

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

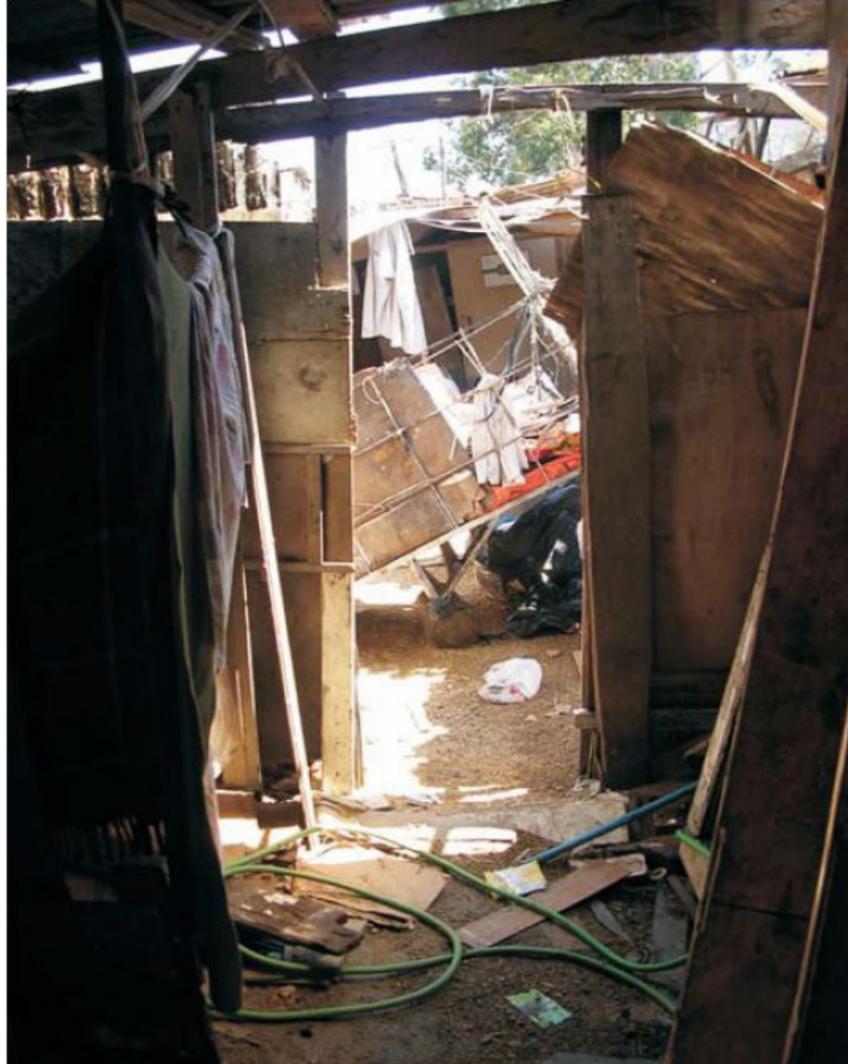
A favela já foi explicada desde o ponto de vista marxista social, econômico, geográfico e até estético, mas pouco sobre suas formas. A partir disso, a abordagem dada nesta pesquisa refere-se às formas construídas na antiga Vila do Chocolate (figura 1) em Porto Alegre, utilizando como critério de análise 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 - Inbra, 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.



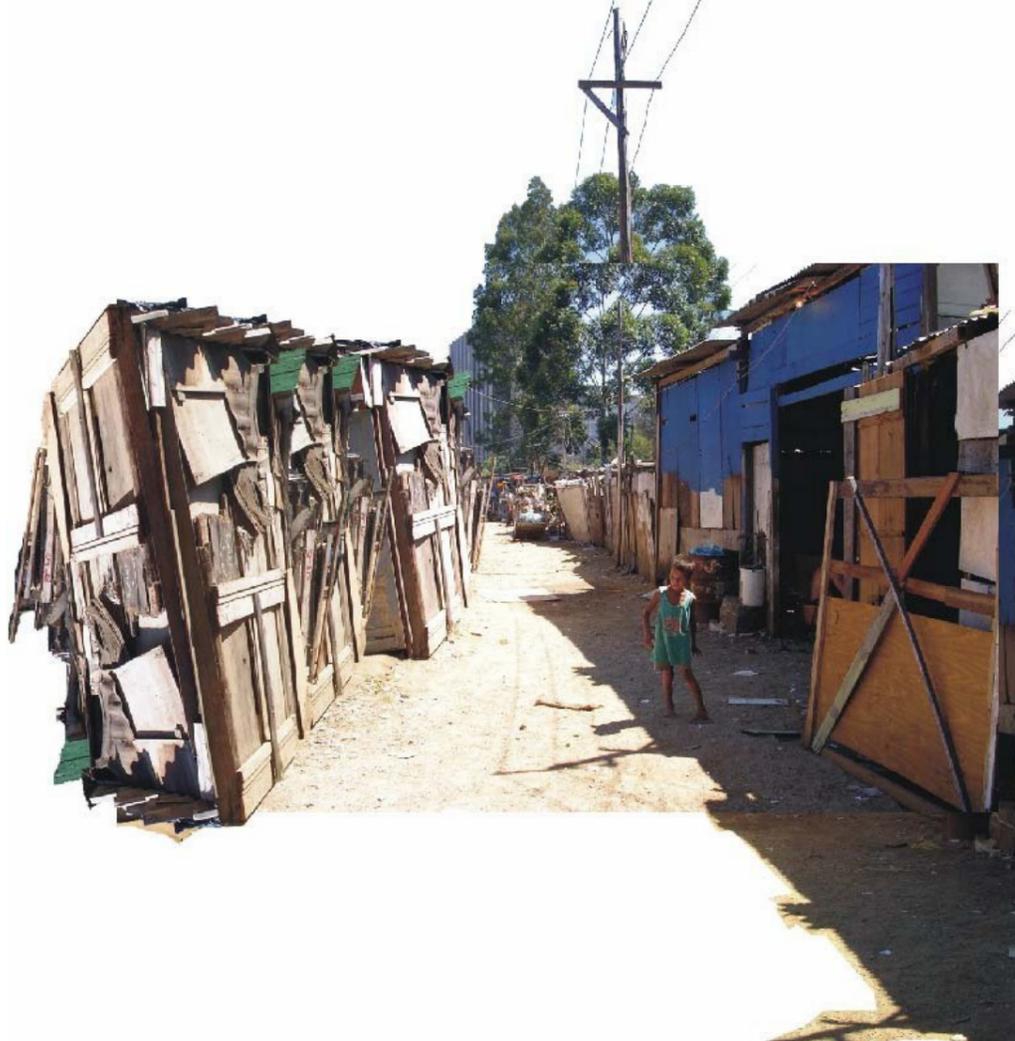
Figura 5 - Catação - collage, 2007.

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 corroeu 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.



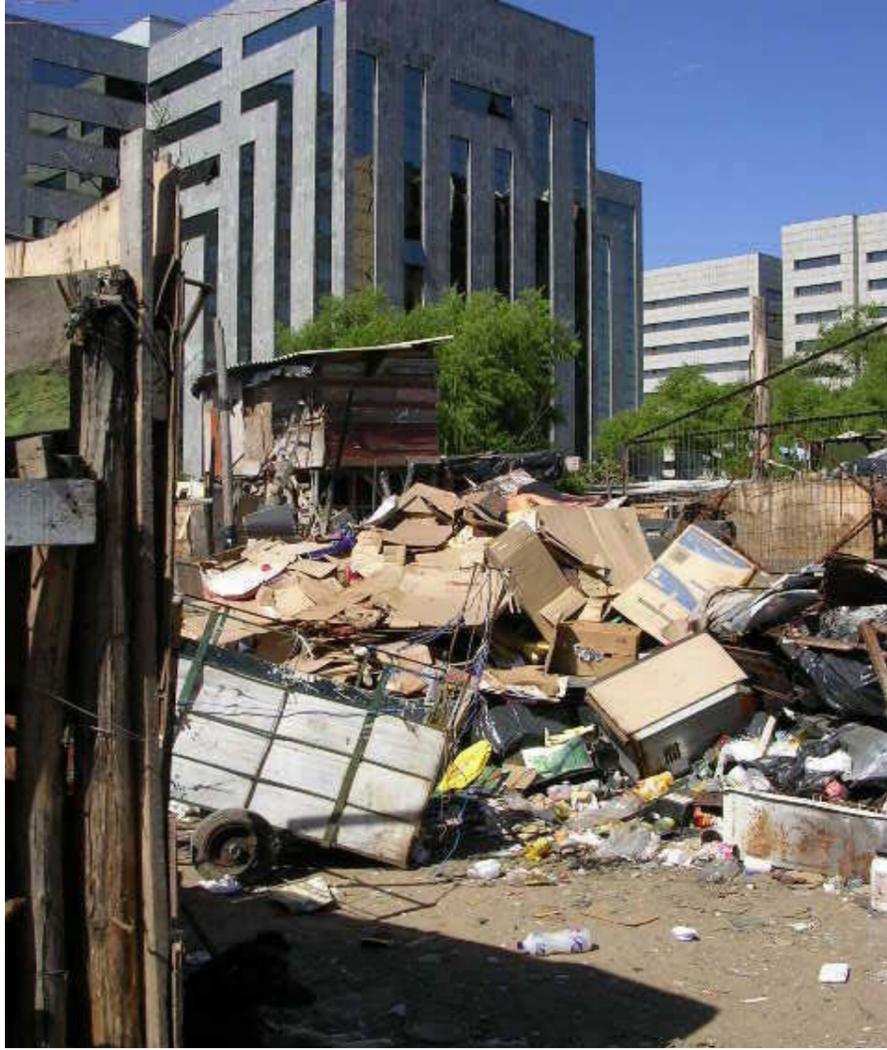
Aos que habitam a fissura, estes processos aparecem unidos em diversas maneiras como no suicídio, na loucura, nos vícios, no crime, processos de demolição do ser, do espaço e do tempo que nascem como instintos nas bordas da fissura e abrem a via para que ela prossiga, mude de direção, se alargue ou aprofunde. 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 guardanapo decorativo (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 mantém 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 trameira 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 trameira 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 ruínosa, 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.

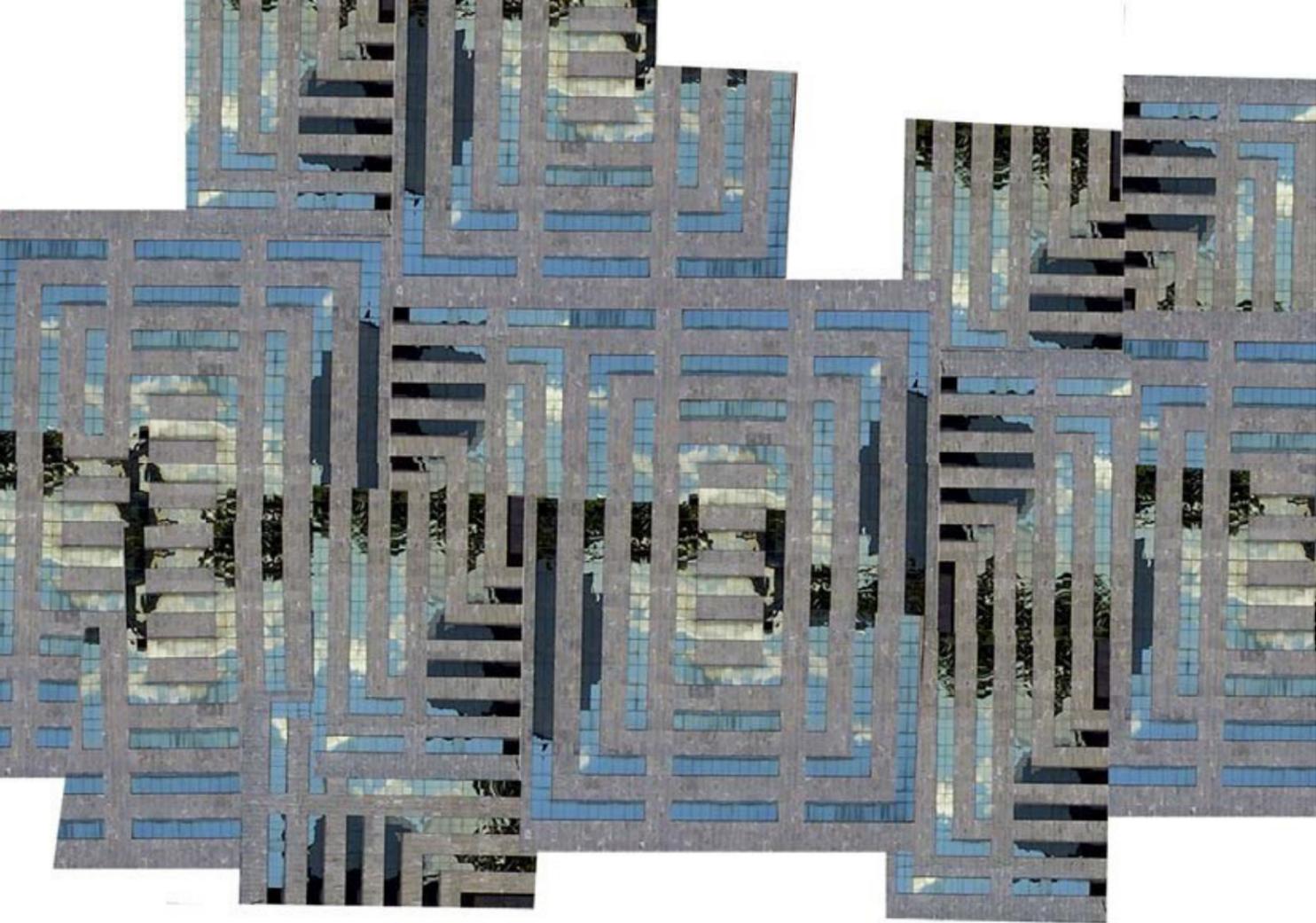


Figura 25 - Labirintus – collage, 2007.

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.