do Parque Itaimbé com identificação dos setores. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

de registro, limitando a pesquisa às fontes documentais oficiais.

Acredita-se que a história oral pode acrescentar uma dimensão viva, trazendo novas perspectivas à historiografia de um local. Perspectivas essas que reconhecem na individualidade novas possibilidades para a preservação da memória do lugar. Cada personagem tem em si um universo de informações: suas vivências em família, as motivações que o fizeram chegar e permanecer ou sair do entorno do parque, a sua relação com os espaços e com os vizinhos, sua forma de se localizar e se deslocar pela cidade. Perspectivas essas que reconhecem na individualidade novas possibilidades para a preservação da memória do lugar. A memória pode ser entendida como um fenômeno individual que quando encontra a vida social tem potencial para escrever a história coletiva, tornando-se um instrumento e um objeto de poder (Le Goff, 2003).

A sensação de pertencimento a um lugar envolve questões psicológicas, que podem ser despertadas por estímulos sensoriais e fatores como memória, cultura e personalidade do indivíduo. Del Rio (1990) sugere que o sentido de lugar é construído a partir da soma e interação de três aspectos: as atividades que ali ocorrem, os aspectos físicos do lugar e as concepções que os usuários têm do mesmo.

Este relato compartilha os afetos de cinco entrevistados com o Parque Itaimbé ilustrados em imagens que somam camadas das suas histórias pessoais com esse território. A partir destas memórias, foram elaboradas *collages* que nos fornecem elementos para (re)conhecer o parque.

Parque Itaimbé: história oral, afetos e território

Que história um parque urbano pode nos contar? Como representar a multiplicidade de elementos, histórias, desejos e esperanças que nele se sobrepõem? A cidade é um organismo em constante transformação. As dinâmicas culturais, sociais e econômicas se reinventam e vão escrevendo a história cotidianamente. Estar atento a esses

processos permite que sejam descobertos fragmentos importantes que testemunham a evolução daquele lugar e suas experiências, características e particularidades. Assim, para existir, a cidade precisa de pessoas que a habitam, que a vivenciam e que cotidiana e lentamente a transformam e a registram.

Santa Maria é uma cidade de porte médio localizada na região central do Rio Grande do Sul. O modelo espacial da cidade é linear e policêntrico, tendo no Centro Histórico o ponto mais ativo e densificado do território e é nesta região que se localiza o Parque Itaimbé, único parque urbano municipal central. O Parque Itaimbé é um dos espaços públicos verdes mais conhecidos pela população santamariense. Seu traçado linear acompanha o leito e vale do Arroio Itaimbé canalizado pela gestão pública que, conforme Binato (2023, informação verbal⁵), identificava o córrego como um limitador para a expansão da malha urbana.

O Parque Itaimbé foi um dos produtos resultantes de investimentos federais do Programa CURA (Comunidade Urbana de Recuperação Acelerada) em Santa Maria nas décadas de 1970 e 1980. Segundo Albarello (2012) o Programa CURA tinha como objetivo qualificar os serviços urbanos na cidade, oferecendo infraestrutura em áreas já ocupadas com vistas ao desenvolvimento urbano de forma mais homogênea.

Dos recursos aplicados do Programa CURA em Santa Maria, a maior parcela ficou concentrada nas obras do Parque Itaimbé (Albarello, 2012). Com cerca de 1,2km de comprimento, limitando-se à norte pela via férrea e a sul pela Avenida Nossa Senhora das Dores, o parque está em cota inferior às vias adjacentes, sendo dividido em cinco setores (Figura 1) definidos por quatro ruas que o cortam transversalmente configurando viadutos: Rua Silva Jardim, Rua Venâncio Aires, Rua Tuiuti e Rua Pinheiro Machado, de norte à sul respectivamente.

⁵ Entrevista concedida ao Projeto [com]VIDA em Santa Maria, nas dependências da Universidade Franciscana, em 10 de março de 2023.

No projeto original do Parque, cada setor receberia uma série de equipamentos que deveriam auxiliar na identificação de cada local, proporcionando diferentes usos no espaço. Conectando os setores há um eixo de circulação que em alguns trechos se coloca na borda do Parque, em outros ocupa o centro do desenho, conforme figura 01. Como programa, o Parque possui um núcleo de quadras de esportes, um centro de atividades múltiplas⁶, uma concha acústica⁷, três quiosques, pracinhas e áreas de estar e permanência.

Conforme aponta Benaduce (2007), o Parque Itaimbé foi incluído no zoneamento urbano somente em 1980. Na Lei de Uso e Ocupação do Solo vigente no município, ele é considerado uma “Área Especial de Conservação Natural” (SANTA MARIA, 2018), conectando-se com outras áreas verdes no perímetro urbano a fim de formar uma espécie de corredor verde.

De forma intencional o projeto original previa a consolidação do território do Parque pelos usos que eram conferidos a cada setor, no entanto, legalmente, seu perímetro não está definido em documentos oficiais (BENADUCE, 2007) bem como há diferentes interpretações para identificar os edifícios de borda como equipamentos que o integram ou não.

Percebe-se em visitas ao local que há falhas significativas na consolidação de políticas públicas aplicadas para manutenção prolongada e qualificação do Parque, evidenciadas pelo abandono e depredação de seus equipamentos, com passeios públicos quebrados, poucos bancos em condições de uso, quase inexistência de lixeiras e gestão equivocada no paisagismo (com podas agressivas ou inexistentes, e plantio de espécies de arbustos, forrações e flores sem planejamento). As atuais intervenções pontuais no que se referem à obras de iluminação e paliativos no mobiliário urbano parecem não ter conseguido fomentar o uso do parque e reconhecer seu potencial para a área urbana de Santa Maria.

Em 2022 a gestão municipal implantou a ideia de formação do Distrito Criativo (DC) Centro Gare como um projeto de desenvolvimento da área central de Santa Maria a partir de iniciativas relacionadas com a economia criativa. Reconhecendo as possibilidades do Parque Itaimbé, este foi incluído no território do projeto, mesmo que ainda não tenha conseguido levar seus olhares para o parque, mantendo-o deslocado das ações das ações do DC.

Da inconsistência de dados oficiais acerca do território do Parque Itaimbé, seus limites e equipamentos, surge a proposta de registro da história oral como possível fonte de informações que ajudasse a construir uma narrativa de sua história. Mais do que evocar memórias, o recorte que se fez voltou-se para a produção de *collages* que identificam os afetos de personagens que viveram ou vivem no Parque Itaimbé e podem trazer suas contribuições.

Metodologia: fragmentos e memórias

O trabalho com a história oral do Parque Itaimbé foi desenvolvido como uma das atividades do Projeto de Extensão [com]VIDA, que identificou nos relatos orais de algumas pessoas a possibilidade de reforçar vínculos positivos com aquele espaço urbano, somando camadas de lembranças individuais capazes de atribuir valores à

diferentes lugares que fazem a história do Parque.

A intenção com o registro oral buscava o lado simbólico das relações individuais como uma das “dimensões do real” que dão identidade ao espaço urbano. Paralelo a isso, constatou-se a inconsistência de registros oficiais sobre a história do Parque Itaimbé, reconhecendo na história oral uma potencial fonte de informações para associar acontecimentos (individuais ou coletivos, na dimensão privada) e fatos (registrados oficialmente, na dimensão pública), como destaca Montenegro (1992).

A história que se escreve de maneira consciente e inconsciente está marcada pela época em que se vive. Fotografar, registrar alguns ângulos das diversas dimensões do real é uma forma de associar acontecimentos e fatos (MONTENEGRO, 1992, p.10).

Das ações que o [com]VIDA estava desenvolvendo explorando o território do Parque Itaimbé, foram identificados alguns personagens como possível fonte para aplicação de entrevistas dirigidas sobre o Parque Itaimbé, explorando o relato oral como uma das dimensões reais acerca do Itaimbé. Os primeiros entrevistados foram identificados pela proximidade da equipe do projeto de extensão, pois nesta escolha também seriam reconhecidos os afetos envolvidos. A cada personagem entrevistado era sugerido que indicasse outros nomes com quem o projeto pudesse conversar, construindo uma espécie de rede de afetos e camadas de histórias sobre o Parque.

O roteiro da entrevista foi organizado em quatro partes: (1) introdução; (2) rotina/cotidiano com o Parque; (3) histórias/afetos com o Parque e (4) conclusão. Conforme orienta Montenegro (1993) a introdução de uma entrevista com vistas de história oral tem por intenção explicar ao entrevistado “por que, para que e para quem” ele estará registrando suas memórias, além de orientar de forma geral o caráter da entrevista.

As questões levantadas no segundo momento de entrevista conduziam para entender a rotina de usos do entrevistado com o parque, com perguntas do tipo “com que frequência você vai ao parque?”, ou “você frequenta o parque sozinho ou acompanhado?” e “quais atividades você mais gosta de fazer no parque?”. Destaca-se que esse momento da entrevista tinha por objetivo o registro do tempo presente, nas relações cotidianas na história de vida atual do entrevistado.

Somente no terceiro momento da entrevista é que a camada de lembranças era provocada, com perguntas que intencionavam colocar o entrevistado em uma condição de facilitador no processo de resgatar as memórias daquele que falava. Do passado buscavam-se histórias pessoais de afeto com o Parque Itaimbé, conduzindo a entrevista para que esse espaço urbano fosse o cenário de suas boas memórias. Nesse trecho da entrevista surgiam perguntas do tipo “como você conheceu o Parque Itaimbé”, “você tem alguma história legal no Itaimbé?” e “o que o Parque significa pra você?”.

Para finalizar a entrevista, questionava-se ao entrevistado como ele imaginava o Parque no futuro e pedia-se indicação de outras pessoas, de suas relações atuais ou antigas, que usavam o Parque e poderiam compor a rede de afetos que o [com]VIDA estava construindo.

Uma vez realizado o contato com o possível entrevistado e constatado sua disponibilidade, o processo que segue pode ser dividido em três principais etapas. A primeira consiste na realização das entrevistas, apoiadas no roteiro escrito, com o registro em áudio. Após faz-se a transcrição de seus áudios e, por fim, realiza-se a catalogação do material coletado nessa etapa.

⁶ Centro de Atividades Múltiplas Garibaldi Poggeti, popularmente conhecido como Bombril.

⁷ Concha Acústica Lupicínio Rodrigues.



Figura 2 - Collage de afetos da entrevistada Anelis. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

Para Montenegro (1992) ao usar a entrevista como uma fonte oral de pesquisa, o centro do conteúdo está na memória do entrevistado, que pode manifestar-se como “memória voluntária” (resultado de estímulos diretos) ou “memória involuntária”, quando “estímulos os mais diversos desencadeiam processos de associação e de rememoração que fogem ao controle efetivo do entrevistador” (MONTENEGRO, 1992, p.151).

Por reconhecer a dimensão do inconsciente no trabalho com os registros orais sobre o Parque Itaimbé, relacionou-se à *collage* como possibilidade de comunicação dos afetos dos entrevistados com esse espaço urbano que, conforme Tuan (1983), já teriam sentido de lugar.

Das entrevistas realizadas, foram observados o tipo de relação entre o entrevistado e o parque, além da identificação de palavras-chave que caracterizam e resumem a sua história pessoal. A partir das palavras, definiram-se as figuras que representassem visualmente o que anteriormente foi relatado em áudio. As imagens servem para serem inseridas na *collage* de afetos, tendo como suporte o mapa do parque.

Dos procedimentos elencados por Fuão (2011) para que a *collage* aconteça, o “recorte” aparece tanto na seleção de palavras-chave, enquanto um recorte no registro oral dos entrevistados, como na escolha das figuras que ilustram as palavras-chave. Os “encontros” estão na aproximação das figuras recortadas entre si com o mapa do Parque Itaimbé que opera como a superfície suporte, ou, então, como o cenário das memórias compartilhadas pelo entrevistado. Por fim, a “cola” une as figuras ao mapa suporte, fixando os afetos ao Parque Itaimbé.

As entrevistas escolhidas para a representação em collages trazem consigo afetividades, lembranças, conteúdos significativos da interação entre os entrevistados e o Parque Itaimbé. Os recortes se dão a partir da escuta atenta das histórias contadas pelos entrevistados nas quais são identificadas as imagens que farão parte da *collage*. Essas imagens transformam-se em fragmentos que se encontram no território do parque e contam uma história de afeto com o local. Nessa construção, importa significativamente a atenção e o cuidado com todo o processo e com os novos significados resultantes neste encontro.



Figura 3 - Collage de afetos do entrevistado Roger. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

Flôres (2019, p.45) afirma que “a *collage* não compreende o irreal, ela é uma operação que ocorre em vários níveis do real, sendo ele o racional, o irracional e ou o simbólico, constituindo outra linguagem diversa”.

Da relação entre os registros orais e das imagens dos afetos, resultam as *collages* que expressam visualmente as boas lembranças dos entrevistados, sejam estas reais ou não, do racional ou irracional, relacionando-as com o Parque Itaimbé.

Resultados: Collages de afetos

A ideia de quem faz *collages* é criar pontes invisíveis, pontes de significados, unir o sonho à realidade (FUÃO, 2011, p.83).

A produção das *collages* do Parque Itaimbé ocorreu a partir das entrevistas realizadas com pessoas que têm algum tipo de relação com o local. Tais entrevistas aconteceram com o objetivo de gerar um registro da história oral das pessoas que o frequentam ou costumavam frequentar, bem como reconhecer e compor a memória e a imagem do parque.

Buscar relatos orais para a construção da memória e da imagem do Parque Itaimbé através das entrevistas foi um dos motivadores desta proposta de atividade. As histórias e os lugares se transformam em imagens que os representam e são colados em uma base que retrata simbolicamente o território do Parque Itaimbé, ou seja, “cada figura é um argumento, uma história deslocada, uma narrativa. A *collage* é o lugar onde se dá o encontro de uma linguagem amorosa, onde as figuras se revelam e exibem em sua essência, porque deixaram de ser índice através do recorte (FUÃO, 2011, p.31).

Da rede de afetos construída pelo Projeto [com]VIDA, foram realizadas dez entrevistas, transcritas e catalogadas, entre maio de 2022 e março de 2023. Dessas, foram escolhidas cinco histórias para a construção das *collages*. Cada história foi analisada de forma individual pelos integrantes do Projeto [com]VIDA, de modo que de cada entrevista foram recortados trechos para ilustrar os afetos das histórias de vida dos entrevistados com o Parque Itaimbé. Em considerando afetos e recortes tem-se como embasamento que “todo recorte é uma captura, no sentido estrito de que sou



Figura 4 - Collage de afetos dos entrevistados Eliange e Marcelo. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

raptado pela imagem. E, esta captura, ou recorte, constitui-se no primeiro ato do trajeto amoroso” (FUÃO, 2011, p.39). Nas camadas de histórias de vida, soma-se o olhar do Projeto para a confecção da collage.

A primeira entrevistada, Anelis, frequentou o parque quando ainda era uma criança, na década de 1980 e contou sobre os eventos que aconteciam no Bombril⁸ e na Concha Acústica. Ela fazia aulas de jazz e ginástica rítmica e era integrante do grupo “Andança”, com o qual fez uma apresentação de jazz no parque em 1987. As palavras-chave escolhidas a partir da sua narrativa para a collage (figura 2) foram: jazz; teatro; ginástica; Bombril; som dos pássaros; arborização; confraternização; show; churrasco e vizinhos.

Na entrevista, Anelis lembra dos shows de rock que assistiu na Concha Acústica e as diversas atividades que aconteciam todos os finais de semana no parque nos anos 1990. “Esperança” foi a palavra usada ao responder o que o Itaimbé significava para ela, pois sabe das adversidades que o parque enfrenta hoje, com dificuldades de manutenção e infraestrutura precária, e deseja vê-lo futuramente como um espaço urbano convidativo e ocupado pela comunidade santa-mariense.

O segundo entrevistado, Roger, tinha em torno de 12 anos quando o parque foi inaugurado. Na época gostava muito de jogar futebol com os amigos da sua rua, então com a construção do Itaimbé na cidade, ele conta que finalmente existiam quadras para os jogos e competições contra os meninos de outras ruas. Tendo em vista a sua história, as palavras de destaque para sua collage (figura 3) foram: futebol; banda de rock; Bombril; corrida; quadras esportivas e Concha Acústica.

Já na adolescência, os interesses de Roger voltaram-se para a música, mais precisamente o rock. Ele tinha uma banda com os amigos e o parque foi seu primeiro palco, já que a primeira apresentação do grupo aconteceu no Bombril, ainda na década de 1980. Saudoso, ele ainda lembra que nas noites de final de ano haviam várias atividades, jogos e muitas pessoas com cadeiras na rua tomando chimarrão, além dos diversos e frequentes shows na Concha Acústica. Hoje em dia, apesar de não

⁸ Bombril: alcinha do Centro de Atividades Múltiplas Geraldo Pogeti em referência a uma conhecida marca de produtos de limpeza.



Figura 5 - Collage de afetos da entrevistada Salette. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

o frequentar como antes, Roger acredita que o parque precisa de mais atividades alternativas para que as pessoas possam olhar para ele com outros olhos, aumentando assim a conexão da comunidade com o Itaimbé.

A terceira narrativa foi a de um casal, Eliange e Marcelo, que se conheceram em 1985 no parque, enquanto ele jogava bola com seus amigos, ela assistia da sacada enquanto tomava chimarrão. Começaram a namorar naquele mesmo ano e se casaram alguns anos depois. Eles contam que estão juntos há 37 anos por causa do Parque Itaimbé e que hoje, morando fora de Santa Maria, sentem saudades e relembram de como foram felizes lá. As palavras-chave da sua collage (figura 4) são: relacionamento; caminhadas; casamento; árvores; sombra; chimarrão e futebol.

Além da história de amor nascida no Itaimbé, Marcelo e Eliange ainda lembraram das suas antigas rotinas no parque: caminhavam, tomavam sol, comiam bergamotas e assistiam aos diversos shows que aconteciam na Concha Acústica.

A quarta entrevistada, Salette, morou em frente às quadras do Itaimbé na época em que estava fazendo faculdade, entre o final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. Ela fazia parte do movimento estudantil e conta que o parque era um espaço público democrático, comumente utilizado para shows e variados eventos, mas também serviu como palco para manifestações. Por conta da sua história com fortes impressões políticas e familiares, as palavras escolhidas para sua collage (figura 05) foram: atos políticos; manifestações, movimento estudantil; feminismo; shows; passeios com a neta; piquenique e chimarrão.

Com a inexistência de eleições diretas na época, Salette relatou as diversas vezes em que os jovens estudantes engajados em questões políticas e sociais foram ao Parque Itaimbé reivindicar seus direitos. Ela lembrou também das vezes em que o parque serviu de refúgio para ela e seus colegas, já que muitas vezes precisaram ter algum local para onde fugir da repressão durante as manifestações políticas.

Além disso, há mais de 40 anos, foi uma das fundadoras do primeiro coletivo feminista de Santa Maria, o Grupo Feminista Germinal. As meninas do grupo se reuniam no Itaimbé por ser um local acolhedor e que inspirava liberdade. Para além dos temas sociais, Salette lembrou saudosa dos dias em que frequentava o parque para tomar chimarrão, fazer piquenique e assistir aos shows gratuitos na concha com seus amigos. Hoje em dia ela leva sua neta para brincar e passear no parque, onde aproveita para



lhe contar histórias sobre o que viveu lá e até mesmo sobre o Itaimbé em si.

O quinto entrevistado, Atílio, conheceu o parque em uma visita à cidade, antes mesmo de residir em Santa Maria. Ele é um amante de caminhadas de contemplação e conta que desenvolveu a habilidade de ler livros enquanto caminha e que faz questão de sempre passar no parque, pois para ele o Itaimbé é uma das paisagens mais importantes da sua vida. Sendo assim, as palavras-chave da sua *collage* (figura 06) são: caminhada; leitura; Concha Acústica; encontros; observar a cidade; paineiras; cultura; festival e Bombril.

O formato linear do Itaimbé foi a primeira coisa que o intrigou, pois ele nunca havia visto antes um parque assim. Além disso, contou que o fascina o fato de a atmosfera do parque mudar no decorrer de uma caminhada ao longo dele, afinal, ao atravessá-lo de ponta a ponta, pode-se constatar que cada parte do parque é marcada por uma diferente paisagem, diferentes usos e personagens, o que faz do Itaimbé um parque dinâmico e acolhedor.

Como síntese das *collages* foi construída a *collage* de afeto, produzida a partir dos relatos orais das cinco entrevistas citadas, ainda foi elaborada uma última *collage* (figura 07) que expressa o encontro de todos os afetos recortados. As figuras coladas no suporte, ou os afetos conectados ao Parque Itaimbé, foram extraídos das entrevistas, compondo uma *collage* geral que engloba e acolhe cinco relatos registrados pelo Projeto [com]VIDA.

Assim como nas outras *collages*, a *collage* de afetos do Parque Itaimbé tem como suporte um mapa ilustrativo que representa o território do parque. A primeira camada de recortes que se aproximam ilustram dois importantes equipamentos construídos quando o Parque Itaimbé foi implantado na década de 1980: o Bombril e a Concha Acústica.

A segunda e terceira camadas trazem os edifícios da Prefeitura Municipal de Santa Maria e do Pompeu, um bar popular entre os frequentadores do Parque Itaimbé, além das canecas de cerveja, arborização para marcar as sombras e de crianças brincando, registrando o potencial do Parque como local de encontro. A quarta camada traz o recorte da representação do basquete, ilustrando a presença de atividades físicas nos relatos orais dos entrevistados. Por fim, a última imagem a aparecer é o chimarrão, citado em mais de um dos relatos orais das histórias de vida com o Parque Itaimbé e



importante referência da cultura local.

As *collages* de afetos do Parque Itaimbé produzidas pelo Projeto [com]VIDA foram divulgadas como produto parcial das entrevistas realizadas como forma de reconhecer os entrevistados que contaram a história do parque ao mesmo tempo que mapeiam seus afetos e informações, valorizando os atores locais e o território de estudo.

Para a divulgação do material produzido foi utilizado o perfil do projeto [com]VIDA no Instagram (@comvidaufn), onde as *collages* aparecem em formato de vídeo e os elementos escolhidos para cada uma delas vão surgindo um de cada vez mostrando as camadas de imagens que simboliza as histórias de vida dos entrevistados em relação ao Parque Itaimbé como suporte. Além dos vídeos, cada publicação conta com duas imagens com trechos da entrevista e uma legenda que conta brevemente a história daquela personagem.

Por fim, uma exposição itinerante, com as *collages* e os trechos das entrevistas, foi realizada nas dependências da Universidade Franciscana, e ainda percorrerá espaços importantes da cidade, como instituições de ensino, cultura, eventos e o próprio Parque Itaimbé, ampliando o público-alvo do projeto. Entende-se que a história do parque divulgada com as *collages* possibilita para os frequentadores e moradores do local um novo significado imagético e a construção de uma realidade a partir desses afetos.

Considerações finais

De todas as entrevistas realizadas, cinco delas geraram as *collages* de afetos até o momento, sendo compartilhadas e divulgadas em diferentes meios. Dos relatos gravados foram recortados diversos trechos interpretados como fonte de afetos para serem “lidos” em imagens, sempre utilizando o Parque Itaimbé como base de *collage*. Das cinco *collages* geradas a partir do projeto Afetos depreende-se que também são fragmentos de um todo que conforma a história do Parque Itaimbé, ou seja, o material se transforma em mais uma das camadas que constroem a história de uma cidade, e especificamente, de Santa Maria. Esses fragmentos imagéticos encontrados nos discursos dos seus antigos e atuais frequentadores se “colam”, ou se encontram, como pedaços das histórias de vida, ganhando novos significados.

Figura 6 - Collage de afetos do entrevistado Atílio. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

Figura 7 - Collage de afetos do Parque Itaimbé. Fonte: Acervo do projeto [com]VIDA, 2023.

Esse relato deixa transparecer que para os entrevistados e pesquisadores, além do benefício do contato com memórias e afetos importantes e significativos da história do parque, têm-se ainda o registro e a divulgação da história do Parque e da cidade não encontrada em fontes oficiais. Os resultados obtidos, ainda que parciais, podem potencializar os ganhos da comunidade santa-mariense no momento em que se depara com outras formas de conhecer e de se contar a sua história. Os discursos, os recortes e as próprias *collages* complementam os fatos registrados na documentação oficial do Parque trazendo, também, novos elementos agora registrados e, talvez, nunca contados, auxiliando na construção imagética de sua evolução e identidade.

A partir dos relatos orais e da confecção de *collages*, promove-se uma aproximação ao território de análise ao mesmo tempo em que pode reavivar o interesse dos entrevistados, e suas relações, pelo parque. Outros elementos que se agregam é a possibilidade de dar publicidade a esse espaço público importante para a evolução urbana de Santa Maria. A esses relatos orais pode-se associar a dinâmica urbana para contribuir na compreensão da evolução urbana do Parque Itaimbé, reforçando as questões de pertencimento e identidade que podem refletir diretamente no cuidado com o espaço.

Referências

ALBARELLO, Tales Henrique. *O Programa CURA I em Santa Maria (1979-1985). XI Encontro Estadual de História*. Universidade Federal do Rio Grande, julho de 2012, p.1056-1072. Disponível em: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346362267_ARQUIVO_OProgramaCURAlemSantaMaria_1979-1985_.pdf. Acesso em 25 mai. 2022.

BENADUCE, Marcia Isabel de Vargas. *Parque Itaimbé - Santa Maria/RS: gênese de um espaço público/privado*. Dissertação (Mestrado em Geociências) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007.

DEL RIO, V., SIEMBIEDA, W. (org.). *Desenho urbano contemporâneo no Brasil*. 1 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

FUÃO, Fernando. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

FLÔRES, Anelis R. *A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Porto Alegre BR-RS, 2019.

GUMA, Juliana L; ALCÂNTARA, Marina; COIMBRA, Gabriela P. Cidade e Memória: Histórias narradas em retratos de família. In: Anais [do] XVI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 15-18 Junho 2021. Salvador: UFBA, 2021 / Organização Dilton Lopes de Almeida Júnior, Fábio Macedo Velame, José Carlos Huapaya Espinoza. p.3874-3891.

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. 5a edição.

MONTENEGRO, Antonio T. *História oral e memórias: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.

TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

SANTA MARIA. Lei Complementar nº 117, de 26 de julho de 2018. *Lei de Uso e Ocupação do Solo, Parcelamento, Perímetro Urbano e Sistema Viário do Município de Santa Maria*. Santa Maria: Câmara Municipal de Vereadores de Santa Maria - RS, 2018.

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 Tomiello¹,
Miguel Delanoy Polidori² e Carolina Magalhães Falcão³**

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

1 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).

2 Graduando em Psicologia (UFPel).

3 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).

4 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 psicologia⁵, filosofia, arquitetura e

⁵ 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.

ERRANTES URBANOS

Experiência com collage urbana na Paraíba

URBAN WANDERERS
Experience with urban collage in Paraíba

**Marcela Dimenstein¹, Andrei de Ferrer e Arruda Cavalcanti²,
Kainã Carlos da Silva³, Maria Eloayne Silva de Oliveira⁴, Ana
Carolina Rodrigues Andrade⁵, Aline Chaves da Nóbrega⁶,
Jamille Borel Linhares⁷ e Gabrielle Nascimento Custódio⁸**

Resumo

A cidade contemporânea, ao mesmo tempo em que promove a homogeneização e o empobrecimento da experiência urbana e dos encontros sociais, também é palco de experiências desviantes, favorecendo a vivência da alteridade e da errância na cidade. Este trabalho objetiva apresentar as experiências de experimentação do espaço urbano de estudantes de arquitetura e urbanismo, sistematizadas em 09 poemas e 09 collages urbanas autorais. Tais ferramentas se mostraram potentes na experimentação do espaço, auxiliam nas formas de representar sentimentos e sensações vividas no espaço urbano, além de aprofundar, por meio de uma produção artística, noções de pertencimento ao lugar e valorização da cultura local.

Palavras-chave: errantes, collage, experiência, poesia.

Abstract

The contemporary city, while promoting the homogenization and impoverishment of the urban experience and social encounters, is also the stage for deviant experiences, favoring the experience of alterity and wandering in the city. This work aims to present the experimentation experiences of the urban space of students of architecture and urbanism, systematized in 09 poems and 09 authorial urban collages. Such tools proved to be powerful in experimenting with space, helping to represent feelings and sensations experienced in the urban space, in addition to deepening, through artistic production, notions of belonging to the place and valuing the local culture.

Keywords: wandering, collage, experience, poetry.

1 Doutora em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFRN/2021), Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFPB/2014) e Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFPB/2011). Professora assistente do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa e do Centro Universitário UNIESP.

2 Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFPB/2015) e Arquiteto e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura (UFPB/2011). Professor assistente do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário UNIESP.

3 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa e bolsista da pesquisa Urbanismo errante e experiências da alteridade na cidade contemporânea.

4 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do UNIESP Centro Universitário.

5 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa.

6 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa.

7 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do UNIESP Centro Universitário.

8 Estudante do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa.

Introdução

Este artigo se propõe a apresentar os resultados de uma experiência pedagógica e metodológica derivada de um projeto de pesquisa intitulado *Urbanismo errante e experiências da alteridade na cidade contemporânea*, coordenado e desenvolvido pela professora autora deste artigo e seu grupo de pesquisa. Este projeto de pesquisa formaliza um estudo interinstitucional em desenvolvimento desde agosto de 2016 composto atualmente por 13 participantes: 01 professora, 03 estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário UNIESP e 09 estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de João Pessoa (UNIPÊ).

Partimos do entendimento de que a cidade contemporânea, ao mesmo tempo em que promove a homogeneização e o empobrecimento da experiência urbana e dos encontros sociais, também é palco de experiências desviantes, favorecendo a vivência da alteridade e da errância na cidade (JACQUES, 2012). Nesta perspectiva, o referido projeto de pesquisa tem como objetivo principal identificar práticas de errâncias urbanas, experiências de sujeitos e de grupos que usam e experimentam as cidades de forma contra hegemônica, fazendo das ruas, calçadas e praças, locais de visibilidade e de afirmação da diferença. Além disso, busca-se formular novas maneiras de interpretar essas experiências e representar tais sujeitos no espaço a partir de sentimentos, pertencimentos e representações culturais.

O grupo de pesquisa tem como base a cidade de João Pessoa (PB), onde se localizam os dois Centros Universitários acima indicados. Contudo, é comum que vários estudantes de outros municípios busquem a capital paraibana para a realização de seus estudos. Esse é o caso de alguns dos nossos participantes que realizam trajetos diários de até 70 km a partir das suas cidades de origem como Mari (PB) e Itabaiana (PB). Portanto, os resultados aqui apresentados aportarão contribuições não só das errâncias urbanas na cidade de João Pessoa, mas também de outras duas cidades que estão localizadas na região da Zona da Mata e do Agreste Paraibano.

Em se tratando de um espaço que propõe uma reflexão sobre a formação e a produção do conhecimento no campo da Arquitetura e Urbanismo, os *Errantes Urbanos*⁹, ao longo da sua existência, tem experimentado novas práticas pedagógicas que possam contribuir para a formação e atuação profissional na área, estimulando perspectivas mais críticas e socialmente comprometidas. A proposta apresentada para o grupo entre os semestres de 2022.2 e 2023.1 partiu de uma problemática decisiva na atualidade, a qual diz respeito à experiência da alteridade na cidade. Além de se afirmar como uma forma de resistência e de crítica à ideia de empobrecimento da ação urbana e da perda da corporeidade nos espaços públicos, as discussões relacionadas à temática, seja no interior do grupo de pesquisa, seja em nível acadêmico de forma geral, vêm adquirindo maior relevância uma vez que valorizam o homem ordinário, figura que nas palavras de Certeau (1990), é aquela que caminha pela cidade, que a vivencia, se atém aos seus caminhos, se confunde e se perde. Ao experimentar a cidade, se permite sentir seus ritmos, seus entornos, e assim, tem a oportunidade de descobri-la e criando novas conexões com ela.

O tema da experiência urbana é amplo e abarca diversas áreas do conhecimento. Aqui foi abordado por uma visão arquitetônico-urbanística, levando em consideração que o campo da Arquitetura e Urbanismo é abrangente e inclui, não apenas projetos urbanísticos e construções físicas concretas, mas, também, abrange a forma como a cidade é percebida, como ela é sentida e vivenciada. Em razão desta complexidade, é

⁹ A produção da pesquisa está disponível na página do Instagram: @errantes_urbanos

um campo de saber que faz interface com outras áreas como a sociologia, a geografia, a psicologia ambiental, a antropologia, e que usa, estrategicamente, recursos metodológicos como a fotografia, os desenhos e a *collage* urbana, pois considera que são ferramentas que contribuem de forma significativa para uma aproximação mais consistente a esse leque de problemáticas associadas à cidade.

A cidade é um mosaico dinâmico e complexo de pessoas, experiências, espaços e atividades que conformam infinitas configurações e cujas fronteiras são fluídas, porosas, flexíveis, o que significa que não há uma coisa apropriada para cada espaço, nem um espaço apropriado para cada coisa. A mistura e a diversidade estão em toda parte e são inevitáveis na vida urbana (SANTOS, 1985, p.128). Assim, a crítica ao processo atual de mercantilização e de espetacularização urbana se tornou recorrente no meio acadêmico diante das fortes investidas de padronização das cidades em nível global, da forma com que vêm sendo apropriadas pelo capital financeiro, tornando-se cidades-mercadorias, e de como se apresentam no cotidiano da vida contemporânea associadas ao esgotamento e à saturação das pessoas (SCOCUGLIA, 2010). Mundialmente, está cada vez mais evidente os efeitos do padrão neoliberal de planejamento urbano que busca eliminar a complexidade, os dissensos, conflitos e esconder tensões, criando espaços esterilizados, domesticados, empobrecidos de experiências e diversidade. Este posicionamento parte da ideologia de “minimização do Estado enquanto fortalece partes selecionadas de sua ação, que geram consequências importantes para as relações Estado-espaço-sociedade” impactando diretamente na produção do espaço (MAGALHÃES, 2016, p. 58).

João Pessoa, assim como outras cidades de menor porte, não foge à regra e muitos dos problemas encontrados em metrópoles mais desenvolvidas, já são percebidos tanto na capital, quanto em municípios no interior do estado. Logo, a experiência que aqui relatamos tem o intuito não só de contribuir e ampliar a discussão sobre cidade e alteridade, mas, especialmente, sobre o processo de formação do arquiteto e urbanista diante deste cenário de esvaziamento da experiência da alteridade na cidade contemporânea. Pretende, assim, estimular algumas ações acadêmicas de aproximação do aluno com a cidade, de sensibilização e de atenção para aspectos até então invisíveis, enfim, despertar diferentes pontos de vista acerca de cenários e paisagens cotidianas, tal como indicado por Fiorin (2022).

Metodologia

Este trabalho propõe apresentar os resultados de uma aproximação exploratória da experiência urbana realizada por estudantes de arquitetura e urbanismo na cidade em que vivem, como é o caso de João Pessoa, Itabaiana e Mari. Está associado ao projeto de pesquisa *Urbanismo errante e experiências da alteridade na cidade contemporânea* nos últimos dois semestres letivos (2022.2 e 2023.1).

O desenvolvimento de habilidades investigativas é parte fundamental da participação em um projeto de pesquisa institucional, bem como a produção de conhecimento crítico. Ademais, em meio ao cenário contemporâneo marcado pelo empobrecimento das experiências urbanas, tanto em cidades de maior porte quanto em cidades menores, é imprescindível que os futuros profissionais busquem formas mais próximas e sensíveis de sentir a cidade.

Por se tratar de um estudo exploratório de abordagem qualitativa, não houve preocupação de abarcar todos os espaços da cidade, nem obter números estatisticamente significativos em termos de delineamento e representatividade amostral. Nosso interesse foi o de estimular entre os estudantes integrantes da pesquisa o desenvolvimento de um novo

olhar sobre o seu entorno, a partir da errância urbana, do caminhar pela cidade sem destino fixo, mas atento ao que está ao redor, visando captar elementos do espaço e apreender o cotidiano em seus movimentos e pulsações.

Como estratégia metodológica, adotamos um conjunto de técnicas que se iniciaram com reuniões coletivas para debate da bibliografia sobre o tema e a definição de categorias conceituais para orientar as análises. Posteriormente, estabelecemos que a atividade aconteceria individualmente devido as diferenças de rotina, horários de trabalho e distâncias percorridas entre os membros da pesquisa. Uma vez que todos já estavam cientes da proposta de atividade, ao longo de uma semana, todos deveriam realizar a errância partindo de algum ponto dos seus trajetos diários na cidade. Para alguns, este trajeto foi representado pelo trajeto casa-trabalho, para outros o trajeto faculdade-casa ou feira-casa, dentre outros. Portanto, a errância foi permeada por diversos meios de locomoção, tendo momentos realizados a pé, de ônibus e de bicicleta.

Foi pedido que os participantes observassem e refletissem sobre a realidade que viviam, ao mesmo tempo que fotografassem os elementos que lhes chamassem atenção no espaço. Após a realização da errância, as percepções dos lugares deveriam ser registradas através de um poema, de qualquer tamanho e de livre temática. Logo depois essa etapa, nos reunimos mais uma vez para que as experiências fossem compartilhadas com os presentes. Nessa ocasião, as principais ideias e sentimentos experienciados que foram sistematizados através dos poemas e das fotografias funcionaram como forma de externar a vivência coletivamente.

Em mãos das diversas fotografias apresentadas e do poema autoral, foi pedido que os participantes se utilizassem do software Adobe Illustrator para criarem as suas *collages urbana*. Segundo Cohen (1989, p. 60), *collages* são representações feitas com a superposição de imagens ou materiais diversos, agrupados com uma intenção subjetiva da realidade ou da ficção. Essas composições podem ser feitas digitalmente ou fisicamente, possuem o benefício da dispensabilidade de técnicas artísticas e da facilidade de criação. Para Forneck et al (2018), são uma excelente alternativa para representar as experiências urbanas, uma vez que se pode expressar os sentimentos e variados aspectos vivenciados na pesquisa. Fuão (2011) entende a *collage* como uma criação a partir de uma composição de elementos já conhecidos. É uma forma de expressão que acontece em etapas, se aproximando de uma aventura amorosa.

Apresentaremos ao longo deste artigo, 09 poemas e 09 *collages* urbanas que retratam as experiências urbanas dos participantes da pesquisa na cidade de João Pessoa, Itabaiana e Mari. Os resultados versam sobre transformações urbanas, saudades do passado, sensações de medo e alívio na cidade, poluição visual, reconhecimento pessoal, valorização cultural, dentre outros temas.

As bases teóricas que orientam a experiência

Importantes teóricos do final do século XIX e meados do século XX trataram do assunto, trazendo contribuições fundamentais para a compreensão da cidade contemporânea. Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* de 1933 (2012) é um dos que trata intensamente da experiência da modernidade. Ele se encanta pela obra de Charles Baudelaire e pela recriação da figura mítica do *flâneur*. Em meio à cidade de Paris do final do século XIX, esse personagem ambíguo é fruto da modernidade e da grande cidade. Através dele o autor faz uma crítica contundente à efetivação prática das grandes reformas urbanas, à abertura de grandes avenidas, à eliminação da cidade antiga, ao ordenamento e controle impostos no espaço, à expulsão de habitantes, à imposição de costumes, ao aumento da velocidade e ao empobrecimento da relação

corpo e cidade, etc.

Ainda sobre as consequências do desenvolvimento acelerado das cidades, Gordon Cullen em seu importante trabalho *Paisagem Urbana*, de 1961, afirma que desde a 2ª Guerra Mundial, as cidades passam por mudanças constantes, o que impacta diretamente na forma como a população processa seu crescimento e transformações. O autor entende que este é um processo inevitável, que não deve ser interrompido, o que acaba se configurando como umas das causas do crescente desinteresse pela imagem da cidade. Aponta que a falta de preocupação com a paisagem urbana se dá pela ideia generalizada do planejamento como algo “insípido, técnico e inacessível”, distante das reais necessidades cotidianas.

Cullen (1983) destaca os efeitos dos diversos arranjos construídos que compõem a paisagem urbana. Defende a importância de ambientes adequados à escala do ser humano, que gerem interesse visual a fim de que a população se aproprie dos espaços públicos. Isso os tornariam mais vivos e humanos, e conseqüentemente, melhoraria a qualidade de vida nas cidades, o senso de pertencimento e identidade com o habitat. O autor faz uma crítica à forma da produção dos espaços urbanos contemporâneos, de cunho tecnocrático, preocupada em primeiro lugar com as questões funcionais e econômicas.

Em *Arquitetura da Felicidade*, Alain de Botton (2007) disserta sobre a cidade contemporânea ideal e sobre os desejos inconscientes da sociedade por ordem, equilíbrio, elegância, coerência e autoconhecimento. Afirma que temos a obrigação moral de construímos e nos certificarmos de que o que foi construído não seja inferior à terra virgem que substituiu.

É no mesmo sentido que Colin Rowe e Fred Koetter (1984) fazem uma crítica à compreensão do espaço introduzido pela arquitetura moderna. Em *Collage City*, discorrem sobre as virtudes da cidade tradicional, densa e continuamente edificada, em contraposição à cidade dispersa, pregada por arquitetos do século XX e vagamente postas em prática pelas legislações, códigos urbanos e planos diretores. Os autores usam o artifício da figura-fundo para fazer uma crítica às propostas do urbanismo moderno e são uns dos primeiros a usar a *collage* como forma de pensar a cidade.

Finalmente, o Urbanismo Unitário, idealizado pelos membros da Internacional Situacionista, contrapõe-se às abordagens correntes no segundo pós-guerra, que propunham novos planos, proposições de novos objetos urbanos, ou a crítica às cidades existentes, ao propor um método, a deriva, que criaria, a partir do existente, um novo todo vivido, um “espaço inteiro para a arte de viver” (GONÇALVES, 2017, p. 520). A deriva, por sua vez, vê a cidade como o terreno de um jogo de apreensões e experiências efêmeras. Essas experiências podem ser registradas de formas diversas, mas dada a natureza fragmentada das cidades existentes, a colagem se torna uma possibilidade válida.

A técnica, muito utilizada na arte de formas diversas ao longo da história, reaparece hoje oferecendo inúmeras possibilidades de criação e representação da realidade. Sob a lógica de juntar partes para gerar um todo, a colagem teve diversas iterações, na pintura, escultura, artes gráficas e cinema, com diferentes propósitos. Manfredo Tafuri (1972), identifica em uma pintura de El Greco do século XVII uma manifestação pioneira da colagem de forma consciente, onde o artista sobrepõe uma paisagem da cidade de Toledo com um fragmento de uma construção, que na realidade não seria vista daquela maneira. A colagem, nesse sentido, cria uma hiper-realidade, na qual a junção de fragmentos se somam para uma percepção mais completa do que a própria realidade. Mas é no século XX, quando o debate acerca da montagem enquanto *modus*

operandi do cinema estava em pleno vapor, que a *collage* ganha maior destaque no campo das artes visuais. Os dadaístas são os que se apropriam da técnica com mais afinco, mobilizando-a como forma de criar novos (ou nenhum) sentido através do choque entre imagens. Aqui a colagem toma um viés crítico, ao buscar despertar pensamento crítico pelo conflito de imagens que, em condições normais, não estariam juntas.

As cidades contemporâneas, em toda sua contradição, são campo ideal para a representação e expressão através da *collage*. Uma vez que são resultado de complexas relações sociais, interferências na paisagem natural, mudanças na forma de se construir e acúmulos de decisões políticas e de planejamento. Uma cidade pode ser analisada sob diversas óticas, dentre elas as relações de poderes, seus precedentes naturais, suas camadas históricas, dentre outras tantas possibilidades. Porém, as discussões sobre as políticas e os projetos urbanos contemporâneos visam, sobretudo, construir uma imagem de cidade suficientemente homogênea e pacificada tencionando atrair capital mercantil. As imagens criadas dessas cidades acabam se tornando cada vez mais parecidas, uma vez que elas precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos seus financiadores multinacionais (JACQUES, 2004). Grandes cadeias de fast food, shoppings centers, condomínios fechados, dentre outros, têm sido bastante criticados por diversos autores das mais variadas áreas do conhecimento e são considerados disseminadores da cultura individualista, especulação imobiliária, violência e destruição ambiental.

Autores como Jacques (2004), Bauman (2009), Caldeira (2010), afirmam que esses modelos acabam criando uma paisagem nas cidades completamente dominada por grandes distâncias, dependência do automóvel e megaempreendimentos, evidenciando como a escala do homem e do pedestre estão sendo perdidas e como o espaço público não vem sendo resguardado enquanto lugar de encontros e de interação entre os indivíduos. As cidades aqui estudadas, como João Pessoa, estão inseridas nesse contexto. Ela tem se tornado cada vez mais valorizada na mídia nacional e internacional, que tem investido em aspectos como a segurança e tranquilidade existente na cidade, seus espaços públicos e a oferta formas de morar e de lazer mais coletivas. Dessa maneira, é uma das cidades brasileiras que já foi capturada pela lógica mercadológica adotada pelas grandes empresas que fomentam a criação de espaços como shoppings e condomínios fechados.

É nessa cidade-espetáculo, cidade-mercadoria, cidade-vitrine (FERNANDES; FERNANDES, 2020) denominações que indicam processos de ordenamento urbano associado ao capital financeiro, onde o processo homogeneizador se torna avassalador. Busca-se esconder tensões, dissensos e a experiência de alteridade nas cidades. Contudo, no cenário da vida cotidiana, o espaço também vira lugar de contestação, de crítica e de enfrentamentos por parte de atores sociais que ganham visibilidade e se constituem como símbolo de resistência à homogeneização e à padronização da cidade contemporânea. Estamos nos referindo aos praticantes ordinários das cidades, inspirados nas palavras de Michel de Certeau (1990).

Para o autor, esses praticantes, caminhantes, homem ordinários, organizam e atualizam um conjunto de possibilidades e proibições do espaço, pois as idas e vindas, as variações ou improvisações da caminhada, privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais existentes, desacordando e interrompendo processos esperados e programados do cotidiano. Tais evidências têm gerado investigações em várias áreas científicas a respeito das diversas interfaces dos processos de resistências urbanas e das relações entre o urbanismo e o corpo, abrindo possibilidades para novas pesquisas, fazendo do próprio urbanista e do próprio cidadão os maiores críticos do espetáculo urbano.

Paola Berenstein Jacques (2010, p. 110) fala a respeito de micro resistências urbanas que são inerentes a todo o processo espetacularizador e mundializador dos espaços urbanos. São elementos de crítica, uma vez que tencionam e problematizam por dentro do próprio processo - em escala micro – através da infiltração ou de pequenos desvios. Segundo a autora, as possibilidades de micros resistências urbanas podem ser encontradas no cotidiano da cidade, em particular na experiência espontânea, nos usos conflituosos e não consensuais que contrariam os usos planejados. Os temas ligados à corporeidade no espaço e às experiências urbanas da alteridade, de grupos minoritários, por exemplo, vêm chamando muita atenção.

Diante da complexidade dos processos urbanos atuais e dos modos de vida nas cidades, diversos profissionais das mais variadas áreas do conhecimento (dança, história, antropologia, arquitetura, urbanismo, sociologia, geografia, psicologia, etc.) buscam novas formas de apreendê-la através de diferentes olhares e sentidos. Jacques (2006, p. 118) chama de urbanista errante aquele que se preocupa mais com as ações e percursos do que propriamente com as representações gráficas, projeções e planificações.

Forneck et al (2018) corroboram com essa perspectiva e apontam que muito do que é estudado parte de uma visão bidimensional, seja com plantas ou com mapas. Tais instrumentos falham em captar as manifestações culturais, a rotina, as experiências sensoriais e tantas outras sensações urbanas. Esses sentimentos são essenciais em estudos urbanos, pois abordam vários problemas como lugares públicos vazios, destruição dos hábitos locais, favorecendo a sensação de pertencimento. Logo, entender tais aspectos é parte crucial do planejamento cidadão. Segundo os autores,

As pesquisas no campo da Arquitetura e Urbanismo enfrentam muitos desafios ao tentar “representar a realidade” no intuito de interpretar, planejar ou intervir em contextos urbanos. O processo de captura envolve inúmeros fatores, uma vez que a cidade é constituída tanto de elementos técnicos (físicos) como relacionais (humanos) (p. 1).

Nessa direção, a presente pesquisa se propôs a fazer uma experimentação por meio da criação de *collages* urbanas. Considera-se que essa postura de apreensão e compreensão podem nos aproximar da cidade, uma vez que ela está carregada de crítica aos métodos tradicionais da disciplina. Ou seja, a errância urbana pode ser um instrumento de aproximação do sujeito com a cidade.

À vista disso, apresentaremos os resultados das errâncias urbanas realizadas pelos participantes desta pesquisa. Foram produzidas 09 *collages* e 09 poemas que trazem fragmentos que compõem suas vivências cotidianas, estas que discorrem sobre suas perspectivas sobre a paisagem contemporânea e realizam críticas a respeito do processo de produção das cidades, sejam aquelas de maior porte como João Pessoa, sejam as menores como Itabaiana e Mari.

Resultados

João Pessoa (PB)

Como qualquer cidade contemporânea, João Pessoa é também um acúmulo de camadas históricas, de construções e de decisões de planejamento. Estas diversas formas de produção de espaço urbano dotam a cidade de regiões distintas, cada uma apresentando diferentes qualidades espaciais. Levando-se em conta os aspectos ambientais, históricos, urbanísticos e arquitetônicos, acredita-se que cada uma das

áreas da cidade é detentora de uma paisagem urbana única, e que o usuário é, em cada um destes espaços, afetado de uma maneira particular.

Fundada em 1585 e com lento crescimento até o início do século XX, a cidade se concentrou, na maior parte de sua história, na área central limitada à leste e oeste pela antiga Lagoa dos Irerês (hoje parte do Parque Solon de Lucena) e o Rio Sanhauá, com pequenas áreas de possível expansão à norte e sul. É somente no século XX, e especialmente a partir da década de 1930, com a abertura da Avenida Epitácio Pessoa, que a cidade de João Pessoa se expande, incorporando as áreas litorâneas ao leste e mais recentemente a chamada Zona Sul. Este processo histórico dota a cidade de regiões com distintas formações. Enquanto os bairros centrais tradicionais incorporam um tipo de ocupação urbana densa e contínua, os bairros mais recentes apropriam-se de uma abordagem de planejamento urbano que criam uma ocupação mais esparsa.

João Pessoa é hoje canteiro de uma série de obras de infraestrutura viária como os trevos de Mangabeira e Geisel, o novo viaduto sobre o Rio Jaguaribe e as vias perimetrais do novo Parque da Cidade. Obras que se alinham à lógica funcionalista e que relegam os aspectos da imagem da cidade a um segundo plano, numa expectativa de que a beleza surja a partir da contribuição dos espaços para um ‘bom funcionamento’ da cidade, como vista por um viés rodoviarista.

Em meio a esse cenário de transformações aceleradas, algumas situações experimentadas pelos errantes dessa pesquisa ganharam destaque em suas aproximações com a cidade. O primeiro caso aqui apresentado trata do incômodo causado pela poluição visual nas ruas. Segundo Gomes e Medeiros (2019, p. 2), “na maioria das vezes a poluição visual acontece de maneira gradativa, fazendo com que a população se acostume com a desarmonia visual”. Contudo, à medida em que se expande, a estética resultante, segundo Aiello (2007), pode se tornar um elemento de depreciação da paisagem afetando diretamente a saúde da população, gerando uma nova doença moderna denominada como “estresse perceptual”.

Os efeitos desse fenômeno foram retratados no poema intitulado “Delírios” e na *collage* urbana resultante (figura 01). Neles, podemos identificar diversos dos elementos que causam na errante uma sensação de desconfiança e desconforto em sua experiência cotidiana. Essas sensações ecoam o discurso de Simmel (1967) sobre a dormência da consciência diante do hiper estímulo da modernidade. No plano de fundo, uma composição gráfica de linhas pretas e brancas amorfas são reminiscências dos experimentos dadaístas no “Cinema Anêmico”, de Marcel Duchamp em 1926, que representavam as ansiedades e incertezas da vida moderna. Confundindo-se com este fundo, espiralam figuras de cartazes de tarólogos e agiotas, comumente afixadas como lambe-lambes em postes, que são representativas dos serviços informais e configuram uma imagem onipresente na paisagem das cidades brasileiras.

Sobre este fundo, sobrepõe-se uma fotografia de uma rua na qual podem ser observadas diversas formas de comunicação. Existem as oficiais, que partem do Município, através das placas de trânsito e identificadores dos logradouros, mas também aquelas que são sancionadas pelo poder público, como as concepções publicitárias nas esquinas, demonstrando o aval e incentivo dado pela gestão em se ocupar o espaço público com comunicação de interesse mercadológico, muitas vezes interferindo na fluidez da circulação do pedestre. Há, por fim, a comunicação privada, vista nas bandeirolas, faixas e placas em grande escala que representam o triunfo de uma interpretação deturpada do discurso de Venturi, Brown e Izenour (2003) acerca do dever de comunicação da arquitetura. Aqui, vemos fachadas cegas, muros sem transparência e intransponíveis, característicos da cidade contemporânea hiper vigilante, na qual a arquitetura perde a capacidade de se comunicar com o público, levando esse dever à



Figura 1 - Collage urbana "delírios" com tema da poluição visual. Fonte: A pesquisa, 2022.

uma modalidade de publicidade produzida para a escala e velocidade do automóvel. Daí surge a interpretação da errante sobre a paisagem, que ao sentir-se desconhecida no processo de construção da paisagem, revela os "sorrisos e enganação" à que se refere no poema e que completam a *collage*.

Delírios

Ando pelas ruas Tento ir devagar e apreciar a paisagem Mas vejo anúncios e cartazes Tento mudar a direção da visão Mas cada a tentativa Vejo sorrisos e enganação

Errante_Gabrielle Nascimento (Fig.1)

Em outro caso, um ponto de destaque nas experiências errantes por João Pessoa foi o desconforto térmico, climático e paisagístico nas ruas da cidade, marcadas pela falta de sombra, arborização e forte insolação em meio a uma paisagem árida. Gomes et al (2019, p. 2) afirmam que "a escassez de cobertura vegetal é um dos fatores mais relevantes para o aumento da temperatura superficial e o desconforto térmico da população". Os autores reforçam que o processo acelerado de verticalização e de expansão da cidade, aliado a uma falta de fiscalização efetiva sob as áreas de preservação e de concentração arbórea têm lhe causado diversos problemas ambientais com grandes impactos no nível de conforto térmico dos seus habitantes. Assim, o poema "Arrasta

Arrasta" e a sua *collage* urbana (figura 2) criam uma sensação de miragem.

A errante identifica, não só em sua experiência individual, mas no comportamento coletivo diante do espaço da cidade, uma desconexão com ela. Esse comportamento é uma resposta dos transeuntes ao ambiente que não só carece de cobertura vegetal, como também de qualidades morfológicas acolhedoras. Allan Jacobs (1995), descreve as características de uma boa rua, como dimensões adequadas, conforto climático, espaços definidos, além de atração, transparência e complementaridade na arquitetura, critérios que definem uma boa legibilidade e fruição do espaço em seus aspectos práticos e simbólicos. Uma paisagem que falha em se engajar positivamente com as pessoas que a povoam, acaba por aliená-las, processo que está representado na *collage* pelo aspecto esfumado da imagem de fundo.

A imagem demonstra, por um lado, essa a cidade construída, intolerante e pouco engajante, através da sobreposição de elementos que tornam conturbada a experiência do espaço, como os carros, a fiação elétrica aérea e os arranha-céus, todos esses elementos apresentam-se de ponta-cabeça, ilustrando a inversão dos valores; por outro lado, ainda que timidamente, constatada a resignação posta pelo poema, um desejo de mudança e resistência, aparentes na imagem de um broto de vegetação que desponta em meio a infraestrutura.

Arrasta Arrasta

Arrasta a vista
 Arrasta o passo veloz
 Qualquer sombra é oásis no deserto urbano
 Almas olhando pra baixo
 Almas de passo apertado
 De vista ofuscada, só se olha pra onde se quer chegar
 Só se pensa no que se olha
 Se não vejo árvore, não vejo água ou sombra, só resta ver o concreto
 Concreto e rastro de planta
 O ar quente e a poeira
 Que me queima
 Que me aperta o passo
 Que me tira o foco do caminho
 Que me afasta do processo de aproveitar
 Arrastando-me de volta ao desejo da chegada
 Da sombra
 De um refresco
 Arrasto de volta o olhar para baixo: para o concreto, para o nada.

Errante_Jamile Borel (Fig.2)

Já a terceira experiência aqui apresentada traz uma visão pouco usual da utilização do transporte coletivo como meio de locomoção na cidade. Sendo comum ouvir queixas e reclamações sobre o uso do ônibus urbano, principalmente, relacionadas aos atrasos, calor, falta de espaço, assédios, desconforto, dentre outros problemas, a errante em seu poema e *collage* retrata o transporte coletivo como um aliado que lhe passa a sensação de independência e de paz por ser o único momento em que pode parar para descansar.

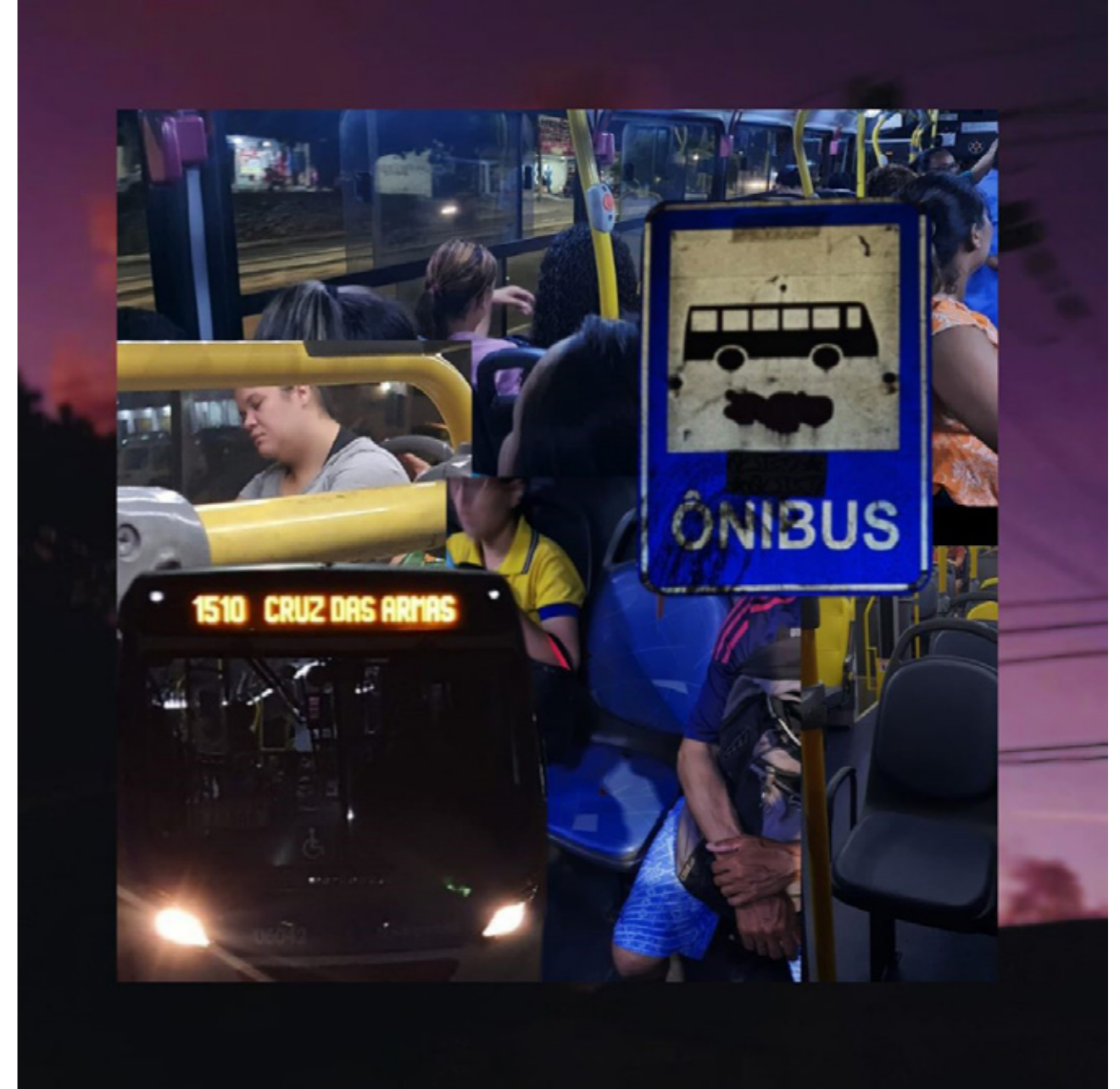
O poema demonstra o conflito da errante entre perceber as vantagens de um sistema de transporte coletivo para bem estar, mas de constatar, simultaneamente, que essa potencialidade não se realiza em sua plenitude no caso de grande parte das cidades



Figura 2 - Collage urbana "Arrasta Arrasta" com tema do desconforto da paisagem na cidade. Fonte: A pesquisa, 2023.

brasileiras. É pouco usual uma vez que compreender o transporte coletivo enquanto ferramenta de autonomia e liberdade vai na contramão do discurso dominante em um modelo rodoviarista de desenvolvimento, no qual grande parte dos investimentos de infraestrutura não priorizam modais coletivos e alternativos, mas privilegiam o transporte individual, através de obras de alargamento, viadutos e entroncamentos rodoviários. Tudo isso enquanto as ferramentas de comunicação em massa consolidam uma visão de independência na qual o carro é lido como símbolo de independência e de status social.

O conflito se estabelece, também de forma visual, através da *collage*, na qual podemos observar em primeiro plano alguns dos fatores normalmente associados aos aspectos negativos da experiência do usuário do transporte coletivo, seja o estado dilapidado da comunicação, a superlotação ou os espaços reduzidos dos assentos. Esses aspectos, entretanto, se sobrepõem a um poético pano de fundo de um entardecer no qual o céu assume uma coloração fúxia. Podemos ler a sobreposição de imagens como uma forma de expressar que através dos inconvenientes, ainda há espaço para se vislumbrar um horizonte contemplativo, na percepção de que, ao não ser responsável por guiar um meio de transporte individual, a errante pode perder-se em pensamentos enquanto experiencia os estímulos externos.



Ele é meu aliado

Liberdade e aprisionamento
 Palavras perfeitas para falar do transporte coletivo
 Direito de ir e vir
 Como é bom não depender de ninguém...
 Descobrir novos caminhos, novos lugares
 E se eu errar o ônibus e parar em outro lugar?
 Confia que vai dar certo
 É o único lugar que tenho paz
 É o único lugar que tenho para parar...
 Encontrar uma cadeira vazia é poder descansar
 Sei que não é uma visão comum
 Sentir calor é um saco, ter que dividir banco é um saco
 Mas para mim, o transporte coletivo é um aliado.

Errante_Carol Rodrigues (Fig.3)

A última experiência na cidade de João Pessoa trata de uma ligação afetiva da errante com a tradicional feira do bairro de Jaguaribe, na zona oeste da cidade. A feira existe desde 1916 (LIMA, 2019, p. 15) e "funcionava como unidade de apoio aos feirantes e comboieiros que antecipavam seus produtos oriundos dos sítios e cidades

Figura 3 - Collage urbana "Ele é meu aliado" com tema da mobilidade urbana. Fonte: A pesquisa, 2023.



Figura 4 - Collage urbana "Tudo em um só lugar..." com tema da feira como lugar de afeto. Fonte: A pesquisadora, 2023.

circunvizinhas". Em 1975 foi construído um mercado público com o objetivo de liberar o espaço para a construção do novo Centro Administrativo da capital. Hoje, a feira e o mercado funcionam juntos e são considerados locais de trabalho e sociabilidade tradicionais de diversas famílias há anos. Portanto, o poema e a *collage* (figura 4) "Tudo em um só lugar..." tratam da riqueza e pluralidade desse espaço, resistindo às transformações da cidade ao longo do tempo, mantendo-se local de conhecimento, tradição, memórias e afetos.

Os resultados descrevem e expressam a experiência da feira, os comportamentos e gestos espontâneos, as cores vibrantes das mercadorias, sejam as confecções ou o hortifruti, a convivência entre transeuntes, compradores, feirantes e automóveis. Convivência que proporciona importantes conflitos entre pessoas com diferentes interesses, acentuando as alteridades no espaço a partir das relações sociais existentes e dos afetos gerados.

Tudo em um só lugar...

A feira livre é uma festa só Propagandistas, venda de roupa, calçados e troca Tudo em um só lugar Tudo o que você procurar é fácil achar A rua se transforma sempre no mesmo local Todo final de semana certamente terá Gente, vida, cores, cheiros e caos tudo em um só lugar Gente indo, gente vindo Se espalhando pelas ruas Um

vende outro compra Todos os finais de semana durante anos em um só lugar Ponto de encontro de várias gerações Passando de avô para filho e netos Um lugar cheio de histórias para contar

Errante_Aline Chaves (Fig.4)

Itabaiana (PB)

Itabaiana é um município localizado no agreste paraibano, que fica a uma distância de 60 km da capital, com 96 mil habitantes e foi elevado à categoria de cidade em 1891. Por se tratar de uma cidade que se desenvolveu no século XIX e início do século XX, ainda mantém características desse tempo, a exemplo das diversas casas com características ecléticas, a existência de uma linha férrea chamada de Linha Norte, a qual conectava os estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte para o escoamento da produção de algodão na época, infraestrutura sanitária fruto de reformas urbanas de melhoramento no início do século passado, dentre outros (COTRIM, 1999). Contudo, ao longo dos últimos anos, a cidade começou a apresentar uma série de problemas urbanos decorrentes da falta de planejamento e organização frente às novas demandas da contemporaneidade. É possível observar resíduos sólidos sendo despejados em córregos a céu aberto, lixo acumulado nas ruas e calçadas, além da falta de higiene na tradicional feira que acontece todas às terças feiras, margeando os trilhos desativados que passam no centro da cidade.

Essas questões foram expressas no poema e na *collage* urbana (figura 5) que reúne de forma artística o sentimento vivenciado pelo errante em uma de suas experiências pelo local. O poema "O cheiro da quarta feira" expressa a confusão de odores no entorno da feira livre de Itabaiana que margeia um córrego da cidade. O errante destaca as transformações que a feira provoca na ambiência local, a qual deixa o aroma do local mais ou menos agradável. A estrada de ferro que funciona como um documento histórico da cidade e exalta a importância que o município teve em séculos passados, muitas vezes fica invisibilizada frente à quantidade de lixo e resíduos produzidos no final do expediente da feira.

O cheiro da quarta feira

Olfato estarecido Do suor do trabalho pesado Do miasma do córrego poluído Misturam com o odor nauseante da serralheria E suavizam com o aroma doce das frutas nos dias de terça E na quarta pioram com a decomposição intensa Com a fumaça dos caminhões de entrega E o lixo espalhado ao lado da buodega

Errante_Kainã Carlos (Fig.5)

Já o poema "Herança" trata da cultura local de Itabaiana e traz em destaque do artista Severino Dias de Oliveira, mais conhecido como Sivuca, multi-instrumentista, cantor e compositor Itabaianense. Aqui o errante destaca um outro olhar da feira da cidade, focando no artesanato local que é exposto na principal avenida do Município: Avenida José Silveira. Esta parte da feira é marcada pelo comércio de vasos e demais itens feitos em cerâmica, o que atrai visitantes dos municípios próximos da cidade. A *collage* resultante (figura 06) explicita esses elementos e a capoeira, uma manifestação cultural que marcou a memória e o cotidiano da população da cidade.

Figura 5 - Collage urbana "O cheiro da quarta feira" com tema da sujeira no ambiente urbano. Fonte: A pesquisa, 2022.

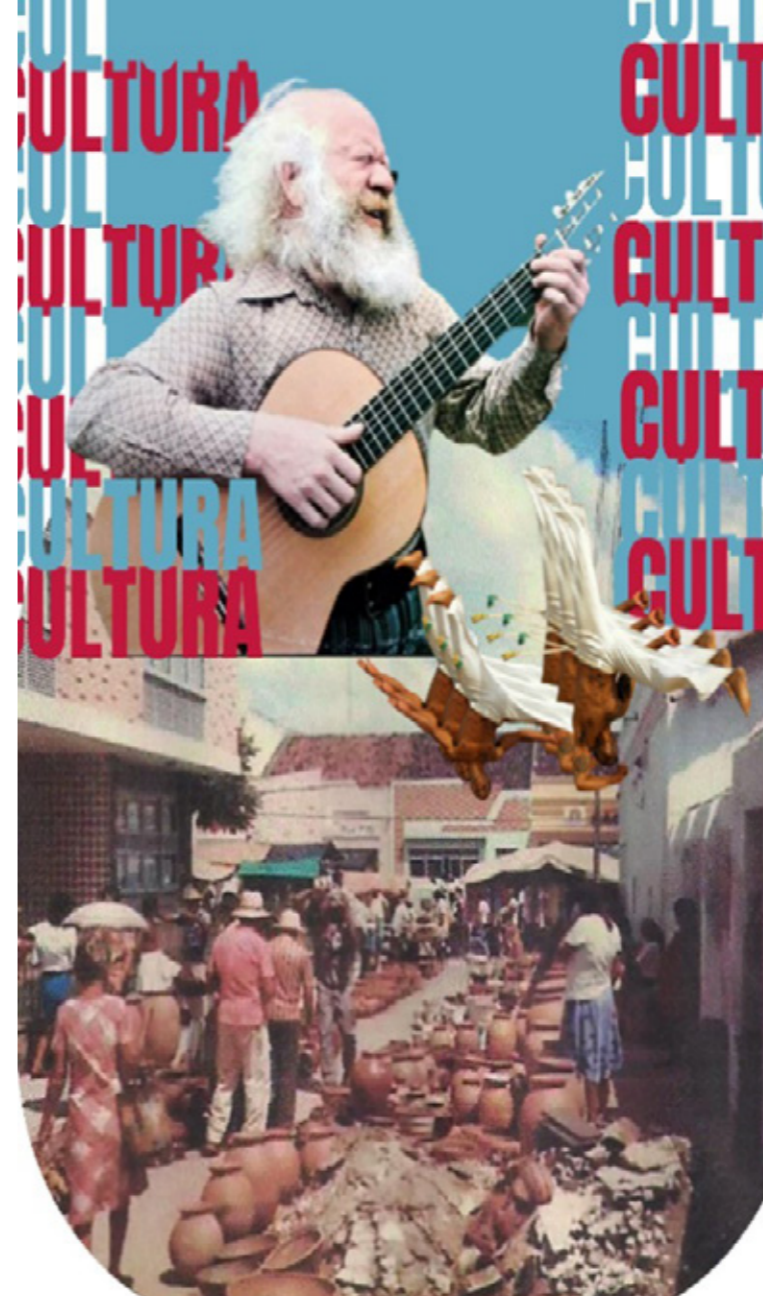


Herança

Dói perder a herança africana
E deixar apenas na memória
o som do atabaque
Migalhas de arte
E restos de história
Mas Itabaiana já é arte
Etimologicamente
Culturalmente
Da pedra que dança
Dos versos do sanfoneiro
Ainda há a herança
Na expressão do brasileiro

Errante_Kainã Carlos (Fig.6)

No início do semestre de 2023.1, o errante morador da cidade de Itabaiana conseguiu um estágio na cidade de João Pessoa e acabou se mudando para o bairro do Geisel na zona sul da capital. As mudanças vivenciadas nesse processo de saída de uma cidade de pequeno porte em direção a uma cidade maior causaram uma série de estranhamentos devido às diferenças existentes nos seus ritmos de vida. No poema



"Dia sim e dia sim", o errante fala das dificuldades de locomoção na capital, alegando que na cidade do interior essa questão não se configura como um problema. Os trajetos cotidianos de ônibus em João Pessoa lhe ensinaram como se portar no espaço apertado no transporte coletivo, o que com o tempo se transformou em uma rotina cansativa.

Dia sim e dia sim

Quem sempre morou no interior se surpreende com o cansaço da capital
Morar no interior é achar 800 metros é muito longe
Ter que pegar ônibus para fazer tudo é um castigo
Não estava acostumado com isso
Dia sim e dia sim é a mesma rotina
Correr para o ponto mais próximo
Tomara que ele ainda não tenha passado
É um alívio quando ele ta chegando
"bom dia, motorista. Ta cheio hoje"
Ficar em pé é virar cobaia das leis de Newton
Já levei repreensões de outros passageiros
Aprendi a me portar melhor
Mochila pra frente
Acabou com minha coluna

Figura 6 - Collage urbana "Herança" com tema da exaltação da cultural de Itabaiana. Fonte: A pesquisa, 2022.



Figura 7 - Collage urbana "Dia sim e dia sim" com tema mudança do interior para a capital. Fonte: A pesquisa, 2023

É uma rotina cansativa
 Se sentar é agradecer, se ficar em pé, ter cuidado com a inércia
 Essas situações poderiam ser dia sim e dia não
 Mas na cidade grande o caos é contínuo.

Errante_Kainã Silva (Fig.7)

Mari (PB)

Mari é um município localizado na Zona da Mata paraibana, a 70 km da capital. Foi fundada em 1875 a partir da rede ferroviária de escoamento de matérias primas para o Rio Grande do Norte e Pernambuco. Possui uma média de 22 mil habitantes, portanto se configura como uma cidade pequena onde ainda é possível encontrar formas de trabalho, lazer e circulação que remontam a um momento da história quando o tempo era lento e as atividades envolviam uma maior sociabilidade entre a população.

Essas questões foram expressas no poema e na *collage* urbana (figura 08) "A essência do essencial" que fala do ritmo de vida da desacelerado da cidade do interior, das atividades de contemplação e de ócio possíveis por esse tempo lento tão característico. A errante elogia a calma, as risadas e as atividades banais do dia a dia e afirma que tudo que tem ali é o essencial para uma vida plena. Na *collage*, os sentimentos são



expressos através de alguns elementos chave, característicos do modo de ocupar o espaço e o tempo nesse ritmo específico, além de símbolos afetivos e criam pontes entre memórias da infância e a experiência contemporânea. O tempo lento representado na perna cruzada, em primeiro plano, através da qual a errante observa o desenrolar das atividades, como a conversa de fim de tarde na calçada, com as mulheres de diferentes gerações compartilhando histórias e comentários cotidianos, as sandálias no chão, que são removidas dos pés demonstrando a despreocupação com a passagem do tempo e com formalidades, as fachadas, pessoas que passam e o cachorro são os cenários e personagens da história que se desenrola no ato de se observar, e os pirulitos, que remetem aos doces da infância vivida naquele mesmo espaço, naquele mesmo ritmo.

A essência do essencial

As risadas trazidas no vento
 Histórias contadas remontando sentimentos
 As motos em velocidades mais ou menos
 Outras que aceleram com um certo agravamento,
 Jovens senhoras varrendo a frente da casa
 Observando todos que passam,
 Mães em bicicletas
 com seus afazeres cotidianos,

Figura 8 - Collage urbana "Dia sim e dia sim" com tema mudança do interior para a capital. Fonte: A pesquisa, 2023.



Figura 9 - Collage urbana "Vida em movimento" com tema do ir e vir do interior para a capital. Fonte: A pesquisa, 2022.

Filhos nos esquadros ou bagageiros brincando,
 Observando, criando afetividades
 Com o meio urbano, que também há
 Essência rural, onde já se viu?
 Tanto boi, tanto animal?
 A cidade que tem espaços para todos
 Até para o cachorro que parou para descansar
 Em frente ao bar, que vende tudo
 Onde Mainha pede para eu comprar
 Sovertes, comidas e guloseimas
 Para o laço firmar,
 Tudo acontecendo na calçada
 Unhas sendo feitas, conversas em alta
 Me sinto parte da cidade e
 Sinto a cidade meu lar

Errante_Maria Eloaynne Oliveira (Fig.8)

Por fim, a errante atenta para a vida em constante movimento e relata no poema "Ser um único em um único movimento" dos trajetos diários de 3h no ônibus da prefeitura para a faculdade em busca do diploma de arquitetura e urbanismo. Trata da esperança

de conseguir uma vida melhor sem perder o contato e as raízes com a sua cidade. Na *collage* (Figura 09), o cenário, estático, se apresenta como uma âncora, uma referência física daquilo que permanece, em certa medida, imutável e estabelece as referências de identidade, seja no casario singelo e colorido, seja na igreja da paróquia local.

Os outros elementos que compõem a cena, apresentam-se borrados, como que em movimento, expressando a ideia central contida no poema de que o "para ocupar, para viver, para desfrutar" há de se movimentar. O movimento aparece aqui em diversas velocidades, a do ônibus que transporta os estudantes entre os municípios, a do caminhão que serve aos interesses do mercado, o movimento do trabalhador apressado, na moto, o caminhar determinado da estudante e o devanear despreocupado do transeunte.

Ser um único em um único movimento

Transições, sentimentos Liberdade, espacialidades Sensações de se viver a cidade Acolhimento, pertencimento Não desmembramento Ser um único em um único movimento Para ocupar, para viver, para desfrutar Para aprimorar, para crescer, Para sentir com o tato a terra, Para sentar-se em comunicação Para não esquecer o peso que Se carrega em um recinto Resignificado, para não desviar O olhar para o lado sem tocar Com o tato o chão.

Errante_Maria Eloaynne Oliveira (Fig.9)

Considerações finais

Este trabalho se propôs a relatar uma aproximação exploratória da experiência urbana de estudantes de arquitetura e urbanismo em João Pessoa, Itabaiana e Mari. O uso do poema e da *collage* se mostraram como poderosas ferramentas de experimentação do espaço urbano, auxiliando nas formas de representar sentimentos e sensações vividas nas caminhadas e vivências pela cidade. Além disso, ajudam a aprofundar, por meio de uma produção artística, noções de pertencimento ao lugar e de valorização da cultura local, além de sintetizar de formas não ortodoxas os problemas das cidades contemporâneas investigados pelos estudiosos na área. O uso dessas ferramentas, de fora do vocabulário acadêmico convencional, cria possibilidades de um diálogo mais amplo, sendo um dos caminhos para diminuir a distância entre academia e comunidade por ser uma forma de comunicação mais palatável do que o discurso formal e as peças gráficas, geralmente abstratas, como plantas e mapas, empregadas por arquitetos e urbanistas e que alienam aqueles não familiarizados com essas representações.

Estas experiências apresentadas servem para alertar sobre os impactos produzidos pelas formas de planejar e ordenar o espaço urbano sobre as populações e vivências nas cidades, bem como novos modos de pensar a formação do arquiteto e urbanista. A ambição da pesquisa é integrar seus resultados na grade curricular do curso da Arquitetura e Urbanismo, levando as reflexões para disciplinas propositivas de projeto de edificações e de planejamento urbano, procurando preparar profissionais mais sensíveis às experiências das pessoas na cidade contemporânea.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOTTON, Alain de. *Arquitetura da Felicidade*, Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- CALDEIRA, Tereza P. do Rio. *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2000.
- CERTEAU, Michel. Caminhadas pela Cidade. In: *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COTRIM, Gilberto. *História e consciência do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 1999.
- CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FERNANDES, Rodrigo; FERNANDES, Ulisses. A Sociedade do Espetáculo e a cidade contemporânea: apontamentos para uma leitura geográfica de Guy Debord. *Revista emetropolis*, nº 42, ano 11, 2020. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/329/original/emetropolis42_art4.pdf?1604531494
- FIORIN, Evandro. Nômades: as práticas errantes no ensino, na pesquisa e na extensão em arquitetura e urbanismo – Por um (re)conhecimento urbano. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)*, v. 20, p. 203-222, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/160287>
- FORNECK, Vanessa; FERREIRA, Lais; ROCHA, Eduardo; BAUMBACH, Flávio; MACHADO, Valentina; RAMIRES, Bianca. A produção de mapas cartográficos com relação à ética na fronteira Brasil-Uruguay. *PIXO - revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade*, v. 2, p. 142-153, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/1538>
- FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- GOMES, Rosany; MEDEIROS, Wendson. Percepção da poluição visual no centro urbano de Mossoró/RN. *Revista Geotemas*, v. 9, n. 1, p. 49-69, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.33237/geotemas.v9i1.3290>
- GOMES, Sofia; BARBOSA, Maria Regina; QUIRINO, Zelma. Inventário Arbóreo das vias públicas do Centro de João Pessoa, Paraíba. *Revista Ibero-Americana de Ciências Ambientais*, v. 10, n. 1, p. 351-362, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.6008/cbpc2179-6858.2019.001.0029>
- GONÇALVES, G. R. Do urbanismo unitário à crítica ao urbanismo: um percurso sobre a cidade e o urbano na Internacional Situacionista. *Geosp – Espaço e Tempo (Online)*, v. 21, n. 2, p. 518-530, agosto. 2017. ISSN 2179-0892. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/117516>>. doi: 10.11606/issn.2179-0892. geosp.2017.117516.
- JACOBS, Allan. *Great Streets*. Boston: The MIT Press, 1995.
- JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. In: *Cadernos PPGAU/UFBA, Territórios urbanos e Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. In: JEUDY, Henri Pierre; Jacques, Paola Berenstein (Org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de Tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: BRITTO, Fabiana Dultra; Jacques, Paola Berenstein (Org.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- LIMA, Phillipe. *Mercado público de Jaguaribe: uma proposta de requalificação arquitetônica considerando as características da feira livre*. 2019. Dissertação (Mestrado Profissional em Arquitetura, Projeto e Meio Ambiente) - Centro de Tecnologia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal.
- MAGALHÃES, Felipe. O espaço do Estado no neoliberalismo: elementos para uma redefinição crítica. *GEOgraphia*, v. 18, n. 37, p. 35-60, 2016.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Massachusetts: MIT Press, 1984.
- SANTOS, Carlos Nelson F. Dos. *Quando a rua vira casa*. São Paulo: ed. Projeto, 1985.
- SCOCUGLIA, Jovanka B. Cavalcanti. Espaços públicos e urbanidades: refletindo acerca da renovação epistêmica nos estudos sobre as cidades contemporâneas. In: *Anais I Enanparq*. Rio de Janeiro, 2010.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. In: *O Fenômeno Urbano*. Zahar editos, Rio de Janeiro. 1967.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

A PERFORMANCE E A COLLAGE ENQUANTO PROCEDIMENTOS PARA UM PENSAMENTO INDISCIPLINAR

PERFORMANCE AND COLLAGE AS PROCEDURE
FOR AN INDISCIPLINARY THINKING

**Christian Cambruzzi da Silva¹,
Jéssica Caroline Rodrigues de Lima², Indiara Pinto Brezolin³ e
Rodrigo Gonçalves dos Santos⁴**

Resumo

A incessante presença do discurso racionalista que disciplina os modos de agir e de pensar do ser humano provoca uma necessidade de resgate da multiplicidade de realidades negligenciadas por um pensamento reducionista. Neste trabalho, a performance compreende uma atividade de intervenção que, dado seu caráter indisciplinar, confronta o sistema vigente de um pensamento que domestica o corpo no espaço urbano. No estudo, a collage se caracteriza pela estruturação da performance. Este texto visa investigar a performance e a collage como procedimentos para a produção do pensamento indisciplinar. O texto ainda discorre sobre o espaço não geométrico produzido pela performance. Além disso, esta investigação trata o corpo como elemento da performance e local do pensamento. Descreve-se, brevemente, um exemplo de performance realizada na região centro leste da cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina.

Palavras-chave: performance, collage, pensamento indisciplinar, corporeidade, corpo.

Abstract

The constant presence of the rationalist discourse that disciplines the ways of acting and thinking of human beings provokes a need to rescue the multiplicity of realities made impossible by a reductionist science. In this work, performance comprises an intervention activity that, given its indisciplinatory nature, confronts the prevailing system of thought that domesticates the body in the urban space. In the study, collage is characterized by the structuring of performance. This text aims to investigate performance and collage as procedures for the production of interdisciplinary thinking. The text also discusses the non-geometric space produced by the performance. In addition, this investigation treats the body as an element of performance and a place of thought. An example of a performance held in the central east region of the city of Florianópolis, in the state of Santa Catarina, is briefly described.

Keywords: performance, collage, indisciplinatory thinking, embodiment, body.

1 Doutorando em Design na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Engenharia e Gestão do Conhecimento pela UFSC. Graduado em Desenho Industrial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

2 Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas.

3 Mestranda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Atitus Educação.

4 Doutor em educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Engenharia da Produção pela UFSC. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFSC.

Introdução

O vigente discurso cartesiano governa parte significativa dos sistemas de produção, inclusive no que diz respeito a produção acadêmica. A intensificação do intelectualismo e o constante pensamento reducionista manifestam, como descreve Cupani (2016), consequências negativas para a *alma* do humano. Esse efeito negativo, reprime e disciplina o pensamento. Esse discurso simplificador domina e orienta a área de Arquitetura e Urbanismo e produz um disciplinamento intelectual dos estudantes. Esses estudantes filiam-se a esses discursos e se tornam mensageiros de princípios rígidos. A excessiva intervenção dessa visão de mundo acompanha uma simplificação do senso de realidade. Nega-se a existência de realidades múltiplas. As ações e pensamentos passam a ser induzidos por um racionalismo científico que ignora a possibilidade da incerteza, do acidente e do acaso. Produz-se uma cegueira que afeta, não apenas os olhos, mas todos os sentidos do órgão humano. Para Morin (2006), essa cegueira aniquila a totalidade ao abstrair e isolar objetos do mundo.

Para reagir contra o domínio desse paradigma racionalista, traz-se à tona a performance. Esse texto destaca a difícil definição de performance. Enfatiza-se, principalmente, o caráter indisciplinar dessa atividade que é, comumente, compreendida como uma arte de intervenção. Uma atividade capaz de confrontar a autoridade cartesiana, racionalista, positivista ou moderna. Ocupa-se da performance como resgate daquilo que essas visões de mundo ocultaram, negligenciaram. A performance pode atuar como um recurso que valoriza o sujeito e a indeterminação, além de integrar ou recuperar realidades abandonadas por uma ciência classificadora e reducionista. O presente texto discorre sobre uma performance como modo de agir e pensar o mundo.

A proposta de uma performance como dispositivo de intervenção urbana é fruto de uma série de discussões sobre corpo, arte, arquitetura e urbanismo na disciplina de *In(ter)venções urbanas: a arte e a arquitetura como construtoras de dissensos*. Essa disciplina integra o currículo do programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). A adoção da performance se dá pela dinâmica performativa e laboratorial da disciplina. Trata-se de uma dinâmica fundada em estudos críticos de textos que orientaram a tomada de decisão de uma prática performativa de intervenção urbana.

Essa performance ocorreu simultaneamente a outras experimentações de caráter performativo, também derivadas da disciplina mencionada acima. Parcela significativa desses trabalhos implicaram em ações corpóreas no espaço urbano. Em reflexo dos estudos em sala de aula, essas investigações performativas visavam interrogar códigos de representação dominantes no espaço urbano, na cidade contemporânea e, em particular, na região centro leste da cidade de Florianópolis, no estado de Santa Catarina. Nessa região, a Rua Victor Meirelles se tornou elemento de grande parte das intervenções. Além dessa rua, a performance que será exemplificada ao longo do texto também entrevistou na Travessa Ratcliff.

Optou-se pelas Rua Victor Meirelles e a Travessa Ratcliff (Figura 1) por sua grande circulação de pessoas, durante o dia e a noite, principalmente nos fins de semana. Ambas são notáveis pela presença do samba, materializada na música e nos corpos. Ainda, distinguem-se da maioria dos locais do centro da cidade pelo tipo de calçamento de suas ruas, paralelepípedos. Há a inexistência do tráfego ou, ocasionalmente, a baixa circulação de veículos. Já o fluxo de pessoas se regula conforme a presença de outros componentes do espaço, como bares, lojas, restaurantes, entre tantos outros.



Figura 1 - Performance realizada na região centro leste de Florianópolis, SC. Fonte: Pawel Borkowski (2022).

A performance em questão se propõe a desestabilizar e perturbar o espaço urbano. Traz-se para o meio da rua, uma linguagem extraordinária do corpo, o vocabulário do yoga e em específico, a gramática do *Surya Namaskar*, popularmente conhecida como *saudação ao sol*. Esta, de modo grosseiro, diz respeito a uma sequência de posturas comuns na prática do yoga. De qualquer modo, os performers não tinham o propósito de praticar yoga. A ideia compreendia apenas *recortar* o vocabulário corporal de uma prática comumente realizada em parques, praias, academias, estúdios, retiros e centros de yoga e *colar* em um espaço público, a rua. Na intervenção, o yoga é apenas uma peça exemplar. Ou seja, a intervenção poderia fazer uso do vocabulário de outras artes do corpo, por exemplo. Todavia, optou-se por Yoga por conta da possibilidade do estranhamento de sua prática no meio de uma rua de caráter caótico, complexa e pela incerteza que o espaço oferece. Pela possibilidade de contraste entre um corpo que se move de modo mais lento para corpos que dançam em outros ritmos.

Soma-se a essa experimentação, o uso de dispositivos móveis e portáteis, como *smartphones* e *headphones* e dispositivos emergentes como óculos de realidade virtual. Esse texto não pretende discutir o uso desses dispositivos. Este artigo delimita sua discussão apenas na inserção de gestos e movimentos do yoga em um espaço não convencional para essa prática.

Há recorrentes recortes e colagens de uma sequência de yoga, complementados com a circulação de corpos e suas diversidades, corpos que sambam, caminham, sentam. Um emaranhado fluxo de coisas situadas em ruas do Centro Leste, rodeadas por outras colagens que se compõem em uma mistura de lambes, cartazes, janelas, portas, grafites e pixações. Aqui, a técnica de *collage*, e sua característica de livre associação, produz novas formas de apropriação e usufruto de espaços, sobretudo o espaço urbano. O trabalho assume a *collage* como estrutura para performance.

Este estudo emprega a performance realizada pelos autores deste trabalho, decorrente da disciplina de intervenção urbana, como uma peça exemplar para trazer à tona as indefinições da performance e suas possibilidades poéticas. Ainda, este texto

compreende a *collage* como condição estrutural da performance. Discorre-se, também, sobre seus elementos, tais como o corpo e o espaço. Aqui, um corpo vivido e um espaço urbano para além de sua noção física e/ou geométrica comum em disciplinas de Arquitetura e Urbanismo. Discute-se o espaço como um lugar psicológico ou atmosférico. Por fim, tem-se a discussão de performance como uma prática para um pensamento indisciplinar fundado na condição dimensional da existência e da condição de corporeidade. Ao longo do texto, o corpo é descrito como elemento da performance e como local de pensamento. Busca-se, desse modo, investigar como a estrutura da performance, a *collage*, produz modos indisciplinados de pensar.

Poética da Performance

Para tratar a poética da performance, este estudo discute, primeiramente, a performance como mídia. Para Frosh (2018), as mídias são forças poéticas. Forças que produzem ou desvelam mundos. Por se tratar de uma mídia, a performance pode, também, ser percebida como um motor poético. Bordwell (2008) destaca que o termo poética provém de *poiesis*: um fazer ativo. Ainda, Cupani (2016) enfatiza que o termo também deriva de *poiein* que compreende a noção de *trazer à presença*.

Cohen (2002), estudioso da performance, discorre sobre a mídia como uma criadora de realidades. Para o autor a performance se caracteriza pela recriação de outras realidades. Realidades que se dão por meio de outras perspectivas.

Pode-se pensar que cada intervenção é uma força geradora que produz mundos cada vez que a performance ingressa em um espaço. Sua intervenção cria realidades assim que se reapropria e explora a cidade. A performance, para além de um ato criativo, é também ato perceptivo. Trata-se de uma leitura e escrita do espaço orientada pelo vocabulário estranho do corpo ou, como o exemplo introduzido neste trabalho, por uma sequência comum para o yoga, mas incomum quando sua inserção se dá em ruas com grande circulação de pessoas.

A força criadora da performance emerge de sua complexidade, dadas suas variações poéticas. Há nessa forma de intervir no mundo, uma resistência a definições. Uma poética que confronta rotulações. Poética de uma coisa difícil de definir, a performance. A produção e desvelamento de mundos de uma coisa indisciplinar ou como descreve Conquergood (1991), uma *antidisciplina*. Nem mesmo interdisciplinar. Talvez uma versão mais radical da transdisciplinaridade. Uma produtora de realidade não disciplinada, indomável. Uma coisa que, ao gerar ou desvelar mundos, produz, também, novos modos de proceder nele. Ou, dado seu caráter antidisciplinar, para além da produção, a presença da destruição, da perturbação. Uma antidisciplina pela sua dificuldade na produção do sentido. Para Cohen (2002), a performance move-se entre as fronteiras disciplinares. O autor a trata como uma linguagem híbrida que se desloca entre os limiares das artes plásticas e das artes da cena. Uma coisa que está em contínua transição.

Tem-se como característica o anarquismo (COHEN, 2002). Perturba, constantemente, as instituições e a própria estrutura acadêmica. Trata-se de um meio de provocar, nas palavras de Glusberg (2007). Para Phelan (1997), a performance é qualificada pela sua resistência à economia circular. Para a autora, o caráter não-reprodutivo faz com que a performance se manifeste no presente. Para Carlson (2009), a performance diz respeito a celebração do processo e da forma. Ainda que parcela desses autores tratam a performance como uma expressão cênica e dramática, nota-se que o caráter antidisciplinar também reflete na ideia de uma linguagem antiteatral (COHEN, 2002). Há em Glusberg (2009), a noção de performance como questionamento. Questiona-

se, por meio dela, o natural e o artificial. O autor a caracteriza pela sua simultaneidade. Ainda, Glusberg (2009) destaca a sujeição da performance às circunstâncias, à situação, em contextos definidos. É situacional.

Apesar dessa impossibilidade de localizar a performance em uma disciplina, sua atividade é comumente sujeita ao campo da arte. É, corriqueiramente, associada ao teatro, a dança, as artes plásticas. Pode-se pensar a performance enquanto atividade cultural (CARLSON, 2009), como proposta ou gênero artístico (GLUSBERG, 2009) ou como diria Phelan (1997) uma versão menos abastada das artes contemporâneas. Para Cohen (2002), uma arte de fronteira e de intervenção que altera a estrutura do receptor. Tem-se na performance a possibilidade da transgressão de condicionantes impostas pelo sistema.

Ainda assim, esses autores destacam que é difícil estabelecer um local para a performance em algum estilo ou gênero específico. Há uma hibridização de várias artes, uma incorporação de elementos do teatro, da dança, da mímica, da fotografia, do cinema, da música, entre tantas outras. Uma linguagem de experimentação que não se compromete com nenhuma área.

Há, nessa impossibilidade de ser, uma característica de não-linearidade na maneira que a performance produz e compõe o mundo. Talvez o que caracteriza sua poética é uma composição não-linear que, por sua vez, desestabiliza a lógica linear produzida pelos discursos cartesianos, positivistas e modernos que ainda dominam e orientam as disciplinas da Arquitetura e do Urbanismo e de demais áreas do conhecimento. Pelas discussões de Phelan (1997), a performance confronta o sistema e os mecanismos que operam a circulação do capital. Não há registro. Não há documentação. Há, nas palavras da autora, a *desaparição*.

A não-linearidade se caracteriza pela sua livre associação, de uma improvisação espontânea, característica comum ao tema do próximo tópico, a *collage*. O trabalho em questão adota a ideia de *collage* como estrutura. Não se trata de uma estrutura linear. Em outras palavras, um procedimento que interessa a performance. Não há na *collage* e, certamente na performance, espaço para a uma estrutura aristotélica. Não há espaço para a retórica do contínuo. A *collage*, como estrutura, anuncia a ausência de um plano. Ela evita o plano ou projeto arquitetônico/urbano. Um mecanismo potente para a estrutura da performance.

Collage como estrutura da performance

Na performance, provinda da disciplina de intervenção urbana, recorta-se uma sequência de movimentos do corpo comuns na prática de yoga e a cola em uma rua com grande fluxo transeuntes. Dado que a performance impede a reprodutividade, a colagem se dá de modo efêmero. Uma cola frágil. Nessa colagem coexistem gestos ordinários e extraordinários. Movimentos socialmente aceitos, como o samba, e movimentos que estranham, como o yoga em um espaço não convencional. Há o acoplamento da realidade do yoga com a realidade da rua. Há a colagem dessas com a realidade da intervenção do samba. O samba, como intervenção, também produz uma realidade distinta das diversas ruas da cidade. O samba cria ou traz à tona novos ritmos para o corpo se manifestar no espaço que se contrastam com os ritmos do yoga.

Destaca-se um fragmento da prática do yoga do seu contexto original e força sua associação com outras intervenções correntes no mesmo espaço-tempo e com as ruas, já caracterizadas pela constante presença do samba. Diferente da performance do yoga, o samba já é socialmente aceito naquele espaço. Ele é recorrente, uma



realidade estabelecida. Os gestos do yoga, isolados do seu contexto, e performados no meio de uma rua se desdobram na geração de um novo mundo que não pertence aquele cotidiano. Para Cohen (2002), esse processo compreende uma *reconstrução* de mundo. A ideia não é confrontar com o samba ou com os outros elementos já estabelecidos, mas provocar estranhamentos com corporeidades não-cotidianas.

Cola-se a performance em uma rua, posteriormente em outra. Recorta-se um público, acrescenta-se outro. Tem-se uma colagem e justaposição de mundos que não são originalmente próximos. Essa operação que processa um novo mundo, provém da associação de uma extração da realidade do yoga com a porção do samba e demais fragmentos das ruas. A consagração desse acoplamento se caracteriza como *collage*.

O mecanismo da *collage* é esse acoplamento de realidades. A *collage* compreende uma composição que estrutura a performance a partir de entidades autônomas que se somam e produzem uma nova realidade. Para Cohen (2002) a estruturação da performance se dá pela *collage*. Ela está implícita na performance. A *collage* é um mecanismo poético para o performer, dada a sua possibilidade de produzir mundos. O performer se torna um colador, um agente de transformação, um produtor de novos mundos.

A performance deste estudo se empenha em uma livre associação, característica da colagem. Os performers compunham as cenas em tempo real, propondo-se a produzir novos cenários enquanto se associavam às diferentes ruas, aos diferentes públicos. A possibilidade do acaso acompanhou o experimento, com pessoas circulando entre os performers (Figura 2). A intervenção acabava por liberar uma sequência do yoga de sua função ordinária. O performer se acoplava ao tapete que, por sua vez, se acoplava a rua. Esse acoplamento estrutural produzia cenas singulares. A inserção de corpos com gestos incomuns para a situação poderia provocar um estranhamento. Há, nessa colagem, uma organização inesperada, fortuita, circunstancial. Com a presença dos transeuntes e de outras intervenções acontecendo simultaneamente, há um constante desdobramento de imagens.

Figura 2 - Circulação do público durante a performance. Fonte: Pawel Borkowski (2022).

Por se tratar de uma reunião de fragmentos, a *collage* rompe com um discurso hierarquizado. O discurso, então, passa a ser gerativo, no sentido de livre-associação. Existe uma autonomia de cada um dos elementos que constitui o espaço da performance. A performance em si é um objeto autônomo. É um fragmento. As demais intervenções urbanas que aconteciam, de maneira simultânea, com a performance são outros fragmentos. O arranjo e rearranjo desses fragmentos podem produzir novos sentidos para performance e para o espaço. Pode-se, por exemplo, mover a mesma performance para outros locais da cidade e gerar uma outra realidade, uma nova totalidade. Um todo. O acoplamento desses fragmentos passa a propor o todo. A *collage*, enquanto estrutura da performance, evita isolar os fragmentos do todo. A justaposição da performance nos distintos espaços, traz à tona o encontro e confronto de diferentes visões.

A própria sequência de movimento na performance é um fragmento da realidade de um todo maior, o yoga. Esse fragmento recebe uma nova função quando colada na performance. Esses simples recortes afetam a ordem vigente. Esses fragmentos desempenham *poiesis* ao compor novas totalidades. A poética se dá, também, no encontro dos fragmentos do espaço urbano, nas idas e vindas das pessoas.

Performance e *collage* como produtoras de espaço

Na performance, a produção de novos mundos, estruturados pela *collage*, se dá em um espaço já habitado, vivido. Para Bachelard (2008) esse espaço *transcende o espaço geométrico*. Cohen (2002) prefere fazer uso do termo *topos* por remeter não somente à fisicalidade do lugar, mas também ao lugar psicológico, filosófico, entre tantos outros. Nessa perspectiva, a *collage* não altera apenas a estrutura física de uma experiência, mas a estrutura mental. A arquitetura passa a ser um dos elementos do espaço. Para Pallasmaa (2012), ela é o *principal instrumento* para nos relacionarmos com o tempo e com o espaço. Ou seja, na experiência da performance, a arquitetura também passa a fazer parte do todo.

A performance denuncia a uniformização dos espaços que, para Pallasmaa (2012) acaba por enfraquecer a experiência vivida. Habitamos dimensões de espaço e tempo e, desse modo, somos condicionados por essa existência dimensional. Para Merleau-Ponty (1999), as relações entre os objetos, como largura e altura, são dimensões *existenciais*. Na performance, a *collage* provoca uma instabilidade nessa condição dimensional de existência. A arquitetura, como um dos elementos ou, então, fragmento da experiência da performance também expressa a condição humana de existência. Ela condiciona os modos do corpo agir no espaço. Merleau-Ponty (1999) discorre sobre a ideia de confrontar concepções modernas do espaço. A performance e a *collage* surgem como propostas para fazer espaços, como dispositivos particulares de ser no espaço.

Merleau-Ponty (1999), Cohen (2002) Bachelard (2008), Pallasmaa (2012), Careri (2013) desestabilizam o conceito de *espaço* e sua noção essencialmente matemática. O primeiro na Filosofia, o segundo na arte da performance e os demais no campo da arquitetura e urbanismo. Discussões que acabam por compreender o espaço como uma dimensão existencial. Em Careri (2013), produz-se espaço caminhando. Mas neste texto, traz-se à tona a possibilidade de produzir espaço performando.

Ainda, retornamos a noção de totalidade, pois como destaca Pallasmaa (2012) não experimentamos a arquitetura de maneira isolada, como uma coisa separada do todo. Aqui, coloca-se a performance como um modo de experimentar a arquitetura e o espaço. Em nosso exemplo, o performer experimenta uma sequência de movimentos,

fragmentada do yoga, em um espaço não habitual, como a rua pavimentada com paralelepípedos. O espaço empresta sua atmosfera, adensada pela presença do samba e outras artes performáticas, que se integra a performance do yoga. O performer, por sua vez, empresta seu corpo. Enquanto para Merleau-Ponty (1999), somos corpo, Careri (2013) destaca que somos corpo em um sistema espaço-temporal.

Corpo como elemento da performance

Para Le Breton (2007) a experiência é corporal. E a performance é um espaço de exploração para essa experiência. Para Glusberg (2009) o corpo é um meio de expressão da arte e também um encontro de gestualidades mágicas, lúdicas e mesmo cotidianas. Na performance, o corpo desvia das funções da cultura que o aliena. O performer mantém uma condição de instabilidade durante sua intervenção. O corpo se torna um elemento perturbador. Aqui, o corpo não se adequa ao meio social ou cultural. Orientado pelo caráter anarquista da performance, o corpo infringe limites impostos por uma organização. Cabe aqui pensar que o yoga também aliena e disciplina o corpo, mas quando recortamos parte de sua prática e a colamos em uma performance situada em local inusitado, agitado, desconcertante, o corpo passa a se desestabilizar e desestabilizar o discurso burocrático e administrativo da cidade.

Do mesmo modo que tratamos o espaço como uma condição dimensional de existência, também trazemos aqui a noção de corporeidade como condição de existência. Assim como o corpo espacializa e produz espaço, o corpo também é condicionado pelo espaço que produz. Aqui, pode-se pensar o todo como um organismo que se autorregula, autoproduz. Como destaque de Pallasmaa (2012), corpo e cidade se complementam. Mesmo com as diferenças sociais, culturais ou históricas entre os indivíduos, a corporeidade é uma condição comum entre os humanos (Romano 2008; FROSH 2018). Para Polak (1997) a corporeidade é compreendida como condição de existência. Para Johnson (2008), uma das questões da corporeidade compreende a abordagem do corpo como base para estrutura de uma experiência consciente. A corporeidade diz respeito a corpos físicos em configurações físicas.

Careri (2013) descreve o espaço como *produção externa a nosso corpo*. Para o autor o conhecimento do espaço se dá pela experiência do corpo. Parte-se do corpo. O corpo com seus gestos e movimentos habituais cria uma relação ordinária com o espaço. No exemplo da performance desse trabalho, o vocabulário do yoga, não habitual para o espaço proposto para a atividade, faz com que o corpo crie relações atípicas com o mesmo espaço. A ação do performer, orientada por uma determinada sequência de movimentos, faz com que ele passe a perceber o espaço de diferentes perspectivas, inclusive de cabeça para baixo. Para Careri (2013), são ações como essa que transformam espaços em lugares. Conforme Merleau-Ponty (1999) é por meio dessas ações que ocorre, também, a espacialidade do corpo.

A performance possibilita ao corpo novos modos de habitar o espaço e o tempo. Ela condiciona uma entrada em um novo mundo. Esses novos modos de habitar podem questionar ações e comportamentos do corpo tomados como naturais pela cultura. Essa cultura imprimir sua marca nas ações corpóreas do humano e limita as possibilidades de ação do corpo. Na performance, existe a possibilidade do resgate da diversidade de formas e gestos.

Na perspectiva da *collage*, pode-se pensar o corpo como um fragmento. Um elemento do todo. Mas há de esclarecer que, como discutido por Merleau-Ponty (1999), o corpo não é apenas um fragmento. É, também, um todo. A espacialidade até aqui discutida depende da totalidade desse corpo. Cada corpo que coexiste com os corpos dos

performers elabora uma certa visão de mundo, um certo repertório. O performer, por exemplo, em nossa peça exemplar, assume o vocabulário do yoga para informar uma certa espacialidade. Emprega-se possibilidade de movimento do yoga para situações excepcionais. Passa-se de um corpo comum em uma determinada situação, para um corpo que joga com o acaso e produz perturbações no espaço.

Performance como pensamento indisciplinar

A performance e a *collage* trazem em seus discursos críticas a um pensamento desencarnado, orientado por perspectivas cartesianas, positivistas e modernas. Críticas a um pensamento regido por princípios abstratos, reducionistas, disjuntivos. Trata-se de pôr em crise um pensamento fortemente presente no espaço acadêmico, um modo de pensar domesticado, linear e disciplinado. Crítica às dicotomias cartesianas como corpo/mente e outros dualismos gerados pelo paradigma de um pensamento simplificador como teoria/prática, natureza/cultura, sujeito/objeto, ação/pensamento. Para Morin (2006), tais modos de pensar cegam e mutilam realidades. O autor destaca que esse tipo de pensamento compreende uma lógica ocidental que impera sobre o desenvolvimento do pensamento. Nesse modo de proceder no mundo, o observador é um agente desencarnado. Todavia, esse modo de organização do pensar também reflete no agir.

Pallasmaa (2012) também comenta sobre o caráter da visão cartesiana na negligência ou abandono da experiência do corpo e suas implicações na dimensão conceitual da arquitetura e do urbanismo. Para o autor, a astúcia de um arquiteto se dá no confronto do espaço com o seu corpo. Pallasmaa (2012) destaca a arquitetura de Frank Lloyd Wright como exemplo de trabalho que reconhece a totalidade da condição existencial do corpo. Para Careri (2013), deve-se realizar a atividade de arquitetura e urbanismo por meio do corpo. Pallasmaa (2012) comenta sobre o papel do corpo como local de pensamento. Conforme Greiner (2012), a teoria deve refletir a experiência vivida, dado que sua organização se dá na ação.

Neste trabalho, a performance e sua estrutura apoiada na *collage* se tornam um procedimento para o pensamento em suas infinitas possibilidades e desdobramentos. Um pensamento que, orientado pela performance e pela *collage*, se caracteriza pela não-linearidade, pela livre associação. No campo da performance, o corpo compreende um fenômeno desalienante que interessa para a constituição de um pensamento corporificado, indisciplinar ou antidisciplinar.

A ideia é destacar a performance como recurso para um pensamento antidisciplinar, caracterizado pela estrutura proposta pela *collage*. Um pensamento que se dá na ação, que se corporifica. Traz-se também noções de pensamento selvagem, mágico (LÉVI-STRAUSS, 1989), pensamento complexo e multidimensional (MORIN, 2006). Autores que consideram fundamental trazer à tona diferentes *modos de pensar*. Um resgate do pensamento situacional, característico da performance e da *collage*. Aqui a ideia de um pensamento fundado na lógica cartesiana se desfaz.

Nos autores citados acima, há um esforço para descolonizar os modos de pensar e, conseqüentemente, maneiras de agir no mundo. Tem-se no pensamento complexo a heterogeneidade como sua constituinte. A *collage* promove e lida com essa ausência de uniformidade, coerência. Como estrutura da performance recria um todo, produz uma releitura de mundo que, posteriormente, se desfaz e se refaz. Aqui a complexidade imprime a ideia de *tecido* (MORIN, 2006). A *collage* trabalha, então, com *retalhos* desse tecido. Na performance, ela compõe esses retalhos a partir de ações e acontecimentos que constituem as múltiplas realidades. Tanto a performance quanto a *collage* são

recursos capazes de orientar um pensamento complexo, por compartilharem características com esse modo de pensar. Conforme Morin (2006), o pensamento complexo se caracteriza pela aleatoriedade, imprevisibilidade, indeterminação, incerteza. Pelo acaso e pela desordem. Para o autor, somente esse tipo de pensamento tem capacidade de civilizar o conhecimento. Esse tecido, esse *complexus*, se faz necessário para suprir uma carência gerada pelo pensamento cartesiano. Há nesse tecido a realização de pensamento multidimensional da realidade. A corporeidade e o espaço, discutidas anteriormente, são apenas algumas dessas dimensões. Busca-se, com a performance, um pensamento que integra realidades antes negligenciadas por um pensamento abstrato.

Um pensamento indisciplinar ou antidisciplinar, não necessariamente precisa recusar a ordem, mas provocá-la de maneira constante. Provocar o regime estabelecido por concepções reducionistas do pensamento. Abrir espaço para paradoxos, antagonismos, acasos e incertezas.

Lévi-Strauss (1989) e Morin (2006) destacam a necessidade do conhecimento do todo. Não apenas de partes e fragmentos. A *collage* atua como um mecanismo de produção e desvelamento das totalidades. Um recurso que sustenta o pensamento selvagem e o pensamento complexo. Ou que justapõe magia e ciência como dois modos de pensar o mundo. Um antagonismo que passa a ser complementar. A performance, para Glusberg (2009) produz uma dimensão mágica que se manifesta por meio de seus desdobramentos.

Há também a ideia de uma *carne que pensa*, como descreve Steven Pinker (1999 *apud* GREINER, 2012). Pode-se aqui sugerir o corpo da performance que se caracteriza pela indisciplina. Greiner (2012) reconhece que o corpo pensa, um pensamento que se estrutura nas ações descentralizadas. Para a autora, pensamos com o corpo todo. Para Greiner (2012) o corpo coexiste com a instabilidade. Desse modo, o corpo na performance, uma experiência vivida, assume a desordem, a imprevisibilidade e não se deixa domar. Não permite ser disciplinado e, conseqüentemente, não autoriza a domesticação do pensamento. A performance abraça a incerteza e aceita uma totalidade que constantemente se refaz.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. Londres: Routledge, 2008.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONQUERGOOD, Dwight. Rethinking ethnography: towards a critical cultural politics. *Communication monographs*, v. 58, p. 179–194, 1991.

CUPANI, Alberto. *Filosofia da Tecnologia: um convite*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

FROSH, Paul. *The poetic of digital media*. Cambridge: Polity Press, 2018.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Coimbra, Portugal: Annablume, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 24, 1997.

POLAK, Ymiracy Nascimento de Souza. *Corporeidade como Resgate do Humano na Enfermagem*. Pelotas (RS). Tese (Doutorado) - Pelotas (RS): Universitária/UFPel, 1997.

ROMANO, Lucia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TORNAR-SE OUTRO CONTINUANDO A SER QUEM É

Os encontros como processo de criação das colagens digitais *Retorno para as paisagens daqui (2022)* e *Devir-Sensível (2022)*

*BECOMING OTHER
WHILE CONTINUING TO BE WHO YOU ARE
Encounters as a creative process for the digital collages
Retorno para as paisagens daqui (2022) and Devir-Sensível
(2022)*

Wagner Ferreira Previtali¹ e Rosângela Fachel de Medeiros²

Resumo

Este artigo objetiva apresentar a forma como compreendo a ideia de encontro em minha produção artística a partir da atenção ao percurso de criação das colagens digitais *Retorno para as paisagens daqui (2022)* e *Devir-Sensível (2022)*. Acompanhado pelos escritos sobre cartografia (DA COSTA, 2014) e sobre a poética artística (REY, 2002), o processo de criação se dá em um determinado contexto, o retorno para Bagé, minha cidade natal. Passo a estabelecer novas relações com esse ambiente, recorrendo a considerações acerca de corpo, numa perspectiva espinosista (DELEUZE, 2002), e do território (DELEUZE, GUATTARI, 2012), além de retomar referências sobre a produção de imagens pela câmera (COMOLLI, 2008; SONTAG, 2004) a partir de uma atuação artística contextual (ARDENNE, 2006). Estar novamente em Bagé é o que me permite redescobri-la por meio dos encontros na cidade e dos reencontros com as imagens da infância.

Palavras-chave: poética visual, colagem, encontro, corpo, espaço urbano.

Abstract

This paper aims to present the way in which the idea of encounter is understood in my artistic production, based on the creation of the digital collages Retorno para as paisagens daqui (2022) and Devir-Sensível (2022). Accompanied by writings on cartography (DA COSTA, 2014) and artistic poetics (REY, 2002), the creative process takes place in a certain context, the return to Bagé, my hometown. I go on to establish new relations with this environment, taking into account considerations about the body, from a Spinoza perspective (DELEUZE, 2002), and the territory (DELEUZE, GUATTARI, 2012), as well as references about the production of images by camera (COMOLLI, 2008; SONTAG, 2004) based on a contextual artistic practice (ARDENNE, 2006). Being back in Bagé is what allows me to rediscover it through the encounters in the town and the reunions with childhood images.

Keywords: visual poetics, collage, encounter, body, urban space.

¹ Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPEL/2022), bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFPel.

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES), professora visitante do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Introdução

Este artigo é um recorte de uma reflexão acadêmico-artística mais extensa desenvolvida durante minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAVI) da UFPel, linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, entre os anos de 2020 e 2022. Essa pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Ingressei no PPGAVI UFPel em 2020, era o primeiro ano da pandemia de COVID-19, o que fez com que toda minha vivência do mestrado se desse de modo remoto. Em decorrência disso, retornei para viver esse período na casa e na cidade em que cresci, Bagé. Esse processo de isolamento e de retorno à minha cidade natal talvez reforçou a importância da ideia do “encontro” em meu percurso de investigação poética, questão que passo a buscar por meio de diferentes linguagens e proposições artísticas, tanto no que diz respeito ao ato de estar junto com outras pessoas, conhecidas e desconhecidas, quanto à perspectiva de estar consciente e de experimentar a minha presença no território. Intitulada *Não pretendo nada com isso! Poéticas visuais para encontros com Bagé*, a dissertação foi uma investigação sobre meu processo de criação, resultando em uma série de imagens fotográficas e audiovisuais motivadas por um desejo de estar presente na cidade.

Nesse artigo nos centraremos em dois dos trabalhos realizados durante esse período, nos quais busquei explorar imagetivamente a ideia do retorno e do encontro, ou melhor dizendo, do reencontro com minha cidade natal, são eles: *Retorno para as paisagens daqui (2022)* (Figura 1) e *Devir-Sensível (2022)* (Figuras 2, 3, 4 e 5), composições visuais construídas por meio de recortes e de justaposições de diferentes imagens fotográficas.

Para pensar a respeito do contexto artístico dessas produções busco aporte sobre a poética artística em Sandra Rey (2002) e retomo discussões sobre a produção de imagens pela câmera de Jean-Louis Comolli (2008) e de Susan Sontag (2004), tendo como paradigma poético e teórico a ideia de uma atuação artística contextual, como proposta por Paul Ardenne (2006). Para explorar as dimensões locais dessa poética recorro ao conceito de cartografia de Lucian Bedin Da Costa (2014) e à compreensão de território de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). Já a dimensão corporal das produções foi abordada por meio de uma perspectiva espinosista, conforme trabalhado por Deleuze (2002).

Estar novamente em Bagé, atento às possibilidades dos encontros, foi o que me permitiu redescobri-la, muitas vezes e de muitas formas. Neste texto retomamos alguns desses encontros que se dão por meio das criações artísticas que permitem estabelecer novas relações com esse território. As colagens aqui apresentadas resultam desse reencontro com Bagé e desvelam tanto uma tentativa de reconciliação com o passado quanto o desejo de prospecção de novos futuros possíveis. Neste texto, descrevo os percursos que levaram à realização das obras, trabalhando a ideia de encontro em associação com o processo de criação das colagens digitais.

As colagens

Como realizo uma colagem? Em minha vida, passei a explorar um modo de ser artista com o meu ingresso na Universidade Federal de Pelotas. Me lembro pontualmente de três momentos em que experimentei a técnica da colagem de imagens. O primeiro foi durante um curso voltado para a fotografia de moda, em um exercício no qual deveríamos procurar e recortar imagens que nos chamassem atenção das pilhas de

revistas de moda e cultura disponíveis para depois colarmos as imagens coletivamente. No segundo, fui convidado por um amigo a produzir imagens a partir de um poema escrito por ele. Dessa vez, procurei imagens na internet e fui salvando e recortando, motivado por imagens que o poema me suscitara, também usei imagens de livros que eu tinha em casa, fotografando-as e recortando a imagem digital no computador. Já o terceiro momento foi diferente, pois desta vez os trabalhos foram realizados a partir, e exclusivamente, de imagens fotográficas minhas, algumas realizadas por mim durante os anos de escrita da dissertação e outras que estavam guardadas em meus arquivos pessoais e foram retomadas no processo de criação artística. Esse terceiro momento será o foco deste texto.

A criação artística – a colagem ou justaposição – se dá através das vivências do corpo no território. A presença na cidade é o que permite a redescoberta com as imagens de Bagé e da infância lá vivida, passando a estabelecer novas relações nesse contexto. A escolha de fotografias minhas – num sentido amplo – para a realização das colagens diz respeito a essa pretensão contextual. Escrevo num sentido amplo, pois estão presentes dois tipos de *imagens minhas*, aquelas em que eu estou presente como ser fotografado – como objeto do olhar –, e aquelas em que eu estou presente como fotógrafo – como portador do olhar –, contextos fotográficos que se amalgamam nas colagens aqui apresentadas.

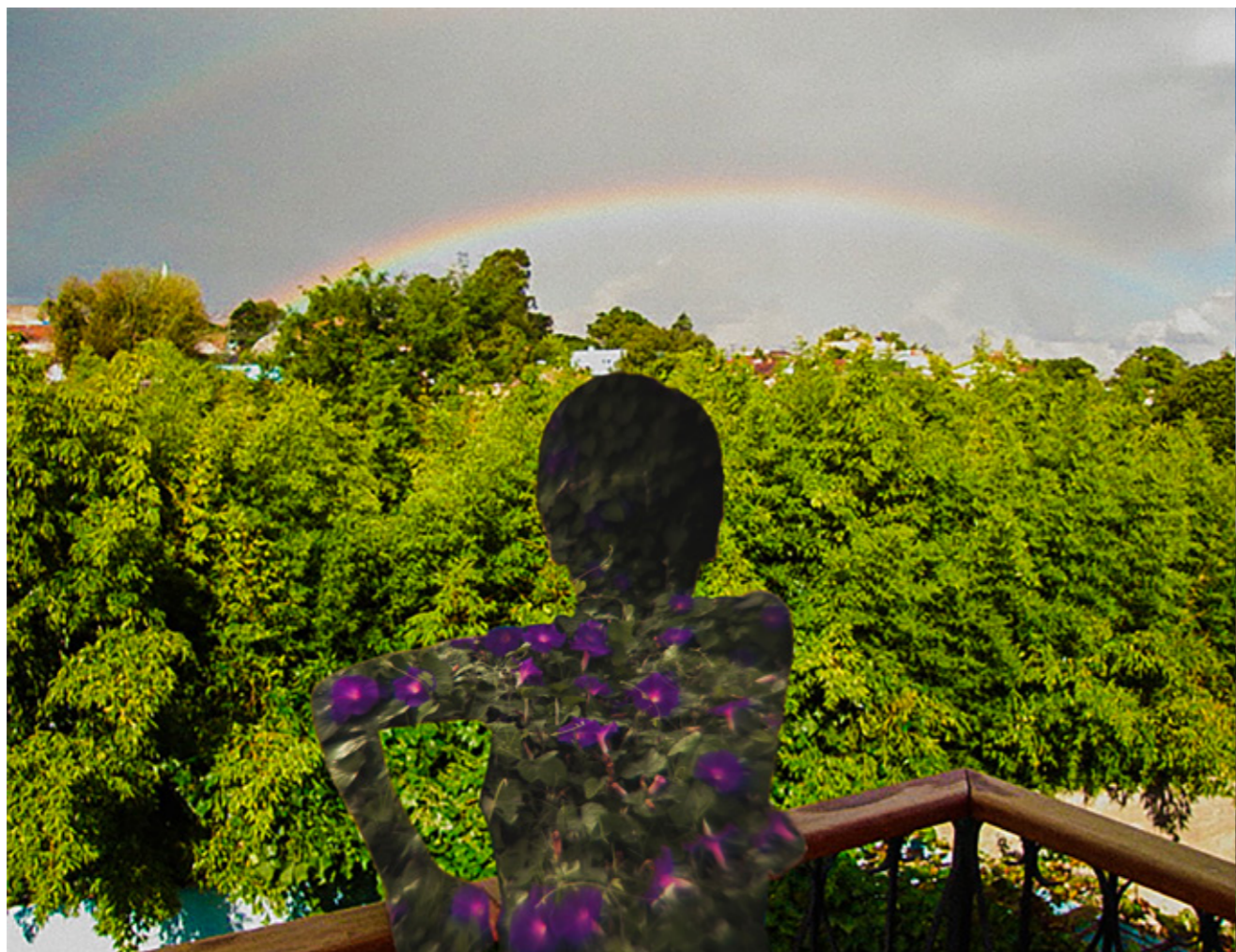
Sobre o processo

Sandra Rey (2002) escreve que a pesquisa em arte se aproxima da utopia, por não possuir ainda “um lugar definido no presente” (2002, p. 129), as obras se fazem como o lançar de uma flecha na qual o resultado é definido pela trajetória. A criação artística é um processo posto em movimento. Eu comecei sabendo que queria produzir imagens sobre meu retorno para Bagé, mas sem saber exatamente o que, busquei por motivos para estar na cidade. No período em que iniciei a minha pesquisa vivíamos a necessidade de distanciamento social como forma de prevenção ao contágio da COVID-19, por isso, comecei minha investigação poética buscando em minha casa essa produção de imagens. Os retratos espalhados pela casa e meu arquivo fotográfico dos períodos vividos na cidade foram meus primeiros movimentos nesse território-Bagé, que eu agora voltava a habitar. A casa e o arquivo pessoal abriram perspectivas para outras relações com a cidade, as fotografias me situavam em diferentes partes de seu espaço e cada imagem despertava um tempo e uma memória, mesmo que às vezes inventada. Todas as imagens aqui apresentadas em que o corpo aparece recortado são desse arquivo que foi reencontrado por minha busca poética.

Meu projeto de pesquisa propunha a realização artística a partir do compartilhamento da experiência de habitar a cidade, assim recorri à cartografia e ao corpo para prestar atenção aos encontros nessa tentativa de produção de imagens. Da Costa (2014) explica que a cartografia é uma operação sobre o mundo, é pela “força dos encontros” que vai se formando o “território de pesquisa” (2014, p. 2). Com um desejo pelos encontros, busquei me pôr em movimento nos espaços da cidade, fazendo percursos, visitando lugares, inventando motivos para sair e começo a olhar em volta com disposição e abertura para ser afetado pela cidade. Momentos nos quais eu me perguntava: o que importa? Ou melhor, no sentido cartográfico, o que consigo portar (DA COSTA, 2014), que imagens carregou dos encontros?



Figura 1 – Retorno para as paisagens daqui, por Wagner Previtali. Fonte: Realização do autor. 2022.



Figuras 2, 3, 4 e 5 – Série: Devir-Sensível, por Wagner Previtali. Fonte: Realização do autor. 2022.

As imagens, conforme surgiam, seja pelo registro da câmera na cidade ou seja pelos achados no arquivo pessoal, eram escolhidas e tornavam-se parte do corpo da pesquisa, passando a fazer parte da produção de imagens sobre Bagé. Os encontros são entendidos a partir do corpo-que-sou, em processo artístico, que não se limita a encontros com outros corpos, mas também com as paisagens e a vida que as anima. Os meios pelos quais realizei os registros recolhem imagens do mundo que podem ser colocadas de volta no mundo como imagens artísticas. A máquina fotográfica também passa a compor junto com o corpo, aqui entendido em um sentido espinosista, a partir de Deleuze (2002), como uma infinidade de partículas em relações de repouso e de movimento, um corpo que afeta outros corpos e é por eles também afetado. Os encontros que o corpo vai estabelecendo, conforme é capaz de ser afetado, vão definindo o percurso de criação. Esse corpo que realiza a fotografia é um corpo-câmera, um mesmo corpo/extensão.

As escolhas se formam conforme se experimenta a cidade, experimentar aqui entendido como “adicionar algo novo (que está à luz do dia), mas também algo possível (que ainda não veio, que está por nascer)” (ARDENNE, 2006, p. 44, tradução do autor). Paul Ardenne (2006) compreende que em uma prática artística com intenções contextuais as regras vão se estabelecendo pelo processo, trabalhando assim por “uma arte do ‘mundo encontrado’” (ARDENNE, 2006, p. 28, tradução do autor). Ainda que, como aponta o autor (2006, p. 160), esse “compromisso” com a realidade não signifique nada “de sublime”, mas representa uma “promessa de transformação”. Como no relato da busca de imagens em revistas, busco com a câmera as imagens conforme vou percorrendo a cidade, assim recorro as imagens, enquanto possibilidade para esse corpo em relação. Me interessa a surpresa que virá dos encontros, o encontro surpreendente com uma imagem que faça sentido ser captada e que, eventualmente, faça sentido em ser reorganizada em uma nova construção visual.

A câmera implementa uma visão estética do mundo (SONTAG, 2004), nos permitindo estabelecer relações de interesse sobre o que é fotografado. Mas, por que o uso de imagens fotográficas *minhas* para a produção desses trabalhos? Devo isso a uma preferência do corpo e uma aposta em um sentido de me intrometer na cidade. Realizo os registros com câmeras digitais e com o celular a partir de diferentes proposições, tento provocar outras maneiras de estar presente pelo sincronismo do corpo que registra uma certa imagem, em que se partilha uma duração entre o corpo e o meio “Essa partilha é real (e não virtual). Ela extrai sua “verdade” da própria passagem do tempo, do desgaste partilhado do tempo, provocado pela máquina e, no mesmo instante, registrado por ela” (COMOLLI, 2008, p. 220). Apesar das colagens não terem relação com uma produção de verdade, a verdade dessas imagens é aqui pensada e pretendida num sentido de reforçar a presença do corpo que cria nos espaços da cidade, no compartilhamento do espaço/tempo.

Passei a investir nos registros como modo de provocar esse estar na cidade, explorando a presença do corpo no território. Bagé é entendida nesta pesquisa como um grande território, o território é um ato “que afeta os meios e os ritmos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127), territórios podem ser grandes ou pequenos, e o corpo pode adentrá-los, fazer parte deles, se territorializar. Assim, apresentar fotografias, reagrupando-as através da colagem e justaposição, permitem outras relações com o tempo e o espaço. As fotografias são vestígios de algo que se passou, “uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) um vestígio material de seu tema” (SONTAG, 2004, p. 179), mas através da colagem esses vestígios ganham novos contornos, deixando de fazer referência ao que existiu, e em contrapartida, apontando para o que pode existir.

Os encontros não acontecem sem uma dose de acaso. O acaso é o desejo do movimento para esta poética, desejo de experimentar com o corpo, desejo do confronto e do encontro que o processo de criação artística permite em sua realização. O trabalho *Retorno para as paisagens daqui* (figura 1) começa com o reencontro com uma fotografia de minha infância, na qual apareço *pilchado*, termo que se refere à vestimenta tradicional do gaúcho, como a calça de bombacha, botas e o lenço vermelho no pescoço. Realizei essa montagem/colagem quando fui convidado a participar da exposição coletiva na Festa do Churrasco de 2022 em Bagé, evento anual do município. A temática da edição envolvia a tradição gaúcha e comecei a planejar uma construção visual a partir dessa fotografia da minha infância. Sou eu na foto, mas não me reconheço por completo, faço uso desse estranhamento como motor também para esse retorno.

É pelo estranhamento que me descolo das paisagens, é o incômodo que me leva a deslocar-me pela cidade e pelas memórias nela, esse incômodo se dá ao se perceber afetado pelo “que persiste em moldar os corpos e vidas” (AHMED, 2014, p. 238), buscando um modo diferente de habitar. Sara Ahmed (2014) nos explica sobre uma desorientação *queer*, que é um sentimento de estranheza, um sentir-se deslocado, como um efeito de apropriação de espaços previamente negados devido à cisheteronormatividade, que aqui relacionamos também com uma visão estereotípica da identidade gaúcha. Realizo a colagem combinando o registro fotográfico que fizeram de mim no passado a fotografias que produzi nesta vivência atual em Bagé, sendo cada imagem produzida em diferentes momentos e percursos na cidade. Ao mesmo tempo em que me sentia distante da criança na fotografia e com dificuldade de me conectar à minha terra natal e às suas tradições, buscava retomar esse território da infância. Para isso, fui estabelecendo relações com outras vidas na cidade, entre elas uma que era minha vizinha invisível, mas que de repente passei a ver, a Glória da Manhã, uma flor comum na região, que passei a fotografar recorrentemente.

Perceber em Bagé coisas diferentes do tradicionalismo gaúcho e do que me incomodava na cidade, “tanto pelo ambiente provinciano e coercitivo quanto pelo conservadorismo moral de dominação familiar” (MOURA, 2013, p. 38) era um dos critérios que estabeleci para a minha poética. Nas colagens aqui apresentadas, eu retiro minha imagem corpórea das fotografias fazendo com que a flor o substitua, pois feito ela, eu espero poder escapar pelas veredas, não coincidindo muito com a cultura tradicional local e constituindo novas paisagens.

Sobre a cidade e suas/minhas imagens

Enquanto cidade do interior, compreendo em Bagé “um espaço-tempo que transita entre ruralidade e urbanidade” (GONTIJO; ERICK, 2013, p. 31), sendo forte a discursividade que delimita posições relacionadas “às de crescer, multiplicar e se sustentar com o suor do seu próprio rosto” (GONTIJO; ERICK, 2013, p. 34). Bagé é uma cidade gaúcha de médio porte, localizada próximo ao Uruguai, sendo conhecida também como *Rainha da Fronteira*. Sua geografia é marcada pela presença dos cerros, dos arroios e do platô que a abarca (GUTIERREZ, 2011). A cidade está associada ao imaginário do gaúcho “macho”, bruto, estereótipo reconhecido e popularizado, por exemplo, pelas histórias do personagem Analista de Bagé, criado pelo escritor Luís Fernando Veríssimo.

“As noites de Bagé eram, para mim, principalmente duas coisas: cuscos e batuques.” assim definiu o escritor Francisco Botelho (2012) a sua percepção da cidade, adiciono a essas cartografia sonora o som do apito do trem, que nas noites da infância em meu quarto, eu ouvia quebrarem o silêncio da noite. O trem sempre me fazia pensar longe: de onde ele vinha? para onde ele ia?, seria possível pular nele para viajar?. Os sons dos cuscos, quando prestava atenção, me faziam imaginar que estavam

se comunicando uns aos outros nas distâncias da noite. Já os sons do batuque eu demorei para reconhecer. Sempre os ouvia de noite, mas quando pequeno eu não os reconhecia, criado nos limites das epistemologias católico-cristãs eu só fui entender sobre as religiões de matriz africana em Pelotas, a partir de minha participação no projeto de extensão Terra de Santo do Bacharelado em Antropologia da UFPel. Desde então, quando retorno para Bagé, as sonoridades que eu escuto à noite passam a fazer sentido, são os tambores das terreiras que preenchem a noite.

Talvez por ter saído de Bagé para ir estudar e morar em Pelotas, as distâncias produzidas tenham me permitido deslocamentos internos, fazendo com que outros desejos viessem à superfície. Sinto constantemente que posso conhecer melhor minha cidade natal a cada retorno, tendo me tornado também de certo modo outro corpo. “O Natal está fora” escreveram Deleuze e Guattari (2012, p.143) em *Acerca do Retorno*. Para os autores, o natal remete a um afeto próprio “de ser sempre perdido ou reencontrado, ou tender para a pátria desconhecida” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 153). É ao assumir uma posição de artista neste território ao qual retorno que reconheço uma percepção própria, que diz respeito a ser daqui e a voltar para cá, para essa pátria ainda desconhecida. “O natal consiste, portanto, numa descodificação da inatidade e uma territorialização do aprendizado, um no outro, um com o outro.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 153).

Escolhi fazer esses trabalhos a partir de Bagé pelas necessidades de retorno e pela crença de que havia como me reconhecer nessa cidade. Tentei me lembrar de impressões antigas sobre a cidade. Percorri uma série de imagens da infância na memória. Lembro-me das praças da cidade nas quais brincava; das idas para o campo; da sensação de andar em cima de um veículo do Jardim da Infância por uma avenida da cidade, em uma festividade referente ao feriado de 20 de setembro. Lembro-me das folhas das palmeiras e dá impressão de estar com medo delas me acertarem. Não sei se isso seria possível. As fotomontagens e as justaposições das fotografias são também tentativas de materializar uma compreensão da memória como fragmentada, mas também sua possibilidade de invenção, compreendendo a realidade como impossibilidade de total apreensão. As colagens dizem respeito a uma experiência de cidade compartilhada.

No caso de *Retorno para as paisagens daqui* (2022) (Figura 1) as imagens foram selecionadas a partir de diferentes exercícios fotográficos durante o período da dissertação, todos voltados à ideia de experimentar a cidade e de ser um corpo na cidade. Esses exercícios recorriam a associações com o que estava perto ou era encontrado. Em um, acompanho o percurso do arroio que passa atrás de minha casa, em outro, me desloco até lugares marcados em um mapa que era de meu pai, também, outras vezes, saía para a rua acompanhado de amigas e amigos indo em lugares que sugerissem ou nos deslocando até algum espaço previamente escolhido por nos chamar atenção. Às vezes, ainda, pedia a quem iria me acompanhar que escolhessem objetos para colocarmos na cidade, como fizemos, por exemplo, com a bandeira do arco-íris que representa os ativismos LGBTQIA+, presente em uma das fotos posicionadas na colagem. A seleção dessas fotografias realizadas em diferentes exercícios para a composição passa pelas memórias do corpo na cidade.

Além disso, provooco nessa série de exercícios do corpo uma prática que é associável à noção de colagem. De certo modo, também estamos recortando e colando imagens na cidade, rearranjando contornos e posicionamentos. Essas imagens são os corpos que se deslocam e que se posicionam em espaços, essas imagens são os objetos trazidos para enfeitar a cidade, são as memórias que passamos a figurar, são os tempos da cidade que passamos a integrar nem que seja por uma duração ínfima.

Eu olho com desconfiança para as imagens tradicionalistas da cidade. Recorto as imagens do meu corpo das fotografias, como se quisesse me tirar das paisagens. Ao mesmo tempo, para concretizar o desejo de retornar, estabeleço novas relações com essa paisagem por meio da colagem, são as fotografias das flores que se espalham pela cidade que vão tomar a forma de meu corpo.

Observo a presença dessas flores crescendo no terreno baldio próximo à minha casa, elas me chamam a atenção e eu passei a reparar como estavam presentes em diferentes locais da cidade, espalhando suas cores vibrantes sem pedir permissão. As identifico como sendo do gênero *Ipomoea*, caracterizadas por sua capacidade de se espalharem pelos espaços vazios e bordas que encontram, “em terrenos baldios, beira de estradas e borda de matas” (MIOTTO et al, 2009, p. 449) me associo a elas nessa busca por ocupar a cidade. Conhecidas como Glória-da-manhã, essas flores se abrem ao nascer do dia e se fecham à noite. Para poder registrá-las com calma eu as procurei nas manhãs dos fins de semana.

Talvez as flores se espalhem por vontade própria e brotem onde não deveriam estar, em alguns lugares penso nessas flores como extensões do arroio, querendo tocar a terra por cima. Talvez elas sejam uma expressão da *natureza naturante* que vai invadindo aos pouquinhos o domínio *naturado* da cidade. Durante as manhãs de inverno, quando eu saía a procurá-las, percebia que a maior parte delas estava congelada, porém quando a primavera chegou novamente, elas voltaram a se espalhar.

Eu fotografei as flores antes de saber para que eu iria usar suas imagens, as fotografei porque queria experimentar fotografá-las. Só depois é que me associei a elas, quando decidi produzir algo utilizando fotografias nas quais eu aparecia. Quis utilizar registros de diferentes etapas do meu crescer na cidade, mas ao mesmo tempo eu queria me esconder, queria me retirar das paisagens. Utilizei a *Ipomoea* para representar essa distância que eu desejava estabelecer ao mesmo tempo que para demarcar uma aproximação. Assim, que nem as flores que sempre estiveram na cidade, mas que eu só passei a reparar recentemente, começo a repensar minha presença neste território e essa transformação que é um modo de ser artista. As imagens de meu corpo que recorto das fotografias da série *Devir-Sensível* (2022) (Figuras 2, 3, 4 e 5) são etapas de desenvolvimento de um menino que começava a conhecer a fotografia e a reparar os elementos nas paisagens do mundo, como o arco-íris, os campos ou as ruínas.

É pelos encontros que ao habitar a cidade fui compondo diferentes partes dela, ou, com a cidade fui me compondo de modos diferentes. O corpo territorializado toma partes do território que compõe e as desloca na construção de produções artísticas, associando diferentes espaços e tempos numa tentativa de compartilhar a cidade e de formar uma nova organização. Imergir contextualmente (ARDENNE, 2006, p. 33) envolve essa reapropriação que busca reformular sentidos por meio de uma desterritorialização/reterritorialização daquilo que envolve o acontecimento artístico, as imagens produzidas através da colagem são desenvolvidas pela presença na terra natal.

Abertura e fechamento

Nesse texto escrevi a partir do corpo-que-sou, mas o encontro só ocorre com o que está além do corpo. Para acontecerem os encontros é preciso que haja algo em volta que seja possível encontrar, disso depende toda a vida: “Decerto o ser humano está longe de ser o único a se servir das coincidências percebidas, a desviá-las, a drená-las, a mobilizá-las, a controlá-las [...]. Mas para isso é preciso que nas cercanias (*environs*) exista de quê” (DELIGNY, 2015, p. 58). Do mesmo modo, sinto que nas colagens as

imagens vão chamando umas às outras para sua construção, dependem do que há em volta para se estabelecer.

Como escreveu o compositor pelotense Victor Ramil: “pampa e gaúcho estavam ali porque eu me transportara ao fundo do meu imaginário, lá onde, tanto um como o outro, têm o seu lugar” (RAMIL, 2004, p.18). Passo a perceber que aquilo que sempre esteve à volta — as flores, os arroios ou a pampa como paisagem em si —, mesmo sem que eu percebesse, me constituem. Ao longo da pesquisa/prática poética desenvolvida no mestrado realizei esses e outros exercícios de produção de imagens a partir de Bagé, de suas paisagens e das pessoas com as quais divido esse território, porém nesse texto resolvi focar em minha experiência pessoal com a cidade. Durante o período da pesquisa fui também me aproximando de outras pessoas do campo das artes, da comunidade universitária e de militância da causa LGBTQIA+ na cidade.

É nesse estar junto que percebo os modos de fazer a cidade, como nos propõe Agier (2015), a todo momento, em diferentes frentes, margens e fronteiras. Junto a essas pessoas, a essas paisagens e aos processos que nos configuram, me interessa buscar expandir as compreensões sobre o que é essa cidade e o que significa estar nela e habitá-la. Mas, talvez, o que eu tenha conseguido realmente foi expandir os modos pelos quais sou afetado pela cidade. De repente, como num estalo, por meio deste fazer percebo ser da cidade, me sinto parte de Bagé, feito quando entendemos que uma colagem está completa - quando os acasos conectados em uma imagem de repente fazem sentido. Nesse processo, as imagens que produzi foram etapas de meu próprio fortalecimento e de meu processo de reconhecimento nesse percurso que é tornar-se outro, mas continuar a ser quem é.

Referências

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, v. 21, n. 3, p. 483–498, 2015. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/mana/a/wJfG33S5nmwwjb344NF3s8s/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 23 mar 2023.

AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.

BOTELHO, Jose Francisco Botelho. Vagamundo Bageense. *Jornal Tabaré*, 2012. Disponível em: <<https://jornaltabare.wordpress.com/2012/11/07/vagamundobageense/>>. Acesso em: 23 mar 2023.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Ed. UFMG, 2008.

DA COSTA, Luciano Bedin. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. *Revista digital do LAV*, v. 7, n. 2, p. 066-077, 2014. Disponível em <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106583>>. Acesso em: 14 jun 2021.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121-179.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GONTIJO, Fabiano; ERICK, Igor. Diversidade Sexual e de Gênero, Ruralidade, Interioridade e Etnicidade no Brasil: Ausências, Silenciamentos e... Exortações. *ACENO-Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, v. 2, n. 4, p. 24-40, 2015. Disponível em <<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/3181>> Acesso em: 14 jun 2022.

GUTIERREZ, Ester Judite Bendjouya; NEUTZLING, Simone. O patrimônio urbano da rainha da fronteira. Bagé. RS. *Revista Memória em Rede*, v. 3, n. 5, p. 63-78, 2011.

MIOTTO, Silvia Teresinha Sfoggia et al. Sinopse das espécies de Ipomea L.(Convolvulaceae) ocorrentes no Rio Grande do Sul, Brasil. *Revista Brasileira de Biociências: Brazilian Journal of Biosciences*. Vol. 7, n. 4 (out./dez. 2009), p. 440-453, 2009.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. *O imaginário como mística do ensino em Sociologia: sobre a “atenção imaginante” nas narrativas visuais de Bagé*. 2013. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio: Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) *O meio como ponto zero : metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre : E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Editora Companhia das Letras, 2004.



COLA ESCOLA Relato da oficina do Ateliê de Urbanismo e Paisagismo

**Juliana Guma¹, Anelis Rolão Flores²,
Helena Hartmann Keller³ e Natália Engel Schunke⁴**

O relato da oficina “Cola Escola”, realizada na Escola Municipal Diácono João Luiz Pozzobon em Santa Maria, pela disciplina de Ateliê de Urbanismo e Paisagismo do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Franciscana, tem como objetivo apresentar a interação dos acadêmicos com os atores envolvidos na ação. A extensão teve como local o pátio e rua de acesso à escola, permitindo o conhecimento de desenho urbano e paisagístico tanto dos universitários como da comunidade na construção de conceitos de uma cidade para todos.

A inserção da extensão na universidade está baseada na troca de saberes entre a comunidade acadêmica e a externa, de atividades “com” e “para” o outro, objetivando o compartilhamento de duas realidades. A atividade extensionista deve refletir o pensamento de Freire (1969, p.22) “Repetimos que o conhecimento não se estende do que se julga sabedor até aqueles que se julga não saberem; o conhecimento se constitui nas relações homem-mundo, relações de transformação, e se aperfeiçoa na problematização crítica destas relações”. Portanto, os propósitos da extensão ultrapassam a troca de experiências e são pautados “pela prática da democracia, pelo combate aos preconceitos e às desigualdades sociais, pelo diálogo e parceria fraterna entre ‘diferentes’, pela experimentação com vistas ao enfrentamento de problemas relevantes para a população mais vulnerável” (D’OTTAVIANO; ROVATI, 2017, p.17).

A Vila Maringá, onde a escola está situada, é uma região na qual a população convive com diversas deficiências. Diferente de outras escolas destaca-se por possuir uma grande área externa, hoje subutilizada devido a inexistência de infraestrutura adequada, porém seu acesso está sem pavimentação ocasionando problemas de deslocamento para a comunidade, principalmente em dias de chuva.

Neste contexto, foi realizada a oficina para compreender como seria o espaço ideal, escolhendo a collage como ferramenta de expressão, onde eles estavam livres para recortar e colar elementos que desejavam para escola. A oficina buscou entender a visão dos alunos a respeito dos aspectos positivos e negativos e, para isso, propôs uma atividade lúdica de interação, permitindo que eles se expressassem por meio da collage. A atividade foi realizada com 10 crianças (turma de 6ª ano) e produziu

painéis retratando os desejos para a escola e, posteriormente, se tornaram base para as proposições da disciplina.

No dia da oficina foram disponibilizadas fotografias da escola, da quadra de futebol, entrada, rua de acesso, entre outras (Figuras 1 e 2). E, ainda, imagens de mobiliários urbanos e vegetações dentro de balões para tornar a atividade mais divertida, porém eles poderiam escolher outras imagens e recortar de revistas. Para que eles compreendessem a atividade, também, foi produzida uma collage do pátio da universidade (UFN) (Figura 3).

A partir das collages produzidas houve o entendimento das necessidades do local e foi possível entender com clareza quais eram as expectativas para a área externa da escola. Ademais, esse aprendizado trata diretamente de pontos de grande importância da extensão como a escuta sobre as necessidades da comunidade, a troca de experiências com o outro e a ampliação dos limites da universidade (Figuras 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10).

Referências

D’OTTAVIANO, Camila. ROVATI, João F. ;Organizadores. *Para Além da Sala de Aula*. Extensão Universitária e Planejamento Urbano e Regional. 1º ed. - São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2017.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* São Paulo: Paz e Terra, 1983 [1969]

1 Mestre em Planejamento Urbano e Regional (2016) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS) e especialista em Gestão Estratégica do Território Urbano (2012) pela Unisinos, Porto Alegre-RS. É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Franciscana (UFN), Santa Maria-RS. Atualmente é docente no Curso de Arquitetura e Urbanismo na UFN e professora coordenadora no projeto de extensão universitária [com]VIDA.

2 Doutora em Arquitetura (2019) e mestre em Arquitetura (2006) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPUR/UFRGS). É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Ritter dos Reis (2001). Atualmente é professora da graduação e coordenadora da especialização da área de ciências tecnológicas da Universidade Franciscana (UFN).

3 Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Franciscana.

4 Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Franciscana.

Figuras 1 e 2 - Realização da oficina "Cola Escola" na escola Diácono Pozzobon. Fonte: Acervo das autoras, 2023.

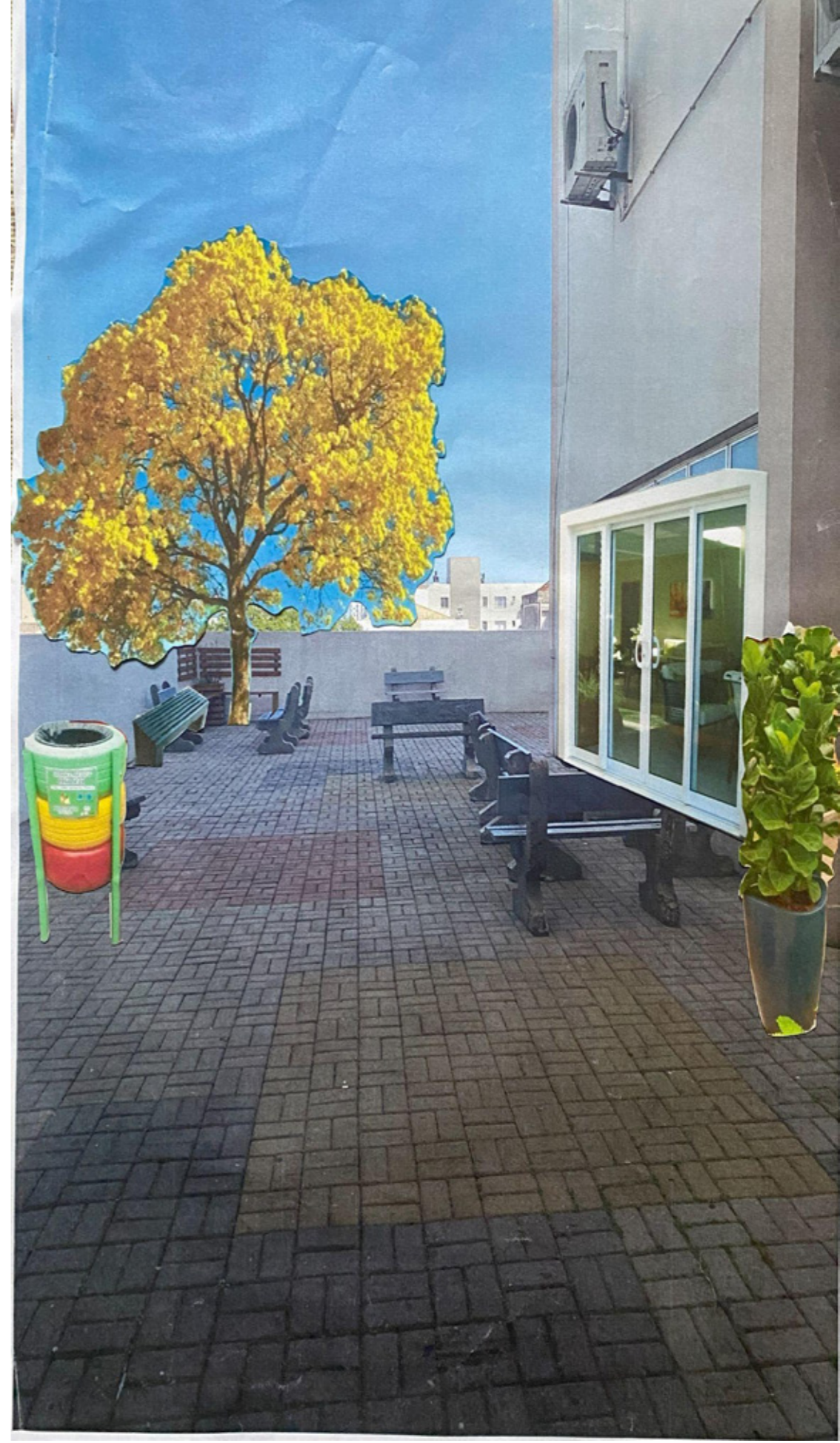


Figura 3 - Collage do pátio da UFN - utilizada como exemplo no início da oficina. Fonte: Elaborada pelas autoras, 2023.

Figura 4 - Collage da rua de acesso resultante da oficina, nela podemos observar o acréscimo de vegetação e de uma parada de ônibus proposta pela Vivian. Figura 5 - Collage da rua de acesso resultante da oficina, nela podemos observar o acréscimo de calçadas e pavimentação colorida, assim como mais vegetação propostas pelo Juliano. A poltrona serve para representar áreas de estar e proteção contra intempéries. Fonte: Acervo das autoras, 2023.



Figura 6 - Collage do pátio resultante da oficina com uso de brinquedos formando uma praçinha proposta pela Kiara. Atualmente a escola não possui este uso no pátio. Fonte: Acervo das autoras, 2023.

Figura 7 - Collage do pátio resultante da oficina com uso de brinquedos e vegetação. Aqui aparece o uso de lixeiras recicláveis com tabelas de basquete proposta pela Camila, Kimberly e Jhulia. Fonte: Acervo das autoras, 2023.



Figura 8 - Collage da lateral da escola, onde atualmente não tem uso, resultante da oficina. Neste espaço os alunos propuseram a construção de um local de estar com sofás, bancos e paletes. Fonte: Acervo das autoras, 2023.

Figura 9 - Collage da lateral da escola, onde atualmente não tem uso, resultante da oficina. Neste espaço os alunos propuseram a colocação de pavimentação, vegetação em vasos no piso e no muro, assim como bancos e balanços para as brincadeiras do recreio. Fonte: Acervo das autoras, 2023.



Figura 10 - Turma de Ateliê de Urbanismo e Paisagismo no acesso da escola. Fonte: Acervo das autoras, 2023.

NO MIOLO DA TRAMA Popular para quem?

Barbara Scudeller¹

Ir a campo é apenas o começo de um processo de leitura do território. E algumas etapas o seguem.

Quando chegamos em casa, descarregamos as imagens da câmera fotográfica e lemos as anotações feitas às pressas num caderno de campo. Vemos que algo falta, mas não sabemos o quê. Não falta foto, não falta anotação, não falta aproximação com a cidade, não falta permanência no lugar, não falta conversa com as pessoas. Mas algo falta. Então recomeçamos. Recomeçamos a desenhar sob as fotos e reescrever as anotações. Na busca pelo que falta o nosso pensamento apura o que vimos.

Lemos algo a partir de questões. A pesquisa que deu origem a essas colagens, concebidas a partir da metodologia de Fuão (2011) trabalha com uma pergunta²: para quem o centro é popular? Para respondê-la, olhamos para dois casos de estudo, o centro de Presidente Prudente e São Carlos, ambas cidades do interior do estado de São Paulo. Se partimos da ideia de que o centro dessas cidades é popular, ele é popular para quem?

Na identificação dos agentes que compõem o caráter popular do centro, três personagens urbanos saltaram aos olhos: os catadores, os ambulantes e os passageiros. Em conversas com cada um deles, seus perfis vieram à tona.

Os catadores estão nestes centros há mais de trinta anos. Catam material reciclável, principalmente papelão. Muitas mercadorias novas chegam todos os dias e são transportadas por caixas de papel, que logo em seguida são jogadas fora. Os catadores fazem parte de um ciclo de reaproveitamento de mais-valia, mas marginalizados pelo mesmo capital que alimentam. Os catadores carregam trinta quilos de material por dia, puxando seus carrinhos em meio a uma cidade cheia de altos e baixos. A maioria são homens e ganham pouco pelo que fazem (GONÇALVES, 2000). Pior do que aquilo que ganham são suas condições de trabalho, pois precisam remexer no lixo para separar o seu material de reciclagem. Numa situação de trabalho tão marginalizada, era esperado que as pessoas os rejeitassem. Elas os toleram.

Os vendedores ambulantes estão no centro também há décadas. Alguns têm vinte e cinco anos de trabalho só em um mesmo ponto. Eles vendem o banal do cotidiano. Vendem o algodão-doce, o amendoim salgado, a pipoca doce, os churros, o caldo de cana, a água gelada, o bolo de milho. A prefeitura regula a permanência de cada um dos vendedores ambulantes, emitindo formalmente alvarás de comercialização dos

produtos. Os ambulantes pagam pela autorização. Se localizados na praça da Catedral de Presidente Prudente, também pagam pelo ponto à diocese. Os ambulantes mais antigos contam com uma infraestrutura admirável: energia elétrica, botijão de gás e acesso à água. Fatos que demonstram o caráter mais permanente do que transitório do comércio ambulante do centro.

Os passageiros do transporte público compõem essa paisagem central. Em ambas as cidades estudadas, os pontos de ônibus estão sempre abarrotados de gente. Pessoas indo ao trabalho, à escola, aos hospitais, às suas casas. Nos horários de pico, durante o início e final do dia, os passageiros se amontoam debaixo das coberturas metálicas. Nelas as temperaturas são altas e os vendedores ambulantes aproveitam para vender os seus produtos. Vendem água, refrigerante e sacos de salgados. Algumas pessoas passam o tempo conversando e outras mexendo no celular. Localizados em praças públicas, os pontos de ônibus hoje são os principais atratores de circulação dessas praças.

Esses são alguns dos agentes que estão no miolo da trama. Uma trama complexa, repleta de fatores intrínsecos entre si (MORIN, 2005). A complexidade é como um tecido, composto pela união de vários fios. Estes fios continuam existindo separados do todo, mas é o emaranhado de fios que compõem a trama. É na trama da complexidade onde se encontra o nosso mundo fenomênico. Tecidos compostos por ações, interações, retroações, determinações e acasos.

Referências

FUÃO, F. F. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GONÇALVES, M. ANDRADE. *A territorialização do trabalho informal: um estudo a partir dos catadores de papel/papelão e dos camelôs em Presidente Prudente - SP*. Dissertação—Presidente Prudente: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Tecnologia (FCT), 2000.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

¹ Mestre e Doutoranda em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Pesquisadora do Laboratório de Estudos do Ambiente Urbano Contemporâneo (LEAUC-USP). Atuante no eixo de pesquisa Conformações Espaciais Urbanas. Arquiteta e Urbanista pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Possui experiência acadêmica na área de urbanismo, com ênfase em teoria urbana, projeto urbano, produção da cidade e cidade contemporânea.

² Trata-se de uma pesquisa científica a nível de doutorado intitulada "O popular no centro: as repercussões dos novos projetos de intervenção nos centros consolidados de Presidente Prudente/SP e São Carlos/SP a partir dos anos 2010". Atualmente essa pesquisa conta com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo número 2022/04317-8.





PARAÍSO DA TAPIOCA
ÁGUA E REFRIGERANTE



VER A CIDADE Metacolagem Paulistana

Marcia M. Lopes de Mello¹

A cidade grita através de imagens. A cidade torna-se uma galeria a céu aberto, uma exposição de registros visuais que representam as vozes de seus habitantes. É o grito dos que não podem se calar e manifestam suas alegrias e raivas, atrocidades e desejos, amor e ódio, inconformidades e demandas.

Em meio ao palimpsesto visual urbano, registros em cores de artes murais, grafites, lambes, lemas e poemas, que estão estampados no arcabouço do espaço edificado, compartilham com os espaços vazios da cidade onde pessoas habitam suas ruas, o lixo está exposto e o descuido estético se apresenta sem maquiagem. Estas cenas urbanas, ao mesmo tempo que representam o que é considerado “comum” e atuam como armas secretas presentes a olho nu, estão escondidas sob o olhar que não vê.

Este trabalho busca instigar um olhar aguçado sobre cidade à medida que acolhe esses documentos urbanos. Ao utilizar do meio da colagem, as obras aqui apresentadas atuam como uma metacolagem, a colagem da colagem—a colagem artística da colagem urbana. Essas colagens analógicas buscam evidenciar o que o olhar cotidiano deixou de ver na cidade. O papel desta série de colagens, à medida que enquadra fragmentos de atividades humanas uma vez despercebidas, é estimular a memória visual. É como se esses recortes, retirados dos seus locais originais, implorassem para que o olhar reconhecesse suas identidades perdidas.

A escolha pelo uso de fotografias como o único material para esta série de colagens analógicas melhor a define como fotomontagem. Historicamente, a fotomontagem é conhecida por invocar a justaposição de fragmentos e significados não relacionados entre si para ressignificá-los. Esta série busca a justaposição de significados pelo uso de fotos em preto e branco e fotos em cores como fragmentos da composição. As fotos em branco e preto evidenciam a massa construída urbana, sob um olhar que observa a cidade de maneira homogênea e compactada tal a monumentalidade de sua escala perante seus habitantes. Por outro lado, as fotos em cores buscam chamar a atenção do olhar desavisado para os fragmentos que atuam como manifestos. Em cores, a cidade pede, por intermédio de seus usuários, para ser ouvida e jamais esquecida. A cidade grita por intermédio de imagens estampadas na tela urbana.

O processo de metacolagem é experiencial. A vivência na cidade de São Paulo foi fundamental. Para recriar significados urbanos pelo meio artístico da colagem há que vivenciar a cidade pelo olhar, e identificar e isolar seus fragmentos visuais para reconfigurá-los. Para tanto, o papel da colagem analógica é imprescindível. O potencial

¹ Marcia M L Mello é arquiteta, urbanista, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e mestra pela University of Miami School of Architecture, FL-USA (M.Arch.) e pelo Institute for Housing and Urban Development Studies da Erasmus University Rotterdam, Holanda (MSc.). Lecionou na Faculdade de Arquitetura do Miami Dade College (2003-2018) e Florida International University (2014-2021) em Miami, FL, USA. Em 2023, suas colagens analógicas foram publicadas nas revistas Collé (USA) e Contemporary Collage magazine (UK), e participaram de exposições em Delray Beach-FL, Washington D.C., Rochester-NY—USA; Ghent—Bélgica; Pardubice—Checoslováquia e Thessaloniki—Grécia. IG @marcia_mello

interpretativo da colagem como produto final deriva da mão no ato de criá-la, sob a coordenação olhos-mãos. Nesse processo criativo, o palimpsesto tridimensional urbano é ressignificado em duas dimensões no substrato da colagem.



Figura 1 - "Caracuí", colagem analógica, 35x43 cm, 2023. Fonte: Fotografias em branco e preto: acervo online, Instituto Moreira Salles, domínio público; Fotografias em cores: autora.

Figura 4 - "24 Horas", colagem analógica, 43x35 cm, 2023. Fonte: Fotografias em branco e preto: O Estado de São Paulo. São Paulo Dia e Noite. São Paulo: Valoart S/A, 1989.; Fotografias em cores: autora.



Figura 5 - "Te * Amo", colagem analógica, 40x40 cm, 2023. Fonte: Fotografias em cores: autora.

CIDADE EM COLAGEM

Explorando além do óbvio

Luana Helena Loureiro Alves dos Santos¹

A cidade é um cenário dinâmico, repleto de elementos e histórias que se entrelaçam criando uma realidade complexa. Enquanto parte dessa dinâmica, busco expressar minha apreensão sobre a cidade que vivo por meio da colagem, uma ferramenta que me permite transpor a cidade que percebo.

Através da combinação de diferentes perspectivas e imagens que são capturadas enquanto caminho e observo os lugares que passo, crio uma nova realidade visual, ampliando a compreensão que tenho da cidade. Ao sobrepor as imagens das edificações, objetos urbanos, pessoas, ruas e espaços públicos, a colagem revela conexões inesperadas e narrativas ocultas, enriquecendo a forma como percebemos e interpretamos a cidade.

Do mesmo modo como a colagem consiste em juntar diferentes fragmentos para criar uma nova composição, a cidade é composta por diversos elementos que se combinam de modo a formar paisagens urbanas singulares. Através da colagem, conseguimos capturar a diversidade arquitetônica, a mistura de estilos, as camadas históricas e as transformações urbanas que moldam a cidade. Ao recortar e montar pedaços de fotografias, desenhos e materiais diversos, é possível criar uma narrativa visual que reflete a complexidade e a dinâmica da cidade contemporânea.

A colagem transcende as barreiras da linguagem verbal, permitindo-me comunicar ideias, emoções e reflexões de maneira visual. Ao selecionar e combinar, seja de maneira analógica ou digital, imagens, cores e texturas, posso transmitir minha interpretação subjetiva da cidade, dando voz às minhas impressões e percepções pessoais. O resultado dessas combinações pode evocar sentimentos de caos, harmonia, contraste ou desequilíbrio, refletindo minha experiência sensorial e emocional da cidade (Figura 1 e 2).

Além de ser uma forma de expressão individual, a colagem pode ser utilizada como meio de crítica social. Ao combinar elementos contrastantes ou sobrepor imagens que representam diferentes aspectos da cidade, é possível abordar questões como desigualdade social, segregação urbana e degradação ambiental. Ao ampliar o escopo da colagem para além do contexto acadêmico e/ou formal, é possível que ela se torne uma forma inclusiva de expressão, permitindo que diferentes pessoas e grupos participem ativamente na representação da cidade.

A colagem nos permite experimentar a cidade de maneira mais ampla e enriquecedora, oferecendo uma visão única para cada indivíduo. Ela captura a multiplicidade de experiências, a fragmentação urbana, desafia as normas e narrativas convencionais, e reflete a sobreposição temporal da cidade. Utilizando a colagem como ferramenta de representação, podemos compartilhar a visão pessoal da cidade e contribuir para uma compreensão mais ampla e inclusiva do ambiente urbano contemporâneo, já que ela nos convida a olhar além do óbvio, revelando conexões e narrativas que muitas vezes passam despercebidas.

¹ Acadêmica do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas.

Referências

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p. 186.

SILVA, Gladys Neves da. *Arquitetura & Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX*. Orientador: Fernando Freitas Fuão. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, História e Crítica) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6846/000491295.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 jun. 2023.



Figura 1 – Collage de Fernando Fuão sobre fotograma do filme Robson Crusoe, de Luis Buñuel. 2022.

COLAGEM COMO EXPERIMENTO METODOLÓGICO INSURGENTE

Flora Menezes Tavares¹

Esse ensaio visual é um desdobramento da pesquisa “Experimentos metodológicos insurgentes na prática de Arquitetura e Urbanismo ou modos de fazer-junto na cidade”, apresentada por mim como Trabalho Final de Graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFBA em 2022. Nele, afirmo a colagem como lugar de pensamento, buscando contribuir para a discussão sobre modos não hegemônicos de produção de conhecimento a partir de práticas educativas, artísticas e coletivas. Aprofundando reflexões sobre a colagem como metodologia nesses contextos, emergem debates sobre cidade, memória e estética que se baseiam em atividades pedagógicas recentes. Nesse sentido, esse trabalho desenvolve-se sobretudo a partir de uma prática que vem sendo desenvolvida ao longo dos últimos anos, especialmente no contexto do TRAMA, organização da qual sou co-fundadora.

Para esse ensaio visual, elaboro novas colagens a partir de fragmentos de 3 trabalhos prévios. O primeiro é o podcast “Elas fazem cidade: protagonismo feminino nas tramas do cotidiano”, projeto do TRAMA² que cria um espaço de diálogo entre mulheres negras de diferentes territórios de Salvador. A partir da contação dessas histórias, disputamos narrativas e construímos um acervo único sobre estas trajetórias femininas, individuais e coletivas, que fazem a história da cidade. O segundo parte de uma criação artística para a divulgação do evento “Cidades Pretas”, atividade proposta em 2021 por professores/as da UFBA, compartilhando inquietações, reflexões e sensibilidades que refletem sobre o espaço urbano desde processos de expropriação colonial e de reinvenções quilombolas da vida coletiva. A terceira e última criação vem da experiência da Escola de Verão Monotrilho em Disputa, um encontro que ocorre em 2020 entre grupos de pesquisa da FAUFBA, associações de moradores e movimentos sociais com o objetivo de incidir nas controvérsias em torno da intervenção do Monotrilho, modal de transporte proposto em substituição ao Trem do Subúrbio Ferroviário de Salvador – uma intervenção polêmica, superfaturada, e carregada de violências.

Mais do que um método, a colagem nos coloca em contato com uma noção de cidade na qual as lacunas estão presentes e as camadas são expostas. Cidades são lugares plurais, heterogêneos, com uma vida urbana diversa na qual interagem múltiplas identidades e culturas. Há uma sobreposição de tempos, de práticas de espaço e de disputas. Cidades são ruidosas, fragmentadas, descontínuas. Como as colagens podem ser. Assim como as cidades são palcos de disputas e tensões, as colagens abraçam a controvérsia e a multiplicidade de perspectivas, proporcionando um encontro entre dissonâncias e uma diversidade de fragmentos. Ao permitir que múltiplas realidades

¹ Urbanista arquiteta pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pós-graduanda na Escola da Cidade através do programa “Cidades em disputa: pesquisa, história e processos sociais”. Atualmente trabalha como Coordenadora de Comunicação do TRAMA, organização da qual é co-fundadora, e do Instituto Vamos Juntas. É pesquisadora do LEIA - Laboratório de Estudos da Imagem e Arquitetura (FAUFBA). Por reconhecer a arquitetura como um campo de estudos ampliado, a interdisciplinaridade sempre faz parte de sua formação, explorando linguagens que aliam o interesse por design, fotografia e comunicação visual aliadas à temáticas sócio-políticas.

² O TRAMA é uma rede que, através do entrecruzamento entre comunicação, arquitetura-urbanismo, educação e artes, tece ativismos criativos e ações de impacto social junto a movimentos urbanos, universidade e instituições implicadas nos enfrentamentos às injustiças socioterritoriais e no combate ao racismo. Saiba mais em: @coletivo.trama no instagram.

coexistam dentro de uma única obra, a colagem joga com as fronteiras entre o real e o imaginário, tornando-se uma ferramenta propícia para discutirmos e inventarmos outros modelos de cidade, tarefa urgente da contemporaneidade. Com esse ensaio, apresento reflexões e questões que não foram ainda resolvidas, mas sim, que seguirão reverberando e se desdobrando em outras tantas.



Irmã Jacira Queiroz, educadora do bairro de Valéria, conta como a profissão de baiana de acarajé possibilitou à sua mãe a permanência no bairro, gerando renda e, sobretudo, tecendo redes de articulação com a vizinhança. O tabuleiro que se abre para a rua simboliza a convivência comunitária, característica do povo de África, segundo Jacira.

Como as memórias individuais e coletivas podem influenciar nossa percepção e compreensão do presente?

AQUI TREM DE TUDO.
 TREM FAMÍLIAS NEGRAS
 TREM PESCADORES
 TREM MARISQUEIRAS
 TREM ATÉ DOUTORES.
 TREM PLURALIDADE
 TREM AR FRESCO
 E LIBERDADE.
 TREM LIGA O
 SUBÚRPIO À CIDADE.
 Mano Xandão

para onde vamos?

disputa
 por
 permanecer

Criar algo sem saber aprioristicamente aonde se vai chegar. Romper com a linearidade. Recusar um modelo correto a seguir. O processo de feitura de uma colagem é flexível, e dialoga com a necessidade de abraçar os acasos e imprevisibilidades, nos fornecendo aprendizados importantes para a mediação de atividades coletivas em contextos de conflitos socioterritoriais. Como construir metodologias de atuação na cidade que escapem de moldes engessados, buscando refletir e (re)elaborar experiências práticas, amadurecendo e se modificando continuamente a partir da troca entre diferentes saberes?

Aproximando o mapa do Quilombo Buraco do Tatu (aprox. 1750) ao mapa da "Cidade da Bahia" (1801), somos convocados/das a des/re/pensar e re/imaginar cidades através de fabulações im/possíveis. A colagem pode (re)criar e subverter arquivos, recontando a história, e desafiando narrativas dominantes através de uma perspectiva crítica e criativa. Que histórias de cidades emergem desse encontro?

A COLAGEM DIGITAL E A RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA

Processo artístico da série Memórias e Utopias

Rynnard Miltom¹

A série de colagens digitais “Memórias e Utopias” fazem parte de um processo de pesquisa que mescla a investigação da representação afro-brasileira ; os retratos do século XIX intitulados “Tipos Negros” e as possibilidades de ressignificação da colagem digital. Utilizando tais fotografias nas composições digitais, é possível tecer novas realidades para os retratados, reimaginar as iconografias coloniais imaginando espaços familiares, de afeto e de estima. Visualidades que oferecem o direito ao cotidiano, fora do estúdio do fotógrafo.

Os retratos presentes na série foram realizados nos estúdios do alemão Alberto Henschel e o brasileiro Marc Ferrez. O Brasil do século XIX estava inserido em um sistema colonial e escravocrata, onde os negros eram vistos como propriedade e subordinados aos interesses da elite branca ao longo de séculos (AZEVEDO, 2006). De acordo com Cardim (2012) em sua tese intitulada “Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX”, os retratos de Henschel materializam certos esteriótipos, característicos da representação de alteridade tão presente em nossa história.

A produção dos carte de visite e carte cabinet visava atender uma demanda por imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo de caráter etno-antropológico. Alguns retratos também eram encomendados a pedido de donos de escravos que desejavam ter a fotografia em seus álbuns de família. Cardim ainda cita que alguns retratos eram utilizados em teorias pseudocientíficas da época, como o racismo científico, que categoriza e hierarquiza as raças humanas com base em características físicas e atributos supostamente inerentes. O corpo negro dentro do estúdio do fotógrafo era retratado destituído de história, representado como uma “coisa” ou “objeto”. Nesse contexto, as representações fotográficas dos indivíduos negros no estúdio de Henschel atendeu a essas relações de poder desiguais, reforçando a subalternidade e a inferiorização desses indivíduos na sociedade.

Referências

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

CARDIM, Mônica. *Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Linha de Pesquisa : Processos de Criação Artística. Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-americana - UNILA.

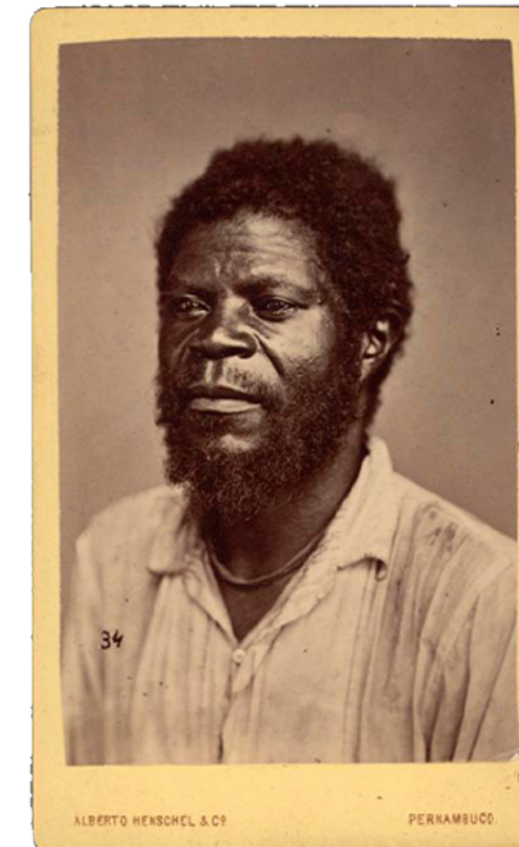
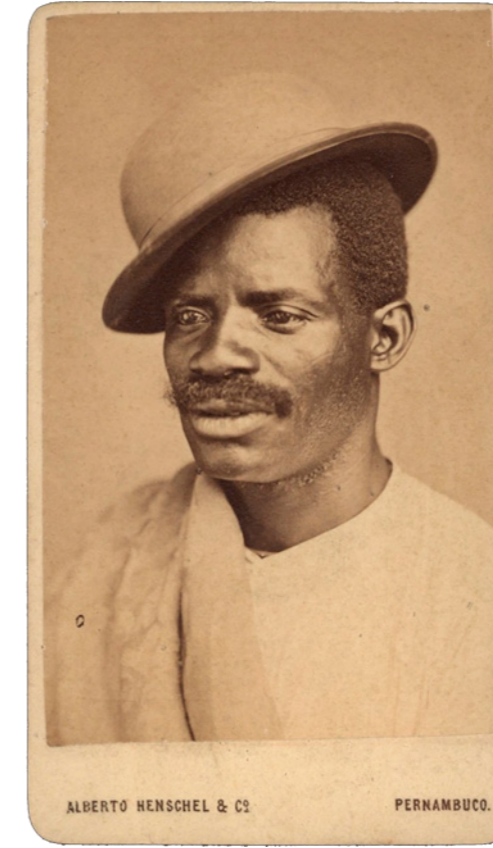
Colagem digital : AYANA

Legenda do retrato original: Alberto Henschel (1827-1882, Brasil)

Retrato de uma Mulher Afro Brasileira

n.d. Photograph, on card Ethnologisches Museum: Staatliche Museen zu Berlin/Ethnological Museum of Berlin)

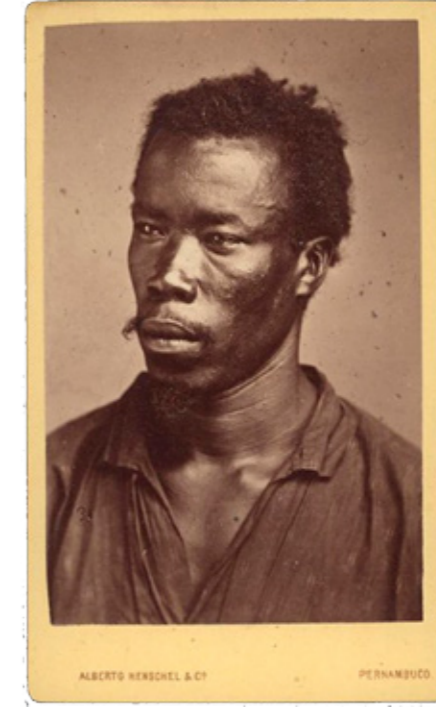




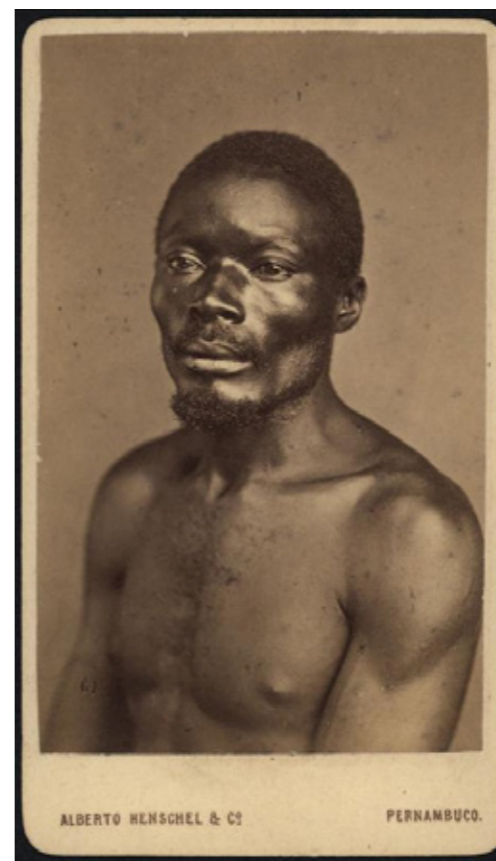
Colagem digital: "Férias em Santa Rita"
Legenda dos retratos originais: Alberto Henschel (1827-1882, Brasil)
Retrato - homem negro não identificado - 1869 circa
Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

Colagem digital: Abapurito
Legenda do retrato original: Alberto Henschel (1827-1882, Brasil)
Retrato - homem negro não identificado - Salvador - BA - 1869 circa
Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles





Colagem Digital: Memórias de Quando Morei em Tumiritinga.
Legenda do retrato original: Alberto Henschel (1827-1882, Brasil)
Retrato - homem negro não identificado - 1869 circa - Pernambuco
Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles



Colagem Digital: Bené Rosa
Legenda do retrato original: Alberto Henschel (1827-1882, Brasil)
Retrato - homem negro não identificado - 1869 circa - Pernambuco
Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

Colagem Digital: Guerreira Quetzalli "Mina Nagô"
Legenda do retrato original: Augusto Stahl, 1865. Acervo Moreira Salles





ATACAR A REALIDADE

Sem anistia para a (verdadeira) história

Maria Alice Corrêa de Oliveira¹

No estudo da história latino-americana, a espacialidade da disputa territorial foi o marco primário da condição de colonizada. A efetiva instalação dos europeus nas terras, junto ao processo civilizatório da sociedade que julgavam sem identidade, fez com que fosse perpetuado outras maneiras de apropriação dos territórios, fato que acontece no presente de igual maneira. A modernidade forjou um projeto vigoroso e violento, são cinco séculos de resistência de povos pretos e originários na tentativa de sobreviver nesse contexto. A subordinação cultural, as necessidades criadas, o empobrecimento e a divisão social do trabalho são denúncias do dever da revolução. A colagem simboliza o tempo pós-revolução, a ideia de uma comunidade latino-americana liberta e integrada, sob uma ótica de eliminação da expansão colonial mercantilista vigente. O cenário é o antigo sendo tomado pela natureza do novo, por movimentos independentes que constroem novas identidades em busca da afirmação da soberania dos povos e da terra que a eles pertencem.

Nós tivemos baixas incontáveis
Na real já foi uma revolução
Foi uma comunidade
Por cima de sangue derramado
Já fomos quilombos e cidades
Canudos e Palmares
Originais e originários

Depois do massacre ergueram catedrais
Uma capela em cada povoado
Como se a questão fosse guerra ou paz

Mas sempre foi guerra ou ser devorado
Devoto catequizado
Crucificar em nome do crucificado
Seu Deus é o tal metal, é o capital
É terra banhada a sangue escravizado

Jesus nunca estaria do seu lado

(DON L, 2021)

Referências

GABRIEL LINHARES DA ROCHA (DON L part. Mateus Fazeno Rock). Vila Rica, Roteiro para Aïnouz, Vol 2. Noize Record Club, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jUYvqBCWncY>. Acesso em 22 jun. 2023.

¹ Graduanda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Maria (Campus Cachoeira do Sul).



A FUGA DA CIDADE EM NÓS

**Gabriella Suzart Santana¹,
Laila Cristiane Santos Souza² e Zara Pereira Rodrigues Silva³**

A fuga da cidade em nós é uma miscelânea de colagens manuais que une memória, imaginação e pesquisa.

Em *Dear april: The Aesthetics of Black Miscellanea* (2021), Katherine McKittrick discorre como a estética negra é um local de aprendizado expansivo, imaginação, memória e estudo. Além disso, essa estética oscila entre opacidade e clareza, sendo subscrita por histórias e ideias fugazes, flexíveis, novas e antigas.

A nossa estética são as fotografias, histórias, fragmentos de tempo e folhas do quintal de vó que unem e entrelaçam três lugares distintos: Cajazeiras, Valéria - bairros periféricos de Salvador (BA) - e Simões Filho - cidade localizada a 20 km de Salvador - que é onde crescemos e vivemos. Esses lugares se interrelacionam com suas próprias histórias e com as histórias de cada uma de nós e de nossas famílias.

A cidade em fuga é então a forma triangular que surge ao unir esses três pontos no mapa, formando um espaço que, apesar de ser três, se torna apenas um, quando construímos essa miscelânea de narrativas, (re)imaginando passado e presente.

A fuga da cidade em nós é o resultado final da disciplina “Narrativas Cartográficas, Interseccionalidade e Cidade” do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/UFBA) ministrado pela professora Gabriela Leandro, que tem como proposta construir narrativas a partir de “pistas” sobre lugares tanto físicos como subjetivos. Essa proposta nos permitiu criar academicamente com afeto, fazendo uso de memórias e fabulações.

Referência

MCKITTRICK, Katherine. *Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea*. 2021. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/anti.12773>.

1 Urbanista, pós-graduada em Cidades em disputa - Pesquisa, História e Processos sociais, atualmente é Mestranda em Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA), integrante do grupo de estudos Corpo, Discurso e Território.

2 Mestranda em Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA), grupo de pesquisa Lugar Comum, Voluntária do Núcleo de Assessoria Técnica Popular da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (NATEP/UERJ).

3 Mestranda em Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/UFBA), grupo de estudos Margear. Tem formação em Arquitetura e Urbanismo e faz parte do Coletivo Trama.



Imagem 2 - Fragmento de tempo - fuga e retorno, rosa secada naturalmente, 2023.



Imagem 3 - Igreja é o ponto de origem de Simões Filho, colagem manual, 2023.



Imagem 5 - Fragmento de tempo - tempo espiralar, 2023.

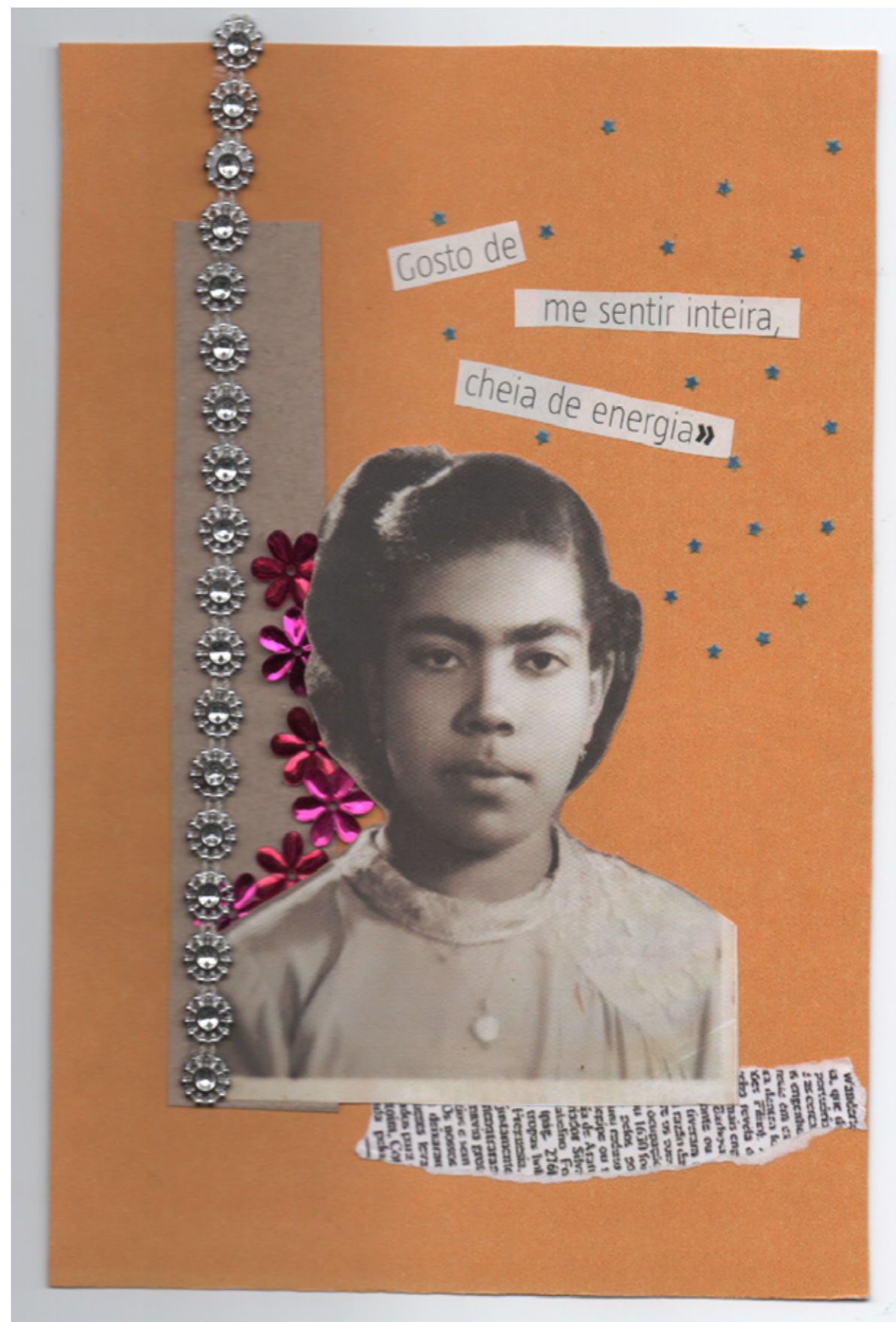


Imagem 6 - Presente, colagem manual, 2023.

Imagem 7 - Dona Maria, colagem manual, 2023.



Imagem 8 - Caminhos abertos, colagem manual, 2023.



AS COLLAGES DE CHICO GOMES

Chico Gomes¹ e Taís Beltrame dos Santos²

Chico Gomes é um fotógrafo e colagista cearense. Chico também é criador, junto a Antônio Pinto e Gislene Andrade, do grupo “Entre Aspas”, que há 28 anos se reúne para conversar e fazer arte. Tem grande interesse pelas culturas e fazeres populares, e na sua extensa produção de collages e fotos, aborda a pluralidade de produções emergentes no Brasil. Um aspecto interessante sobre as collages de Chico, é que elas apresentam imbricadas as imagens fotografadas pelo artista, imagens coletadas em revista, e texturas variadas, sintéticas e naturais. Seu trabalho é sensível, político e direto. São recorrentes em suas collages a figura da mulher, do trabalhador, de crianças negras e aspectos como a pobreza, a diferença social, a beleza, a morte, a dor e o amor impossível. Parte dos trabalhos apresentados aqui participaram da International Collage Art Exhibition ocorrida em Varsóvia, Polônia no ano de 2020, uma das mais importantes exposições sobre colagem do mundo.

Para PIXO 26: Collage I, Chico nos disponibilizou dezenas de collages. Escolhemos, para apresentar a revista a collage “O meu sonho é de cristal mas meu palácio é de madeira”, pela força e simplicidade que a composição entre imagem, forma e superfície proporciona. Por se tratar de uma revista que se abre aos vários campos, mas instiga suas questões principalmente a partir da arquitetura e urbanismo, buscamos uma imagem que tivesse um significado amplo, mas direto, e que pudesse anunciar a força da collage para operação crítica de nossa atribuição enquanto educadores, pesquisadores e projetistas em um mundo extremamente desigual.

Abrindo o ‘editorial’, nos encontramos com a primeira colagem da série “Carvoarias - a morte silenciosa das matas”, com o título “Serei cobrado por isso”? O nome, junto à imagem, nos permite demorar, questionando o presente, o passado e o futuro que teremos, que nossas crianças terão, em um planeta onde os recursos são intensamente exauridos, bem como a mão de obra, normalmente de trabalhadores que se submetem a condições indignas e exploratórias de trabalho - e de vida - por falta de opção.

A seguir, seguindo a crítica iniciada, a collage que provoca a seção ‘autores convidados’ não possui título, mas foi criada em 1999 por Chico, nas palavras do artista: “Ela revela o trabalho escravo que se esconde por trás de exploradores em suas grandes propriedades inclusive, com o uso de crianças. Um globo que representa que esse problema não é só no Brasil e sim em muitos países do mundo. Uma paisagem poluída como plano de fundo denunciando as queimadas e as milhares de indústrias que poluem nosso ar. Uma mão com um relógio de Salvador Dali rogando para que tudo isso acabe. Por fim, uma criança que apesar da exploração, sorri para um futuro que ainda deseja. Beijos meu povo.”

Apresentando os ‘artigos e ensaios’ escolhemos uma colagem feita durante o período pandêmico “Expostos pela Tragédia”, onde três crianças aos farrapos são emolduradas e se encontram sob o solo igualmente exposto. A única cor na imagem é um verde ao fundo, de vidro. Um separador, um muro de defesa que visa proteger as casas contra invasões, e que indica o limite do território onde estão as crianças, perigo. Os

vidros da collage, embora não consigamos perceber pela imagem, são de fato vidros tridimensionais. Pegada comum nos trabalhos de Chico, que procura para além do 2D, compor collages com volumes, e texturas possibilitados pelo variado uso de materiais que emprega.

A forte imagem que abre a parede branca é também parte da série ‘Carvoarias a mata pede socorro’, e tem como título “Sei que estou errado”. O fundo de papel, a figura da criança e a inconformidade da figura ao centro novamente nos levam às reflexões. As collages de Chico não precisam de elaboração verbal, sua potência está na junção dos fragmentos que reúne e na composição que é montada. Embora estejamos comentando-as, elas dizem tudo. Convidamos à todes para olhar as imagens, vagarosamente, pescando as críticas que os diversos elementos encontrados são capazes de tecer.

Além das imagens de aberturas, compartilhamos aqui as collages: “Carvoaria, a sangria da floresta”; “Basta de Queimadas”; “De quem é a culpa?”; “Tenho medo de não te amar o suficiente”; “Busca do Eu”; “Pátria Mal amada Brasil”; “Terei eu um dia a chance de estudar e me tornar um cidadão?” e por fim “Mundos distantes”.

Os trabalhos reunidos aqui, são apenas uma pequena parte do extenso trabalho de Chico que pode ser acompanhado no instagram @chicogomesfoto³. Agradecemos mais uma vez a gentileza de Chico em permitir que seu bellissimo e importante trabalho compusesse nossa revista.

1 Fotógrafo e colagista cearense.

2 Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPARG/UFRGS. Graduada em Artes Visuais pelo CEART/UFPel. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROGRAU/UFPel (2021). Arquitecta e Urbanista pela FAUrb/UFPel (2019).

3 <https://www.instagram.com/chicogomesfoto/?hl=pt>



Figura 1 - Serei cobrado por isso? Chico Gomes.



Figura 2 - (sem título). Chico Gomes.

Figura 3 - Expostos pela Tragédia. Chico Gomes.



Figura 4 - Sei que estou errado. Chico Gomes.



Figura 5 - Carvoaria, a sangria da floresta. Chico Gomes.



Figura 6 - Basta de Queimadas. Chico Gomes.

Figura 7 - De quem é a culpa? Chico Gomes.



Figura 8 - Tenho medo de não te amar o suficiente. Chico Gomes.

Figura 9 - Busca do Eu. Chico Gomes.



Figura 10 - Pátria Mai amada Brasil. Chico Gomes.

Figura 11 - Terei eu um dia a chance de estudar e me tornar um cidadão? Chico Gomes.



Figura 12 - Mundos distantes. Chico Gomes.



ISSN 2526-7310

