

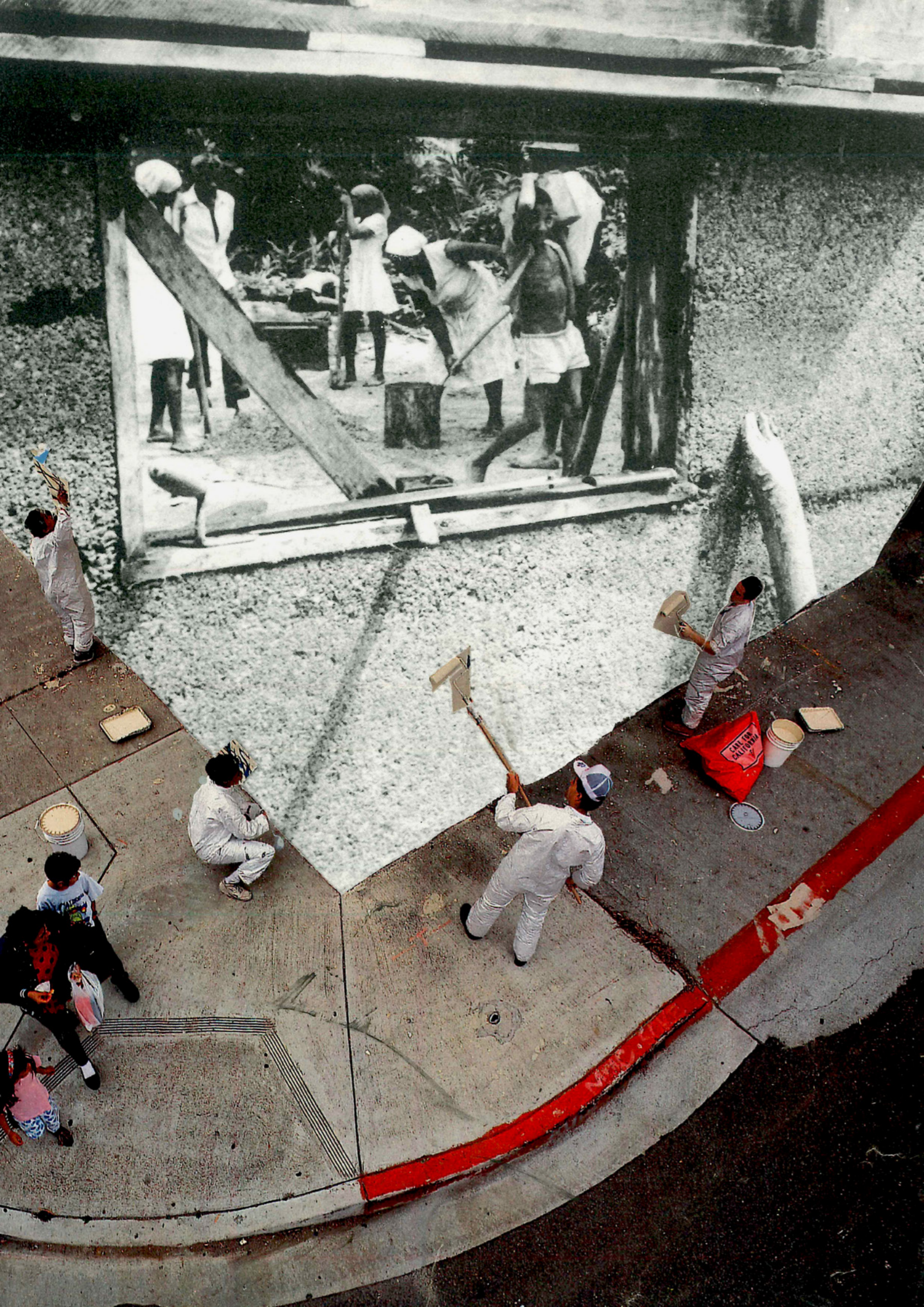
FIXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

collage II

n.27, v.7
primavera de 2023





AXO

REVISTA DE
ARQUITETURA, CIDADE E
CONTEMPORANEIDADE

collage II

n.27, v.7
primavera 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

apresentação

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 PASE
CHRISTIANO PICCIONI TORALLES
CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO
CRISTHIAN MOREIRA BRUM
CRISTINE JACQUES 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

HUMBERTO LEVY DE SOUZA

A 27ª Edição da Revista Pixo é fruto da chamada temática “COLLAGE: 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. Devido ao grande número de trabalhos recebidos, criamos a partir da chamada, o número “COLLAGE II: montagens e (des)montagens”, visando agregar trabalhos que partem de uma lógica não linear para estabelecer relações. A revista apresenta trabalhos de collagistas, montadores, 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 II” é dirigida pelos arquitetos e urbanistas Fernando Fuão e Taís Beltrame dos Santos.

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

Eduardo Rocha, Fernando Fuão e Taís Beltrame dos Santos

Primavera de 2023

editorial

COLLAGE II Montagens e (des)Montagens.....	10-29
--	-------

Fernando Fuão e Tais Beltrame dos Santos

autor@s convidad@s

MONTAGEM URBANA	32-49
------------------------------	-------

Paola Berenstein Jacques

A DESMONTAR MONTAGENS	50-69
------------------------------------	-------

Flávio R. Kothe

MONTAGEM E ESTRANHAMENTO A renovação da linguagem nas vanguardas russas.....	70-87
--	-------

Aline Zim

O POEMA DE PEDRAS DE FERDINAND CHEVAL Uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada o enfoque da colagem.....	88-109
---	--------

Nara H. N. Machado e Robert Ponge

A COLLAGE NA ARQUITETURA DE MIRALLES A árvore da vida no Parque Diagonal Mar.....	110-135
---	---------

Anelís Rolão Flôres

artigos e ensaios

CIBACHROMES DE GORDON MATTA-CLARK Collage ou o interminável trabalho do corte.....	138-155
--	---------

Daniela Cidade

AS COLLAGES DE LINA BO BARDI	156-175
---	---------

Achylles Costa Neto

PERCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE TERRITÓRIO EM CARTOGRAFIA ILUSTRADA Mapas e a narrativa cartográfica de Corto Maltese.....	176-197
---	---------

Natália Kochem Bittencourt

A COLLAGE E O CORPO AMADOR Deambulações por territórios, visualidades e sons nas periferias de Maceió, Alagoas.....	198-217
--	---------

*Maria Angélica da Silva,
Ana Karolina Barbosa Corado Carneiro e Suzany Mariha Ferreira Feitoza*

MÁGICO DE OZ	218-241
---------------------------	---------

Leandro Ferreira Marques e Flavia de Sousa Araújo

AS CONSTELAÇÕES DE IMAGEM DA AVENIDA RIO BRANCO	242-257
--	---------

Milena Rubin Magoga e Josicler Orbem Alberton

REMONTAGEM DO TEMPO NA PRAÇA DA MATRIZ, PORTO ALEGRE Fotografia, fragmento e memória.....	258-271
---	---------

Felipe da Silva Rodrigues

MONTAGEM MUTANGE	272-285
-------------------------------	---------

Tuanne Monteiro de Carvalho

EXPLORANDO JUNKSPACE Uma experiência teórico-metodológica para apreensão da cidade de Natal/RN a partir da colagem e montagem.....	286-301
---	---------

Ana Luiza Silva Freire

OFICINA DE COLLAGE Arquiteturas de uma pequena cidade.....	302-315
--	---------

Luana Pavan Detoni, Carolina Rezende Faccin e Geisa Zanini Rorato

COLLAGE CALLEJERA	316-331
--------------------------------	---------

Fernando Freitas Fuão

parede branca

QUANDO AS IMAGENS ME ENCONTRAM.....	334-341
<i>Diego Jorge Lobato Ferreira</i>	
RECORRÊNCIAS.....	342-349
<i>Eduardo Oliveira Soares</i>	
A CIDADE CODIFICADA E O PATRIMÔNIO CINDIDO.....	350-355
<i>Bárbara Gonçalves Guazzelli</i>	
A PRÁTICA DA CARTOGRAFIA COMO COLAGEM.....	356-359
<i>Kauê Marques Romão e Marina Biazotto Frascareli</i>	
RETALHO DE UMA CARTA.....	360-363
<i>Carolina Cardí Pifano de Paula</i>	
AS COLLAGES DE HUMBERTO LEVY DE SOUZA.....	364-371
<i>Humberto Levy de Souza e Taís Beltrame dos Santos</i>	



COLLAGE II

Montagens e (des)Montagens

Fernando Fuão¹ e Taís Beltrame dos Santos²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fernando Freitas Fuão e Taís Beltrame dos Santos



MONTAGEM URBANA¹

URBAN MONTAGE

Paola Berenstein Jacques²

Resumo

A ideia de montagem urbana é uma proposta de atualização da ideia de montagem das vanguardas artísticas como método, como princípio e como prática de conhecimento das cidades e suas transformações. Buscamos pensar um conhecimento das cidades a partir da montagem para problematizar o fechamento do campo do urbanismo ao mostrar outras formas de narração das diferentes experiências urbanas; entendendo a montagem também como prática, um exercício de apreensão, compreensão e apresentação das cidades e de suas transformações permanentes, que pode ser pensada ainda como uma forma de ação política, por desmontar o *status quo* ou a “história oficial” do campo do urbanismo.

Palavras-chave: montagem, urbanismo, Walter Benjamin.

Abstract

The idea of urban montage is a proposal to update the artistic avant-garde idea of montage as a method, as a principle and as a practice of understanding cities and their transformations. We seek to think about a knowledge of cities based on montage to problematize the closure of the field of urbanism by showing other ways of narrating different urban experiences; understanding montage also as a practice, an exercise in apprehension, understanding and presentation of cities and their permanent transformations, which can also be thought of as a form of political action, by dismantling the status quo or the “official history” of the field of urbanism.

Keywords: montage, urbanism, Walter Benjamin.

A montagem foi o procedimento artístico por excelência das vanguardas modernas, praticado no período do entreguerras por artistas, escritores ou teóricos vanguardistas que tiveram seus trabalhos interrompidos pelo autoritarismo crescente daquele momento histórico. Nossa proposta, ao buscar uma melhor compreensão da complexidade das transformações urbanas, é atualizar esta herança moderna da montagem no campo das artes, que, segundo Peter Bürger, “pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade” (2017 [1974], p. 164). A prática da montagem de fragmentos proporciona modos complexos de compreensão da realidade ao romper com a ideia de totalidade e de linearidade mas, no entanto, foi bem pouco explorada no campo do urbanismo.

A ideia de montagem urbana é uma proposta de atualização deste procedimento vanguardista de montagem como método, como princípio e como prática de conhecimento das cidades e de suas transformações. Buscamos pensar um conhecimento das cidades a partir da montagem como método ou como modo de pensar; usando aquele princípio da montagem, herdado das vanguardas artísticas, para problematizar o fechamento do campo do urbanismo ao mostrar outras formas de narração das diferentes experiências urbanas; entendendo a montagem como uma prática, um exercício de apreensão, compreensão e apresentação das cidades e de suas transformações permanentes – a partir do complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem – que pode ser pensada ainda como uma modo de ação político, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo* ou da “história oficial” deste campo disciplinar.

Urbanismo e montagem

Desde a emergência do urbanismo enquanto disciplina teórica e prática no século XIX, este campo disciplinar está relacionado tanto a diferentes processos de higiene, ordenamento e controle, por vezes bastante autoritários, de intervenção nas antigas cidades existentes, quanto, já no século XX, a diversos planos de zoneamento e de separação de funções das novas cidades modernas. Nesse primeiro século de existência a disciplina se dedicou, de forma predominante, a buscar a antítese da dita desordem urbana, ou seja, o ordenamento.

Chamamos atenção para o momento em que as cidades, em particular a partir de seu adensamento rápido após a revolução industrial, passam a ser vistas como um problema, pois é precisamente a construção da cidade como problema que criou condições para a emergência da nova disciplina para resolvê-lo: o urbanismo. A nova disciplina buscava exatamente resolver esse “problema” urbano, que era inicialmente visto como de higiene ou sanitário – antes de ser visto como estético, social ou militar –, portanto, a ser resolvido sobretudo do ponto de vista médico-higienista ou da engenharia sanitária. A grande cidade foi compreendida como uma enorme patologia, um organismo doente, e não é raro encontrarmos a utilização de metáforas de doenças, para designar algumas áreas tidas como mais problemáticas³. Até hoje

¹ O presente artigo é a versão em português do verbete « M comme Montage Urbain » publicado no « Abécédaire de la transformation urbaine » (éditions BOA, Paris, 2023), organizado por Alessia de Biase. Retomamos algumas ideias discutidas anteriormente em textos já publicados em português: « Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo ». In: *Memória, Narração, História*, da coleção *Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. (tomo 4, 2015); e « Pensar por Montagens ». In: *Modos de Pensar*, da coleção *Nebulosas do Pensamento Urbanístico*. (tomo 1, 2018).

² Professora titular da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), pesquisadora PQ CNPq e coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU/ UFBA): <http://www.laboratoriourbano.ufba.br>

³ No Brasil, por exemplo, os cortiços, habitações populares coletivas consideradas insalubres nas áreas centrais das cidades – e, em seguida, também as favelas, que se desenvolvem sobretudo a partir das demolições dos cortiços – são citados nos discursos higienistas como um tipo de “câncer” ou “lepra” urbana. Essa questão específica da construção do problema “favela”, que não era um problema sanitário uma vez que as favelas foram inicialmente construídas em áreas arejadas, como os morros cariocas, e passaram a ser vistas como um problema estético, ou uma “lepra” segundo o higienista Mattos Pimenta, foi desenvolvida no livro: “Les favelas de Rio”, Paris, L’Harmattan, 2001.

o campo do urbanismo utiliza termos herdados dos discursos higienistas e suas metáforas médicas, como o uso do termo diagnóstico.

O urbanismo seguiu majoritariamente a vertente moderna mais purista, positivista, funcionalista, teleológica, que seguia uma determinada ideia de progresso técnico, exacerbando as noções de ordenamento e de controle. No entanto, desde sua emergência, as vanguardas modernas artísticas já faziam críticas a uma noção de progresso pensado como desenvolvimento técnico acrítico, aos excessos do funcionalismo e suas simplificações. Elas propunham um desvio moderno crítico (o *unweg* benjaminiano) da própria ideia de progresso. Trata-se de uma outra herança moderna, ainda possível a ser reivindicada, com práticas bem menos positivistas, simplificadoras ou homogeneizantes, que podem nos ajudar a compreender a multiplicidade, heterogeneidade e complexidade das transformações das cidades.

Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como os variados aspectos do mesmo caleidoscópio (BENJAMIN, [anos 1930], 2009, p. 587, grifo nosso).

Esta vertente moderna mais crítica das vanguardas artísticas, no entanto, foi sistematicamente menosprezada, esquecida ou apagada, sobretudo pela “história oficial” moderna no campo do urbanismo, que ainda resiste a entender o “moderno” de forma menos simplificada, de forma mais heterogênea e polifônica como propunha Walter Benjamin, fomentando assim a manutenção do mito do progresso, do desenvolvimento técnico acrítico e do excesso funcionalista. Tal menosprezo é de se estranhar tendo em vista que as propostas artísticas vanguardistas partiam exatamente das diferentes experiências de vida cotidiana nas grandes cidades para fazer sua crítica à ideia de progresso técnico, propondo a valorização da desordem criativa e o uso da montagem que opera pelo choque de heterogeneidades. Este tipo de montagem decompõe qualquer unidade para dispor de outra maneira o ordenamento das coisas, que passam a ser assim confrontadas, ignorando qualquer ordem de grandeza ou de hierarquia anterior, aproximando o que estava habitualmente separado, e separando o que estava antes reunido.

No entanto, uma valorização da desordem criativa no campo do urbanismo pode ser encontrada desde o início do século XX com o polímata Patrick Geddes, que pratica montagens (sem reivindicar o termo), antes mesmo de sua disseminação pelas vanguardas artísticas no entreguerras, como se constata na exposição *Cities and Town Planning Exhibition* durante a primeira *Town Planning Conference*, conferência internacional considerada “fundadora” do campo disciplinar em 1910, organizada pelo RIBA (*Royal Institute of British Architects*), que reuniu em Londres todos os chamados “precursores” do campo do urbanismo (*town planning*), de diversos países⁴.

⁴ A exposição já foi montada para ser itinerante, e assim foi exposta, após a conferência internacional, em 1911, em Chelsea (Londres), Edimburgo, Belfast, Dublin – onde foi remontada em 1914 – e, em 1913, em Gent (Bélgica). Mas, no caminho para a Índia, em 1914, durante a Primeira Guerra mundial, para ser exposta em Madras, a exposição foi totalmente perdida no Oceano Índico, no naufrágio do navio que a transportava, atacado pela marinha alemã. O material para uma segunda mostra, menor, com cerca de “cinco mil gravuras, desenhos, cópias fotográficas e mapas”, foi rapidamente recolhido pelos amigos de Geddes para a exposição em Madras e outras cidades indianas e da Palestina e, em 1916, parcialmente, em Paris. A mostra nunca conseguiu seguir para sua itinerância pela América, como estava previsto.



A exposição montada por Geddes⁵ reunia diferentes “surveys” (levantamentos empíricos) de diversas cidades, totalmente distintas entre si e de tempos também bem distintos: cidades “renascentistas”, “medievais”, grandes capitais, “novas” cidades-jardim etc. Tratava-se de uma forma sinóptica de expor, usando fontes de naturezas também diversas, que já tinha por objetivo a compreensão da complexidade das cidades e de suas transformações. Uma boa descrição do resultado obtido pela exposição de Geddes foi feita pelo urbanista britânico Leslie Patrick Abercrombie, que considerou a montagem um “pesadelo de complexidade” ou ainda “uma câmara de tortura para as almas simples”:

Geddes foi o primeiro a ofuscar esse sonho [de simplificação], emergindo de sua Outlook Tower, no norte gelado, para produzir aquele **pesadelo de complexidade**, o Salão de Edimburgo, na grande Mostra de Planejamento Urbano de 1910. Era **uma câmara de tortura para as almas simples** habituadas a se deslumbrar com as perspectivas maravilhosas ou a se enternecer com as cidadezinhas arrumadinhas exibidas em galerias mais espaçosas. (...) O visitante criticava o seu show – simplesmente uma confusão – cartões postais – recortes de jornal – grosseiros pedaços de madeira – estranhos diagramas – reconstruções arqueológicas; essas coisas, como se

⁵ Pierre Chabard, em sua tese « Exposer la ville : Patrick Geddes (1854-1932) et le *Town planning movement* » (2008), coloca em questão a « paternidade » de Geddes como autor único da exposição itinerante *Cities and Town Planning Exhibition*. Sem dúvida vários autores participaram, mas o que nos interessa aqui – o princípio impuro da montagem da exposição, visto por Abercrombie como desordem, pesadelo ou tortura – é característico de todo pensamento geddesiano.

dizia, indignas da Real Academia – nem emolduradas estavam – uma completa falta de respeito (ABERCROMBIE, apud TYRWHITT [1949] In: GEDDES, 1994, grifos nossos).

Esta descrição da exposição, assim como uma rara fotografia sobrevivente (Fig. 1), mostra uma proximidade desta mostra itinerante de cidades proposta por Geddes – que reunia uma série de pranchas, abertas permanentemente para modificações, uma vez que novas imagens eram acrescentadas às montagens, a cada nova cidade visitada durante a itinerância da mostra, em um claro processo de montagem-desmontagem-remontagem –, com o procedimento vanguardista da montagem, assim como com várias outras montagens posteriores em diferentes campos, à exemplo da conhecida montagem realizada pelo historiador da arte Aby Warburg em seu Atlas da memória (*Mnemosyne*, montado entre 1924 e 1929). Tanto no caso de Geddes quanto no de Warburg⁶, tratava-se da prática da montagem como um método particular, um modo de exposição ou apresentação de ideias diferentes, um meio de conhecimento a partir das diferenças e não como um fim em si.

Geddes propunha um “conceito sinóptico de estudo” das cidades ao “procurar reconhecer e utilizar todos os pontos de vista – científico, artístico, histórico – e, a partir destes, interpretar o curso de desenvolvimento futuro da cidade e suas possibilidades” ([1915] 1994). O tipo de montagem para apreensão e compreensão das cidades realizado por Geddes, era – tanto para cada “survey”, baseado na própria experiência de cada cidade em caminhadas e conversas (buscando sobretudo as pré-existências, ou as sobrevivências, como prefere Warburg), quanto em sua proposta de mostra itinerante sobre cidades – uma mistura sempre heterogênea e heterodoxa de diferentes campos disciplinares e também de temporalidades e formas narrativas distintas sobre as cidades.

O urbanismo moderno, a partir dos CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*) – em particular, a partir do CIAM IV, sobre a cidade funcional, de 1933 – engessou a forma de apreensão e compreensão das cidades em algo cada vez mais uniformizado, em particular a partir da famosa “grille ou grid” (grade) proposta por Le Corbusier, que poderia ser aplicada como um tipo de diagnóstico padronizado. Diferentemente da complexa montagem geddesiana, a grade moderna corbusiana se tornou, sobretudo na prática mais especializada e funcionalista do urbanismo, uma forma de aproximação por semelhanças, simplificadora, e que busca uma unidade ou totalidade, ou ainda, uma forma de legitimar narrativas dominantes já dadas, a partir de dados ditos “científicos” e objetivos, em grande parte estatísticas e cartografias com vistas do alto e de longe. O diagnóstico urbano passa a ser uma grade padronizada, homogeneizante, um modelo a ser seguido pelos urbanistas, como um receituário genérico para os “problemas” de qualquer cidade, de qualquer cultura, um modelo simplesmente como um procedimento formal padrão, já bem distante do “survey” geddesiano. Em resumo, uma grade de dados já sem qualquer relação com o complexo processo da montagem como modo de conhecimento.

A montagem geddesiana difere da proposta de grade corbusiana exatamente por ser uma forma de criação, de problematização de questões que emergem durante o próprio processo de montagem dos dados (a partir de documentos variados), e não uma ilustração de ideias já dadas. Esta ideia de montagem não parte de nexos prontos *a priori*, ao contrário, busca encontrar possíveis nexos ainda não conhecidos durante o próprio exercício da montagem (processo de montagem-desmontagem-remontagem),

⁶ Trabalhamos melhor essa aproximação entre Geddes e Warburg em *Fantasmas Modernos* (Salvador, Edufba, 2020).

ao buscar mais as diferenças do que as semelhanças, sobretudo temporais. Trata-se de um processo em constante transformação, em tensão permanente entre diferentes temporalidades. Este tipo de montagem acaba por desmontar as maneiras mais formalistas ou mais funcionalistas de se pensar o tempo, de se pensar a memória e, também, a história. Conduzindo a uma desmontagem também das formas de se pensar e narrar a história baseadas na continuidade ou linearidade temporal, em uma simples sucessão de tempos homogêneos. Trata-se, portanto, de um modo mais complexo também de apreender e compreender as cidades – a partir das diferentes temporalidades urbanas – e, assim, de um outro modo de conhecimento, capaz de desmontar algumas certezas e pensamentos mais sedimentados do campo do urbanismo.

Montagem como método

A montagem seria um **método de conhecimento** e um procedimento formal nascido da guerra, capaz de apreender a “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 86, grifo e tradução nossos).

A montagem como “método de conhecimento”⁷, procedimento de criação, modo de pensamento, de problematização e, também, de apresentação de ideias e dados por deslocamentos, disposições e recomposições, foi mais praticada e reivindicada no período do entreguerras, pelas vanguardas modernas, por uma “constelação”⁸ de artistas, escritores ou teóricos, sobretudo nos anos 1920 e 1930. Enquanto a montagem como “método de conhecimento” foi uma preocupação restrita a um grupo menor⁹ – mais preocupado com um meio, um processo, uma forma de conhecimento, do que com um fim, um produto, uma obra finalizada, mesmo que muitas vezes ambos, meio e fim, estivessem fortemente coimplicados –, a montagem como um “procedimento formal” foi exercitada por quase todas as vanguardas modernas (e depois pelas neo-vanguardas dos anos 1950 e 1960¹⁰), que buscavam sobretudo apreender, muitas vezes de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade – essa ‘desordem do mundo’, decorrente tanto da experiência da guerra, como escreveu Georges Didi-Huberman (2009), quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna, da “intensificação da vida nervosa” protegida pela “atitude *blasée*”, como escreveu Georg Simmel ([1902], 1973) e, sobretudo, a partir dos violentos processos de modernizações urbanas.

A montagem oferece uma **visão caleidoscópica** expandida que, ao fazer colidirem vários pontos de vista em uma imagem, sugere uma experiência de **desdobramento do tempo** (TEITALBAUM, 1992, grifos nossos).

⁷ Método, como entendido por Didi-Huberman, parece com sua etimologia literal, “caminho a ser seguido”, ou ainda, desvio (*unweg*), como o termo é compreendido por Walter Benjamin.

⁸ Como os dadaístas e os surrealistas na Europa, ou ainda os antropófagos no Brasil.

⁹ Para citar só alguns: Ernst Bloch, Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille. Bem mais recentemente, essa ideia – montagem como forma de conhecimento – foi atualizada pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman. Tanto em suas publicações quanto nas exposições que realiza, Didi-Huberman problematiza e amplia o campo da história da arte, pensada como uma antropologia das imagens, seguindo as pistas deixadas por Aby Warburg.

¹⁰ Como os situacionistas na Europa ou os tropicalistas no Brasil.

A apreensão pela montagem busca modos mais complexas de ver, por uma multiplicação e colisão de diferentes pontos de vista, como aquela própria da experiência de “desdobramento do tempo”, segundo Matthew Teitalbaum¹¹, oferecida pelo caleidoscópio. No mais simples caleidoscópio, os cacos ou fragmentos de vidro coloridos, ao se refletirem nos três espelhos, formam uma miríade de reflexos, provocados pela luz, criando várias imagens sempre diferentes. Para isso, precisamos olhar pela abertura do aparelho, e girá-lo ou fazer um movimento qualquer, o que mostra que sempre temos também diferentes temporalidades em jogo, trata-se de uma questão de ritmo, que depende de uma multiplicidade de fatores. Não se trata exatamente de uma nova forma de ver a cidade, de simplesmente olhá-la pelo prisma do caleidoscópio, mas sim, de pensar o próprio caleidoscópio como um paradigma teórico e metodológico, que possibilita sempre múltiplas combinações de caminhos. O melhor caminho a se seguir (*mét – hodos*), em termos metodológicos, talvez seja exatamente multiplicar os caminhos possíveis, refleti-los e tensioná-los uns aos outros, exatamente como fazem os espelhos e os cacos de vidro no interior do caleidoscópio.

Para se pensar na montagem como forma de conhecimento, para além do procedimento formal, a montagem cinematográfica, que tanto popularizou o termo até que este passou a se restringir a um procedimento técnico inerente ao campo específico do cinema, talvez não seja o melhor ponto de partida. No entanto, não podemos deixar de reconhecer, – como bem mostrou Jacques Aumont¹², entre outros estudiosos deste campo – a importância da difusão de várias ideias sobre a questão da montagem pelo cinema de vanguarda, em particular em seus primórdios experimentais, quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, conseqüentemente, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes dos anos 1920 conhecidos como “sinfonias urbanas” ou “sinfonias das grandes metrópoles”¹³, seja, ainda, nas propostas do cinema de vanguarda russo, seja no conceito de intervalo em Dziga Vertov ou ainda no de montagem de atrações ou montagem intelectual em Sergei Eisenstein.

A prática da montagem estava contaminada pela própria experiência urbana moderna desses artistas, cineastas e intelectuais ligados às vanguardas artísticas do entreguerras. Assim, parece ser pertinente sugerir que essa ideia de montagem ainda possa ser reivindicada também como forma de conhecimento das próprias cidades: uma montagem urbana. Ao aproximar a ideia de montagem da experiência urbana, pode-se pensar a própria cidade como uma grande montagem, uma montagem de «fragmentos» arquitetônicos e urbanos heterogêneos, de “fragmentos” de práticas urbanas das mais diversas, até a proposta de uma outra epistemologia urbana, uma forma de pensar a cidade e o próprio urbanismo pelo próprio processo de montagem, passando também pelo uso da montagem como subsídio para as diferentes formas de narração (inclusive aquelas históricas e/ou mnêmicas) das diferentes experiências urbanas e, também, como outra forma de apreensão e apresentação¹⁴ da complexidade das cidades em transformação.

11 Teitalbaum foi o editor do catálogo da exposição “Montage and Modern Life – 1919-1942”, montada em Boston, Vancouver e Bruxelas, entre 1992 e 1993.

12 Aumont trata da questão em vários livros, desde *Montage Eisenstein* (2005 [1979]) até um dos mais recentes: *Montage «la seule invention du cinéma»* (2015).

13 Como os filmes de Charles Sheeler e Paul Strand sobre Nova Iorque (*Manhatta*, 1921), de Walter Ruttmann sobre Berlim (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1926) ou, ainda, de Alberto Cavalcanti sobre Paris (*Rien que les heures*, 1926) e de Alberto Kemeny e Rodolfo Lustig sobre São Paulo (*São Paulo, Sinfonia de uma metrópole*, 1926).

14 Apresentação como *Darstellung* em Walter Benjamin, que busca romper com a lógica da representação (*Vorstellung*). Sobre esta importante diferenciação ver “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza” por Jeanne Marie Gagnebin, em *Kriterion* 112 (2005).

O processo de montagem é uma construção temporal, trata-se de um processo voluntariamente inacabado, que não busca uma síntese ou forma estabilizada, que não leva, como ocorre no caso da colagem, a uma configuração final. Na montagem não há o uso de cola, os fragmentos são constantemente movimentados, intercambiados de lugar e, assim, não há consolidação em uma forma acabada ou fechada. Trata-se de um processo aberto lento, que se dá na média ou na longa duração, e que ativa também todo um jogo da memória, um tipo de jogo também de fazer emergir, de mostrar e de montar, os tempos heterogêneos que coexistem. Mais do que uma questão puramente espacial, a potência da montagem urbana está precisamente na construção espaço-temporal baseada nesta tensão entre diferentes temporalidades coexistentes nas cidades, em movimento permanente.

Assim, para além da relação entre montagem e cidade como representação espacial ou procedimento formal, propomos uma ideia de montagem urbana como modo singular de conhecimento das cidades, baseada no princípio impuro do pensar por montagens. Como então compreender cidades a partir da montagem como modo impuro de conhecimento, atualizando o “conceito sinóptico” de estudo de cidades de Geddes? Como essa ideia de montagem tão praticada pelas diferentes vanguardas artísticas e intelectuais – como no fantástico trabalho das “Passagens” (*Das Passagen-Werk*) de Benjamin sobre a cidade de Paris –, pode ajudar a problematizar o campo do urbanismo propondo outras formas de narração da experiência urbana? Como um exercício de apreensão, de compreensão e de narração da cidade pode ser pensado pelo complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem?

Para pensarmos a montagem urbana como método de conhecimento urbano, baseada no modo impuro do pensamento por montagens, sem se restringir a um procedimento formal estabilizador ou redutor – por mais difícil que seja essa distinção entre método e forma, tendo em vista o imbricamento entre ambos – escolhemos como exemplo a montagem literária benjaminiana em seu gigantesco trabalho das passagens, quando ele catava, mostrava e utilizava “os farrapos, os resíduos” encontradas nas narrativas sobre a cidade, como uma arqueologia do moderno, da modernidade e da metrópole moderna.

O princípio da montagem

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surripiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, **os farrapos, os resíduos**: não quero inventá-los, e sim **fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os** (BENJAMIN, [anos 1930] 2009, p.502, grifos nossos).

O fragmento acima, do trabalho das passagens, mostra bem o processo benjaminiano da montagem ao resumir seu modo de pesquisa, a partir e sobre a cidade de Paris, explicitando o tipo de montagem que ele praticava neste trabalho realizado na Biblioteca Nacional da França (BnF). Um outro fragmento do mesmo arquivo N (“Teoria do conhecimento, teoria do progresso”) explica o que seria “o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (p.503). O “princípio da montagem” proposto por Benjamin, portanto, é uma forma de montagem por fragmentos, em sua maioria citações de outros autores, que proporciona tanto uma outra forma literária de escrever a história, neste caso a história da modernidade a partir de Paris, e de propor uma outra teoria da história, quanto um modo de mostrar, apresentar e narrar as experiências urbanas a partir de suas minúcias, de seus restos e de suas ruínas. O “princípio da montagem”

levado como base para o estudo específico das cidades pode então ser visto tanto como um modo fragmentário de narrar a história das cidades e da experiência urbana, quanto de uma outra maneira, também baseada na lógica fragmentária, de apreensão e de conhecimento dos processos de transformação das grandes cidades, sobretudo a partir de seus detalhes, dos pormenores da vida cotidiana.

O «princípio da montagem», para Benjamin, era outra forma literária de narrar, de escrever a história, de “erguer as grandes construções (historiográficas) a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, mas também de narrar a história de uma cidade (Paris), ou seja, uma forma também de apreensão e de conhecimento da cidade. Seja na montagem literária, seja na montagem histórica ou, ainda, na montagem urbana, associações improváveis proporcionam choques entre ideias diferentes que podem levar a novos nexos de compreensão.

Esses três modos de montagem estão constantemente entrelaçados nos escritos urbanos benjaminianos: a “montagem literária”, como ele próprio se refere ao método empregado em seu trabalho das passagens; a montagem historiográfica, como uma outra teoria da história possível e, a montagem urbana, seja ela material ou não, tectônica ou mnêmica (ou ainda onírica). Todos os três modos partem de um mesmo princípio: provocar associações improváveis a partir de choques entre diferentes fragmentos de naturezas das mais distintas e oriundos de diferentes tempos ou espaços: citações (montagem literária), documentos históricos (montagem historiográfica) e elementos arquitetônicos e/ou urbanísticos e seus usos e/ou experiências (montagem urbana).

A própria ideia de passagem também funciona nestes três registros – literário, historiográfico, urbano –, que são indissociáveis nas montagens urbanas benjaminianas: passagens textuais, citações e recortes de textos variados, que vão de uma ideia para outra diferente; passagens temporais (ou históricas, documentais), que levam de um tempo para outro, de uma época para outra distinta; e passagens espaciais (ou arquitetônicas, urbanísticas), que levam de uma rua para outra no interior da cidade, de um espaço urbano para outro.

O “princípio da montagem” é então usado tanto para “apreender a construção da história como tal”, quanto para apreender a própria experiência cotidiana da grande cidade. O procedimento da montagem surge, assim, como um modo bastante específico de apreensão, narração e apresentação tanto da complexidade da construção historiográfica quanto da própria experiência urbana.

A montagem literária benjaminiana estava diretamente relacionada com as narrativas de experiências urbanas dos surrealistas, que tanto fascinaram Benjamin, provocando aquilo que ele chamou de “iluminação profana” ([1929] 1987); em particular, de seus livros que partem de deambulações pelas ruas e espaços públicos de Paris – verdadeiras montagens, tanto do ponto de vista literário (“escrita automática”) como editorial (tipografia, inserção de anúncios, fotografias etc.) – como *Le paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon e *Nadja* (1928), de André Breton. A leitura do livro de Aragon, que provocou taquicardia em Benjamin¹⁵, foi determinante para a escolha da forma literária e editorial para a publicação de *Rua de mão única*, sem dúvida alguma sua publicação mais surrealista, montada como uma deambulação por uma rua de Berlim. Nos três livros (*Le paysan de Paris*, *Nadja* e *Rua de mão única*), a experiência urbana cotidiana na cidade moderna – em particular, da rápida e violenta transformação

15 Benjamin descreveu em algumas cartas (sobretudo para Adorno) seu fascínio pelo livro de Aragon. Ele dizia não conseguir ler mais de duas ou três páginas do livro à noite na cama, pois seu coração batia muito forte (taquicardia). Também publicou um texto muito elogioso, em 1929, na *Literarische Welt*, sobre os surrealistas: “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.

das antigas cidades europeias a partir dos grandes projetos modernizadores – é protagonista.

A leitura do livro de Aragon, em particular do capítulo escrito em 1924 sobre “A passagem da ópera”, foi crucial também para Benjamin encontrar o tema central – as passagens parisienses – de seu trabalho sobre Paris como capital do século XIX, capital da própria modernidade. A passagem da ópera era um lugar de encontro dos surrealistas no início dos anos 1920 e foi demolida na continuação da reforma haussmaniana da cidade, em 1925. As passagens, gloriosas no século XIX, já pareciam obsoletas nos anos 1920¹⁶. No início do século XX, em menos de um século de existência (a maioria surgiu por volta de 1820), elas já pareciam antiquadas, apesar de que, no século XIX, elas ainda eram o sonho moderno da época seguinte. Benjamin costumava citar Michelet: “Cada época sonha a seguinte”¹⁷. As passagens, naquele momento, já eram reminiscências, em miniatura, desse antigo sonho urbano moderno de futuro. Assim, nessas passagens, diferentes tempos passaram a coexistir e, conseqüentemente, a linearidade histórica – passado, presente e futuro – era rompida ao atravessá-las.

No caso do trabalho benjaminiano sobre as passagens, a própria ideia de passagem funcionava, tanto teórica quanto criticamente, como uma categoria analítica tanto da cidade moderna quanto da modernidade e, ainda, do conceito de história. Benjamin buscava uma narração histórica polifônica e aberta (inacabada, em construção permanente), que mostrasse as diferentes e porosas passagens entre seus limiares (“o limiar é sempre uma zona”). Seu trabalho é formado por uma coleção de fragmentos de textos distintos – diversas passagens textuais entre trechos selecionados, diferentes citações e anotações, passagens de um texto citadas em outro, muitas vezes repetidas ou atualizadas – que são sistematicamente montados, desmontados e remontados pelo autor. O próprio título do gigantesco trabalho (*Passagens, Das Passagen-Werk, Le livre des passages*) também pode ser visto simplesmente como um arquivo, uma coleção das diversas passagens textuais, os próprios fragmentos selecionados ou catados, as diferentes citações e anotações realizadas por Benjamin, tanto as passagens textuais, quanto as passagens de um texto constantemente citadas em outro, por vezes repetidas de forma voluntária ou atualizadas. Eram sempre os mais diversos fragmentos, “os farrapos, os resíduos”, tanto temporais quanto textuais, que interessavam Benjamin e, como ele insistia, “não bastava inventariá-los, seria preciso utilizá-los”.

Uma fotografia de 1939 (Fig. 2) de uma série muito conhecida de Gisèle Freund, mostra Benjamin em atividade na Biblioteca Nacional da França (BnF), em pleno processo de montagem. Podemos vê-lo numa mesa com uma caneta na mão entre várias fichas, copiando referências, citações, escrevendo notas. Benjamin praticava a montagem como um verdadeiro colecionador – a figura do colecionador aparece em várias passagens, assim como a do trapeiro (como nas fotografias de Atget, Fig. 3) – ou um catador de fragmentos. Ele colecionava citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de campos distintos, fotografias¹⁸. Em suma, fragmentos de uma “verdadeira enciclopédia urbana”, como escreve Willi Bolle¹⁹. A ideia da montagem

16 As passagens, no século XIX, eram galerias comerciais de luxo, com piso em mármore e cobertas com estruturas de ferro e vidro. Elas apontavam para o futuro, da mercadoria, da arquitetura, da cidade. Quando Benjamin escreveu sobre as passagens no século XX, estas já tinham sido suplantadas pelas grandes lojas de departamento, e algumas já tinham sido demolidas ou estavam em vias de demolição.

17 Cf. Benjamin, « Paris, Capitale du XIXe siècle » [exposé de 1935], 1989, p. 36. Citação de Jules Michelet, « Avenir, Avenir », In : Europe n73, 15 janvier 1926.

18 Benjamin também possuía uma pequena coleção de fotografias (originais ou cópias, a maioria parece ter se perdido) das passagens parisienses, como uma série de Germaine Krull, feita em 1928 (*Passage du Caire, Passage de Deux-Sœurs, Passage du Ponceau* – Fig. 4).

19 Willi Bolle organizou a versão brasileira do livro das Passagens (2009), chamada por ele de “verdadeira



está diretamente ligada a uma lógica fragmentária, da incompletude e da efemeridade, muitas vezes entendida como um tipo de “desordem”, que o próprio Benjamin chamava de desordem produtiva ou desordem criadora.

O interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida: não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária ou totalizante. A lógica do fragmento é também temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta, à imaginação. O que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo entre eles, do vazio que os separa. Há na lógica fragmentária da montagem uma teoria do intervalo, explorada tanto por Warburg²⁰ quanto por Vertov²¹, por exemplo.

O intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de compreensão (tanto para o montador quanto para seu leitor ou expectador). No caso da montagem literária, esses intervalos proporcionam os choques entre ideias diferentes, sobretudo a partir de diferentes citações. Outra questão ligada ao fragmento é seu foco micrológico, microbiano, seu caráter de miniatura (ou de “miniaturas urbanas” como em Siegfried Kracauer²²), como uma pequena parte de algo maior (mas sem

enciclopédia urbana” uma vez que o livro reúne ao todo 4.232 fragmentos distintos (contados por Bolle)..

20 “Warburg, fundador de uma antropologia das imagens e de uma iconologia dos ‘intervalos’ entre elas, associa toda a singularidade formal ao jogo – ou ao conflito – de movimentos corporais, psíquicos e culturais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 183).

21 “O intervalo é uma potência de diferença, mas não somente uma diferença entre dois planos sucessivos; existe *intervalo* entre dois planos quaisquer do filme, uma vez que todos participam da visão de um mesmo fenômeno social” (AUMONT, 2015, p. 68).

22 Kracauer, amigo de Benjamin e editor do jornal *Frankfurter Zeitung*, publica várias dessas miniaturas urbanas: pequenas crônicas sobre o cotidiano da grande cidade. A forma de escrever por fragmentos, misturando filosofia e literatura, em particular para descrever ou analisar a modernidade urbana a partir de algum detalhe específico ou de uma situação concreta, cotidiana, mas marginal, não foi uma exclusividade de Benjamin. Outros intelectuais, como o próprio Kracauer ou Ernst Bloch, também recorreram, nesses mesmos anos 1920-1930, a esta forma textual, sobretudo em suas crônicas de jornal e pequenos ensaios.



Figura 3 – Chiffonier em Paris (fotografia de Eugene Atget, 1889).

pretender atingir qualquer totalidade) ou um breve instante de uma situação qualquer. Trata-se de uma pequena peça de uma construção contínua feita por pedaços e vazios (intervalos), que fazem parte de um jogo maior, fragmentário: o próprio processo de montagem.

A prática de montagens é, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, do que parece obsoleto, uma outra forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história da transformação urbana através de uma remontagem de antigos fragmentos esquecidos ou desprezados, materiais ou não. Um processo de mistura temporal, mas também de narrativas e narradores, de tempos e narrações heterogêneas, um processo de montagem que permite também uma série de polifonias²³. Um procedimento crítico, uma desmontagem do *status quo* a partir da justaposição de fragmentos distintos, a partir de suas diferenças. A montagem aparece, então, como forma de conhecimento das cidades no momento em que ela também caracteriza o objeto desse conhecimento: o montador cata os fragmentos e usa sobretudo os que sobram porque esses têm a capacidade de desmontar a narrativa “oficial” ou “hegemônica” de seu presente e de remontar outras narrativas, a partir de suas constelações críticas, um desafio como escreve Benjamin.

(...) desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objeto, para tomar consciência da **constelação crítica** em que se situa precisamente este fragmento, precisamente nesse presente (BENJAMIN, [1937] 2012, p. 128, grifo nosso).

23 Entre as diferentes citações do trabalho das Passagens, temos textos prioritariamente dos séculos XIX e XX, de vários autores e de diferentes campos do conhecimento, críticos, artistas, historiadores, literatos, poetas – com destaque para Baudelaire –, mas também comentadores de guias de turismo, de artigos de jornal ou de revistas, de anúncios de mobiliário urbano, entre outros. São autores de vários campos, mas também são várias formas de narração colocadas lado a lado. O trabalho das Passagens é uma enorme coleção de fragmentos heterogêneos, uma montagem fragmentária composta através de uma criteriosa seleção feita em arquivo bem maior, a própria Biblioteca Nacional da França, que reúne imensa quantidade dos milhares de livros e de outros documentos variados já escritos sobre a cidade de Paris.



A ideia de constelação é recorrente em Benjamin para explicar sua própria forma de pensar por montagens de fragmentos. Trata-se de um complexo jogo de forças temporais, entre passado e presente e também de propostas de futuro, entre o “outro”, o “agora” e o porvir. Através de montagens sinópticas de tempos heterogêneos, forças do passado ressurgem no presente indicando futuros, forças que sobrevivem para além de sua cristalização, como relâmpagos, lampejos, memórias involuntárias (como em Proust). Trata-se sempre de uma montagem de tempos heterogêneos, mostrando uma coexistência de tempos distintos, a partir de uma apresentação sinóptica de diferenças. Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pela prática, trabalho ou jogo da montagem, um exercício que não busca qualquer unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície diferentes tipos de fragmentos, documentos, textos ou imagens, ou detalhes de diferentes tempos e campos do conhecimento. A partir do choque entre suas diferenças, a montagem pode nos fazer compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade.

O complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem pode ser pensado também como forma de ação política, por ser também uma forma de desmontagem do *status quo*, das certezas mais consolidadas. Um exercício de apreensão da cidade pela montagem, portanto, não busca “montar” uma grande narrativa da experiência urbana a partir do que já se conhece de antemão, do que está dado e reconhecido, no intuito de construir uma nova narrativa unívoca; ao contrário, tal prática pela montagem busca precisamente “desmontar” a narrativa histórica “oficial”, tida como única e irrefutável, assim como seus procedimentos mais sedimentados e naturalizados a partir da multiplicação dos pontos de vista. Mas é importante lembrar, como bem explica Benjamin ao analisar o romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*: “O

material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento” (BENJAMIN, 1985, p. 56)²⁴.

A montagem como método de conhecimento sempre se baseia no uso de documentos variados, é uma forma de buscar compreendê-los ao juntá-los, mas, como princípio, não busca qualquer tipo de síntese final, unidade ou consenso. Pensada como forma de conhecimento, a montagem é praticada a partir da disposição “lado a lado”, em uma mesa ou quadro sinóptico, de documentos bem distintos – narrativas das mais variadas, textuais ou imagéticas ou audiovisuais e, entre eles, aqueles considerados documentos históricos, dados técnicos, ou ainda registros mnêmicos, entrevistas ou relatos – e por vezes mesmo contraditórios e anacrônicos. Do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdos quanto de formas de narração, novos nexos de compreensão podem emergir durante a prática da montagem. Trata-se, portanto, do exercício de montar várias narrativas urbanas distintas, reunidas por diferentes meios a partir de seus fragmentos, que não busca qualquer tipo de ordenamento hierárquico ou homogeneidade, resultando assim em um modo mais complexo de apreensão, narração e compreensão das cidades, das mais heterogêneas experiências e transformações urbanas.

Montagem como prática

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experimentar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, ao longo do viaduto dos trens, através de casas, por dentro do parque, à margem do rio; significa conhecer estas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto (BENJAMIN, 2009, p. 127).

O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Genze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado (BENJAMIN, 2009, p. 535).

Seguindo a própria heterogeneidade das cidades, um conhecimento urbano pela montagem só se faz portanto possível a partir da prática constante da ação de montar (desmontar e remontar), como um processo na duração, através do embate entre narrativas urbanas diferentes, de tempos, espaços ou campos disciplinares distintos. Diferentes elementos narrativos – documentos dos mais variados sobre as cidades, suas práticas e experiências – que, ao se chocarem, fazem emergir complexas, instigantes e impensadas questões que não poderiam ser vislumbradas antes do processo de montagem-desmontagem-remontagem. Um conhecimento da

²⁴ Ao se referir ao livro de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, que também parte de uma referência urbana, uma praça em Berlim (cidade da infância de ambos), Benjamin escreve algo, que se trocarmos os nomes das cidades no texto (Berlim/Paris), poderíamos dizer que o texto se refere também à seu trabalho sobre as passagens parisienses: “O livro é um monumento a Berlim, porque o narrador não se preocupou em cotejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal. Ele fala a partir da cidade. Berlim é seu megafone” (BENJAMIN, 1987, p.57).



complexidade e heterogeneidade da cidade pela montagem só pode se dar, portanto, de forma crítica.

Assim, a partir de um conhecimento urbano pela prática da montagem seria possível pensarmos as cidades e o urbanismo (e sua história) também de forma menos homogênea, mais complexa, a partir de suas diferenças, heterogeneidades e também a partir de seus limiares, tanto espaciais quanto disciplinares. O conhecimento pela montagem, além de criticar os excessos da modernidade, é também uma resposta tanto contra os diferentes fechamentos metodológicos funcionalistas quanto contra os formalismos estetizantes, ambos, infelizmente, muitas vezes ainda dominantes em alguns campos disciplinares.

O pensamento pela montagem propõe assim uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias, por “afinidades eletivas”. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos e explora seus limiares, explodindo seus limites (ou fronteiras) mais fechados. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso – como o “acaso objetivo” dos surrealistas²⁵ –, uma espécie de jogo de cartas de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé²⁶. Uma forma de pensar e um modo de agir sempre em movimento, que atua pelas

25 Ideia difundida por André Breton, presente em manifestos surrealistas e em livros como : *Nadja* (1927), *Les vases communicants* (1932) ou *L'Amour fou* (1937).

26 Nos referimos ao famoso poema de Mallarmé – “UM LANCE DE DADOS / JAMAIS / JAMAIS ABOLIRÁ / O ACASO (...) Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.



diferenças, pelas multiplicidades; um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como seu princípio criativo. Um tipo de conhecimento nômade, mutante, desterritorializado ou que desterritorializa, desmontando territorializações sedentárias do pensamento. Uma forma de conhecimento bem próxima ao que Deleuze e Guattari (1980) chamaram de «ciência nômade», «excêntrica» ou «menor».

Há um gênero de ciência [ciência menor ou nômade], ou um tratamento da ciência, que parece muito difícil de classificar, e cuja história é até difícil seguir. Não são ‘técnicas’, segundo a acepção costumeira. Porém, tampouco são ‘ciências’, no sentido régio ou legal estabelecido pela História (...) É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao idêntico, ao constante”. (DELEUZE E GUATTARI, 1980, p. 446).

A proposta de uma montagem urbana seria então como uma “ciência nômade” pois está em variação contínua, no infindável processo de montagem – remontagem – desmontagem, quando colocamos diferentes imagens, detalhes, fragmentos numa mesa ou prancha podemos modificar suas posições, disposições, criando várias configurações, ao reconfigurar (desmontar e remontar) a ordem da seleção, ou seja, ao fazer com que os diferentes fragmentos mudem de posição, podemos criar outras constelações críticas, novos nexos e outras relações. Uma mesa de montagem não é fixa, é sempre variável, partimos sempre de um arquivo maior para coletar, selecionar, catar fragmentos que podem ser dispostos de várias formas, respeitando sua multiplicidade e sua heterogeneidade, trata-se de um trabalho incessante de decomposição e de recomposição, que torna o próprio tempo (as diferentes temporalidades) visível nos

seus deslocamentos, ao desmontar a própria continuidade histórica. Podemos buscar apreender, narrar e conhecer uma cidade pela montagem de fragmentos de diferentes narrativas sobre experiências urbanas diversas, de tipos, campos e, também de tempos distintos (agoras e outroras e porvires), sobre um mesmo espaço, uma mesma cidade²⁷.

A montagem de tempos heterogêneos, essa coexistência de diferentes tempos no mesmo espaço, está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que, no tempo do “agora”, estão presentes as sobrevivências do “outrora”, reminiscências, por vezes, de futuros (porvires) não realizados, mas não de um passado sedimentado que segue uma linearidade (*continuum*). Ao caminhar com atenção pelas cidades, como nos “surveys” geddesianos (“*walk down the centuries*”), são passados ou futuros que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago) de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas ou urbanas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas situadas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, o “outrora”, permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do “agora”, mas também nos sonhos de futuro, mesmo aqueles passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal (*continuum*) ao explicitar o encontro conflituoso (que gera lampejos) do “outrora” com o “agora”, que permite sobrevivências, emergências e insurgências de outros tempos.

Conhecer as cidades pela montagem urbana significa então pensar pelo choque de seus tempos heterogêneos, por suas heterocronias – que Benjamin chamou de “energias revolucionárias do antiquado” ([1929], 1987) e Warburg de “fóssil em movimento” (*Leitfossil*) –, quando o Outrora “encontra o Agora num lampejo, formando uma constelação” (, 2009, p.504). São constelações momentâneas cheias de tensões, prenas de outros tempos. Praticar montagens no campo do urbanismo também seria exercitar essas montagens de tempos heterogêneos, tensionando as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos. Utilizando “os farrapos, os resíduos”, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas nas cidades. Seria também reconhecer e respeitar as heterocronias urbanas, que sobrevivem em qualquer cidade, materialmente ou não, mesmo que, na maior parte das vezes, estas sejam sistematicamente ocultadas, silenciadas ou esquecidas na história oficial ou no diagnóstico mais técnico.

²⁷ Faz anos que exercitamos esta proposta metodológica, da montagem urbana (não exatamente em substituição, mas de forma complementar, ao tradicional “diagnóstico urbano”), como forma de conhecimento e de apreensão da cidade em disciplinas de urbanismo na graduação e na pós-graduação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, mas também em diferentes oficinas (Fig. 5 ou 6, usadas no texto “Temporalidades”. In: “Gestos Urbanos”, Salvador, Edufba, 2017), com participantes de campos distintos (história, antropologia, artes, etc), com resultados sempre surpreendentes e animadores. Aproveitamos para agradecer o entusiasmo daqueles que participaram dessas diferentes “experiências metodológicas”.

Referências

AUMONT, J. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes, 2005 [1979].

AUMONT, J. *Montage “la seule invention du cinema”*. Paris: Vrin, 2015.

BENJAMIN, W. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989.

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

BENJAMIN, W. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: UBU, 2017 [1974].

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

DIDI-HUBERMAN, G. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. (2013 versão em português)

DIDI-HUBERMAN, G. *Quand les images prennent position: L’œil de l’histoire, 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

GEDDES, P. *Cities in Evolution. An introduction to the Town Planning Movement and to the Study of Civics*. San Bernardino: Forgotten Books, 2012 [1915].

GEDDES, P. *Cities in Evolution*. Londres: Williams and Nordgate, 1949 (org. J. Tyrwith).

GEDDES, P.; MEARS, F. *Cities and Town Planning Exhibition, Guide-Book and Outline Catalogue*. Dublin: Browne and Nolan, 1911.

KRACAUER, S. *Le Voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*. Paris: Maison des Sciences de l’Homme (organização Philippe Despoix), 2008.

SIMMEL, G. *A metrópole e a vida mental*. [1903] In *O fenômeno urbano* (organização Otávio Velho). Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

TEITELBAUM, M. (Org.) *Montage and Modern Life 1919-1942*. Cambridge: MIT press, 1992.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010 (original de 1929).

A DESMONTAR MONTAGENS

DISASSEMBLYING ASSEMBLY

Flávio R. Kothe¹

Resumo

O colonizado tender a ver na metrópole a luz que o ilumina. Sua “reflexão” reflete luzes advindas dos “grandes centros”. A colonização ibérica implantou a metafísica cristã como estrutura inconsciente na América Latina. A arte se faz entre querer dizer e não poder, entre sugerir e necessidade de ir além. Figuras retóricas ajudam a ler obras de arte que tenham subjacente a intenção de convencer, mas é preciso distinguir entre o sentido pretendido e o que é dito nas entrelinhas. Ao querer ultrapassar a tradição metafísica, é preciso perguntar se não se recai nela sem perceber.

Palavras-chaves: colonialismo, figuras de retórica, colagem, desconstrução.

Abstract

The colonized tend to see in the metropolis the light that illuminates him. His “reflection” reflects lights coming from the “great centers.” The Iberian colonization implanted Christian metaphysics as an unconscious structure in Latin America. Art is made between wanting to say and not being able, between suggesting and the need to go beyond. Rhetorical figures help to read works of art that have the underlying intention of convincing, but it is necessary to distinguish between the intended meaning and what is said between the lines. In wanting to go beyond the metaphysical tradition, one must ask oneself if one does not fall into it without realizing it.

Keywords: colonialism, figures of rhetoric, collage, deconstruction.

Desacordes iniciais

De início, abrem-se três ofensivas, que podem parecer ofensas – daí um antecipado pedido de perdão –, mas que são temas propostos no preâmbulo, sem que venham a ser aqui bem desenvolvidos, pois não cabem num artigo. Mais ainda, talvez, eles não têm propriamente uma solução. Há um impasse em decifrar a união e a diferença nos termos que constituem a obra de arte. A metáfora tem sido a figura de linguagem que mais tem propiciado o aprofundamento da questão, mas ela pode ser examinada também na alegoria, sinédoque ou zeugma².

Na colagem se usava cola; na escola, também. A cola da escola servia para o aluno responder o que o sistema esperava, fosse verdadeiro e relevante ou não o que se dizia. Em geral, não era, pois, se fosse, não seria preciso usar um interdito auxiliar mnemônico, que era por si bastante inventivo: pequenos bilhetes, com letra minúscula; coxas das moças escritas sob a saia; o olhar furtivo para o colega sabichão; sinais combinados entre colegas nos testes de múltipla escolha. Atendia-se à exigência da decoreba na educação como modo de amestrar as mentes, depois se esquecia o que não era relevante ou então se aprendia a “matéria” ao fazer a cola. A cola colaborava em driblar a domesticação inerente ao sistema escolar. A escola colava na cabeça do aluno o “livro do professor”.

Na colagem podia fingir ser artista plástico quem não sabia pintar: copiava de modo descarado pedaços do que outros haviam feito e fazia a montagem de um novo todo, esperando que se visse a nova significação criada. Quem não a visse já provava assim a falta de gênio hermenêutico; quem visse podia ter certeza de que não era o que o autor quis dizer. A colagem digital não precisa mais de cola; a colagem literária nunca precisou. Ela é um termo que perdeu seu fundamento, sem perder sua razão de ser. A colagem não é propriamente arte: ela é artesanato.

Jacques Derrida, na terceira “séance” de 22/1/2003, diz entre parênteses que “(*metaphora* veut dire em grec <véhicule>, voire autobus, automobile)”, dentro do argumento de que seria como uma roda que roda e acaba chegando noutro ponto com o deslocamento de um mesmo ponto dela de um lugar para outro. Metáfora é um jogar além. Não é bem uma roda que gira sobre si, mas um passo que se dá de um lugar a outro³, de uma coisa a outra. Mostra-se uma conexão que antes não era visível.

A metáfora tem sido vista como a figura das figuras de linguagem. Nela ocorrem conexões entre elementos diversos que são um mistério central em toda a arte. Elas não são apenas o rodar de uma roda, que se estende como se fosse um autor de um canto para outro do caminho. O que a move não é um motor interior, como se uma subjetividade juntasse os elementos diversos. Eles é que se apelam entre si. Há uma conexão interior neles, como se eles se chamassem entre si.

Não se pensa apenas por conceitos. Gerard e Kant mostraram como é possível transcender o abrangível por conceitos entrando nos territórios do belo e do sublime. A razão que não souber de suas limitações não consegue ser razão, pois acha que é absoluta. É possível pensar por imagens, assim fazem nossos sonhos, assim fazem as obras de arte.

¹ Flávio R. Kothe, licenciado em Letras pela UFRGS, mestre pela FU-Berlim, doutor pela USP e livre-docente em teoria literária, foi professor titular de estética na Universidade de Brasília, sendo hoje pesquisador-sênior e responsável pela edição da Revista de Estética e Semiótica. Autor de cerca de 50 livros e 500 outros trabalhos nos gêneros ensaio, crítica literária, conto, poesia, novela, romance e tradução. Foi presidente da Academia de Letras do Brasil por três gestões, de cuja Revista tem sido editor. Foi pioneiro no Brasil em estudos sobre a escola de Frankfurt, formalismo russo, círculo de Bakhtine, semiótica da cultura, poesia hermética, hermenêutica. Traduziu Kafka, Celan, Marx, Adorno, Benjamin, Süsskind e outros para o português.

² KOTHE, Flávio R. *O herói*, livro didático, Cotia, Editora Cajuína, Leituras, volume 11, ISBN 978-85-54150-97-6, 2022, 132 páginas, edição revista e ampliada de manual editado pela Ática em 1985 e reeditado em 1987. Está em vias de publicação na mesma editora um livro sobre *Alegoria, aura e fetiche*. Temas aqui citados estão mais desenvolvidos nestas obras.

³ DERRIDA, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain, volume II (2002 – 2003)*, Paris, Galilée, 2010, p.119.

Pensar é refletir. E não é, pois é preciso ir além de apenas ficar refletindo luzes alheias. O colonizado acha que só pensa quando reflete a fala do colonizador. Ele vê na metrópole a luz que o ilumina. Sua “reflexão” é um refletir as luzes advindas dos “grandes centros”, que ficam todos nas capitais das metrópoles. Ele não pensa por si ao “refletir”.

Esta postura de submissão pode se dar na “atualização bibliográfica” de uma tese, mas está também na postura de querer ignorar a arte, a ciência, a teoria produzidas nas metrópoles. Supor que a “minha aldeia é um mundo” não quer ver que o mundo é mais que uma aldeia. É uma arrogância que não consegue competir com a obra mais densa, com o melhor da produção mundial.

Nos países que foram metrópoles colonizadoras, há embutida na população certa arrogância, em que muitos continuam se achando superiores e com o dever de menosprezar os oriundos de “países subdesenvolvidos”. Isso pode aparecer como racismo, e ser, mas ter subjacente a pretensa superioridade do colonizador. Enquanto ainda havia União Soviética, se falava de “terceiro mundo”. O “socialismo” podia ser uma utopia como alternativa para não ficar restrito a imitar o modelo de país capitalista desenvolvido. O estranho é que as potências europeias se tornaram colônias de uma antiga colônia inglesa, são países que não são independentes nem soberanos, mas acham que são ainda senhores: tanto mais querem ser quanto menos são.

A “civilização” trazida para as Américas pelo colonizador era barbárie. O modo de o aborígine conviver com a natureza, sem a destruição sistemática imposta pelo colonizador, era mais civilizada. Portanto, o que pretendia ser civilização era barbárie; o que foi rotulado de bárbaro, civilização.

Não se pode esperar, por enquanto, que intelectuais franceses, ingleses, alemães, norte-americanos levem a sério o pensamento latino-americano. Começa com o fato de que em geral não conhecem nem espanhol nem português, muito menos aimará ou guarani. São para eles equivalentes. Não representam lacuna. O que for escrito em português equivale ao que fosse em aimará, 0 = 0, nesta lógica branca imperial. Eles não tratam de conhecer, no entanto, pois estão de antemão convencidos de que não vale a pena o esforço de estudar essas línguas, acompanhar o que é publicado nelas. Eles podem aparentar alguma simpatia com visitantes sul-americanos quando esperam que estes sirvam de difusores de suas obras para o desenvolvimento intelectual dos débeis mentais.

Evocando o olvidado

Na estética de Christian e Baumgarten, fazia-se uma distinção que se perdeu: a imaginação era vista como uma recuperação de imagens no arquivo da memória, como se fosse uma corrente de transmissão que buscava dados nos porões do palácio (a imagem é de Agostinho, o santo); a fantasia era uma nova combinação de imagens diversas, com modificações delas e uma combinação inusitada. A colagem reúne pedaços de origens diversas, reunindo-as em nova totalidade, mas sem modificá-los. No sonho, os trechos rememorados sofrem em geral alguma modificação, como também é inusitada a nova totalidade em que se inserem. A questão é saber se a “realidade” tomada como referência para o processo mimético já não é também ela uma interpretação, até mesmo uma fantasia.

Os dois pensadores seguiam a trilha proposta por Leibniz, no sentido de estudar as manifestações obscuras da mente. Isso não era só uma antítese à proposta de Descartes, no sentido de buscar ideias claras e distintas. Pascal já havia reagido, ao

dizer que “não nos acusem de sermos obscuros, pois fazemos da obscuridade profissão de fé”. Era de certo modo uma continuação do princípio da dúvida de Descartes para buscar as razões de ser das coisas mais absurdas e das questões ficar fora do horizonte da filosofia. A psicologia metafísica foi levada a propor a estética, a hermenêutica e a semiótica: passos necessários para tentar entender melhor as dimensões obscuras da mente.

Estes autores do século XVIII, em sua psicologia metafísica, diferente da psicanálise do século XX, não se restringiam ao passado: tinham uma preocupação grande com o futuro. Insistiam no caráter prospectivo da mente, seja por discernir tarefas mais imediatas, como se fossem um agendamento, mas em adivinhar o que ainda poderia acontecer. A perspicácia (de per-spicare) servia para ver através, portanto ir além das aparências imediatas, para descobrir forças e tendências subjacentes. Eles estavam preocupados com o prenúncio de algo que ainda não aconteceu, que pode ser positivo ou negativo: uma sensação sem clareza nos dados, mas capaz de levar o sujeito a aceitar algo ou evitar: uma premonição (prae-monitio). Era algo que se deixava aos adivinhos, como se eles pudessem chegar à visão dos deuses (ad dives).

A psicanálise aparenta estar voltada para o pretérito, mas seu ponto de partida são problemas no presente e de chegada é uma vida melhor no futuro, uma vez superados os traumas. A preocupação antiga com presságios procurava adivinhar o vindouro mediante indutores – bola de cristal, borra de chá ou café, entranhas de animais, cartas de tarô, voo das aves etc. – e servia para o sujeito se orientar no presente. Nenhum romano antigo iria construir uma casa sem consultar um oráculo. Na umbanda, o Exu das Encruzilhadas provém desse desejo de contato com uma divindade que oriente os passos do consulente. O deus Apolo era consultado para prever o futuro, inspirava a pitonisa, pois ele, carregando o Sol, tinha a capacidade de ver tudo do alto.

Adivinhar provém de “ad dives”, ir aos deuses, ter a visão de quem não está preso ao próximo e imediato. Prever o futuro serve para tomar o caminho certo quando há diferentes opções. Quando não há, morde-se o azedo pepino da necessidade como fatalidade. Com frequência se descobre depois que se tomou o caminho errado (ele pode ser errado simplesmente porque foi tomado, sendo que outro se mostraria também errado caso fosse concretizado. Sob um regime totalitário, qualquer opção de caminho acaba sendo um erro, pois o que vale como verdade é a vontade do governante. O primeiro erro seria aceitar o regime. Ninguém sabe tanto que possa pretender o direito de impor tudo a todos.

Bréton, no Manifesto Surrealista, recomendava aproximar elementos oriundos de meios muito diferentes, para que o receptor ficasse surpreso com os encontros promovidos na obra. A arte seria, nesse sentido, uma extensão do sonho, uma subjetividade objetivada. O autor, quando está fazendo a obra, intui o que pode ser conveniente agregar e como modificar. A conjunção não é ao acaso, mesmo quando pareça. Faz-se uma associação por similitude ou por contraste, por presença ou por ausência. Só quando ela funciona formando um todo significativo é que se tem uma obra com vida própria.

Na piada, o sinal de que a associação de conteúdos antitéticos foi exitosa é o riso, uma reação espontânea, como se fosse uma fagulha que causa uma explosão. Na obra de arte é o impacto que deixa o sujeito sem palavras, atônito, porque não conseguiu captar bem o que o deixa encantado, mas que ele sabe ser tão significativo que vai valer a pena retomar a obra. Se ela for boa, vai resistir às releituras. No sonho, a associação de imagens retorcidas ou acudidas sugere uma significação que exige uma interpretação da interpretação que ele faz, que nele se fez.

No cinema, o travelling da câmera e a montagem das cenas permitiram que ele se desvinculasse do teatro. Há montagens famosas: um casal num banco de praça vai se beijar, a cena em seguida é de um casal de pombos se beijando no alto do telhado; uma mulher casada está tendo um encontro com o amante e pelo chão se mostra um anel de casamento rolando; a lua é cortada por uma nuvem estreita, um olho é cortado por uma navalha. Em todas, o desvio da linguagem figurada é induzido pela repressão vigente, coisas que não podiam ser tratadas diretamente. Pode-se imaginar mais do que seria mostrar a cena sugerida. Entre ambas há uma relação de semelhança, que induz a associação.

Não há uma definição conceitual clara que norteie esses achados associativos. Se houvesse, seria possível fazer dele um algoritmo, que passaria a produzir toda a arte. Já existem programas digitais que fazem algo semelhante. Há regras de harmonia que podem nortear composições musicais, no estilo barroco por exemplo, e que podem produzir obras, mas por enquanto o bom conhecedor consegue discernir o que foi feito por um gênio e o que é feito pela máquina. É preciso entender a lógica inerente à aproximação entre elementos diversos para formar uma nova significação, algo que norteia as pesquisas comparatistas⁴.

Do gênio

O tema do gênio parece irrelevante no Brasil. As universidades brasileiras não são feitas para gênios, nem como alunos nem como professores. O gênio é um craque; o craque, um gênio esportivo. Desperta inveja e temor, o que leva a querer extinguir sua diferenciação. É difícil ao invejoso admitir que há alguém perto dele a fazer com facilidade aparente o que para ele é impossível. Pascal dizia que é preciso ter certa grandeza interior para ser capaz de reconhecer a grandeza alheia.

O gênio encontra soluções onde os normais nem enxergam problemas. Ele parece errado, pois perturba o sossego dos acomodados. A mediocridade é sempre maioria. São raros os talentos; ainda mais raros, os gênios. Como é que alguém consegue ver uma solução simples para o que aos “normais” parece ser apenas barreira?

Alexander Gérard postulou de modo marcante a distinção entre talento e gênio no *An essay on genius*, algo que foi absorvida integralmente por Kant e retomada por Nietzsche ao discutir Wagner. O talento é reprodutivo; o gênio, criativo. Um gênio pode ser talentoso, por exemplo, ao executar peças que ele mesmo compôs. Liszt foi um grande talento como pianista, mas também um gênio musical. Chopin compunha como um gênio, mas também era um grande executor de piano, embora tocasse de modo mais suave e discreto. Os dois eram amigos. Chopin brincava dizendo que Liszt tocava Chopin melhor que Chopin.

Num contexto em que Richard Wagner era a referência, Nietzsche observou que há gênios que apresentam sérios defeitos de caráter e se perguntava se a genialidade obrigava a aceitá-los como eram. Seria preciso distinguir com mais clareza entre pessoa e obra. Podia-se ter reservas quanto à pessoa, mas o que Nietzsche queria saber é se isso não contaminaria a própria obra, sua leitura.

⁴ KOTHE, Flávio R. *Arte comparada*, livro didático, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2016, 896 páginas, ISBN 978-85-230-1176-5.

Entre pintores de Goiânia, circulava em tom de brincadeira a versão de que, para haver um gênio na família, é preciso que haja loucos nela. Na literatura e no cinema, circulam histórias que mostram os dois lados conectados – como em *O médico e o monstro* ou em *Frankenstein* –, ou seja, que a própria genialidade é uma forma de loucura. Um gênio é anômalo, fora da curva, um ser incomum, mas ele não é mais genial por ser mais neurótico. Pelo contrário, a neurose atrapalha a criatividade, impede o sujeito de agir na plenitude de suas capacidades.

O gênio ultrapassa o modo habitual de ver as questões, ele tem uma solução nova, diferente. O termo grego “*dáimon*”, que era visto como um espírito divino que toma o artista ou o pensador, foi traduzido tanto por gênio, aquilo que nasce com a pessoa, quanto por demônio, aquele que representa a ultrapassagem do habitual e constitui um perigo, uma tentação, a sedução do pecaminoso. Esse é um modo reacionário de condenar a novidade criativa. Não é gênio quem acha que é, ou diz ser, mas só aquele que produz uma obra genial. Esta não pode ser reconhecida pelo parâmetro vigente num meio, mesmo que seja por especialistas.

O próprio gênio não sabe, em geral, que ele é gênio. Ele enxerga alternativas que outros não imaginam e, pior, querendo ajudar acaba mostrando a limitação dos “normais”, então é perseguido por seu meio, não é reconhecido. Ele se sente mal, se torna seu próprio inimigo. Os outros tratam de eliminá-lo não só por despeito e sim por instinto de sobrevivência: parece um monstro que pode devorá-los. Em poucos instantes ele enxerga soluções que os habitantes da norma e da normalidade não vão conseguir, por mais que queiram. Quanto mais querem, mais raiva sentem de quem faz o excepcional como se fosse fácil. Um modo de não dialogar é imitar servilmente.

Se o gênio não atender, porém, à sua vocação primária, ele se sente ainda pior: o que poderia ser criativo se torna destrutivo. Há também gênios e talentos abortados por quem deveria apoiá-los: pessoas com dons excepcionais, que não encontram na família e no sistema educacional o caldo para se desenvolverem. No Brasil se impede que entre na universidade quem não tem certa idade e não tenha rodado uma dúzia de anos pelos bancos escolares. A escola é feita para medianos, não para os mais dotados.

A universidade brasileira ainda não soube converter em admiração a inveja que os excepcionais para mais provocam: aliás, na linguagem corrente, excepcionais são apenas os para menos, não os para mais. Não é correto isso. As experiências feitas na década de 1960 com escolas voltadas para a formação de elites foram destruídas pela ditadura militar. Todo país precisa preparar elites dirigentes. O gênio não está aí para bater continência e obedecer, está aí para infringir regras e propor soluções novas.

Kant assumiu a distinção entre gênio e talento. Um é criativo; o outro, reprodutivo. Há excepcionais pianistas ou violinistas que não conseguem compor algo original: são talentos, não gênios. Lastimam não poder inventar, mas não conseguem converter isso em partituras. Há talentos instrumentais que foram também gênios musicais, como Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Wagner, Chostakovitch. Entre os talentos é preciso distinguir aqueles que têm uma memória fenomenal e decoram complexas partituras.

Há outros que tocam bem, mas precisam ler partituras. Daí a diferença alemã entre os regentes que têm a cabeça na partitura e aqueles que têm a partitura na cabeça. Há um momento em que aqueles que têm boa memória se distinguem, pois eles podem se concentrar totalmente na interpretação, sem perder tempo e energia com a leitura das notas. O gênio precisa dominar o potencial dos instrumentos, para poder compor de modo adequado; o talento, ao jogar luz nova na maneira de executar obras, tem também um traço de genialidade.

Por que falar do gênio se vivemos num meio hostil a ele? Um gênio político como Lula tem sido perseguido e difamado; um gênio como Vini Júnior vem sendo maltratado. O gênio é o imprevisível, o que fica fora da curva. Na universidade brasileira formam-se técnicos, sem cultura geral e sem densidade. A técnica não pensa por si e em si: apenas reordena, aplica, resolve. Cada vez mais o que fazem poderá ser suprido por máquinas, programas de computação.

Se fosse possível decifrar o gênio, seria possível decifrar a arte, a ciência, a filosofia. Se isso fosse redutível a conceitos, seria possível transpor para logaritmos. Seria o ápice do ensino tecnológico. A substituição do trabalho mecânico por máquinas passa a exigir mão de obra capaz de resolver o que as máquinas não conseguem. Quando se via Pelé no campo, não se podia prever o que daqui a pouco ele seria capaz de fazer. Os animais conhecem o que precisam, tem sua linguagem, mesmo que não a entendamos. A crença de que só o homem pensa e fala e ri porque só ele teria alma é problemática. A crença prova por si o contrário do que pretende. O conhecimento humano não é apenas conceitual. Ele pode ser corporal, imagético, sonoro, intuitivo, afetivo.

O que os programas de computação fazem é entendimento conceitual, não é a criação que vem dos subterrâneos do inconsciente. O gênio pode não ter espaço no ensino tecnológico restrito, mas tanto mais ele se faz necessário para que o conhecimento avance, pensar não é mero “copia e cola”. Ele consegue perceber conexões entre coisas distantes e, ao aflorar entes, desvela leis, ontologias. Torna evidente o que antes não se via.

A mente colonizada tende a reduzir a reflexão a “refletir” o que pensam alguns sábios das metrópoles: não pensam a partir dos problemas. Outra faceta dessa mente é ignorar o perfil elevado dos grandes pensadores e artistas das metrópoles: o sistema de ensino faz isso de modo sistemático, ao reduzir a literatura ao cânone brasileiro.

Do estilo elevado

Aristóteles, Quintiliano, Pascal, Gérard, Kant, Nietzsche e tantos outros falaram do “estilo elevado”, do sublime. Há dois sentidos diferentes aí. Em um, ele é um modo de falar grandioso sobre temas importantes, algo solene; no outro, ele já não tem mais nada a ver com a fala, mas com o perder a fala diante de espetáculos tão imensos da natureza que eles não podem ser postos em palavras e conceitos. Em alemão, esse elevado é “*Erhaben*”, de *erheben*, elevar, fazer subir, transcender limites. O termo “sublime” significa exatamente o contrário, o “*sub-limes*”, aquilo que fica abaixo do limite. Isso é católico, como se anjos e santos pudessem representar aquilo que fica do outro lado do muro celeste, num além que não se conhece, mas vale a pena espiar por seus representantes, configurados nos termos da religião.

Quando se colocam figuras antropomórficas para representar o transcendental, o que se faz é negá-lo, rebaixá-lo, reduzi-lo a algo finito. A barbárie evidente do primeiro mandamento da lei mosaica proibia fazer imagem, cópia ou escultura de qualquer coisa que andasse na terra, voasse nos ares ou vivesse dentro da água, talvez tenha tentado expressar a necessidade de fazer do transcendental algo que não deva ter em coisas finitas um modo de encobrir a infinitude. Há certas construções – a catedral da Sagrada Família em Barcelona, a Beinecke Library em New Haven, a igreja ortodoxa da Praça Vermelha, a catedral de Chartres, mesquitas como a de Dubai – em que se evita a proliferação de imagens (estátuas, pinturas, relevos) para gerar um clima etéreo em que a transcendentalidade se mostra na noite estrelada, na geleira, no deserto, no oceano. As religiões aí mais atrapalham do que ajudam, construções não precisam ser

religiosas para elevar.

As religiões fazem de conta que dominam a infinitude. Mesmo que os deuses gregos fossem parte da “*physis*”, ele se distinguem pela imortalidade, ou seja, pela não finitude do tempo de vida. Ao se apresentarem como representantes do infinito, eles são mostrados como finitudes. Seus crentes e seguidores ficam tomados pelas representações finitas: perdem, assim, a noção da infinitude. Não enfrentam aquilo que seria o principal. Ao finitizar o infinito, perde-se a abertura ao transcendental. A filosofia é ateia por natureza. Por isso, um professor de filosofia ser religioso, adepto de qualquer religião finitizante, há um momento em que o seu pensamento para, não vai adiante, substitui o raciocínio pela racionalização, o enfrentamento por tergiversação.

Por que a teologia é relevante nisso? A escolástica propôs e impôs que as ideias seriam puras formas e estariam na mente divina. A alegoria seria a conexão entre uma coisa concreta e uma ideia abstrata. Fez-se uma divisão entre o “inteligível” e o “sensível” que domina nossa estrutura mental e não permite pensar direito a questão da arte e do conhecimento não conceitual.

A noção de liberdade tem sido reduzida à condição humana, mas sua contingência é uma ilusão diante da infinitude, ainda que seja fundamental para a vivência cotidiana. Há uma vivência solene, comovente, de elevação do espírito, que não aceita ser interrompido por uma piada ou algo cotidiano. Instituições sociais, como castas, aristocracias, monarquias, religiões, procuram se apossar disso, para se apresentarem como de grandeza incomparável, mas se enganam nisso, pois a real vivência mostra como é pequeno tudo o que quer parecer portentoso sem ser.

Veritas aestheticologica

Alexander Baumgarten propôs a “Estética” como uma área nova de estudos em trabalhos sobre psicologia metafísica escritos entre 1739 e 1751, que tiveram sete edições entre 1739 e 1779 e foram usados em salas universitárias como manuais. Ele propôs ainda as disciplinas de Hermenêutica, Semiótica e Psicologia Profunda. Mais tarde sua obra foi ofuscada por Kant e Hegel, sendo esquecida por dois séculos, o que foi um erro. A fundamentação teórica ele encontra na retórica romana e na literatura latina, não pensa autores como Dante, Shakespeare e Cervantes. Mesmo a literatura grega não é para ele relevante. Reflete assim o que era a educação no ginásio humanístico na época.

No Brasil, os seminários católicos tinham formação semelhante. Hoje não se sabe mais o que seja isso. A cultura clássica não foi democratizada no país. Nem problematizada. As gerações mais novas não têm noção do que isso significa. A ditadura militar fechou o centro de estudos clássicos da Universidade de Brasília. Até hoje não foi recriado. No ensino de matemática e estatística, não se estudam os fundamentos filosóficos delas. Quer-se apenas uma máquina que opere e aplique.

A Estética de Baumgarten é longa e detalhada. Foi escrita em latim. Contém, no entanto, a sugestão de temas muito atuais. Ela merece ser retomada, para ajudar a repensar problemas muito atuais. Até hoje não foi traduzida para o português. Há edições bilíngues, que permitem comparar versões.

Baumgarten desenvolveu a proposta de Christian Wolff de estudar a capacidade de antecipar situações, tanto prevendo coisas prováveis de acontecer, como quem tem uma agenda a cumprir, quanto certos pressentimentos, de obscura origem, presságios: *praessagitia*. Propõe uma faculdade hoje esquecida, mas que ainda atinge as pessoas,

mesmo que seja substituída por estatísticas: o pressentimento surge do inconsciente, configura imagens, sensações e sentimentos obscuros, que prenunciam algo que poderá acontecer se X ou Y for feito ou chamam a atenção para algo esquecido. Há uma ponte que se estabelece entre o que aparece e o que fica desaparecido. Fica implícita, ainda que não desenvolvida, uma concepção não linear de tempo, seja de um presente que gera passado e futuro, seja de futuro que gera todo o presente que o gera. A perspicácia exige que, para ver através, se tenha a acuidade de imaginar o que fica além daquilo que se vê. Ela se funda numa revisão da concepção de verdade, em que o tempo faz parte de sua revelação, não como mensagem divina e sim como algo que ainda não está claro no que aparece.

O que ele buscava ao propor novas áreas de estudos ligadas às dimensões mais obscuras da mente eram estados fugidios de ânimo, que propiciavam uma visão de vivências abaixo do nível da consciência racional, permitindo formas de conhecimento que escapam à prosa do cotidiano, aos lugares-comuns da mente acomodada. São um modo de colocar a mão na consciência e avaliar afetos, imagens que querem fugir à consciência. Tornam-se um modo de elevar a percepção e desenvolver o distanciamento crítico. Há o encontro de som, palavra, imagem e sentido, de modo único e surpreendente.

Baumgarten construiu sua estética à base da retórica romana: Horácio, Quintiliano, Cícero⁵. Não examina a tragédia grega, cita pouco Aristóteles e Homero, não considera a literatura medieval ou moderna. Os contemporâneos iluministas, assim como Shakespeare e Cervantes, não existiam para ele: seu modelo era a literatura romana. Queria propor uma “doutrina da arte” (# 70 da *Estética*) que seria tanto mais útil quanto mais amplo o espectro de suas regras, quanto mais exatas e detalhadas, quanto mais fortes e básicas fossem. Supunha que quanto mais nítidas e claramente derivadas de “princípios verdadeiros”, tanto mais serviriam para orientar a práxis.

Ele aparenta propor um controle despótico sobre a produção artística. As leis específicas deveriam derivar de princípios gerais, que seriam a Constituição norteadora dos códigos. Normas estéticas se impuseram por 3.000 anos na arte egípcia, por 2.000 anos na arte católica. O que se chama de estilo de época, arte nacional, arte sacra, contém uma série de regras que aqueles que as obedecem não têm consciências: são como que manobradas por elas, pois significam o bom gosto, como a arte deveria ser. Assim, os faraós egípcios eram mostrados sempre de perfil e maiores que os membros da corte.

Com a especialização nas artes, perdeu-se a noção daquilo que as conjuga, reúne e une. Tem-se tentado isso com o estudo de sistemas intersemióticos, ou seja, como os sistemas sígnicos de uma arte se conjugam, se diferenciam, se articulam com os de outras. O cinema falado, por exemplo, gerou uma articulação entre sequências imagéticas e sequências sonoras, especialmente com a introdução da música para gerar mais eficácia para a ação encenada⁶.

Eisenstein foi um pioneiro nisso, mostrando como a montagem no cinema se fundava na figura retórica da metáfora. Para um poeta, determinada cena vista ou imagem memorada podem trazer significações que ainda não estão claras, mas estão presente na atenção que um julgamento íntimo faz com que ele se detenha na cena

5 BAUMGARTEN, Alexander. *Aesthetik*, Teil 1 und 2, Hamburg, Meiner Verlag, 2007.

6 KOTHE, Flávio R. *Literatura e sistemas intersemióticos*, SP, Ed. Cortez, 1981, em reedição revista e ampliada na Editora Cajuína, Cotia, 2019. Recomendável é também a reedição revista e ampliada da obra do autor: *Fundamentos da teoria literária*, ensaio, São Paulo/Cotia, Editora Cajuína, ISBN 978-85-54150-59-4, 426 páginas, 2019.

ou na imagem. Há algo mais latejando no que aparece, um sentido oculto, que precisa ser explorado e exposto do modo mais preciso possível. O enigma está em como se dão essas associações. Elas não são programáveis. Um modo de desvendá-las se esconde nas figuras de linguagem.

Quem segue as regras de uma escola de arte geralmente não sabe que está seguindo regras. Elas só se tornam problema para ele quando quiser sair delas. Caso se olhe a Esplanada dos Ministérios, em Brasília, há regras bem evidentes: 1) proibido construir telhados; 2) ornamentos são delitos; 3) o paisagismo deve só destacar os prédios; 4) a decoração deve ser escassa e submissa à arquitetura; 5) os prédios devem ser geométricos; 6) proibem-se parapeitos e tudo o que possa proteger os prédios da entrada de sol e chuva; 7) a parte externa deve privilegiar vidros para que os pássaros batam neles e morram; 8) não se obedecerão a sugestões decorrentes da destinação das construções; 9) a uniformidade deve sobressair sobre a diversidade; 10) a única decoração tolerada serão aparelhos de ar condicionado. Tais regras dominam a arquitetura brasileira há décadas. Professores se esforçam para formar arquitetos modernistas.

O que seriam esses “princípios verdadeiros”? O que é a verdade aí? Ele diz que a verdade é o imutável, o permanente: este é o modelo escolástico, de que na mente divina haveria formas espirituais de tudo o que existe, por isso seriam eternas. Isso não é mais, porém, do que uma fantasia historicamente datada. Mesmo que tivesse sido católica na origem, repassou para o luteranismo sem mudança substancial.

Por outro lado, Baumgarten afirma que a “*falsitas aestheticologica*” depende do “*pius*” (piedoso), do “*honestum*” (honesto), do “*decorum*” (correto): se a *falsitas* depende, a *veritas* deveria depender também. Por isso ele faz de conta que o *pius* romano e o *pius* luterano seriam o mesmo. O que Cícero queria dizer ao exigir a crença nos deuses romanos não é o mesmo que um luterano pensa, mas Baumgarten não aprofunda esta questão. Precisaria admitir que tais vetores possam mudar, mas exatamente isso ele não discute. Ao não discutir, fazendo de conta que o mesmo termo não atende a sentidos muito diversos, estende à “*falsitas*” a pretensão de eterna imutabilidade que ele crê ter na “*veritas*”.

Ele cita Cícero, que havia escrito que era preciso ser “pio”, isto é, reverenciar os deuses e seus sacerdotes: mas eram todos “pagãos”, romanos, não cristãos nem italianos. Ele não discute a diferença e a discrepância, a mudança de sentido que o mesmo termo pode sofrer ao longo das épocas. É como se cada época tivesse os seus deuses, verdadeiros porque corresponderiam ao que então se acreditava. Verdade não é, no entanto, apenas o que se acredita sobre algo: é preciso ver se a crença corresponde a algo verdadeiro, comprovável. Em princípio, acredita-se porque não é verdadeiro: se fosse, não seria preciso crer, bastaria aceitar a demonstrar científica, a argumentação filosófica.

Para o cristão, vale o “*credo quia absurdum*”, acredito embora seja absurdo, ou pior, acredito exatamente por ser absurdo. Se algo absurdo, não deve ser admitido pela razão, a não ser que esta consiga perceber por que algo absurdo é admitido. O antigos acreditavam numa deusa como Afrodite, Vênus, porque havia beleza feminina, havia o amor de mulheres e por mulheres. A divindade sintetizava algo que se percebia na vida familiar e social, tinha lógica. Ela acabava sendo uma “ideia” que tinha concretude em sentimentos e ações: a deusa se tornava uma alegoria. Ela já estava a caminho de sua representação em estátua, pintura, templo.

Se o que é falso esteticamente depende de critérios de crença, de moral e de conveniência social, a verdade também deveria depender deles, já que, sendo antítese, seria o mesmo pelo avesso, faria parte do mesmo esquema. Ela não seria, portanto, verdadeira por si e em si, mas apenas por extensão de quem ditava as regras sociais. Admitir isso seria, porém, não admitir a existência de Deus, não ver nele o fundamento de todo o saber.

Sendo a verdade vista como opinião social predominante, não se veria então na ideologia uma falsa consciência: seria apenas o reflexo das relações sociais. Quando se confundem esses termos, quem perde é a verdade e quem ganha é o autoritarismo, que trata de impor a todos a sua opinião parcial: tanto mais tentar impor quanto mais capenga for. As regras do correto variam conforme as épocas, os locais, as classes, os grupos sociais.

Uma parte querer se impor como verdade a todos é totalitário, é a sinédoque que perdeu a noção de que ela é apenas parte de algo maior. Querer igualar todas as partes como se fossem equivalentes seria não reconhecer a diferença entre elas, a não igualdade na qualidade do que nelas se produziu em momentos diversos. A sinédoque chama a atenção para aspectos do objeto e deixa o resto de lado, em especial aquilo que iria desmenti-la.

Quanto mais regras houver para uma composição artística, mais fácil fica para o computador gerar obras e menos espaço parece haver para a inventividade humana. Já se fez essa experiência com música barroca composta por computador. O ouvido mais refinado percebe, no entanto, a diferença. Para o grande artista, as interdições servem de estímulo sobre como se mover por outros caminhos. De qualquer modo, as profissões são afetadas pela informática, de maneira que novos profissionais terão de saber fazer só aquilo que máquinas por si não resolvem.

Para Baumgarten (#72), a regra superior é sempre mais forte que as regras subordinadas, as leis da estética são mais fortes que as regras das diferentes artes. Elas seriam, portanto, como as normas constitucionais em relação às leis dos códigos específicos. Mais fortes que as leis estéticas são, contudo, as normas emanadas do poder, sendo este não apenas o governo, mas diversas instituições sociais, como igreja, família, associações. Estudar a história de uma arte é receber as normas vigentes nos diferentes períodos e escolas, sem se ter consciência disso.

Em universidades e institutos de artes e ofícios somente se estudam as “artes” voltadas para a audição e a visão, deixando de lado áreas como perfumaria, culinária e massagem, sem que isso seja problematizado, pareça problema. É um determinismo metafísico, não visto nem superado, enquanto se ficam debatendo questões de gênero, escolas, minorias. Isso tudo se funda na divisão entre corpo e alma, entre material e espiritual, mas remete também à distinção entre arte e artesanato.

Cada arte estuda aspectos de sua teoria e história (como se fossem o todo), mas não costuma desenvolver a comparação com as demais nem estudar o parentesco entre elas. Não se estuda a estética enquanto teoria de todas as artes: quando se faz, é apenas para fazer variações em torno de pressupostos teológicos, que são solenemente ignorados. Ela não é a soma das teorias particulares nem dos procedimentos singulares: precisa elaborar o não ser da arte, afirmar a sua negação. As escolas e épocas da arte como que se anulam mutuamente à medida que se contradizem e se negam entre si.



Imitação e realismo

A famosa expressão romana, na *Arte Poética* de Horácio, “*ut pictura poiesis*”, tem sido vista como aproximação entre essas duas artes, mas ela está propondo que a poesia deveria ser como a pintura (e não a pintura como a poesia). Embora aponte a pintura como modelo, pressupõe que nela se representem cenas épicas, paisagens da natureza e instantâneos do cotidiano: ou seja, os gêneros literários – epopeia, sátira, lírica – seriam os modelos da pintura que seria modelo da “poesia”. Vitruvius deixou bem claro o seu horror à pintura que não fosse realista: um leão não poderia aparecer numa flor (como se o galho pintado tivesse de carregar o animal).

O dito propõe um sistema de intercâmbio das artes, como se pudessem dialogar entre si. Como se dariam essas “equivalências”? Subjacente, pressupõe-se um sistema já consolidado das artes, a ponto de poderem intercambiar suas experiências, como também uma estrutura social permanente: nos painéis de paredes, o épico seria expressão dos feitos históricos de aristocratas; o satírico seria a relação do humano com o animal e o lado baixo da sociedade, os escravos; o lírico manifestaria a vida doméstica, privada, a subjetividade.

Quando a pintura constrói uma cena épica, precisa transpor a ação que caberia em cantos de uma epopeia ou capítulos de um romance histórico para um instante paralisado, congelado, como se o tempo tivesse parado de correr. Os gestos ficam suspensos no ar, sugerindo um antes e o seu depois, mas a se negarem na paralização dos movimentos. O instante precisa ser selecionado e montado de tal modo que pareça dizer o tempo sem ter tempo para seu dizer.

Gestos fixados em pinturas, esculturas e fotografias devem adensar no seu instante o antes e o depois, de maneira que uma história se condense no instante. Nietzsche achava que cada gênero de arte não deveria se contaminar pelos demais e tratar, sim, de desenvolver suas especificidades. Ele criticava Delacroix, que num painel queria escrever uma epopeia inteira. A famosa tela “A Liberdade Guiando o Povo”, que está no Museu do Louvre, não foi muito exibido enquanto a monarquia imperava, pois era a celebração da rebelião popular em prol de um Estado democrático e republicano. A

Figura 11 - A Liberdade Guiando o Povo (1830), Museu do Louvre - Paris.

obra foi, no entanto, preservada.

Essa mulher com os seios desnudos é a alegoria da Liberdade (Fig. 1). Eles aparecem para torná-la mais atraente e compensadora, mostrar que não há nada a encobrir: representa o aparelho de Estado que deve ajudar o povo. Os seios são a fonte do leite materno: espera-se que se instale um Estado capaz de garantir aos cidadãos educação, saúde, segurança, moradia e, principalmente, o ultrapassar da repressão, do aniquilamento das camadas mais pobres. A história é feita de lutas, ela caminha sobre cadáveres. Athos Bulcão me recomendou ler os *Diários de Delacroix*. São muito interessantes. Contam, por exemplo, a doença pulmonar de Chopin, o luto pelo falecimento dele, as visitas de Baudelaire. Como o pintor tinha forte interesse pela política, seriam de se esperar grandes registros sobre a revolução de 1848. Exatamente este ano falta, parece que o autor esqueceu o manuscrito numa caleche.

Quando um poema procura desenhar um quadro, ele pode descurar dos conceitos, da sonoridade, do ritmo. Subjacente está a doutrina mimética, que uma vez propõe “copiar a realidade” na pintura, para depois copiar a pintura na poesia. Nos dois gestos, descarta-se o que é fundamental: a linguagem peculiar da obra. A verdade desta não está em reproduzir apenas algo externo, como se fosse mera “adaequatio” entre uma coisa e a “mente” da obra, mas aquilo que a obra tem a revelar instituindo um mundo próprio.

Adorno procurou manter a doutrina estética dizendo que a obra imita a si mesma. Claro, ela pode ter uma reflexão crítica sobre si mesma em seu corpo, mas não é um “espelho”. A obra como que se separa de si mesma, se refazendo num vazio de si. Na pintura é evidente a diferença entre a postura dita acadêmica, em que se procurava transpor a realidade de três dimensões para as duas da tela. Van Gogh deixou marcada na tela a pincelada, de maneira que o quadro ia adquirindo uma terceira dimensão, que não era, no entanto, a da realidade. Quando René Magritte pintou com acurácia um cachimbo na tela e escreveu em baixo “Ceci n’est pas une pipe.”, pondo inclusive um ponto final: ao dizer que não era um cachimbo, estava negaceando com o fato de ser pintura, não utensílio.

O artista tem de saber fazer o que sua arte demanda, resolvendo com técnicas o que pretende sugerir. Ele pode, por exemplo, usar determinadas cores ou esquematizar o objeto, para conseguir um efeito melhor. A questão técnica da construção se contrapõe à mera cópia da “realidade”. Decifrar técnicas é um modo de buscar o dito, o sugerido. A tela pintada também é real. Partindo do mesmo modelo, autores produzem obras diversas, das quais raramente uma será arte maior.

Adorno chegou a propor que a arte abstrata “refletia” o caráter abstrato das relações sociais no capitalismo industrial, em que não se teriam mais relações interpessoais e sim apenas relação com a função que o outro desempenha. Do mesmo modo se poderia propor, porém, que uma pintura abstrata seria o recorte de um trecho da natureza, como um trecho de nuvens, de relva, de folhagem. O que mais se precisa saber é o que foi feito com isso, o que se constituiu como obra que atrai a atenção por sua beleza.

A questão do “realismo literário” tinha subjacente uma concepção de verdade como *adaequatio*, uma correspondência entre o que estaria na obra, como se fosse uma consciência, e o “mundo das coisas”, que tanto poderiam ser externas como lutas de classes quanto poderiam ser tensões internas, dramas de consciência. Isso está além do que foi proposto por Lukács e Brecht, Benjamin e Adorno. Não se está afirmando que não haja alguma correspondência entre a esfera da obra e esferas que lhe são externas, mesmo que tenham sido internalizadas.

Querer transpor para uma arte o que é mais adequado a outra pode ser um caminho estimulante, mas pode acabar redundando em prejuízo, pois o gênero de chegada pode cair em cacotias que não são apropriados ao seu modo de ser. É preciso saber explorar os potenciais da linguagem específica. Vitruvius sugeria que afrescos poderiam representar cenas mitológicas ou heroicas (afrescos épicos, a colocar modelos dignos de imitação), cenas campestres ou portuárias, representando a ligação do homem com a natureza (como ocorria no teatro satírico). Tais sugestões temáticas serviam para manter o culto aos deuses e heróis ou trazer para dentro da casa urbana a paisagem rural ou marítima perdida. Ele usou gêneros literários para classificar afrescos. Quando o patriciado e a aristocracia já não dominam mais, outros temas, antes menosprezados, passaram a se fazer mais presentes.

Difícil tarefa na correlação entre as artes é saber até que ponto o que serve para a linguagem de uma pode ser ou não adequado à linguagem de outra, saber como deve ser feita a transposição. Não há uma definição exata, uma regra geral, uma teoria consistente para isso. A prática exige mais que competência técnica: exige talento de fazer o equivalente, que não é o igual, mas o que valeria como correspondente à diferença semiótica. Existem obras que fazem o exercício prático disso e podem servir de objeto de estudo singular.

Vamos ver o seguinte terceto para exemplificar:

Rabo solto de calango
Vejo o texto rebolando:
De longe fico espreitando.

Há muita ironia aí. Quando um calango se vê ameaçado de morte, solta a ponta do rabo, que sai pulando como se fosse um verme vivo, que atrai a atenção do predador, enquanto o calango se afasta. Depois a ponta do rabo volta a crescer. Esta é uma cena em si. Quando um escritor vê uma analogia deste rabo com um texto que ele vai publicar, o autor se coloca na posição de calango, um pequeno animal, em geral menosprezado e não cultuado. Ele enfatiza que o texto, que parece ser o próprio autor se manifestando, não é mais o autor: é algo que se desprende dele e vai ter vida própria. Era parte dele: tornou-se passado.

O autor se ironiza ao sugerir que é como um calango, embora esteja num jardim das musas. Ironiza também o leitor, ao sugerir que ele é como um predador, que quer se nutrir do autor. A ironia principal está, no entanto, na distinção entre o autor e o que se supõe que seja o seu correlato objetivo: a ênfase é que o autor pode se ver de longe ao ter já a subjetividade objetivada no texto.

Como é que ele chega a fazer essa associação? Como ele junta a cena do calango com o gesto de escrever e publicar? Tanto ele pode ter visto acontecer a cena quando se preparava para publicar quanto pode ter se lembrado de tal cena quando quis encontrar um equivalente imagético no imaginário. Não há apenas uma relação de analogia de duas cenas. Há uma profunda ironia do autor consigo mesmo. Não há o menor orgulho de dizer “sou autor, vejam como sei me mover”.

O termo “rebolando” rememora a cena de uma passista de samba dançando na avenida ou no barracão da escola. Isso introduz um contraste cômico entre os movimentos ditos espirituais do texto e os ditos carnavais da dançarina. O autor se vê como um calango, portanto um ser considerado baixo na escala social. Ele próprio é um rabo solto. Ele é e não é. Deixa de ser o que era, para tentar se recompor. Se conseguir se salvar, vai se tornar idêntico ao que já era; ao se salvar, não é como era.

Fica aí, no entanto, pendente algo anterior: a situação de perigo em que o calango se viu, a ponto de se desfazer de um pedaço para se salvar. Sugere-se que a obra se origina de uma situação dramática, em que o autor precisa gerar a obra para conseguir escapar quase ileso. A obra surge à beira-abismo. Um passo à frente é um passo para trás. O texto é a morte do autor, alimento do leitor.

Quando Liszt tomou um poema de Petrarca para fazer uma peça de piano, construiu uma relação entre a obra literária e a musical. Compositores podem partir do mesmo texto literário e chegar resultados bem diferentes. Para a famosa Canção de Mignon, cuja letra aparece no *Wilhelm Meister* em alemão como se tivesse sido cantada em italiano e se referisse à Itália, há mais de trinta transposições musicais diferentes, várias feitas por compositores famosos, todas diferentes entre si. Que partam do mesmo texto permite comparar as diferenças.

Pode-se comparar também o original com a versão feita por Gonçalves Dias no “Minha terra tem palmeiras”, para dizer a seguir “as aves que aqui gorjeiam/ não gorjeiam como lá”. O “aqui” se refere a Portugal. Não é apenas a constatação de que as aves europeias não cantam como as brasileiras: busca afirmar que estas cantam melhor que as da metrópole lusitana. Ora, isso é uma patriotada, que nada tem de objetiva. Que ela seja repetida nas escolas do país e decorada pelos brasileiros faz parte da utilização do cânone como doutrina de Estado. A outra ponta deste patriotismo é sua manifestação fascista. O amor à pátria não exige que se menospreze outros países como é feito por G. Dias.

O principal não é visto pelo aluno brasileiro, pois seu professor também ignora. O poema apenas inverte o sentido da primeira estrofe de Goethe. Neste, havia uma distância crítica em relação ao próprio país ao exaltar uma terra distante, a Itália, com mais sol, limoeiros, céu azul. Nas estrofes seguintes, Goethe fala de palácios que esqueceram de cuidar das crianças pobres, com isso critica toda a tradição aristocrática europeia (que o herdeiro de latifúndios no Brasil não quis transpor) e fala de uma raça de dragões que vive nas altas montanhas. Essa busca do mais elevado não esquece o mais baixo na terra. Gonçalves Dias não chega ao nível de Goethe, mas é exatamente isso o que não se quer mostrar na escola brasileira.

Quando uma ópera é transposta para piano ou um concerto de piano e orquestra é transposto para dois pianos, permanece-se dentro da linguagem musical, embora com outros instrumentos. Quando de um romance se faz um filme ou de um poema uma escultura, linguagens diferentes buscam o mesmo, para acabar fazendo obras bem diferentes. Ao fazer uma “adaptação”, tende-se a perder a diferença para mais que havia no original. Faz-se uma “tradução” de uma linguagem para a outra, mas o principal seria desenvolver o que é possível dentro da linguagem em que se está fazendo nova obra.

Os russos estão chegando

Os formalistas russos iniciaram estudos surpreendentes no diálogo entre as artes, mas pararam no caminho, foram parados por causa do dogmatismo no poder. Eram ligados às vanguardas, não aderiram à tese de que a arte deveria ser simples e educadora das massas, Propuseram o estranhamento (*ostranenie*) como princípio geral das artes. Ele é uma espécie de mimese às avessas, o contrário da noção marxista de realismo. Mostra o semelhante para enfatizar o dessemelhante.

A arte não se define, porém, apenas pelo estranhamento. Se não houver referência ao “normal, habitual”, não se sabe do que se estranha. Os formalistas exploraram

diversas figuras de linguagem como estratégicas para entender determinadas obras ou a conexão, por exemplo, entre a metáfora na poesia e a montagem no cinema. Todas elas são um modo peculiar, diferenciado, estranho, de encarar as coisas. Em vez de pensar, como a tradição retórica e poética ocidental, as figuras em termos de identidade, é preciso perceber mais a diferença, a não coincidência. Com isso se desperta e se ativa o olhar do espectador, levando-o a ter mais consciência. Não era, portanto, apenas um princípio formal. Era uma revolução na estética, enquanto o marxismo era conservador.

Cinema e poesia aparentam pertencer a universos distintos, como se não pudessem ter semelhanças estruturais, algo diferente do que é recitar um poema num filme ou citar um filme num poema. Eisenstein escreveu sobre metáfora e montagem, mostrando como a metáfora é uma montagem, enquanto a montagem funciona como relação metafórica mediante a metonímia. O cinema impressiona mais porque é reforçado pela música. Quando ela é escutada sem as imagens do filme ou se vê um filme sem áudio, ambos se tornam pobres. Um desenho animado tem mais graça porque a música enfatiza as imagens. Há um ritmo da linguagem visual que precisa ser acompanhado pelo ritmo da música. Nessa relação, a música tende a correr atrás do que é ditado pelas imagens, mas ela já deixou de ser um vetor secundário, como era no cinema mudo como mero acompanhamento.

Se é difícil discernir leis em cada uma das artes e suas épocas, mais difícil é formular as leis intersemióticas. Num *pas de dés*, a bailarina, embora menor e mais frágil, tende a se destacar, servindo o bailarino para lhe dar apoio; num duo ou trio musical, o instrumento mais agudo e “fraco”, como o violino ou clarinete, acaba preponderando sobre o piano ou o violoncelo. Como estudo das leis gerais de todas as artes, a estética tem procurado formular princípios como simetria, proporção, correlação volumétrica, mas eles não conseguem explicar o que torna bela uma obra, pois podem existir em obras que não são artísticas. Em cada caso, o artífice precisa usar seu conhecimento técnico, sua imaginação e sua inventividade para conseguir produzir em outro gênero ou outra linguagem um equivalente ao modelo.

Como os recursos técnicos e as peculiaridades das linguagens não se correspondem exatamente, só traindo é que se pode ser fiel. É preciso encontrar um modo de produzir que tenha valores respondentes e, se possível, que ultrapassem o ponto de partida. As regras podem ser quebradas, pois a obediência cega gera monotonia. Convém que elas sejam seguidas até certo ponto, para daí introduzir variações e rupturas que surpreendam. O material deve ser usado em cada arte de acordo com o que o autor quer constituir, a ideia que quer representar.

As atividades dos profissionais ditos liberais, como os advogados, sugerem que exercem uma arte livre, a que não seria feita por um servo ou operário fabril. O capitalismo teve de romper com a servidão feudal para se tornar efetivo: talvez não tenha maior sentido usar tais conceitos. O termo “líber” poderia derivar não de “livre” e sim de “livro”. Profissional liberal seria o que estudou em livros.

Qual é a diferença entre o arquiteto e o mestre de obras? O primeiro tem uma formação baseada em livros e dados digitais, teórica; o segundo, em pedras e tijolos, prática. Ao arquiteto falta às vezes uma noção mais clara do trabalho manual na construção, assim como o mestre de obras vai precisar cada vez mais de formação teórica. Que o livro esteja sendo superado pelo tablet ou outras ferramentas eletrônicas não altera a diferença entre conhecimento que seja uma extensão da mão e aquele que é uma extensão dos sentidos ou do cérebro.

Fica em aberto, porém, a questão de haver um segmento social voltado para o trabalho criativo, que tanto pode ser de um artista quanto de um programador de informática, um decorador de interiores, um inventor de novas tecnologias ou um cientista voltado para a pesquisa. É um setor que pode mobilizar enormes recursos econômicos e influenciar fortemente a evolução social.

Se alguém se volta para colagens virtuais, feitas no computador, ele poderá ser considerado um artista? Ele não é um artista porque se intitula um artista nem é melhor artista por se valer de um recurso técnico que inexistia em séculos anteriores. As novas tecnologias não descartam técnicas tradicionais das artes plásticas. Se alguém recorta figuras de revistas e faz uma nova montagem delas, que não estava em alguma revista, isso por si não é arte, mas artesanato. Quem faz montagens não é fotógrafo nem pintor: recorta e remonta figuras. Que ele faça uma montagem parece, nesse sentido, uma atividade menos criativa do que o pintor que desenha e pinta figuras por ele inventadas. O que importa é, porém, o resultado a que chega a colagem, saber se conseguiu expressar uma ideia nova, produzir uma combinação interessante e surpreendente, algo que possa ser visto com agrado dia após dia, como se fosse um bom quadro.

Hegel, arquitetura e poesia

Hegel propôs o conceito de espírito absoluto, em que o conhecimento do sujeito teria plena objetividade: talvez ele tivesse uma secreta pretensão de chegar a ele. Não há, porém, espírito absoluto. Ele sempre é relativo, subjetivo. Para chegar a uma verdade total, deveria alcançar a totalidade, suposta na onisciência divina. Isso é um sonho do crente, não um fato real.

Em sua *Estética*, montou um esquema de gêneros artísticos e épocas que tem uma lógica interna, permite que se tenha uma visão que parece abrangente da história, mas só entra na história aquilo que o seu olhar abrange. Começa a história da arquitetura com as pirâmides egípcias para acabar nas catedrais românicas, mas nesse esquema ficam fora a arquitetura da China, do Butão, da Índia, do Japão, como também o arranha-céu feito no século XX e as palhoças dos aborígenes. Deixa de fora a dança: pode-se supor que ela seria escultura em movimento, mas quem dança percebe que há muitos passos que não fazem parte de uma pose escultural. Hegel não conheceu o cinema, mas este só desenvolveu sua linguagem própria quando deixou de ser apenas teatro filmado, desenvolvendo técnicas como a movimentação da câmera e a montagem.

Aristóteles achava que conhecer é converter o desconhecido, o novo, a conceitos já conhecidos. Isso contém, no entanto, uma contradição central. Ao se fazer esta redução, deixa-se fora a diferença do novo, do ignoto. Ele obriga a desenvolver conceitos próprios, capazes de abranger o diferente.

Quando se comparam as aulas sobre *Filosofia da arte* e cartas de Hegel com a *Estética*, percebe-se que nesta ele quis apenas montar um esquema que permitisse discernir o movimento da história da arte europeia. Ele tinha abertura para outras artes e cultura, para obras novas que estavam aparecendo em sua época e meio. Um esquema didático não pode ser tomado como espírito absoluto. Ele é uma simplificação, por mais complexo que pareça.

Querer ver nas linguagens não verbais o grande passo contemporâneo é, por um lado, uma banalidade, uma obviedade; por outro, uma falsidade. Tipos de signos não explicam fatos, mas textos explicam contextos. Hegel já havia observado na *Estética* que a arquitetura é uma linguagem simplória se comparada com a poesia (*Dichtung*).

Para entender as pirâmides é preciso recorrer à literatura egípcia, mas isso por si não basta: pertence ao mesmo mundo. A arte grega tem sua fonte e referência em Homero e na religião, mas não consegue ir além do horizonte dos deuses.

Há poesia capaz de articular um diálogo com a filosofia e ultrapassar seus limites. A hermenêutica faz conceitos se esforçarem para entender o que fizeram grandes poetas. Não se trata de fazer rimas sobre borboletas, flores e jardins, produzir algo edulcorado e cheio de banalidades, incapazes de resistir a uma visão crítica. Não é dessa “poesia” que se está aqui falando e sim de algo que pouco existe em língua portuguesa.

Será que a poesia hermética de Mallarmé, Fernando Pessoa, Heidegger ou Celan é o gênero que melhor busca a transcendência? Esse curso e percurso demanda linguagem tão cifrada, tão difícil que parece ser a negação da comunicação. Ela é o oposto da linguagem jornalística, embora o “*Un coup de dés*” tenha sido inspirado na tipografia dos jornais, ou seja, ter manchetes em letras maiores, subtítulos um pouco menores e depois o grosso do texto em caracteres legíveis, mas pequenos. Essa distribuição gráfica correspondia também ao princípio sinfônico de um tema principal, temas secundários e variações em torno deles. O poema hermético não se preocupa em fazer da visualidade uma central significativa.

O que aqui importa é que a encenação da obra na página encena uma figura virtual, para configurar o que a obra quer sugerir. É algo sugerido na obra, mas ela não se confunde com o buscado, embora ele se funda com ela, se funda nela. É a sugestão de uma ausência que é presentificada, como uma sombra que acompanha a obra, é seu sentido como também sua negação. O poema hermético radicaliza essa operação, pois o que ele institui é tão fragmentado, tão elíptico, que fica mais a caminho da não linguagem do que da expressão clara de algo.

Em busca de conclusões

Há uma contradição na linguagem da arte: ela se faz entre querer dizer e não poder dizer, entre sugerir o que não consegue dizer e a necessidade de ir além da vaga sugestão. Surge então a pergunta se, a pretexto de ultrapassar a tradição metafísica, não se recai novamente na estética da alegoria, em que se teria a representação concreta de uma ideia abstrata, um produto a acenar algo divino. Em vez de progredir se recairia no mesmo, que retornaria sob a aparência de ter superado a duplicação metafísica, de não ter retornado ao mesmo.

Quem cala parece que consente. A não ser que expresse seu não consentimento ao registrar que está sendo calado, que não haveria mais nada a dizer. Há, porém, o que não pode ser dito, pois não temos ainda conceitos nem linguagem para dizer. Nada dizer seria deixar que a tirania aja sem uma voz que a enfrente, mas o peso da tradição muitas vezes consegue impedir que o essencial seja dito.

As figuras retóricas estão presentes na publicidade, mas não interessa a ela que sejam percebidas, pois perceber significa amortecer o impacto do propagado, a capacidade de convencimento que lhe é vital: ela faz de conta que quer atender a necessidades do receptor, mas só trata de atender às de quem a paga. Elas existem no cinema, como foi mostrado por Eisenstein em *Metáfora e montagem*, ao mostrar como a montagem que marca o cinema é calcada na aproximação que a metáfora faz de coisas diversas. Chklovski mostrou como figuras retóricas explicam a estrutura de narrativas e peças de teatro. Jakobson insistiu na metáfora e na metonímia, mas há outras que são estratégicas para a leitura textual e semiótica. Fundamental é ver se há um mecanismo

em comum a todas as figuras de linguagem, para ver nelas uma ponte para entender a arte.

Fazer e apreciar arte é um modo de conhecimento não apenas conceitual. Talvez o mais relevante no sentido de ultrapassar os limites do conhecido sejam esses percursos pelo além do conceitual. Não é eliminar o conceitual. É ver que ele não basta. Só que o fundamento não se dá mais, como em Kant, no pressuposto metafísico de que as coisas se dividem entre as visíveis e as invisíveis, sendo estas mais importantes do que aquelas. Há coisas que os sentidos não percebem e que não estão ainda conceituadas: isso não significa optar pela religião como forma superior de conhecimento.

Figuras retóricas ajudam a fazer a leitura de prédios, de construções de naturezas várias, todas elas tendo subjacente a intenção de convencer. Seria preciso distinguir claramente, no entanto, entre o sentido pretendido por esses constructos e aquilo que se pode ler sob as linhas, nas entrelinhas, no reverso da linha. A cúpula de uma catedral pode pretender, por exemplo, reproduzir a abóbada celestial, mas é também um modo de ocultar a presença da infinitude do céu estrelado, assim como a igreja toma conta do sagrado e finitiza a infinitude, para dar uma segurança que lhe garanta poder e prestígio. A forma de uma igreja pode pretender estar baseada no formato da cruz, mas a própria cruz pode ser lida como exaltação do sadismo e atrofia de potencialidades.

Não é bom ator quem parece estar apenas representando; não é boa propaganda aquela que aparece como mera propaganda; a retórica que aparece como retórica não funciona bem no sentido de levar ao convencimento. Pascal dizia que zombar da filosofia é verdadeiramente filosofar, que os juízes precisam usar roupagens e tribunais imponentes porque eles não são a justiça, assim como médicos precisam impressionar porque não são a própria saúde em ação. É preciso ir além dessas estruturas para cumprir o que nelas se promete. Por mais que figuras de retórica expliquem estruturas de obras, a qualidade destas surge como algo além da explicação que elas possam acenar.

MONTAGEM E ESTRANHAMENTO

A renovação da linguagem nas vanguardas russas

ASSEMBLY AND ESTRANGEMENT
The renewal of language in the Russian avant-gardes

Aline Stefânia Zim¹

Resumo

As expressões do cinema poético, cinema puro ou do cinema intelectual dos anos 1920 trouxeram o discurso antirrealista da descontinuidade visual como a nova linguagem. Contra a ideia de representação e mimese da realidade do cinema narrativo, as vanguardas provocavam a estranheza no espectador. O acesso à obra não era imediato: era mediado pela teoria e pela conceitualização. O problema central da montagem no cinema foi a busca desse “novo realismo”, cuja estética estava apoiada na essência fílmica, na linguagem poética ou num idealismo evidente, seja ele formalista, no caso das vanguardas francesas, seja social, quando se trata do cine-discurso soviético. Tomando o princípio formalista de que a linguagem precisa se renovar através da arte, configurou-se nos anos 1920 uma estética de vanguarda, em contraposição ao cinema naturalista, que primava pelas técnicas da imitação e do ilusionismo.

Palavras-chave: estética, cinema, vanguardas, montagem.

Abstract

The expressions of poetic cinema, pure cinema or intellectual cinema of the 1920s brought the anti-realist discourse of visual discontinuity as the new language. Against the idea of representation and mimesis of reality in narrative cinema, the avant-garde provoked strangeness in the spectator. Access to the work was not immediate: it was mediated by theory and conceptualization. The central problem of montage in cinema was the search for this “new realism”, whose aesthetics were based on the filmic essence, on poetic language or on an evident idealism, be it formalist, in the case of the French vanguards, or social, when it comes to Soviet speech cinema. Taking the formalist principle that language needs to renew itself through art, an avant-garde aesthetic was configured in the 1920s, as opposed to naturalist cinema, which excelled in the techniques of imitation and illusionism.

Keywords: aesthetics, cinema, vanguards, montage.

Estranhar é preciso

Do sublime ao grotesco, não há mais que um passo (Serguéi Eisenstein. In: XAVIER, 2008b, p.203).

As artes do início do século XX ensaiam a renovação das linguagens artísticas, em direção às vanguardas modernas. Os “ismos” do final do século XIX já transitavam entre a expressão pictórica e a abstração formal, contra as tendências academicistas da imitação, do classicismo e do realismo, tanto na pintura, literatura, cinema e demais expressões. As vanguardas modernas expressavam o estranhamento e, muitas vezes, a oposição radical às tradições clássicas. A expressão artística – poética, abstrata ou expressionista – alinhada aos discursos teórico-crítico da modernidade, supunha, além de um antirrealismo, um outro modo de ver o mundo, ou seja, um “novo realismo”.

Nesse sentido, os artistas defendiam suas interpretações como mais próximas da realidade da vida moderna, comparadas aos ideais classicistas. Se o realismo era uma questão de ponto de vista, a pintura impressionista seria mais “correta” que a classificada como “realista”, já que representava melhor a sensação visual captada pelo olho humano e as propriedades físicas da luz. Os surrealistas diriam que a realidade organizada pelo senso comum não é tão real quanto a dimensão surreal que emana das imagens. O cinema poético, por sua vez, seria mais realista que o naturalista por traduzir as imagens do pensamento, de forma descontínua, o que a qualificaria como mais natural. Em contrapartida, as linguagens que imitam a realidade ou a encenam, seriam artificiais.

De fato, as vanguardas nem sempre negam a realidade. Nos anos 1920, questionaram a representação em si, a mimese como procedimento, reclamando a autonomia do objeto artístico em relação ao seu contexto. As qualidades artísticas eram, nesse ponto de vista, intrínsecas, sem correspondência às qualidades externas, e de acesso não imediato; era necessária a teoria, o conceito para entender a obra. O que as vanguardas defendiam era o deslocamento do objeto, tanto do seu contexto convencional, quanto das suas qualidades utilitárias, em direção às suas qualidades estéticas, puras ou plásticas. Nas artes abstratas, buscou-se uma essência objetiva; no contexto expressionista, evocou-se a essência humana perdida, em busca do florescimento espiritual.

O deslocamento é um recurso típico da *Collage* e da Montagem nas artes visuais. O fragmento, o recorte e a colagem são procedimentos artísticos que redefinem o objeto. Fora do seu contexto original, o fragmento adquire autonomia e unidade, ao mesmo tempo que ganha outros sentidos em novas composições. Há na *Collage* um complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem a partir das diferentes associações, choques e tensões entre as imagens. Surgem constelações imprevistas, provocando uma série de deslocamentos, inversões, rupturas, descontinuidades, emergências, anacronismos e sobrevivências (BERENSTEIN, 2018). A própria história da modernidade poderia ser interpretada à luz de uma história da fragmentação. (FUÃO, 2011, p. 15). Nesse contexto, o deslocamento – e o descolamento – do objeto do seu contexto original pode ser interpretado como a desautomatização do discurso dominante, ou seja, como o estranhamento das convenções artísticas. Tal categoria, estudada por Vitor Chklovski, no início do século XX, foi fundamental para entender a estética das vanguardas.

A finalidade da arte, segundo o ensaio de Chklovski *A arte como procedimento* (TODOROV, 2013), era de romper com a automatização mediante o estranhamento. Segundo as leis gerais da percepção, uma vez que se tornam habituais, as ações também se tornam automáticas. A ideia da economia de forças mentais para o formalista

¹ Doutora em Arquitetura e Urbanismo pelo PPG da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (2018) em Teoria, História e Crítica, na Linha de Estética, hermenêutica e semiótica. Professora e pesquisadora no Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário de Brasília (CEUB). Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Brasília: arquitetura, habitação e espaço urbano. Pesquisadora do Grupo Paisagens Híbridas da UFRJ.

russo dialoga com a ideia da automatização da língua em direção aos procedimentos da supressão da linguagem cotidiana. Para sobreviver, a linguagem precisa se renovar. A arte teria, nesse sentido, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual que é estruturada pelas convenções.

O estranhamento trata de particularizar a experiência da percepção estética sobre as imagens para que o contato com a arte seja um procedimento dificultoso e lento. As imagens tornam-se dispositivos singulares da percepção em oposição aos dispositivos automatizados pela linguagem cotidiana que, em geral, não é vivenciada, mas apenas reconhecida distraidamente. A linguagem artística ou poética quebra o automatismo da linguagem cotidiana, em oposição ao cânone, e não a favor dele ou das instituições que o financiam. Desse modo, o estranhamento afasta o objeto do modo habitual de ele ser visto (KOTHE, 1981, p.153-170).

A origem do termo “estranhamento” é a palavra *ostranit*, derivação livre de *ostranenie*, termo latino usado no contexto do Formalismo russo da segunda década do século XX, cuja tradução apresenta divergências. Por vezes é traduzido por singularização, desfamiliarização ou estranhamento; esse último é uma derivação imprecisa do inglês *enstrangement* (BURNS, 2009). O termo “estranhamento” aqui é desenvolvido em dois sentidos: 1) de surpresa, ou pavor, diante do desconhecido; e 2) como procedimento de desautomatização do olhar habitual pelo afastamento do objeto da sua identidade, na dialética da não-identidade, ou seja, na negação do modelo, que apresenta em sua essência o próprio modelo.

Os formalistas russos defenderam a ideia de que era preciso estudar os traços específicos das obras literárias. Estavam lutando pela especificidade da literatura, a arte literária como tal, assim como os arquitetos hoje lutam pelas especificidades da arquitetura e urbanismo em relação às outras artes. Há também nos movimentos vanguardistas uma vontade implícita de conquista do espaço e de afirmação de classe como grupo ou disciplina reconhecidos. O objeto artístico parece, nesse sentido, analisado mais pelos fatores externos e pouco pela sua natureza.

O conceito de *ostranenie* talvez seja a síntese do que a retórica tradicional tentou compreender pela metáfora, metonímia, sinédoque etc. A visão habitual do mundo, desautomatizada pelo estranhamento, era uma visão ideológica de acordo com os interesses da classe dominante da época dos formalistas. Chklovski, procurando justificar teoricamente as inovações do futurismo, criou uma categoria capaz de ultrapassar as limitações e características deste movimento. Assim, o formalismo superou os limites das metodologias dominantes, transformando-se numa ciência literária autônoma, independente, a partir das qualidades intrínsecas do material literário (TODOROV, 2013).

O papel renovador da arte, no contexto formalista, é necessário onde predomina o automatismo da percepção; o sistema só poderia ser revelado pela desautomatização da visão de mundo, pois o hábito impede de ver e de sentir os objetos. Os formalistas defendiam a ideia de que para sobreviver a linguagem deveria se renovar. A arte teria, então, a finalidade de desautomatizar a percepção habitual do mundo, já que a produção artística estava submetida às convenções vigentes e sujeitas ao seu caráter sistemático. A desautomatização é um termo usado pelos formalistas e que foi adotado pela Escola Estruturalista de Praga como recurso de estranhamento dos automatismos produzidos pelo uso da língua. Contrapondo-se ao automatismo, que se dá pela familiarização do conteúdo, os formalistas defenderam a condição da incessante novidade da obra, ou seja, da vanguarda como procedimento.

A automatização da linguagem pode ser análoga à automação no mundo do trabalho em que há a automatização dos processos – de humanizados para automatizados. As tarefas processadas pelas máquinas refletem-se nas relações humanas automatizadas pela linguagem convencional. Por isso a figura do autômato, diante da arte, que deverá exercer o seu papel de agente da desautomatização da linguagem. As convenções artísticas, nesse sentido, facilitam o automatismo porque têm como objetivo primordial a sua permanência: tornam a percepção um hábito.

O artista “convencional” (que é dirigido pelas convenções) atribui ao seu trabalho um significado inerente e coerente à sua época; produz, portanto, uma obra orgânica. Para o vanguardista, ao contrário, a obra é inorgânica, ou seja, retirada do seu contexto funcional para ser um fragmento. O convencional trata seu material como uma imagem viva da totalidade, enquanto o vanguardista isola-o, fragmenta-o, arrancando-o à totalidade da vida. O artista de vanguarda, ao montar a sua obra, junta fragmentos atribuindo sentidos onde o sentido pode ser a indicação de que não existe mais nenhum sentido (BÜRGER, 2012, p. 128-130).

A essência da primeira fase do Formalismo russo não foi em si o estudo da forma e de sua sistemática – o que daria o suporte para o estruturalismo do pensamento ocidental no decorrer do século XX – e sim a particularização do objeto literário em relação ao seu contexto. Por isso, a metodologia formalista é defendida como a ausência do método, ou seja, a sua negação. Negando um método, porém, tem-se outro: o princípio de que o método deve ser imanente ao estudo. O que surpreende, entretanto, é que os estudos formalistas não se mostram fechados, há a liberdade de incorporar fenômenos irreduzíveis às leis já formuladas, permitindo a revisitação dos procedimentos. Essa condição foi interpretada por muitos como a fragilidade do movimento, mas levou-os ao aperfeiçoamento e à evolução do método – o que pode ter sido a sua grande contribuição na teoria literária.

A obra de arte guarda em si a relação a outras obras, a partir de associações entre ambas e do modo de produção que as originou, de acordo com a citação de Chklovski de que “toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p. 53). Nesse sentido, o conceito de *ostranenie* é essencial no estudo da estrutura dos movimentos de vanguarda. Ao lado da atualização, da desfamiliarização e da desautomatização, o estranhamento é intrínseco ao discurso vanguardista, já que a natureza das convenções é a de permanecer como convenção.

Os estudos formalistas desencadearam o surgimento do Círculo de Bakhtin, da Escola de Praga, da Escola de Tartu, da Escola de Konstanz e do Estruturalismo (KOTHE, 1981). Numa visão mais ampla, o método formalista tratou, além dos problemas particulares da ciência literária, dos problemas teóricos e gerais da estética – literatura, artes plásticas e visuais, arquitetura e cinema –, em direção a uma teoria geral da arte. Ao recusar a abordagem psicológica, filosófica e sociológica dominantes, integraram-se às vanguardas artísticas da época, como o Construtivismo russo e o Futurismo, trazendo a obra para o centro da análise.

A montagem como procedimento

Na segunda fase do Formalismo russo, há uma busca pela integração entre a forma e a função, considerando a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura, chamada de ordem lógica. Tinianov traz o signo literário e a significação funcional como uma nova perspectiva, situando no mesmo plano elementos como o ritmo, a construção

fônica e fonológica, os procedimentos de composição e as figuras retóricas. Abrem-se novas constelações de estudo, considerando a classe hierárquica, os sistemas e a série como aspecto homogêneo. Os formalistas distinguiram a presença de planos superpostos no interior da obra, podendo integrar à análise formalista todo nível de significação que anteriormente foi isolado. O método escolhido, nesse sentido, não limita o objeto; a característica do código indicará os recursos e as técnicas a utilizar. A obra traz em si mesma a imagem do seu vir a ser (TODOROV, 2013, p. 23). A ordem lógica é, para os formalistas, um recurso de integração da dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura e sua concepção, que só se revela depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas.

Chklovski afirma que “[...] toda a obra de arte é criada em paralelo e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a antiga forma, que já perdeu caráter estético” (TODOROV, 2013, p. 53). O autor traz a reflexão de que as imagens em si não variam, se repetem; o que varia é a disposição entre elas, a sua montagem. Trata-se de uma possível teoria da montagem, em diálogo com a teoria de Sergei Eisenstein para o cinema russo (EISENSTEIN, 2002) e o conceito de alegoria e leitura alegórica de Walter Benjamin, revisto na teoria da vanguarda em Peter Bürger.

A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra. É um procedimento capaz de conduzir à desconstrução ou à destruição da obra convencional ou orgânica. As técnicas da montagem ou da composição entre os elementos da obra de arte, assim como a decupagem e a montagem das cenas, determinam o sentido de um filme. Enquanto no cinema a montagem é um procedimento técnico inerente e fundamental ao meio, na pintura ela possui o status de um princípio artístico (BÜRGER, 2012, p. 130).

A essência da linguagem poética no cinema é a forma em si como os elementos estão organizados no discurso. Considerando a disposição das imagens e palavras como um jogo, o conceito de montagem é inerente à linguagem poética. Por isso, a teoria da montagem pode ser aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética. A arte, compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo típico da linguagem prosaica, traz a percepção particular do objeto, sob uma nova visão, e não apenas do seu reconhecimento (TODOROV, 2013, p. 48).

A teoria da montagem aplicada às diferenças entre a linguagem prosaica e a linguagem poética remete ao conceito de alegoria e à leitura alegórica como procedimento. Para tal analogia, a montagem prosaica representaria a afirmação de um sistema pelos procedimentos didáticos de comunicação, enquanto a montagem poética produziria o estranhamento de si e em si. Ao dificultar a sua interpretação, a montagem poética teria mais a dizer, supondo que os sistemas de classificações têm uma natureza conservadora em que predomina a montagem de ordem linear.

A alegoria é composta de metáforas para cumprir melhor a sua função didática. É prosaica travestindo-se de poética, pois induz a uma leitura plana do seu discurso. A alegoria se diferencia da leitura alegórica: uma é a figura de linguagem em si, a outra é um modo de leitura. A primeira quer se fazer didática por procedimentos não-lineares, muitas vezes de natureza poética; a segunda quer ver “o outro” que está oculto. De qualquer modo, tanto a linguagem poética quanto a linguagem prosaica tendem a ocultar os seus procedimentos de montagem.

Mais que identificar recursos ou figuras de linguagem, a leitura alegórica trata da interpretação dos procedimentos (BÜRGER, 2012, p. 130). O mesmo procedimento assume significados diversos, a depender do contexto, do público e da obra. A arte

dita “sacra”, por exemplo, que guarda em si a função de ser didática no contexto dos dogmas religiosos, pode ser interpretada como laica ou como a profanação do sagrado. Pode ainda ser lida como arte universal, além do seu contexto e discurso de origem. Pela leitura alegórica, o barroco como gênero representaria o sagrado, o profano ou a expressão artística individual, a depender do que a espécie tem a revelar e, principalmente, a ocultar.

Para que se trate do conceito de alegoria, é preciso revisitar o conceito de aura. A aura é a aparição única de algo distante, enquanto que a alegoria é dizer o outro, de modo mais sintético que o símbolo ou a metáfora, apesar da alegoria conter símbolos e metáforas. Os conceitos de aura e alegoria guardam o traço comum de serem a representação do outro. O outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto que o outro da aura é a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade (KOTHE, 1976, p. 34).

A arte aurática, para Walter Benjamin, é a arte da classe dominante satisfeita com sua própria dominação, enquanto a arte alegórica é a expressão artística de membros da classe dominante insatisfeitos com a sua dominação. Sendo uma categoria de maior coerência no contexto da estética dos modos de produção, a alegoria se distingue da aura por ser adequada à repressão. A arte alegórica é a fase intermediária para a modernidade artística, o impulso destrutivo presente de um modo especial na radicalidade dadaísta. Para o autor, a modernidade se caracteriza pela destruição da aura na experiência do choque. A aura é centrípeta, enquanto a alegoria é centrífuga, aberta a uma totalidade sugerida e não repressiva. O outro aurático é inacessível em sua conformidade, o outro alegórico afirma sua possibilidade e a existência mesma deste outro, na coexistência díspar numa lógica de complementaridade. A aura tem um sentido basicamente positivo, glorificador, constitutivo; a alegoria, um sentido de carência, de ausência, de perda da palavra (KOTHE, 1976, p.69).

A arte aurático-simbólica guarda em si a sacralidade, mas a sua apresentação já é um modo de profanação. Há múltiplas maneiras de se dizer a mesma coisa ou de se ocultar coisas a partir de outras, sob recursos de disfarce. Os artistas têm na alegoria uma figura de linguagem que responde à função didática da obra e, ao mesmo tempo, suporta as contradições inerentes a um discurso que foi censurado. Esta é a diferença entre a simples variação dos objetos, de acordo com o seu contexto e época, e a disposição entre eles, ou a forma em si como estão organizados no discurso.

O que distingue a língua poética da língua prosaica, para os formalistas, é a busca de um novo sentido na linguagem a partir do estudo da forma e dos traços específicos da arte literária, diferente do olhar habitual. Chklovski propunha como traço distintivo da percepção estética, o princípio da sensação da forma. Enquanto a automatização está implícita ao que não se vê, não se reconhece verdadeiramente o que se vê, justamente por ser conhecido e habitual. A percepção poética ou artística, por sua vez, é a percepção em que experimentamos a forma, de maneira não habitual, e de utilização particular do material. É o pensamento por imagens, mais o seu aspecto articulatório como função verbal autônoma, e não meramente fônico da poesia ou a emoção apresentada de maneira impressionista (TODOROV, 2013).

A percepção poética (ou artística) estaria em oposição às teorias simbolistas, representando a revelação total do valor autônomo das palavras. Ao contrário do entendimento da forma como um invólucro que isola elementos entre figura-fundo na visão da teoria simbolista, a percepção poética apresenta uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma. O princípio da sensação da forma é o resultado de certos procedimentos artísticos sobre as imagens e sobre a relação destas com aquilo que elas significam. A finalidade da arte, nesse contexto, é dar uma

sensação do objeto como visão, pela percepção artística, e não como reconhecimento, pela percepção simbólica.

O estranhamento provocado pela percepção artística é a diferença essencial entre o formalismo e os princípios simbolistas, e também representa a essência da linguagem poética no cinema, assim como a automatização é o recurso primordial na elaboração dos artifícios da arte-propaganda, nas composições das narrativas triviais e na apropriação da arte como instrumento didático. A ordem das imagens, portanto, não é suficiente para o desenvolvimento poético. O procedimento da percepção da arte é um fim em si que deve ser prolongado pelo estranhamento contínuo.

As vanguardas dos anos 1920

As vanguardas do cinema poético europeu reclamaram a autonomia dessa arte em relação às demais expressões, como a literatura e o teatro. Em direção oposta às narrativas e roteiros do cinema naturalista, sobressaem a exploração dos elementos essenciais do cinematógrafo, como as imagens em si, o enquadramento e o uso do primeiro plano, e a essência da montagem do filme, como a fotogenia, o ritmo e o movimento.

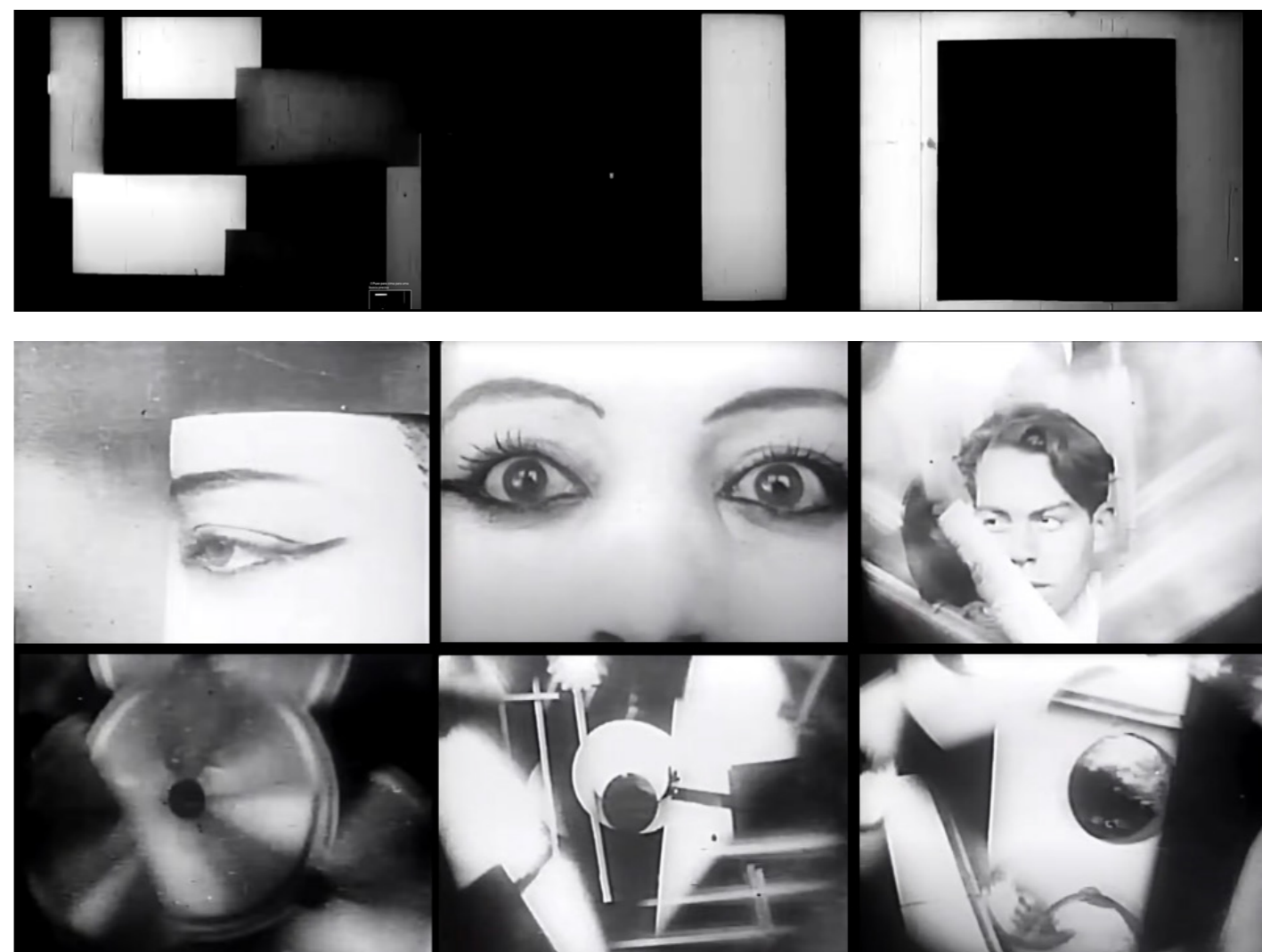
As expressões do cinema poético, cinema puro ou do cinema intelectual traziam um discurso antirrealista da descontinuidade visual. Contra a ideia de representação e mimese da realidade do cinema narrativo, defendia-se a ideia da criação de um objeto autônomo, dotado de leis próprias de organização. As vanguardas provocavam a estranheza no espectador. O acesso à obra não era imediato: era mediado pela teoria, pela conceituação, que se configurou na própria Teoria do cinema.

No cinema puro ou abstrato de Hans Richter, a ideia era reduzir a experiência do filme aos elementos mais puros, num processo de desconstrução da sequência dos planos, da própria duração do plano e da representação da realidade. Além da decupagem de cenas filmadas, há a desconstrução da cena, realizando a montagem quadro a quadro, como no desenho animado. A ruptura com o mundo natural faz-se pelo deslocamento dos objetos para uma nova ordem composta de valores plásticos e rítmicos. Objetos utilitários são isolados do seu contexto inicial e integrados em novas composições e quadros, não pela sua funcionalidade, mas pelas qualidades estéticas (XAVIER, 2008a, p.108).

Em *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter, os planos são reduzidos a sequências de quadros planos em movimento, explorando a relação figura-fundo de formas geométricas abstratas. O ritmo é resultado da montagem complexa entre a sequência dos fotogramas e a música minimalista. É entre dois fotogramas que o cinema fala, entre duas imagens estáticas, aceleradas, que se dá o movimento (Fig.1).

A presença dos objetos, que se dá pela forma e textura, é o próprio espetáculo. *Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger é o modelo dessa orquestração do ritmo com a forma. A presença humana dilui-se no movimento das engrenagens e dos fotogramas ritmados pela composição musical, ou vice e versa. Léger quer produzir uma experiência compatível com essa nova relação com os objetos modernos, explorando as qualidades plásticas dos objetos utilitários, com painéis, talheres e luminárias (XAVIER, 2008a, p. 108) (Fig. 2).

Há outras interpretações do ritmo no cinema de vanguarda. O recurso da metáfora nem sempre se dá pela descontinuidade e fragmentação dos planos. Como um deciframento metafísico, a montagem metafórica pode expressar o movimento interior



que dá origem à imagem. O filme *A Concha e o Clérigo* (1928) de Germaine Dulac mostra um espaço impressionista, que é recortado como uma sinfonia visual, de planos mais longos e contínuos. O movimento captado é completo, fluido, dando o tempo necessário para a realização da metáfora em si. Para a realizadora, o cinema é um microcosmos, uma ponte entre o visível e o invisível. O movimento alcança o espaço do sublime, uma representação do todo do filme. Nesse sentido, o ritmo e as metáforas visuais e musicais são mais importantes que a plástica. Em defesa de uma teoria da continuidade visual, a montagem expressa a remoção do véu da realidade pelo filme (Fig. 3).

Para Jean Epstein, o cinema é uma máquina de pensar o tempo; a própria fruição estética de fluxo rápido, uma constelação de estímulos marcados de um mundo descontínuo, tecnológico, moderno. O autor francês traz, então, o conceito da fotogenia como essência da montagem: um abalo, uma faísca que representa a simultaneidade entre espaço e tempo – o rosto que se prepara para o riso é mais importante que o riso. (XAVIER, 2008b). A fotogenia na montagem consiste na sequência de diferentes pontos de vista em sequência descritiva, mas que relativiza tempo e espaço. O filme, nesse contexto, é o espaço de relação entre o pensamento e a criação, o próprio conceito de cine-arte.

As vanguardas do cinema russo corresponderam inicialmente ao idealismo do partido soviético. Apesar da experimentação linguística, a lógica da montagem era de ser uma ferramenta de reflexão social em direção à sociedade ideal. Aos poucos, autores como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein se distanciaram do idealismo político estendendo o

Figura 1 - Sequência do filme *Rhythmus 21*, 1921, de Hans Richter. Fonte: www.youtube.com. Figura 2 - Sequência do filme *Ballet mécanique*, 1924, de Fernand Léger.

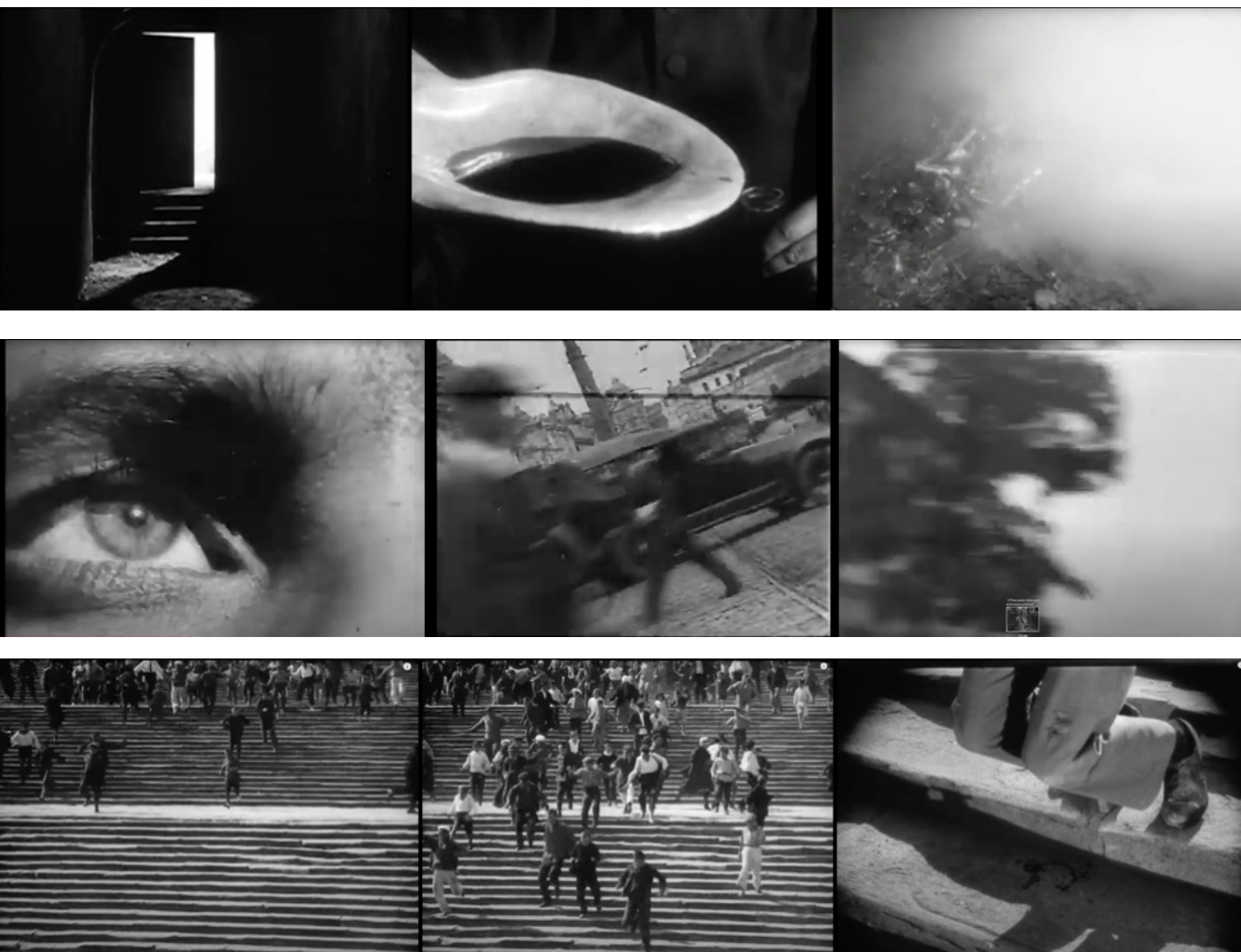


Figura 3. - Sequência do filme A Concha e o Clérigo, 1928, de Germaine Dulac. Fonte: www.youtube.com. Figura 4 - Sequência do filme Um Homem Com Uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com. Figura 5 - Sequência do filme O Encouraçado Potemkin, 1923, de Sergei Eisenstein. Fonte: www.youtube.com

que seria a grande produção soviética que embasou a Teoria da montagem.

Dziga Vertov, pioneiro do gênero do documentário, utilizou a câmera na sua essência, criando o cine-olho como categoria de construção do mundo. Na lógica do cine-verdade, o olho deve se submeter à vontade da câmera. O super-olho é, para Vertov, o instrumento de decifração e desvelamento da realidade, que tudo vê, tudo acessa, tudo revela. É a visão correta, já que a narrativa clássica, para ele, constitui o cinema burguês e alienante. No filme *Um Homem Com Uma Câmera* (1929), a montagem enfatiza o intervalo entre os planos, entre os impulsos; o cine-olho é ponto de corte no mesmo plano, entre fragmentos do mesmo plano. Ao contrário do cinema narrativo clássico, em que o olho que filma está oculto e pressupõe uma continuidade dramática, na montagem de Vertov ele salta sem explicação (Figura 04). A fragmentação do plano conduz ao cine-verdade, ao explorar a essência da câmera como a visão correta do real. Nos intervalos, o cineasta pensa o seu cinema, pois o filme é construído sobre a transição de um impulso visual ao seguinte, o que contrapõe a naturalidade da pausa no cinema narrativo. Aqui está a diferença fundamental entre o intervalo (no mesmo plano) e o *racord* (entre planos), do cinema narrativo (XAVIER, 2008b, p.264).

A produção fílmica e teórica do cineasta russo Sergei Eisenstein é a maior referência nas vanguardas dos anos 1920. Ao propor o cinema antirrealista, o cineasta pensou a imagem como significação, a partir de um profundo estranhamento sobre a ilusão de continuidade e identidade entre a tela do cinema e o mundo, expressas pelas narrativas naturalistas. Enquanto as narrativas convencionais estavam em conformidade com as ideologias conservadoras, as narrativas poéticas imitavam o próprio pensamento, que

tem na descontinuidade o seu ritmo primordial. Em defesa do cinema poético, buscava, ao lado das vanguardas francesa e russa, a autonomia do objeto artístico. Nesse sentido, o pedaço de celulóide prevalece sobre a ideia da imagem representativa. Cada filme é uma auto-definição; ele é o discurso que fala apenas de si mesmo. (XAVIER, 2008a, p.107).

A Teoria da montagem de Eisenstein compõe um método para a elaboração do cinema poético. Numa abordagem técnica e crítica, a montagem métrica evolui para as qualidades fílmicas rítmicas, tonais, atonais até elevarem-se à categoria do que Eisenstein chama de cinema intelectual. Esta última traz uma noção de complexidade em direção à metáfora, ao discurso sutil e ao mesmo tempo, direto, imediato.

Eisenstein alinhou forma e função no que podemos chamar de “cinema-discurso” ou cinema intelectual, a partir do seu artigo-manifesto *Montagem de atrações*, de 1923. Ao longo da década de 1920, Eisenstein explorou princípios linguísticos antinaturalistas, baseados na composição pictórica proposta pelo cinema intelectual. O filmólogo russo elaborou um projeto mais discursivo, à contrapelo do cinema narrativo clássico; rompeu com o ilusionismo e o naturalismo da pseudo-objetividade do realismo burguês, em direção a um cinema proletário, em filmes como *O Encouraçado Potemkin*, *Outubro*, e *O capital* (XAVIER, 2008a) (Fig. 5).

Contra a montagem do cinema clássico narrativo, com o típico encadeamento de planos, Eisenstein propunha uma montagem figurativa, de justaposição de planos, sem obedecer a uma causalidade linear ou a uma evolução dramática do tipo psicológico. Ao contrário dos critérios naturalistas, tal montagem é descontínua, com repetições e multiplicações de instantes e detalhes, em distensão da temporalidade. Cada episódio deixa de ser apenas um elo de um encadeamento, mas adquire significação própria, explícita pela estrutura da montagem (EISENSTEIN, 2002). O cinema clássico narrativo é entendido, nesse contexto, como o sistema de representação dominante, instaurado pela narração realista e pela decupagem clássica. Pela montagem de atrações, os filmes de Eisenstein trazem o recurso da disjunção e da descontinuidade, em que cada plano é uma unidade em si. O choque entre os planos causa o estranhamento no espectador. Quebrando a *diegese*, a montagem descontínua dos planos simbólicos privilegia o discurso, aproximando imagem e espectador.

A teoria da montagem de Eisenstein diferencia o conceito de imagem e representação, entendendo que ela é uma unidade complexa que ultrapassa o nível denotativo. A imagem não mostra algo e sim significa algo não contido em cada uma das representações particulares. A síntese imagética faz com que o filme passe da esfera da ação para a da significância. Sendo assim, a decupagem clássica é superada pela estilização dos elementos, pela montagem disjuntiva e figurativa e pela descontinuidade ostensiva. Tal descontinuidade é marcada pelo enquadramento entendido aqui como “ponto de vista”. Para esse conceito, propõe uma inversão: enquanto o cinema antigo captava uma ação a partir de um múltiplo ponto de vista, o novo cinema monta um ponto de vista a partir de múltiplas ações. Os quadros privilegiam as configurações plásticas para que correspondam, pela relação entre os seus elementos, à significação desejada (EISENSTEIN, 2002) (Fig. 6).

Desde o Teatro das atrações, Eisenstein desenvolve um cinema antirrealista, em que os planos se chocam, não apenas se encadeiam; há o choque figurativo e dijuntivo, num efeito calculado para provocar emoções no espectador. Contrapondo o cinema-janela, de um realismo revelatório, seus filmes seguem as modalidades do pensamento, assumindo a linguagem discursiva. O cinema, para ele, é um discurso e é ideológico; a montagem é usada para esculpir o tempo fílmico, interrompendo o fluxo dos acontecimentos e permitindo a intervenção do discurso. Para tanto, seus



filmes apresentam estratégias que rompem com a linearidade dos fatos. O recurso da repetição de fenômenos, por exemplo, é usado como instrumento retórico para superar a primeira leitura, num salto para o pensamento abstrato. Nesse sentido, a teoria da montagem é definida mais pelo conflito, ou seja, pela combinação das representações que formam uma unidade complexa, peculiar, cujo sentido não está nos componentes do filme e sim no seu confronto (XAVIER, 2008a).

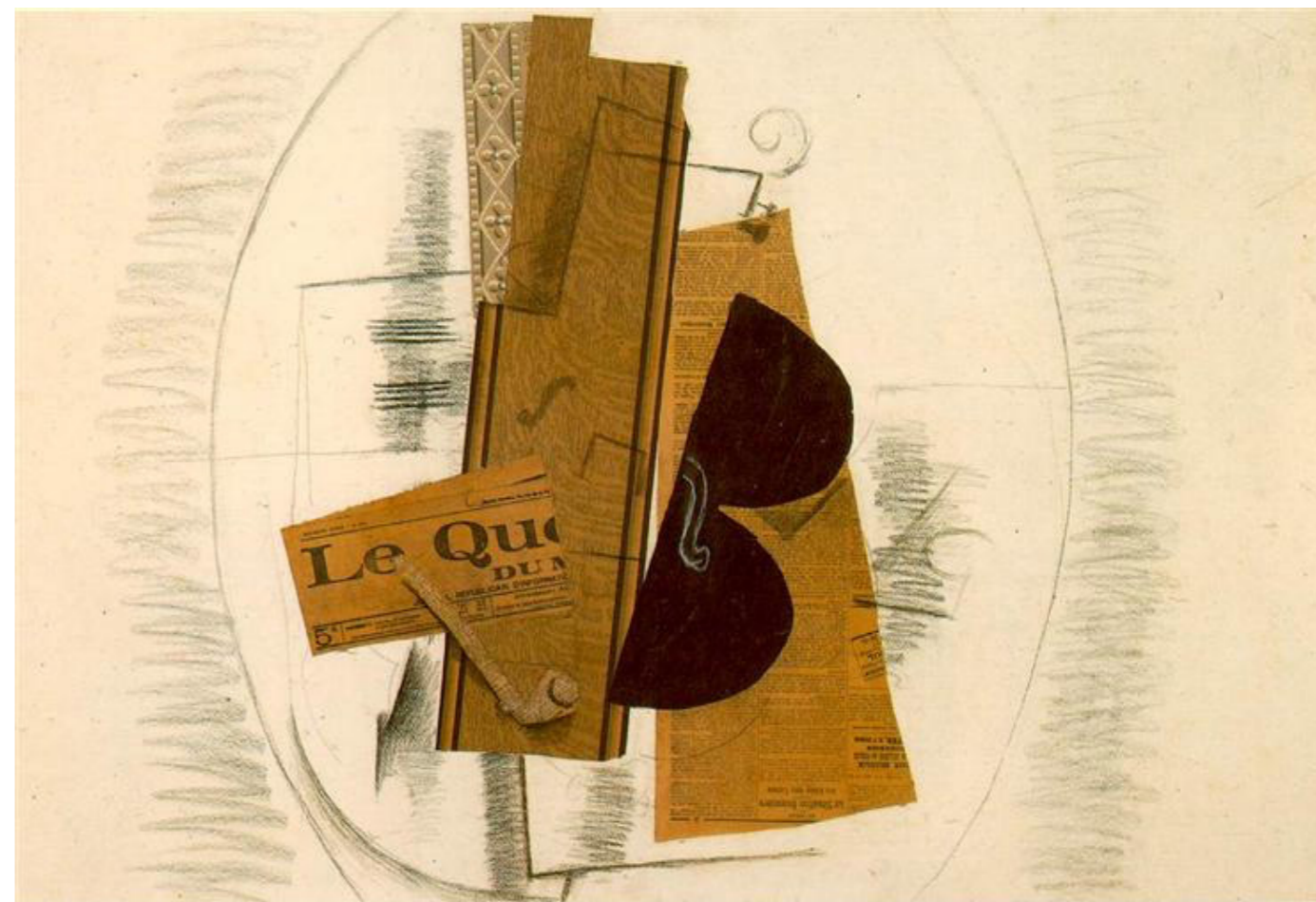
O cinema intelectual opõe-se ao cinema narrativo. A composição naturalista, em que as imagens se assemelham à realidade numa sequência anedótica, dá lugar à relação dialética entre os elementos do filme, onde prevalece a potência formal e semântica da montagem. O cine-dialética, ao contrário do cinema espelho, deve alcançar a tradução sensual e concreta da dialética presente nos debates ideológicos. Para o filme *O capital*, trouxe a exposição de um processo mental a partir do livro de Marx, e não meramente o espelhamento dos textos. Influenciada pelo conceito de monólogo interior de Vygotsky, a forma-montagem é desenvolvida como a reconstrução das leis do processo de pensamento, sem necessariamente estar situada no espaço-tempo da consciência de uma personagem fictício; ela pode ser o pensamento do filme ou do discurso (EISENSTEIN, 2002).

Na montagem figurativa proposta por Eisenstein, há um cinema que pensa por imagens, ao invés de apenas narrar por imagens. Em oposição à representação da realidade, os filmes de Eisenstein parecem espelhar o fluxo de consciência e, ao mesmo tempo, manifestam a consciência social e ideológica. O seu estilo de cinema-montagem e a sua defesa do cinema-discurso contribuíram amplamente para uma teoria da significação do cinema e são referências para o debate do pensamento cinematográfico contemporâneo.

Pensar por fragmentos

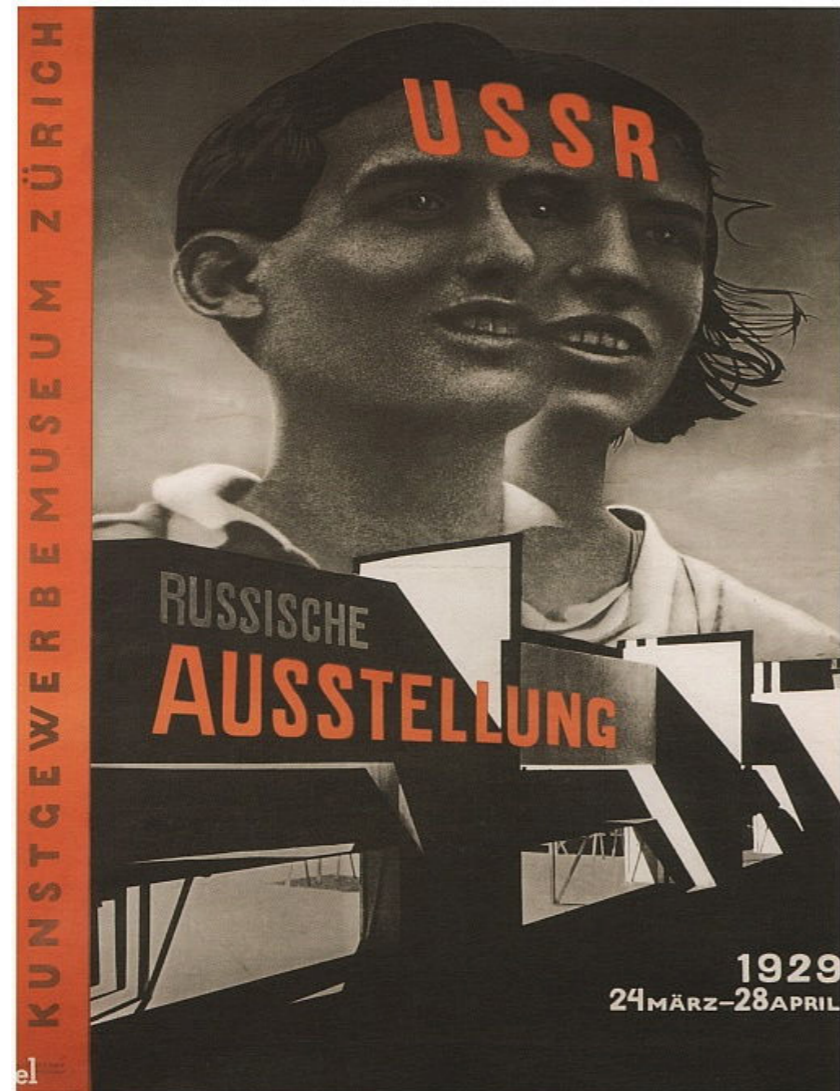
A modernidade provocou um complexo processo de montagem-desmontagem-remontagem, um novo modo de pensar pela relação entre fragmentos, tempos e espacialidades, ou seja, um caleidoscópio imagético em que as narrativas não são propriamente lineares. O conhecimento pela montagem e pela *Collage* foi uma resposta contra os formalismos estetizantes, a cientificidade positivista, a ideia de progresso acrítico e o fechamento metodológico funcionalista. As vanguardas modernas tornaram visíveis as sobrevivências, na contradição das cronologias e dos anacronismos, utilizando os farrapos, os resíduos, os fragmentos narrativos sobreviventes, mesmo que apagados, silenciados ou esquecidos. (BERENSTEIN, 2018). Tal forma de pensamento, pela montagem e pela *Collage*, se dá mais pela descontinuidade e pela fragmentação, como na imagem do pensamento de Walter Benjamin, no *cut up* de Tristan Tzara ou nas poesias dadaístas.

Em sua escrita-*Collage*, Benjamin associa tempos e espaços distintos para descrever suas reminiscências, na obra *Rua de mão única* (1989), como se fosse a própria



estrutura do pensamento. Em *Passagens* (2009) há um múltiplo sentido: da passagem como montagem literária de recortes textuais, que vão de uma ideia para outra; da passagem temporal de uma época para outra, e da passagem arquitetônica, as galerias, que levam de uma rua para outra (BERENSTEIN, 2018, p. 215). A colagem de citações, como fragmentos e estilhaços de registros e memórias, e a passagem como atravessamento de tempos, trazem a ideia da constelação benjaminiana, de natureza não linear, polifônica e transversal. Nas duas concepções, há o procedimento artístico da montagem de fragmentos, a escrita-*Collage*, e o procedimento crítico de desmontagem-remontagem das narrativas históricas dominantes – o próprio estranhamento das convenções. Apesar de elaboradas numa ordem sequencial, as citações podem ser lidas fora da sequência, ou seja, de modo aleatório (ou de modos distintos ao do sumário). Essa potência, encontrada nas *Collages*, é limitada na montagem cinematográfica, que sequencia os planos numa determinada duração de tempo, definida pelo autor.

Apesar da *Collage* ser um procedimento antigo de manipulação das imagens, vista nos poemas japoneses do século XII, nas ilustrações, cartas e cartões, sua origem como linguagem artística está diretamente ligada ao surgimento da fotografia no século XIX (FUÃO, 2011, p.94). Entretanto, a linguagem dos *papiers collés* e da fotomontagem tornaram-se mais populares pelas expressões cubistas de Picasso e Braque, entre 1910-14, com a aplicação de papéis impressos na superfície das pinturas (FUÃO, 2011). Os *papiers collés* provocaram no público um jogo perceptivo entre figuração e abstração, luz e sombra, figura e fundo, transparência e opacidade, retilíneo e curvo etc. Pela presença e ausência dos signos, os fragmentos eram retirados e realocados em contextos distintos, banais ou cotidianos, incorporando a oposição poética cubista na estrutura de representação pictórica. (FUÃO, 2011; 1987-92).



As obras trazem, pelo estranhamento, o drama poético cubista da ambiguidade: abstração e realismo, ao mesmo tempo. Nesse sentido, os artistas usavam a *Collage* como recurso de desautomatização da linguagem convencional, sugerindo um discurso de ironia e crítica, principalmente sobre o mercado artístico da época. Esse tom irônico é visto nas *Collages* de Braque, como em *Violin and Pipe* (Figura 7), de 1913, em que fragmentos de objetos ligam-se numa composição centralizada, feita de justaposições e sobreposições. A fragmentação dos objetos originais sugere um discurso de desconstrução do discurso dominante na produção artística.

A sobreposição de imagens é um recurso frequente nos cartazes e no cinema russo. No cartaz de Lissitzky para a exposição em Zurique, em 1929 (Figura 8), vê-se duas figuras ascendentes, sobrepostas por um eixo central e pela arquitetura, em outra escala, na base. O eixo vertical que sobrepõe as figuras maiores, sugere uma simetria de gêneros, ou uma sociedade igualitária. Tal fusão é articulada por diagonais em perspectiva ascendente. As figuras olham para cima e adiante, assim como o eixo perspectivo dos elementos arquitetônicos sugerem esse futuro, logo ali, adiante, à direita, onde está o horizonte. No entanto, há um corte entre planos: a escala das figuras humanas é estranha à escala da arquitetura. Os dois planos fundem-se em sobreposição, planejando o espaço perspectivo. Tal estranhamento ao mesmo tempo protagoniza e banaliza as figuras, colocando-as em posição de figurantes que se equiparam ao suporte informativo tipográfico (o cartaz), ou seja, no lugar genérico do proletariado. Nos cartazes do filme *Outubro*, de 1923 (Figura 9), a montagem prioriza o discurso, destacando as figuras simbólicas essenciais a ele, como instantes no teatro de atrações de Eisenstein. Em ambos, quebra-se a continuidade formal em razão da continuidade semântica.



Nem toda montagem artística é uma *Collage*. No cinema russo, predominam a fotogenia (Vertov) e o choque entre planos e intraplanos (Eisenstein). Entretanto, alguns filmes de Vertov, rompem com as convenções formais contrastando diferentes escalas, como nas sobreposições do filme *Um Homem com uma Câmera*, de 1929 (Figura 10), ou fundem planos semelhantes, causando a ruptura do espaço perspectivo convencional (Figura 11). Percebe-se o recurso da sobreposição e fusão de imagens, quadros e planos, alcançados pelo recorte, colagem e sobreposição das películas. Ali as técnicas da *Collage* foram usadas para fins formalistas e discursivos e não meramente mecânicos. Em ambos os quadros, há o estranhamento das convenções formais e simbólicas pelas técnicas da *Collage*. De todo modo, a sequência é o recurso essencial dessas montagens, sugerindo uma ordem formal e semântica prévia, percebida pelo espectador como a duração do filme.

Técnicas como os *papiers collés*, as fotografias compostas, a transparência, a sobreposição e a justaposição de negativos fotográficos desdobram-se na linguagem da fotomontagem, dos cartazes e do cinema. Enquanto o cine-*Collage* apresenta-se principalmente como o gênero que usa a junção de diferentes filmes, a *Collage* no cinema é um dos procedimentos técnico-artísticos da montagem, que pode expressar continuidade, no caso da montagem naturalista, ou provocar estranhamento, no caso da linguagem poética ou surrealista.

As fronteiras entre os termos montagem e *Collage* não são precisas. A montagem é um procedimento que está presente em todas as artes, principalmente nas artes gráficas e no cinema. A *Collage*, por sua vez, nem sempre está na montagem. Enquanto a *Collage* é o ato de colar, juntar, a montagem pode ser entendida como o ato de montar o filme, mas também a técnica da sobreposição dos planos. A sobreposição das imagens é



Figura 10 - A técnica da sobreposição no filme Um Homem com uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com

recurso recorrente na *Collage* e na fotomontagem. No cinema, aparece como recurso de transição, transparência, metáfora, continuidade e analogia entre diferentes planos. Um filme pode ocultar os seus procedimentos, como o cinema naturalista mimético, por exemplo, cuja montagem traz a ilusão de continuidade e realismo. A *Collage*, em geral, revela os seus procedimentos, produzindo maior estranhamento que a maior parte das montagens no cinema.

Na história do cinema, a montagem articulou a percepção do tempo com o modo de narrar. Ela é, ao mesmo tempo, procedimento e produto: o trabalho de cortar, colar e sobrepor os planos ou fragmentos do filme traz uma sequência formal e, ao mesmo tempo, semântica. Assim, a evolução da linguagem fílmica pode ser análoga à evolução da montagem, inicialmente de preocupações espaciais, como no teatro, em direção às de caráter temporal, ou seja, como articulação das imagens em movimento. Tomando o princípio formalista de que a linguagem precisa se renovar através da arte, configurou-se nos anos 1920 uma estética de vanguarda, em contraposição ao cinema naturalista, que primava pelas técnicas da imitação e do ilusionismo.

No caso do Construtivismo e do Cinema russo, forma e função foram unidos para dar sentido ao filme. Assim, há uma síntese entre o discurso formalista e o social, o que para Eisenstein configura-se como a qualidade absoluta do cinema intelectual, que é a de pensar por imagens. Na montagem dos seus filmes, Eisenstein prima pela lógica do teatro de atrações, usando recursos como o corte de planos e quadros, cuja colagem expressa o choque, a emoção, a metáfora e a síntese, ou seja, um outro modo de representação da realidade, que não a da imitação narrativa.

O problema central da montagem no cinema foi a busca desse “novo realismo”, pelo antirrealismo, cuja estética estava apoiada na essência fílmica, na linguagem poética



ou num idealismo evidente, seja ele formalista, no caso das vanguardas francesas, seja social, quando se trata do cine-discurso soviético. Em ambos movimentos, predomina a experimentação linguística e da linguagem poética, a partir de novos modos de narrar e realizar um filme.

A montagem pressupõe uma sequência definida por quem monta, ou seja, o produto de uma ação mecânica. Pode ser dividida, segundo a classificação de Jean Miry (In: FUÃO, 1987-92, p.14), em 1) Narrativa, quando assegura a continuidade da história, 2) Lírica, quando a narrativa expressa ideias ou sentimentos (Pudvkin), 3) Construtiva, elaborada a posteriori, na mesa de montagem (Dziga Vertov), e Intelectual, de Eisenstein, quando elabora uma síntese ou discurso poético. Independente do tipo, a montagem seria previsível, por ser em si um discurso temporal fechado e não aberto como a *Collage*.

As vanguardas dos anos 1920, entretanto, consolidaram o que se conhece como Cinema poético, cine-discurso ou Cinema puro, trazendo filmes de linguagem hermética e estranha às narrativas tradicionais. Tal estranhamento foi usado como recurso de desautomatização da linguagem e abertura de novos campos de estudo para o cinema, a montagem e os estudos culturais.

Figura 11 - A técnica da sobreposição rotacionada de quadros no filme Um Homem Com Uma Câmera, 1929, de Dziga Vertov. Fonte: www.youtube.com

Referências

- AUMONT, Jacques. [et al]. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, v.2. 1989.
- BERENSTEIN, Paola; PEREIRA, Margareth da Silva. *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BURNS, Gerald L. Introduction. In: SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- CHKLOVSKI, Vítor. *Sur la théorie de la prose*. 1973.
- EISENSTEIN, Sergei. *Forma do filme*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- FUÃO, Fernando. *Arquitectura como Collage* Orientador: Dr. Josep Muntañola i Thornberg. Tese (Doutorado) – Projectes d'arquitectura, teoria i pràctica. Text i context de la cultura. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya, 1987-1992.
- FUÃO, Fernando. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.
- KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KOTHE, Flávio R. *Estranho estranhamento (ostranenie)*. Transcrito por Suplemento Literário de Minas Gerais da Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 20 agosto de 1977. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>. Acesso em: 01 outubro 2017.
- KOTHE, Flávio R. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez Autores Associados, 1981.
- ZIM, Aline S. *O alto e o baixo na arquitetura*. Orientador: Flávio R. Kothe. 2018. Número de folhas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, UnB, Brasília, 2018.
- SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 2008b.

O POEMA DE PEDRAS DE FERDINAND CHEVAL

Uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada¹

FERDINAND CHEVAL'S STONE POEM
A gigantic architectural collage to be savored

Nara H. N. Machado² e Robert Ponge³

Resumo

O presente trabalho pretende examinar a obra arquitetural de Ferdinand Cheval, um carteiro rural que, de 1879 a 1912, construiu seu *Palácio Ideal* no sudeste da França e, a partir da mesma, formular algumas reflexões sobre as relações entre arquitetura e surrealismo bem como entre surrealismo e collage. Cheval não era surrealista, mas sua obra seduziu os surrealistas que nela encontraram fortes afinidades. Inicialmente, apresentamos a trajetória do carteiro e analisamos sua obra. Após, abordamos o imaginário de Cheval e as fontes que o alimentaram. A seguir, nos detemos na apreensão dos surrealistas sobre o carteiro e seu palácio, estabelecendo algumas breves ponderações sobre o que é o surrealismo assim como sobre surrealismo e collage, para, então, formular algumas considerações a título de conclusão.

Palavras-chave: Cheval (Ferdinand), Palácio Ideal, surrealismo, collage, arquitetura.

Abstract

The present study intends to examine the architectural work of Ferdinand Cheval, a rural mailman who, from 1879 to 1912, built his Ideal Palace in southeastern France and, based on this, to form some reflections on the relations between architecture and surrealism as well as between surrealism and collage. Cheval was not a surrealist, but his work seduced the surrealists who found strong affinities in it. Initially, we present the trajectory of Cheval and analyze his work. Then, we examine Cheval's imaginary and the sources that fueled it. Next, we shall dwell on the surrealists' apprehension of the mailman and his palace, establishing moreover some brief considerations on what surrealism is as well as on surrealism and collage, to then draw some considerations by way of conclusion.

Keywords: Cheval (Ferdinand), Ideal Palace, surrealism, collage, architecture.

¹ Este artigo foi elaborado a partir de trabalhos anteriores: inicialmente Machado (1991), Machado (1999) e, sobretudo, Ponge; Machado (2009, p. 100-106), tendo sido substancialmente modificado e ampliado. Constitui, com algumas correções e alterações, a versão em português de Machado; Ponge (2020, p. 149-162), acrescida das partes sobre surrealismo e collage.

² Arquiteta graduada pela UFRGS, mestre e doutora em história pela PUC/RS, professora titular aposentada da PUC/RS, onde lecionava História e Teoria da Arquitetura.

³ Graduado e pós-graduado em letras pela Universidade de Paris (França), doutor em letras pela USP, professor titular aposentado do Instituto de Letras da UFRGS, atualmente docente convidado do PPG em Letras da mesma universidade.



*A Bruno e Tiago,
dois viajantes que responderam ao apelo do carteiro Cheval.*

Em “Belvedere”, sua introdução ao livro de Gilles Ehrmann, *Os inspirados e suas moradias*, o poeta André Breton (e principal teórico do surrealismo) chamou a atenção sobre aqueles *inspirados* – indivíduos frequentemente anônimos, muitas vezes identificados como artistas *naïfs* ou espontâneos – que possuem a “necessidade irrepreensível de dar forma a tal ou qual organização de fantasias que os habita” (BRETON, 1962, p. 216)⁴. No campo da arquitetura, vários nomes poderiam ser citados. Mas, talvez o exemplo mais acabado deste tipo de procedimento seja o de Ferdinand Cheval, um carteiro rural que, de 1879 a 1912, construiu seu *Palácio Ideal* (fig. 1) no sudeste da França⁵.

Este trabalho pretende examinar a citada obra arquitetural e formular algumas reflexões sobre as relações entre arquitetura e surrealismo bem como entre surrealismo e collage. Cheval não era surrealista, mas sua obra seduziu os surrealistas que nela encontraram fortes afinidades.

Auxiliar de padeiro, trabalhador rural, carteiro no interior do sudeste francês

Joseph Ferdinand Cheval nasceu em 1836, em Charmes-sur-l'Herbasse, vilarejo de oitocentos habitantes na região de Drôme (cerca de 100 km da cidade de Lyon, no sudeste da França). Oriundo de uma família de pequenos agricultores pobres, sua infância ocorreu num ambiente rural, impregnado pelo dual convívio de ritos milenares com práticas religiosas. Após concluir a escola primária, trabalhou vários anos como auxiliar de padeiro e, por um período bem menor, como trabalhador rural. Finalmente,

⁴ Breton utiliza a palavra francesa *fantasme*, isto é, “fantasia” no sentido psicanalítico do termo (equivalente do termo alemão usado por Freud, *Phantasie*); ver Laplanche & Pontalis (1973, p. 152-159).

⁵ Com a dimensão do carteiro Cheval, mas menos conhecido, cabe lembrar o brasileiro Gabriel dos Santos, trabalhador das salinas, negro, filho de uma escrava, cuja obra, a Casa da Flor, foi desenvolvida em São Pedro da Aldeia, pequena cidade próxima do Rio de Janeiro. A respeito, ver Zaluar (1999).

Figura 2 – A pedra do tropeço (foto dos autores – f.a.).



em 1867, com 31 anos de idade, através do auxílio de familiares, tornou-se carteiro rural. Em 1869, a pedido seu, foi transferido para Hauterives, aldeia de 2.300 habitantes, localizada na mesma região, a cerca de 15 km de seu povoado natal. O emprego de carteiro rural lhe angariou o apelido de *facteur Cheval* (carteiro Cheval) pelo qual passou a ser conhecido e que o acompanhou pelo resto da vida.

Graças a alguns escritos autobiográficos rudimentares, cartas e entrevistas que deixou, é possível conhecer um pouco mais do percurso desse estranho personagem⁶.

Durante anos a fio, por força de sua profissão, Ferdinand Cheval percorria diariamente cerca de 32 km, segundo ele próprio conta. Nestas longas caminhadas, para preencher o tempo, só podia sonhar: “O que fazer, caminhando constantemente na mesma região, a não ser sonhar?”⁷.

Não eram sonhos quaisquer, usuais, banais. Mas, sonhos por ele considerados irrealizáveis, nos quais comparecia uma edificação grandiosa, um “palácio feérico”:

6 Os especialistas divergem quanto ao número exato de rudimentares escritos autobiográficos de Cheval que apresentariam pequenas diferenças e mesmo contradições entre si. Ver Friedman (1977, p. 15).

7 A versão que utilizamos é a de 1911, transcrita em Jouve *et alii* (1981, p. 285-289), todas as citações de Cheval sendo dela extraídas. Todas as traduções para o português são nossas, salvo indicação em contrário.



Figura 3 – Túmulo do Silêncio e Repouso sem Fim (foto: Wikilug, 2006. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tombeau_Facteur_Cheval.JPG).

[...] para distrair meus pensamentos, eu construía, em sonho, um palácio feérico excedendo os limites da imaginação, tudo aquilo que o gênio de um sujeito humilde pode conceber, com grutas, torres e jardins, castelos e palácios, museus e esculturas, buscando fazer renascer todas as antigas arquiteturas dos tempos primitivos. Meu sonho era tão bonito que sua imagem ficou gravada, durante dez anos, pelo menos, em minha memória.

Quando estava perdendo a esperança de realizar seu sonho – afinal, escreveu ele, já tinha mais de 40 anos, “idade que não é aquela dos loucos empreendimentos nem dos castelos na Espanha” –, um incidente veio reavivar o projeto.

“Já que a natureza fornece as esculturas, me tornarei arquiteto e construtor”

Relata Cheval que, durante uma caminhada, seu pé chocou-se com uma pedra que quase o fez cair, pedra por ele chamada de “*Pierre d’achoppement*” (pedra do tropeço, fig. 2). Que nos parece ter sido, também, a pedra do encantamento, pois, como escreveu, “desejei ver de perto a minha pedra do tropeço; era de forma tão estranhamente singular que a apanhei e levei comigo”.



Seduzido, voltou, no dia seguinte, ao local da quase queda em busca de pedras semelhantes: “encontrei pedras mais belas, que juntas, faziam um bonito efeito; aquilo me entusiasmou; então eu disse: já que a natureza fornece as esculturas, me tornarei arquiteto e construtor [...]. A palavra impossível não existe mais”.

Durante anos, o carteiro Cheval percorreu o mesmo caminho, enchendo os bolsos com as pedras que o fascinavam ou trazendo-as à noite em seu carrinho de mão. Cada uma escolhida a dedo, amorosamente; cada uma expressando um sentido muito particular. Claro que sua estranha atividade acabou chamando a atenção, não só dos vizinhos, mas de toda a região. Conforme ele próprio coloca: “a opinião foi rapidamente formada: trata-se de um pobre louco que enche seu jardim de pedras”. Conta que zombavam dele, criticavam-no, censuravam-no, mas esclarece que, “como este tipo de loucura não era nem contagioso nem perigoso, entenderam que não seria necessário buscar algum médico alienista” e que pôde, então, dedicar-se a sua paixão com toda liberdade.

Após recolher um número considerável de pedras, Cheval começou a dar forma ao seu sonho: uma edificação que chamou de “*Palais idéal*” (Palácio Ideal) ou “*Palais de rêve*” (Palácio do Sonho).

Seus instrumentos de trabalho eram bastante rudimentares: um carrinho de mão (que denominou “meu companheiro de pena”), um buril, colheres de pedreiro, baldes e bacias. A concretização do Palácio tomou-lhe não pouco tempo. Foi iniciada em 1879 (quando Cheval não era nenhum garoto, tendo, então, exatos 43 anos). Em maio de 1895, com 59 anos, o carteiro aposentou-se, o que lhe permitiu dedicar-se em tempo



integral à sua obra. Em 1912, na idade de 72 anos, considerou terminada a edificação; exigira trinta e três anos de constante e assíduo trabalho.

Após a conclusão do Palácio, voltou-se para a construção, no cemitério da aldeia, de sua sepultura, que denominou de “Túmulo do Silêncio e Repouso sem Fim” (fig. 3), obra que absorveu oito anos de sua vida.

No total, somando, palácio e túmulo exigiram quarenta e um anos de trabalho. Ferdinand Cheval faleceu em 1924, na idade de 88 anos, cerca de três ou quatro anos depois de concluir a tumba.

Contam, na região de Hauterives que, após ter visitado o Palácio Ideal, um turista norte-americano teria declarado: “Agora, sim, podemos visitar Versalhes” (citado por Jouve *et alii*⁸, 1981, p. 11). Brincadeira? Pode ser, mas nem tanto. Vejamos o comentário do célebre arquiteto Le Corbusier a respeito de Cheval e seu Palácio: “Contemplei tua obra e fiquei fascinado” (citado por PERSITZ, 1962, p. 2). Mas, certamente, foram os surrealistas os primeiros a reparar na singularidade de Cheval e de seu Palácio Ideal, destacando-se entre aqueles que mais contribuíram para tirá-los do anonimato. Não mediram palavras para elogiar o Palácio, caracterizando-o como “uma construção maravilhosa” (BRETON, 1935, p. 133), uma “edificação prodigiosa” (ALEXANDRIAN, 1969, p. 182-183). Por que tanto fascínio?

Visita do Palácio

O Palácio Ideal tem cerca de 23 a 26 metros de comprimento por 12 a 13 metros de largura. A altura varia de 6 a 12 metros, conforme o local. É uma construção frágil, de conservação difícil, feita basicamente de pedras de tamanhos e tipos diversos,

⁸ Trata-se, sem dúvida, de trabalho extremamente completo sobre esse personagem e sua obra, com rica iconografia, vários anexos e uma recompilação bibliográfica sobre o tema até 1980. Em termos de bibliografia, deve-se também mencionar Soubigou *et alii* (2019), outro precioso, primoroso e preciso volume, com abundante iconografia colorida bem como informações e análises atualizadas. Cabe reparar que, em sua “introdução”, Soubigou faz questão de apontar o imenso valor do livro de Jouve *et alii* (uma “obra que continua incontornável”, 2019, p. 10).



Figura 5 - Fachada sul (f. TMD).

unidas por uma espécie de cimento, uma argamassa de areia e cal. Em vários lugares, pequenos seixos ou conchas sobrepõem-se às pedras.

Ferdinand Cheval começou pela fachada leste, cujos 26 metros de comprimento lhe custaram cerca de vinte anos de trabalho; por sua vez, a fachada oeste lhe consumiu seis anos. O carteiro não possuía qualquer formação em arquitetura ou construção civil.

Observando-se a edificação de perto, notam-se desigualdades. Em certas partes, a construção é bem menos esmerada e aprimorada do que em outras. Também, as características das quatro fachadas variam bastante: aquelas do sul e oeste são mais sóbrias, percebendo-se certa busca de equilíbrio; já as outras duas, norte e leste, são bem mais ricas e exuberantes. Essas diferenças são atribuídas tanto a certa evolução e aperfeiçoamento em sua maneira de construir como a altos e baixos na sua inspiração.

Visualmente, a edificação surpreende, destacando-se pela leveza e diversidade. O exterior é, com efeito, conformado por uma abundância e miscelânea de grutas, colunas entrelaçadas, reentrâncias e nichos diversos, de cascatas, árvores, cipós e plantas, de pequenos torreões, arquiteturas miniaturizadas e figuras gigantes. Segundo Cheval, são “mil pequenos palácios variados”, mil mundos nos quais se mesclam, esculpidos, representações de objetos, monumentos, plantas, animais e seres humanos ou míticos.

No lado leste (o primeiro a ser construído, fig. 4), Cheval inseriu castelos e palácios fantásticos, dois túmulos (um druida, um egípcio), duas fontes (da Sabedoria, da Vida), uma série de grutas que apresentam representações esculpidas de animais e árvores, etc. Destaque deve ser dado à Fonte da Vida, núcleo espacialmente central da face leste e, também, marco do início da construção do prédio. Numa extremidade da fachada, observa-se uma espécie de superposição de frontões em andares bem como um conjunto definido por quatro colunas (o Templo da Natureza), que abriga, encravado, o Túmulo Egípcio. Na outra ponta, salientam-se os Três Gigantes (fig. 15), revestidos de pequenas conchas, que suportam o peso da Torre de Berbéria.



Figura 6 - Fachada norte (f.a.).

Do outro lado do prédio, a fachada oeste (fig. 1) apresenta várias unidades espaciais distintas, com nichos que abrigam arquiteturas miniaturizadas, como o Templo Hindu, o Chalé Suíço, o Castelo Medieval (fig. 9), a Casa Quadrada de Argel, a Casa Branca (fig. 10) e a Mesquita.

A face sul (a mais estreita, fig. 5) abriga o Museu Antediluviano, assim denominado pelo próprio carteiro. Há quem julgue essa fachada “pobre, fria” (BONCOMPAIN, 1988, p. 31). Digamos que talvez seja a mais despojada e comedida de todas. Mesmo assim, cabe nela ressaltar os dois expressivos aloés que a encimam, à direita do observador e, a sua esquerda, ladeado por dois pares de colunas, um tronco de árvore, em argamassa, do qual brotam diversos animais, como pássaros, serpentes e esquilos.

Na fachada norte (com quatorze metros de largura, fig. 6), também sobressaem colunas e outros tantos nichos e grutas, com uma abundância de representações: cipós entrelaçados, plantas, animais de todo o tipo, não faltando as serpentes nem a presença de Adão e Eva. Aqui, a gruta do cervo e dos pelicanos; ali, a da corça; depois, a das pedras. Numa delas, o carteiro colocou, em suas próprias palavras, “duas poltronas grosseiramente talhadas em madeira onde repousar após as longas fadigas dos dias de verão”.

É possível circular na parte interna do Palácio através de galerias, cujos acessos se situam nas laterais da edificação e nos quais Cheval gravou: “Entrada de um palácio imaginário” e “O sonho torna-se realidade”. Nas galerias, encontra-se um sem número de esculturas variadas (fig. 7): árvores, vegetais diversos, cascatas, ursos, elefantes, camelos, avestruzes e outros animais ou ainda figuras da Antiguidade que teriam como função obstar a entrada de estranhos. São abundantes as inscrições com sentenças e aforismos de todo o tipo, muitas sendo de exaltação ao próprio carteiro, como “Criando este pedregal, eu quis provar o que a vontade pode fazer” ou “Na Fonte da Vida, me alimentei, meu talento nela conquistei”.

Em toda a extensão do comprimento da parte central do edifício, localiza-se a grande galeria, denominada “Onde o sonho torna-se realidade” (vinte metros de comprimento por dois metros de largura). Na decoração do teto e paredes, são múltiplas inscrições, cipós, serpentes, plantas, árvores, pássaros e outros animais. Destaca-se, na



Figura 7 - Detalhe da decoração das galerias internas (f.TMD.). Figura 8 - Pequeno lustre suspenso (f.a.).

abóbada, uma espécie de pequeno lustre suspenso (fig. 8), em cimento, com dois anéis concêntricos em torno de um pequeno aglomerado central lembrando uma flor – tudo coberto por uma profusão de conchas e circundado por uma inscrição, na altura do teto: “A vida sem objetivo é uma quimera” e, mais embaixo, “O panteão de um herói obscuro”.

Tem-se acesso à parte superior do edifício por escadas semicirculares, localizadas nas extremidades externas da edificação. A cobertura é quase toda ocupada por um terraço (figs. 11, 12), do qual partem duas escadas: uma (no início da qual está exposta a *pedra do tropeço*, SOUBIGOU et alii, 2019, p. 22 e 115) conduz à Torre de Berbéria (fig. 14), e a outra ao local por ele denominado de “Pequeno gênio que ilumina o mundo”. Novamente, há uma profusão de reentrâncias, algumas com arquiteturas miniaturizadas ou com pequenos torreões.

Uma gigantesca collage para ser saboreada

Alguns comentaristas aventam uma vontade de Cheval de usar o Palácio como moradia. É duvidoso. Porém, se houve, por parte dele, qualquer intenção inicial neste sentido, prevaleceu, no desenvolvimento do conjunto, a vontade de não respeitar qualquer critério funcional.

Tanto as galerias como a cobertura em terraço, profusamente decoradas (fig. 12), oferecem a possibilidade de diversos trajetos, internos e externos, sempre repletos de surpresas. O conjunto da edificação (com as quatro fachadas e com as duas poltronas,

localizadas na fachada norte) foi concebido para ser usufruído como espaço onde estar, caminhar, se deleitar, como algo para ser visto, tocado ou, como diria Fernando Fuão, para ser amorosamente desfrutado (ver adiante), ou, como diria Salvador Dalí, saboreado⁹.

Longe do conjunto permitir uma apreensão fácil e homogênea, são inúmeras visões distintas que se oferecem ao espectador externamente, conforme o ângulo adotado. A presença quase atordoante de um aglutinado de elementos diferenciados – que, à primeira vista, parecem disputar territórios, rivalizar, competir, mas acabam intercruzando-se, interpenetrando-se – sinaliza o intenso barroquismo que perpassa o conjunto. Nas palavras de Cheval:

[...] a gente se pergunta se não está sendo transportada nas asas de um fantástico sonho quimérico que excederia os limites da imaginação: estamos na Índia, no Oriente, na China, na Suíça? Não sabemos; pois os estilos de todos os países e de todos os tempos estão misturados e entrelaçados.

Aqui, pode-se retomar o comentário de Urbiola *et alii* (referente a outra arquitetura afim ao surrealismo) de que, de uma maneira profundamente orgânica, “a forma

⁹ A observação de Dalí se refere ao caráter nutritivo, comestível de algumas residências vinculadas ao chamado *Art Nouveau*, sobretudo às obras de Gaudí, identificando nas mesmas um caráter erótico que levaria à necessidade de “poder o mais realmente comer o objeto do desejo” (DALÍ, 1933, p. 72).

Figura 9 - Nicho na fachada oeste: Castelo Medieval (f.TMD). Figura 10 - Nicho na fachada oeste: Casa Branca (f.TMD).

Figura 11 - Vista parcial do terraço (f.a.).



[arquitetural] se desembaraça da função [função casa], se esparrama até converter-se em mero objeto de contemplação, escultórico”¹⁰.

Pois, o que é o Palácio Ideal, a não ser uma gigantesca collage incorporando uma quantidade incalculável de elementos oriundos de várias fontes?

O imaginário do carteiro e suas fontes

Quais elementos alimentaram o imaginário de Cheval, inspirando-o na idealização do Palácio Ideal e fazendo-se presente em sua realização?

Impossível começar sem referir a onipresença da natureza na obra do carteiro, filho de pequenos agricultores e homem cuja experiência da vida foi totalmente rural. A natureza comparece, antes de mais nada, nas duas substâncias básicas da sua construção: a terra, que dificilmente poderia estar ausente, e, sobretudo, a pedra, material de suporte tradicional nas construções da região, pedra desencadeadora da busca e consecução do sonho, pedra que aflora e se destaca enquanto matéria prima do projeto. A natureza também marca veemente presença na organicidade da forma e nas motivações da

¹⁰ Urbiola *et alii* (s.d., p. 75): trata-se de um comentário a respeito da obra (casa e jardins) do inglês Edward James (conhecida como “a casa sem fim”), por ele realizada em Xilitla (estado de San Luis Potosí, México), nos anos quarenta do século 20.



Figura 12 - Detalhe da profusa decoração (f.a.).

abundante decoração, que apontamos na descrição do prédio: uma opulência de animais e plantas que impregna o Palácio e dele parece brotar.

Cabe também assinalar a dimensão sexual e/ou sensual, erótica, expressa de maneira bastante direta, quase que explícita, em muitas das figurações. Por um lado, a abundância de grutas, nichos, bacias, urnas e outros receptáculos côncavos, além da dupla fileira de seios na fachada oeste. Por outro lado, as florestas de minaretes, torres, árvores, ramos truncados, elementos nos quais autores como Alain Borne ou Claude Boncompain visualizam o órgão sexual masculino. Sem falar nos entrelaçamentos de cipós, com formas bastante sugestivas, ou na significativa profusão de certo animal (a serpente) e na escolha dos personagens de Adão e Eva (BONCOMPAIN, 1988, p. 31, 34-36).

Contudo, dar primazia ao ângulo sexual levaria a pecar por reducionismo. Os processos criativos de Cheval são inegavelmente perpassados por símbolos sexuais e/ou eróticos, porém, sua obra requer uma leitura abrangente, plural, que não ignore a presença de outras dimensões significativas, todas elas devendo ser inter cruzadas.

Assim, é necessário remeter às tradições e lendas, aos ditados, mitos e senso comum do campo francês no qual ele nasceu e se criou, bem como à informações e conhecimentos adquiridos na escola primária ou pertencentes ao panteão histórico-cultural e à mitologia popular da França e de seu passado. A fantástica imaginação de Cheval foi ainda abastecida pelo acesso aos jornais, folhetos, almanaques, iconografia popular, revistas, livros, dicionários ilustrados (figs. 9, 10) que estavam disponíveis



Figura 13 - Gruta da Corça na fachada norte (f.a.).

de várias formas na região e aos quais ele conseguiu acesso de diversas maneiras, inclusive, possivelmente, através de moradores possuidores de escolaridade um pouco maior ou mais abastados, com os quais fez conhecimento em suas jornadas de carteiro¹¹.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (1)

Quem teria chamado a atenção de André Breton sobre Cheval, então totalmente desconhecido? Talvez o poeta Paul Éluard, seu amigo, que, nos anos 1920, havia escrito um poema sobre o carteiro (até recentemente inédito).

O fato é que, em setembro de 1931, Breton aproveitou uma viagem na região sudeste da França para visitar o Palácio Ideal. Ficou tão impressionado que imediatamente redigiu um poema sobre o carteiro, inserindo, depois, em *Os vasos comunicantes* (ensaio de 1932), uma foto de si próprio diante da edificação.

Em 1935, em um ensaio sobre os fundamentos da poesia e da arte, no qual dedica algumas páginas à arquitetura, Breton fez questão de comentar o caso de Cheval. Começa observando que se trata de uma pessoa “totalmente inculta”, cuja “função social” era modesta (carteiro rural) e que construiu sua obra “sem qualquer ajuda” (BRETON, 1935, p. 133). Ou seja, para Breton, o exemplo do carteiro depõe em apoio à convicção surrealista de que a criação e a beleza não são monopólio exclusivo dos criadores profissionais e da arte erudita, de que a poesia e a arte autêntica podem encontrar terreno muito propício em certos *primitivos* (ou *selvagens*) dos mais diversos quadrantes: tanto nas culturas primeiras (ou primitivas) e pré-colombianas como nas sociedades modernas (em indivíduos “bem pouco numerosos”, desprovidos de qualquer formação artística, usualmente rotulados de loucos, médiuns, *naifs*, ingênuos, inocentes ou outra qualificação parecida) (BRETON, 1962, p. 216, 218).

¹¹ Ver a respeito Boncompain (1988, p. 24) e, sobretudo, Jouve *et alii* (1981, p. 82-101).



Figura 14 - Torre de Berbéria (f.a.).

Um outro aspecto é fundamental para o surrealismo: esses casos “isolados” caracterizam-se por “uma fidelidade a toda prova” àquilo que lhes permitiu encontrar o “caminho de criação excepcional” que constitui seu “apanágio” (BRETON, 1962, p. 218). Como teria Cheval descoberto seu *caminho*?

Como vimos anteriormente, durante as longas caminhadas empreendidas para a distribuição do correio, nosso carteiro, conforme seu próprio depoimento, sonhava – sonhos grandiosos que envolviam “um palácio feérico”. Quando, com mais de quarenta anos, estava perdendo totalmente a esperança de concretizar o seu sonho, o acaso o levou a tropeçar em uma pedra, a “pedra do meu tropeço”. Pedra que o seduziu, levando-o a muitas idas e vindas pelos mesmos caminhos, em busca de outras semelhantes, convencido de que, “já que a natureza fornece as esculturas, eu me tornarei arquiteto e construtor [...]. A palavra impossível não existe mais”.

Breton, que gostava de “deixar-se subjugar” pela paixão de “ir à cata” de pedras, comenta:

É sem detê-los minimamente que as pedras deixam passar a imensa maioria dos seres humanos que atingiram a idade adulta. Porém aqueles que, extraordinariamente, elas retêm, esses elas não soltam nunca mais (BRETON, 1957b, p.150, 148).

É o que faz a *pedra do tropeço* de Cheval (fig. 2): ela literalmente o *retém* e não o *solta nunca mais*. Ele vê nela um signo, que lhe revela o caminho a tomar: perseguir o sonho acalentado e praticar a “língua das pedras”¹². Com uma *fidelidade*, “uma fé” que “não esmorece durante quarenta anos” (BRETON, 1935, p. 133), ele ergue uma edificação em pedra e cimento, na qual, com outras pedras escolhidas com um cuidado e amor ainda maiores, ele corta, cinzela, grava e molda um sem número de esculturas, “obrigando a dura matéria a assumir formas moles ou fluidas, tais como aquelas do jato de água petrificada que jorra de um chafariz” (BRUN, 1982, p. 90). Neste processo, a construção foi metamorfoseada em palácio.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (2)

Cabe, aqui, a pergunta: como os surrealistas apreenderam o Palácio? Quais foram as dimensões que imprimiram e as valorizações que descortinaram em Cheval e sua obra?

Certamente foram atraídos (no sentido magnético do termo) pela conformação da edificação resultante da união e casamento de uma forma e de uma copiosa e transbordante decoração, ou melhor, foram conquistados, encantados pela originalidade de uma gigantesca collage, intensa, profusa e exuberantemente decorada, na qual estão incorporados, acoplados, conjugados e reciclados elementos das mais distintas procedências, sem qualquer tipo de censura.

Os surrealistas e o Palácio Ideal (3)

Por outro lado, para além do impacto visual, sensorial, foi também a maneira de agir de Cheval que seduziu os surrealistas. Por que? Porque, muito mais do que a busca do heterodoxo e do não habitual (o que poderia levar a catalogar toda obra insólita como surrealista), eles militavam sem reservas pela afirmação do instintivo, pela liberação das “águas subterrâneas dos sonhos” que existem enterradas dentro de nós (PIERRE, 1967, p. 23). Ora, qual é a palavra significativamente recorrente nos escritos do carteiro, senão “sonho” (“Palácio do Sonho”, “O Sonho se torna Realidade”, etc.)? Não por acaso Breton considerava-o como “o mestre incontestável da arquitetura e da escultura mediúnicas” (BRETON, 1933, p. 213). O Palácio Ideal é um exemplo acabado da concretização desta concepção e postura: a irrupção do sonho dá vazão a uma escritura profundamente interior quando “desejo e liberdade se recriam um ao outro, a perder de vista” (BEDOUIN et alii, 1951, p. 108).

Pode ainda ser invocada, enquanto elemento fulcral de apelo para os surrealistas, a profunda e recôndita ancestralidade implícita na obra de Cheval. Dois elementos são indícios dessa dimensão: por um lado, a multiplicidade de grutas (fig. 13), tanto através de nichos incrustados nas fachadas externas como através da própria conformação do espaço interno enquanto uma grande caverna acessível por labirintos; por outro lado e igualmente importante, a ampla presença de elementos verticalizados, que remete a outra componente antiga, a torre (fig. 14). Os dois aspectos, *gruta-templo* e *torre-templo*, comparecem praticamente inseparáveis na arquitetura primitiva, como ressalta Breton, que sublinha a identidade tanto de sua função como de sua ação: “[...] a caverna e o labirinto desempenham uma função análoga à torre e ao templo: ambos são condensadores de força mágica [...]”, salientando ainda que “muitos templos são

¹² É o título do ensaio de Breton que acabamos de citar (1957b, p. 147-155).



Figura 15 - Os Três Gigantes (Cesar, Vercingetorix, Arquimedes) (f.a.).

construídos acima de uma gruta sagrada” (BRETON, 1957a, p. 135, 134)¹³. Ora, o Palácio Ideal corresponde exatamente a essa superposição de espaços, dentro e fora, sem abstrair o vínculo e diálogo entre eles, já presentes nos povos primitivos. Essa dimensão de ancestralidade mágica era certamente desconhecida por Cheval, mas foi por ele intuitivamente pressentida, sendo um dos pilares da importância conferida a Cheval pelos surrealistas: através do seu sonho, de sua liberação e expressão, o carteiro teve a capacidade de acordar o seu eu mais primitivo e de lhe dar (mediunicamente ou não) vazão.

Está na hora de abrir dois parênteses sobre...

O que é o surrealismo

Historicamente, o surrealismo nasceu, em 1919, entre um trio de jovens poetas franceses (André Breton, 1896-1966; Louis Aragon, 1897-1982; Philippe Soupault, 1897-1990) envolvidos na tentativa de “remontar às fontes da imaginação poética, e mais ainda, de ali se manter” (BRETON, 1924, p.29, 31-32). Foi quando, segundo o próprio relato de Breton, sua atenção se fixou sobre frases que, à noite, quase pegando no sono, emergiam livre e espontaneamente na mente, frases poeticamente densas que, posteriormente, denominou de frases de semi-sono (PONGE, 1991, p. 17, 23, *passim*).

Para abrir a torneira das frases que gotejavam no adormecer (ou no acordar), Breton e Soupault tentaram obter de si “um monólogo de fluxo tão rápido quanto possível”. Conseguiram esse jorro experimentando “escrevinhar”, com total liberdade, sem censura, soltos, “com um louvável desprezo pelo que pudesse literariamente resultar” (BRETON, 1924, p. 33). Em quinze dias, a dupla produziu um conjunto de textos que intitularam *Os campos magnéticos*. Decidiram denominar esse novo modo de expressão de *escrita* ou *escritura surrealista* ou *automática*. O surrealismo estava nascendo (PONGE, 1991, p. 23, *passim*).

Posteriormente, nos anos 1920, Breton e seus companheiros (já mais numerosos do que o trio inicial) continuaram explorando as relações entre a criação poética e o inconsciente: anotando, logo ao despertar, o relato de seus sonhos; depois, através de experiências com o sono induzido (hipnótico ou auto-hipnótico); também, voltando à escuta das frases de semi-sono e ao escrevinhar realizado conforme referido acima. O conjunto desses quatro procedimentos passou a receber a designação global de *automatismo* (ibidem).

Paralelamente, artistas de diversas origens e nacionalidades deram à luz obras plásticas que foram produzidas apostando no acaso (Hans Arp, André Masson) ou recorrendo ao automatismo gráfico (Joán Miró, Yves Tanguy), havendo convergências com as buscas dos poetas. Entre os artistas plásticos, deve-se destacar o alemão Max Ernst, inventor de vários procedimentos de feição surrealista, como a *collage*, a esfrega (*frottage*) ou a raspagem (*grattage*). Das convergências resultou a confluência, sem prejuízo da pluralidade de caminhos e experimentações (PIERRE, 1983, p. 129-130).

¹³ A palavra “primitivo” deve ser tomada em sentido amplo, pois nela Breton inclui a Antiguidade ou períodos dela.

Era apenas o início. O surrealismo começou a se conformar com a descoberta do automatismo em 1919, porém não parou aí. No decorrer dos anos, se desenvolveu, ampliou e adensou, aprofundando a ideia inicial de constituir-se enquanto um *estado de espírito*, um modo de pensar, uma maneira de ver e sentir, em suma, uma “atitude poética, social, filosófica” e “moral” (BRETON, 1950, p. 288) baseada em quatro valores cardinais: antes de mais nada, o não-conformismo absoluto, a revolta (“[...] a revolta, unicamente a revolta é criadora de luz”), e três outros valores basilares (“esta luz pode tomar somente três caminhos: a poesia, a liberdade e o amor”, BRETON, 1944, p. 130) – isso, sem desconhecer a importância de outros valores, como a imaginação, o maravilhoso, o humor, o acaso objetivo, o apelo às forças internas (PONGE, 1991, *passim*).

Surrealismo e collage: breves apontamentos

A collage surrealista teve antecedentes, alguns bem antigos ou primitivos (selvagens). Ao limitarmos-nos ao início do século 20, a collage deve ser situada no parentesco e prolongamento dos papeis colados cubistas, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) e da generalização e sistematização da colagem entre os dadaístas (Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield – o que inclui a fotomontagem). No entanto, foi o alemão Max Ernst (1891-1976) que propriamente criou, inventou a collage surrealista ao experimentar, a partir de 1919, com os elementos anteriores, sintetizá-los e avançar em relação a eles (PIERRE, 1983, p. 310-311; PASSERON, 1977, p. 259; FUÃO, 2011, p. 93-111).

Embora haja parentesco e prolongamento, é qualitativa a diferenciação entre a collage (surrealista) e seus antecedentes. Trata-se de operações de naturezas diferentes. No cubismo, a inserção, o acréscimo de papeis colados na tela tem uma função estética. Por sua vez, a collage surrealista objetiva dar nascimento a uma imagem, no sentido surrealista da palavra, ou seja, a junção eventual, imprevista, de termos, elementos diferentes, de cujo encontro fortuito “jorra uma luz particular, *luz da imagem*. O valor da imagem depende da beleza da fâsca”, a imagem mais forte sendo “aquela que apresenta o maior grau de arbitrariedade” (BRETON, 1924, p. 49, grifado por ele).

Em um curto e denso verbete sobre collage, José Pierre distingue dois caminhos para produzir collages: seja pelo acréscimo, (com pincel, pena ou recorte) em uma gravura, de um elemento sugerido pela própria gravura; seja pela reunião de elementos diferentes recortados em gravuras distintas. Porém, isso não ultrapassa o nível das questões de procedimentos, de técnicas. Ora, ressalta José Pierre, o importante está alhures, reside no estado de espírito: “Tanto em um caso quanto no outro, é o desejo do artista que impõe sua lei soberana a uma ou mais imagens pré-existentes”. Desta maneira, para além do aspecto estreitamente técnico, a collage se conforma enquanto um “procedimento poético e mesmo filosófico que consiste em colocar o conhecido a serviço da descoberta do desconhecido” (PIERRE, 1973, p. 43-44). Para pertinentes complementos sobre a collage, ver o excelente livro de Fernando Fuão (2011, p. 93-111 e *passim*) bem como a bibliografia à qual remete.

Em José Pierre, temos a palavra *desejo*, Fuão usa a denominação *trajetória amorosa*. Ambas expressões remetem ao *apelo às forças internas*, algo essencial no surrealismo enquanto estado de espírito calcado na afirmação do instintivo, na força da imaginação, na liberação das “águas subterrâneas dos sonhos” que existem em nós (PIERRE, 1967, p. 23).

Chegamos ao ponto em que reencontramos o nosso carteiro. Acima, explicamos que a *pedra do tropeço* seduziu, encantou, subjugou Cheval, retendo-o e não mais o soltando. Nela, ele viu o signo revelador do caminho a tomar: perseguir o sonho acalentado praticando a *língua das pedras*. Pois bem, na collage surrealista, o recorte original é o *recorte do tropeço*, que seduz, encanta e subjuga o(a) collagista, liberando as *águas subterrâneas dos sonhos* que nele(a) existem: praticar a *língua dos recortes*, a *língua da collage*.

Antes de encerrar os parênteses, algumas linhas de ordem lexical. A palavra *collage* é originalmente francesa. Várias línguas (alemão, espanhol, inglês, italiano, sueco, etc.) tomaram-na emprestada, copiando-colando-a, para designar a referida atividade. Em português, a palavra *collage* não é dicionarizada, ocorrendo no Brasil uma dualidade de situações: os dicionários bem como certos autores e instituições culturais recorrem à palavra *colagem*; por sua vez, a comunidade do(a)s collagistas usa o termo *collage*. É o que fazemos em consideração a eles e aos autores da chamada deste número da *Pixo*.

A aventura interior do poeta da *língua das pedras*

Cheval foi uma exceção em sua terra e época, uma ocorrência *isolada* (BRETON, 1962, p. 216), um solitário. Em sua solidão, foi poeta maiúsculo. Movido pelo ideal de concretização física de seu universo interior, encontrou, no construir e na resultante edificação, a via para libertar e materializar seus sonhos, formulá-los em uma escrita espacial, praticar a *língua das pedras*, estabelecendo um processo de “ir e vir entre os materiais, as formas e as imagens” (JOUVE *et alii*, 1981, p. 160), de collage de elementos das mais diversas procedências.

Não se tratou de um jogo gratuito do carteiro, mas, sim, de uma atividade instintiva, onírica, poética, de uma aventura interior de transmutação de elementos e significados, originando rupturas com o mundo do cotidiano utilitário e cinzento. Às agruras da realidade, ele contrapôs outro universo, sobrepôs o maravilhoso do *palácio feérico*, antepôs um novo espaço ao qual se incorporou plenamente, instaurando seus próprios valores e regras, suas próprias noções de grande, pequeno e belo, implementando repetições, acréscimos, multiplicações, acumulações, miniaturizações, agigantamentos.

Fazendo da pedra sua argila, este homem singular não teve intermediários entre si e sua obra: construiu, ele próprio, pedra sobre pedra, todo o seu sonho. Jamais como em Cheval, “a surrealidade jorrou tão vigorosamente do sonho para irromper no mundo” (BRUN, 1982, p. 90).

Acreditou o carteiro no poder da escritura interior, escolhendo materiais não convencionais (terra, pedra, conchas) para dar-lhe alicerce e fulcro, enxertando seu mundo imaginário, recriando influências, formas, modelos, metamorfoseando-os, cada um recebendo “a própria [...] cor” de seu criador (JOUVE *et alii*, 1981, p. 87).

Referências

ALEXANDRIAN, Sarane. *L'Art surréaliste*. Paris: Fernand Hazan, 1969.

BEDOUIN, J.-L. *et alii*. Haute fréquence. (1951). In: *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tome II: 1940-1969. Organisation, présentation et commentaires de José Pierre. Paris: Le Terrain vague, 1982. p. 107-108.

BONCOMPAIN, Claude. *Le facteur Cheval, piéton de Hauterives*. Valence (France): Le Bouquin – Peuple Libre, 1988.

BRETON, André. (1924). Manifeste du surréalisme. (1924). In: IDEM. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1985. p. 13-60.

BRETON, André. (1933). Le Message automatique. In: BRETON, André. *Point du jour*. Paris, Gallimard, coll. Idées, 1970, p. 164-189.

BRETON, André. (1935). Situation surréaliste de l'objet. In: BRETON, André. *Position politique du surréalisme*. Paris: Denoël/Gonthier, coll. Médiations, 1972, p.122-168.

BRETON, André. (1944). Arcane 17. In: IDEM. *Arcane 17 enté d'Ajourns*. Paris: UGE, coll. 10/18, 1970. p. 5-121.

BRETON, André. (1957a). *L'Art magique* (avec le concours de Gérard Legrand). Paris: Phébus/Adam Biro, 1991.

BRETON, André. (1957b). Langue des pierres. In: BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970, p. 147-155.

BRETON, André. (1962). Belvédère. In: BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970, p. 215-220.

BRUN, Jean. Cheval Ferdinand. In: BIRO, A; PASSERON, R. (Dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris: Presses universitaires de France, 1982. p. 90.

FRIEDMAN, Michel. *Les Secrets du facteur Cheval*. Paris: Jean-Claude Simoën, 1977.

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

JOUVE, Jean Pierre; PRÉVOST, Claude; PRÉVOST, Clóvis. Le Palais idéal du facteur Cheval: quand le songe devient réalité. Paris: Éditions du Moniteur, coll. Les Bâtitseurs inspirés, 1981.

MACHADO, Nara H.N. Surrealismo e arquitetura. In: PONGE, Robert (org.) *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 129-143.

MACHADO, Nara H. N. A arquitetura fantástica do Carteiro Cheval. In: FUÃO, Fernando. (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1999. p. 63-81.

MACHADO, Nara H. N.; PONGE, Robert. Surrealismo y arquitectura: el poema de piedras de Ferdinand Cheval. In: BERNAT Visarini, Antonio *et alii* (ed./org.). *Como el camino empieza: palabra e imagen para Perfecto E. Cuadrado*. Palma de Mallorca (España): José J. de Olañeta Editor, col. Medio Maravedí, 2020, p. 149-162.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France, 1973. p. 152-159.

PASSERON, René. *Encyclopédie du surréalisme*. Nouvelle édition revue et complétée. Paris: Somogy, 1977.

PERSITZ, Alexandre. Architectures fantastiques. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 102, juin-juil. 1962. Paris. p. 2-3.

PIERRE, José. (1967). *Le Surréalisme*. Lausanne: Rencontre, 1967.

PIERRE, José. (1973). *Le Surréalisme, dictionnaire de poche*. Paris: Fernand Hazan, 1973.

PIERRE, José. (1983). *L'Univers surréaliste*. Paris: Somogy, 1983.

PONGE, Robert. Mais Luz! In: *IDEM* (Org.), *O Surrealismo*, Porto Alegre: Editora. da UFRGS, 1991. p. 15-29.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara H.N, De l'Art nouveau au Palais idéal: des architectures en marge de l'architecture. *Mélusine*, n.º 29, Lausanne: L'Âge d'homme, 2009. p. 95-106.

SOUBIGOU, G. *et alii*. Hauterives, le Palais idéal du facteur Cheval. Genouilleux (France): Éditions La Passe du vent, coll. Patrimoines pour demain, 2019.

URBIOLA, Xavier Gusmán; VILLAREAL, J. Moreno; KIRCHNER, Ricardo; VÉRTIZ, Jorge. *La habitación interminable*. México: Universidad Autonoma Metropolitana (Unidad Xochimilco), s/d.

ZALUAR, Amélia Maria. A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, Fernando. (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1999. p. 45-56.



Figura 16 – Fachada leste (f.a.). Figura 17 – Vista parcial da fachada oeste, no encontro com a fachada norte (f. TMD). Figura 18 – A pedra do tropeço (f. TMD).

A COLLAGE NA ARQUITETURA DE MIRALLES

A árvore da vida no Parque Diagonal Mar

COLLAGE IN THE ARCHITECTURE OF MIRALLES
The tree of life in Parque Diagonal Mar

Anelis Rolão Flôres¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar o uso da collage na arquitetura de Enric Miralles por meio de seus textos e o projeto do Parque Diagonal Mar, em Barcelona. O processo criativo utilizado por Miralles permite a elaboração de um percurso multifacetado e particular, repleto de influências e reinterpretações. Nele foram encontrados símbolos de amplo significado, conforme os projetos e etapas em que se encontravam. Símbolos recortados durante a pesquisa e aproximados, que não estavam apenas nos textos e material publicado, mas estavam no acervo dentro das *carpetas grogues* possibilitando uma leitura sob a ótica da collage, utilizando os conceitos de ressignificação, repetição e acumulação. No Parque Diagonal Mar encontramos a árvore da vida como sua estrutura e maior referência, assim como sua capacidade de ir além em outros projetos. Esta análise confirmou que a continuidade do método projetual com collage tornou-se imprescindível na compreensão deste processo como transcendência para futuros projetos arquitetônicos.

Palavras-chaves: collage e arquitetura, representação gráfica, projeto arquitetônico.

Abstract

This article aims to present the use of collage in the architecture of Enric Miralles through his texts and the Parque Diagonal Mar project, in Barcelona. The creative process of graphic representation used by Miralles allows the elaboration of a multifaceted and unique path, rich in influences and reinterpretations. In this material were found symbols of wide significance, according to the projects and stages in which they were. Symbols clipped during the research and approximated, which were not only in the texts and published material, but were found in the collection within the "grogues" files allowing a reading from the perspective of collage, using the concepts of ressignification, repetition and accumulation. In Parque Diagonal Mar we find the tree of life as its structure and greatest reference, as well as its ability to go further in others projects. This analysis confirmed that the continuity of the design method with collage has become essential in understanding this process as transcendent for future architectural projects.

Keywords: collage and architecture, graphic representation, architectural project.

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).



Figura 1 - O lado de dentro da carpeta, Diagonal Mar, 2018. Fonte: Collage da autora.

Primeiramente, preciso destacar que as ideias aqui apresentadas são uma collage² da tese intitulada “A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage” (FLÔRES, 2019), são fragmentos recortados, manipulados, até rasgados da estrutura original que foram reagrupados para apresentar o uso da collage na arquitetura, a utilização que vai além de um processo metodológico e que ultrapassa as etapas do projeto, supera as ideias iniciais e muitas vezes a sua própria construção em um ciclo criativo que se retroalimenta (Figura 1). O uso da collage extrapola o desenho, a expressão gráfica por muitos anos destacada como a principal nas pesquisas sobre a obra do arquiteto, e que nos seus últimos trabalhos tem seus exemplares ampliados pela acumulação de collages e fotomontagens. Aqui apresento um enfoque póstumo, com afastamento temporal e sequencial bem ao estilo de David Hockney, uma das influências guardadas no “bolso”³ do arquiteto Enric Miralles, e ainda continuo a reflexão sobre a técnica associada aos conceitos de fragmento, resignificação, repetição e acumulação.

Os meus estudos sobre a collage e a sua utilização por Miralles começaram antes do primeiro *workshop* (2014) e do terceiro *workshop* (2017) realizados na Fundação Enric Miralles, em Barcelona, no momento do convênio com a Universidade Franciscana, no qual participei como professora visitante. Iniciaram na época em que desenvolvi o mestrado, PROPARG/UFRRS, especificamente nas disciplinas ministradas pelo professor Drº. Fernando Fuão, onde na ocasião, foi possível estudar as aproximações da collage com a arquitetura extrapolando a mera representação gráfica e alcançando significados capazes de gerar projetos arquitetônicos, tanto conceituais como obras construídas. Já nos *workshops* na Fundação, redescobri a collage, como processo metodológico utilizado por Enric Miralles⁴ e pelo escritório EMBT, e ainda acessei, no momento de desenvolvimento da tese, os diversos materiais originais catalogados nas *carpetas grogues*⁵.

Então, agora podemos começar a collage... posicionamos os fragmentos, a tesoura e a cola... retornamos ao universo de Miralles e apresentamos suas ideias renovadas...

A collage utilizada nas escolas e escritórios de arquitetura contemporâneos ultrapassa a mera representação gráfica e configura-se como um processo de manipulação das imagens, tanto na forma, como de seus significados. Ela tem como objetivo redescobrir sentidos ao agrupar referências pessoais e culturais do projetista, do colagista, assim como proporcionar uma nova experiência com a transferência de elementos de um

2 Optei por não grafar em itálico a palavra estrangeira “collage”, assim como nos textos do meu orientador 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. “A palavra collage é um derivado do verbo francês *coller*, que significa colar. E *colle* significa literalmente cola. Porém é no seu termo de collage, como ato de colar, que a palavra adquire conotações que transbordam do seu significado original. Provavelmente collage tenha origem na palavra latina *colegare*, que nos aproxima de certa forma da palavra símbolo”. FUÃO, Fernando. *Arquitectura como Collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992. p.8. Tradução nossa.

3 No texto referência de Miralles “*El Interior de un Bolsillo*”, o arquiteto apresenta as ferramentas e referências de seu método projetual. MIRALLES, Enric. *El Interior de un Bolsillo*. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994.

4 O arquiteto Enric Miralles (1955-2000), estudou na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB), pertencente a Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), de 1973 até 1978. Primeiramente, trabalhou no escritório de Helio Piñon e Alberto Viaplana, e após, em 1983, iniciou parceria com a arquiteta Carme Pinós. Em 1990, encerrou a parceria e trabalhou sozinho por quatro anos até formar o escritório Enric Miralles e Benedeta Tagliabue (EMBT), onde permaneceu até a sua morte em 2000, aos 45 anos.

5 A Fundação Enric Miralles, estruturada após a morte de Enric Miralles (2000) por Benedetta Tagliabue, arquivou os materiais deixados pelo arquiteto em pastas amarela (neste estudo denominadas de *carpetas grogues*) conforme o próprio arquiteto organizava seus materiais relativos ao escritório e aos projetos. Portanto, a organização do acervo segue os moldes da amostra original do arquiteto.

projeto para outro. Ela vai além de um mero procedimento, se configurando como um mosaico complexo, uma espécie de linguagem que não pode ser somente um somatório de imagens. Atualmente, outras ferramentas digitais além das físicas do fragmento, tesoura e cola, são utilizadas na elaboração da collage e podemos observar o seu crescente uso, principalmente em *software* e aplicativos.

Contudo, a collage é muito mais que o “*ctrl c*” e depois o “*ctrl v*”, que cola fragmentos sobre uma superfície, analógica ou digital, não é apenas uma metodologia de sobreposição de fotografias, papéis coloridos, textos, materiais descartados ou recolhidos intencionalmente. A generalização pode depreciar e esvaziar a técnica, que, na sua essência, produz novas formas por meio de objetos existentes e assim a extrapola para criar um procedimento verdadeiramente poético. 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 (FUÃO, 2011).

Os critérios de classificação dos objetos manipulados pelos colagistas, pelos arquitetos, podem parecer inicialmente pré-estabelecidos, mas quando analisamos, percebemos que existem variantes nas escolhas e nos refugos. No momento que antecede a cola, os elementos dispostos já não são mais os mesmos do início, não são mais partes de uma imagem, de uma arquitetura, eles foram resignificados, e daí consiste a sua essência criativa, ou seja, dos mesmos objetos, surgem formas inesperadas (FUÃO, 2011).

A essência criativa do método projetual de Enric Miralles estava na liberdade do processo, que não se limitava a uma forma e se aproximava de uma trama representativa dos seus projetos. O protagonismo da linha e a sobreposição da collage denotavam uma produção de arquitetura baseada em um sistema plural, cultural e caótico. Um processo com sucessivas camadas, manipulações e leituras, fixações e transferências, sentidos e descobertas como expressão da sua arquitetura. A acumulação e simultaneidade de documentos era uma estratégia projetual que gerava uma série de tentativas até chegar à proposta final, mas que conforme Benedetta Tagliabue poderia seguir caso os projetos não tivessem prazos, em um ciclo interminável (COLOMINA; WIGLEY, 2009).

Dentro deste contexto, reconhecendo uma indefinição conceitual nas relações entre os conceitos collage e fotomontagem, as ideias aqui apresentadas utilizaram collage de uma maneira mais ampla e fotomontagem como um tipo específico onde predominam fotografias⁶. O trabalho de Miralles acumula e justapõe elementos na maioria dos seus exemplares por meio de fotomontagens relacionadas com os levantamentos fotográficos do local, embora existam várias exceções que as composições adquirem um caráter onírico necessário ao momento de criação. Ainda sobre as primeiras fotomontagens que utilizaram levantamentos fotográficos do local temos a importância do entrelaçamento do lugar com o real, ou seja, o lugar como a maior influência no momento de iniciar seus projetos, pois embora a repetição e sucessão de formas ocorra entre os projetos, o lugar é único.

No projeto do Parque Diagonal Mar (1996-2002), em Barcelona, que teve na sua concepção diversos exemplares gráficos de fragmentos e interpretações publicados em bibliografia especializada, podemos verificar um extenso material que pertence à

6 Conforme Fuão: “A indefinição conceitual que rodeia o termo fotomontagem, e consequentemente o da collage, deve-se também ao fato de que a fotomontagem não se baseia necessariamente na montagem exclusiva de fotos, já que também pode se fazer outras combinações como o de uma foto e um texto, uma foto e uma mancha colorida, uma foto e um desenho. Fotomontagem é poesia visual. Fotomontagem é multiplicidade simultânea de fenômenos, espaço e tempos distintos (FUÃO, 2011. p.98).



Figura 2 - Collage da ampliação do Rosenmuseum, Frankfurt, 1994. Fonte: El Croquis: Enric Miralles. N°30+40/50+72(II)+100/101. p.266. Figura 3 - Collage com flores que parecem pássaros, Casa Damge, 1999. Fonte: El Croquis: Enric Miralles. N°30+40/50+72(II)+100/101. p. 102.

Fundação e foi organizado em 10 *carpetas grogues*, que foram acessadas em 2017. Estas *carpetas* permitiram a verificação do método associado aos seus projetos, ali foram encontrados fragmentos de diversas naturezas, originais, cópias xerocadas, reduzidas e por vezes ampliadas, com cores e preto e branco, inclusive anotações, bilhetes, “papezinhos”... em alguns momentos parecia que a gaveta do arquiteto estava sendo vasculhada. Porém ali estavam as pistas que possibilitaram a compreensão dos encontros dentro dos projetos. Ali estava a árvore da vida⁷, um dos fragmentos carregados no “bolso” de Miralles, surge nesse parque como símbolo ressignificado, repetido e acumulado.

Assim como “Miralles amava os inícios, porque tornavam mais fácil para ele pensar nas dificuldades que se apresentariam” (ROVIRA, 2011, p.13. Tradução nossa), iniciamos as reflexões aqui propostas sob a ótica da collage. Começamos, então, a recortar as ideias.

⁷ A árvore da vida é um símbolo cósmico, das religiões arcaicas, que representa a conexão entre o céu, a terra e o inferno. Com os ramos mais altos chegando no céu e as raízes nas profundezas do inferno, representa a elevação do espírito humano que através da escalada, física e espiritual, volta para o paraíso. Existem versões ilustradas, como a egípcia, em que as raízes como base representam o idoso, o tronco como estrutura o adulto e a copa a juventude e infância.



O uso da collage na arquitetura de Enric Miralles

A interpretação da collage de Enric Miralles aponta para diversos caminhos a serem percorridos, aponta a descoberta de um acumulador, de um colecionador que utilizou, inicialmente, a técnica como um complemento ao desenho, sua ferramenta de maior destaque nas primeiras fases e que foi explorada pela primeira vez, precisamente, nas fotomontagens panorâmicas de Hostalets. Desde essa época, observamos a associação com outras técnicas, como por exemplo o desenho, mesmo que de modo introdutório nas etapas de levantamento do local e registro da obra construída. Observamos a collage crescendo e alcançando destaque nos seus últimos projetos, assim como permanecendo com forte destaque na produção atual do escritório EMBT. Na década de 1990, Miralles termina a parceria com Carmen Pinós e forma o escritório EMBT com Benedetta Tagliabue, percebe-se ali uma mudança com forte influência do uso da cor e da collage, o destaque às referências de artistas plástico como Paul Klee, Matta Clark e, principalmente David Hockney, onde encontramos umas das origens das fotomontagens de Miralles, “Eu nunca mencionei isso, mas talvez você tenha notado: os desenhos no plano do Parque de Mollet são copiados de Hockney! Roubados! Também para aceitar o que as pessoas disseram: você faz collages como Hockney... Bem, vamos fazê-las!” (TUÑON; MANSILLA, 2000, p.14. Tradução nossa). Essa nova forma de projetar do arquiteto ficou evidente quando analisamos os projetos

Figura 4 - Fotomontagem do entorno do Mercado de Santa Catarina, 1996. Imagem da carpeta 1/19 Mercado de Santa Catarina, cedida por cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.



de Borneo, a ampliação do Rosenmuseum (Figura 2), o Parque Diagonal Mar, Casa Damge (Figura 3), Mercado de Santa Catarina (Figura 4), entre outros. Nos últimos projetos, a ferramenta da collage torna-se tão importante quanto a do desenho, e suas representações surgem com frequência nas publicações da época, não apenas para ilustrar o registro do levantamento e a obra finalizada, como era feito nos primeiros projetos, mas como elemento essencial do processo criativo, das estratégias projetuais, especialmente na etapa projetiva de partido, estruturando a forma e seus condicionantes.

Conseqüentemente, a obra do arquiteto adquire um elo com a collage, tanto no processo como na obra construída. O processo metodológico do arquiteto não tem ideia prévia, ele inicia com a apreciação das características do lugar, a sua observação direta e registro, seguido de uma superposição de momentos históricos, assim como da valorização da periferia, da necessidade do reconhecimento da destruição pela constatação da efemeridade da obra. Portanto, podemos observar seu uso, tanto no início do projeto como na leitura final, síntese da obra construída.

A complexidade desse processo aliada a fatores, como o registro minucioso e exato transposto em collage, fotomontagens e maquetes representando o projeto, os detalhes, as linhas, os fluxos, entre outros, gerou uma arquitetura como obra construída que expressa o conjunto articulado de fragmentos, no qual cada parte examinada em separado propaga a sua individualidade em uma composição rica na sua totalidade. O método de Miralles, vai além das características do lugar e, também, tem uma particularidade baseada no tempo, na transformação de sua própria arquitetura em outras arquiteturas, são projetos que necessitam uns dos outros, sucedendo-se como testemunho permanente. Um tempo vivido em *continuum*, um tempo que é invisível, mas que a arquitetura o transforma em visível.

[...] entendo o tempo físico que é obtido em um determinado lugar... Quando você começa a trabalhar, a primeira pergunta a ser feita é: Qual é a natureza do momento em que você começa? Isso não

implica continuidade com o passado. Se você acredita que o passado é um aspecto do futuro, então ficaria surpreso com o que pode fazer (MIRALLES apud ROVIRA. 2011. p. 23. Tradução nossa).

Sobre a representação de Miralles podemos observar que as fotomontagens apresentam superposições precisas da realidade, outras distorcidas sutilmente já ultrapassam de forma precisa com planos inclinados, giros e inserção de elementos. Em algumas fotomontagens podemos ter vários pontos de fugas, porém quando ele suprime partes das imagens podemos prever que algo está suspenso e poderá ser transformado ou não. Para ele, a arquitetura nunca estava completa, estava aberta a acontecimentos futuros, à espera de novos projetos (CEZAR, 2008).

As narrativas de Miralles: fragmentos, ressignificação, repetição e acumulação.

Desvendar a trajetória de Miralles não é tarefa fácil. De forma labiríntica nos encontramos e nos perdemos tantas vezes em um caminho, ele vai guiando, expondo e sistematizando seus instrumentos projetuais. Em depoimentos e escritos, foram deixadas pistas... e em uma postura, digamos, “distraída”⁸ revelando seus pensamentos.

Miralles se interessava muito mais pelo processo do que pela forma final propriamente dita, e sob essa ótica sua obra poderia ser definida como a reflexão sobre a passagem do tempo. “Os experimentos dependem de quanto é o tempo da tua vida e não o dos teus edifícios” (MIRALLES apud COLOMINA; WIGLEY. 2009.p.244. Tradução nossa.) Essa ponderação que adquire muitas vezes o papel central da sua arquitetura, ainda mais devido sua breve vida, e se desenvolve em múltiplas formas e nuances, no passo a passo das collages que reúnem as imagens para depois desmontar e montar

⁸ Rovira utiliza o termo “mirada distraída” em seus escritos sobre seu amigo Enric Miralles. ROVIRA, Josep M. *Enric Miralles, 1972-2000*. Colección arquia/temas, no 33. Barcelona: Editora Fundacion Caja de Arquitectos, 2011.

Figura 5 - Grand Canyon railway, David Hockney, 1982. Fonte: disponível em: https://arthive.com/davidhockney/works/521067-The_southern_edge_of_the_Grand_Canyon_railway. Acesso em: 30 abr. 2023.

novamente criando uma arquitetura nova.

As leituras interpretativas das collages assumem um caráter que vai além do semântico e que pretende compreender os pensamentos e fenômenos, a partir dos conceitos de fragmento, ressignificação, repetição e acumulação. Na revisão desses conceitos, parece oportuno decompor o pensamento de Miralles por meio de fragmentos dos seus próprios textos, *Cómo acotar un croissant* (MIRALLES; PRATS, 1994), *Un retrato de Giacometti* (MIRALLES, 1995), *El interior de un bolsillo* (MIRALLES, 1994), relacionando-os com a teoria da criação da collage (FUÃO, 1992; 2011). Nesses textos o arquiteto fez da narrativa um caminho para descrever suas estratégias projetuais, e por eles nos aproximamos do seu pensamento e tentamos desvendá-las.

Na teoria da criação da collage, os fragmentos resultantes do recorte, de uma ou mais imagens, são aproximados para se tornarem parte de uma nova história, de um novo mundo, em que o encontro revela sua essência, e a cola a fixa em uma narrativa. O olho seleciona e rejeita as imagens recortadas e, após, elas se encontram na collage, se aproximam para revelar semelhanças e diferenças (FUÃO, 1992).

A arte da collage consiste sempre numa percepção de semelhanças e dessemelhanças, nem sempre claras ou visíveis. Em todo encontro há trabalho, atividade de simpatia. Essa busca de semelhanças e desigualdades consiste na instauração de uma proximidade, não só entre significações, mas também entre corpos e as figuras isoladas (FUÃO, 2011, p.61).

Os fragmentos pertencem a um todo desmembrado, e podem ser avaliados como peça única ou na sua fragmentação. Como objeto único pode ser exato ou vago, dependendo das relações nele encontradas, e pode ser independente, por ter características próprias. Na fragmentação, o processo será, ou não, ilimitado e permitirá sucessivos recortes em novos fragmentos até que a abstração não tenha mais significação. A excessiva separação das partes de um fragmento e a sua manipulação em progressivas cópias pode levar à formação de um conjunto de fragmentos que novamente, se transformará num único fragmento. É uma operação obsessiva que leva ao distanciamento do todo original (FUÃO, 1992; 2011).

O fragmento fotográfico suprime tudo ao seu redor, amplia a distância entre o olhar do fotógrafo e do objeto fotografado e, naturalmente, elimina a narrativa do tempo. Nele, reside a artificialidade da representação, o enquadramento, o foco, os objetos em plano, o que não ocorre na visão humana. No fragmento fotográfico, o representado não é o visto, não é o real. Por isso, a importância da collage como objetivo de retirar a superficialidade das imagens, para revelar os seus significados (FUÃO, 1992; 2011). Miralles, contudo, recompõe o tempo nas fotomontagens panorâmicas, inspiradas em Hockney (Figura 5), o deslocamento do olhar na tomada das fotografias, não apenas revela o local do projeto, mas refaz a sua dimensão temporal sua própria narrativa.

A ressignificação de fragmentos no seu processo criativo, assim como sua reapropriação em outros projetos, aparentemente terminados, produz outros modos de acesso à memória, e outros modos de subjetivação que fazem de Miralles um *bricoleur* na tentativa de restituir sentido aos restos de fotografias, impressões e cópias xerográficas. Cabe ao arquiteto reunir todos os novos significados e (re)aplicá-los nos seus projetos arquitetônicos. O arquiteto parte da vontade de controlar os fragmentos e uma recompilação do passado. Nesse sentido, segundo Lévi-Strauss (1989) toda experiência recordada é contemporânea e faz parte de uma totalidade coexistente.

Lévi-Strauss (1989) descreve o pensamento do *bricoleur* como selvagem em contraste com o pensamento científico. Esse pensamento não é restrito aos selvagens, mas ao selvagem que existe na mente de qualquer ser humano, uma mente livre e não domesticada. Vem daí a relação mais intuitiva de Miralles sobre o projeto de arquitetura, uma relação com os símbolos universais, com os seus próprios símbolos, presentes na sua *bricolage*.

O *bricoleur* utiliza um conjunto de materiais e resíduos que provém da coleta de uma vida, e é definido pela instrumentalidade da sua própria linguagem, “porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’”. Tais elementos portanto, semiparticularizados: suficientemente *bricoleur* não tem a necessidade do equipamento e do saber” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.33). Ele trabalha com suas mãos, motivado por um pensamento mítico e repertório de fragmentos, que, mesmo extenso, é limitado, estimulado pelo seu conjunto previamente constituído, em que as respostas são reflexos dos seus elementos. Para ele, o conjunto é o seu tesouro, no qual trabalha com o que está ao seu alcance. No entanto, quando outro elemento entra na unidade constitutiva a estrutura jamais será a mesma.

A poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com coisas, como já demonstramos, mas também das coisas: narrando, através destas escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida do autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca alguma coisa de si (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.37).

O *bricoleur* e a collage ganham um novo sentido e deixam de ser um mero exercício de criatividade para tornar-se uma maneira de compreender o mundo, uma maneira de criar uma narrativa.

Ao acessar a face do *bricoleur* “selvagem” de Miralles, percebemos que ele não parte nunca de uma necessidade banal de originalidade pela originalidade, ele é operativo e procura resolver os problemas dos seus projetos por meio da escolha de fragmentos e da repetição no seu método de trabalho, seja collage, desenho, seja outra experiência plástica. Olhando atentamente para a sua volta, ele busca aquilo que parece ausente para adicionar na sua arquitetura. Ele busca revelar, revalorizar e reinventar com base nos potenciais de seu material à disposição da *bricolage*. Como Lévi-Strauss (1989), ele viu na residência de seu inconformismo uma forma de chegar à perfeição nunca encontrada. Segundo Benedetta, “nós éramos mais inventores do que desenhistas especializados. Mas também é verdade que Enric mudava continuamente. Era muito perigoso nesse sentido. Nós tivemos que nos organizar para separá-lo de certas coisas ou nunca teríamos terminado nada (TAGLIABUE apud COLOMINA; WIGLEY, 2009, p. 248) “.

Miralles não apenas inventa, mas modifica em um processo que lhe parece muito mais proveitoso. As formas das collages como uma extensão do desenho, também, seguem as formas de suas referências principalmente das artes visuais. O desenho foi a sua ferramenta principal de projeto por um longo tempo, porém a collage alcançou seu *status* como atitude narrativa, em que Miralles ressignifica as formas da sua *bricolage*. Em *Cómo acotar un croissant. El equilibrio horizontal* (MIRALLES; PRATS, 1994), a abstração da forma do *croissant* em várias seções geométricas configurou um exercício de desenho que teve como objetivo motivo refletir sobre o seu método, e do qual podemos adaptar para a collage quando o comparamos com as etapas de criação. O texto curto, no primeiro momento, define o objeto nas suas mais complexas camadas, uma superfície envolvida em torno de si mesma, em que suas extremidades se fecham em uma espécie de envelope.

Após a descrição da forma complexa, surgem as instruções para a planificação do desenho. Miralles e Prats indicam que, a partir de uma fotocópia, devemos refazer seu perfil dando mais atenção aos contornos retilíneos do que aos curvos. Dela, irão surgir os cortes e, com o desenho técnico pronto, conseqüentemente as cotas. O conjunto de desenhos das diversas seções formam um sistema capaz de exprimir as geometrias complexas dos seus projetos naquele momento.

A transformação das camadas do *croissant* em desenho técnico, desenvolvida pelas etapas de geometrização propostas levam, ainda, ao conceito de ressignificação no sentido de abstração. O objeto vira desenho, o desenho vira espaço e conseqüentemente transforma-se em arquitetura.

Outro conceito surge, o da repetição dos fragmentos ressignificados. O arquiteto refere-se frequentemente ao conceito de repetição como seu sistema de trabalho. “Eu trabalho com construtivo, não critérios visuais, e por isso a repetição é extremamente importante. Cada novo esboço é uma operação do esquecimento, e as leis que são geradas têm uma coerência interna (MIRALLES apud SHIELDS, 2014, p.169). “ A noção da repetição de uma mesma ideia em momentos diferentes de seu trabalho serve para tentar explicar que a geometria de sua arquitetura estava vinculada ao seu trabalho de adaptação e de transformação das formas na representação gráfica, seja ela bidimensional ou tridimensional. As propostas vão passando por um processo de esquecimento da planta baixa original e vão criando possibilidades abertas para vários projetos, alternativas que articulam o processo que vai do fragmento para o todo, da fragmentação para a reunião das peças e do todo outra vez para as partes de uma nova ideia.

No texto intitulado *Un retrato de Giacometti* (MIRALLES, 1995), os elementos podem migrar de um projeto para outro, e vice-versa, apoiando-se na ideia que um desenho não é arquitetura, que o desenho é uma ideia em si, uma ideia independente. No texto, foi desenvolvida uma analogia entre seu método projetual e o registro fotográfico das dezoito sessões de pintura de James Lord (1965). O registro apresenta sequências que possuem variações do mesmo tema em momentos idênticos em tempos diferentes, porém o que importa é o processo, não o resultado. As descrições de diferentes etapas de um mesmo trabalho, à sucessão de retornos aos distintos estados e à especialização dos instrumentos de Giacometti, permitem Miralles introduzir a forma com que trabalha em suas obras. Para tanto, sobre o retrato feito de James Lord por Giacometti, Miralles (1995, p.110. Tradução nossa) afirma “não são diferentes momentos de um trabalho. Cada um é um trabalho independente. Uma repetição no mesmo lugar.”

As várias versões são pontuadas pelos comentários das seções individuais, dia após dia, que tem em um primeiro momento a certeza da impossibilidade de terminar a obra que aparece e desaparece, uma sobreposição de pinceladas desenhava James Lord para em seguida o apagava. Para a arquitetura de Miralles podemos extrair do texto as preocupações em propor outras soluções e a ideia de repetição que se faz presente em toda a sua extensão. Ele reconheceu essas características no seu método projetual, o arquiteto afirmava ainda que, diferente do modo como os artistas descrevem seu método, não importa quantos problemas surjam no decorrer da sua construção, as obras de arquitetura se resolvem de modo positivo. O que interessava em Giacometti era a precisão com que descreveu seu método, mas reconheceu que a arquitetura não é um diagrama, pois, apenas com o uso dos diagramas, as soluções tornavam-se meras formas ajustadas aos pré-requisitos e ou à função.

Ao analisarmos o texto *El interior de un bolsillo* (MIRALLES, 1994), temos novamente a ideia de acumulação e surge o conceito do colecionador, do arquivo de objetos que Miralles carrega no seu “bolso”.

Benjamin (1997) refere que a existência do colecionador é a tensão entre a ordem e a desordem. Em seu texto sobre sua biblioteca, faz da dualidade entre a total organização da catalogação e da percepção que ela nunca estará realmente organizada a premissa de sua reflexão. O colecionador sempre estará atrás do novo item para sua coleção, a impossibilidade de conclusão e do processo sempre em movimento de captação é uma das constantes. “Renovar o mundo velho - eis o impulso mais enraizado no desejo do colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionar que o interessado em novas edições luxuosas (BENJAMIN, 1997, p.229)”.

Com isso, o interesse pelos objetos desprezados pela história trás imagens esquecidas de volta ao seu contexto e possibilita uma nova interpretação. Os objetos desvalorizados pela tradição podem ser resgatados pelo colecionador. No ensaio “Eduard Fuchs: colecionador e historiador”, esses objetos revelam o modelo de ruptura com os modelos clássicos de arte, as bases da destruição da tradição pela reprodutividade técnica. O colecionador Fuchs foi um historiador das artes desprezadas no seu tempo e se especializou na história das caricaturas. Sua investigação iconográfica gerou estudos ilustrados que visavam compor a percepção da burguesia da época, acima das questões referentes à apreciação da estética do belo. Era o estudo das artes de massas aliado às técnicas de reprodução em que a aproximação com o grotesco foi referida como a saúde e força de uma época. (BENJAMIN, 1937).

Portanto, Benjamin aborda neste texto o materialismo dialético rompendo com a visão historicista da época, ou seja, uma nova forma de olhar e ler a história. Ele via no colecionador a destruição da visão idealista da arte e a sua libertação, e afirmou que “Fuchs foi um dos primeiros a desenvolver o caráter específico da arte de massa e, assim, germinar os impulsos que recebera do materialismo histórico (BENJAMIN, 1937, p. 57)”.

Assim como Benjamin formulou seu pensamento sobre a história⁹, Aby Warburg construiu seu arquivo das imagens como sobrevivência cultural, seu *Atlas Mnemosyne*¹⁰, publicado em 1924, feito de mil imagens, em que elas estão em uma espécie de constelação, ou seja, em diálogo uma com a outra de uma maneira que permitia seu deslocamento e a criação de novos diálogos. As imagens podiam se deslocar dentro do painel do atlas, ou entre os seus painéis. A interpretação delas, podia ser visível - denominada iconografia, e invisível - iconologia e foram defendidas como meio de atingir seus valores simbólicos. Esse Atlas representava a memória coletiva que se deslocava de maneira sincrônica, mas não cronológica, em que tudo se relaciona lado a lado, longe ou perto, nunca antes e depois.

Para Warburg, a dimensão histórica é fundada na memória social e coletiva e, por ela, podemos investigar a recorrência de formas na História da Arte. Formas estas que regressam constantemente nos períodos e por meio do seu Atlas, podemos

9 Existe uma correspondência das “collages” de fragmentos entre o livro Passagens de Benjamin e do Atlas de Warburg, o primeiro nos textos e suas interpretações e o segundo nas imagens de arte.

10 Em 1924, Aby Warburg iniciou o “Atlas Mnemosyne”, com mil reproduções fotográficas fixadas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão possuía 63 painéis de 1,70m por 1,40m, a serem expostos de forma que os detalhes das fotografias se mantivessem visíveis. As fotografias eram reproduções de pintura, arte gráfica, escultura, arte aplicada, painéis genealógicos, fotografias, etc. O atlas foi denominado, de “histórias de fantasmas para adultos”. O *Atlas Mnemosyne* foi desenvolvido com imagens, tendo como objetivo ilustrar esse processo, que, conforme o autor, poderia ser denominado como uma tentativa de introjeção dos valores expressivos elaborados na representação da vida, de uma vida em movimento. A *Mnemosyne*, alicerçada pelas imagens caracterizadas no Atlas pelas reproduções, a princípio pretendia ser um inventário que após verificação influenciaram uma representação peculiar da vida em movimento na época do Renascimento (WARBURG, 2015).

Figura 6 - Collage da Escola de Música de Hamburgo, a árvore que foi fotografada está localizada perto do acesso da edificação na planta baixa, ou seja, no meio da composição, EMBT, 1997-2000. Fonte: TAGLIABUE, Benedetta. EMBT – Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress, 2006, p.281.



perceber suas frequentes interações. A imagem não pertence a um único tempo e sim a uma montagem de tempos múltiplos, o tempo da imagem não é o tempo da história. As imagens são ao mesmo tempo conteúdo e forma, inseparáveis e, por isso, a dimensão simbólica é o resultado em processo, e não pré-estabelecidas pela sua origem (WARBURG, 2015).

Após estas considerações, retornamos à Miralles como um *bricoleur* e colecionador que estava sempre em busca de mais um fragmento para sua coleção inacabada, ele sempre procurava mais itens para a coleção, e a resignificação destas imagens acumuladas alcançava seus projetos arquitetônicos após a manipulação. O arquiteto tirava fragmentos do seu “bolso”, virava-os novamente e se deparava com outra ideia para, após, guardar nas *carpetas*. Hoje, as *carpetas grogues* guardam seus projetos, mas poderíamos imaginar essas collages, esses desenhos, percorrendo as outras *carpetas* e assim chegaríamos ao seu Atlas, quem sabe à sua memória.



Figura 7 - Collage da pérgola da Avenida Icária. Fonte: SANS, Salvador Gilibert. Enric Miralles, el dibujo de la imaginación, 2015, p.518.

Enfim, o “Atlas” de Miralles pode ser (re)composto quando analisamos seu acervo, manuseamos suas collages e empilhamos seus fragmentos. Por meio dele, podemos fazer as leituras interpretativas, poéticas ou de suas formas, contínuas e descontínuas, em busca de seus significados.

Os símbolos dentro do bolso de Miralles

Os símbolos e as alegorias estão presentes na obra de Enric Miralles não apenas como parte de sua estratégia projetual, de seus condicionantes, mas como característica intrínseca em suas obras, nas quais vemos peixes, serpentes, dragões, Minotauro, labirintos, constelações, árvores (Figura 6), gigantes (Figura 7), vida e morte, entre tantos. Eles formam um repertório imagético fundamental para sua compreensão. Dissertar sobre eles é divagar sobre sua obra, sobre significados alegóricos, sobretudo, é estabelecer conexões e fazer uma collage. Resumindo, as analogias eram uma forma de estabelecer relações, de construir um pensamento de uma forma inicialmente literal, mas nunca óbvia.

Segundo Chevalier (1998), a natureza do símbolo torna os seus significados possíveis de serem interpretados por palavras, porém o sentido ou os sentidos a ele atribuídos são incapazes de expressar-lhes o todo. A percepção do símbolo é pessoal e influenciada por questões sociais e culturais. O símbolo é dinâmico e vivo, não pode ser confundido com um simples signo, com outras variações da imagem¹¹. Na história do símbolo, todo o objeto pode revestir-se de um valor simbólico, natural ou abstrato e sua interpretação é muito mais pela consciência do que por meio das disciplinas racionais (CHEVALIER, 1998).

Ainda sobre a simbologia, retomamos as ideias de Warburg (2015), cuja teoria do símbolo considera a flutuação e os conflitos, ela não é linear e, portanto, permite a mudança. O símbolo transmitido não permanece igual, ele é resultado da tensão do tempo, do conflito entre o presente e o passado. Na simbologia, o afastamento do homem e das forças da natureza gera a destruição dos símbolos pela racionalidade, a era das máquinas extingue a ciência natural, destruindo o espaço de devoção, para transformá-lo em espaço de reflexão (WARBURG, 2015).

Os espaços de pensamentos sobre o mítico e o simbólico fazem parte da consciência que cria as relações entre o ser humano e os objetos, utilizando um vínculo ideal ou um prático. O espaço de reflexão designa características apoiadas no primitivo dos objetos desafiando a lógica e libertando a dialética do mito e do logos. Em Warburg (2015), a análise das imagens deve incorporar as dimensões sociais e históricas, e a simbologia localiza-se entre essas duas dimensões. A partir dessa compreensão, é possível verificar se o distanciamento enraizado na sua representação é fundamental para a elaboração da transição entre o “espaço de devoção” e o “espaço de reflexão”. Miralles construiu fotomontagens com a sobreposição de símbolos nas condições existentes no local do projeto. Essas mesmas fotomontagens, posteriormente poderiam ser manipuladas, “xerocadas”, recortadas, reposicionadas, criando símbolos, novas alegorias. A criação de dinâmica das composições em camadas expressa uma simultaneidade de técnica espacial e material.

Ao explorar o universo de Enric Miralles podemos abrir uma caixa, uma pasta, uma *carpeta grogue*, e dela elencar as mais diversas figuras, culturas e alegorias. Não existe apenas um significado, são muitos, um somatório, um mosaico.

A árvore da vida do Parque Diagonal Mar

O Parque Diagonal Mar foi proposto em uma área delimitada pela Avenida Diagonal Mar, Rua Taulat e com conexão à faixa da praia, configurando-se como um grande parque que mescla: a cidade, os edifícios habitacionais e o mar. Foi organizado por meio de vários caminhos cruzados por uma *rambla* que une a avenida com a praia em uma releitura da árvore da vida, uma releitura do desenho dos jardins privilegiando o

¹¹ Para Chevalier (1998), o símbolo é constantemente confundido com outras figuras que acabam por diluir a sua verdadeira natureza, são elas: **alegoria** “é uma figuração que toma com maior frequência a forma humana (...) ou ainda de uma determinada situação, a de uma virtude ou de um ser abstrato”, **emblema** “figura visível para representar uma ideia, um ser físico ou moral”, **atributo** “corresponde a uma realidade ou imagem, que serve de signo distintivo a um personagem, uma coletividade, um ser moral”, **metáfora** “desenvolve uma comparação entre dois seres ou noções”, **analogia** “é uma relação entre dois seres ou noções, diferentes em sua essência, mas semelhantes sob certo ângulo”, **sintoma** “é uma modificação entre as aparências ou funcionamento habituais, que pode revelar uma certa perturbação em um conflito”, **parábola** “é um relato que possui sentido próprio, destinado, porém, a sugerir, além desse sentido imediato, uma lição moral” e **apólogo** “é uma fábula didática destinada por meio de uma situação imaginária, a transmitir certo ensinamento”. CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. XVI-XVII.

contato do homem com a natureza.

Durante seu desenvolvimento, a analogia com uma árvore que nasce no mar e estende seus ramos como se fosse uma mão aberta, assim como as referências reinterpretadas de maneira contemporânea do universo de Gaudí foram fazendo parte da sua concepção. Nesse parque, as realidades fantásticas são muitas, a natureza de forma simbólica e lúdica nas formas curvas orgânicas uniu-se a um conteúdo intrínseco relacionado às memórias do arquiteto.

Os caminhos basearam-se em linhas de energias, que representam os fluxos da vida, da seiva, dos espaços das águas, das montanhas e das brincadeiras das crianças. Ali observamos um complexo espaço de lazer, como uma árvore, dividido em três áreas distintas: um sistema condutor de vasos que leva a seiva até as folhas, a copa, formada pela ramagem, e brotos, que podem dar ascendência a outras árvores, e as raízes que adentram o solo para retirar os sais minerais e formar a base que sustenta o todo. Portanto o parque se organiza como a árvore da vida, por meio de espaços que representam: o nascimento, a infância, a adolescência, a vida adulta e a velhice. A copa da árvore é o espaço de encontros e fica próximo a Avenida Diagonal Mar, este é o local mais visível e com uso intenso da cor, com pisos em ladrilho que lembram os padrões da área central de Barcelona, do Modernismo Catalão, também existem neste local várias fontes de água e vasos suspensos em *trencadís*¹² que representam a gravidez de Benedetta. O tronco é a *rambla*, o principal elemento de conexão entre a copa e a raiz, que conforma um conjunto das progressivas linhas das pistas de caminhada, ali as pessoas são a seiva que circula, a vida do parque. Já a raiz pode ser comparada à parte próxima ao mar, onde caminhos foram potencializados e transformados em passarelas. A vegetação ali implantada é mais rústica, um tipo de paisagismo regenerativo, que brota de forma mais espontânea representando a velhice.

A vegetação integra uma das camadas do projeto em toda a sua extensão de maneira não convencional. “A presença de água caracteriza a vegetação aqui... De maneira resumida, a vegetação começa a desenvolver-se como um pântano, pelo mar e pelo lago, e a partir daí aumenta em altura e densidade até chegar às ruas circundantes... E a vegetação voa acima das cabeças” (MIRALLES, 2006. p. 44. Tradução nossa). Nas *carpetas grogues*, o material perpassa desde o levantamento até detalhes do projeto das pérgulas e vasos. As fotomontagens não são apenas manuais com cópias xerográficas e fotografias, podemos perceber a inserção das fotomontagens digitais, de uma maneira muito incipiente, mas extremamente lúdica. O memorial justificativo e croquis originais demonstram uma riqueza de detalhes nas anotações realizadas à caneta por Miralles com seu traço sintético em que descreve o projeto do parque.

O material acumulado, ainda, é composto por fragmentos, de desenhos com pequenas anotações, Conseguimos perceber o processo de trabalho na busca por soluções que, às vezes, parecem as mesmas, mas, na verdade seguem o método apontado por ele em Giacometti, pois os desenhos repetidos já não são idênticos aos primeiros, e a multiplicidade de formas recriadas de modo quase obsessivo parece vir de outros projetos, como o do Pavilhão de Unazuki (1991), da Biblioteca do Japão (1996) e da Escola de Música de Hamburgo (1997-2000), entre tantos.

¹² A técnica do *trencadís* consiste em uma espécie de mosaico de peças quebradas de cerâmica. Foi muito utilizada no período do modernismo catalão pelos arquitetos Antoni Gaudí, Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner, Josep Maria Jujol, entre outros.

Figura 8 - Fotografia da collage do estudo dos espaços do Parque Diagonal Mar. Imagem da carpeta 10/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.



Nas últimas pastas, encontramos uma imagem em cópia de xerox, bem simples, de um leque de arte oriental com a figura de uma ameixeira em flor, de autoria de Jin Lan, datada de 1886, juntamente com um ingresso da exposição de fotografias dos microrganismos dos pântanos (1999). A árvore do leque deve ter sido um dos materiais que sobrou dos estudos realizados para os desenhos e collages, da conhecida planta com os jardins chineses presente nas publicações do projeto. Já o ingresso parece perdido na carpeta, talvez Miralles tenha guardado ao perceber a sua semelhança com os estudos de linhas e manchas do projeto, ou devido à temática específica das áreas pantanosas tantas vezes comentadas em seus escritos. Em suma, comprovamos mais uma vez, o pensamento de *bricoleur*, de colecionador, de que “isso sempre pode servir”. Nestas *carpetas* conseguimos constatar o aumento do uso da collage como representação gráfica associada as várias etapas do projeto. As fotomontagens panorâmicas originais do levantamento da área, em grande quantidade, não possuem suporte e são unidas por fita adesiva transparente no seu verso, são mais um registro da sua execução simples. Algumas delas serviram de base para outras collages de outras etapas do projeto.

Junto à série de croquis do traçado do parque sobre papel vegetal que reforçam a ideia da árvore, anteriormente descrita, temos duas collages com formas em papel smith e xerox aplicado. Parece que Miralles faz uma experiência com essas técnicas, mas depois as abandona. Essas imagens são recortes de figuras de carros, bicicletas e principalmente a repetição de folhas e da mesma árvore em tamanhos diferentes, elaboradas simplesmente pela impressão colorida apenas com mudança de escala, criando texturas. O arquiteto vai e vem nas escalas, e a composição toma uma proporção de perspectiva. A figura da pedestre no cruzamento das vias forma o ponto focal, enquanto a sequência de verde leva o olhar pelos caminhos até a ponte. As árvores, compostas pela collage da mesma imagem repetida, concentram-se nas vias e no momento de aproximação com a ponte. Uma segunda composição com adultos e crianças demarca o local como uma passagem movimentada e como concentração de atividades de sociabilidade. Esta segunda composição ondulada parece uma raiz, e dela partem ramos, folhas, até o pequeno bosque que nos lembra um bonsai (Figura 8).



Figura 9 - Fotografia da collage digital com estudo da superfície cerâmica com o tema do resíduo dos parques. Imagem da carpeta 5/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.

A série de *slides* dos estudos das cerâmicas dos pisos e vasos foi acompanhada de um material impresso com quatro tipos de aplicação em pantografia para as cerâmicas dos *trencadís*, dividido em: módulo, estrela, negativo e banda. Ainda temos o estudo de quatro estampas associadas às disposições anteriores, baseadas nos lixos descartados nos espaços públicos, nas *basuras*, nomeadas de: *Llauna*, composta por latas de refrigerantes amassadas; *Ampolla*, composta por garrafas de plástico com um rótulo escrito “EMBT”; *Xiclet*, com embalagens amassadas da goma de mascar “Trident” com a primeira letra trocada pelas iniciais do escritório; *Caramel*, uma versão da embalagem de pirulito da marca catalã *Chupa Chups*¹³.

Essas diferentes aplicações e estampas formam o estudo do conjunto das pantografias aplicadas nos elementos do parque, em especial os vasos. Também desse material surgem algumas composições de teste das cerâmicas com folhas e restos de embalagens variadas. Foram consideradas cinco collages digitais, das quais apresentamos a de lata de refrigerante e de água mineral (Figura 9), acompanhadas de montagens digitais da aplicação dos padrões.

Em outra *carpeta*, podemos observar outra collage digital, que tem como base uma fotomontagem panorâmica da implantação da série realizada na etapa de levantamento, em que percebemos a área árida e alagadiça antes do parque. Sobre ela, foram posicionados os três bancos “lungomare”, fotografia dos protótipos realizados pelo escritório, voando como tapetes, e, na sua base, foi colada a maquete dos vasos suspensos que parece sustentar a visual. Em uma interpretação mais poética, parece que os mobiliários urbanos procuram seus lugares no parque, eles estão prontos para pousar na área e modificarem com o seu uso a aridez ali existente (Figura 10).

Figura 10 - Fotografia da collage da vista de Barcelona com os bancos “Lungomares” como tapetes voadores e as estruturas dos vasos do Parque Diagonal Mar. Imagem da *carpeta* 9/10 Parque Diagonal Mar, cedida por © Fundació Enric Miralles, 2017. Fonte: Acervo da autora.

¹³ A logomarca da *Chupa Chups* foi desenhada em 1969 por Salvador Dalí.

Fora da *carpeta*¹⁴, a collage, dos jardins chineses, tem como base a cópia de um desenho técnico da implantação, colorida com lápis de cor amarelo ao centro e com aplicação de imagens recortadas de arte oriental sobre as linhas do projeto do parque (Figura 11). A imagem central remete à árvore, próxima à Avenida Diagonal Mar. Na parte superior, o arquiteto concentrou as imagens verdes imitando a copa; na estrutura dos caminhos, imitando o caule, foram posicionadas as imagens com cores terrosas e, na base, uma única figura que lembra a raiz. Ao observarmos melhor a lateral esquerda inclinada, percebemos um grupo de gueixas, quase escondido na composição, que reforça a leitura das seções, das fachadas, vinculadas à posição do desenho tão comum nos desenhos técnicos do seu escritório.

Ao redor desta árvore temos outro, agora em destaque à direita, grupo de gueixas e samurai deslocados em diagonal, no formato das pequenas áreas adjacentes ao parque principal. Este grupo parece estar voando em um tapete, outro tapete voador. Logo acima dessa imagem, um fragmento de pássaros em revoada se desloca também da composição principal. A imagem formada revela o universo oriental que o arquiteto coleciona no seu acervo com uma fusão desses elementos no projeto.

A natureza, as árvores, as folhas, as flores, fazem parte de vários projetos do arquiteto, mas, no projeto do Parque Diagonal Mar a analogia com a árvore da vida alcança sua mais completa expressão. Muito mais que um símbolo, as árvores descrevem uma geografia mítica, uma visão da realidade que aproxima a arquitetura da natureza por meio de uma visão cósmica, de integração total. Há várias menções sobre a forma da árvore no projeto do Parque Diagonal Mar, em collages, fotomontagens e diversos desenhos, como apresentado anteriormente. "Mais uma vez, a delicadeza e a facilidade usadas para organizar os ramos de flores são um modelo para o trabalho. Tudo isso não pode ser visto diretamente" (MIRALLES, 2006. p.21. Tradução nossa).

As aproximações com a árvore da vida que tem seus espaços na primeira porção do parque que inicia na borda da Avenida Diagonal relacionados a maternidade e a infância. Também, percebemos esta aproximação com os espaços dos brinquedos localizados perto dos "morrinhos" e as áreas com bancos para convivência no seu

¹⁴ As collages que foram encontradas na revisão bibliográfica são denominadas na tese de "Fora da *carpeta*".



caminho central de contemplação. Após o Passeig del Taulat, o parque se divide em dois, e ali chegamos à vida adulta, a encruzilhada das escolhas. A paisagem perde os contornos infantis, lúdicos e torna-se mais angulosa, até a vegetação, embora as espécies sejam as mesmas, já tem uma conformação diferente, mais agrupada e de certo modo homogêneo, com aspecto mais sóbrio, mais rústico, quando comparamos com a porção anterior. A terceira parte que aproxima o parque ao mar, existe apenas no campo das ideias, no projeto das linhas ou quando estamos no parque na nossa imaginação. Ela não foi executada. Como ela seria? Como seriam essas "raízes-passarelas" que conectam o parque ao mar?

Estes elementos finais se desencaixando e formando novos caminhos que se assemelham às raízes, conforme os desenhos das propostas de implantação. Essa parte representa os *mayores* e possui uma natureza quase primitiva, um retorno às origens da área alagada, à rusticidade da natureza.

Além da referência da árvore no projeto do Parque Diagonal Mar, também, existem referências às árvores em várias collages e projetos, como por exemplo: na Biblioteca Nacional do Japão, na Escola de Dança de Laban, na Escola de Música de Hamburgo, na ampliação da Fábrica de Vidro Seele, no uso de folhas e caules na concepção do Parlamento Escocês, no projeto do Museu de Maretas, Projeto de Dresden, no Parque de Mollet, entre tantos. O tema da natureza transcende e vimos surgir linhas e superfícies, por meio do arranjo linear, inclinado, de onde irão surgir as circulações, as coberturas, diferentes elementos nos projetos.

Sob a ótica da releitura dos elementos da natureza, temos as collages do Parque Mollet, em que percebemos a vontade de expressar as formas naturais do universo rural por meio das suas cores. O arquiteto mesclou as suas referências com os desenhos recortados e reunidos em sequências de redesenhos e collages são mais que canteiros, fontes, pavimentação e estruturas, são o reconhecimento de uma nova metodologia projetual, uma maneira de geometrizar o desenho livre.

Tagliabue reafirma a aproximação deste universo das formas básicas da natureza e suas aplicações nos projetos:

O Parque de Mollet e o Diagonal Mar se aproximam de seu amor pelas flores - a propósito, o amor de botânicos inexperientes. (...) As flores desenhadas de Mackintosh- demasiado delicadas para admitir que o Parlamento da Escócia gostaria de ser assim. E as flores são repetidas no Campus da Universidade de Vigo, por exemplo. Bem como se repetem “as sobancelhas”, um sinal dos desenhos de pássaros das crianças. Eles são vistos no chão do centro de Leeds, e no interior do Parlamento (TAGLIABUE, 2000.p. 22. Tradução nossa).

O parque foi, desde o princípio, a reunião desses fragmentos, um mapa de desejos, como observou o arquiteto, “desejo de entrar no espaço de uma flor e se transformar em abelhas, e após contar a realidade fantástica que foi vista nesta estranha condição” (MIRALLES, 2006, p.32. Tradução nossa), desejo de representar um jardim “chinês” onde a localização de cada pedra que foi desenhada, cada elemento que foi inserido com um significado, sejam as camadas das cores, dos pisos, ou até mesmo da água. Ainda nos parece que as imagens conquistam novas dimensões simbólicas imbuídas pela transformação dos seus significados no decorrer do projeto. Da cruz inicial como consequência de uma resposta às características do levantamento, parte o desenvolvimento de desenhos que se transmutaram em árvore e depois, no memorial justificativo, foram aproximados das etapas da vida. As camadas sobrepostas de desenhos de pisos lá construídos, representam a acumulação. Os mosaicos, todos absorveram as características da Barcelona contemporânea, a verdadeira soma de referências banais e globalizadas por meio do “filtro” de transformações do projeto.

Segundo Warburg, as imagens são ao mesmo tempo conteúdo e forma, inseparáveis e, conseqüentemente, a sua dimensão simbólica está conectada ao processo. Em Miralles, o processo resultou na alteração da simbologia, na transfiguração que passa de um símbolo para outro e, ao mesmo tempo, os retêm em uma síntese, a árvore da vida. Estes símbolos percorrem o atlas de Miralles e, neste instante, estão no interior desta *carpeta*, para depois em outro momento formarem novas associações nos demais projetos.

Algumas considerações e uma collage

Para Miralles, a collage ultrapassa a representação gráfica do projeto arquitetônico e revela um encontro atemporal utilizado na elaboração de uma arquitetura como processo. Os fragmentos saem de um projeto e vão para outro, nada é estanque, tudo se desloca e a cola é temporária.

No seu processo a ordem cronológica não interessa, o tempo está tramado e presente no seu “modo de operar”, na sua “mirada distraída” a nas estranhas coincidências. Como afirma Fuão sobre os encontros da collage:

Registro transitório de estranhas coincidências que se configuram em nosso imaginário. Momento passageiro e em contínua transformação um olhar que se despeja sobre as imagens, objetos e seres, detectando entre eles toda a sorte de analogias poéticas, com a intenção de provocar um encontro. É como acariciar a pele da fotografia, da imagem, com a visão e, logo, observar que ela se incha, respira, toma vida (FUÃO, 2011, p.51).

Como representação gráfica na arquitetura, a collage reinventa experiências próprias, capazes de transformar-se não apenas em 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. Esse aspecto acaba por torná-la uma ferramenta que Miralles utilizava de forma inusitada, como processo de outras arquiteturas, e aí está o original propósito de sua experimentação. A ele interessa mais compreender e mostrar o seu processo, do que o resultado. Portanto, a arquitetura de Miralles não adota os meios tradicionais e não podemos configurá-la como um sistema, pois ela é formada por distintas estratégias expressivas baseadas nos conceitos utilizados pelos colagistas de fragmento, ressignificação, repetição e acumulação.

Ao analisarmos os três textos de Miralles, concluímos que a base do seu processo pode ser extraída deles. A ressignificação de fragmentos e sua reapropriação em outros projetos aproxima o arquiteto ao *bricoleur*, de Lévi- Strauss, ao colecionador de Benjamin, e, conseqüentemente, ao colagista. Ao descrever o exercício do desenho de um “pão”, no primeiro texto, os fragmentos revelam-se no sentido da abstração como ressignificação, pois a repetição é uma operação de esquecimento para o arquiteto. A repetição é regida por uma lei interna de coerência, e a construção do objeto tem como base sua fragmentação. Assim como, no texto, *Un retrato de Giacometti*, a repetição desses fragmentos denota o caráter da ideia, a sucessão temporal de partes, que pode ser aproximada de Warburg e até de Benjamin. Quando Miralles projetava, os fragmentos eram desenhados repetidas vezes, as técnicas de collage, fotomontagem, maquetes foram incorporadas, e as séries vão se aproximando e se adequando à forma do projeto, aproximando-se ao pensamento de Giacometti.

Em suas collages existem correspondências ao pensamento de Benjamin, quanto a união dos fragmentos, e ao Atlas de Warburg quanto a disposição das imagens de arte, pois elas seguem uma ordem que se aproxima mais da trama do que da cronologia. Miralles, colecionador, estava sempre em busca de mais um fragmento para colocar em seu bolso, em sua coleção, e a comparação com a collage torna-se completa. Os objetos estão sempre no seu bolso, e um novo item sempre será acolhido. Nesse universo, nada é desprezado, os fragmentos constituem uma trama e adquirem novas dimensões simbólicas.



Nas *carpetas* do Parque Diagonal Mar, a temática é a acumulação, a árvore da vida que resultou do processo, um caminho de uma convivência, da sociabilidade potencializada pelos encontros das diferentes fases da vida. Uma árvore formada por símbolos, desenhos e maquetes. Um tronco que conecta as partes do local, levando a vida como se levasse a seiva na *rambla* formada por diversas linhas. A copa, junto à Avenida Diagonal, com seus espaços de convivência e a raiz junto ao mar, reforçando a contemplação. O desenho de uma cruz no início do projeto, como marcação geográfica do local, foi ressignificado pelo símbolo da árvore da vida, assim como a dimensão simbólica está conectada ao processo, e os símbolos estão retidos em uma síntese, novamente em uma trama.

O aumento do número de collages nas *carpetas* do parque comprovam a influência delas nas tomadas de decisões referentes aos vários aspectos e as várias etapas do projeto. Afinal se, para muitos pesquisadores o desenho foi a principal ferramenta de Miralles, a collage, neste estudo, surge como uma técnica aliada a ele, capaz de auxiliar na construção de um processo que gerou uma autenticidade e alcançou resultados surpreendentes. O projeto executado era um dos níveis deste processo, está lá, mas converte-se em um motivo para retornar ao processo em movimento. As ideias contidas no universo de Miralles fogem, “voam acima das cabeças”, mas as ideias retornam, sempre renovadas.

Em suma, as ideias aqui apresentadas estão repetidas e acumuladas, podendo ser ressignificadas, (re)trabalhadas, em outros textos e, principalmente, em outras collages. Afinal como declarou Miralles: “a collage é um documento que cola uma ideia em um lugar, mas que cola de uma maneira vaga, deformada e deformável; cola uma realidade para permitir que se trabalhe com ela” (MIRALLES, 1996, p.173). Agora, afinal, surge uma nova collage...

Do Parque Diagonal Mar recortamos a árvore, os bancos voadores, as caixas do acervo, as *carpetas grogues* e as *basuras*. Reposicionamos, reinventamos e estes antigos fragmentos se encontram colados em um outro momento (Figura 12).

Referências

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: Um discurso sobre o colecionador. In: *Ruas de mão única* (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. 1937. Disponível em: https://libcom.org/files/Eduard%20Fuchs,%20Collector%20and%20Historian%20-%20W.%20Benjamin%201937_0.pdf. Acesso em: 20 mar 2019.

CEZAR, Laura Lopes. *Arquitectura y representación: Álvaro Siza y Enric Miralles*. 2008. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Expressión Gráfica Arquitectónica I, UPC, Barcelona, 2008.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. *Una conversación con Benedetta Tagliabue*. In: *El Croquis*: EMBT Enric Miralles e Benedetta Tagliabue. El croquis, nº144. Madrid: El Croquis Editorial, 2009.

FLÔRES, Anelis Rolão. *A construção da arquitetura de Enric Miralles por meio da collage*. 2019. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul: PROPARG, Porto Alegre, 2019.

FUÃO, Fernando. *Arquitectura como Collage*. 1992. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de Catalunya. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics, UPC, Barcelona, 1992.

FUÃO, Fernando. *A Collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

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

MIRALLES, Enric. *Un retrato de Giacometti*. In: *El Croquis*: ENRIC MIRALLES 1990-1994.no 72. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1995. p. 382-386.

MIRALLES, Enric. *El Interior de un Bolsillo*. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994. p.112-113.

MIRALLES, Enric. *EMBT - Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress; estado de las obras, estat de les obres*. Catalogo de la exposició organizada en el Colegio de Arquitectos de Catalunya. Barcelona: COAC Publicacions, 2006.

MIRALLES, Enric. *Enric Miralles*. Obras y proyectos. Ed. Electa, Madrid, 1996.

MIRALLES, Enric; PRATS, Eva. *Cómo acotar un croissant*. El Equilibrio Horizontal. In: *El Croquis*: Enric Miralles y Carme Pinós. 1983-1990. no 30, 49 +50. ed. Madrid: El Croquis Editorial, 1994. p. 192- 193.

ROVIRA, Josep M. *Enric Miralles, 1972-2000*. Colección arquia/temas, no 33. Barcelona: Editora Fundacion Caja de Arquitectos, 2011.

SANS, Salvador Gilibert. *Enric Miralles, el dibujo de la imaginación*. 2015. Tese (Doutorado). Universitat Politècnica de València. EGA: Expresión Gráfica Arquitectónica, València, 2015.

SHIELDS. *Collage and Architecture*. USA: Taylor & Francis USA, 2014.

TAGLIABUE, Benedetta. *Familias (notas a la obra del estudio EMBT desde 1995)*, In: El Croquis: *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue*. 1995-2000. El croquis, n°100/101. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

TAGLIABUE, Benedetta. *EMBT – Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress; estado de las obras, estat de les obres*. Catálogo de la exposición organizada em el Colégio de Arquitectos de Catalunya. Barcelona: COAC Publicacions, 2006.

TUÑÓN, Emilio; MANSILLA, Luis Moreno. *Apuntes de una conversación informal* (com Enric Miralles). In: Enric Miralles + Benedetta Tagliabue. 1995-2000. El croquis, n° 30+40/50+72(II)+100/101. Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. Companhia das Letras, 2015.



CIBACHROMES DE GORDON MATTA-CLARK

Collage ou o interminável trabalho do corte

CIBACHROMES BY GORDON MATTA-CLARK
Collage or the endless work of cutting

Daniela Mendes Cidade¹

Resumo

A obra de Gordon Matta-Clark (1943-1978), artista norte-americano, apresenta uma sintaxe fortemente marcada pelo corte. O corte, um dos procedimentos da collage, se transforma também em conceito operatório neste ensaio para demonstrar que, através dele, a construção passa também pela destruição. Para isso, a reflexão aqui tem como interesse as fotocollages ampliadas em Cibachromes, técnica utilizada pelo artista que marcam o gesto do corte num processo contínuo de reconstrução: o corte que antecede a ação sobre edificações abandonadas prestes a serem demolidas até o corte do corte na collage. Seria o cibachrome como desdobramentos das ações de Gordon Matta-Clark o trabalho interminável do processo de collage?

Palavras-Chave: Gordon Matta-Clark, cibachrome, collage, corte, reconstrução.

Abstract

The work of Gordon Matta-Clark (1943-1978), an American artist, presents a syntax strongly marked by cutting. Cutting, one of the collage procedures, is also transformed into an operative concept in this essay to demonstrate that, through it, construction also passes through destruction. For this, the reflection here is interested in the enlarged photocollages in Cibachromes, a technique used by the artist that marks the gesture of cutting in a continuous process of reconstruction. The cut that precedes the action on abandoned buildings about to be demolished until the cut of the cut in the collage. Would cibachrome as a result of Gordon Matta-Clark's actions be the never-ending work of the collage?

Keywords: Gordon Matta-Clark, cibachrome, collage, cut, reconstruction.

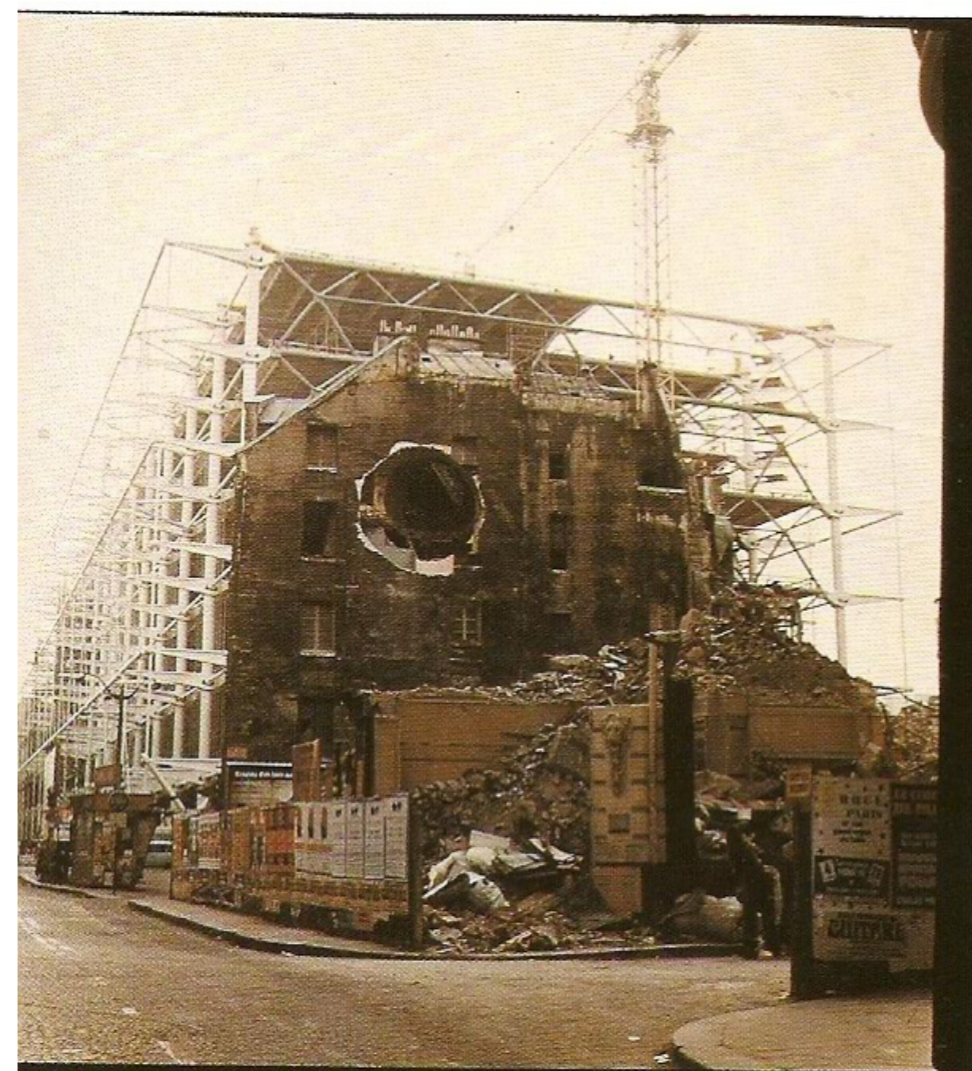


Figura 1 - Conical Inteserct (1975).

Romper a superfície

Gordon Matta-Clark (1943-1978), artista nova iorquino com formação na Escola de Arquitetura da Cornell University nos Estados Unidos (1963-1968), com intensa atuação no campo da arte no final dos anos 60 até o final dos anos 70, passou a desenvolver uma crítica à *superfície* da arquitetura com o gesto do corte, incluindo nela questões sociais e políticas. É certo que o artista tinha uma forte preocupação social em seus trabalhos, que se reflete em uma aproximação entre arte e vida, evidenciada pelos indícios deixados em seus inúmeros projetos, desenhos e esboços. Essa realidade aponta para a tendência de o artista revelar o espaço de suas preocupações de atuação e transformação em espaço de vida, em espaço de coexistência, em espaço de habitação e de atuação.

Nas ações de Gordon Matta-Clark sobre edificações abandonadas, o corpo é fragmentado, rompido em sua unidade, assim como na fotografia. A fotografia é heterogênea por natureza, não existe uma teoria que a unifique categoricamente. Matta-Clark faz uma endoscopia no interior da arquitetura: ele não só fragmenta, como ele detalha, tanto ao cortar, quanto ao fotografar. A fotografia detalha o real, transbordando-o. É a velha ideia de *Blow-up*, de Antonioni. A fotografia é paratáxica, e falsamente sintáxica. A objetiva-faca amplia extraordinariamente o poder separador do olhar.

Na relação imagem e movimento, como forma de conhecimento do espaço, Matta-Clark dizia que as suas obras fotográficas utilizam o espaço como se fosse o seu cenário. "Terminada a obra, ela se converte em lugar, em um ponto de referência para os modos de atravessar o espaço e voltar os olhos para a obra. Mas ainda é uma maneira de olhar as pessoas quando a ocupam" (MATTA-CLARK, 1978, p. 232).

¹ Doutora em Arquitetura, PROPAR/UFRGS, Professora, Extensionista e Pesquisadora, Faculdade de Arquitetura/PROPAR/UFRGS, daniela.cidade@ufrgs.br



Ao se apropriar das edificações para desafiar as leis da perspectiva, Martta-Clark desmonta a lógica da construção arquitetônica. Em *Conical Inteserct* (1975) - intervenção realizada em uma das últimas edificações a serem demolidas no processo de transformação do *quartier Bouburg* em Paris durante a construção do Centro Georges Pompidou - assim como em todos os projetos realizados com o gesto do corte, depois de concluída a ação ele faz uma série de fotos de diferentes eixos de visão, filmes em alguns casos, e utiliza o procedimento da *collage* para criar uma imagem como forma de reconstrução (Figuras 1 e 2).

Os cortes de Matta-Clark, ao romperem com a lógica dentro/fora, estrutura/superfície, centro/borda, transbordam o conceito de corte como instrumento que participa do processo de construção da arquitetura. O corte acontece no cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço, mas paradoxalmente unificam. A maneira de o artista tratar o espaço traz uma reflexão indispensável sobre o tempo. Não o tempo de permanência da experiência, ou o tempo de construção de cada fragmento, mas tempo como sobreposições de acontecimentos. O tempo de cada forma de cortar – corte no papel, corte no espaço, corte fotográfico e corte na imagem, adquire um sentido próprio.

Nas fotocollages ele retoma o corte apresentado em uma série de fotografias. O corte sobre a superfície do material fotográfico aparece como uma metáfora do ato do corte, como revelador da espessura/especificidade. Porém é no corte da arquitetura e nas fissuras a mostra que se encontra a possibilidade de trazer para o campo da arquitetura um conhecimento sobre a espessura e a especificidade da obra arquitetônica e sua contextualização.

Collage é (in)definição de definições, definição contida dentro ou fora da figura. O contorno é a definição forçada de indefinições, é conceito. Conceito é sempre contorno. Por isso, o recorte está sempre definindo não só as figuras recortadas como também tudo o que está fora do incluído. Recortar, definir, contornar significa também rejeição, aceitação, castração, eleição, convenção. A fenda provocada pelo corte magnetiza as partes seccionadas, dá orientação, sentido, significado, sexualidade, brilho. É sobre esse espaço aberto do recorte onde se dá a transformação do material da collage, da matéria, do tempo. É nele que os elementos passam a ser re-descobertos (FUÃO, 1988, p. 6).

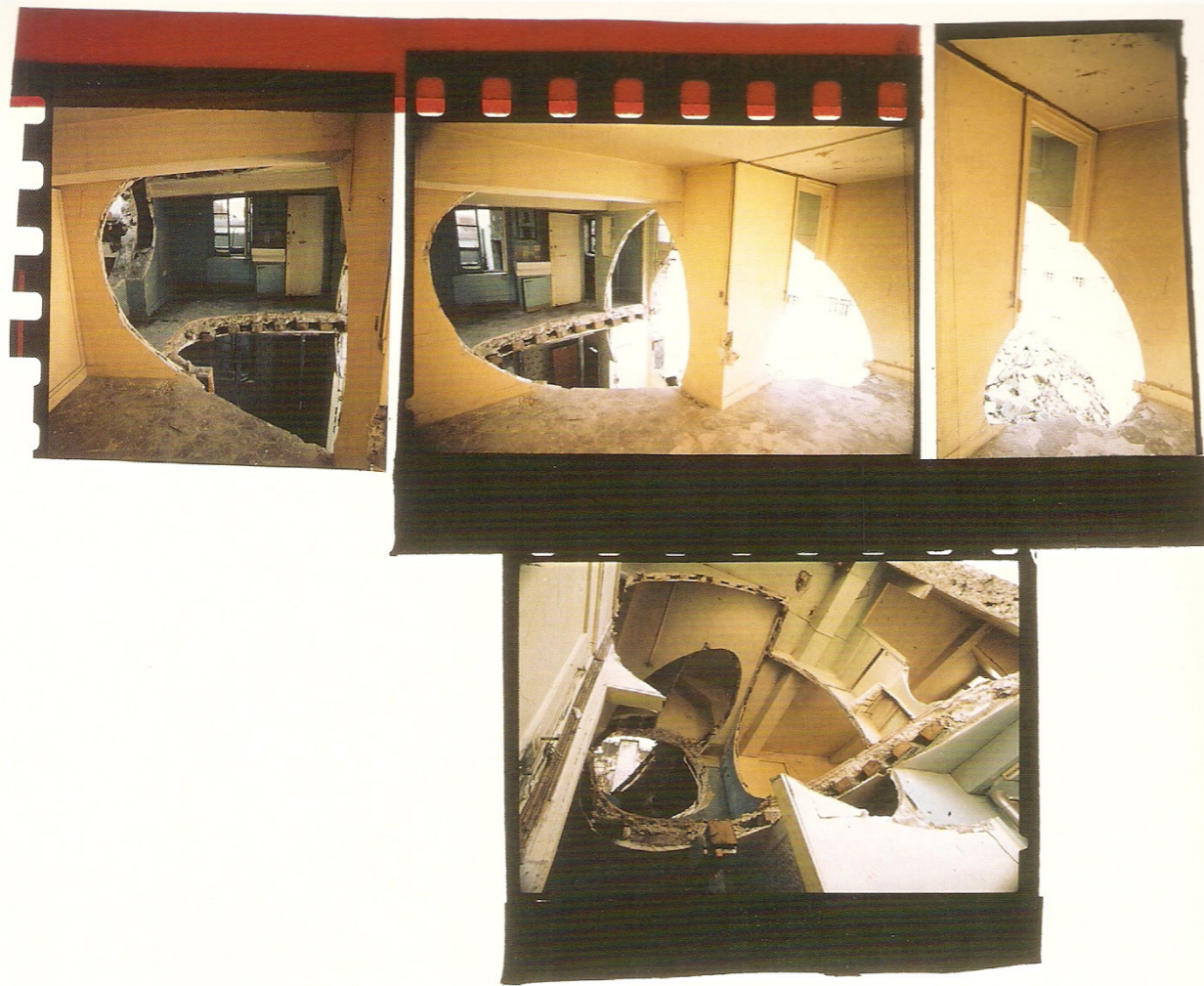
Para Fuão, o ato do corte, os fragmentos, os encontros, a cola e a continuação são movimentos que caracterizam o ato criativo da collage. No entanto, ele ressalta que é o corte, no sentido de capturar, selecionar a imagem, o recurso básico da *collage*: “todo o recorte é uma captura, no sentido estrito de que o objeto é raptado pela imagem” (FUÃO, 1992, p. 88). Nesse entendimento, o gesto do corte utilizado por Matta-Clark se afirma de muitas formas: gráfica - o desenho como linha de corte; literal e mecânica - o corte na edificação; fotográfica ou filmica- o corte do corte; na manipulação das sobras - o corte na imagem do corte.

Neste ensaio, a reflexão sobre os cortes de Matta-Clark visa aproximar um processo fotográfico, os cibachromes com o processo da collage. No processo de criação do artista os restos das suas ações sobre as edificações, que são os registros, fotografias, filmes, diapositivos, são utilizados para a realização de um trabalho que demonstra o interminável corte, procedimento que marca tanto a obra do artista, quanto um dos princípios da collage.

Matta-Clark cortava as tiras de diapositivos em 35mm com um tipo de faca muitas vezes resultando pedaços com bordas irregulares. Os fragmentos escolhidos para compor uma collage poderiam ser, tanto essas formas mutiladas, como as sobras dos seus recortes. Além dos fragmentos fotográficos, ele utilizava no arranjo com pequenas peças, característica do filme utilizado, partes ainda menores e fitas adesivas. No entanto, o procedimento realizado sob a mesa de luz é uma parte do processo. As collages caracterizam-se como sobras, pois depois de realizadas elas são ampliadas em papel fotográfico. As fotografias é que passam a fazer parte do processo da realização da obra de Matta-Clark (Figuras 3).

Matta-Clark começou a fazer cibachrome em 1975, com a ajuda de seu amigo John Birmigham. Conforme Briony Fer (2007), quando Matta-Clark se mudou para o loft da 20th Street, ele mesmo construiu um quarto escuro, onde ele e Birmigham ampliavam as collages. Após descoberta e dominada a técnica, ele realizou novas impressões de projetos anteriores. Ao possibilitar a impressão diretamente do filme positivo, o cibachrome possibilitava uma grande qualidade e durabilidade da profundidade da cor com uma tecnologia avançada até para os dias de hoje. Cibachrome permitiu Matta-Clark trabalhar em grande formato também em trabalhos fotográficos.

Bill Viola (apud MÉRIEDIEU, 2005) disse nos anos 80 do século passado que pressentia o “fim da era da câmara obscura”, que se caracterizava, segundo ele, por uma estética dominada pela incidência dos raios luminosos e da perspectiva renascentista. A imagem fotográfica se transformava, segundo ele, para algo mais próximo daquilo que era antes do renascimento, ou seja, uma imagem mental, um fantasma, e não mais um corte no tempo, uma ação suspensa, um efeito de luz. Platão, segundo Agambem (2007, p. 131-155), falava da *pintura interior*, definida como uma metáfora, que foi retomada mais tarde por Freud. Platão fala de uma substância em nossa



alma que seria como uma cera, em alguns mais abundante, em outros menos, em alguns dura, em outros mole. Tudo o que vimos ou ouvimos ficaria nessa superfície sensível, como uma emulsão fotossensível, uma gelatina fotográfica, que imprime uma imagem sem a matéria, como o cibachrome, ampliação de um positivo de grande formato da redução da matéria na imagem fotográfica – cibachrome uma imagem sem matéria – o fantasma do objeto cortado, como a cera que recebe a marca do anel sem o ouro.

O fantasma medieval, herdado de Platão, também se forma assim nessa ausência da coisa percebida. O fantasma então estaria ligado a todos esses pontos, como uma espécie de centro da constelação psíquica: à linguagem, à memória, à sensação, ao intelecto e ao sonho. A palavra talvez não consiga transmitir isso tudo.

Aristóteles, conforme lembra ainda Agambem (2007), já falara desse fantasma que aparece durante o sonho. Ele diz que aqueles movimentos, aquelas marcas produzidas pelas sensações permanecem nos órgãos do sentido não só durante a vigília, mas também durante o sonho, assim como a flecha continua se movendo mesmo quando se separou do arco que a pôs em movimento. E a adivinhação no sonho, tão cara à Antiguidade, tão cara à Idade Média, explica-se graças a esses fantasmas dos sonhos que nos levam a realizar, uma vez despertos, as ações que costumamos associar inconscientemente a eles, ou, então, com a maior receptividade da fantasia, durante o sono ou o êxtase, aos movimentos externos.

Tanto na Idade Média como na obra de muitos artistas contemporâneos, o fantasma se converte em uma experiência extrema da alma, na qual ele pode levar-se até o limite deslumbrante do divino, ou então se precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal - a beleza do demônio, por exemplo. Uma recorrência da Idade Média era curiosa: tratava-se de atrair o olhar pelo efeito do medo e de desatar esse nó da armadilha

usando a estratégia da palavra, da voz. O *mise-en-abîme*, que foi a marca de Dante em *A divina comédia*, ao confundir o escritor-relator com o personagem tentado pelos pecados capitais e o maquiavelismo do bem e do mal- o mesmo *mise-en-abîme* que Pierre Mabilie - precursor dos construtivistas, retoma lá pelos anos 40 como o espelho, como um reflexo, como uma imagem invertida, que nega a separação do material e do imaterial, para revelar assim a proximidade e a analogia entre as representações mentais e os objetos, entre o homem e o cosmos. Isso explicaria por que tanto a Idade Média como a Contemporânea foram e são tão “idólatras” e, ao mesmo tempo, tão “iconoclastas”.

É o entrecruzamento de temas comuns a duas eras - a medieval e a contemporânea - a confissão, as penitências, os mártires, as musas, o duplo, a morte e o sono como morte, a leitura do destino a partir da contemplação dos astros e das runas, e das vísceras, o lugar do veneno e o lugar da cura, a arte e a dor, a autobiografia, a ascensão divina, o rito de possessão demoníaca, o transe estático, todas as migrações teóricas da cultura medieval para a contemporaneidade, presentes no modelo do labirinto como ideia primordial, emblema e modelo.

Assim, a fotografia contemporânea possui um elemento “purificador” muito próximo daquilo que Aristóteles, citado por Agambem (2007), considerou como causa de um efeito purificador sobre as emoções que nós sentimos no nosso cotidiano – a catarse. Dormindo e sonhando com essa fantasmologia medieval, expiando seus males, preparando-se como Hieróclites para, caso aconteça algum evento trágico, eu já esteja devidamente preparado, vivendo e morrendo por antecipação, para neutralizar qualquer surpresa de uma possível tragédia, o descobrimento de crime perfeito, imaginando dor e sofrimento antes que eles aconteçam, penitenciando, preparando-se para melhor cair no abismo e não haver danos, sentindo-se atraído por esses medos, por essas armadilhas visuais que provocam uma letargia de prisioneiro e que só a palavra, a voz em sua autonomia, desata. A palavra catarse aparece na obra desses artistas como efeito purificador.

E foi pensando sobre o pó que pousa sobre um livro antigo, o pó do tempo que é transportado para os livros, o pó que só existe nos livros, o pó que se desprende dos cortes de Matta-Clark e que ele se refere inúmeras vezes como o transitório, o pó da arqueologia, das cavernas, dos sótãos, e que remete a Mondzain (2003), e nos fantasmas dos artistas. Ela pergunta: Se toda a imagem é o resultado de um luto, de um trabalho de separação, de preparação, de antecipação, então como se constituirá a legitimidade e o senso de julgamento sobre esses *objetos icônicos*, esses cibachromes, se eles são o resultado de um processo emocional, de uma paixão, de um envolvimento?

Mondzain se refere a esses dois arquétipos empregados desde a Idade Média e que se repetem de diversas maneiras na literatura até os dias de hoje. Em o “rei nu” e o “pintor do quadro invisível”, o estratagema é atrair o olhar para uma superfície, um plano de inscrição, por um estratagema qualquer - em Matta-Clark o corte - e de desfazer esse nó e essa angústia pela demonstração. Pode-se dizer que a crítica dura e absolutamente devastadora que Matta-Clark sofreu na Europa durante a ação *Conical Intersect* (1975), por violar um espaço que ainda poderia ser habitável, vem desse princípio, desse tabu, conforme ele mesmo afirma em entrevista a Kirschner. Matta-Clark afirma na mesma entrevista que o ataque duríssimo que sofreu por violar o espaço doméstico - a profanação desse espaço - vem desse princípio: “há alguns tabus muito aperfeiçoados que já estão incorporados ao conceito do edifício, da casa, e que também afetam a questão do que se pode fazer com ele, ou do que não se fazer com ele” (MATTACLARK, 1978, p. 231).

Para Agambem, profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que perdeu ou aboliu toda a memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEM, 2007, p. 66). Assmann, ao se referir à obra de Agambem no prefácio de *Profanações*, diz que é através dela que se pode resistir a tudo, que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser ou não ser. De alguma maneira, para Assmann, toda a obra de Agambem – e poder-se-ia dizer por consequência a de Matta-Clark – é procurar devolver à comunidade aquilo que historicamente foi subtraído do uso comum, pela sacralização (no caso de Agambem) e pelo abandono, pelo pó (no caso de Matta-Clark). Diz:

Profanar - conceito originalmente romano- significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa assim tocar no consagrado para libertá-lo (e liberar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra (o grifo nosso), como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso (ASSMANN, 2007, p.10).

E continua:

Assim, por exemplo, apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião, Agambem insiste em apresentar 'a profanação do improfanável' como a 'tarefa política da geração que vem': trata-se de libertarmos-nos da asfixia consumista em que estamos metidos, e se trata, ao mesmo tempo, de afastar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes e chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de todos nós (ASSMANN, 2007, p.10).

Agambem salienta a importância e o significado da ação de profanar:

O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesiástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém propriedade. E talvez "política" seja o nome dessa dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo com uma condição natural originária que trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isso tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de "profanação" que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (AGAMBEM, 2005, p.7).

Fotografia e collage

Breton usará a imagem do labirinto para falar do recorte fotográfico, pois essa forma de estruturação do espaço também escapa da lógica convencional das justaposições. A fotografia tem a capacidade de colocar em xeque os modos de produção da imagem, da ideia de autor ou sujeito criador. A escrita surrealista estaria próxima da ideia da fotografia, porque traz ela a ideia do texto latente, inconsciente e surpreendente de formação autônoma da imagem. Breton confere à fotografia o mesmo papel transgressor da escrita. Lautreamont sempre dizia que a *collage* rompe com a barreira da criação individual, apropriando-se das ideias dos outros.

Matta-Clark se apropria literalmente das edificações para, além de se apropriar das ideias dos outros, utilizá-las como ato crítico transformado em construção concretizada no contexto temporal e assim, transformando também o contexto espacial.

Para reconstruir essa relação espacial que não existe mais como espaço concreto, é preciso utilizar-se da ideia de automatismo de afloramento de uma imagem latente com mensagens contraditórias, que aproxima o processo de *collage* fotográfica da alucinação, do estranhamento, da desambientação.

O labirinto como forma privilegiada de percurso-impassé foi uma constante em todas as culturas e períodos, e não se apresentou de forma igual ao longo da História. As formas, o traçado, a relação com o centro e a lógica matemática, assim como a questão temporal, estão relacionadas com as circunstâncias da experiência do sujeito. Portanto, a estrutura arquetípica do labirinto "reflete o modo de pensar o mundo porque reflete o modo como o homem se adapta à forma do mundo" (ECO, 2002, p. 14). A *collage* era uma prática plástica comum na poética surrealista e dadaísta: a canibalização dos jornais, das fotos, das imagens impressas, de reproduções de todos os gêneros. O desmembramento de corpos e o rearranjo de seus fragmentos em novas formas são práticas que revelam também uma espécie de antropofagia. A *collage* figura em uma das formas mais diretas dessa *antropofagia estética*, pois em seu desenvolvimento procede-se essencialmente o corte e a assimilação. Para Ottinger (1998), a *collage* remete ao canibalismo porque ela tem a tendência de confundir os registros formais e semânticos mais diversos e heterogêneos. Seu método é por essência aditivo e assimilacionista:

Se a *collage* de Magritte segue efetivamente uma estética "canibal", no sentido que Lévi-Strauss e Oswald de Andrade dão a esse termo, é porque ela visa à absorção, à fusão de categorias julgadas heterogêneas ou contraditórias. Michel Foucault analisou detalhadamente a hibridação originada, nos quadros de Magritte, da proximidade e das justaposições das palavras com as imagens. Os quadros com palavras, introduzidos em 1927 com *La Clef des Songes* (a chave dos sonhos) procedem também da lógica da *collage* (OTTINGER, 1998, p. 267).

Ele lembra que raros foram os pintores que praticaram esse canibalismo semântico como Matisse, que fazia, segundo ele, "colagens pintadas à mão". E conclui:

Como fará com a *collage*, Magritte tardará a retomar essa afinidade de sua arte com o espírito das metamorfoses. Em 1950, pinta uma série de quadros dedicados à representação de petrificações que afetam objetos, animais e personagens. As metamorfoses pertencem a um mundo marcado por um princípio de continuidade entre as coisas e os seres, entre os seres e o cosmos. Esse mundo

é o dos gregos antigos, dos pitagóricos para quem a metamorfose é apenas uma forma prematura de meta psicose. É também o mundo dos índios iroqueses, para quem o aprendiz de feiticeiro, destinado a cantar para os componentes de seu grupo, deveria comer os passarinhos novos, beber a água das cascatas mais ruidosas, a fim de se aproveitar de suas virtudes musicais. O mundo das metamorfoses é o mundo dos magos e dos feiticeiros. É o mundo dos poetas que trocaram as facas dos antropófagos pelas tesouras necessárias para suas colagens (OTTINGER, 1998, p. 269).

É o mesmo princípio da prática plástica de Matta-Clark, que se apropria da qualidade dos corpos arquitetônicos, a fim de aproveitar suas virtudes e transformá-las. Poder-se-ia dizer que Matta-Clark realiza suas *collages*, primeiramente utilizando-se do próprio material da arquitetura e de seu contexto. Aqui reside sua principal aproximação com o Dadaísmo: o desafio à rigidez da linguagem como devoração das convenções.

A metáfora da corporeidade acompanha a melancolia do planeta Saturno (versão latina do devorador deus Chronos) e carrega a metáfora da devoração. Há uma estrutura de carne, um corpo, que perpassa do começo ao fim: algo devora/algo é devorado. Aqui entram algumas questões que surgem no trabalho de Matta-Clark, ligadas à questão da melancolia. Por que o melancólico fala de seu próprio vazio? Estará ele morto? Pode um vivo estar morto? O melancólico não é aquele que perdeu seu caminho, sua casa, seus próximos? A melancolia não é a oposição ao desejo? É possível executar uma obra sem desejo? O melancólico não parece mergulhado em uma imanência, enquanto o artista busca a transcendência? Lembro aqui do artista francês Opalka, que há décadas pinta quadros e fotografa depois o seu rosto, a cada dia que passa. A melancolia aí é representada. A melancolia aí é purgada. E aqui lembram-se de todos os artistas que trabalham com a noção do arquivo, como Rosângela Rennó, ou Arthur Bispo do Rosário, com a criação de um inventário, um mundo paralelo, um infra ordinário de Georges Perec. Eles se alimentam, eles engolem, como saturno, essas coleções, esses pedaços de vida, esses fragmentos de um espaço arquitetônico, de uma construção, projetando restituir aí uma vida, talvez na eternidade, como imaginou Arthur Bispo. Tudo se inscreve na criação de uma memória, à qual se refere Didi-Hubermann, quando cita Benjamin: memória como atividade de busca arqueológica, lugar onde os objetos encontrados nos falam mais de outro objeto. Como na exumação de um corpo enterrado depois de muito tempo no deserto (DIDI-HUBERMANN, 2000).

As operações realizadas por Matta-Clark são subtrativas e, como o ato fotográfico, cortam, engolem partes do corpo da realidade. Um conhecimento íntimo do corpo da arquitetura resulta desse corte com bisturi efetuado na “carne” do mundo. Janelas, paredes e imagens fotográficas são engolidas para incitar o espectador a uma endoscopia do espaço da arquitetura. “O que há além da superfície do edifício?” (MATTA-CLARK, ca. 1970, p. 89).

O jogo de desmontagem, busca do conhecimento pela remontagem, enfrentamento de pontos de vistas opostos, características presentes nas *collages* de Matta-Clark, são as mesmas que surgem na arquitetura a partir dos cortes desse artista, pois o mais revelador no percurso de conhecimento do seu trabalho foi o ato do corte sobre as edificações como um ritual antropofágico.

Em entrevista concedida à Kirshner, ele lembra o fato de nunca ter exposto seus trabalhos fotográficos (ainda que inúmeras retrospectivas após a sua morte fossem consagrar espaços cada vez maiores à sua obra fotográfica). Ele ressalta a importância da

fotografia e do ato de cortar em sua poética:

Gosto muito da ideia de cortar - da mesma maneira que corto edifícios. Gosto da ideia de que o processo sagrado do enquadramento fotográfico seja igualmente violável. E creio que transpus minha maneira de tratar as estruturas à minha maneira de tratar as fotografias. Essa convenção rígida, muito acadêmica, literária, que existe em torno da fotografia, não me interessa. Bem, não é que não me interesse, mas creio que, para o que eu faço, é necessário romper com ela. Comecei tentando usar múltiplas imagens para procurar captar a experiência completa da obra. São tentativas de ‘ir descobrindo’ o que há no espaço. Basicamente, são caminhos para atravessar o espaço. Tu passas através de inúmeros caminhos; podes percorrê-los movendo apenas a cabeça, ou, simplesmente, os olhos, que desafiam a câmara. Já se sabe que é muito fácil enganar uma câmara, superar uma câmara. Com o campo de visão periférica do olho, qualquer movimento leve da cabeça nos daria mais informação do que a câmara teria nos dado (MATTA- CLARK, 1978, p. 232).

Para Krauss (1990), a especificidade da fotografia reside na dimensão física, e não somente metafórica da luz. A fotografia aparece como a possível materialização, condensação e precipitação do corpo imponderável da luz. Nadar dizia que a fotografia dá ao homem o poder de criar, ele próprio, a seu modo, ao materializar o espectro impalpável, aquele que some numa fração de segundos da superfície do espelho, num *frisson* no interior da bacia do revelador (KRAUSS, 1990, p. 19).

O que a fotografia retém do real é como um esqueleto, ou um ossário luminoso. Essa luminosidade que se encontra escondida, oclusa no interior das dobras, a fotografia a revela. Trabalhando entre as sinuosidades e as superfícies, entre os cheios e os vazios, ela trabalha à moda dos escultores: “a sombra é fugidia”, dizia Nevelson. “Eu apenas a paraliso e lhe dou uma substância sólida. Eu fico contente que uma sombra possa ter um peso, uma substância e uma forma como o resto” (NEVELSON apud MÈREDIEU, 1994, p. 30).

A imagem fotográfica fornece peso e figura à sombra. A dupla ação da luz, no momento da tomada da foto e da impressão no papel fotográfico, seguida pela fixação da imagem na obscuridade do laboratório fotográfico, repousa sobre uma sábia manipulação do material luminoso. Trata-se, a cada vez, de dosar e de avaliar a dupla (e a inversa) quantidade de sombra e de luz que vai entrar e se infiltrar nessas películas tão sensíveis e tão profundas do material fotográfico.

A própria maneira pela qual é descrito o processo de fixação química da imagem fotográfica, os materiais utilizados na preparação das placas (mercúrio, sais de ouro e de prata) - tudo isso relembra as operações de ordem da alquimia, porque a luz funciona como *matéria-prima* do fotógrafo. Pode-se fazer aqui uma metáfora de ordem monetária: ouro, prata, metais preciosos, mas também moeda sonante, atestando a dimensão material da fotografia - e da luz - e sua conseqüente validade e convertibilidade na troca entre o signo fotográfico e seu referente. O trabalho do fotógrafo é como aquele do alquimista: trata-se de transformar em ouro tudo aquilo que existe em imaginação dentro da câmara escura. Uma das primeiras experimentações de Matta-Clark, *Photo-fry* (1969), fragmentos de emulsões de fotografias *pollaroid* cozidas, apresenta uma relação com a alquimia e com a transmutação de metais em ouro. Essa mesma metáfora é utilizada no processo de transformação da arquitetura por meio do corte.

A arquitetura, assim como a imagem fotográfica, pode ser iluminada pelo seu interior, e por transparência. Não são os objetos que são reproduzidos nos trabalhos de manipulação por solarização de Man Ray, por exemplo, mas seu esqueleto, seu ossário interior. A matéria parece imergir do caos da forma. A imagem muda se metamorfoseia, transforma-se em mancha, halo, contorno ou massa indistinta.

Para Baque (1998) é o fato de a fotografia revelar o imaterial e o espectral que a leva ser constantemente vista como uma recusa ao estatuto da matéria. Um reflexo desprovido de corpo, de carne ou de matéria. Mas essa percepção desconhece alguns elementos, como os sais de prata, e os diferentes substratos do suporte fotográfico, que são suscetíveis de todas as transformações. Fotógrafos como Lucas Samaras e Tom Drahos fornecem “carne e sangue” à imagem fotográfica, com manipulações, imagens fantasmáticas, dando corpo à luz, assim como Matta-Clark nas suas *collages*.

Foi a partir dessas reflexões iniciais sobre a fotografia, da sua manipulação como contribuição para o conhecimento da arquitetura, que se começou a ter interesse pelo trabalho de Matta-Clark, inicialmente pelas *collages* e *cibachromes*. No entanto, ao percorrer seu processo de trabalho, as *collages* abriram um outro caminho de investigação que não pode excluir o ato de cortar, principalmente o recurso do corte como revelador da espessura, não só da fotografia de prata que aparece constantemente no trabalho de Matta-Clark, mas principalmente da arquitetura. A fotografia é o meio para chegar à arquitetura.

O corte em suas *collages* e *cibachromes* hoje permite uma aproximação entre a fotografia e a arquitetura, pelo fato de revelar as camadas, as passagens e as especificidades dos meios. A partir dessa ideia, o corte como ação apropriativa, como devoração da qualidade do outro, adquire um duplo sentido: um como ação da assimilação, do conhecimento e reconhecimento da arquitetura, e outro como crítica do lugar.

Dessa forma, o remanejamento espacial depois do ato do corte pelas *collages* convida o espectador a refletir sobre a relação entre o sujeito e a construção, entre construção e sentido da arquitetura. Sendo assim, a crítica à arquitetura não consiste apenas na crítica à superficialidade. De acordo com Rouillé:

Ao abrir as construções à luz, as trocas entre interior e exterior e a circulação do olhar os recortes desconstróem as normas da arquitetura, ao mesmo tempo em que produzem efeitos visuais esclarecedores. Mas, sobretudo porque sempre executados em edifícios prometidos à demolição suas obras são totalmente efêmeras, condenadas a um transformar-se em um dejetos, a uma desaparecimento certa, sob a ação de uma inevitável entropia. É essa transformação futura tão longe de todas as pretensões de toda a arquitetura que é ligada à perenidade e que vem afirmar a *anarchitecture*, o que reafirma a obra fotográfica e os filmes de Matta-Clark (ROUILLÉ, 2005, p. 533).

Poder-se-ia dizer que a *collage* de Matta-Clark vai além da *collage* formalista, a cubista, ou a da surpresa, conforme classificou Fabris (2004). A *collage* formalista é a cubista, preocupada com as questões pictóricas, com a forma e a estrutura. A *collage* da surpresa é a *collage* dadaísta, *collage* do maravilhoso, da desambientação e da estrutura labiríntica. A *collage* da surpresa é também a *collage* surrealista, aquela que subverte a realidade. Não é uma simples montagem fotográfica que se utiliza de fragmentos fotográficos para compor um todo. Estes partem do princípio de que o observador já conhece os códigos visuais e culturais, e que a justaposição traz o novo sentido, em um processo de adição/subtração dos sentidos anteriores desses códigos. Max Ernest não usa a expressão foto-montage, mas sim *collage*- fotográfica.

Os *cibachromes* de Matta-Clark caracterizam-se como um terceiro tipo de *collage*, em que o corte e o interior do corte dão a terceira dimensão. O plano projetivo único, em que as imagens são projetadas e se faz a representação da arquitetura e o projeto, é rompido e transforma-se num plano múltiplo de experiência espacial.

Matta-Clark nesse sentido foi o precursor de uma geração de artistas que recusaram a forma tradicional da fotografia – ampliações em tamanho padrão, exibidas em molduras com vidro, alinhadas nas paredes do museu. Ao utilizar-se do recurso da imagem dentro da imagem, Matta-Clark criava em suas *collages* um movimento de *mise-en-abîme* que, de alguma forma, se referiam à própria imagem (Figs. 4, 5 e 6).

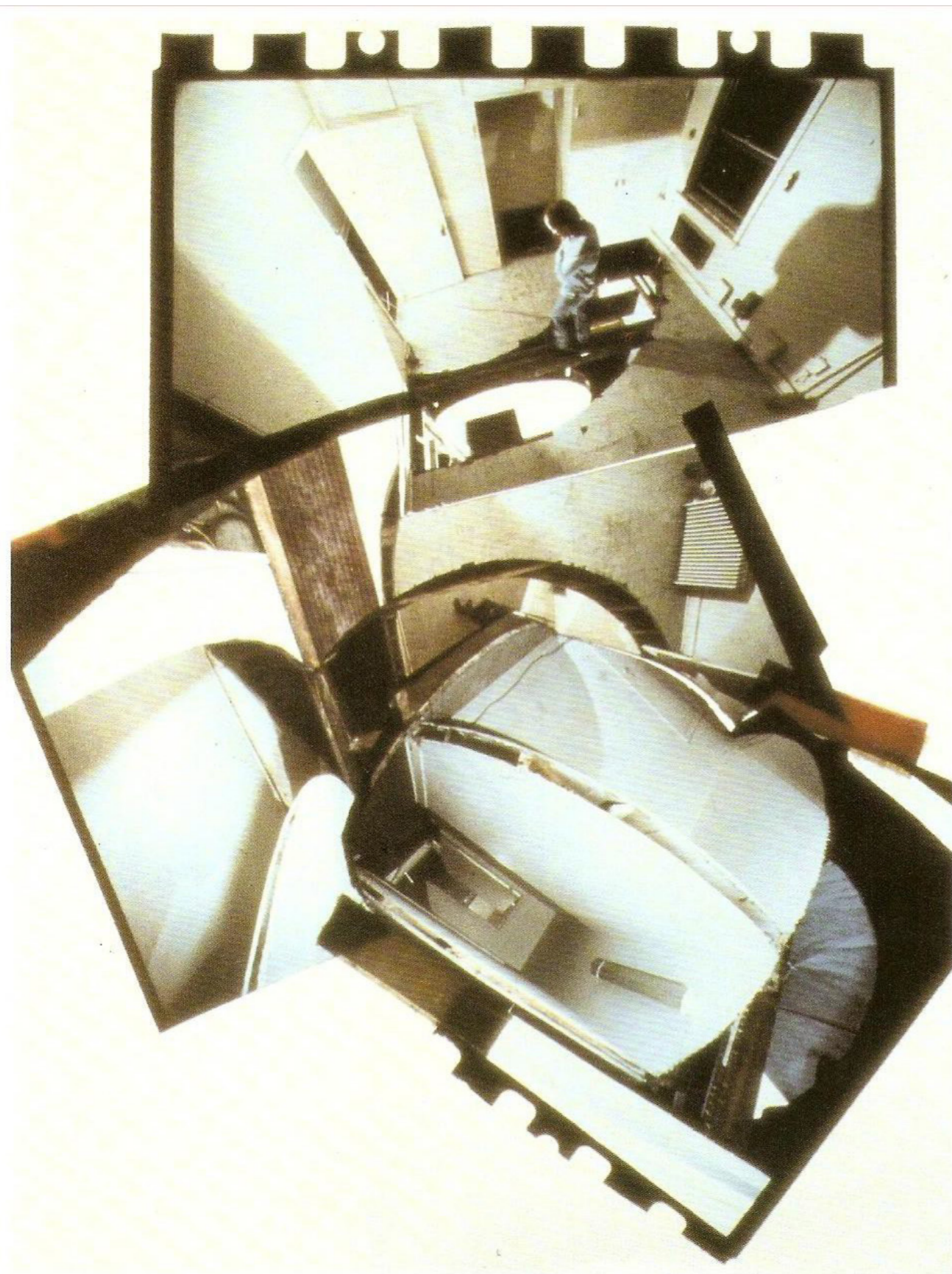
O interminável trabalho do corte

O ato de cortar abrindo um espaço para chegar a outro produz uma certa complexidade que implica na percepção da profundidade. Provavelmente me interessam mais os aspectos de estratificação que as vistas inesperadas se são geradas com as extrações. Não penso na superfície, nem somente a borda, mas a espessura, a superfície cortada que revela todo o processo autobiográfico de sua construção. Há um tipo de complexidade que surge ao tomar uma situação que em outras circunstâncias seria completamente normal e convencional, ainda que autônoma, e defini-la, retraduzi-la em leituras sobrepostas e múltiplas de suas condições passadas e presentes (MATTA-CLARK, 1976, p. 63).

O trabalho do corte, depois das decupagens realizadas por Matta-Clark por meio da fotografia, vai além do caráter documentário. As ferramentas de corte como meio utilizado por Matta-Clark também apresentam a característica de remontar uma história, abrindo ao público o seu processo. Não é uma história linear, mas uma história do acontecimento, do processo. O projeto artístico de Matta-Clark se caracteriza como uma visão total do processo de exportação que está na base da fotografia contemporânea, cujas apropriações são recorrentes. Ele explora o meio fotográfico exatamente nas fronteiras flutuantes entre arte e arquitetura. E faz um comentário sobre o estatuto da fotografia documental, ao tomar diversas imagens a partir de pontos de vista diferentes. Dessa forma, ele também realiza um jogo de espelho e abismo, uma imagem dentro das imagens, que exaltam e ultrapassam a sua qualidade de fixação de uma imagem. No entanto, ele vai além disso, pois a fotografia não nos dá uma resposta, ela impõe um enigma.

Os cortes de Matta-Clark apresentam-se associados a uma gestualidade ampliada da ação sobre os edifícios que cortados já expressam o sentido *collage* e continuam em constante estado de transformação após a utilização da imagem fotográfica também como *collage*. Há sempre a relevância do gesto performático, seja ele em seu estágio inicial sobre uma folha de papel em branco, seja na amplidão do corte com a serra, o no retorno à miniatura com a faca sobre o diapositivo. Antes disso há a intenção, marcada por um movimento de separação, de ferida, de marca, de devastação, de ruína, sobretudo a partir de um restabelecimento da continuidade rompida. Há, pois, toda uma bipolaridade nos gestos do corte, a mesma bipolaridade presente na ruína: uma angústia da destruição, da morte, seguida por uma possibilidade de reconstrução, de sublimação. Uma angústia da queda iminente e uma elaboração de unidades rompidas bruscamente pelo corte, como tentativas possíveis de costurar feridas infringidas pela separação.

Figura 4 - Circus-Caribbean Orange, 1978, cibachrome, 104x78,7cm.



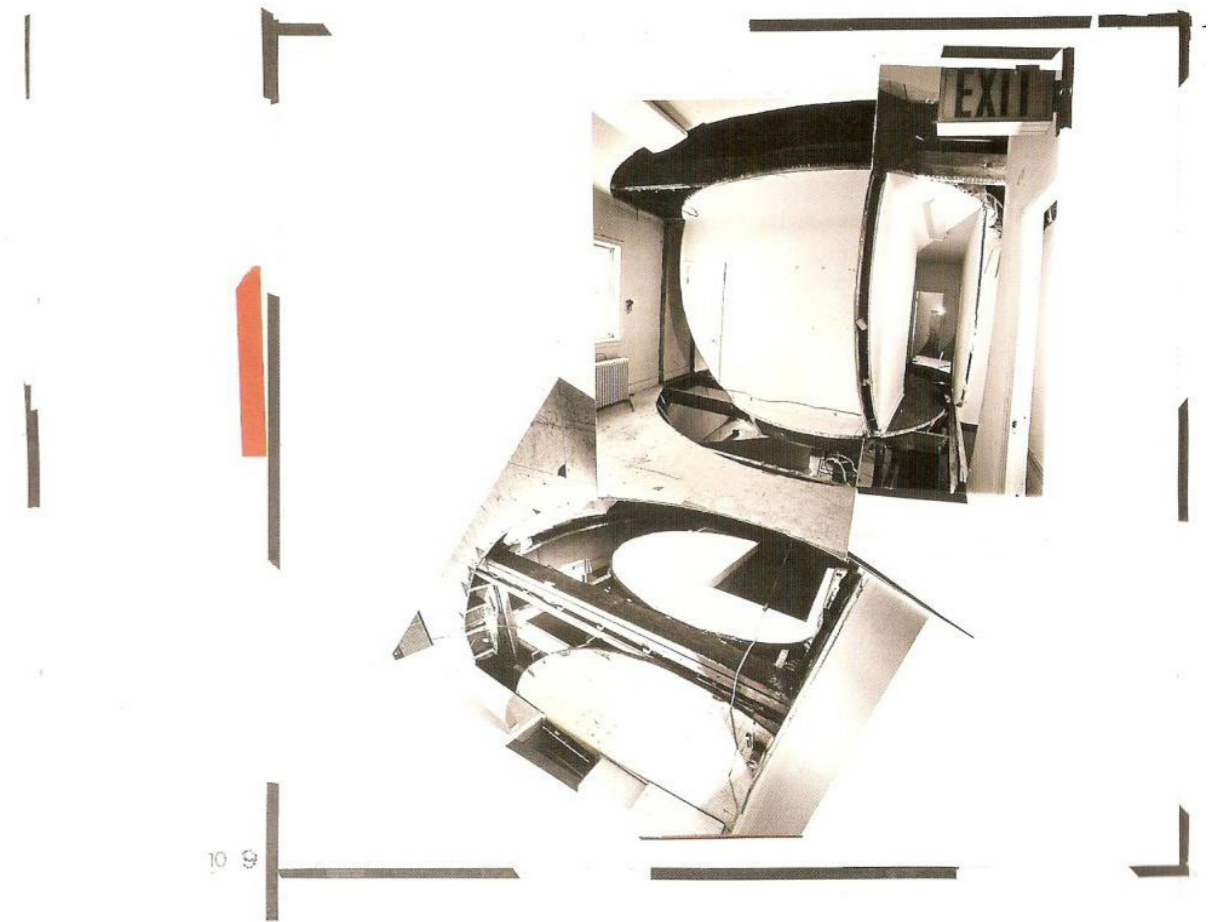
O processo de destruição da arquitetura começa assim que nascemos. Sua *surda presença* aqui é revelada através do corte como uma fissura no sentido apresentado por Deleuze (2009): um corpo que carrega a ferida na sua espessura e profundidade. O processo de demolição e o de reconstrução afastam o medo da morte. A metáfora da morte é latente em toda a imagem, sobretudo na fotografia, pela presença e pela ausência. A fissura na profundidade do corpo – arquitetônico e fotográfico – ampliada por Matta-Clark, e o silêncio que se estabelece.

Matta-Clark parte do pressuposto de que o espectador carrega em si um conceito prévio de espaço e de reconhecimento desse espaço, de habitação, de lugar, de interior e exterior. Ao romper a superfície e expor a espessura do corte sem acabamento, tanto no espaço quanto na fotografia e nas fotomontagens, Matta-Clark provoca uma crítica à estabilidade da arquitetura e ao próprio sentido de espaço habitável. Um novo significado, um silêncio surge nessas justaposições, pelo reconhecimento inverso, pelo buraco, pelo vazio, e, sobretudo, pelo jogo da montagem e desmontagem: processo de criação e de destruição possíveis pelo ato do corte no objeto arquitetônico. O espaço adquire um significado de ambiguidade que altera a lógica do sentido.

Dessa forma, o desenho, a serra e a fotografia como linguagens marcadas pelo gesto do corte tornam-se ferramentas de conhecimento do mundo, caminho para chegar a outro sentido do espaço, tempo e lugar.

O corte caracteriza-se como elemento revelador da espessura/especificidade de uma rede de significados. Como na parábola de abertura do filme “O cão andaluz”, de Luis Buñuel, os cortes de Matta-Clark revelam a espessura da arquitetura. Em um pesadelo surrealista, revelam-se as camadas de construção, as estratificações. Tudo isso remete ao conceito de especificidade dos meios. Especificidade etimologicamente provém de espécie, que significa caráter; de categoria, qualidade, natureza; da qualidade daquilo

Figura 5 - Circus-Caribbean Orange, 1978, cibachrome, 50,8x101,6cm.





que é específico, como a especificidade de um meio como a arte, a fotografia e a arquitetura, e o que pode revelar a espessura desse meio.

A produção de Matta-Clark aponta para um caráter de processo contínuo que não se esgotou na sua última manifestação artística denominada *Circus - Caribbean Orange*, realizada alguns meses antes de sua morte, em 1978. Por isso, essa obra é considerada simultaneamente síntese e parte de todo um processo que possibilita uma interligação com projetos anteriormente realizados. Portanto, considerá-la-ei como um processo que se expande no tempo, permitindo uma abordagem que a encara em permanente estado de questionamento.

Em 1978, seis meses antes de sua morte, Matta-Clark realizou *Circus-Caribbean Orange* (1978), único projeto feito especificamente a pedido de um museu que inicialmente não seria demolido, onde Matta-Clark trabalhou durante alguns dias do mês de janeiro em uma construção do tipo *brownstone* de três andares na East Ontario Street anexa ao Museu de Arte Contemporânea em Chicago.

Reconstrução: sobreviver no silêncio

Michaux (1979) salienta as forças antagônicas que o artista utiliza para que ele possa progredir em seu processo de criação: ao enfrentar inúmeros obstáculos que a ele se apresentam, a figura maior da criação aparece como um percurso descendente interminável pelo universo subterrâneo, cuja realidade não pode ser alcançada se não por meio de violentas ações de destruição.

Martelar, serrar, raspar, lixar, retirar, furar o papel, desenhar são movimentos que Matta-Clark utiliza como que em uma guerra de libertação, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. Prisioneiro de suas próprias impossibilidades e totalmente preocupado em superar aquilo que o limita, o poeta, o artista, é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Essa imagem demonstra bem que a criação artística é um trabalho de força destinado à liberação de algo. Como se fosse um edifício, sem janelas, sem escadas, sem portas, a obra a ser conquistada se apresenta como uma sucessão de estruturas duras e obscuras.

Como único meio de avançar nesse universo de resistências, Bouchier cita a metáfora de Michaux para localizá-lo nos métodos de ataque às estruturas, na demolição de paredes, enfim, para retirar tudo o que obstrua a paisagem a fim de se reencontrar o espaço do vazio. Isso sem nenhuma finalidade específica que não seja o desejo de ver o que está por trás, o que está escondido. E ela pergunta: "o que destrói o artista, se não uma parte dele mesmo, se não sua memória, sua biografia?" (BOUCHIER, 2006, p. 184).

Michaux (1979) salienta as forças antagônicas que o artista utiliza para que ele possa progredir em seu processo de criação: ao enfrentar inúmeros obstáculos que a ele se apresentam, a figura maior da criação aparece como um percurso descendente interminável pelo universo subterrâneo, cuja realidade não pode ser alcançada se não por meio de violentas ações de destruição.

Mais do que uma referência relevante a partir do uso da rede e da ideia da obra como processo, esse trabalho nos remete às duas questões importantes para a análise do processo do corte em *Circus-Caribbean Orange*: o corte como instrumento de criação e o estabelecimento de uma crítica ao espaço interior com relação ao contexto externo. Dessa forma, poderíamos dizer que o corte de Matta-Clark se caracteriza como um gesto que se expande para além da estrutura arquitetônica, como nos *cibachromes*. O gesto do corte no processo de Matta-Clark é um gesto em permanente estado de transformação: do suporte, do meio, da ferramenta, do espaço, do tempo.

Os *cibachromes* e as fotografias no interior do interminável trabalho do corte são como o silêncio de um corpo arquitetônico esquecido, abandonado, mutilado.

Quando Matta-Clark morreu, em agosto de 1978, aos 35 anos, vítima de câncer no fígado, ele deixou uma rica memória pessoal traduzida em ações e trabalhos. Sua obra foi preservada pelas anotações de seus projetos, pelas fotografias, e ele será sempre lembrado por seus cortes e pela sua atitude interrogativa quanto ao espaço e lugar.

Mas uma das questões mais importantes desenvolvidas por Matta-Clark talvez tenha sido o estatuto da fotografia em seu trabalho como artista, um estatuto tanto de documentação como de obra final com os cortes, material que ficou para a posteridade. A obra torna-se visível através e por intermédio da imagem fotográfica, incluindo o processo de sua execução, e as características que especificam a fotograficidade, expressão cunhada por Soulages (2005). A sensibilidade e a sedução das superfícies trabalhadas, a possibilidade de reprodução e o processo de luto nestas perdas acabam inevitavelmente por acontecer quando o obturador é disparado. A partir dali nada será como antes. São perdas infinitas que produzem, ainda segundo Soulages, restos infinitos. Mas Matta-Clark não usa a fotografia para falar da fotografia, mas da arquitetura, das perdas e dos restos infinitos. Matta-Clark utiliza a fotografia para expressar a perda da obra e o conseqüente processo de luto: o luto pelo momento construído e arquitetado pacientemente, que foi perdido ou destruído. Isto porque suas ações aconteceram no próprio terreno onde a arquitetura tinha o destino de não permanecer, a não ser através de imagens fotográficas.

Didi-Hubermann (2001, p. 9) diz: "as coisas da arte começam muitas vezes ao contrário das coisas do mundo. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sobre o império da destruição: reino de cinzas, recurso do luto, retorno de fantasmas, necessária aposta sobre o esquecimento". Eu diria que as coisas da arquitetura deveriam começar pelas coisas da vida. E a vida começa com um rompimento.

Em entrevista no ano de 1978, alguns meses antes da morte de Matta-Clark, Kirshner lhe pergunta como começaria a descrever o seu projeto para *Circus-Caribbean Orange*. “Começaria no princípio? No primeiro piso?” Perguntou ela. E Matta-Clark responde perguntando: “onde está o princípio?” (MATTA-CLARK, 1978).

O corte como ato e prática poderia ser um meio através do qual o artista luta contra a angústia de todas as perdas, sejam elas a morte ou as transformações urbanas. O trabalho interminável do corte substituiria a realidade do desaparecimento pela satisfação imaginária de uma presença eterna, ao abrigo de todas as transformações. As collages de Matta-Clark, cortadas e autopsiadas por um processo de integração inversa, lembram a eminência de um vandalismo sobre a cidade, onde o ato mais importante é salvar os pedaços para ativar a memória: cataclismas, desastres imobiliários, que retomam o conceito de sublime negativo de Deleuze, aglomerações fotográficas que unem arte e arquitetura em um campo sem limites, como uma rede, um tecido de itinerários espaço-temporais.

Mas a fotografia, o corte, os pedaços de edificações não se afirmam por eles mesmos: eles interagem e se afirmam nesta vasta rede de lugares, nos espaços público-privados da paisagem urbana contemporânea.

O experimentalismo, marca da obra de Matta-Clark, estabelece uma dilatação dos limites da arquitetura, abrindo-os para as fronteiras do território da arte. Partamos do princípio de que os destinatários da arquitetura do século XX – os atores sociais - não eram sequer considerados. Imaginemos a arquitetura como um sistema fechado em si mesmo. Os cortes de Matta-Clark aparecem como rompimento dessa lógica, sabotar a arquitetura. Sabotar a construção, para introduzir o silêncio dos cibachromes, o processo contínuo do corte e da collage.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Bontempo, 2007.

BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture: hierarchie, fusion, destruction*. Paris: Archibooks, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Connaissance par le kaleidoscope. In: *Études Photographiques*, Paris, maio 2000. n. 7. Paris: Société Française de Photographie, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantisse*. Paris: Les Éditions de Mûnuit, 2001.

ECO, Umberto. In: SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos*. Madri: Siruela, 2002.

FER, Briony. Celluloid Circus: Gordon Matta-Clark's color cibachromes. In: SUSSMAN, Elisabeth. *Gordon Matta-Clark: You are the measure*. New York: Whitney Museum of Art, 2007. Catálogo da Exposição.

FUÃO, Fernando Freitas. *Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura*. 1988. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/11/ruinas.html>. Acesso em: 12 maio 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de arquitectura de Barcelona, UPC, Barcelona, 1992.

KRAUSS, Rosalind E. *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.

MATTA-CLARK, Gordon. *My understanding of art*. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.204. Texto mecanografado, ca. 1975c.

MATTA-CLARK, Gordon. Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista concedida a Donald Walls em maio de 1976.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista con Gordon Matta-Clark. IN: DISERENS, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p 313-325. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner em 1978.

MÈREDIEU, Florense de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Bordas: Paris, 1994.

MÈREDIEU, Florense de. *Arts e nouvelles Technologies*. Paris: Larousse, 2005.

MICHAUX, Henri. *La Vie dans les plis*. Paris: Puf, 1979.

OTTINGER, Didier. Retrato da fêmea louva-a-deus como heroína sadiana. In: *Fundação Bienal de São Paulo*. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. Catálogo.

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.

SOULAGES, François. *A Fotograficidade*. In: Porto Arte n. 22, p. 18-36. Porto Alegre: PPGAVI, maio 2005.

AS COLLAGES DE LINA BO BARDI

LINA BO BARDI'S COLLAGES

Achilles Costa Neto¹

Resumo

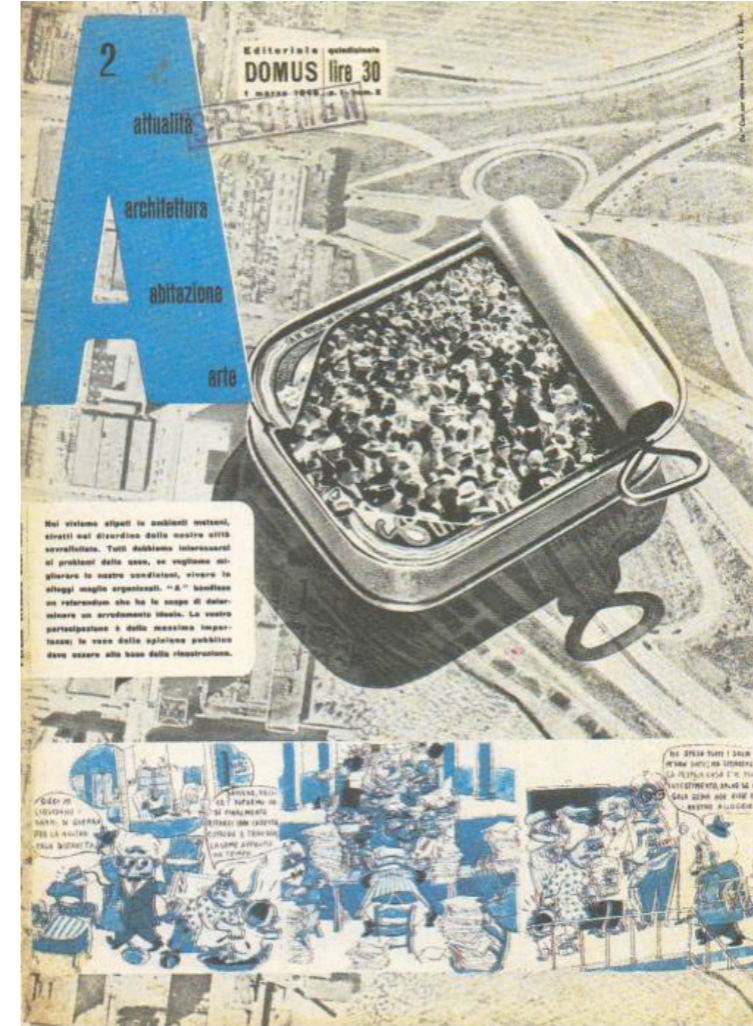
Este trabalho demonstra que Lina Bo Bardi se utilizava de vários tipos de representações. Elas são vistas sobre seis aspectos: biografia, cultura popular, desenhos dos projetos para teatros, aquarelas, collages e miniaturas. Esses três últimos procedimentos são identificados não só como técnicas, mas como estratégia de criação do projeto arquitetônico. Eles estão presentes nos seus desenhos e na sua arquitetura de uma maneira bastante explícita. A poesia e a transcendência da representação de Lina são reveladas a partir da leitura de sua produção gráfica, evidenciando as características, o vocabulário e todo o exercício gramatical da construção de seus projetos.

Palavras-chave: procedimento projetual, representação arquitetônica, processo de criação.

Abstract

This work exhibits that Lina Bo Bardi made use of different kinds of representations. They can be analyzed from six aspects: biography, popular culture, drawings of projects for theaters, watercolors, collages, and miniatures. The last three procedures are identified not only as techniques, but also as a creation strategy for accomplishing the architectural project. They are seen either on her drawings or architecture in such an explicit way. Lina's poetry and transcendent representation are disclosed from the readings of her graphical production, evidencing the characteristics, vocabulary, and grammatical aspects as she builds up her projects.

Keywords: design procedure, architectural representation, creation process.



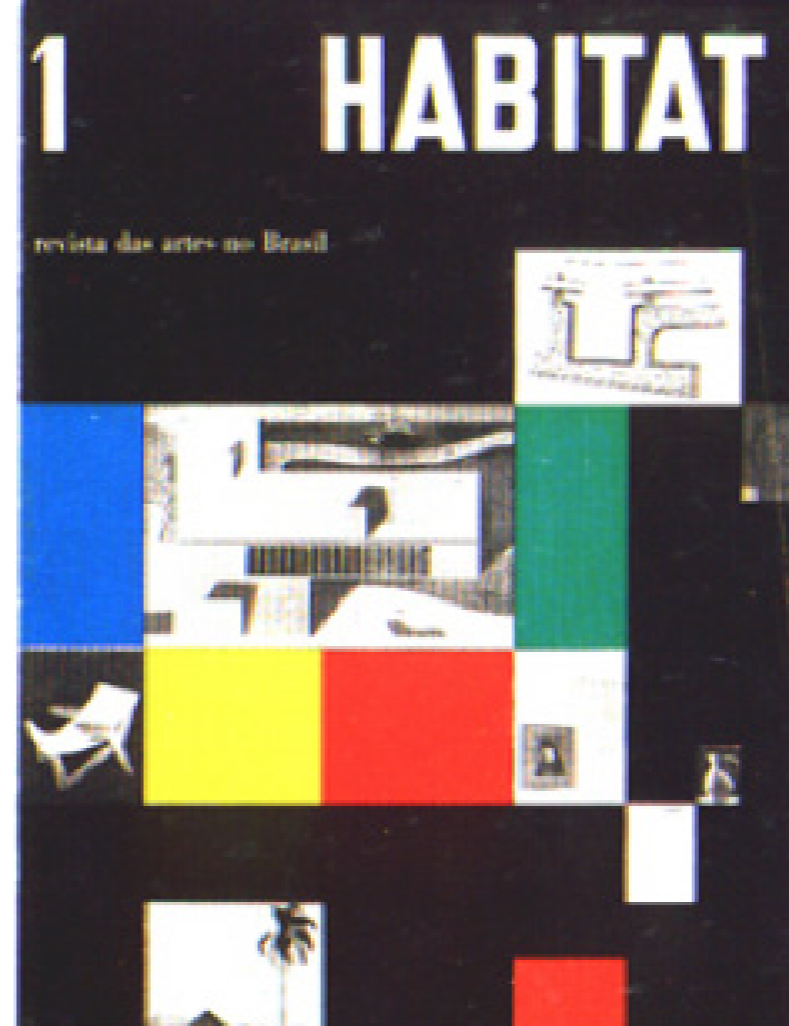
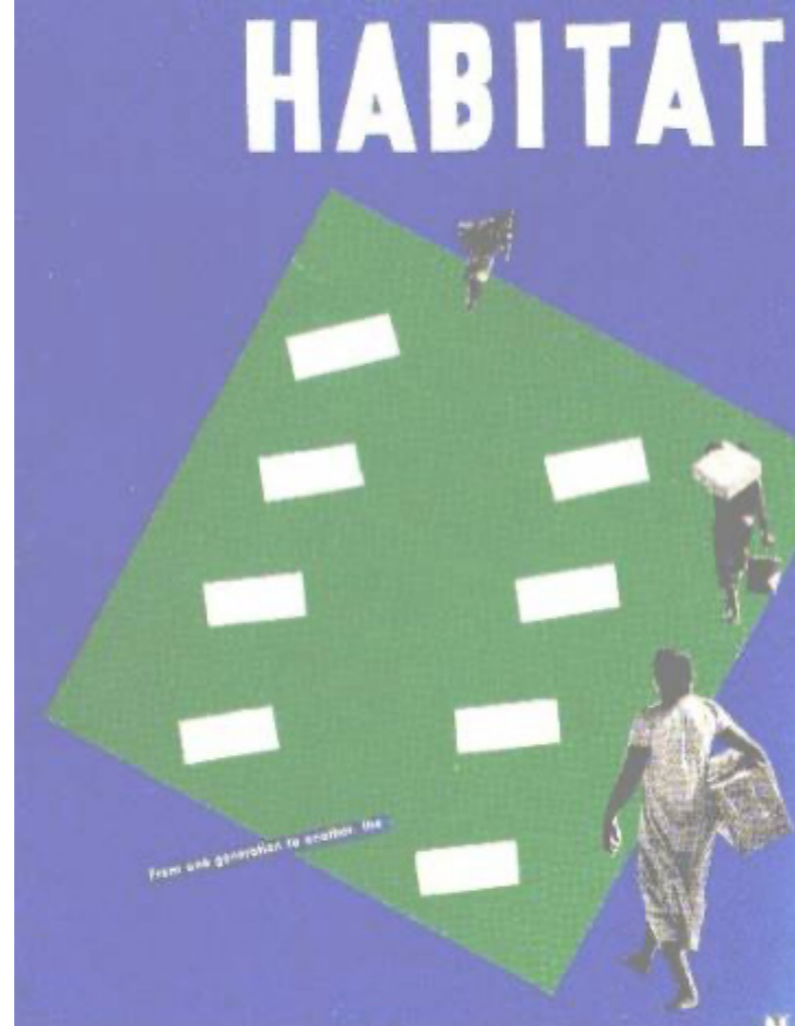
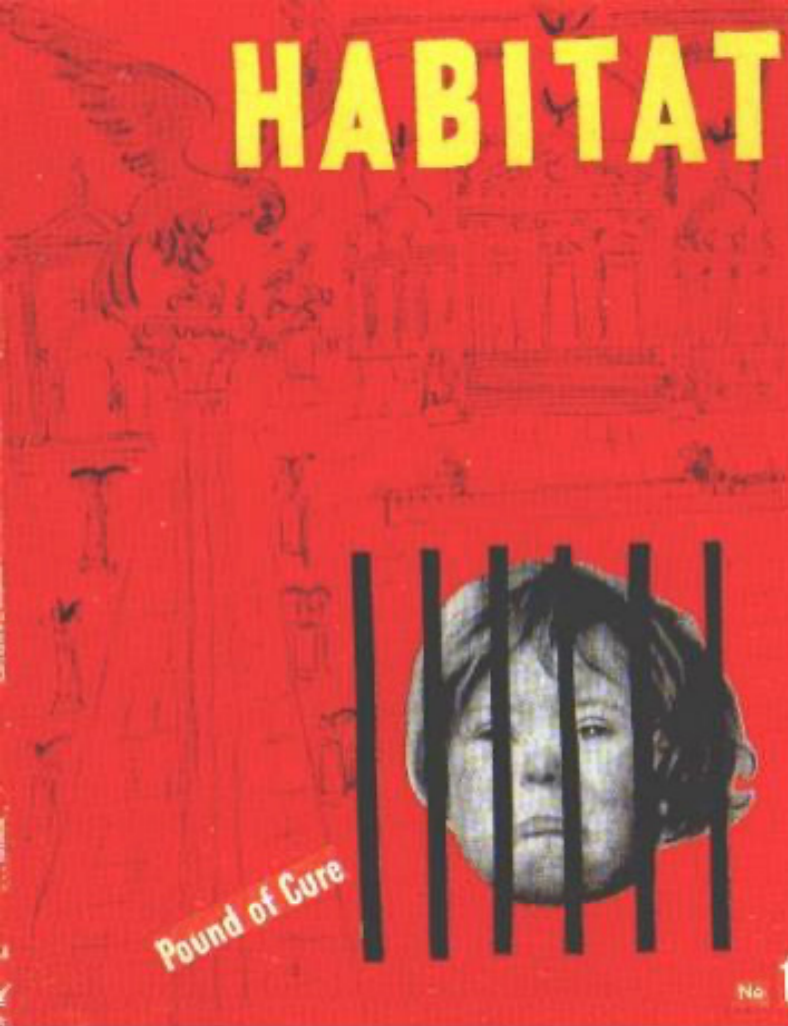
A Collage

Collage é um procedimento projetual cuja utilização de imagens distintas, geralmente já impressas, procura recriar novas linguagens e novos contextos a partir de outras figuras existentes. O que a diferencia, de fato, é a interpretação das linguagens que ela instiga. Seu princípio percorre a produção e a representação arquitetônica, constituindo-se como um objeto e um procedimento da arquitetura – um método projetual. Assim, se poderia dizer que ela está contida no processo de criação de um projeto e serve também como forma de apresentação para clientes. Collage é a arte do encontro de figuras, papéis, fotografias, através do ato de recortar e colar. Colar significa unir, e, nessa união, tem-se a possibilidade de combinar diferentes técnicas, como, por exemplo, a reutilização de resíduos impressos, registros fotográficos, com desenho feito à mão livre sobre uma superfície.

Embora muitas vezes Lina não utilizasse a collage explicitamente, esse procedimento se fazia presente no momento da criação, da apresentação e da obra arquitetônica. Ela não a utilizava com frequência, mas a reconhecia como potencialidade no desenvolvimento das idéias projetuais e como coadjuvante no seu processo de representação. Inicialmente, as colagens aparecem nos seus projetos de capas de revistas e, posteriormente, vão passando, pouco a pouco, para seus desenhos e para seus projetos arquitetônicos. Em 1946, Lina dirige e produz uma série de collages para as capas das revista 'A' - *Cultura della Vita*, (Fig.1), dando início à sua produção de periódicos. A revista continha artigos e fotografias sobre arquitetura, arte e atualidades da época.

Na capa da revista, ela utiliza-se da imagem de uma lata, que poderia ser de sardinha ou patê, e dentro dela cola uma fotografia com uma multidão de pessoas muito próximas umas das outras, dando a idéia de serem sardinhas oprimidas, ou esmagadas como uma massa de patê. A lata parece sobrevoar a fotografia-base e sua sombra projetada

¹ Possui mestrado no Programa de Pós Graduação em Arquitetura - PROPAR pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003). Graduação em Arquitetura e Urbanismo (1986). Atualmente é professor da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS. Tem experiência na área de Arquitetura e Design, atuando principalmente na área de Expressão Gráfica.



Figuras 2, 3 e 4 - BO BARDI, Lina. Estudos para a 1ª edição da revista Habitat. São Paulo, 1950. Fonte: Catálogo Exposição Lina Bo Bardi, 1993. Técnica: Collage (figuras impressas, fotografias e desenhos à nanquim).

no solo fortalece tal leitura. Essa figura é colocada sobre outra fotografia, com grandes avenidas periféricas e prédios que se entrelaçam. Nessa fotografia, que serve como imagem base, ela cola um pequeno texto abaixo da letra “A” (que indica o nome da revista) e uma história em quadrinhos na parte inferior da revista. O texto visa esclarecer a proposta da edição. Diz que: “Nós vivemos confinados em ambientes insalubres, apertados na desordem das nossas cidades super lotadas. Todos devemos nos interessar com o problema da casa, se quisermos melhorar as nossas condições; viver melhor em alojamentos melhor organizados. ‘A’ divulga um referendo que tem o objetivo de determinar um mobiliário ideal. A participação de vocês é de máxima importância! A voz da opinião pública deve ser na base da reconstrução”.

Observamos na topologia dessa collage que ela está intimamente ligada aos desenhos dos projetos arquitetônicos de Lina. Na capa encontramos o desenho principal, os pequenos desenhos e os textos como narrativa orbitando o desenho principal. Só não estão presentes as setas e flechas indicativas. Observa-se também como Lina aproveitava suas representações como se fossem páginas de revista ou histórias em quadrinhos.

As revistas são um meio de divulgação, reprodução e propagação da própria arquitetura através de imagens. Segundo Fuão: “REVISTAS são superfícies de onde se projetam modelos. Sobre a superfície das suas páginas, o objeto arquitetônico se reproduz sobre a forma de três elementos constitutivos variáveis que, a princípio, coexistem simultaneamente: O desenho: matéria que documenta a gênese da idéia do projeto (inclui também as formas tridimensionais de projetar). Explica a construção da fotografia porque, por sua vez, também é fotografado. A fotografia: elemento que documenta a realidade do projeto, ou do próprio desenho (vestido imagem). O texto: elemento que

em princípio não faz mais que explicar as fotografias (vestido escrito)”².

Mais tarde, em 1950, já no Brasil, Lina edita a revista “Habitat”. Ela prefacia na 1ª edição que “‘Habitat’ significa ambiente, dignidade, convivência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social”³.

Foram feitos três estudos para a capa da 1ª edição da revista, sendo a Habitat (Fig. 4) a que foi publicada. Também esses estudos foram desenvolvidos com a utilização de papéis coloridos e reutilização de material fotográfico impresso. Os materiais foram recortados em formas circulares, retilíneas e retangulares, e posicionados de maneira aleatória na face retangular da capa. Esse procedimento vinha, muitas vezes, acompanhado de desenhos feitos com grafite ou nanquim. Suas cores e texturas vêm da própria escolha da imagem previamente selecionada, recortada e, posteriormente, colada. O nome da revista é sempre formado por letras recortadas em papel, em cor diferente do plano de fundo da capa. Os materiais fotográficos e papéis coloridos, no caso da imagem do primeiro estudo, são divergentes das idéias representadas pelos grafismos que Lina apresenta.

No primeiro estudo (Fig.2), faz desenhos à mão livre no papel vermelho e cola o rosto de um menino chorando. Sobre ele, pedacinhos de papéis verticais, como se fossem grades. A foto do menino preso por barras contrasta com os pássaros em liberdade desenhados à mão livre. A poética da imagem revela a própria essência que a collage

2 FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitetura como collage*. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura). Barcelona, [1992]. p.71.

3 BO BARDI, Lina. *Habitat*. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p.64.



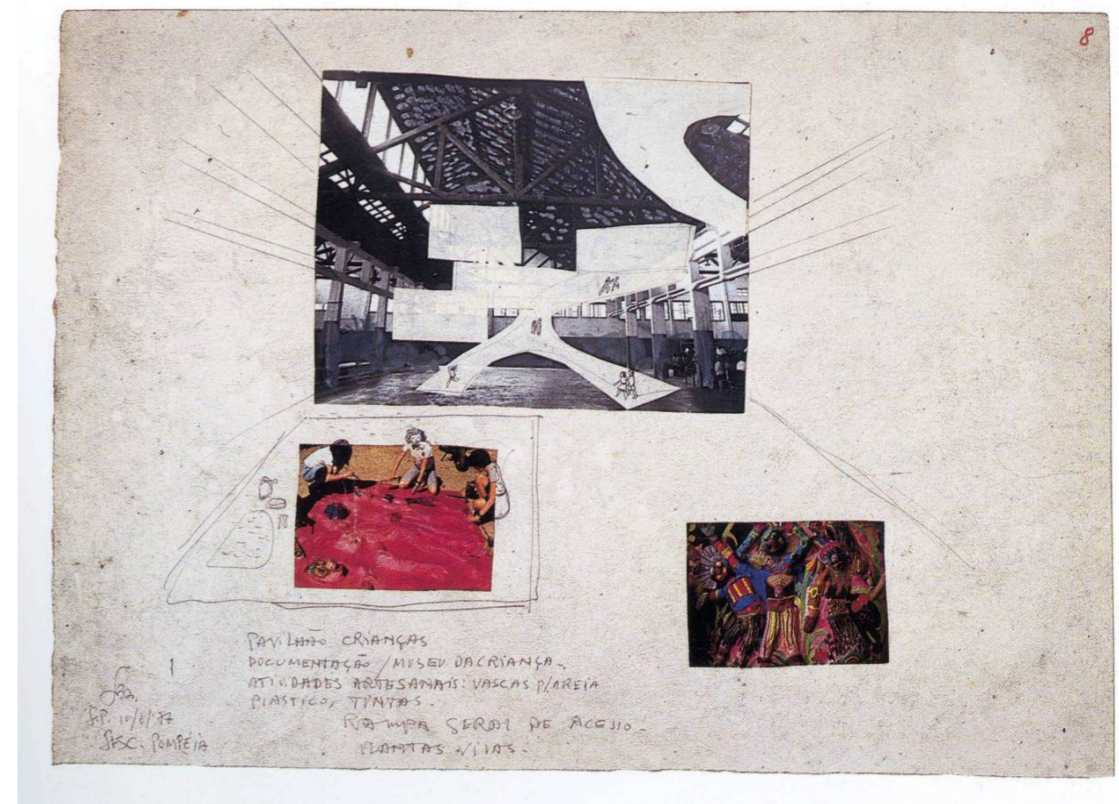
traduz, ou seja, novas realidades e contrastes na aproximação de imagens distintas. Na outra capa (Fig.3), Lina utiliza apenas papéis coloridos e fotografias sobrepostas. As letras do título seguem o mesmo procedimento do estudo anterior. No estudo definitivo (Fig.4), foram coladas fotografias, desenhos e papéis coloridos, distribuídos como um mosaico sobre o fundo preto.

Em outros estudos para diagramação de revistas (Fig.5 e 6), a arquiteta organiza um protótipo com dimensões de 7x9 cm, o que demonstra sua habilidade em edição de texto e imagem. Esse pequeno estudo faz lembrar uma fotonovela, uma narrativa através de recortes, reforçando a idéia da narrativa medieval e/ou das “representações originais” das quais fala Gombrich.

Segundo Lina: “O arquiteto [...] foi cada vez mais insistindo na apresentação espetacular, que vai, desde a perspectiva para o uso do comitente, até as maquetes animadas por pequenos brinquedos, e as fotografias ajustadas nas fotomontagens, numa espécie de visão falseada da realidade”⁴. Essa “visão falseada da realidade” a que ela se refere no texto acima seriam as collages, que se encaixam dentro da ótica da perspectiva, isto é, simulam a idéia de profundidade. Aqui, o termo “visão falseada” vem carregado de uma forte consciência do verdadeiro ato de representar, que fortalece sua decisão sobre esse procedimento. Uma análise mais detida e cuidadosa das collages de Lina demonstra que, algumas vezes, ela se vale dessa falsidade da representação clássica para que suas idéias sejam melhor compreendidas. Entretanto, tinha consciência desses processos e acreditava que essas representações deveriam ser o menos “falsas” possível e deveriam facilitar a leitura e interpretação, extrapolando a visão tradicional.

Colar papéis em uma fotografia e recortar uma figura para reutilizá-la depois, completando-a com desenhos, foi uma das intenções de Lina na collage feita para um dos pavilhões do SESC Pompéia (Fig.7). Fotografias, desenhos e texto articulam-se nessa representação de uma forma muito peculiar, vistos de uma distância suficiente para não perder os traços do desenho. Parece que nos deparamos somente com três

4 BO BARDI, Lina. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002, p.64.



figuras. Há o encontro, a articulação, de três fotos simultâneas que não se juntam no papel, na nossa imaginação, como uma colisão de imagens. Às vezes essas fotos completam o desenho. Outras, é o desenho que completa, intervém sobre elas. Há ainda momentos em que desenho e collage dialogam, tocam um no outro. Trata-se de uma potencialidade visual observada por André Breton quando define que: “Collage é a maravilhosa faculdade de obter duas realidades completamente separadas sem abandonar o território da nossa experiência, de juntá-las e conseguir que saia uma chispa de seu contato, de reunir dentro de seu alcance dos nossos sentidos, figuras abstratas dotadas da mesma intensidade, do mesmo relevo que outras figuras, e de desorientarmos em nossa memória ao tirar um ponto de referência”⁵.

As três imagens estão centralizadas e um pouco acima na folha, ocupando menos da metade do suporte. A imagem maior tem aproximadamente quatro vezes o tamanho das duas menores. A maior é uma fotografia interna dos antigos galpões do SESC. Sobre essa foto, Lina deposita recortes de papel branco. Sobre põe, como *layers* opacos, um por cima do outro para propor e estudar os acessos aos mezaninos através de rampas. Depois de colar, desenha em cima do papel sulfite algumas pessoas, para identificar seus acessos, uso e escala. Ela estende o espaço com linhas feitas com régua e caneta BIC, completando as estruturas da cobertura do galpão e do piso. Essas linhas acentuam a profundidade desejada para a inclusão das rampas. A fotografia se mescla com as rampas, fazendo nascer uma nova figura.

O fundamento da collage não reside na cola. É mais significativo do que o simples ato de colar. Como definiria a célebre frase de Max Ernst: “Se as plumas fazem a plumagem, a cola não faz a collage”⁶. Em seu livro “Collage em nova superfície”⁷, Sergio Lima faz uma distinção entre “colagem” e “collage”. Para ele, colagem é “todo material aplicado, por meio de cola num plano, como superposição, reunião, grupo ou ‘ajustamento aleatório de texturas’ numa superfície”. Collage seria a “exploração de uma nova sintaxe, a partir de imagens já conhecidas, ‘usadas’ por meio de cortes;

5 ADES, Drawn. El dada y el surrealismo. Barcelona: Ed. Labor, 1975, p.31.

6 ERNST, Max. Escrituras. Barcelona: Polígrafa, 1982, p.200.

7 LIMA, Sergio Cláudio De Franceschi. Collage em nova superfície. São Paulo: Parma, 1984, p.29.



collage é análoga à poesia⁸. É certo que não são papéis colados que fazem este procedimento, mas sim o encontro das figuras. Nesse encontro é que se conectam os objetos e os espaços que aguardam nossa interpretação, nossa conexão, e que agem como “uma ponte que tem por finalidade conectar fragmentos de mundos, realidades distintas ou similares e em geral se configura como uma solução ao problema do transporte sobre o abismo do recorte. [...] A função da ponte antes de mais nada é transportar, reduzir distâncias, abolir o tempo da narrativa clássica⁹. Nesse caso, as linhas do desenho cumprem a função de ponte, de conectar um espaço no outro.

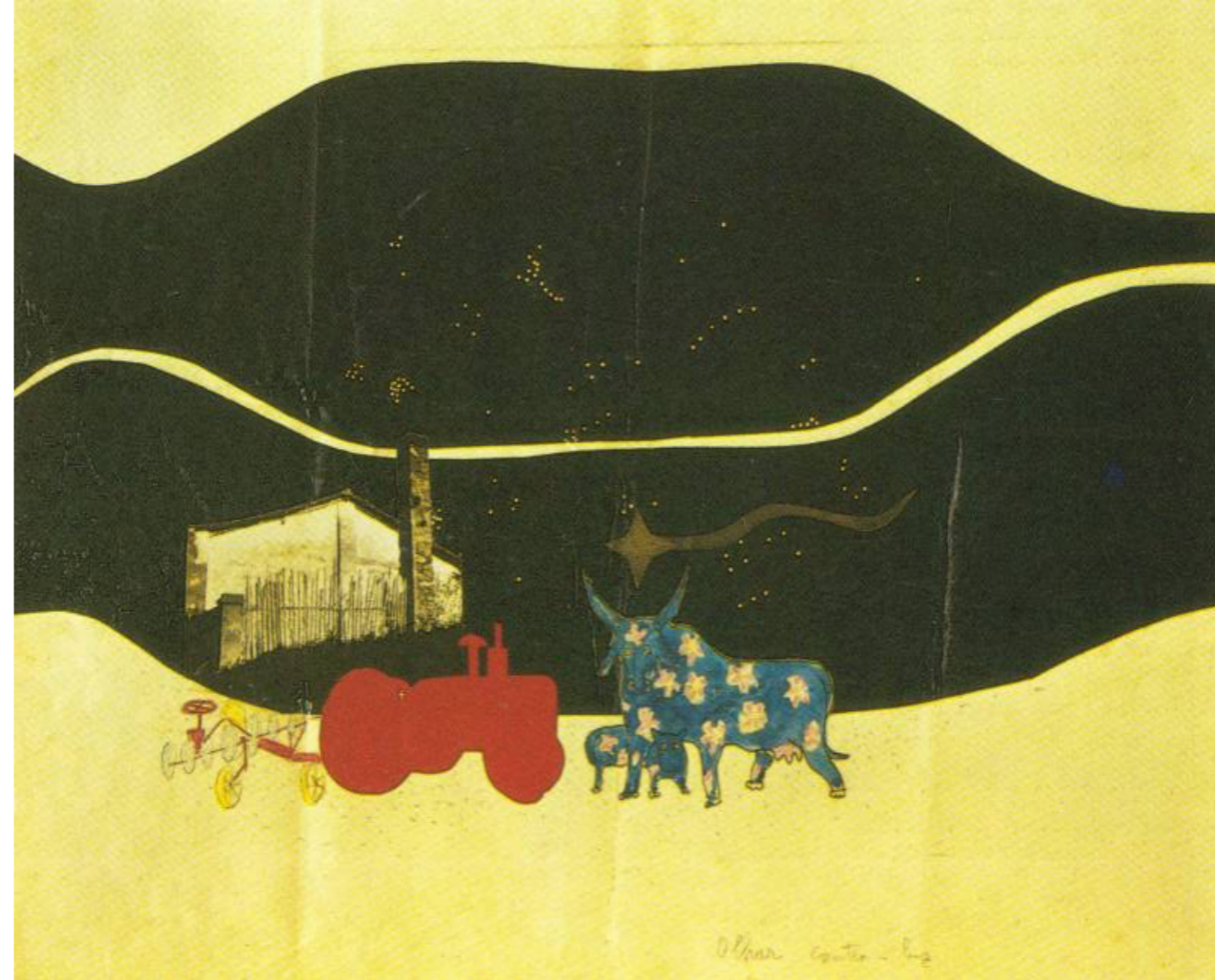
Para se fazer collage tem-se que ter várias figuras recortadas de antemão. Não se pode fazê-las se não tiver nenhuma figura para depois fazer os encontros. O recorte é “a castração, amputação, e também com a circuncisão, um ritual de passagem que revela, mediante a prática do corte, uma nova realidade. [...] O corte é o que permite a fragmentação das figuras para sua posterior aproximação na collage. [...] É a confecção do abismo, da descontinuidade, do distanciamento entre os corpos, entre as linguagens¹⁰.”

Por outro lado, é possível também observar na collage arquitetônica de Lina Bo Bardi, mesmo quando não explicitamente, o quanto estava presente o princípio desse procedimento em seus projetos. Ela articula os velhos galpões da antiga fábrica do SESC Pompéia com o moderno prédio brutalista do Bloco Esportivo como fossem duas imagens distintas – literalmente um choque na paisagem. Nesse mesmo edifício podemos também comparar as suas “janelas buracos”, como um *bunker* bombardeado,

8 LIMA, Sergio Cláudio De Franceschi. Collage em nova superfície. São Paulo: Parma, 1984, p.29.

9 FUÃO, Fernando Freitas. Arquitetura como Collage. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura). Barcelona, [1992]. p.125-126.

10 Idem.



um prédio em ruínas, que pode ser interpretado como uma outra collage. Há uma forte tendência em Lina de aproximar tempos, possibilitando consagrar seu pensamento, ter uma collage da sua própria vida, onde ali estão presentes o seu passado nostálgico, a lembrança da guerra e, possivelmente, de seu escritório bombardeado. Conforme Fuão: “As ruínas só nos surgem carregadas de significado na medida em que expressam visualmente o afundamento de um tempo presente e a possibilidade de ‘recriação’ de um tempo passado que não volta a repetir-se¹¹.”

Na outra imagem, da Figura 7, Lina escolhe de sua “agenda¹² de recortes uma fotografia para mostrar uma das idéias que tinha para aquele espaço. Na fotografia, destaca a areia e as crianças brincando, deixando claro qual a utilização que seria dada àquele espaço. Completa a grafite o corpo e o rosto das crianças, que haviam ficado incompletos devido ao recorte da foto. Observa-se que as escalas das figuras humanas desenhadas, tanto as que foram depositadas nas rampas como as da fotografia, não se encaixam no plano teatral cartesiano clássico. Hoje, nesse espaço de exposições, não existe areia colocada no piso, mas percebe-se a importância dos elementos da natureza através da presença de um espelho d’água projetado para aquele lugar e denominado por ela de rio São Francisco. O recorte incompleto da fotografia foi concluído a grafite, para que a ausência da imagem fosse restaurada. Ela derruba literalmente a fotografia sobre o suporte e delimita um território que seria a extensão do piso do galpão, como um tapete. À direita dessa imagem é colado um recorte de revista sobre a base do suporte. O recorte mostra esculturas que parecem pertencer à região do rio São Francisco, que lembram pessoas vestidas com roupas coloridas e alegres, parecendo dançar. Não há interferência de outras collages ou desenhos sobre a imagem, mas há ali, no movimento e nas cores, uma vontade de que os futuros

11 Idem, p.82.

12 Citado na entrevista com Marcelo Carvalho Ferraz em janeiro de 2001.



Figura 10 - BO BARDI, Lina. Diários Associados: Ed. Taba Guaianases. São Paulo, 1951. Fonte: Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi - SP. Técnica: Collage (figuras impressas, fotografias e aquarela). Suporte: Papel cartão. Dimensões: 29x17 cm.

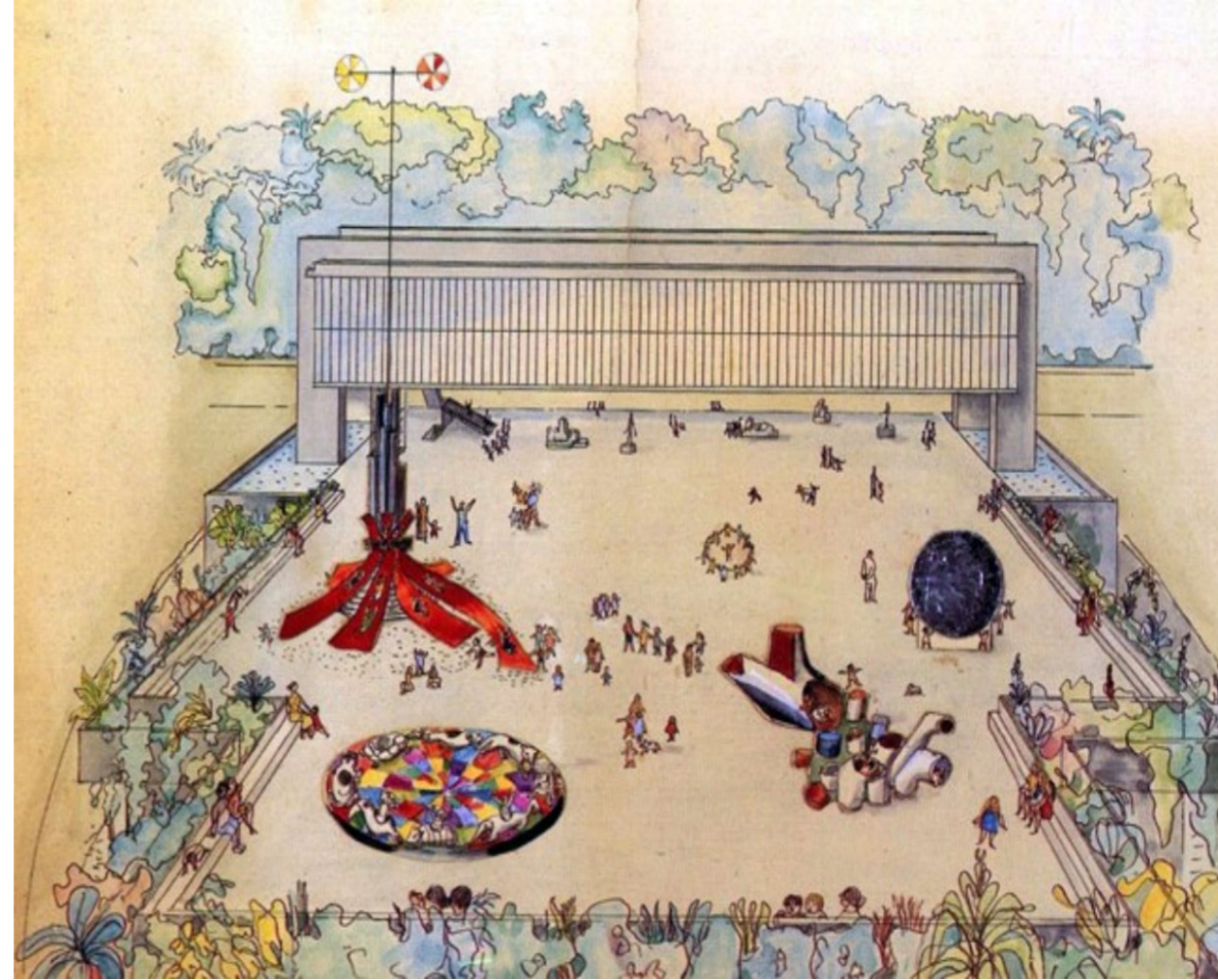
galpões do SESC Pompéia se tornassem um espaço popular de diversão. Parece evidente que eram essas pessoas “populares” que Lina pretendia que festejassem aquele espaço. Aqui, a idéia se traduz na imagem.

Marcelo Ferraz diria que: “Lina adorava fazer collages. Ela trabalhava na madrugada. Como dormia muito cedo, acordava muito cedo, perto das 4 horas da manhã. Era a hora que ela mais gostava, por causa do silêncio. Então, ia buscar algum trabalho para fazer, recortar.... Quando a gente chegava pela manhã para trabalhar, já estava lá com uma coisa meio pronta ou encaminhada para fazer. Então, ela tinha uns papezinhos recortados ou já tinha visto alguma coisa em uma revista. Recortava muita coisa, juntava coisas na agenda. Em resumo, ela já tinha preparado o material que iria nos mostrar. Aí, a gente ajudava a montar ou colar esses desenhos de apresentação”¹³. Lina percorria as revistas em busca de algo que pudesse servir para representar sua idéia, passeava pelas folhas, despreocupadamente, até que uma imagem lhe dissesse alguma idéia. Sobre esses “papezinhos recortados” que fala Ferraz, tivemos acesso à sua pequena coleção de recortes (Fig.8) ou pelo menos o que sobrou de suas atividades.

Lina era uma colecionadora, como veremos no capítulo seguinte. A idéia de coleção esteve presente em toda sua vida e em vários projetos de Lina Bo Bardi, como a sala de exposições de quadros do MASP, em suas inúmeras exposições de utensílios populares e nas coleções de objetos de sua casa. Talvez um certo gosto ou hábito que adquiriu do colecionador Pietro Bardi.

No estudo publicitário para um dos estandes da exposição da Agricultura Paulista, (Fig.9), Lina propõe uma cena de trabalho em uma lavoura, com trator, figuras de boi

¹³ Entrevista concebida ao autor em janeiro de 2001.



e uma residência do campo, representando uma noite com cometas e estrelas. Para isso, cola um papel preto sobre o papel cartão creme e, sobre este, deposita quatro figuras. No fundo preto, que representa uma cena noturna, traça uma linha sinuosa com a tesoura e divide o papel preto em duas partes. Essa linha sinuosa que rasga a noite como a cauda de um cometa poderia ser analogamente lida como um sulco feito com o arado sobre a terra. Ainda para dar um aspecto mais lúdico, rústico e irreverente, Lina faz várias perfurações com uma agulha para representar um céu com estrelas. A fim de reforçar essa idéia, coloca uma nota no suporte indicando como deveria ser observada a imagem: “Olhar contra-luz”. Afinal, o que seria mais realista na representação de uma estrela? Pintar um ponto branco com pincel, colar uma estrela ou simplesmente furar com uma agulha e olhar contra a luz?

Das quatro figuras (o trator, o boi, o cometa e a casa) colocadas em primeiro plano, apenas a casa é fixa. As outras se movimentam e deixam rastros. Entre as figuras, o trator aparece com poucos detalhes. Seu contorno foi desenhado e recortado em papel vermelho, e seu arado desenhado à mão livre. Na outra imagem, os animais foram pintados de azul com flores rosas, lembrando a cultura e tradições nordestinas, como na imagem do bumba-meu-boi. Lina desenha primeiramente as figuras, pinta com caneta hidrocor sobre as imagens, recorta e cola sobre o suporte. Quanto aos desenhos, poderíamos interpretá-los como uma intervenção na imagem, uma espécie de “cosmética” da representação, uma tatuagem. A outra figura, localizada acima do trator, é uma fotografia de uma casa que lembra as construções do interior paulista. À direita, há um cometa recortado em papel ocre escuro, que fortalece a idéia de uma noite sem nuvens. A intenção de Lina, ao colocar o trator e o animal frente a frente, foi instigar um debate sobre a mecanização e a agricultura tradicional, um confronto da supremacia do animal, do ser vivo em relação à máquina.

Em outros conceitos que a retórica da collage nos apresenta, temos a fotomontagem para o projeto do teatro do edifício Taba Guaianases, em São Paulo (Fig. 10). Nessa

Figura 11 - BO BARDI, Lina. Collages para o belvedere do MASP. São Paulo, 1957. Fonte: Catálogo Exposição Lina Bo Bardi, 1993. Técnica: Nanquim, grafite, aquarela, guache e collage. Suporte: Cópia heliográfica. Dimensões: 76x56 cm.

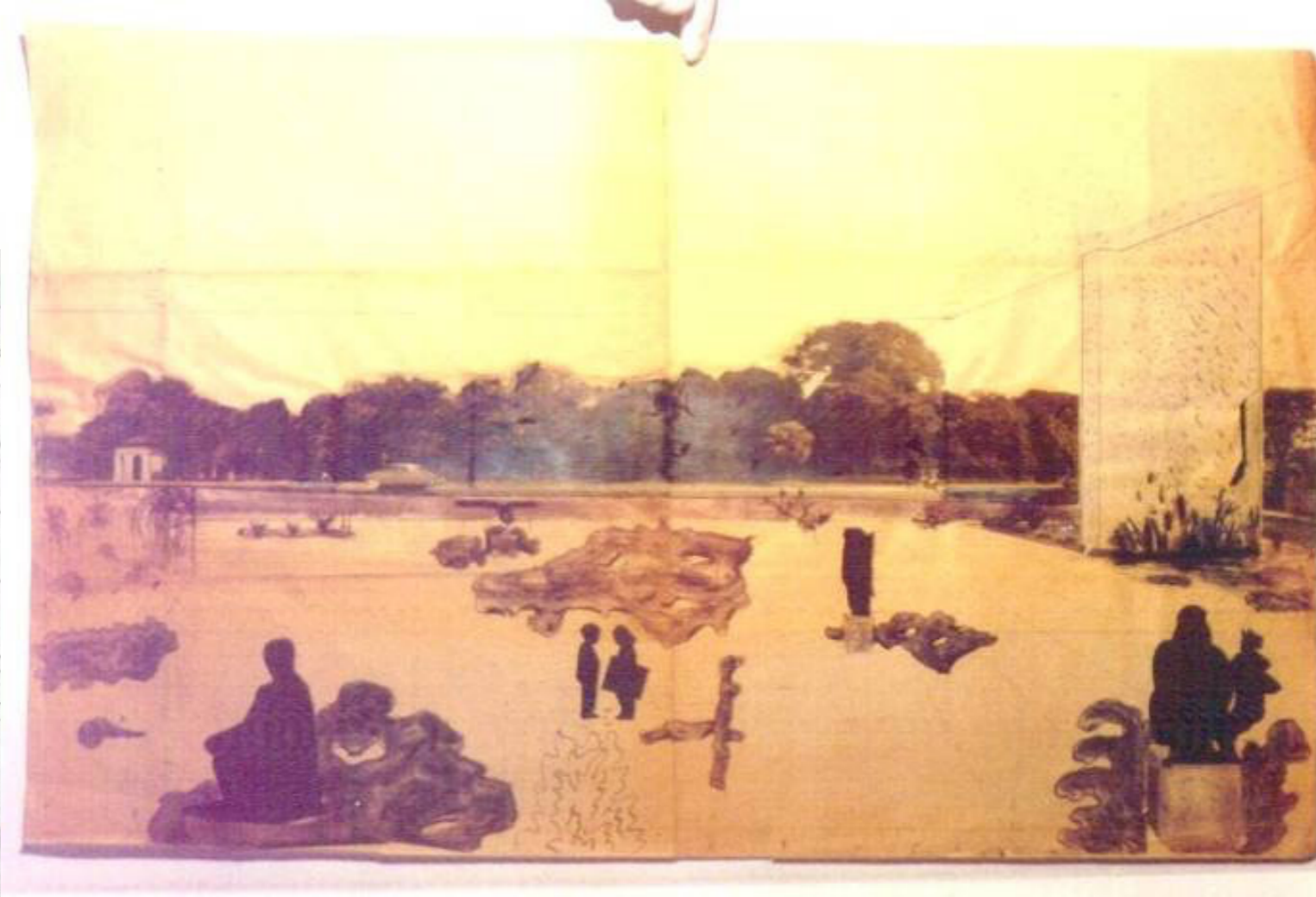
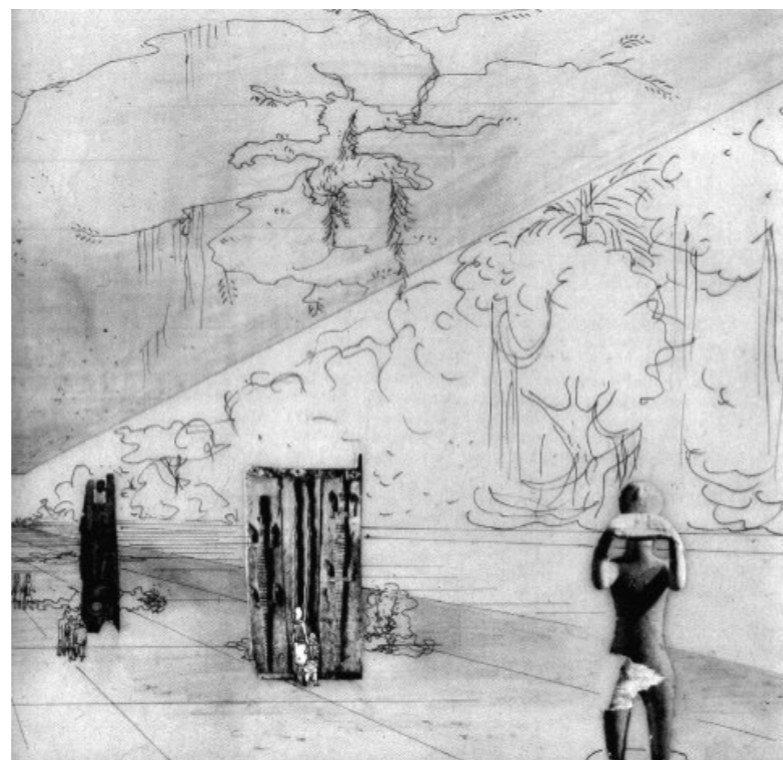
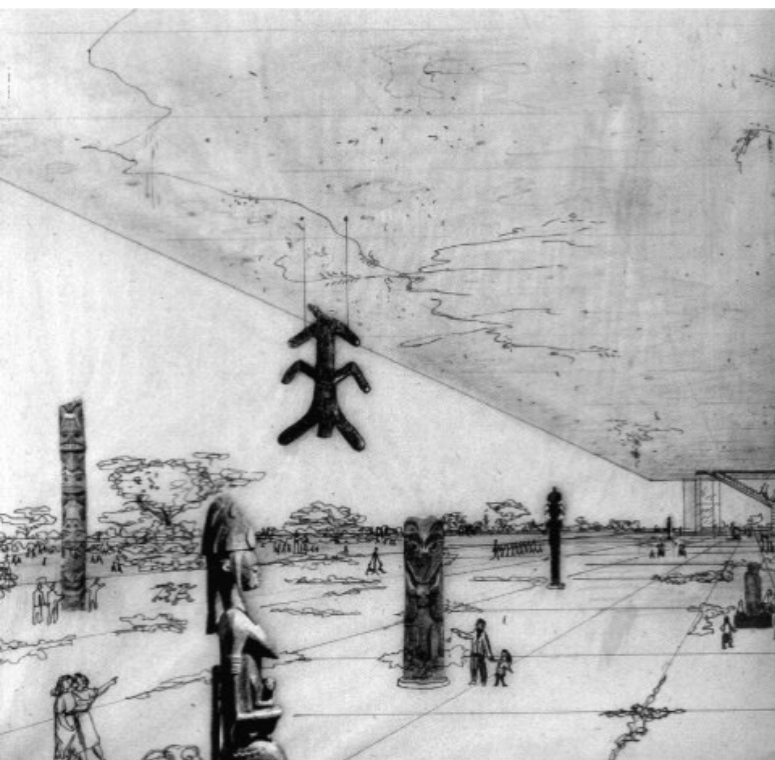


Figura 12 - BO BARDI, Lina. Collage para o grande vão do MASP. São Paulo, 1957. Fonte: TENTORI, Francesco. P.M. BARDI. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1990.

representação, Lina recorta uma arquibancada de um teatro grego, colando-a ao fundo do suporte. Pinta com aquarela – com uma coloração azul sutil – sobre as arquibancadas, para marcar a idéia de circulações entre as poltronas. O mesmo azul e uma aguada de preto vão fazer o trabalho de fechamento na composição, numa espécie de abraço. São linhas pinceladas que encerram e encenam o espaço. Há algumas escalas humanas sentadas na platéia e outra – o ator no palco central, de braços abertos – apenas delineada com uma ou duas pinceladas. No forro do teatro foi colada a fotografia de uma cobertura projetada para outro auditório, mais contemporâneo. O recorte, apesar do contraste, parece encaixar-se perfeitamente na proposta. Para fazer uma amarração na composição, pintou com pincel e nanquim as propostas dos palcos laterais. É aqui que esses conceitos iriam começar a aparecer em suas representações de projetos.

Poderia-se dizer que essa collage é uma representação ilusionística típica das perspectivas comerciais feitas para aprovação de clientes. Nela, tudo está opticamente correto – é feita para “enganar”, iludir, encaixada em um belo truque –, apesar de, nesse caso, não se tratar de uma perspectiva comercial. Existem sim, nessa representação, efeitos de trucagem. Nesses “truques” e nesse encaixe de ilusões, Lina articula o antigo e o novo, o passado e o presente, trazendo para ela um sentido mais poético. “A premissa básica da Collage deriva da Poética. O conceito de Poética compreende os materiais e procedimentos básicos que acionam a Collage: o fragmento, o recorte, a cola, os encontros e a sua permanência”¹⁴, como disse Fernando Fuão.

14 FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura). Barcelona, [1992]. p.35.

A articulação de tempos distintos quase sempre provoca um efeito de “choque”, uma colisão. Segundo Fuão: “O *shock* é a presença do palpitar do silêncio no ruído visual”¹⁵. Essa união de tempos, esses encontros, trazem a essência que a collage busca. Sobre isso descreve Fuão: “Um olhar que se deseja sobre as imagens, objetos e seres, detectando entre eles toda sorte de analogias poéticas com a intenção de provocar um encontro. A Collage, antes de mais nada, é provocação. [...] O encontro com seu espaço mágico permite à Collage revelar o desejo que a constitui. Equivale à mecânica de articulações de imagens que são reconstruídas. É por sua própria dinâmica, num descobrimento íntimo (revelação, recorte) de onde o fluir original acaba por gerar novas imagens que são fruto das realidades anteriores a nível do imaginário”¹⁶. O encontro tem por finalidade conectar culturas e épocas diferentes. “O fenômeno está no interior da vista. [...] Conjugação visual, registro transitório de estranhas coincidências que se configuram no imaginário”¹⁷.

O contato das duas fotografias – do teatro grego e da cobertura do auditório –, por serem destacadas de sua origem e aproximadas entre si, possui a sutil particularidade de atrair, narrar outras histórias, diferentes daquelas que representavam originalmente.

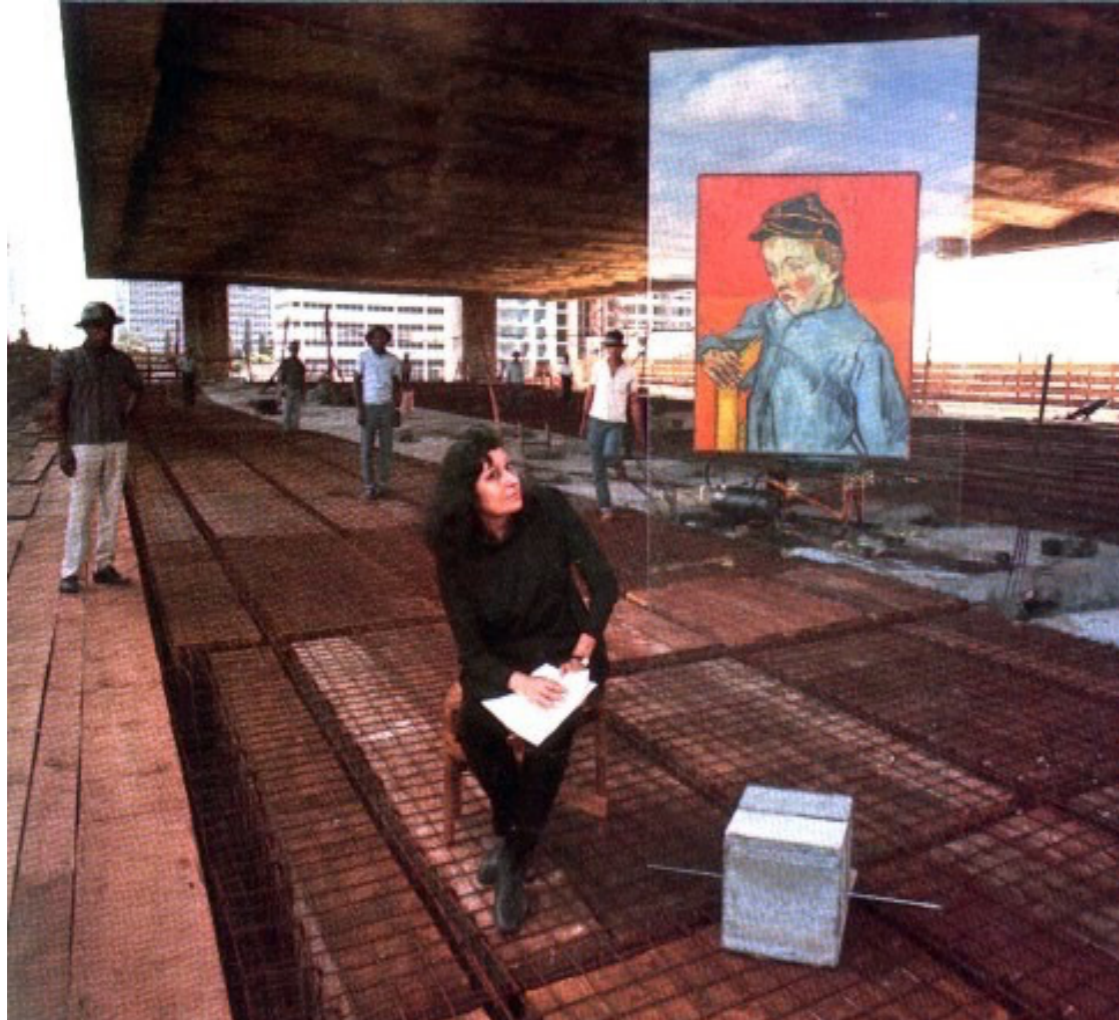
Lina Bo Bardi fez uma série de collages para mostrar e explicar a ocupação da plataforma panorâmica, o belvedere do MASP (Fig.11). Ela trabalhou através de collages com um artifício de papéis coloridos. No caso dessa representação, utilizou apenas fragmentos de papel em que prevaleceram a cor e os motivos infantis, lembrando uma maquete, uma animação. Eles foram usados como agente principal para representar o espaço. O museu está representado por uma perspectiva com um ponto de fuga, construída

15 Idem, p.112.

16 Idem, p.99.

17 Idem.

Figura 13 - BO BARDI, Lina. Estudos para o grande vão do MASP. São Paulo, 1957. Fonte: Arquivo do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi – São Paulo. Fotografia do autor – 2002. Técnica: Collage (figuras impressas, fotografias, nanquim). Suporte: Papel vegetal. Dimensões: 93x73 cm.



tecnicamente com réguas e esquadros. No desenho, o observador está bem acima da altura do museu, para possibilitar uma percepção mais abrangente. A ampliação das proporções da plataforma panorâmica parece convidar as quatro figuras recortadas a ocupar o espaço. “A idéia é que esse belvedere poderia ser e ter um grande uso, ser bastante desfrutado, ter equipamento para crianças, ser um lugar muito agradável de se vir. Então ela é hiperbólica nessa intenção. Exagera no espaço para dizer quanta coisa cabe aqui. Na realidade, isso cabe mesmo lá, mas se fosse mostrado de um ponto de vista correto, da fotografia, estaria tudo embolado, um brinquedo em cima do outro”¹⁸. É através da collage que Lina irá concretizar a idéia de um lugar para múltiplos usos, como ela mesma descreveu: “O belvedere será uma praça, com plantas e flores em volta [...] E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre. [...] Até as crianças irem brincar no sol da manhã e da tarde”¹⁹. Os recortes utilizados nos brinquedos reforçam alguns princípios da collage – a brincadeira e a irreverência. O desenho e a posterior colagem ocasionaram o encontro de imagens que instigam a criação e a representação do projeto.

As figuras humanas de Lina Bo Bardi povoam o espaço, retomando o potencial de transmitir e fortalecer a sensação de um lugar alegre e movimentado. As vegetações, propostas como um jardim suspenso, são desenhadas à mão livre sobre os canteiros, feitos com régua. Eles emolduram e trazem a natureza para dentro do projeto. Cabe observar que, além de colorir as árvores ao fundo e os arbustos das floreiras com as tonalidades do verde, ela também usa a cor azul, que envolve os limites físicos do MASP. Essa cor traz a possibilidade de um espaço infinito, associando ao ar que suspende e envolve o museu e à água que contorna os espelhos projetados para receber os pilares do edifício. Mais uma vez, os elementos vegetal, água e humano

¹⁸ Entrevista com Marcelo Ferraz, concebida ao autor em julho de 2002.

¹⁹ BO BARDI, Lina. Museu de Arte de São Paulo. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p.102.



estão presentes e confirmam que, reunidos as collages, contribuíram para a construção do estilo Lina Bo Bardi.

As duas primeiras collages, representadas à esquerda, foram primeiramente desenhadas e pintadas isoladamente em um papel mais rígido, utilizando-se dos traços do nanquim, das cores das aquarelas, das luzes, sombras e contrastes, para depois serem acrescentadas ao desenho. A imagem superior mostra um escorregador, com suas rampas deslizantes pintadas com aquarela vermelha que parecem animar a composição. Retorcidas e amarradas a dutos centralizados, com as inúmeras crianças que circulam entre elas, procuram proporcionar o movimento para o espaço externo ao museu. A outra figura abaixo mostra um carrossel multicolorido, sem cobertura, no qual os tradicionais “cavalinhos” foram substituídos por outros bichos e pássaros, como um tatu e uma arara. Suas cores fortes e variadas, que mesclam a aquarela e o hidrocor, traduzem a irreverência, dando a essas figuras maior intensidade dos que as outras duas que serão analisadas a seguir. A escolha e o projeto desses equipamentos proporcionariam uma diferenciação não apenas gráfica, mas, sobretudo, espacial.

As outras duas, à direita, seguem os mesmos princípios das anteriores – primeiro foram desenhadas e, depois, recortadas e coladas sobre o papel. A imagem em primeiro plano foi desenhada com caneta nanquim e pintada com aquarela, utilizando tinta guache branca sobre os dutos circulares para criar efeitos de brilho sobre essas superfícies. Na outra mais acima, Lina utiliza um papel laminado – papel de bala – para representar a esfera, uma bola de metal que produz no todo da imagem um chamamento, através de seu brilho e da irreverência do material utilizado. Essas quatro collages possuem, no lado esquerdo, sombras produzidas pela espessura do papel na cópia heliográfica. Esse relevo que as sombras ajudam a criar causa sensações e efeitos visuais ao observador.



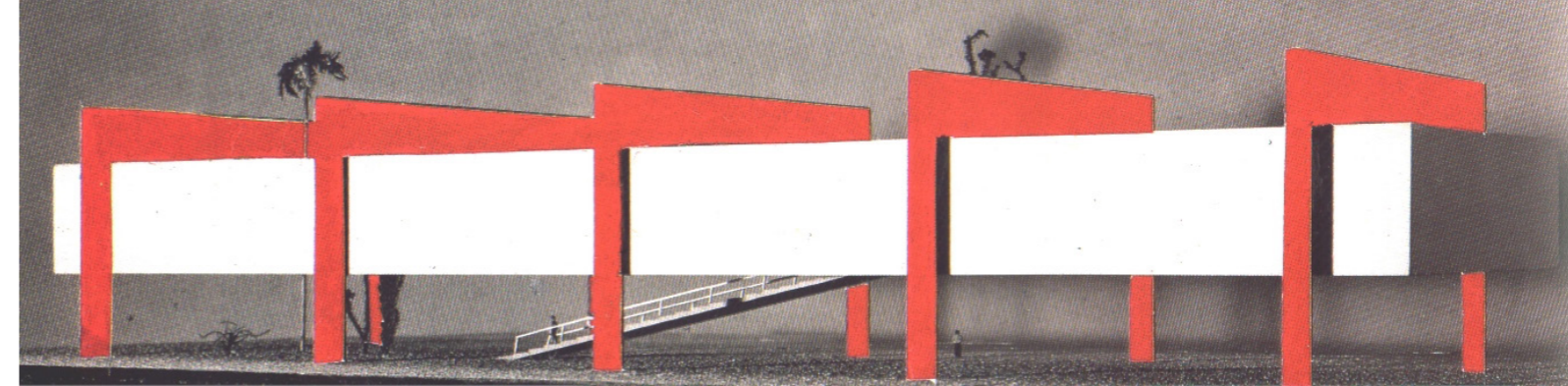
Figura 15 e 16 - BARDI, Pietro Maria. Collage para ilustrar os painéis da mostra: "Círculos Culturais da América Latina", cuja primeira exposição foi em Buenos Aires em 1933. Fonte: TENTORI, Francesco. P.M. Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1990.

Deslizar o dedo sobre a imagem ressaltada pela espessura é sentir a imagem que procura algum movimento, um pequeno objeto que parece querer saltar do suporte. Ela produz no observador uma necessidade de chegar mais perto, de tocá-la. Olhar também é pegar um desenho, iluminá-lo, projetá-lo. Ver é tocar. Poder passar as mãos sobre as coisas é fundamental para que possamos sentir e enxergar além da nossa visão. Lina se utilizou dessa técnica provavelmente porque este procedimento, em qualquer âmbito, permite jogar as figuras para qualquer lugar, testando suas aproximações, animações no espaço, antes de fixá-las no lugar final. O desenho, ao contrário, não permite isso, pois, na maioria das vezes, assinala já de entrada o local definitivo dos elementos. Daí advém o aspecto lúdico da collage – o jogo, a brincadeira, típicos das atividades infantis. A collage do MASP fala do que é capaz: de brincar.

A utilização do vão do MASP, bem como do belvedere, era de fundamental importância para Lina, uma vez que ambos representavam a liberdade. Em busca da melhor representação de suas idéias, ela desenvolveu vários estudos para sua ocupação. Podemos observar nas figuras a seguir outras collages para o museu nas quais Lina faz questão de frisar os dois ângulos horizontais de visão, que valorizam a utilização do grande vão como um espaço multiuso integrado com seu entorno, como já foi descrito no capítulo 3 "Transparência e rapidez".

Em outra collage para o MASP (Fig.12), dessa vez para estudar os espaços do grande vão abaixo da laje do museu, os desenhos mesclam-se entre a régua e a mão livre, com grafite e nanquim sobre papel canson, onde tais figuras são escolhidas, recortadas, coladas e distribuídas para representar uma coleção de arte. Ela usa um ponto de fuga com régua para montar as linhas da perspectiva, onde deposita algumas pessoas e vegetações muito distante do observador. Há um exagero do espaço, mais alto e profundo. Nessa amplitude, a marquise – laje superior – parece flutuar sobre um fundo neutro.

Trata-se de um espaço desenhado e montado para produzir a sensação de estar entre obras de arte junto à liberdade de um vão de ar e de luz. Lina procurou evidenciar esse espaço como uma outra grande sala de exposição fora do museu, sem vidros, ao ar livre. Essa intenção pode ser percebida nas plantas e parasitas que crescem nas rachaduras da laje de concreto. Olívia de Oliveira diria que: "Lina não espera o tempo



correr e agir sobre a obra, ela já mostra o edifício em seu possível estado de ruína,[...] conflui o futuro e o passado no presente"²⁰. Aqui, a ilustração referencia a escolha de elementos na construção da idéia e eleva a collage a um grande apoio (várias formas de interpretação) e fortalecimento da mesma. Segundo Fuão: "As ruínas só nos surgem carregadas de significado na medida em que expressam visualmente a demolição de um tempo presente e a possibilidade de 'recriação' de um tempo passado"²¹.

Assim, essas rachaduras da laje seriam interpretadas como uma abertura no tempo, uma associação com o espaço infinito. Ao desenhar as rachaduras, projetando o tempo futuro, Lina possivelmente quis passar uma idéia de que a obra pode ficar velha, gasta pela ação do tempo, mas nunca morrerá – é infinita como o espaço. Uma vez erguida, mesmo em ruínas ela permanecerá uma obra, um projeto, um conglomerado de idéias que se tornaram real. Ao mesmo tempo, a intenção de Lina ao evidenciar a ação do tempo no prédio – juntamente com o desenho de obras de uma exposição – pode ter sido a de mostrar (ao cliente) como seria o espaço já construído, já em uso, fugindo, dessa forma, da mera representação do projeto arquitetônico formal, frio e impessoal.

Em outro estudo para o mesmo espaço (Fig.13), aparecem obras e pessoas com proposta similar à da representação anterior. Lina procura evidenciar o parque do Trianon, no outro lado da Avenida Paulista, ao colar uma fotografia do lugar sobre o papel vegetal, que funciona como pano de fundo realista. É uma tentativa de ilusão, de encaixar-se na realidade. Convém observar que mesmo a collage como ilusão, nos anos 50, era uma técnica pouco utilizada no meio arquitetônico. Percebe-se que a laje do museu não foi pintada. Há ali apenas pequenos traços feitos com nanquim. Dessa forma, a laje causa surpresa, parecendo ser um prolongamento do céu. As escadas humanas aparecem em preto e as vegetações em tons de cinza. Lina trabalhou sobre a cópia heliográfica de uma montagem anterior feita em cores. As tonalidades são igualmente neutras, como na anterior (Fig.12). Observa-se que nas duas collages apresentadas anteriormente existem diferenças entre as suas representações. A primeira possui um fundo quase infinito, neutro, abstrato; na outra, o fundo – uma fotografia – é finito, tópico, regular.

As fotografias são fundamentais para se fazer collage. Através de figuras técnicas obtidas por essa "máquina de representar" podemos retirar fragmentos da realidade, captar e reproduzir o que o olho vê. Ela, no entanto, modifica as imagens, transforma os corpos em objetos. A Figura 14 é uma fotografia feita no segundo pavimento do MASP, destinado à pinacoteca, na qual Lina posa com "O escolar", de Van Gogh, no meio da construção da obra. Ela organizou o cenário para essa foto, pensou detalhadamente no local do suporte e em sua própria posição, escolheu a obra e posicionou os operários. Parece ter havido ali algumas intenções na montagem do cenário, sendo um de seus resultados a possibilidade do espaço absorver a pintura, e da pintura seduzir o espaço da fotografia. Nessa figura, aparece um reflexo do céu no vidro do suporte projetado

20 OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. Sutis substâncias da arquitetura de Lina Bo Bardi. 2000. Tese (Doutorado em Arquitetura). Barcelona, [2000]. p.195.

21 FUÃO, Fernando Freitas. Arquitectura como collage. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura). Barcelona, [1992]. p.82-83.

Figura 17 - BO BARDI, Lina. Estudos para o Museu à Beira do Oceano: São Vicente. São Paulo, 1951. Fonte: Catálogo. Exposição Lina Bo Bardi, 1993. Técnica: Collage (papel fotográfico e cartolina). Dimensões: 24x18 cm.

por Lina para os quadros da pinacoteca do museu, causando um efeito bizarro e, ao mesmo tempo curioso. A pintura de Van Gogh colada sobre esse céu, juntamente com seu suporte, aparentam ser um novo recorte colado sobre a fotografia de Lina no vão da pinacoteca. Uma collage acontecendo ali, naturalmente. Como se refere Fuão: “Collage consiste em deixar buracos sobre a superfície da fotografia. Collage é abrir janelas em falsas janelas. Verdadeiramente um ato de iluminação”²². Dessa forma, todo o desenho contrasta com o que existe, e toda realidade se contrasta com esse desenho.

Lina foi, possivelmente, influenciada e incentivada por Pietro Maria Bardi a utilizar as collages para expressar e representar suas idéias, pois havia entre eles uma forte conjugação de pensamentos que determinantemente influenciou os projetos e as collages que faziam.

No início de sua vida artística, Pietro Maria Bardi desenvolveu algumas colagens (Figs. 14, 15 e 16). Em uma delas, a mais polêmica, a *Tavoli degli Orrori* – Mesa dos Horrores (Fig.13), é reproduzido um exemplo de arquitetura acadêmica, misturando moda, fotografias de monumentos, retratos, caricaturas e textos. Segundo Herta Wescher: “Bardi publica uma gigantesca montagem com um texto em que ele se pronuncia contra a arquitetura culturalista que se opõe a autêntica arquitetura moderna com suas construções romântico-elétricas. [...] Esta collage deve mostrar ao público os errados caminhos da política oficial italiana no campo da construção. Esta montagem, que é reproduzida pelas revistas, desencadeia uma discussão violenta sobre o objetivo e a trajetória da arquitetura”²³. A fotomontagem ficou famosa por seu caráter revolucionário, futurista e dadaísta.

As collages futuristas, influenciadas pelos *papiers-collés* de Picasso, utilizavam numerosos materiais da vida cotidiana, como madeira, ferro, vidro, jornais, recortes de revistas, papéis coloridos, etiquetas, bilhetes de trem, etc. Traziam para a superfície do papel novas realidades, novos elementos formais e figurativos com motivos abstratos. Nas collages futuristas, eram visíveis a vitalidade de sua expressão e seu dinamismo formal. Já o dadaísmo foi um grande movimento artístico internacional que se desenvolveu na Alemanha, nos anos 20, como forma de protestar contra a chamada cultura artística, tendo como um de seus maiores expoentes Hannah Höch. Ele era uma artista de pensar político e sentir social, igual a Lina. A união de ambas as qualidades indicou-lhe o caminho artístico. Suas collages se caracterizavam pela mistura de todos os conceitos e estilos, com ligações com o Expressionismo, Surrealismo e Construtivismo; enfim, um antiestilo proclamado de modo provocador. Como diria Götz Adriani: “Todo aquele que liberta a sua tendência mais pessoal é dadaísta”²⁴. O Surrealismo tem como uma das características básicas o fato de que cada artista escolhia o seu caminho, conforme suas predileções. Foi um estilo que revolucionou a linguagem, ligado direta ou indiretamente ao inconsciente, uma liberação total da imagem presa a qualquer conceito. O Surrealismo não se ocupou de invenções, mas de descobrimentos.

Enquanto Bardi procurava um caráter revolucionário em suas collages, Lina fazia com que seu estilo revolucionário fosse transmitido através de seus recortes e collages um tanto mais ingênuos. Podemos acrescentar vários elementos sobre a superfície do

papel para dar vida a representação arquitetônica. O imaginário criado pela collage instiga o potencial projetivo e representativo da arquitetura.

A utilização deste procedimento em projetos de museus deu-se também no Museu à Beira do Oceano, com uma representação diferenciada das desenvolvidas para o MASP, como podemos observar a seguir.

Nos estudos para o Museu à Beira do Oceano, em São Vicente (Fig.17), observamos a fotografia da maquete feita para esse prédio inserida em um cenário. O conceito de sua arquitetura pode ser lido nas palavras referidas por Lina sobre esse projeto: “As finalidades serão as anunciadas por toda a verdadeira museografia moderna, o ambiente será de condições naturais, paisagísticas, climáticas, econômicas e sociais”²⁵. Ela faz estudos de cor para os pilares do museu, recortando-os e colando-os por traz da fotografia uma cartolina vermelha. Aqui, os elementos da composição, a fotografia e o papel procuram mostrar também a originalidade que a aproximação entre duas realidades diferentes pode provocar. Este papel vermelho aparece como uma pintura, com um caráter de substituição de técnicas – o papel substituindo a tinta.

Na collage desenvolvida para a área de exposição do museu (Fig.18), Lina cola fotografia sobre fotografia, para representar as obras expostas no seu interior. Poucas fotos em preto e branco foram detalhadamente escolhidas para compor o espaço. As figuras, imagens e objetos foram dispostos de forma hierárquica e limpa sobre espaços amplos. Uma perspectiva dos corpos no espaço produz, na sua leitura, uma articulação de planos, um achatamento de figuras. Isso faz com que a visão perceba primeiramente as obras de arte, o que, para esse estudo, é o mais importante.

Em outros dois estudos para esse mesmo espaço de exposição (Figs.18 e 19), Lina parece não se satisfazer com o resultado apenas do papel fotográfico e pinta sobre o mesmo com tinta guache branca e preta, para simbolizar o céu, as nuvens, o mar e uma pequena ilha. Sobre essas interpretações, Nelson de Paula, em seu estudo “Collage: um testemunho fenomenológico”, dedica significativa atenção à questão da superfície das fotografias impressas e à importância de pintá-las. Em seu livro, ele aborda este procedimento desde o conceito de experiência, as fronteiras do espaço, passando pela questão da intenção até chegar à collage como uma tatuagem²⁶. “A pele foi a primeira superfície de inscrição, o primeiro suporte de representação. Quem faz collage não escreve nada, inscreve. (In)scriver é escrever em profundidade, escrever dentro. E aí, a collage torna-se igual à tatuagem”. As inscrições de desenhos, pinturas sobre as figuras ou fotos que Lina fazia vêm ao encontro das collages de Nelson: “A collage é o testemunho, o rastro. Algo arrancado do ente corpóreo que habitamos, o qual não chama ‘mundo’, mas ‘cosmos’. Essa revolução é a revolução simbólica. [...] Colar é um ato voluptuoso. Recortar é um ato de curiosidade. E riscar é um ato operacional, faz parte da mecânica do amor. Tal trabalho está ligado ao conceito de maquiagem. A maquiagem ora (hora) esconde, ora (hora) revela. No fundo, o que ela busca é o êxito poético, o encantamento. Este só ocorre devido à dignidade da significação. Decifrar a maquiagem é decifrar a máscara”²⁷.

Observa-se que Lina utiliza a mesma base do papel fotográfico para construir outra collage, substituindo os quadros e esculturas da sala de exposição. Ela possivelmente montou a primeira, fotografou-a e, posteriormente, remontou a outra, obtendo assim

22 FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. 1992. Tese (Doutorado em Arquitetura) Barcelona, [1992], p.56.

23 WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.58.

24 ADRANI, Götz. In: WESCHER, Herta. *La historia del collage: del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.20.

25 BO BARDI, Lina. *Museu à Beira do Oceano*. In: FERRAZ, Marcelo Carvalho (Ed). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993, p.90.

26 PAULA, Nelson de. In: FUÃO, Fernando Freitas (Coord.). *A collage no Brasil: artes plásticas e arquitetura*. Porto Alegre: CNPQ -PROPAR, 1997-1999, p.121.

27 PAULA, Nelson de. *Collage: um testemunho fenomenológico*. Edição a cargo do autor, 1983, p.29.

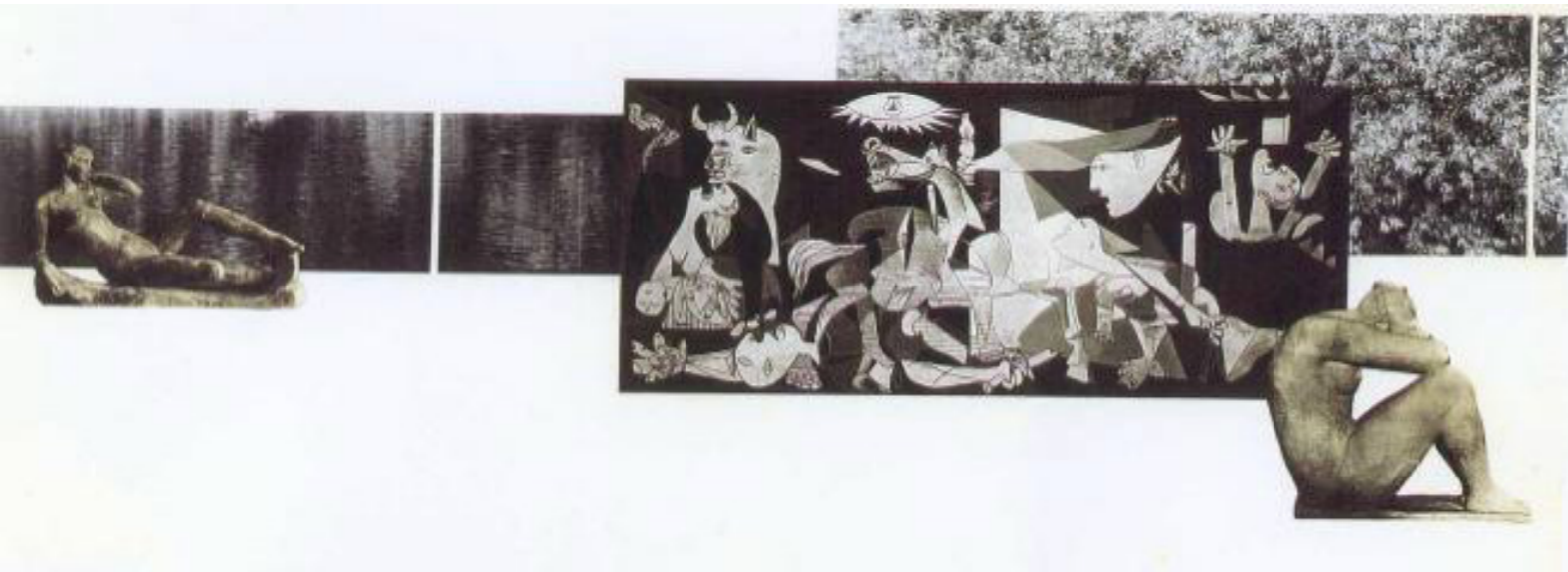


Figura 18 - ROHE, Mies Van der. Collage -Museu para uma cidade pequena. Madri, 1942 Fonte: ROHE, Mies Van der. Las ideas germinales: estructuras para la transparencia. AV, Madri, 2001. Técnica: mista.

uma nova exposição, uma nova collage. Há, na disposição espacial dessas imagens sobre o vazio do espaço, uma aproximação com as obras do pintor De Chirico, sendo que uma das imagens utilizadas por ela é uma obra do artista (Fig.19) – localizada abaixo à direita –, cujos objetos também se apresentavam soltos em seus quadros, evidenciando o aspecto metafísico do espaço. O aspecto surrealista e a técnica como forma de representação dessa imagem são percebidos na linha do horizonte ao fundo, que mostra o infinito e resgata uma proximidade inclusive com a obra de Salvador Dali.

Também semelhante ao estudo feito para o Museu à Beira do Oceano é a collage que Mies Van der Rohe fez para o Museu para uma cidade pequena (Fig.18), datada de 1942. Ele articula planos abstratos e esculturas soltas no espaço, depositando uma fotografia da Guernica de Picasso, assim como Lina fez com a obra do De Chirico. São surpreendentemente próximas uma da outra. “Traz o trânsito da collage ao objeto *trouvé* da fotografia”²⁸, numa mesma topologia; elas se coincidem no que se refere à utilização desse tipo de procedimento para representar espaços de arquitetura.

Em outra collage para o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (Fig. 19), a arquiteta resgata a profundidade do espaço. Segue os mesmos princípios utilizados para as collages do MASP e para o Museu à Beira do Oceano: amplas salas construídas com linhas de perspectiva que mostram grandes profundidades, obras “soltas” pelo espaço que parecem flutuar pelo suporte, e os usuais efeitos de liberdade e transparência dos vidros. Ela representa obras de arte dentro do museu através de imagens que lembram obras de arte. As que estão fora foram desenhadas com caneta e coloridas com aquarela. Essas obras – esculturas permanentes – aparecem desenhadas junto ao Parque do Ibirapuera e do perfil da cidade, ao fundo. Algumas dessas linhas ficaram no grafite; outras foram reforçadas com a caneta BIC, sendo ora traçadas mais leves, ora mais reforçadas.

Sua maneira revolucionária é traduzida aqui quando recria os expositores com base de pedra goiás. Eles foram desenvolvidos para uma exposição temporária com o sistema de “cavaletes”, como Lina informa no suporte. Não seriam mais de vidro, como no MASP, mas painéis de madeira para serem utilizados dos dois lados. A fim de representar as obras fixadas nos painéis, ela cola sobre o desenho diferentes fotografias retiradas de revistas, algumas abstratas, outras não, com a mesma proposta adotada no estudo para o Museu à Beira do Oceano. A imagem da direita, mais escura, contrapõe-se com as manchas de nanquim preto ao fundo, que representam o piso de borracha, fazendo um contraponto para a composição. Há inúmeros textos explicativos sobre os materiais e as cores das paredes, pisos e forro. Aparecem também detalhes da caixilharia dos

28 ROHE, Mies Van der. Las ideas germinales: estructuras para la transparencia. AV, Madri, n.92, p.38, 2001.

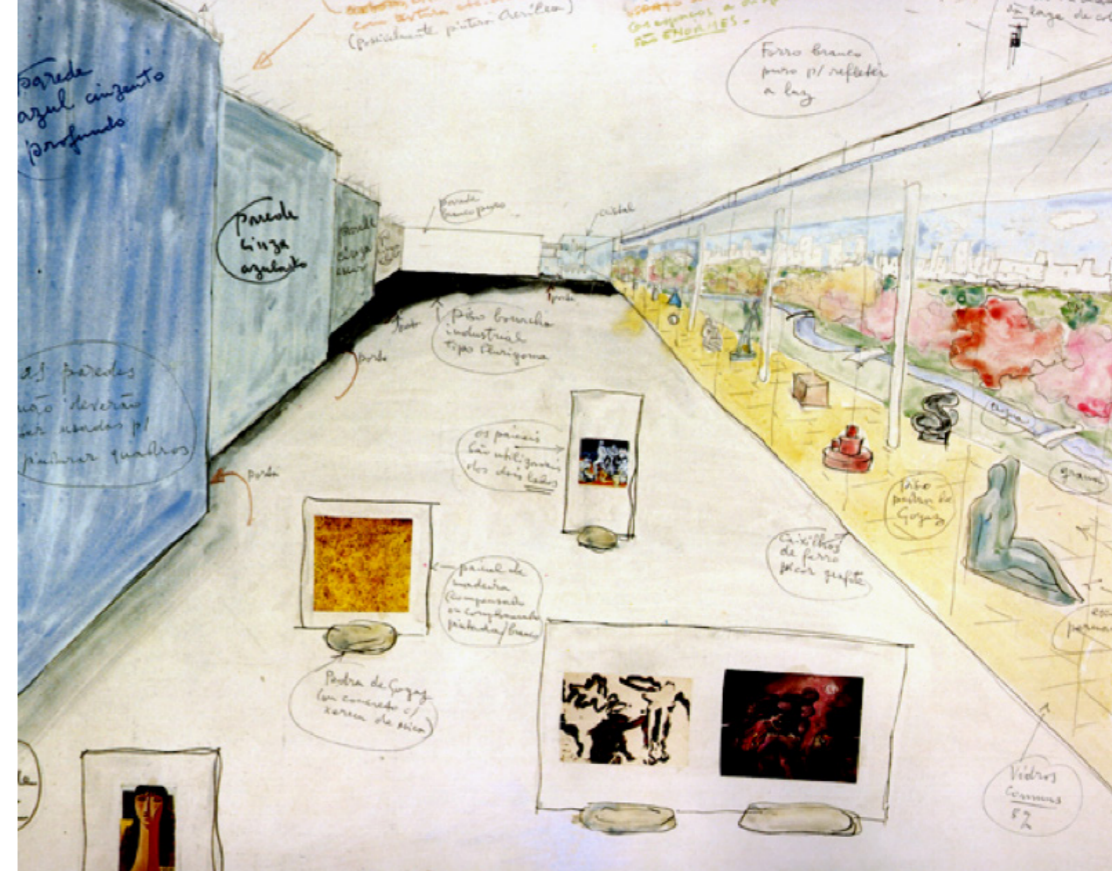


Figura 19 - BO BARDI, Lina. Estudos para o Museu de Arte Moderna. São Paulo, 1982. Fonte: Catálogo Exposição Lina Bo Bardi, 1993. Técnica: Collage (recortes publicitários, caneta BIC, hidrocor e aquarela). Suporte: Papel canson. Dimensões: 69x49 cm.

vidros, tipo de luminárias e iluminação, assim como informações sobre os painéis. Os textos são escritos dentro de “balões”, como numa história em quadrinhos. Percebemos também que esses círculos e elipses são como extensões das bases em pedra dos expositores.

Dessa forma, as representações com este procedimento tornam-se expressivas, não apenas pelo ato de colar, mas de significar o objeto representado e encaixá-lo dentro de um outro contexto. Através dela, se alimenta o processo criativo, o imaginário. Aquela “chispa” produzida pela collage poderia ser considerada como um combustível gerador de idéias. Para Hannah Höch: “A técnica da collage é o paradigma de um princípio de mistura, baseada numa seqüência de decisões. A primeira decisão é o recorte. É a mais radical porque se refere à destruição de um dado conjunto. A segunda decisão daí resultante é a nova ordenação das parcelas”²⁹. Misturar procedimentos e técnicas, decidir opções de projeto, todo esse processo, esse ato de rerepresentar idéias, costumava ser bastante claro para Lina Bo Bardi. Cabe salientar que toda imagem construída por ela é uma representação de sua vivência. Com isso, obtinha resultados consideráveis na sua forma de criticar o tradicional. Utilizava e desenvolvia as collages como a expressão da liberdade – elas, por si só, já são a própria liberdade.

29 COLAGENS: Hannah Höch – 1889/1978. [S.l.]: Du Mont, 1980. (Exposição), p.68.

PERCEÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE TERRITÓRIO EM CARTOGRAFIA ILUSTRADA

Mapas de Roma antiga e a linguagem da Collage na narrativa cartográfica de Corto Maltese

*PERCEPTION AND REPRESENTATION OF TERRITORY IN ILLUSTRATED CARTOGRAPHY
Ancient Rome Maps and the Collage language in the cartographic narrative of Corto Maltese*

Natália Kochem¹

Resumo

Será permitido ao arquiteto e urbanista, descansar um pouco do papel de executor de comandos e redator de atalhos em programas de computador para, para além disto, extrapolar as ferramentas tecnológicas analógicas e digitais de forma a reconquistar uma intenção que busque refletir narrativas conceituais? Há espaço para a exploração da arte na cartografia? O presente trabalho busca analisar os mapas do ilustrador italiano Hugo Pratt, nos quadrinhos Corto Maltese, de acordo com sua narrativa gráfica e representação simbólica através do uso de colagens, de recortes da história associada a cada território retratado e a imensa capacidade de orquestração de recursos na comunicação de seus mapas. Finalmente, busca-se apresentar o conceito de mapeamento subjetivo e mapeamento conceitual como formas de extrapolação da comunicação em mapas, conquista de novos patamares de apreensão, representação e desenho urbano através da captura de percepções complexas da paisagem e representação na cartografia ilustrada.

Palavras-chave: cartografia, subjetividade, território, colagem, ilustração.

Abstract

Will the architect and urban planner be allowed to rest a little from the role of executing commands and writing shortcuts in computer programs to, in addition, extrapolate analogical and digital technological tools in order to regain intentions that seek to reflect conceptual narratives? Is there room for the exploration of art in cartography? The present work seeks to analyze the maps of the Italian illustrator Hugo Pratt, in the comics Corto Maltese, according to its graphic narrative and symbolic representation through the use of collages, clippings of the history associated with each territory portrayed and the immense capacity for orchestrating imagery resources in the communication of his maps. Finally, we seek to present the concept of subjective mapping and conceptual mapping as ways of extrapolating communication on maps, conquering new levels of apprehension, representation and urban design, capturing complex landscape perceptions and representation in illustrated cartography

Keywords: cartography, subjectivity, territory, collage, illustration.

Introdução

No campo da arquitetura e do urbanismo, que ferramentas críticas de mapeamento permeiam nossos estudos, refletem nossas idéias, representam nossas vivências perante a paisagem? Analisando especificamente os recursos gráficos empregados em Mapas de Roma do século XVI e recursos narrativos de colagem utilizados pelo ilustrador italiano Hugo Pratt ao retratar territórios da África, China, Índia, Oceania e Américas em *Le mappe blu dell'avventura*, nos quadrinhos de Corto Maltese, somos apresentados com exemplos valiosos para manter viva uma reflexão sobre produção e reprodução em comunicação cartográfica.

O domínio e uso da linguagem de colagem na retratação dos territórios ilustrados pelo ilustrador italiano é, em igual proporção, recurso e ferramenta essencial para a representação territorial para além do contexto ficcional dos quadrinhos, especialmente nesta série contendo mapas da África, Oriente Médio, África do Sul, Sahara; Austrália, Nova Zelândia, Oceania, Nova Guiné; China, Hong Kong, Taiwan, Japão, Coreia do Norte, Coreia do Sul, Mongólia, Beijing; Índia, Sri Lanka, Nepal, Paquistão, Tibet, Butão, Afeganistão, Bangladesh; e América do Norte, América Central, Canadá, México e Caribe. Hugo Pratt demonstra profundo respeito pelos atributos técnicos na representação cartográfica, mas não obstante traz para o mapa traços de uma apropriação intelectual pessoal e subjetiva dos territórios que se faz evidente, haja visto que a sobreposição de eventos reais, camadas históricas e disputas narrativas de características culturais são parte inerente, intrínseca e indissociável dos territórios.

O trabalho do ilustrador italiano Hugo Pratt, explora uma narrativa gráfica que através do uso de colagens, símbolos, de recortes da história e inferência pessoal associada a cada território retratado junto à imensa capacidade de orquestração de recursos imagéticos na comunicação de seus mapas, nos demonstra a riqueza de possibilidades inerente à cartografia ilustrada.

Compreender e validar recursos gráficos que possam refletir tais observações pode ser um salto interessante para apreensão, representação e compreensão da paisagem, também na esfera cartográfica.

Nesse sentido, buscamos refletir sobre a apreensão e representação de território em mapas, primeiramente analisando, de forma breve, mapas antigos de Roma, onde recursos gráficos como sobreposições de ilustrações figurativas ou simbólicas ainda faziam parte de um repertório de compreensão de território e paisagem e como a perda do uso de tais recursos em mapas diminui a amplitude de uma efetiva comunicação e representação territorial.

Além de uma análise dos recursos gráficos com destaque à utilização das colagens por parte de Hugo Pratt, busca-se refletir sobre as possibilidades narrativas em cartografia ilustrada e apresentar o conceito de mapeamento subjetivo e mapeamento conceitual como formas de extrapolação da comunicação e representação gráfica em mapas para a conquista de novos patamares de apreensão, representação e desenho cartográfico. E como podem ser consideradas ferramentas metodológicas úteis para o arquiteto e urbanista na captura de percepções complexas da paisagem e representação na cartografia sensível.

Vale também, nós nos fazermos a seguinte pergunta: A sensibilidade a qual devemos nos referir quando falamos em cartografias sensíveis ainda é um atributo pessoal e intransferível que mora naqueles seres dotados de vida, ou podemos simular a sensibilidade com um algoritmo? Estas perguntas devem estar no cerne desta questão pois é o salto social e tecnológico que estamos enfrentando.

¹ Autora, Natália Kochem Bittencourt. Mestranda em Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo (UFRJ/2021) e Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura (UFRJ/2018).

Em um mundo cada vez mais automatizado, onde enfrentamos a escalada de um processo que nos leva uma crescente virtualização da vida e de suas possibilidades. Onde o trabalho de mapeamento, apreensão e mesmo interpretação de dados da paisagem pode ser feito - e está sendo feito - por algoritmos, programas e sistemas virtuais de forma mais rápida e satisfatória, muitas vezes caminhando para a completa exclusão do trabalho humano, cabe a defesa de uma retomada da apreensão da paisagem como um fenômeno ritualístico puramente pessoal?

O que podemos ganhar em possibilidades de comunicação geograficamente localizada quando abrimos espaço para uma valorização científica de recursos de colagem, sobreposições de camadas históricas, ilustrações de vivências e contos, variações intencionais de escala, nitidez, saturação?

A proposta de defesa do estudo do papel do mapeamento subjetivo e do mapeamento conceitual como possibilidades válidas de representação gráfica para fins de pesquisa, comunicação ou mesmo concepção no campo da arquitetura e urbanismo, paisagismo e planejamento urbano, surge não com pretensões alternativas aos avanços tecnológicos. Pelo contrário: Sua proposta nasce naturalmente complementar, uma vez que surge intimamente atada à amplitude de ferramentas e possibilidades de representação gráfica e ao desenvolvimento dos programas computacionais - que por si ou em conjunto com outras técnicas, constituem um arsenal artístico-criativo de magnitudes inimagináveis.

Nesse sentido, observar o trabalho de Hugo Pratt nos retorna ao lugar de atenção ao fazer. Ao fazer humano, crítico, cujos recortes escolhidos e sobrepostos em forma de colagens nos mapas nos fazem conhecer e reconhecer de fato o território retratado através de um olhar que dificulta o processo de exclusão e silenciamento nos mapas. Assim, será permitido ao arquiteto e urbanista, descansar um pouco do papel de executor de comandos e redator de atalhos em programas de computador para, para além disto, extrapolar as ferramentas tecnológicas digitais de forma a reconquistar uma intenção artística que busque refletir subjetividades culturais e narrativas conceituais de forma a reconquistar uma intenção artística que busque justapor, unir, colar e refletir subjetividades intrínsecas à natureza humana?

Possibilidades narrativas em cartografia ilustrada

A sabedoria popular já nos dizia que *uma imagem vale mais do que mil palavras*. Dessa forma, o processo de desenho do mapa de um lugar, território ou paisagem, possui um poder de comunicação arrebatador. A própria percepção de um espaço, quando canalizada para guiar os traços do desenho cartográfico, deixa rastros da compreensão subjetiva do lugar observado. Vivências, histórias, lendas, cultura, valores e crenças ilustram contextos antropológicos como retratos de um tempo em referência ao território cartografado. Proceder ao mapeamento subjetivo de um local é um ato essencialmente intelectual e criativo. Para o professor e especialista em processo criativo, Charles WATSON, o desenho reflete o pensamento:

Sabemos que o desenho é um meio primordial de comunicação simbólica que antecede até mesmo a linguagem escrita. Na Itália, no século XVI, o termo *disegno* refere-se tanto ao processo de desenho como forma de pensar, quanto à incorporação desse pensamento em forma física. Mais do que a pintura ou escultura, o desenho era considerado a origem do pensamento criativo (WATSON, 2010, p. 8).

Desta forma, compreendendo o desenho como ilustração do pensamento, e o processo de colagem como sobreposição de elementos, os mapas antigos que vigoraram em suas épocas e chegam até o presente, podem ser entendidos como o reflexo de pensamentos coletivos sobre um território. A produção cartográfica revela-se fonte do imaginário social que repousa sobre a percepção humana. Para Paulo Knauss, por exemplo, seria preciso anotar que a cartografia nada mais é do que um tratamento intelectual do espaço.

Disso resulta que, antes de se indagar os atributos técnicos de um mapa, é preciso questionar as bases de sua construção conceitual. A percepção do espaço pode ser múltipla, devido a seu sentido polissêmico, construído na relação do terreno e seus elementos com o observador (KNAUSS, 1997).

Indispensável perceber que o entendimento e o reconhecimento de uma cidade passa pela leitura dos vestígios materiais - edificados, escritos, fotografados, desenhados - e orais de sua história, segundo a doutora em Antropologia, Ana Carmen Amorim Jara Casco, que completa:

Os mapas são paisagens culturais, recortes humanos, representam intencionalidades, registram hábitos, tradições, tecnologias, valores e visões de mundo – são produtos de culturas e representações destas. Alguns mapas, depois de acabados, parecem ser fotografias de uma época, de um instante da cidade (CASCO, 2009, p.2).

Em uma análise de dois mapas da cidade de Roma, do séc XVI e XVII, por exemplo, podemos notar que a ilustração figurativa constituía um arsenal simbólico importante na representação dos lugares, e sua simples retratação, com efeito, comunica conceitos implícitos que refletem aspectos objetivos ou subjetivos da cultura dominante de uma época. Mapas antigos são como relicários do tempo.

Eufrosino della Volpaia, cartógrafo italiano do século XVI, utiliza, por exemplo, em mapa de 1547 da cidade de Roma e seu entorno (Fig. 1), recursos gráficos que nos transportam para além de uma compreensão geográfica mas para uma compreensão de território em amplo aspecto, nos possibilitando a leitura de uma época de Roma quanto aos seus aspectos culturais, simbólicos e até econômicos.

O mapa faz parte da chamada *la campagna Romana al tempo di Paolo III*, e se encontra na biblioteca Vaticana. O mapa (73 x 81 cm), contando com um livro explicativo (115 p. ; 40 cm.) apresenta a cidade de Roma em 6 seções, ou quadrantes de 36 x 26 cm cada, e aqui, para efetiva identificação, faremos a leitura destes quadrantes da direita para a esquerda e de cima para baixo

Atentemo-nos, por um instante, para o detalhe contido no quarto quadrante do mapa, próximo ao lago de *Bracciano* (originalmente chamado de lago Sabatino - *Lacus Sabatinus*). Apenas neste pequeno recorte, podemos notar a representação de atividade econômica na localidade, onde se ilustra a utilização do uso de cavalos e de cães, que existe uma hierarquia na atividade uma vez que um homem é representado montando o cavalo e com braço em movimento enquanto o outro é posicionado atrás deste, a pé enquanto os cães guiam o percurso.

Também se nota que as casas representadas em vista no mapa, ao invés de sua projeção em vista aérea, facilitam seu reconhecimento por parte do observador, além da apresentação de seus nomes. A forma de representação escolhida ilustra também suas características construtivas singulares, ou seja, não sofreram simplificação ou

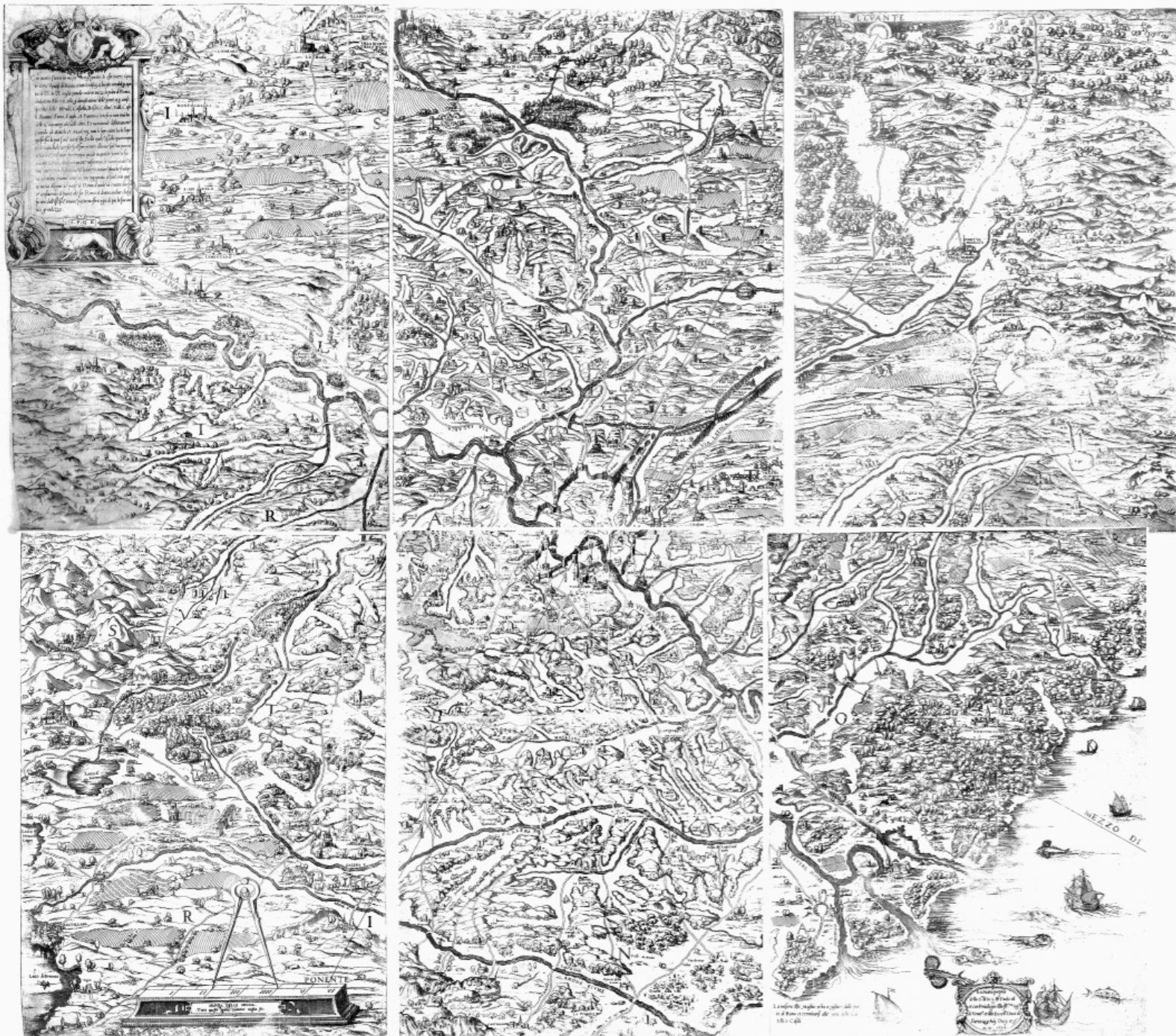


Figura 1 - Il Paese di Roma e tutti i luoghi particolari d'intorno Roma per XX miglia (quadro d'unione dei fogli da 25 a 30). Eufrosino della Volpaia, 1547. Fonte: <https://otago.ourheritage.ac>

abstração em relação às suas formas, e também possuem “bandeiras”, uma das quais é pintada de preto e a outra possui apenas o contorno, mantendo-se sem preenchimento, ou, podemos admitir, branca. O que estas diferentes bandeiras simbolizavam para a sociedade da época são uma incógnita interessante para ser decifrada e decodificada pelos historiadores. No presente trabalho, na falta de maiores esclarecimentos, esta representação cai no recurso subjetivo, uma vez que não temos maiores detalhes, tabela ou legenda que explique o símbolo, nem mesmo maiores informações sobre o significado do levantamento de dados que alimenta a representação das bandeiras preta e branca, bem como a necessidade da adição deste detalhe às referidas casas. É o espaço para o subjetivo na percepção e representação do território e que certamente carrega uma narrativa especial, haja visto que está contida em uma mapa oficial da cidade de Roma, do século XVI.

Outro detalhe interessante no mapa de Eufrosino della Volpaia, e que exemplifica bem o papel comunicacional altamente enriquecedor dos elementos figurativos ilustrados nos mapas antigos, sejam estes elementos simbólicos ou buscando o retrato do real, é o conteúdo ilustrado no sexto e último quadrante do mapa apresentado, onde nos foi permitido observar, para a sociedade da época, a relação do território retratado com o mar.

Independente do nível de conhecimento náutico comum da época, o mapa expressa no território marítimo próximo à cidade, dinâmicas um tanto assustadoras a um primeiro olhar. Peixes monstruosos e focas com expressões malignas são retratados em escala bem maior que as casas e florestas, entretanto, pouco menores que as embarcações, neste aspecto ressaltando, através de recursos gráficos de engrandecimento escalar, uma das principais atividades da época. Curioso que embora os peixes retratados apresentem diferenças no desenho de suas barbatanas, expressões, escala e forma geral, expressando que provavelmente estas espécies eram estudadas e conhecidas, eles não são retratados enquanto cardumes com peixes pequenos e passíveis de dominação, o que não quer dizer que isso não fosse possível para a época, mas, decididamente, o trabalho cartográfico optou por retratar esses seres enquanto monstros-do-mar, talvez como um aumento escalar para uma agenda de valorização social do trabalho dos navegadores, talvez em um intuito protetor, para avisar que o território marítimo poderia oferecer perigo.

De qualquer forma, a escala, posição e expressão das figuras e elementos não parece ter sido fruto de uma escolha gratuita ou de uma ausência de intenção intelectual. Pelo contrário, tal qual o lobo olhando para trás na moldura do título, no primeiro quadrante, todos os símbolos retratados no mapa foram pensados cuidadosamente e poderíamos debater infinitamente seus possíveis significados e relações tanto com o território quanto com o tempo em que foram concebidos. Tão magnífica é a amplitude comunicacional que um mapa ilustrado com tais recursos provoca para a pesquisa.

Em 1692, ou seja, quase cento e cinquenta anos depois, Giovanni Battista Cingolani realiza um projeto de Alexandre VII na elaboração de um mapa topográfico das propriedades dos Agro Romanos (Fig. 2), para sintetizar organicamente, através do desenho de Pietro Paolo Girelli, todo o material coletado no Cadastro Alexandrino. Neste mapa, a simbologia retratada no documento enaltece, logo no título, a geometria e a aritmética, na figura das placas erguidas por dois anjos.

Reparemos na direção do olhar de cada um dos personagens, suas expressões e suas vestes. Como no cadastro, as grandes vias de comunicação partem das portas de Roma.

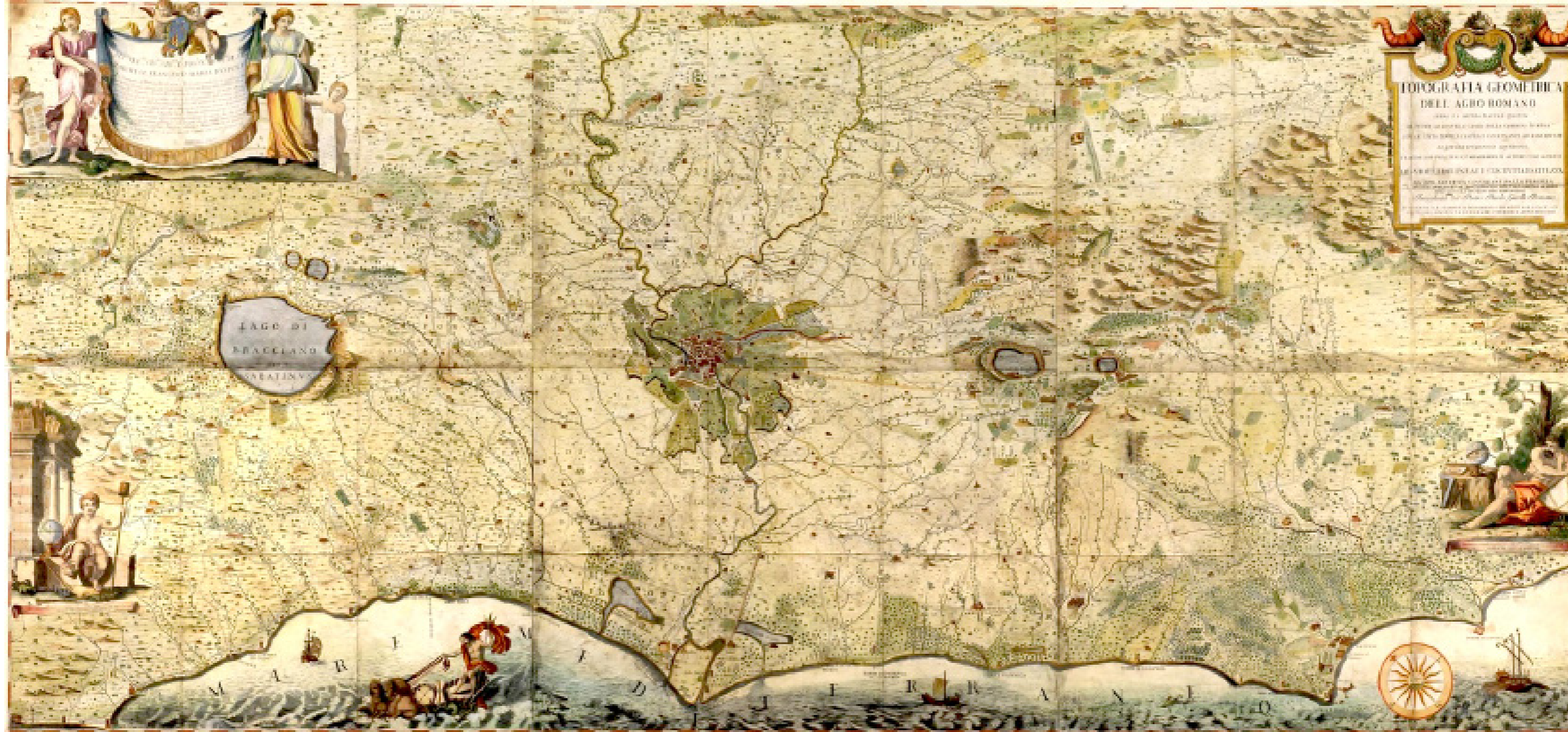
O mapa foi posteriormente (1704) colorido através de técnica de aquarela à mão, em seis folhas com medidas gerais de 90x195,5 cm, com indicações do impressor ao leitor e dedicatória ao Marquês Francesco Maria Ruspoli, o que gerou uma discussão sobre a data de sua feitura dependendo do historiador ou referência buscada.

Um pouco diferente do mar contido no desenho de Eufrosino, em 1547, a representação comunica, após os limites das orlas, um território além-mar figurando um mar revolto, movimentado e com ares de tempestade onde algumas embarcações e apenas um grande peixe aparecem.

No entanto, em escala maior o símbolo mítico na figura de Poseidon, ou Netuno, para os romanos, com seu tridente, guiando seu carro por sobre as ondas. Nas laterais do mapa não é possível afirmar sem um estudo mais aprofundado, mas as figuras se assemelham aos mitos de Mercúrio, deus romano ligado ao comércio e Vulcano, deus romano ligado ao trabalho, criatividade, forja e construção. Uma mudança significativa dos valores culturais pode ser percebida, mesmo na retratação de um mesmo território. Podemos perceber que uma institucionalização mítica e a representação de figuras em um contexto cheio de símbolos denota uma tendência de maior valorização às lendas e figuras simbólicas. A retratação do cadastro ocorre e ganha maior refinamento, incluindo a presença de limites de lotes. Mais uma vez, o desenho do mapa é carregado de simbologias, conceitos, subjetividades que têm o poder de comunicar, e de fato

Figura 5 - Estúdio Pindú (1974), a língua comum de ijolols, pedras e plantas. Foto do autor.

Figura 2 - Topografia geométrica dell'Agro Romano. Giovanni Battista Cingolani e Pietro Paolo Girelli, 1692. Fonte: pandolfini.it



comunicam, aspectos importantes da vida, crenças e valores inerentes ao território na época mapeada. Estes aspectos são tão importantes quanto a hidrografia e corpos montanhosos.

Para compararmos o que vem aqui sendo debatido, e para exemplificar a ocorrência de um certo silenciamento e uma grande perda em termos de representação cartográfica de um território, façamos o seguinte exercício: Busquemos um mapa atual, socialmente e tecnicamente bem aceito para retratar a cidade de Roma na atualidade. Certamente abriremos a página do *Google Maps* e nos depararemos com um aspecto geral aparentemente neutro e minimalista, onde é possível ver o mapa como capturado por um satélite, com destaque em relação à sua malha viária e limites administrativos, mas também algumas camadas de interesse como por exemplo, ciclovias. Temos também a opção de fazer uma abstração da imagem por satélite, pintando tudo de uma cor pastel, onde a ausência da representação das massas vegetais facilita a leitura dos limites das ruas, terrenos e telhados das casas.

É inegável que este último mapa também comunica, através de suas gritantes simplificações, muito sobre a sociedade contemporânea. Também inegável o quanto a busca por uma ausência de narrativa empobreceu o reconhecimento verdadeiro - ou mais profundo - sobre o território. Este, resumido e condenado a exibir apenas seus aspectos geográficos e administrativos, mesmo sabendo que estes últimos são resultado de processos nada simples, pelo contrário, a complexidade na luta pelo território nos acompanha mesmo hoje, em que nossas ferramentas tentam aparentar neutralidade. Afinal, o nome de um lugar, sua edificação, sua manutenção ou demolição,

mudanças, fazem parte de processos subjetivos complexos e que não são retratados nos mapas. Mesmo a mudança do nome de uma rua, quanto a ausência do desenho de determinadas casas em favelas cariocas, por exemplo, são decisões nada neutras.

Sobre esse assunto, as discussões teóricas propostas pelo geógrafo, cartógrafo e historiador de mapas britânico John Brian Harley, são preciosas. Sua produção intelectual, propiciou o surgimento da disciplina *critical cartography* - e para Harley, inclusive as supressões, abstrações e apagamentos em mapas são escolhas intelectuais pensadas cuidadosamente. Hiatos. Silêncios. Supressões do que ali é vivenciado. Não é por acaso que comumente se referem à pessoas indesejáveis que fazem parte de paisagens em disputa, que vivem *fora do mapa*. E esta supressão cartográfica, segundo Harley, pode ser intencional:

A noção de *silêncios* em mapas é central para qualquer argumento sobre a influência de suas mensagens políticas escondidas. Dizem aqui que mapas - assim como exemplos da literatura ou a palavra falada - exercem uma influência social tanto através de suas omissões, quanto pelas características retratam e enfatizam. São tão fortes as correntes políticas nesses silêncios, que às vezes é difícil de explicá-las apenas por recursos a outros fatores históricos ou técnicos. No século XVII, a Irlanda, por exemplo, o fato de que os topógrafos trabalhando para proprietários ingleses às vezes eram obrigados a excluir as cabanas dos irlandeses nativos de seus mapas (HARLEY, 2002 p.67).

Nos mapas científicos atuais, elementos que retratam mitos, cultura ou quaisquer aspectos que não sejam territoriais, formais e físicos costumam ser deixados fora, como se suas existências não fossem geolocalizadas ou a contemporaneidade tivesse um recorte temporal em que tais elementos simplesmente não existem.

Para Almeida, em Acselrad, em relação à toda produção cartográfica enfrentamos, sem dúvida uma disputa por representatividade:

É lícito, neste contexto, imaginar uma guerra de mapas como símbolo do estado de tensão e beligerância. Afinal, os extermínios, os massacres e os genocídios, ao destruir a possibilidade da existência coletiva, também significam metaforicamente *apagar do mapa*, que seria um eufemismo indicativo da supressão do território do outro (ALMEIDA, 1993).

Neste sentido, imperativo se faz lançar compreensão sobre a representação cartográfica, no campo do urbanismo, um pouco menos como uma coletânea de dados gráficos e estatísticos previamente estipulados por uma tecnocracia frígida, reducionista e autoritária, manipulados de forma mecânica, sofrivelmente geometrizada e simplista, que ignora detalhes muitas vezes nodais do locus.

Com a modernidade e o desenvolvimento tecnológico, quando o mapeamento passa a ser um procedimento que dispensa a ilustração e os ilustradores, muitas das vezes mesmo dispensando a visita presencial humana, perdemos uma narrativa gráfica capaz de mapear também as relações tradicionais, culturais, históricas, políticas e afetivas às quais esse território ou essa paisagem foi submetido. Perde-se uma narrativa essencial para a compreensão do espaço, que não é construído apenas por seus elementos físicos.

Percebemos, com certo pesar, que mapas de hoje são simulacros estáticos hiper reduzidos de uma realidade complexa, subjetiva e fervilhante, cuja representação está sempre aquém da leitura do espaço, e o traço muitas vezes escravizado por normas insensíveis à vivência.

John Brian Harley, apresenta um debate absolutamente indispensável à empreitada dos questionamentos de desconstrução de engessamentos da produção cartográfica que fortalece nosso argumento sobre o resgate da importância de representações cartográficas com elementos que representam subjetividades. Os mapas são representações sociais construídas ideologicamente e representam sua época. Harley parte de um lugar de reflexão que entende os mapas como ferramentas que refletem e perpetuam relações de poder, tipicamente em favor de grupos sociais dominantes.

Mapas são imagens refratárias, que contribuem para o diálogo em um mundo socialmente construído. Assim, fazemos a leitura de mapas longe dos cânones da crítica cartográfica tradicional, com sua sequência de oposições binárias entre mapas que são *verdadeiros ou falsos, precisos ou imprecisos, objetivos ou subjetivos, literais ou simbólicos*, ou que se baseiam na *integridade científica* em oposição à *distorção ideológica* (HARLEY, 2002 p.65).

Fato é que a própria integridade científica carrega sua quantidade de ideais próprios ou emprestados à uma noção mais ou menos arbitrária de *certo e errado*. Até mesmo um mapa Nolli - que representa a relação visual normalmente em *preto e branco* entre os *cheios e vazios* de determinada área, impõe ignorar muitas áreas *cinzas*, ou seja: O

que não é cheio, sequer vazio, como se representa?

Enfrentando essa realidade, conceitos e termos como *counter-mapping*, *participatory mapping*, e *neogeography* são explorados no campo da geografia e da cartografia, principalmente por pupilos de Harley.

Ao nosso turno, no campo da arquitetura e urbanismo, já ouvimos falar de mapeamento participativo e mapeamento afetivo, e temos a oportunidade de investigar também um conceito ainda pouco explorado, o mapeamento conceitual ou subjetivo, como uma forma de extrapolação da comunicação gráfica na representação cartográfica e conquista de novos patamares de apreensão e representação.

A subjetividade dos mapas de Corto Maltese, por Hugo Pratt

O artista britânico David Hockney crê que os artistas abandonaram a arte figurativa porque acreditavam que, por melhor que fosse o pintor ou escultor, tal artista não poderia representar a realidade melhor que uma câmera fotográfica. No entanto, Hockney (1982) afirma que eles estavam errados: *Uma câmera não pode ver o mesmo que um ser humano, sempre falta alguma coisa*. O mesmo parece ocorrer quando levantamentos cartográficos são feitos apenas por máquinas.

A princípio parece que a redução da representação a aspectos puramente objetivos, físicos e contabilizáveis é uma evolução, uma libertação de todas as distrações que poderiam dificultar a apreensão desapegada e neutra sobre um território. Entretanto, principalmente na escala do urbanismo, aspectos inerentes à construção social, cultura, valores, história e imaginário coletivo sobre um território não são apenas importantíssimas, mas configuram o conceito central do que se compreende enquanto lugar. Nosso reconhecimento territorial é sempre referenciado a aspectos subjetivos fruto de experiência pessoal com o lugar, ou emprestados através de uma narrativa social.

Ninguém conhece cidades como Paris, Nova York, Roma ou Rio de Janeiro unicamente por seus maciços montanhosos, desenhos de suas ruas e suas proporções territoriais vistas por satélite. O mesmo ocorre com países como Índia, África, China e assim por diante.

Depositamos sobre os territórios um conjunto de conceitos e símbolos subjetivos que nos despertam sentimentos e nos fazem reconhecer aquele lugar. Nossa construção e reconhecimento dos territórios está muito mais ligada a estes aspectos, colecionados ao longo do tempo e em eterna revisita, do que aspectos puramente geográficos, matemáticos ou legais. Lidamos muito mais com a ideia que temos de uma cidade do que de fato com a cidade em si. E como se cartografar as ideias senão através do desenho? Lidamos, no caminhar da vida sobre nossos territórios, muito mais com misturas, memórias, sobreposições de acontecimentos, esquecimentos, disputas narrativas do que de fato com a paisagem de determinado lugar. E como se cartografar tais camadas em constante inter relação senão através da *collage*?

O trabalho do ilustrador Italiano Hugo Pratt, na série de quadrinhos Corto Maltese, exemplifica bem o que pode ser uma representação cartográfica nos moldes de mapeamento e representação que esta pesquisa pretende estudar, uma vez que reúne através do uso da colagem e da sobreposição de dados e aspectos simbólicos construídos através de imaginários coletivos, em um tratamento gráfico subjetivo e que nem por isso dispensam um apurado rigor técnico.



Na série que nos interessa ao presente trabalho, desenvolvida em 1986 e intitulada *Le mappe blu dell'avventura*, é apresentado um encarte contendo 6 mapas pictóricos que representam não apenas o território em seus limites geográficos, mas reúnem anotações, recorte, colagens, desenhos, textos, partituras de músicas entre outros recursos gráficos que podem ser interpretados como o território sob o olhar ou vivência do personagem principal da série de quadrinhos: O pirata Corto Maltese.

Nesta série contendo mapas da África, Oriente Médio, África do Sul, Sahara (Fig. 3), Austrália, Nova Zelândia, Oceania, Nova Guiné (Fig. 4 e 5), China, Hong Kong, Taiwan, Japão, Coreia do Norte, Coreia do Sul, Mongólia, Beijing (Fig. 6. e 7), Índia, Sri Lanka, Nepal, Paquistão, Tibet, Butão, Afeganistão, Bangladesh (Fig. 8 e 9) e América do Norte, América Central, Canadá, México, Caribe (Fig. 10), Hugo Pratt demonstra profundo respeito pelos atributos técnicos na representação cartográfica, mas não obstante traz para o mapa traços de uma apropriação intelectual dos territórios que se faz evidente.

O conceito elaborado por Norberg-Schulz de *compreender a vocação do lugar*, parece estar no cerne dos objetivos do autor em suas ilustrações quando representam um território, ainda mais, o sentimento de *pertencer ao lugar* descrito por Heidegger, transparece para o leitor nos inúmeros vestígios de traços, rotas, anotações e colagens utilizadas como recursos visuais. Como bem expressou Mollica em sua dissertação intitulada *A Cidade e o Desenho no Universo das Representações* 41, o observador que emprega esse tipo de abordagem caracteriza-se por:

Reconhecer-se dentro de um lugar, representar, reconhecendo, ao mesmo tempo, as características que constroem o lugar. É reconhecer; conhecer de novo pelo processo de experiência direta com o objeto. O resultado dessa experiência, o desenho, é o registro dessa intervenção; o sujeito-objeto (MOLLICA, 1990, p. 9).

É notável que o processo de construção desta cartografia ilustrada é subjetivo, conceitual e nutrido por inúmeras referências, e por isto mesmo, capaz de comunicar impressões que colaboram para o imaginário coletivo de um *espírito do lugar*, como circunscrito ao tempo.

Seriam estes mapas, que datam de 1986, ilustrados nos dias de hoje, através da mesma técnica e método de representação, os mesmos? Ou seriam diferentes? Uma fotografia, por exemplo, é uma fração de segundo imortalizada pela câmera, entretanto, como disse Rafael de Fonseca em sua Tese;

Se estudarmos o trabalho de CÉZANNE, por exemplo, verificaremos que apesar de suas pinturas do Mont Sainte-Victoire parecerem representar um único instante eternizado, na verdade, se baseiam em estudos, observações, experiências, reflexões, registros e momentos contemplativos que levaram anos para se transformar na imagem definitiva. É aí que reside o poder dessas imagens (GOMPERTZ, 2013, p. 97).

De fato, no trabalho de Hugo Pratt na série de quadrinhos Corto Maltese, é admirável a potência gráfica das imagens cartográficas, onde fica evidente a busca por uma linguagem que dê conta de representar os estudos, observações, registros e interações temporais e culturais.

Notamos que o peso das figuras é grande na ilustração do mapa, nos mostrando que as figuras simbólicas têm igual ou maior importância na narrativa gráfica que define o espírito do lugar retratado.

Figura 4 - Mapa da Austrália, Nova Zelândia, Oceania, Nova Guiné. Le mappe blu dell'avventura. da série de quadinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.



O importante no trabalho é registrar o território como uma amálgama de vivências de conhecimento coletivo, histórico. Oferecer um registro territorial que ofereça suporte à uma narrativa cultural, complexa e coletiva. Na qual o uso das figuras de forma simbólica tem um papel inestimável.

O método de apreensão e representação cartográfica presente neste trabalho constitui um estudo importante para busca de definição conceitual dos mapas subjetivos e conceituais. De forma diversa ao processo de construção dos mapas participativos ou dos mapas afetivos, busca-se conceituar que nos mapas conceituais e nos mapas subjetivos, o domínio e uso da técnica é um pressuposto. E o domínio gráfico, tanto do desenho à mão quanto do domínio dos programas computacionais de edição gráfica é evidente. Em alguns casos, pode-se perder relação com a escala dos elementos, mas não por desconhecimento técnico ou imperícia, mas por escolha narrativa.

No estudo sobre mapeamento conceitual e mapeamento subjetivo, adicionalmente, buscamos ir além da discussão do limite físico e espacial, para englobar o limite, ou supressão de limites, ou mesmo extrapolação de limites na autonomia de representação que o arquiteto e urbanista pode explorar no desenvolvimento de seu trabalho de compreensão, apreensão e representação da paisagem. Para Boaventura de Sousa Santos, professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça:

Todos os conceitos com que representamos a realidade e à volta dos quais constituímos as diferentes ciências sociais e suas especializações, (...) têm uma textura espacial, física e simbólica,



que nos tem escapado pelo facto de os nossos instrumentos analíticos estarem de costas viradas para ela mas que, vemos agora, é a chave da compreensão das relações sociais de que se tece cada um destes conceitos. (SANTOS, 2000: p 198)

Tomemos por exemplo a sensibilidade no registro de uma partitura musical e dos pontos no corpo humano onde se posicionam agulhas para acupuntura, no mapa que representa a China.

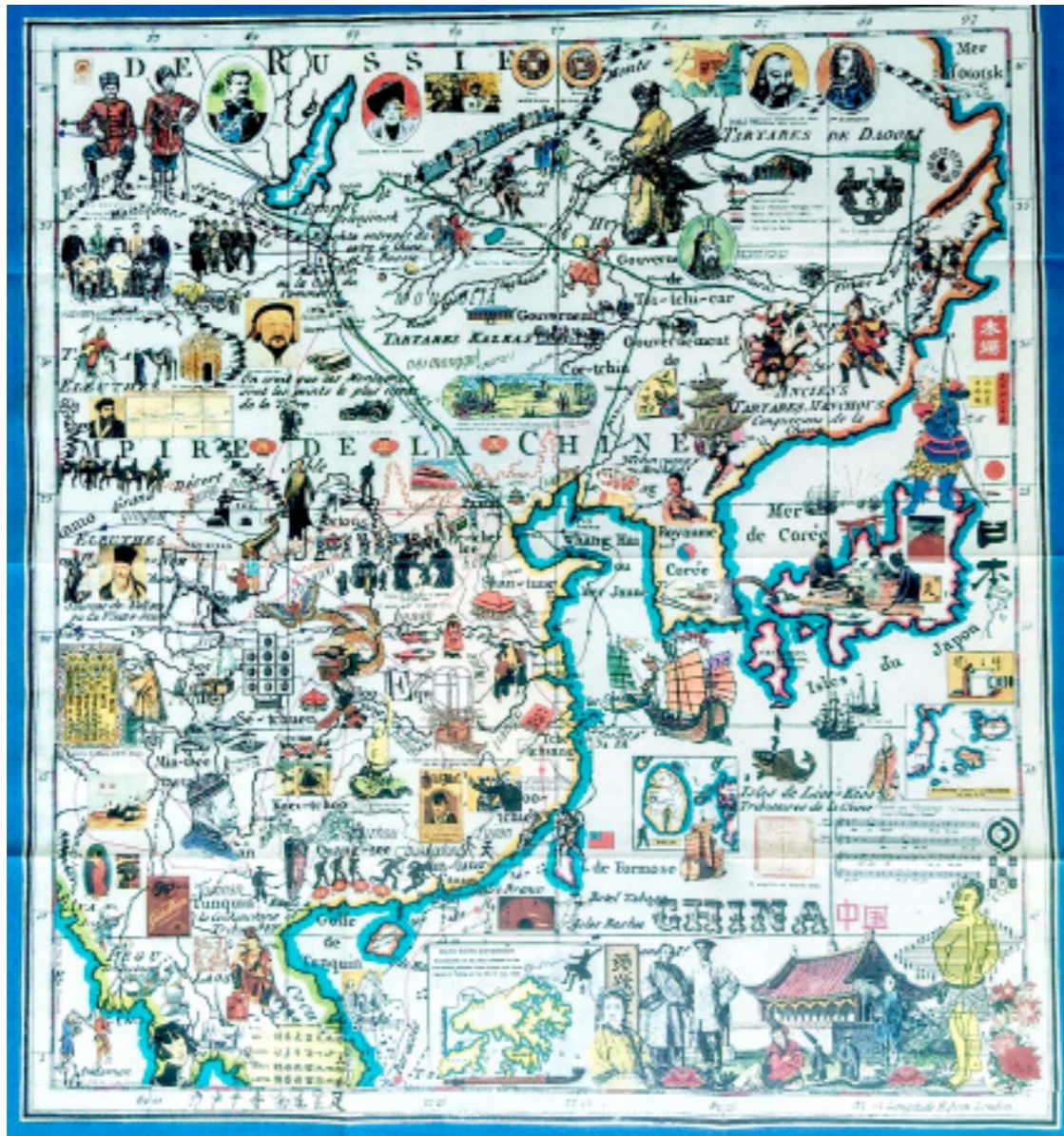
Este conjunto de representações possui uma profunda relação com o território Chinês porque tratam de representações culturais mapeadas. Seu registro contribui para o reconhecimento do território enquanto sua constituição mais real e profunda: O território enquanto fruto de uma construção social.

No mapa da Índia, por exemplo, podemos perceber que se as figuras institucionais e os símbolos arqueológicos encontram maior lugar de destaque no topo do mapa, as figuras míticas dos deuses encontram maior espaço na parte inferior, enquanto por entre as rotas marítimas retratadas no mapa, despontam retratos de figuras históricas como Vasco da Gama.

Supor que a localização dos elementos retratados não segue um raciocínio intelectual prévio seria ingenuidade. Mesmo a localização dos elementos nos mapas é narrativa. As escolhas do artista não são gratuitas.

Figura 5 - Detalhe de do mapa Austrália, Nova Zelândia, Oceania, Nova Guiné. Le mappe blu dell'avventura. da série de quadinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.

Figura 6 - Mapa da China, Hong Kong, Taiwan, Japão, Coreia do Norte, Coreia do Sul, Mongólia, Beijing, Le mappe blu dell'avventura. da série de quadinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.



Ao desenhar, enquanto uma linha evolui no papel, ela deixa um rastro. E é a presença desse rastro que possibilita que nos transformemos em observadores, testemunhas de uma realidade em formação. Assim, podemos olhar e nos pronunciar sobre o início efêmero que agora tem sua primeira concretude. [...] A dificuldade de ver um pensamento é implícita ao processo de pensar. Toda grande ideia sempre parece perfeita enquanto está na cabeça, o problema começa quando ela sai e vai para o mundo. O esboço é o primeiro passo nesse processo, um meio-termo entre mente e mundo. É o que os renascentistas chamavam de *primi pensieri* [primeiros pensamentos], sugerindo intimidade e algo mais espontâneo e imediato (WATSON, 2010, p. 8.).

O desenho expressa o pensamento curioso e investigativo do autor e atinge um patamar de representação com múltiplas possibilidades interpretativas. Nesse sentido, o resultado é uma cartografia ilustrada que possui uma presença própria:

Assim sendo, o desenho intervém entre um autor e a ideia (ou ideias) que está considerando, tornando-se, com efeito, uma terceira presença. Nesse sentido, o desenho não é uma transparente tradução do pensamento em forma, mas sim um meio que influencia o próprio pensamento, assim como o pensamento influencia o desenho. (FRASER e HENMI, 1994, v3 apud FONSECA, 2015).



Com efeito, recortes de acontecimentos históricos, retratos de paisagens icônicas, figuras conhecidas da aviação, panfletos do *Cotton Club* e mesmo um ingresso para o show do cantor de Jazz, Duke Ellington, compõem a trama gráfica sobre a qual se estrutura a narrativa de reconhecimento de um território.

Assim como para o cartunista romeno Saul Steinberg: *Desenhar é como escrever. [...] desenho para explicar as coisas para mim mesmo.* (STEINBERG, 2011). O desenho dos mapas também é uma narrativa.

As imagens resultantes desse processo de representação impressionam. Destacando-se e demorando-se em nossa memória, inspirando o leitor e também o arquiteto e urbanista a mergulhar em novas experimentações gráficas, afiar o olhar e se desafiar a representar a paisagem construída ou imaginada de novas e diferentes formas, rebatendo planos, trazendo elementos para o desenho e convergindo técnicas.

Conclusão: mapas subjetivos e mapas conceito, em busca de um termo

Afinal, o que o planejamento urbano e os estudiosos das ciências sociais aplicadas e forma urbana podem ganhar com um mapa subjetivo ou conceitual uma vez que estes emergem de uma apreensão sensível de paisagem, muitas das vezes misturando sonho e realidade em uma substância abstrata?

Figura 7 - Detalhe de do mapa da China, Hong Kong, Taiwan, Japão, Coreia do Norte, Coreia do Sul, Mongólia, Beijing, Le mappe blu dell'avventura. da série de quadinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.

Figura 8 - Mapa da Índia, Sri Lanka, Nepal, Paquistão, Tibet, Butão, Afeganistão, Bangladesh, Le mappe blu dell'avventura. da série de quadrinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.



Se uma pesquisa do termo - *mapeamento conceitual* ou *mapeamento subjetivo* - na arquitetura for feita nas principais ferramentas de pesquisa disponíveis, fatalmente seremos corrigidos pelo sistema de pesquisa para o termo *mapa mental*, que consiste em diagramas de organização de idéias através de palavras-chaves ligadas por linhas - raramente alguma imagem.

Ao tentar se falar sobre o termo, também ocorre confusão com os chamados *mapas afetivos* ou *mapas participativos*, que embora semelhantes por sua busca por maior sensibilidade na representação cartográfica, possuem natureza distinta do conceito que se percebe em exploração no cenário de produção gráfica internacional de arquitetos e urbanistas, que envolve intrinsecamente o âmbito técnico. Essa diferença fica muito clara quando inserimos os diferentes termos em mecanismos de busca. O nome que damos a algo é determinante. Representações também envolvem escolhas semânticas.

Intrigante perceber que ao traduzir a pesquisa para o inglês - *conceptual mapping* (mapa conceitual) e *subjective mapping* (mapa subjetivo) - entretanto, ao invés de sermos corrigidos pela ferramenta, temos diante das vistas uma vasta e impactante produção profissional de mapas e colagens referentes a pesquisas e projetos conceituais ou objetivos no campo da arquitetura e do urbanismo, muitas das vezes produzidos para concursos de arquitetura, cuja linguagem extrapola os limites técnicos requisitados pelo campo do projeto urbano e atingem status de verdadeiras obras de arte.



Mas o que poderia explicar a vasta produção de *conceptual mapping* e *subjective mapping* no campo da arquitetura e urbanismo internacional, enquanto observamos, ao nosso turno, uma realidade acanhada e incipiente? Seria apenas um *atraso* referente à produção visual e intelectual internacional ou uma rejeição ao uso de representações que dialogam com subjetividades?

Arriscaria argumentar, inicialmente, que ainda não exploramos o *mapeamento subjetivo* e o *mapeamento conceitual* como recurso valorizado de apresentação de pesquisas, projetos acadêmicos e profissionais e, neste ínterim, a apreensão subjetiva, os *mapas-conceito* e colagens conceituais, como ferramentas metodológicas úteis para a captura de percepções complexas da paisagem que raramente poderiam ser retratadas com um arsenal técnico engessado.

Difícilmente um conjunto de mapas, por mais *completo* que seja, é o suficiente para a realização do complexo trabalho de um planejador urbano. O planejamento pede os dois pés no chão. A vivência do território é essencial.

Busca-se, em contrapartida, o resgate do fenômeno ritualístico da apreensão da paisagem. Onde é permitido se emocionar e emocionar o outro. Onde é permitido perceber, resgatar, representar e reviver memórias culturais inerentes ao território. Uma abordagem que enaltece o estabelecimento de uma relação subjetiva, sensível e afetiva com a paisagem urbana e tudo que nela se desenrola sem abrir mão dos recursos técnicos, no entanto, levando-os a um patamar um tanto inexplorado.

Figura 9 - Detalhe de do mapa da Índia, Sri Lanka, Nepal, Paquistão, Tibet, Butão, Afeganistão, Bangladesh, Le mappe blu dell'avventura. da série de quadrinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com.

Figura 10 - Montagem com o Mapa completo e detalhe do mapa da América do Norte, América Central, Canadá, México, Caribe. Le mappe blu dell'avventura. da série de quadrinhos Corto Maltese, 1986. Fonte: theoldmapshop.com. Montagem autora.



Nunca antes, a necessidade de um retorno do fenômeno ritualístico do fazer, o cuidado com os preceitos conceituais, a liberdade técnica em representar a paisagem vivenciada, através, por exemplo, do uso de ilustrações, levantamento de fachadas, colagens, recortes, costuras, fotografias, rebatimentos e vinculações multimídias que enaltecem o protagonismo de uma observação subjetiva, sensível, coletiva e pessoal na representação cartográfica foi tão imperativa. Ou pelo menos tão possível.

Referências

ACSELRAD, Henri (organizador). Cartografias sociais e território. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

BACHELARD, Gaston. A formação do espírito científico. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CASCO, Ana Carmen Jara. *Rio de Janeiro – uma cidade tra(du)zida pelos mapas. Relatório de pesquisa*. Rio de Janeiro: BN, 2009.

FERRAZ, Nicoli Santos. *Mapeamento participativo das favelas do Rio de Janeiro: do vazio cartográfico ao espetáculo da integração*. 2016. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Curso de Pós-graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FERRO, Sérgio. O Canteiro e o desenho. In: FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FONSECA, Rafael Dias. *Nas frestas do chão: transvisões da área portuária*. 2015. Tese (Doutorado em Urbanismo) - Curso de Pós-graduação em Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HALL, Peter. *Cidades do amanhã*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HARLEY, John Brian. *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. Baltimore, Md. :Johns Hopkins University Press, 2002.

KNAUSS, Paulo. Imagem do Espaço, Imagem da História - A representação espacial da cidade do Rio de Janeiro. *Tempo*, Rio de Janeiro, Vol. 2, n° 3, 1997, p. 135-148.

MARTINS, Ana Betânia de Souza Pimentel. *Cartografia do Patrimônio Cultural: uma análise da Cartografia no âmbito dos inventários nacionais do IPHAN*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - Curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

MOLLICA, Orlando de Magalhães. *A Cidade e o Desenho no Universo das Representações*. 1992. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Curso de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NORBERG-SCHULZ, Christian, and Borsano, Gabriella. *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*. Itália, Rizzoli, 1980.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa, et al. *O sistema e o antissistema: Três ensaios, três mundos no mesmo mundo*. Brasil: Autêntica Editora, 2021.

STEINBERG, Saul. *Reflexos e sombras (com a colaboração de Aldo Buzzi)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

WATSON, Charles. Pedágio do pensamento. In: ALMEIDA, Cezar de.; BASSETO, Roger. *Sketchbooks: as páginas desconhecidas do processo criativo*. São Paulo: Ipsis, 2010. p. 8-9.

A COLLAGE E O CORPO AMADOR

Deambulações por territórios, visualidades e sons nas periferias de Maceió, Alagoas

COLLAGE AND THE AMATEUR BODY

Wandering through territories, visualities and children on the outskirts of Maceió, Alagoas

**Maria Angélica da Silva¹,
Ana Karolina Barbosa Corado Carneiro²
e Suzany Mariha Ferreira Feitoza³**

Resumo

Em Maceió, Alagoas, espaços habitados consolidados em áreas geográficas denominadas grotas e tabuleiros surgem, a princípio, segregados da cidade dita oficial. Contudo, são nestes locais que a vida pulsa com uma outra intensidade, onde o sobreviver se faz com pouco, mas que um intenso praticar de trocas nos fala sobre outras urbanidades e formas de produzir conhecimento. A collage desponta como resposta estética que traduz um corpo perceptivo, sensorial e agregador, plenamente engajado no processo da existência. O artigo, inspirado em experiências de produção acadêmica e de pesquisa realizadas no programa de pós-graduação da FAU/UFAL, relata experimentos de campo, de escrita e de produção estética que buscaram repercutir o vivido. Em vários movimentos, como o trazido pelos sons ou pela música, confunde-se as barreiras entre centralidades e periferias. A collage surge como produção de um corpo amador, como propulsora de experimentos e outras formas de pensar a vida urbana.

Palavras-chave: paisagens sonoras, margens urbanas, métodos sensórios-experimentais, arte, corpo amador.

Abstract

In Maceió, Alagoas, inhabited spaces consolidated in geographical areas called grottos and plateaus appear, in principle, segregated from the so-called official city. However, it is in these places that life pulses with a different intensity, where survival is done with little, but where an intense practice of exchange tells us about other urbanities and ways

¹ Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas e bolsista de produtividade do CNPq desde 1998. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, com mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade de Évora, Portugal e na Universidade de Bolonha, Itália. É líder do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.

² Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Cidades pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestrado em Dinâmicas do Espaço Habitado pelo mesmo Programa. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem (FAU-UFAL) desde 2013. É bolsista FAPEAL (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Alagoas).

³ Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Cidades pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração em Dinâmicas do Espaço Habitado pelo mesmo programa. Graduação em Design pela UFAL. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem (FAU-UFAL) desde 2015.

of producing knowledge. Collage emerges as an aesthetic response that translates a perceptive, sensorial and aggregating body, fully engaged in the process of existence. The article, inspired by experiences of academic production and research carried out in the FAU/UFAL postgraduate program, reports field, writing and aesthetic production experiments that sought to reflect what was experienced. In several movements, such as that brought about by sounds or music, the barriers between centralities and peripheries are blurred. Collage emerges as the production of an amateur body, as a driving force for experiments and other ways of thinking about urban life.

Keywords: soundscapes, urban margins, sensory-experimental methods, art, amateur body.

Collage como arte, collage como espacialidade

A collage não nos chegou como um princípio. Tempos atrás, o movimento da arte de se tornar mais autônoma e independente dos processos de representação constituiu a ambição, mas ao mesmo tempo, o desafio de gerações de artistas que vão nos interpelar hoje a buscar outras linguagens e referências. Uma das formas de compreender a Modernidade é este estar descolado da representação, para o bem e para o mal. Este lançar-se fora. O independer dos atributos que constituíram a criação da tela como suporte, vai acompanhar a adoção das cores duras recortadas por Matisse, que busca a autossuficiência do quadro a partir de um processo aditivo de formas (Argan, 1984, p. 285). Também temos a adesão à collage no interpelar geométrico dos exercícios construtivistas, até presenciar o ataque à matéria, com o corte sem pudor na própria carne da tela, como o fez Fontana. Neste caso, o artista encontra-se na efervescente Milão do início do século XX. Trata-se de um contexto de forte industrialização, cuja operacionalidade o artista responde com um “funcionalismo” poético (Argan, 1984, p. 412).

Iremos examinar, não exatamente estas obras fundamentais da História da Arte, nem tampouco, nos aproximando dos espaços tridimensionais, os exercícios arquitetônicos e o rompimento com a unidade forma/função como o fizeram na teoria e prática, Mies, dispensando a separação interior/exterior ou Peter Eisenman com suas casas conceituais a desdenhar dos hábitos cotidianos (Papadakis, Cooke, Benjamin, 1989, p. 141 a 131).

Em um caminho talvez oposto, mas com tangenciamentos com este mundo da experimentação artística e arquitetônica de fundo erudito, buscaremos examinar situações que, por si mesmas, evocaram outros procederes e práticas criativas. Foram espaços ditos periféricos, vivências onde o corpo foi colocado em perigo ou exposto a situações incomuns, que fizeram surgir a demanda por um outro proceder, que será discorrido aqui.

Trataremos de collage enquanto vivência, tema e método, acompanhando experimentos que surgiram da necessidade de novas respostas a novos desafios. A postura é de amador, demanda o afastamento das práticas usuais da academia. A empatia por aqueles locais muitas vezes silenciados e a vontade de fazer deles os propulsores da reflexão, motivaram que o próprio pesquisador tivesse que ser desafiado. E deste desafio duplo, do lugar e de si mesmo, ou seja, de quem aqui escreve, desencadeou-se uma série de experimentos que foram marcados pelas aventuras da collage.

Foram as áreas usualmente negligenciadas de uma capital, que trouxeram a demanda por métodos, expressões visuais e posturas que dessem conta dos universos acessados. Falamos do Nordeste, da capital do estado de Alagoas, em seus dentro e foras, em experiências que partiram do corpo pesquisado e do corpo pesquisador.

Portanto, o que se apresenta aqui é um convite a acompanhar o que foi o testar destas vivências. Estar ciente que a primeira norma a quebrar é com a que dita o projetar constituído como tal. Se as grades curriculares das faculdades de arquitetura, urbanismo e design, hoje, cada vez mais abrangem as chamadas habitações de interesse social ou se o corpo se firma como a real instância da prática espacial, então a cidade dos comuns torna-se a grande tutora e não a que pacientemente recebe a ação do ato de projetar. Não apenas pode ser vista deitada na tela, examinada dos ares como no *Google Street View*. Interessa sobretudo os seus emaranhamentos, os seus fundos, as suas mais expressivas partes onde habita a sociedade parangolé⁴, a que se suspende por pouco do chão e a cada dia inventa estratégias de sobrevivência para alcançar o dia seguinte.

É entre os que vivem dos trapos, das margens, das gambiarras, que surge a demanda pela *collage*. Pois a vida é este juntar de pedaços, que não necessariamente comporão um todo, mas que, sem dúvida, darão razão a existências e a modos de sobreviver. Eles estão em estado de *transitoriedade permanente* (Rolnik, 2015, p. 191), o que significa que são postos em constante deslocamento: territorial (desposseção de terra), mercadológico (trabalho informal) e também da própria noção de pertencimento, o que ocasiona estigmas do corpo, e assim, seguidos de outros, culturais e estéticos.

Assim, temos como objetivo apresentar colagens que não foram convocadas inicialmente com ferramenta metodológica, mas que se constituíram como tal, não só na construção de duas dissertações de mestrado, como também resultaram da sedimentação de experimentos realizados como forma de construção de conhecimento no decorrer de várias atividades de pesquisa e elaboração de produtos culturais⁵. Portanto, balizando atividades universitárias que advêm de enfrentamentos, que incluem a temática da pobreza, mas também do ato e caminhos de pesquisar, a *collage* veio se esboçando como forma de produzir conhecimento, e mais que isto, como ato de acolhimento. Resultou em sair do comportamento acadêmico usual porque era preciso. Porque o que está visto e experimentado passa pelo pouco, passa pela emergência de expor o corpo a demandas que não cabem nos itens da chamada lista de necessidades do projeto.

⁴ Aqui faz-se referência aos Parangolés de Hélio Oiticica, expressão artística criada a partir de sua aproximação com a favela. “Em 1965, Hélio Oiticica viu uma espécie de construção improvisada por um mendigo feita de estacas de madeira, cordões e outros materiais. [...] A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que dance em última análise. O próprio ato de vestir a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição.” (Correio Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/carta/os-parangoles-de-helio-oiticica/>. Acesso em: 15 de setembro de 2023).

⁵ As referidas dissertações foram desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (PPGAU-UFAL) e orientadas pela professora doutora Maria Angélica da Silva. O trabalho intitulado “As cidades ocultas dentro de si: ecos do Vale do Reginaldo, Maceió, Alagoas.” (2021) — finalista do Prêmio ANPARQ (2022) —, parte da investigação de comunidades de grotas inseridas no Vale do Reginaldo, complexo de favelas central em Maceió, para compreender sobre esses modos de vida que se encontram abafados de diversas formas na cidade. De modo que, ao buscar alcançar o corpo da grota dentro e fora de suas demarcações, por meio de abordagens sensoriais-experimentais, a sonoridade se apresenta como uma forma de se construir materialmente os lugares, e como possibilidade de desenvolver estratégias de contato e sobrevivência dos considerados marginais. A dissertação de mestrado intitulada “(In)versos: entre corpos, músicas e periferias” (2022) teve como objetivo observar as relações que se estabelecem entre música, corpo e cidade. Compreendendo o rap enquanto manifestação artística das periferias que faz uso de mecanismos sonoros, linguísticos, corpóreos e espaciais, esse gênero foi escolhido por sua capacidade de agenciar configurações inversas, criativas, transgressoras e – por vezes – silenciadas de Maceió, capital de Alagoas. Ambas as pesquisas se valeram de técnicas e abordagens metodológicas já consolidadas em 25 anos pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem (FAU-UFAL), que produz investigações que se utilizam da iconografia, história oral, observação sensorial e afetiva dos espaços, registros fotográficos e manipulação de imagens (entre as técnicas de manipulação, a colagem) que servem como respaldo para a construção do conhecimento. (<https://fau.ufal.br/grupopesquisa/estudosdapaisagem/>).



De nenhuma maneira o corpo pôde ir a campo e depois apenas, em um próximo passo metodológico, se manter frente à tela construindo a análise dos dados. Os canais perceptivos estiveram em uso constantemente se o método foi caminhar, provar, tatear, cheirar. As experiências abordadas nasceram de um mundo de desafios e fizeram sobressair, sem uma receita prévia, o que será o fio condutor da narrativa: os sentidos, com destaque para a sonoridade.

Neste trabalho, as sonoridades se sobressaem não apenas como um canal perceptivo, mas como um processo de experimentação, como um método de abordagem à cidade e forma de espacialização. Tal caminho pressupõe o reconhecimento de distintos corpos e suas demarcações territoriais e geográficas que englobam a memória, sensações e sentimentos para situar e refletir sobre as dinâmicas urbanas de modo menos usual.

Se, a princípio, este não é o canal perceptivo mais empregado no campo da arquitetura, urbanismo ou design, o fato de ter-se oferecido, sem ser escolhido previamente, ressalta-o como um veículo de conexão para experimentos diversos, apenas comungados na sua insistência em sobreviver, apesar de tudo. Esses sons reverberam começos. Como mostra Deleuze e Guattari (2012) quando nomearam um dos platôs, ritornelo⁶. E ecoam em outros escritos quando o que está presente são origens, são caminhos de sobrevivência. Quando não existem receitas e protocolos.

⁶ A forma sonata utiliza o ritornelo para retornar a um mesmo ponto de maneira diferente. O ritornelo, conceito de Deleuze e Guattari (2012, p.124), refere-se à repetição como experiência, que funciona a serviço da diferença territorial. Pois, “no seio do novo agenciamento, uma reterritorialização se faz.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 141). Entretanto, “não se trata, certamente, de outorgar a supremacia a tal ou qual arte em função de uma hierarquia formal ou de critérios absolutos. O problema, mais modesto, seria o de comparar as potências ou coeficientes de desterritorialização dos componentes sonoros e dos componentes visuais. Parece que o som, ao se desterritorializar, afina-se cada vez mais, especifica-se e torna-se autônomo, enquanto que a cor cola mais, não necessariamente ao objeto, mas à territorialidade. [...] E isto não acontece sem grandes ambigüidades: o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer. Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo se mexer com cores.” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 175-176).

No princípio, as decisões eram boas e todos os acordos estavam ainda possíveis.

Levantada a proibição de existir, tudo se apressou a escutar seu nome para criar seu corpo, ter espírito, entidade, vontade de também criar. Mesmo aquilo que não viveu pôde criar corpo, caber no som.

(...)

A quebra do silêncio pode ser considerada vocábulo, primeiro gesto da língua. As partes canoras imitam a quebra do silêncio inicial e ajudam a criar. Entoar é criação (MÃE, 2021, p.52-53).

Descolar para deslocar

Como separar, como analisar, como dividir o que se sente? Sentir não é sentir uma ou duas coisas – continuamos dentro de uma questão de quantidade, de quantidades. O nosso mundo – o mundo que está em ligação com o nosso corpo – não é um (1), e o nosso corpo também não é um. O que habitualmente se diz é uma simplificação. Vulgarmente, diz-se: o meu corpo no mundo. Quando, afinal, o que deveríamos dizer era, não os nossos corpos – pois tal pode gramaticalmente enganar-nos ou dar uma imagem errada do que queremos dizer – deveremos, sim, dizer então, em alternativa, algo que rompe precisamente com a gramática, com a linguagem; ou seja: o conceito que temos do corpo interfere na linguagem até porque, diga-se, a linguagem, a gramática, quer também interferir na ideia que temos sobre o corpo – pois então, o que devemos dizer, o que se aproxima mais da verdade, é expresso obrigatoriamente por um erro, por um abuso sobre a gramática: o meus corpos nos mundos, eis o que devemos dizer; ou talvez, ainda, rompendo um pouco mais com a gramática: o meus corpos no mundos, assim mesmo – o meus – porque só assim se expressam na linguagem duas percepções opostas, mas que existem: a sensação de que o meu corpo é um único (o) e, ao mesmo tempo, é muitos. Fórmula, portanto, que nos parece, provisoriamente, a mais próxima da percepção verdadeira – o meus corpos, o teus corpos, o seus corpos (Tavares, 2021, p. 223).

Para a ciência *clássica*, um problema de pesquisa é engendrado por questões que nos mobilizam numa investigação a fim de resolvê-las, descrevê-las ou melhor compreendê-las por meio de métodos validados cientificamente. Mas como proceder quando o problema não é tão preciso ou delimitado? Quando se trata de pura inquietação apaixonante e entranhada em nosso íntimo que grita a ponto de rasgar nossa carne? Um sentir que necessita ser alimentado, nutrido e saciado?

Seja na busca da dimensão de uma cidade que se desconhecia, seja na entrega em ouvir a cidade enquanto música, por si só, os problemas de pesquisa escapavam dos modelos estruturados academicamente e demandavam uma outra forma de pensar e fazer ciência que permitissem uma abordagem *colada* no corpo, no sentir. Mas não só isso, essas inquietações eram atravessadas também por um pulsar de vida marginal que desestabiliza o *centro da cidade*, provocando sentimentos como o medo, a raiva e o ódio. Mas seriam esses últimos os mais adequados para compreender essas periferias ou margens⁷? Nossa intuição nos dizia o oposto.

⁷ Ao nos referirmos às “margens”, nos remetemos à definição de Thaís Rosa. Estas não necessariamente encontram-se fisicamente distantes do centro da cidade, mas “são reiteradamente invisibilizadas,

A experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. experimentar significa atuar sobre os dados e criar a partir dele. [...] A palavra *experiência* provém da mesma raiz latina (per) de *experimento*, *experto* e *perigoso*. [...] Por que alguém se arrisca? O indivíduo é compelido a isso. Está apaixonado, e a paixão é um símbolo de força mental (Tuan, 2013, p. 18-19).

Desta maneira, perseguimos as questões que atravessavam nossos corpos e incitavam várias formas de experimentar o que para nós ainda era desconhecido e perigoso. Foi no perseguir de uma miscelânea de signos e afetos que os nossos corpos foram lançados em campo, sem muito compreender e despidos de certas contenções sistemáticas e orientações metodológicas que demarcavam as maneiras de aproximação e entendimento – pois assim opera o amor, sem se deixar ser definido ou encaixotado, como uma força que nos obriga a deixar sentir, experimentar, vivenciar e inspirar. Portanto, dos sentidos, compreendeu-se os afetos. E foi surgindo o entendimento que o elo de ligação se fazia sobretudo pelo amor.

Existe uma relação direta entre estruturar e objetificar que diz respeito à natureza do espaço. O pensamento comum e estruturante de como temos produzido culturalmente os espaços captura e hierarquiza os nossos sentidos, e assim, a forma como percebemos o mundo. Sabe-se que a invenção da perspectiva, se configurada no contexto renascentista, selava o distanciamento sujeito/objeto e assim, concedia o instrumento para que a visão assumisse a condição de proeminência e de descolamento dos demais sentidos do corpo. Este processo, que atinge arquitetos e outras profissões que usam o desenho técnico como ferramenta primordial, levou à proeminência do pensamento abstrato e intelectualizado, o que não apenas expressa, mas também, condiciona a nossa percepção e impossibilita uma leitura de significação coletiva e sensível do espaço.

A objetificação do outro também fala sobre aproximação e afastamento, acentua, de algum modo, a forma como ocorre essa relação que atua em diferentes corpos, não apenas naqueles localizados em territórios considerados marginais. *Por outro lado, podemos perguntar-nos não apenas onde se localizam as sensações, mas o que são elas, que coisas movimentam, que movimento têm elas próprias?* (Tavares, 2021, p. 349). O amor pode agir em prol dessa desobjetificação porque aproxima, acolhe uma relação de intimidade, permite outros tipos de encontros e de mapeamentos. Insiste em querer engolir o corpo-questão a qualquer custo. Por isso, *os meus corpos nos mundos*, não iniciou sua pesquisa no local demarcado, mas nas questões incorporadas que foram acumuladas e inquietaram a carne antes mesmo de qualquer elaboração intelectual rebuscada. Aconteceram pelo acúmulo de outras vivências, na distração e atenção em diversos momentos anteriores. E de alguma forma, a *collage* se torna expressão disto: corpos amalgamados, misturados, em um desmanchar de limites que o amoroso pressupõe.

A prática situacionista, que experimenta e compreende os espaços através dos sentidos do corpo, serviu de inspiração para dar início ao que seriam derivas e errâncias. Entretanto, ao considerar o campo não apenas como o que está posto lá fora, mas também enquanto lugar inscrito em nosso próprio corpo e os acoplamentos maquímicos que ele produz consigo mesmo, com outros corpos, com as tecnologias e com suas paixões, o seu engajamento do corpo enquanto método foi ganhando

deslegitimadas ou criminalizadas nas narrativas de modernização que delineiam historicamente o Estado e suas territorializações” (Rosa, 2018, p. 186). E “podem ser políticas, religiosas, sociais, administrativas, culturais – sem que se recubram de forma a criar espaços fixos, homogêneos, unificados e submetidos às mesmas clivagens”. (Rosa, 2014, p.24).



uma maior densidade. E nesses caminhos, um tipo de *collage* metodológica foi se construindo a partir do sentir. Uma *collage* para além da estética, uma *collage* de pensamento, métodos e experimentos.

E se por vezes nos deparamos com situações perigosas e/ou inusitadas, fomos impelidas a nos descolar – ou deslocar – de nossos lugares e retraçar nossos percursos diante do inesperado. Foram vivências arriscadas ou por vezes muito banais, que fizeram surgir a demanda por um outro proceder. O corpo empenhado pelo amor anseia por um devir mais intenso, em um fluxo ininterrupto perante o desejo que habita em quem pesquisa e o corpo-questão desejado. Nesta busca, o amador projeta-se ao encontro imediato, sedento, por vezes, a ponto de se lançar ao perigo sem medir consequências para si próprio, atravessando diferentes corpos, espaços e temporalidades. É um devir que aproxima o corpo da própria linha de fuga⁸ por estar tão envolvido, no que Pallasmaa denomina como sendo a *carne do mundo* (2011, p. 10). Ativa-se o corpo como uma membrana de revestimento que empenha suas emoções e associações ao passo em que emancipa percepções e pensamentos. Aciona-se o engajamento da capacidade multissensorial e simultânea do corpo que geralmente é reduzida a um processo de manipulação visual passiva, produzindo afetações na memória, imaginação e integração com o meio.

⁸ A linha de fuga, conceito de Deleuze e Guattari (2011), refere-se à própria linha de desterritorialização, às práticas capazes de desestruturar para se criar mundos. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência (grade) é o fora de todas as multiplicidades. A linha de fuga marca, ao mesmo tempo: a realidade de um número de dimensões finitas que a multiplicidade preenche efetivamente; a impossibilidade de toda dimensão suplementar, sem que a multiplicidade se transforme segundo esta linha; a possibilidade e a necessidade de achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões.” (Deleuze; Guattari, 2011, p.25).

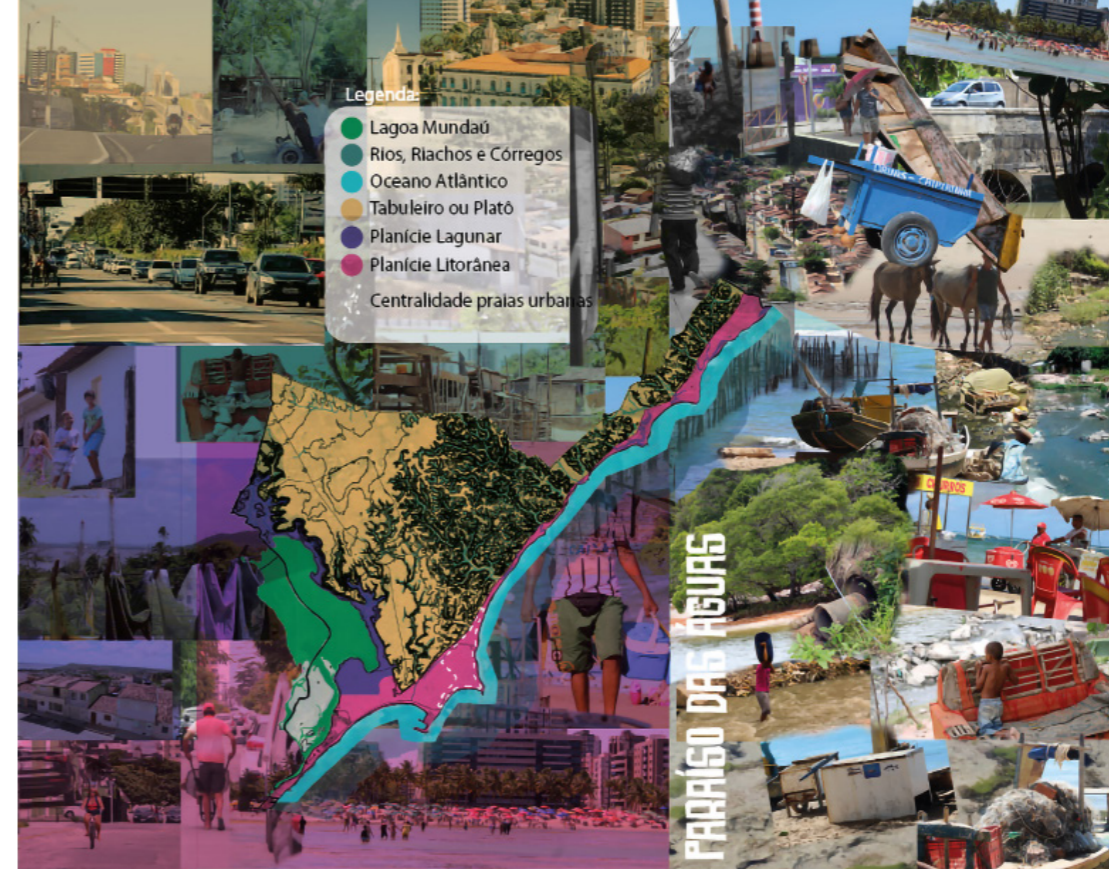


Figura 3 - Collage cartográfica - Maceió, Alagoas. Fonte: Carneiro, 2021.

Geografias periféricas: grotas e tabuleiros

Assentamos nosso lugar de pesquisa e amorosidade em Maceió, capital de Alagoas. Não apenas os nomes da cidade e do estado nos remetem às águas pela força da mídia, mas estão incrustadas na própria etimologia de ambos. A geografia continua sendo preponderante quando se observa a forma como a cidade se desenha. Pois além da presença de mar, lagoas e mangues, as águas moldaram também a terra. E foi assim que surgiram os tabuleiros e grotas.

Nesse cenário, as grotas são formações abruptas de encostas, depressões geralmente decorrentes da ação de cursos d’água. Em Maceió estas formações constituem-se nas principais áreas utilizadas para a instalação de comunidades pobres⁹, embora também sirvam de enquadramento para condomínios de luxo. Estes se instalam em suas bordas que funcionam como bancos de reserva de vegetação para a cidade, visto algumas delas serem tão abruptas que inviabilizam qualquer assentamento de moradia humana. Essa caracterização permite que grande parte dos territórios de miserabilidade estejam intrincados nos sulcos da malha geográfica da cidade, o que faz com que a chamada *periferia* urbana seja, na verdade, costurada e multiplicada por toda a sua estrutura, possibilitando que se avizinhem com as centralidades fundamentais da cidade e tenham acesso à sua rede física por vezes de maneira privilegiada. Dessa forma, apesar de não serem exclusivas de Maceió, essas morfologias ecoam espaços subterrâneos e abafados, marcados por uma apropriação histórica e progressiva, o que as tornam elementos básicos de identificação e organização do território urbano local.

⁹ Segundo Relatório da ONU Habitat (2019, p.8) “12% da população total [da cidade] vive em aglomerados subnormais. Desses assentamentos, 100 (cem) estão localizados em “grotas” - fundos de vales, alguns mais estreitos, outros de maior largura.” Desde 2017, o programa Vida Nova nas Grotas, realizado pelo Governo de Alagoas em parceria com as Nações Unidas para Assentamentos Urbanos (ONU Habitat), atua promovendo uma abordagem no desenvolvimento e na melhoria da qualidade de vida dos habitantes, por meio da infraestrutura. O programa teve reconhecimento internacional através de premiações, como por exemplo, a concedida pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) em 2019 e a World Smart City Awards em 2020. Entretanto, para além de uma visão assistencialista, empenhada em resolvê-la como uma anomalia da cidade que fixa seus olhos no desenvolvimento, faz-se importante compreender sua dimensão social e cultural, que aponta para um solo fértil de contribuições ao pensamento urbanístico, ao entendimento da cidade de Maceió e à ampliação da discussão acerca da *pobreza urbana*.

Além das grotas, uma outra “margem” da cidade se constitui numa região de tabuleiros ou platôs¹⁰. Afastada geograficamente do centro, possui um caráter mais popular, incluindo a presença de inúmeros conjuntos habitacionais de interesse social. Posicionada em oposição à *cidade baixa* que contorna os corpos d’água do mar e da lagoa, são paisagens que transitam entre o rural e o urbano, com fitas enormes de casas, que congregam os seus inúmeros conjuntos habitacionais.

A partir da interação com a dinâmica que germina, penetra e configura estes espaços, em seus aspectos comuns, esta outra margem da cidade foi se colando à primeira, embora em sentidos locais diversos. Pois se as grotas se inserem no âmago da cidade, os tabuleiros aqui mencionados surgiram como uma área de expansão, antes vinculados ao uso rural do município, coberta por plantios de cana ou sítios, constituindo um engendramento diverso do que ocorre nas grotas. Se diferem neste sentido locacional e de uso, aproximando-as, temos o fato de que são geografias que realizaram uma *collage* singular com a terra e a água, nas quais nos embrenhamos, e que se unem neste esforço de análise.

Entretanto, a pobreza também é plural. Há diferenças substanciais entre as comunidades que se instalam no alto de morros e as que ocupam os fundos de grotas. Por exemplo, por se encontrarem abaixo do nível da malha urbana, as grotas nem sempre se fazem presentes visivelmente nas paisagens cotidianas. Suas existências permanecem dissimuladas ainda que se encontrem totalmente inseridas nas áreas de referência da cidade. Desta forma, além de sua condição de miserabilidade promover a não inserção na sociedade civil, por questões políticas e também de uma dimensão cultural e estética, o fator geomorfológico corrobora ainda mais para a (in)visibilidade desses territórios. Com relação aos tabuleiros, a ocupação é mais recente do que a das grotas, entretanto ambos têm conformado territórios com elevado adensamento, que ocorre em um ritmo mais intenso se comparado ao de várias partes da cidade.

As marcas que conformam esses territórios nem sempre estão explícitas. Apesar de dispersas em seus espaços e dinâmicas, são dissimuladas pela forma como operam as estruturas de poder, que esvaziam vários de seus sentidos. Ao passo que a lógica desses territórios populares funciona se movimentando em um nível diverso e próprio do que acontece em outras regiões de Maceió, há um reforço do que deve continuar sendo negado. Ainda que estejam omissas da paisagem mais visível, não se furtam de que suas narrativas sejam moldadas pelos interesses dos veículos de informação das grandes mídias. Estabelecidos pelos termos de dominação e produção de conhecimento moderno, estas mídias operam reduzindo o discurso – ou a visão de mundo – a recortes do que lhes convêm. Tais delimitações da forma de (re)conhecer e dialogar com a cidade não se restringem a um ocultamento, mas a uma intervenção sem qualquer neutralidade. Há nesse funcionamento, a captura para um centro, uma forma codificada, determinada e acabada que alia sempre margem e marginalidade.

Em contraponto a esta visão que surge a partir da docilização dos corpos de sujeitos e territórios, escoam fluxos que não se limitam à subjetividade dominada, mas tendem a uma variação contínua de uma linha de fuga, que possui uma capacidade de desvio das

¹⁰ A ocupação mais adentro do planalto se iniciou com a implantação de sítios e chácaras com características rurais e foi se desenvolvendo com a pavimentação das avenidas Fernandes Lima e Durval de Góes Monteiro, tornando-se o principal vetor de ocupação urbana a partir da década de 1940 e se intensificando com a implantação do Distrito Industrial na década de 1960, e do atual Polo Multissetorial, e da Universidade Federal de Alagoas em 1970. Devido à sua extensão e valores abaixo das demais áreas do entorno da cidade, essas regiões tornaram-se cenário de construção de inúmeros conjuntos habitacionais, em geral pouco compromissadas em prover boas condições de habitabilidade (SILVA, 2021).



leis e dos códigos. Parece haver nas grotas e tabuleiros um amontoado de símbolos de diferentes espaços urbanos codificados. Uma convergência de significados sem os contornos que geralmente os delimitam.

A conformação de um lugar que está inscrito às margens do que a cidade permite e acolhe, é, entretanto, permissiva em suas estéticas e vivências. Possibilita juntar o que não seria permitido, circular quem não é autorizado, conviver o que não é esperado. Acolhe os restos, os descartes. Incorpora a lógica do deslocamento, seja pelo constante e necessário esforço dos corpos, seja pelos vários tipos de materialidades que, inacabadas, se unem para formar algo. “Unir, colar, pregar, destruir para remontar, refazer, ressignificar, ocupar, existir! Deixar de existir, se transformar, existir de novo. Noutro, noutra coisa. Estar.” (Carneiro, 2021, p. 190). O corpo habita a cidade em uma direta experimentação e adaptação com as sobras, no fulcro da inventividade, da versatilidade, do rearranjo e da bricolagem.

Paisagem, fragmento e gambiarra

Ao dispor estar em campo para apreender as grotas e tabuleiros, o território parece se esgarçar e impregnar os sentidos do corpo. “As paisagens e o conhecimento da paisagem se desenvolvem em manchas. [...] as manchas se espalham, transformam, fundem, repelem umas às outras e morrem” (Tsing, 2022, p. 331). Gradualmente, suas singularidades eclodem em uma aparente associação de fragmentos diversos do que remete ao fora. “O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento. Trata-se de uma questão de velocidade e mobilidade que aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso” (Tavares, 2021, p. 37).

Foi a experimentação que passou a deformar algumas definições envolvendo gesto, corpo e território; e fez perceber que, de certa maneira, o lugar se aproxima da iminência que a *collage* de fragmentos parece exigir.

O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos – pois tal é a sua natureza (Tavares, 2021, p. 36-37).

Os fragmentos estão submetidos ao constante encontro com a diferença e, ao se conectarem multiplicam centros e fundos em si mesmos, o que, portanto, pode ser compreendido como o desenrolar de um movimento sem fim, que tem sempre uma ponta solta para novas conexões. Efusiva dança do devir.

Por outro lado, foi em razão do afastamento do centro, que as habitações planejadas localizadas no tabuleiro de Maceió foram tomando vida própria, se expandindo, metamorfoseando, tornando-se bairros – quiçá, tomando feição de uma outra cidade. Se é constituído em grande parte por casas iguais para diferentes corpos, diferentes famílias, estas, pouco tempo depois de habitadas, começam a se reconfigurar em função dos que ali se abrigam: o corredor ao lado da casa vira uma cozinha, um puxadinho no quintal vira um outro quarto; a garagem, um espaço de trabalho. E assim um certo tipo de gambiarra vai moldando a casa – antes, réplica de todas as outras.

Nesse ponto, faz-se importante mencionar a dicotomia entre tecnologia/gambiarra. Enquanto a primeira – com seu conjunto de métodos, técnicas e ferramentas – é tomada como um campo teórico e prático do saber científico, a segunda – com seus mais diversos artifícios – é tida como um saber *popular, do cotidiano, da improvisação*. E esta diferença contamina o método e frequenta o âmbito universitário. A primeira integra o centro dos discursos hegemônicos sobre como fazer pesquisa. A segunda se encontra às margens, apesar de poder apresentar um intenso caráter operacional, artístico e criativo. Mas a distinção entre esses dois campos usualmente não se constitui em uma linha tênue que pode ser facilmente rompida. Embora métodos, técnicas e ferramentas tecnológicas e gambiológicas possam se entrelaçar a todo momento, está em jogo também uma relação de poder, que não é facilmente ultrapassada.

As possibilidades trazidas pela gambiarra às vezes são tão mágicas que a casa vira um mercadinho, uma padaria, uma farmácia, uma creche, uma loja de construção, uma igreja etc. Essas transformações também são reflexos da forma dita racional, tecnológica e institucional de projetar esses conjuntos, que são planejados e edificados como uma extensa área de residências, muitas vezes sem contar com nenhum equipamento de suporte urbano disponível em suas proximidades. Aos poucos, esses conjuntos vão se expandindo em direção aos loteamentos que os cercam. Estabelecimentos comerciais, barracos, puxadinhos e casinhas vão surgindo, dando origem a pequenos subconjuntos – como se fossem novos membros que vão se acoplando ao corpo da cidade-periferia. Como resultado desse processo, surgem os becos, atalhos, desvios, linhas de fuga, que também encontraremos, sob outro formato, nas grotas.

Pois também é possível perceber as gambiarras do próprio processo de urbanização, através de subversões e pactos essenciais à cidade dita oficial, que também usufrui, quando do seu interesse, de práticas próximas ao “jeitinho”, às camuflagens, aos pactos pouco claros. Por vezes, para benefício dos seus dirigentes, por vezes, dado que a realidade se torna mais complexa que o conjunto de normas e leis que regem a vida urbana. Esses processos, fruto da forma de habitar essas espacialidades poderiam se aproximar da noção dos *bricoleurs*, no sentido de que “podemos desviar múltiplas coisas deste ou daquele conjunto funcional para vários outros, mas também porque nossas próprias máquinas se engrenam multiplamente” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11).



Certamente a prática da gambiarra é sempre um risco dentro de uma situação limite, mas para seus praticantes, muitas vezes é a única alternativa para superar outros riscos e dar continuidade a uma forma de vida que não é organizada pela segurança, mas sim, pela negociação entre muitos perigos. E não é só uma questão de sobrevivência. É também a criação impulsionada pelo desejo de ter acesso ao que lhe foi negado pelo mesmo sistema que lhe impõe essa condição de insegurança. A gambiarra pode também ser forma de dispêndio e prazer (Porto, 2018).

Colando a paisagem ao corpo amador

“Conhecer será mais uma experiência e interação com o objeto do que a apreensão deste” (Porto, 2018, p. 250), só assim questões (im)precisas e (in)delimitadas, como as nossas, puderam ser (re)articuladas. Foi preciso deambular pelo mundo de forma desorientada, apaixonada, amadora, a fim de construirmos uma outra máquina de guerra capaz de potencializar nossas capacidades de afetação. “Deambular não significa que o conhecimento esteja necessariamente submetido à errância; significa que ele se faz pouco a pouco, por meio de junções sucessivas, percorrendo relações que atravessam a experiência pura” (James apud Porto, 2018).

Gilles Deleuze e Félix Guattari vão falar em ciências ambulantes. São as que seguem um fluxo, no qual “acidentes” são aguardados e até bem-vindos (2012, p. 42). Por outro lado, os autores falam de ciências régias, que se ligam a mapeamentos formais. No caso, estas duas ciências podem motivar e resultar em experimentos diversos, sendo que quando nos distanciamos da tentativa de ordenar dados em termos de linhas, palavras e formas, as tais ciências ambulantes se fazem mais promissoras.

As ciências ambulantes contentam-se em inventar problemas cuja solução remeteria a todo um conjunto de atividades coletivas e não científicas, mas cuja solução científica depende, ao contrário, da ciência régia, e da maneira pela qual esta ciência de início transformou o problema, incluindo-o em seu aparelho teorémático e em sua organização do trabalho. (Deleuze; Guattari, 2012, p. 45).

Figura 5 - Collage de sensações na grota. Fonte: Carneiro, 2021.



Figura 6 - Inversos da carne. Fonte: Feitoza, 2022.

Deambular por essas margens, seja por sua experimentação através de um corpo que lhes é estranho, ou por aquele que é tão seu que já não se distingue mais o que é carne e o que é espaço, foi um processo que demandou, por vezes, o afastamento dos campos formais da arquitetura, urbanismo e design. Em contrapartida, aproximou-se do conhecimento cotidiano daqueles que à primeira vista não tem a preparação técnica e científica para elaborar projetos, mas que encontram na gambiarra a referência para não só sobreviver, mas se situar de forma criativa no mundo.

O que percebemos quando acessamos o campo de pesquisa desprovidos de certa segurança? O que ocorre quando ultrapassamos, ainda que de maneira sutil, alguns limites dos procedimentos metodológicos esperados e nos jogamos no mundo? Deixar-se envolver na *carne do mundo* é permitir viver ativamente as experiências que o meio promove, se permitir ao encontro e diálogo também enquanto ser vulnerável a estas aproximações.

O corpo que busca uma aproximação inclusive em situações de medo e vulnerabilidade possibilita outros tipos de engajamento. Como exemplo, permitir-se vivenciar uma das grotas de Maceió em meio à noite, quando o próprio acesso de dia é altamente não recomendado, sob a alegação de perigo. Mas foi este acesso noturno, inicialmente matizado pelo medo, que viabilizou uma impregnação da percepção sensorial e produziu uma maior atenção à imersão, instigando outros entendimentos sobre o corpo-pesquisador. Nesta imersão, os atravessamentos do ambiente passaram a demandar uma urgente compreensão, que não se refere ao sentido de definir uma verdade, mas a uma ampliação da capacidade de conexão que se relaciona diretamente com as processualidades em curso. Um acionamento da capacidade de imaginação multissensorial. Trata-se de aberturas produzidas pelo afeto, pela paixão, que atenuaram a susceptibilidade ao medo, para se abrir aos diversos tipos de encontro que a interação permitia.

Tal apreensão mobilizou as divergências e convergências do que se entendia como grotas e de como a vivência nessa margem se des(re)organiza e (des)cola em meio ao tempo e espaço. A partir desta imersão, o vídeo a seguir arrisca trazer uma *collage* de sensações. Como a paisagem cola no corpo? <https://youtu.be/OmGY45085zs>.



Figura 7 - Amadores. Fonte: Feitoza, 2022.

A partir da experiência que se inicia com a noite, os sons e os demais sentidos afloraram e evidenciaram a fluidez do território, proporcionando desdobramentos diversos desse experimentar. Uma *collage* de sensações que teve como disparate provocar um certo tipo de imersão sensorial. A multiplicidade que se apresentava na noite não se fechava entre os humanos: acolhia os animais. Eram os sons do porco, da galinha, dos cavalos. Eram as moscas, as formigas, os vermes aflorando, seja pelo toque, seja pela imaginação. As plantas brotavam na lata reaproveitada, a água servida corria em frente à casa. Uma miríade de seres vivos em uma azáfama constante furava o silêncio, que não abafou o ruído de tiros ao longe.

Nesta e em outras imersões, o que foi vivenciado foi a superação do medo pelo amor enquanto agenciamento para o sentir. Há amor, mas *amor-tecido*, tecido pelo *zig zag* de linhas que não se alinham, nem se aquietam. Amortecido pelo amanhecer da noite ou pela incorporação dos sons. Um amor que nos dominou com tamanha intensidade que arrumou um jeito de costurar o afeto na carne, de tentar marcá-la a todo custo.

Também assim se construiu o invólucro (In)versos da Carne, uma *collage* de paisagens e afetos que se inscreveram na camada mais superficial do corpo: a pele. Mas nem por isso, menos profunda. Foi pensando a tatuagem a partir do maloqueiro, habitante presente tanto na grotas como no tabuleiro, que a paisagem-colagem foi inscrita na pele. Não apenas como uma forma de expressão e afirmação de sua existência, mas como um gesto através do qual ele, o maloqueiro¹¹, se (re)criava por meio da demarcação e inscrição da carne. Dele, da sua relação corporal com o mundo, surgiu a inspiração para construir uma roupa que figurasse como uma tatuagem contínua, completa.

¹¹ A palavra maloqueiro corresponde a um regionalismo alagoano utilizado como estigma social para se referir a uma variedade de corpos masculinos com aparência e costumes inversos ao que se considera "padrão", sendo por isso marginalizados dentro da sociedade (Dicionário Michaelis, 2023). No entanto, o que a pesquisa revelou foram corpos em geral masculinos, subversivos, que num sentido inverso ao movimento que insiste em afastá-los, escondê-los, combatê-los, agem ao inverso, buscando se apropriar da cidade com seu maior e por vezes único recurso: seus próprios corpos. Daí sua potência para pensar cidades, são corpos urbanos híbridos com transgressoras formas de ser, habitar, performar, que não só transitam entre margens e centros de formas inventivas, mas também as edificam.

Traçando as primeiras orientações para execução dessa experiência, o elemento primordial a ser definido foi o tecido. Este, deveria se moldar ao corpo, imitando um tipo de pele. A segunda definição foi em relação às *tatuagens*, que deveriam ir além do simples ato de inscrever sobre a superfície, mas também na utilização de técnicas e instrumentos que permitissem furar, penetrar, atravessar o material têxtil. Para tal, mobilizou-se tintas, linhas, fitas, retalhos de tecido, missangas, adesivos, plástico filme, cola, que se fizeram aderentes ao corpo pesquisador, ele toda uma única *collage*.

Portanto, o que esses processos demonstraram é que não se tratava de perceber os saberes que emergiam da paixão em oposição aos saberes científicos, mas de refletir sobre a potência da entrega enquanto método de pesquisa, um campo de agenciamentos no qual a particularidade de cada experiência vivenciada pode fornecer reflexões não estratificadas sobre os espaços urbanos. Pois considera as ligações entre o eu e um coletivo de objetos, discursos, cenários e outros corpos, contemplando os prazeres e as criativas técnicas de experimentação que o amador desenvolve para intensificar suas sensações e percepções. Ao mesmo tempo em que também é um corpo que se habitua ao objeto de sua paixão e se produz junto a ele, e não face a ele.

Sons como *collage*: a música como guia, mas também como grito para sobreviver

A narrativa sobre a noite na gruta foi uma das fontes de chegada dos sons para a pesquisa. A partir do contato íntimo com a gruta foi possível perceber que, no cotidiano, determinadas características literalmente ecoavam para fora de suas demarcações físicas, conduzindo a derivações de territorialidades da *pobreza* para além do seu contexto espacial. Tais demarcações começaram a ganhar evidência a partir do deslocamento entre as centralidades e as margens da cidade, movidas pelos sons.

Nesse trajeto, as vozes de comerciantes e pedintes apontaram mais uma vez para tal questão. Agora fora das delimitações da gruta, o som surge como um artifício eficiente para sobrevivência e reconhecimento na cidade. Sem precisar se aproximar ou ser visto, através dele, se alcança o outro sem qualquer necessidade de consentimento. Dessa forma, diariamente, ambulantes e pedintes perfuram fronteiras e ganham a atenção de possíveis compradores e doadores, atestando a potência deste artifício sonoro frente aos abafamentos que a cidade promove. Em busca da sobrevivência, disputam o espaço e lidam taticamente, desde a maneira de ofertar suas mercadorias e serviços, até a forma de provocar o encontro com aqueles que os negam.

Os sons cotidianos são penetrados por uma espontaneidade carregada de signos, fragmentos e restos que levam a evidenciar estruturas invisibilizadas. São justamente eles que anunciam a passagem da informalidade que opera a partir do mínimo. Para quem busca ouvir a cidade, esses sons servem como um indicativo para a localização de uma parte da *pobreza* mais miserável. Em locais de alta aglomeração, o eco de suas vozes alcança possíveis clientes e compradores, inclusive antes da visualização dos mesmos e de seus produtos.

Os ambulantes disputam o espaço e lidam taticamente desde a maneira de ofertar suas mercadorias e serviços, até a de provocar encontros. Não há fachadas extensas, nem rostos a mirar, se trata de sons entoados a partir da fisicalidade dos corpos. Sons, que tensionam e que por vezes, praticamente engolem esses trabalhadores informais na sua própria disputa pela oferta. Através do corpo carregam, empurram, conduzem e dão voz para contaminar este habitar e provocar o encontro com o outro. De modos diversos, a informalidade constrói soluções com o que se mostra disponível e transforma o espaço público em um possível mercado. Através do canal invisível da sonoridade, margens, periferias, centros, bairros de classe média, conjuntos



habitacionais, finalmente se amalgamam.

A apreensão de fragmentos sonoros promove que todo conjunto se reorganize em uma configuração espacial diferente da comum. Durante o processo investigativo, a *collage* a partir da percepção de uma cidade que se apresenta por meio de fragmentos acústicos, pareceu uma produção capaz de criar possibilidades difusas da ordem narrativa. Neste caso, quando se trata dos territórios às margens como é o caso das comunidades de grotas e tabuleiros, que se definem pela capacidade de desvios dos códigos estabelecidos, de outras conexões, fluxos e maneiras de afetos que influenciam seus modos de vida, possibilitou-se um processo criativo originado pelos próprios encontros, neste caso, de caráter intangível. Ou seja, outras configurações espaço-afetivas.

Os movimentos ganham uma liberdade invulgar quando o centro se move, quando desaparece, quando se esconde. Há, na imaginação, uma ruptura com o desenho geométrico, e um avançar em direção ao desenho livre. Faz sentido pensar, quando muito, numa geometria esquizofrênica, uma geometria de vias duplas e simultâneas, vias que se contradizem, geometria impossível de construir, de ser transformada em coisa com volume; geometria surpreendente, geometria torta (Tavares, 2021, p. 28).

Os caminhos apontados pelos sons também trazem outros tipos de convergência, como por exemplo, os trazidos através da paixão pela música. A história do *blues* é usualmente contada como nascida com o grito do primeiro escravo negro que chega na

Figura 8 - Centro-periferia, o corpo e o desmanchar de fronteiras. Fonte: Carneiro, 2021.

América do Norte, os *hollers* – gritos de entonações estranhas que cortavam os céus do Novo Mundo como uma espécie de sonar, explorando o território desconhecido. Vistos como ferramentas de trabalho, aos negros inicialmente, tudo lhes era interdito, inclusive tocar instrumentos de percussão ou sopros, pois receava-se que pudessem ser usados como um código, incitando à rebelião. Assim, a voz ficou sendo o principal – senão único – instrumento musical do povo negro. Esses berros eram expressões tão pessoais que identificavam imediatamente que os emitia, “aí vem o Sam”, tornando-se uma forma de comunicação nos campos do sul dos Estados Unidos. Eram ouvidos também nas ruas das cidades, onde vendedores ambulantes negros anunciavam produtos ou serviços através de um pungente canto rítmico (Muggiati, 1999).

Se pensar no *blues* salienta-se a força da voz, não ocorre de forma muito diferente a adesão ao rap, também sendo ele gênero que tem como berço as culturas negras da América e no qual o canto/fala tem fundamental importância. E foi através do som, agora musical, que regiões da cidade foram sendo adentradas e que produziram outros tipos de *collage*, que de fato, se iniciaram com processos de decupagem. Por exemplo, experimentos que extirparam a voz dos instrumentos em faixas musicais do rap, na tentativa de desvelar-lhes outros sentidos. Experimentos que viraram paisagens, mas ao final definiram exercícios que fluíram rumo aos recursos da *collage*.

Este outro caminho de lidar com os sons, o amor pela música, permitiu experimentá-la através de diferentes prismas – sonoros, imagéticos, performáticos, espaciais – descolando-a sempre de seu lugar de origem na tentativa de operar outras conexões. Esse gesto de *cortar e colar* fez surgir outras formas de deambulação que esbarraram na gambiarra enquanto possibilidade de habitar as margens e centros, colocando em jogo múltiplos aspectos do cotidiano.

Considerações finais

Voltando à questão do método e portanto, da gambiarra, seria o habitar nômade dos moradores de rua, as favelas, as grotas, as casas-brinquedos do parque de diversão, as habitações planejadas localizadas nos tabuleiros, ou até mesmo o rap e o grito do ambulante, uma forma de compreender a gambiarra enquanto uma ciência dos inversos? E seria tal ciência a que provocaria o desmanchar das fronteiras de imagens, cores, transformando tudo em uma mistura que, desapegada dos sentidos, se entregasse à própria fruição estética?

O que se buscou explodir foi o que usualmente se coloca como formas dicotômicas com valorações opostas: a cidade oficial e a das margens, o centro e as periferias, o saber científico e o perceptivo, a técnica e a gambiarra, o profissional e o amador. Foi o desejo de não apenas anotar, fotografar e contemplar, mas também de se envolver de forma afetiva com os imensos espaços denominados periféricos da cidade que nos permitiu chegar na *collage* que aqui se apresenta com sua força estética. Pois apenas o que aponta para a coexistência do diverso, da quietude e do movimento simultaneamente poderia se aproximar e conversar com as vidas encontradas nas grotas e tabuleiros de Maceió. Apenas recortes, superposições, explosão de cores, imprecisão de traços, num acolher, desaparecer, num expulsar pedaços poderia trazer a força expressiva dos espaços vividos. E, ao serem recolhidas em documentos acadêmicos, as colagens buscaram demonstrar que é possível construir metodologias que ressaltem a arte como viés de produção de certos conhecimentos e de constituir os subordinados como mestres da cidade. O que ainda se coloca como questão é como fazer com que tais experimentos possam chegar a quem os motivou e desvelar o quanto os próprios mestres encontrarão de si nestas colagens.

Mas, até que ponto os desvelos com a compreensão das margens também não se desdobraram em uma vontade de simplesmente fazer arte? Uma arte da *collage*, desgarrada de documentos acadêmicos e de seus inspiradores urbanos das grotas e tabuleiros. E não seria, indo mais longe e deixando que apenas a poética guie estas conclusões, esse um dos propósitos do amor? Nos virar do avesso? E fazer com que a bandeira deflagrada da comoção social também se torne apenas propulsora da beleza, que subjaz no colorido dos becos, na roupa inusitada do maloqueiro, no bolo confeitado da pequena padaria da grotá, no riso largo do homem que empunha a arma ou do que trata o peixe? Inúmeras elucubrações que, desmanchando as fronteiras entre centro e periferia entre ciência e arte, entre pesquisador e mestre, ficam a aguardar por resposta.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970*. Valência: Fernando Torres Editor, 1984.

CARNEIRO, Ana Karolina Barbosa Corado. *As cidades ocultas dentro de si: ecos do Vale do Reginaldo, Maceió, Alagoas*. 2021. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. Tradução: Ana Lúcia Costa de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. 2. ed. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2012. v. 5.

DICIONÁRIO MICHAELIS, 2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/maloqueiro/>> Acesso em: 30 de setembro de 2021.

FEITOZA, Suzany Mariha Ferreira. *(In)versos: entre músicas, corpos e periferias*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo – Dinâmicas do Espaço Habitado) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

MÃE, Valter Hugo. *As doenças do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2021.

MUGGIATI, Roberto. *Blues: da lama à fama*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAPADAKIS, Andreas, COOKE, Catherine, BENJAMIN, Andrew, *Deconstruction Omnibus volume*. Londres, Academy Editions, 1989.

PORTO, Renan Nery. *Bricoleurs do Fim do Mundo: pensamento bricoleur e práticas de criação de sentido*. Lugar Comum, v. 52, p. 243-257, 2018.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA OS ASSENTAMENTOS HUMANOS. Relatório contendo conjunto de dados atualizados sobre grotas. ONU Habitat, Maceió, 2019.

ROLNIK, R. “Informal, ilegal, ambíguo: a construção da transitoriedade permanente”. In: *Guerra dos Lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2015.

ROSA, Thaís Troncon. *Pensar por Margens*. In: JACQUES, Paola Berenstein.; PEREIRA, Margareth da Silva. (orgs.). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: EDUFBA, 2018. Tomo I, Modos de pensar.

SILVA, Mirele Soares da. *Parque de Nós: uma proposta paisagística no bairro Tabuleiro dos Martins*. 2021. Trabalho Final (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

TRINDADE, Rafael. *Afetos (bio)Políticos – Amor. Razão Inadequada*, 2016. Disponível em: <<https://razaoinadequada.com/2016/09/28/afetos-biopoliticos-amor/>>. Acesso em: 29 de junho de 2023.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Francisco: n-1 edições, 2022.

TUAN, Yi-Fu. *O espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: Eduel, 2013.

“MÁGICO DE OZ” Experimentos com montagem urbana na cidade de Maceió/AL

“MÁGICO DE OZ”
Experiments with urban montage in the city of Maceió/AL

Leandro Ferreira Marques¹ e Flavia de Sousa Araújo²

Resumo

Este artigo aborda a narrativa de medo, insegurança e estigmatização negativa associada aos bairros negros devido à violência letal urbana. É fruto de reflexões de um Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo em Maceió, Alagoas. É importante ressaltar que as cidades brasileiras são permeadas por fortes desigualdades e opressões sociais, como o racismo estrutural. Objetiva-se construir contranarrativas que tensionam as imagens hegemônicas associadas à população negra no espaço público urbano. Utiliza-se a metodologia de montagem urbana e inspirações da filosofia africana do *Ubuntu* para criar colagens através de fragmentos de atividades cotidianas de três bairros negros de Maceió. Concluímos que imagens da cidade não são fixas ou imutáveis, mas influenciadas pela perspectiva de quem as vivencia. Portanto, é fundamental proporcionar interpretações desses lugares que não são de violência. Assim, propomos criar imagens que representem a vida da população negra, sua potência e (re)existência que desafiam a necropolítica.

Palavras-chave: montagem urbana, racismo estrutural, bairros negros, Maceió.

Abstract

This article addresses the narrative of fear, insecurity and negative stigmatization associated with black neighborhoods due to lethal urban violence. It stems from reflections on a Final Graduation Project in Architecture and Urbanism in Maceió, Alagoas. Strong inequalities and social oppressions, like structural racism, are prominent in Brazilian cities. The objective is to construct counter-narratives that challenge the hegemonic images associated with black population in urban public spaces. The method involves urban assemblage and draws inspiration from the African philosophy of Ubuntu to create collages through fragments of daily life from three black neighborhoods in Maceió. We conclude that city images are not fixed or immutable, but influenced by the perspective of those who experience them. Therefore, it is important to provide interpretations of these places that go beyond violence. Thus, we propose creating images that represent the life, power and (re)existence of the black population, challenging necropolitics.

¹ Arquiteto e Urbanista formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (FAU-UFAL), mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (PPGAU-FAUFBA), com interesse de pesquisa em bairros negros, raça, racismo e planejamento urbano, Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia e integrante do grupo de pesquisa ¡DALE! – Decolonizar a América Latina e seus Espaços.

² Arquiteta e Urbanista, especialista em Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia (PPGAU-UFBA) e doutora em Planejamento Urbano e Regional pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPPUR/UFRJ). Integrou a equipe responsável pelo Plano Estadual de Habitação de Interesse Social do Pará, na construção e elaboração de políticas habitacionais junto aos Povos Indígenas e Comunidades Tradicionais. É pesquisadora dos grupos Laboratório de Interpretação de Núcleos Habitados (LIN-A) e Morfologia dos Espaços Públicos (MEP-FAU/UFAL).

Keywords: urban montage, structural racism, black neighborhoods, Maceió.

Ponto(s) de partida(s)

Aquele moleque, que sobrevive como manda o dia a dia / Tá na correria, como vive a maioria / Preto desde nascença, escuro de Sol / Eu tô pra vê ali igual, no futebol / Sair um dia das ruas é a meta final / Viver decente, sem ter na mente o mal / Tem o instinto que a liberdade deu / Tem a malícia, que cada esquina deu / Conhece puta, traficante e ladrão / Toda raça, uma par de alucinado e nunca embaçou / Confia neles mais do que na polícia / Quem confia em polícia? Eu não sou louco / A noite chega e o frio também / Sem demora, aí a pedra / O consumo aumenta a cada hora Pra aquecer ou pra esquecer / Viciar, deve ser pra se adormecer / Pra sonhar, viajar, na paranoia, na escuridão / Um poço fundo de lama, mais um irmão / Não quer crescer, ser fugitivo do passado / Envergonhar-se se aos 25 ter chegado / **Queria que Deus ouvisse a minha voz / E transformasse aqui num Mundo Mágico de Oz**

Trecho da música “Mágico de Oz” dos Racionais MC’s (SOBREVIVENDO, 1997, grifo nosso)

Quando eu realmente escutei o álbum “Sobrevivendo no Inferno” dos Racionais MC’s³, aos meus 22 anos de idade, parei para pensar na mensagem e significado dessas letras e de como elas conversam comigo. Falo de uma realidade na qual tive acesso a uma boa estrutura familiar, a boas escolas, a comida, a roupa, a moradia, ao lazer, mas apesar de tudo isso eu sempre me sentia diferente e que precisava me esforçar mais do que os outros para conseguir ser reconhecido, visto, ao menos considerado e escutado. Essa sensação de insuficiência, não reconhecimento e não pertencimento me acompanhou desde pequeno. Só quando entrei na Universidade, local no qual me reconheci como pessoa negra, que me dei conta dos motivos: eu não sou diferente, tornam-me diferente.

Compreender que o racismo antinegro⁴ afeta nossa condição como indivíduo negro na sociedade foi doloroso, mas ao mesmo tempo uma forma de resistência e autoconhecimento. Ao ler Grada Kilomba⁵ (2019) e entender que o racismo tem como característica marcante a construção da diferença ligada à formação de valores hierárquicos de naturalização da desonra e inferiorização de pessoas não brancas, somados as estruturas de poder histórico, social, econômico e político; cheguei a conclusão de que eu também estou tentando “Sobreviver no Inferno”. É do sentimento da música “Mágico de Oz”, o de transformar esse inferno num “mundo mágico”, que

³ Racionais MC’s é um grupo brasileiro de rap formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, considerados o maior grupo de rap do Brasil, foi fundado em 1988 com a preocupação de denunciar a opressão que o racismo e o capitalismo causavam através da miséria, violência e o crime na população negra.

⁴ A fim de enfatizar e não silenciar os demais grupos que sofrem com racismo, o teórico Henrique Cunha, estudioso das áreas de Bairros Negros, Territórios negros, História e Urbanismo Africano, utiliza do acréscimo do termo antinegro para direcionar um dos afetamentos do racismo e, assim, falar com mais propriedade acerca dos problemas específicos que a população negra sofre (BAIRROS, 2021; RELAÇÕES, 2021).

⁵ Grada Kilomba é uma artista interdisciplinar, escritora e teórica nascida em Lisboa (com raízes em São Tomé e Príncipe e Angola), onde estudou psicologia e psicanálise. Doutora em filosofia na Freie Universität, Grada ficou bastante conhecida pelo seu trabalho “Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano” (2019) obra no qual discute sobre os danos psíquicos causados pelo racismo, sendo o livro traduzido e publicado em várias línguas internacionalmente.



Colagem 1 - Aquele Homem - série Transcender: a Cidade dos Sonhos Negros. Fonte: PAULA; MARQUES, 2021.

então se originam os estudos e discussões aqui apresentados: é preciso contraponer, ou seja, construir mundos desejáveis por meio de contranarrativas que enfraquecem a hegemonia colonialista e potencializam cosmopercepções negras e ancestrais, transformando as “armas dos inimigos em defesa” (SANTOS, 2023). Dessa maneira, buscamos desconstruir imagens e narrativas colonialistas que associam a população negra a contextos negativos, retirando-a da condição de opressão e violência, de modo a apontar potentes contranarrativas de reinvenção, resistências e reexistências.

Ressaltamos que a produção desse artigo provém do Trabalho Final de Graduação (TFG) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Alagoas, apresentado em 2022, intitulado: “‘Sobrevivendo no Inferno’: experimentos com montagem urbana na cidade de Maceió/AL” (MARQUES, 2022a), cujo objetivo geral foi buscar enfrentamentos à representação negativa negra na cidade, partindo de um foco no estudo da violência sofrido por corpos negros na cidade. Fundamentalmente da violência letal urbana por meio da análise dos Crimes Violentos Letais Intencionais⁶ entre 2012 e 2021, junto a dados de raça, gênero, renda, educação e densidade demográfica, a partir do estudo de caso do município de Maceió, capital de Alagoas, estado do nordeste brasileiro (Figura 01), cidade no qual cresci e fui criado.

Descobrimos que há uma territorialização racial das mortes violentas letais intencionais nos bairros negros⁷, morrendo uma pessoa negra de forma violenta a cada 18 horas e

6 De acordo com o Conselho Nacional do Ministério Público “A categoria ‘Crimes Violentos Letais Intencionais’ foi idealizada em 2006 pela Secretaria Nacional de Segurança Pública do Ministério da Justiça (SENASP), com a finalidade de agregar os crimes de maior relevância social. São considerados como CVLI os crimes de homicídio doloso, incluindo-se o feminicídio, a lesão corporal seguida de morte e o latrocínio.” (BRASIL, 2021, p. 08).

7 Bairros Negros é um conceito cunhado pelo teórico Henrique Cunha (2021), no intuito de buscar outros discursos e assim melhor descrever as territorialidades negras nas cidades, não reduzindo-a apenas a visão de classe, como comumente é tratado, e portanto desinibilizando a relação racial na organização espacial das cidades para além de não só enxergar essas áreas pelo sentença da miséria e da pobreza

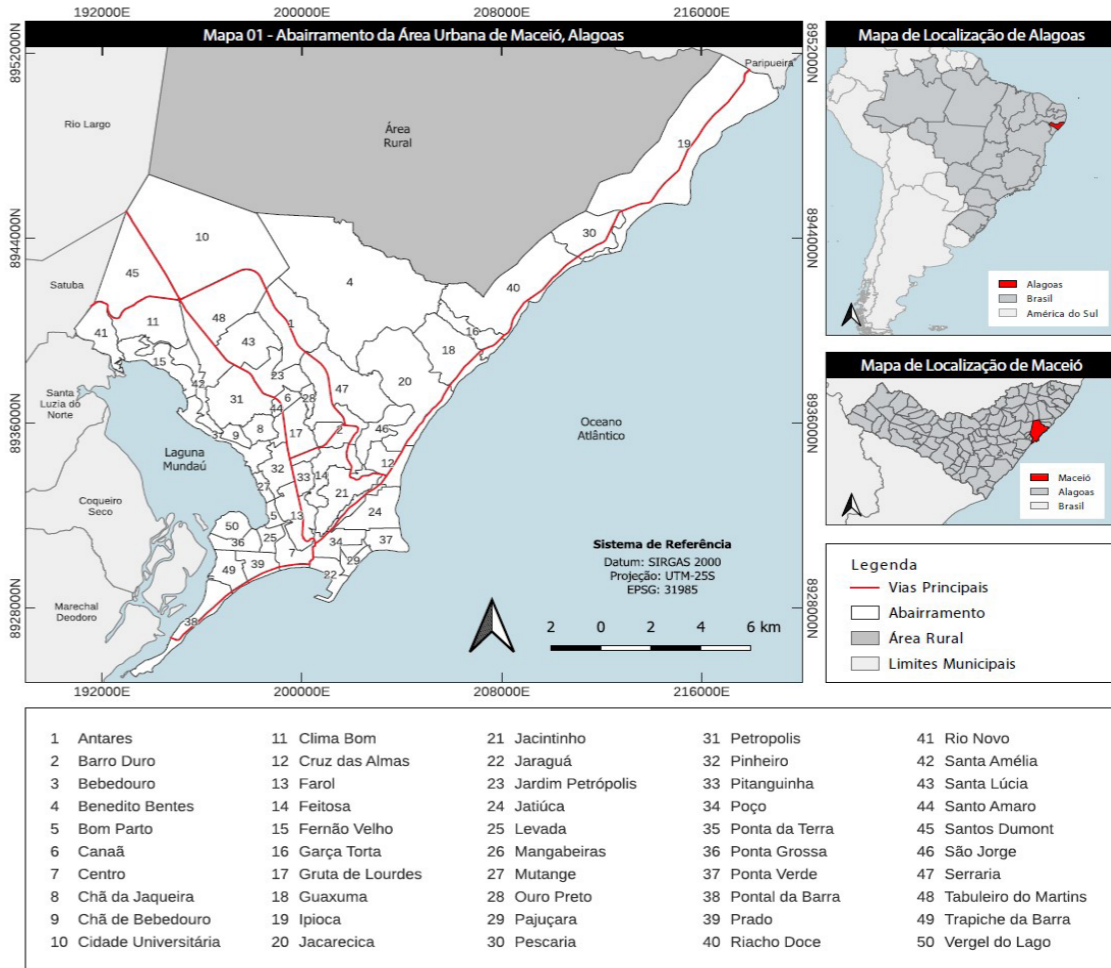


Figura 1 - Esquema de localização do recorte de estudo. Fonte: MARQUES, 2022a.

afetando majoritariamente jovens-homens-negros⁸. Assim, se constrói uma narrativa de medo e insegurança ao redor dos bairros negros, principalmente pelas ações policiais e a constante divulgação de imagens de morte pela mídia, afetando diretamente a produção urbana e arquitetônica desses territórios e reforçando que esses lugares se resumem a violência. A intenção desse artigo foi a resposta que o TFG buscou para esse cenário de violência: construir imagens positivas da população negra no espaço urbano através do uso do método de montagem urbana - melhor explicitado no decorrer do artigo -, especificamente a partir do estudo dos bairros Benedito Bentes, Jacintinho e Vergel do Lago, de Maceió/AL (Figura 1). Bairros negros identificados como os 03 (três) mais vulneráveis quanto à sobrevivência da população negra.

Através das discussões aqui apresentadas também gostaríamos de explicitar que ainda pouco se discute de forma ampla sobre as premissas do fazer e estudar a cidade relacionada à questão racial⁹. No país da falsa democracia racial não basta reconhecer que o campo da Arquitetura e Urbanismo, enquanto mais uma instituição e local de prática, dialoga, absorve, reproduz e perpetua problemáticas estruturais da sociedade brasileira. Também é preciso tomar partido das ferramentas desse campo do conhecimento (no meio profissional e acadêmico) para criar e pensar meios de combate ao racismo. Acreditamos que a Arquitetura e Urbanismo é um campo que permite a concretização da imaginação e idealização de lugares. Como tal, pode e deve ter a responsabilidade de pensar e experimentar possibilidades outras de existência do ser negro no espaço urbano, de projetar utopias conscientes, tanto do amanhã, como

de capital, usualmente, conceituadas por teorias urbanísticas eurocêntricas de negação a diversidade e reprodutora de dualismos e da naturalização da inferioridade dessas áreas: cidade formal x informal, centro x periferia, bairros populares, periféricos, aglomerados subnormais.

8 Vilma Reis (2005) traz o conceito de jovens-homens-negros para tratar de quem mais a violência letal urbana afeta, reforçando as dimensões identitárias e interseccionais, de raça, gênero e geração.

9 Em pesquisa publicada em abril de 2021, o Instituto Locomotiva destaca que 84% das pessoas percebem o racismo, mas apenas 4% se consideram preconceituosas (2021).



do presente e passado nas quais o viver não seja apenas sobreviver. Como nos inspira as cosmovisões dos povos autóctones e afroconfluentes, destacadas pelo intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023, p.15): “quando a gente confluencia, a gente não deixa ser a gente (...), a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida”.

Precisamos de imagens do amanhã; e nosso povo[, o povo negro,] precisa deles mais do que a maioria. Sem uma imagem do amanhã, fica-se preso pela cega história, economia e política que estão além do nosso controle. Um está amarrado em uma teia, em uma rede, sem como se libertar. Somente com imagens claras e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira como podemos realmente chegar lá: em uma realidade do amanhã tudo chegará mais rápido (DELANY, p. 35, 1984, tradução nossa)¹⁰.

Relações raciais no espaço urbano

São Paulo, dia 1º de Outubro de 1992, oito horas da manhã / Aqui estou, mais um dia / Sob o olhar sanguinário do vigia / Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK / Metralhadora

10 Trecho do texto “A necessidade de amanhãs” de Samuel R. Delany (1984, p. 35, tradução nossa). Samuel R. Delany é apenas um escritor, como diz o próprio. Afro-americano nascido em 1942, em Nova Iorque, Delany é um dos mais aclamados autores de ficção científica, especulativa e literatura gay. Tem diversos livros publicados, com destaque para “Hogg” (1994), “Dhalgren” (1974) e “Babel-17” (1966). Em 2002 passou a integrar o Hall da Fama da Ficção Científica e em 2013 foi laureado como Grande Mestre pela Science Fiction and Fantasy Writers of America, tornando-se o primeiro escritor de ficção científica negro com as mais altas honrarias do gênero.

alemã ou de Israel / Estraçalha ladrão que nem papel / Na muralha, em pé, mais um cidadão José / Servindo o Estado, um PM bom / Passa fome, metido a Charles Bronson / Ele sabe o que eu desejo / Sabe o que eu penso / O dia tá chuvoso, o clima tá tenso / Vários tentaram fugir, eu também quero / Mas de um a cem, a minha chance é zero / Será que Deus ouviu minha oração? / Será que o juiz aceitou a apelação? / Mando um recado lá pro meu irmão / Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão / Ele ainda tá com aquela mina / Pode crer, moleque é gente fina / Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá / Tanto faz, os dias são iguais / Acendo um cigarro, e vejo o dia passar

Trecho da música “Diário de Um Detento” dos Racionais MC’s (SOBREVIVENDO, 1997).

Silvio de Almeida¹¹ nos alerta que “[...] a história da raça ou das raças é a história da constituição política e econômica das sociedades contemporâneas.” (2019, p. 24-25). É importante, então, falar de como a história moderna e sua a construção da noção de homem fazem a ideia de raça ganhar relevância social até os tempos atuais. As grandes revoluções liberais que dão base às constituições de igualdade das sociedades contemporâneas fundamentam-se sobre a filosofia iluminista, a mesma que instaurou do ponto de vista intelectual a diferença entre o civilizado e o primitivo, chamando isso de razão e dando como missão de vida ao homem branco europeu (cisheteronormativo e cristão) a tarefa de levar essa civilização aqueles ditos menos desenvolvidos.

Nessa direção, Achille Mbembe¹² (2018a) destaca que o colonialismo surge como um projeto de universalização dos colonizados nos espaços da modernidade e, logo, das atuais sociedades. O racismo antinegro aparece então como um meio de autolimitação do povo negro e de instrumentalização de seus corpos em nome da garantia dessa razão branca. Isso é, a sociedade colonial é construída sob uma narrativa de hegemonia do ser branco, aquele que importa, que deve ser preservado e respeitado, na qual tudo é absoluto e se houver contestação é seguida de repressão. “Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo ‘normal’ com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. **O racismo é estrutural.**” (ALMEIDA, 2019, p. 50, grifo nosso). Dependendo assim de aparatos, práticas e organizações subjetivas e funcionais que sempre se renovam e adaptam para perpetuar a mesma lógica de poder e desigualdade.

Ao aproximar esse fato das cidades e seus espaços urbanos, percebe-se que a colonialidade causa diversos impactos no fazer político, econômico e social cidadão, do micro à macro escala. Numa mesma casa temos a suíte master com jacuzzi e closet e do outro lado um quarto de empregada sem ventilação adequada; numa mesma rua temos pessoas morando em casas e apartamentos de luxo e pessoas sem teto; num mesmo bairro temos condomínios com uma infraestrutura de alto padrão totalmente murados e do outro lado pessoas vivendo em assentamentos precários localizados em encostas; num mesmo município temos áreas com grandes concentrações de

11 Silvio de Almeida é advogado, filósofo, doutor e pós-doutor em Direito pela Universidade de São Paulo. Natural de São Paulo, preside o Instituto Luiz Gama e se consolidou como uma das novas vozes no panorama intelectual brasileiro, principalmente a partir do lançamento de seu livro “Racismo Estrutural” (2019).

12 Achille Mbembe é um dos mais importantes filósofos, teóricos políticos, historiadores e intelectuais sobre estudos pós-coloniais. Professor universitário Wits Institute for Social and Economic Research (WISER) da Universidade Witwatersrand de Joanesburgo, Mbembe nasceu na República de Camarões e ficou bastante conhecido pelas suas obras Necropolítica e Crítica da Razão Negra.

renda, enquanto outras não chegam nem a um salário mínimo; numa mesma região metropolitana temos cidades com áreas contendo grande diversidade de usos, ao passo que outras têm um caráter de uso primordialmente residencial.

“O racismo delimitou não apenas os espaços sociais, mas também os espaços físicos desenhando as cidades de maneira excludente e segregacionista, reforçando a supremacia branca como forma de poder predatório.” diz Joice Berth (2019, online). Ou seja, a raça é um dos fatores fundamentais para consolidação dessa desigualdade e da garantia da hegemonia branca. O acesso ao que deveria de fato ser o Direito à Cidade é definido pela raça, mas não só por ela, também pelo gênero e classe, como nos alerta Mayara de Paula (2019) em sua análise interseccional¹³ da vida urbana em Maceió-AL com foco nas condições de vida das mulheres negras. Dentro dos grupos que fogem da norma branca e logo são hierarquizados em um nível de desonra e inferiorização, há quem sofra mais ainda por ter outros marcadores sociais que os perpassam. De forma similar ao racismo, o sistema patriarcal e o machismo surgem como ferramentas de dominação e violação: às mulheres o direito de escolha é privado, elas são utilizadas como instrumentos para realização de diversas tarefas de serviço domiciliar, produtivas e reprodutivas.

Existem padrões no modo de fazer e pensar a cidade e a arquitetura que colocam as pessoas negras em um constante lugar de subalternidade e materializam relações de hierarquia e dentro desse marcador de raça outros marcadores sociais exacerbam essa opressão. Segundo Joice Berth **“O racismo é um urbanista que planeja e define espaços de morte e vida nas grandes cidades”** (2019, online, grifo nosso). Portanto, repensar o que está posto no nosso campo de Arquitetura e Urbanismo é um dever para tentar superar a colonialidade e seus sentidos escravocratas que ainda perduram, garantem desigualdades sociais e estereotipam bairros negros da cidade e pessoas negras a partir de uma ótica negativa: seja da violência, da miséria, da morte, da fome, da pobreza, da opressão.

As periferias e favelas, são parte de uma importante articulação de desumanização de sujeitos negros, expostos a práticas racistas que culminam com a morte física. [...] **Esses espaços pretos são lugares do racismo que se materializaram para cancelar as outras práticas que figuram no grande guarda-chuva da hierarquia racial histórica. Nesses lugares a permissão social se alia ao descaso e à perpetuação de estereótipos, estigmas e a violência física e simbólica que mata pessoas negras e pobres desde os primórdios desse país** (BERTH, 2019, online, grifo nosso).

Os céus negros no inferno da branquitude

Desnaturalizar a imagem dos dos bairros negros como protagonistas naturais de negatividades - miséria, desigualdade, violência, opressão, pobreza, fome - deve então ser uma tarefa central como resposta e combate a essa visão que reforça estereótipos

¹³ O conceito de interseccionalidade é cunhado por Kimberlé Crenshaw em 1989, como uma maneira analítica de pensar identidade e sua relação com o poder. Carla Akotirene, militante da causa negra, feminista e Doutora em Estudos de Gênero, Mulheres e Feminismos pela UFBA, em seu livro “Interseccionalidade”, ressalta que “[...] por engano, pensamos que a interseccionalidade é apenas sobre múltiplas identidades, no entanto, a interseccionalidade é, antes de tudo, uma lente analítica sobre a interação estrutural em seus efeitos políticos e legais. A interseccionalidade nos mostra como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e fluxos modernos.” (2018, p. 37).

racistas antinegros. No campo da Arquitetura e Urbanismo, pensar em perspectivas de futuro, presente e passado, de outras realidades e ficções através da negritude é uma saída. Imaginar essas outras possibilidades e expectativas é afirmar que as pessoas negras não só sobrevivem ao presente, mas também criam suas próprias formas de viver. Afinal, a sobrevivência não é a história única da população negra. E esse é o “perigo da história única”, como nos alerta Chimamanda Adichie¹⁴: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentiras, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história.” (2018, p. 12). Adichie, então, ressalta: “As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (2018, p. 16, grifo nosso).

O que vivemos hoje é resultado da fragilidade de uma sociedade, de um Estado que constrói instituições que tratam o racismo mas que não combatem os elementos que dão forma e figura [...]. O racismo é discursivo, funciona por meio de discurso e imagens, constrói uma associação entre imagens e palavras, e constitui algo perigoso: aquilo que é ilógico. Racismo é ilógico, torna um discurso ilógico como credível [...]. Por isso as imagens têm peso tão importante. Trabalhamos com o imaginário. É preciso disputar o simbólico. E a arquitetura não pode permanecer inerte (SILVA, 2020, p. 62).

André Silva¹⁵ (2020) nos mostra que o racismo estrutural opera em esferas subjetivas e simbólicas do dia-a-dia. Consequentemente a atuação dentro do simbólico pede que a Arquitetura¹⁶ enquanto campo acadêmico e prático a possibilidade de alteração das estruturas físicas e imaginárias se posicione. Como então pensar sobre outras histórias que não sejam sobre miséria, desigualdade, violência, opressão, pobreza, fome de bairros negros a partir da Arquitetura? De acordo com Thalita Melo¹⁷ e Maria Angélica Silva¹⁸ (2022), para grupos colocados à margem da sociedade em que impera a branquitude, a reconstrução do imaginário e das representações de si, da quebra da autoimagem negativa construída pelo olhar da colonialidade é fundamental para tanto. Nesse sentido, buscamos aqui a construção de outras histórias, pois “[...] quando reiteramos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, **reavemos uma espécie de paraíso**” (ADICHIE, 2018, p. 17, grifo nosso).

¹⁴ Chimamanda Adichie é uma escritora nigeriana, reconhecida como uma das mais importantes jovens autoras anglófonas da atualidade com sucesso na atração de leitores para literatura africana e autora de duas das conferências TED Talk mais vistas de todos os tempos: “O perigo da história única” (2009) e “Todos devemos ser feministas” (2012).

¹⁵ André Luis de Oliveira Silva é Arquiteto, Urbanista e Paisagista formado pela Universidade de São Paulo em 2020, no qual se formou com o seu Trabalho Final de Graduação, “Eu vi o mundo e ele começa dentro de mim: Ensaio antirracista para a Arquitetura”, no qual desenvolve um lindo trabalho acadêmico, artístico e militante acerca do papel da arquitetura frente aos estudos decoloniais e ao racismo.

¹⁶ Tratada aqui como uma coletânea dos demais campos e atuações que abrange: Urbanismo, Paisagismo, prática projetual, o edificado, entre outros.

¹⁷ Thalita Melo é psicóloga e doutoranda em Cidades pela Universidade Federal de Alagoas desde 2018. Tem experiência na área de Psicologia Social, atuando principalmente nos temas: cidades, comunidades, políticas públicas, direitos humanos, instituições.

¹⁸ Maria Angélica é Arquiteta e Urbanista, professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), pesquisadora CNPq e coordenadora do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem desde 1998. Com experiência nos temas da história da paisagem, do urbanismo e da arquitetura; iconografia, arquitetura moderna e contemporânea; patrimônio e design de produtos culturais.

O conceito de Afrofuturismo aborda bem tal cenário: a necessidade de fabular e imaginar mundos outros por meio da ficção no qual a negritude seja a baliza de narrativa de um futuro negro. Segundo Kênia Freitas¹⁹ (2015), enquanto população negra, nós vivemos num duplo trauma: o do passado de escravidão e o do presente de perseguição dada pela violência estatal. Traumas esses individuais, coletivos e correlacionados. É dessa forma que trazemos aqui a perspectiva do afrofuturismo: ela parte de uma premissa de que nossa história negro-africana é apagada devido aos processos de diáspora e violência em que vivemos, assim, temos uma história fragmentada, como pedaços das narrativas que não foram apagadas pelos processos coloniais. Então, precisamos nos dar conta e empoderar desses traumas e para através deles criar e resgatar outras possibilidades históricas. Esse seria o Afrofuturismo, conforme Kênia Freitas (2015), um movimento estético e político multidisciplinar, que parte da narrativa especulativa e fantástica para recuperação e criação de novas concepções de passado, presente e futuro, que se dá através da escrita da ficção científica, da música, do cinema. São exemplos bastante conhecidos os filmes “Pantera Negra”, da Marvel, e “Black is King”, da cantora Beyoncé.

É importante, contudo, afirmar que não estamos querendo negar o presente, apenas pensar em tempos no qual a população negra viva plenamente. Se atravessarmos os horrores impostos pelo processo de colonização podemos afirmar que a distopia para africanos e pessoas que vivem em diáspora por conta do colonialismo já é uma realidade, como afirma Morena Mariah Couto²⁰ (AFROFUTURISMO, 2020). Da mesma forma não podemos destratar o passado, reduzindo-o a aspectos negativos da escravidão e da colonização, não podemos reduzir nossa história a uma história única de existência a partir do domínio da branquitude dessa posta distopia. Assim sendo, surge o conceito de Afrofuturismo 2.0, segundo Reynaldo Anderson²¹ (2016), essa concepção busca ampliar o Afrofuturismo que surge na década de 90: de que a história do povo negro foi sistematicamente apagada, quando, na verdade, ela existe, apenas é ignorada pela historiografia ocidental. Logo, o Afrofuturismo 2.0 busca retomar o conceito inicial de Afrofuturismo e também o expandir para todas as áreas do conhecimento humano. É preciso então resgatar esses conhecimentos.

Ao lembrar que vivemos em uma distopia, devemos também refutar e pensar que utopias também já existiram, existem e ainda existirão, entendendo que a realidade não é estática, mas mutável, muito menos uma só, mas várias. A prática religiosa do Candomblé, estratégia espiritual afro-brasileira derivada de cultos africanos, onde há a crença e culto a um Ser Supremo e a natureza; a existência do Quilombo dos Palmares, surgido em 1594 na região da hoje cidade de União dos Palmares em Alagoas, sendo o primeiro governo de africanos livres das Américas, tradicionalmente chamado de *Ngola Janga* (que significa Pequena Angola), que em seu auge chegou a contar com mais de 30 mil habitantes revolucionários africanos, tendo uma própria estrutura de Estado-nação política, econômica, social e cultural; são fortes exemplos de utopias

19 Kênia Freitas é uma mulher negra pós-doutoranda em Comunicação pela Universidade Católica de Brasília, além de crítica e curadora de cinema, com pesquisas e produções acadêmicas voltadas para Afrofuturismo e o Cinema Negro.

20 Morena Mariah Couto é pesquisadora, escritora, palestrante e graduanda em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente, é e criadora de conteúdo digital na plataforma Afrofuturo, iniciativa de educação multimídia que trabalha com perspectivas afrofuturistas. Além disso, também trabalha como assessora parlamentar na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, auxiliando em ações de combate ao racismo e garantia de direito de crianças e jovens.

21 Reynaldo Anderson é afro-norte-americano/estadunidense, atual Diretor de Pós-Graduação e Professor Associado de Africologia e Estudos Afro-Americanos na Temple University em Filadélfia, Pensilvânia e Diretor Executivo e cofundador do Black Speculative Arts Movement (BSAM), uma rede internacional de artistas e intelectuais, além de pesquisador com diversas produções sobre estudos africanos, de comunicação e afrofuturismo.

negras.

Nós estamos declarando guerra às utopias messiânicas que prometem um futuro melhor; declarando guerra aos projetos que nos impedem de enfrentar o presente; declarando guerra à ideia de que o futuro será melhor; declarando guerra à renovação sistemática de que o presente é sempre pior do que o passado e o futuro. Essa guerra não é porque não acreditamos que o futuro possa ser melhor, mas porque partimos de um ponto de vista, ou melhor, de pontos de sentidos que sugerem o óbvio, “o amanhã é hoje” [...] (NOGUERA²², p. 139-140, 2019, grifo nosso).

... sobre o processo de montagem urbana

O intuito agora é pensar e narrar outras histórias que não as de estereótipos negativos acerca de bairros negros. Para tanto utilizamos do método/processo de montagem urbana: uma forma de articular os conceitos de memória, narração e história, desenvolvido pela Arquiteta e Urbanista Paola Berenstein²³ (2015). Ele constitui-se a partir das montagens já praticadas por teóricos dos anos 1920 e 1930 Georges Bataille, Walter Benjamin, Aby Warburg e, mais recentemente, por Georges Didi-Huberman, todos homens brancos europeus, pertencentes aos campos da escrita, filosofia, sociologia e/ou história da arte.

A ideia de montagem como uma forma de conhecimento é praticada a partir da disposição ‘lado a lado’, em uma mesa ou [...] [esquema/mapa mental], de narrativas - ‘documentos’ dos mais variados, textuais e/ou imagéticos e, dentre eles, aqueles considerados ‘documentos históricos’ e/ou registros [...] [relativo à memória] - bem distintas e que por vezes contraditórias e anacrônicas e, sobretudo, a partir do choque entre suas diferenças, tanto de conteúdos quanto [...] de narração. [...]. Seguindo a máxima ‘Não tenho nada a dizer somente a mostrar’, uma prática historiográfica a partir da montagem urbana utilizaria os ‘farrapos e resíduos’, as ruínas e memórias da cidade [...] e disporia (mostraria) estes rastros e restos de narrativas urbanas ao lado de outras narrativas díspares sobre as cidades e o urbanismo (de diferentes tempos, espaços ou campos), para tentar fazer emergir outras possibilidades de compreensão das cidades e do urbanismo durante o próprio processo contínuo de montagem/desmontagem/remontagem (JACQUES, 2016, p. 178-179).

22 Renato Noguera é carioca e Doutor em Filosofia pela UFRJ. Professor do Departamento de Educação e Sociedade (DES) do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares (PPGEduc) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Pesquisador do Laboratório de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas (Leafro). Tem estudos com foco na filosofia africana, com destaque para estudos com perspectiva na infantilização.

23 Paola Berenstein é Arquiteta e Urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), pesquisadora CNPq e coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG AU/ UFBA). É autora dos livros ‘*Les favelas de Rio*’ (Paris, l’Harmattan, 2001); ‘*Estética da Ginga*’ (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001); ‘*Esthétique des favelas*’ (Paris, l’Harmattan, 2003) e ‘*Elogio aos errantes*’ (Salvador, Edufba, 2012). É co-autora de ‘*Maré, vida na favela*’ (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002) e organizou os livros ‘*Apologia da deriva*’ (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003), ‘*Corps et décors urbains*’ (Paris, l’Harmattan, 2006), ‘*Corpos e cenários urbanos*’ (Salvador, Edufba, 2006), ‘*Corpocidade: debates, ações e articulações*’ (Salvador, Edufba, 2010), ‘*Corpocidade: gestos urbanos*’ (Salvador, Edufba, 2017) e a coleção ‘*Experiências Metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*’ (Salvador, Edufba, 2015).



A montagem urbana, como método de conhecimento das cidades contemporâneas, parte então da coleta de fragmentos de representação de diferentes tempos, espaços e narrativas (sejam eles artísticos, históricos, científicos, arquitetônicos, cartográficos, entre outros), para por meio de sua articulação fazer surgir possibilidades de compreensão sobre a cidade durante o próprio processo de montagem/desmontagem/remontagem. Uma maneira de retirar os fragmentos de seu contexto e dar margem a “[...] outras formas de narração histórica [...] para ‘romper com o naturalismo histórico vulgar’ [...]” (JACQUES, 2015, p. 54). No caso deste estudo, histórias que não as de violência, sobrevivência e vulnerabilidade da população negra e, logo, histórias que não sejam sobre a hegemonia branca e sua imposição colonial.

Enquanto autor deste trabalho, só me dei conta da existência do processo de montagem urbana através da leitura do artigo “Das margens às galerias midiáticas: Montagens e remontagens poéticas nas produções de artistas visuais negros contemporâneos” (2022) de Thalita Melo e Maria Angélica Silva. Antecedente ao seu uso, já vínhamos propondo uma metodologia similar, ou seja, o processo de construção de outras histórias que aqui propomos já conversava com a ideia de montagem urbana mesmo antes de ter contato com ela. Simultaneamente, gostaríamos de apontar que nos preocupa sua origem estabelecida por pessoas brancas, eurocentrismo e em maioria masculina. Apesar disso, optamos por utilizá-la de forma a fortalecer a metodologia, afinal, nos conforta saber que ela surgiu de maneira natural, antes mesmo de se ter ciência dos estudos de Paola Berenstein. Não precisamos abrir mão ou ignorar aquilo produzido por autores brancos e europeus, mas estar atentos às limitações de determinadas teorias e conceitos.

Estudamos, então, os bairros do Vergel do Lago, Benedito Bentes e Jacintinho da cidade de Maceió, capital de Alagoas, estado do nordeste brasileiro: identificados no meu Trabalho Final de Graduação como os mais vulneráveis quanto à sobrevivência da população negra, no sentido de concentrarem a maior quantidade de assassinatos violentos letais intencionais. Através da experimentação com fragmentos de representações imagéticas de advindos de diversos meios, justapondo-os e articulando-os a partir do *software Adobe Photoshop*. “A imagem, foi escolhida aqui, como linguagem primordial por poder falar para grupos diversos sem exigir um letramento especializado e pelo seu poder de síntese, ao permitir mostrar situações complexas” (MELO; SILVA, 2022, p. 43).

Os fragmentos imagéticos foram advindos de: (i). fotografias da minha própria vivência nesses bairros; (ii). fotografias antigas desses bairros, recolhidas no acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas - MISA; (iii). pinturas coloniais da população negra e da natureza morta que representavam registros do Brasil Colônia do pintor francês Jean-Baptiste Debret e do pintor holandês Albert van der Eckhout; (iv). fotografias de auto representação da minha infância; e (v). cartografias da malha viária dos bairros em questão. Nessa coleta de fragmentos entendi a necessidade de realizar uma montagem urbana não só por meio do meu ponto de vista, mas também dos fragmentos de outras vivências, afinal a cidade são várias e não só minha.

Fui atrás de fotografias de amigos e conhecidos e/ou pessoas que moraram/moram ou tiveram/têm alguma vivência nesses bairros. Nesse sentido, agradeço aos fragmentos/fotografias dos meus amigos e colegas José Ruda, Brian, Marcone, Amanda, Dandara, Rafael, Adna, Everton, Felipe e Sander. A busca por fotografias de amigos e conhecidos e/ou pessoas que moram ou tiveram/têm alguma vivência nesses bairros partiu primeiramente da falta/insuficiência de registros próprios, principalmente, do Vergel do Lago e do Jacintinho, uma vez que, durante minha infância fui criado no bairro do Benedito Bentes, na casa de minha avó, Vera Lúcia. Além dessa falta/insuficiência, a pandemia de *Covid-19*, impossibilitou a movimentação segura pela cidade e, logo, a visitação a esses bairros para realizar mais registros fotográficos. Nesse processo de precisar transitar, mas sem riscos, recorri às mídias digitais.

O percurso de procura por imagens em mídias digitais ocorreu também por meio da rede social *Instagram*. Nele, indicações me levaram primeiramente ao projeto do Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos (ONU-Habitat) em parceria com o Governo do Estado de Alagoas na cidade de Maceió-AL denominado “Visão das Grotas”: o programa surgiu durante a pandemia de *Covid-19* como um projeto emergencial com objetivo de pensar formas de recolher dados quanto a pandemia para formular políticas públicas através da escuta ativa de jovens (de 16 a 28 anos de idade) das grotas²⁴ de Maceió (AL) (ONU, 2020). Em 2021, o projeto culminou na produção de conteúdo midiático para o i e no lançamento do documentário “Visão das Grotas”²⁵ (2021), produzido e filmado pelos próprios jovens moradores das grotas através de

24 Grotas é a área de plano inclinado que forma um vale pelo encontro entre duas áreas de elevada altitude. Em Maceió-AL, as grotas comumente formam a maioria dos bairros negros.

25 O documentário, inclusive, ganhou os prêmios de Melhor Performance e de Melhor Filme pelo Júri Popular na “Mostra Sururu de Cinema Alagoano” em 2021.



Colagem 3 - Homem Africano - Ubuntu, as cidades são várias e também nós (montagem urbana do bairro Vergel do Lago). Fonte: MARQUES, 2022a.

seus próprios celulares, a fim de mostrar as histórias, impactos e percepções locais sobre a pandemia de Covid-19.

Dentro da página do “Visão das Grotas” no Instagram e no documentário, recolhi algumas fotografias e consegui localizar alguns dos jovens que participaram do projeto e também eram moradores dos bairros Jacintinho e Benedito Bentes (únicos dos três aqui estudados com áreas de grotas e, logo, com atuação do programa). A partir do contato com esses jovens, consegui indicações de outros projetos e de jovens produtores de conteúdo para *Instagram* que também trabalham com fotografias e representações dos bairros em que moram, tanto por *hobby*, como profissão. São eles: @dovergel, @jctz.mob, @culturejacintinho.guetto, @jctz.kedinha, @o.paraiso.que.me.cerca, @jctz.films, @444giovanna e @radio.dos.cria. Entrei em contato com as páginas e tive retorno quanto a possibilidade de uso das imagens do @jctz.kedinha, que também é produtor das páginas @o.paraiso.que.me.cerca e @jctz.films e trabalha majoritariamente com produção visual do bairro do Jacintinho. A maioria das contas de *Instagram* são de jovens-homens-negros, moradores desses bairros, que usam essas contas como uma forma de registrar fotografias e cenas do cotidiano de seus bairros por sentidos de reconhecer o paraíso que os cerca, como o próprio nome da conta de um dos *Instagram* sugere “o.paraiso.que.me.cerca”.

Nesse processo de busca - pelas redes sociais, em contato com amigos e colegas, no acervo do Museu da Imagem e do Som de Alagoas, na busca de minhas fotografias da infância e de pinturas coloniais - foram sendo recolhidos fotografias/fragmentos dos bairros Vergel do Lago, Benedito Bentes e Jacintinho e o processo de montagem urbana foi acontecendo. Dessa maneira, intitulo o nome montagem urbana de “*Ubuntu*, as cidades são várias e também nós” (ver Colagem 3, 4 e 5), na busca de sintetizar seu conceito de produção e de onde toma seus diversos partidos.



Colagem 4 - Mulher Africana - Ubuntu, as cidades são várias e também nós (montagem urbana do bairro Benedito Bentes). Fonte: MARQUES, 2022a.

... *Ubuntu*, as cidades são várias e também nós

A favela não venceu, grande parte da imagem negra é uma narrativa elitista que arquiteta a permanência da violência contra os corpos pretos [...]. Ser negro é um fragmento de olhares plurais e extremamente dedicado a se fazer ver, sim, porque quando o negro retrata algo, de certa maneira, ele se retrata, se conhece e se reconhece a partir da sua realidade cotidiana. Cada recorte compõe um tecido da história presente do negro no Brasil que se liga a uma teia de complexidade amplamente ligada às questões da história de um país mergulhado em uma estrutura que carrega várias feridas abertas, de um passado ainda presente, [...] como também nas imersões sobre quem somos de verdade e o que queremos lembrar ou esquecer. Do mar, figura furiosa, caminho por onde ocorreu a diáspora forçada africana, às marcas da religiosidade negra, aos gritos de pedido de socorro, às referências da ancestralidade negra e até aos silêncios, são signos abordados nas imagens encontradas aqui, numa costura improvável, diversificada, coberta de uma força extraordinária, amplificada pelo desejo de ver e ser visto. [...] existem oceanos de possibilidades a serem apresentados a partir da existência negra. [...] Ser Negro [...] vem para contribuir [...] sobre a importância da reprodução e visibilidade de olhares que carregam o DNA de quem viu coisas terríveis acontecerem consigo mesmo e com os seus, um olhar que carrega, mesmo sem perceber, a esperança de poder se fazer vê, com menos dor e mais amor (SILVA, 2022, [S. p.], grifo nosso).

Durante o processo de escrita desta parte específica do texto em meu Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo, especificamente 01 dia antes, participei do evento de abertura da “Exposição Fotográfica Ser Negro” - composta por 33 imagens



Colagem 5 - Calceteiros - Ubuntu, as cidades são várias e também nós (montagem urbana do bairro Jacintinho). Fonte: MARQUES, 2022a.

produzidas por 12 fotógrafos/as negros/as de vários estados brasileiros, ocorrida em Maceió, Alagoas em julho de 2022 e organizada pelo FotoSururu - Encontro de Fotografia Criativa em Maceió/AL. A citação acima foi retirada do texto de abertura da “Exposição Fotográfica Ser Negro”, feito por um dos curadores, Roger Silva²⁶. Ela me serviu como mais um despertar do porque faço e penso nessa montagem urbana: a busca pela construção de imagens que faça pessoas negras serem vistas “com menos dor e mais amor” (SILVA, 2022, [S. p.]) e dessa forma também a mim enquanto pessoa negra. Ela também me despertou quanto ao motivo do uso da palavra *Ubuntu* para nomear as colagens produzidas.

Ouvi essa palavra pela primeira vez em um grupo de trabalho e discussão direcionados a jovens negros/as no “XXIII Encontro Nacional dos Grupos do Programa de Educação Tutorial”²⁷, ocorrido em 2020, em Campinas, São Paulo. No contexto, *Ubuntu* foi usado pela mediadora da discussão ao final das conversas pessoais e afetivas acerca de negritude, representação e resistência negra na Universidade. Colocamos as mãos sobre as mãos uns dos/as outros/as em roda e recitamos: “com a mão direita nós damos e com a mão esquerda recebemos, *Ubuntu*, sou o que sou graças a tudo que nós somos”. Uma forma de demonstrar apoio mútuo pelos compartilhamentos ali feitos e que não estamos e somos sozinhos enquanto pessoas negras. De acordo com

26 Roger Silva é um homem negro, fotógrafo - premiado pelo El País Brasil -, historiador, artista autoral e aspirante a escritor (@rogersilvafotos).

27 O Programa de Educação Tutorial (PET) é um programa de aperfeiçoamento acadêmico que trabalha através da tutoria e da indissociabilidade das atividades de Ensino, Pesquisa e Extensão para contribuir na elevação da qualidade dos cursos em que está inserida e assim na formação acadêmica dos estudantes que fazem parte dele. Durante a minha graduação em Arquitetura e Urbanismo participei do PET Arquitetura durante 2017 e 2021.

Mogobe B. Ramose²⁸ (2009) e Bas'Illele Malomalo²⁹ (2014), *Ubuntu* é uma palavra proveniente das populações africanas falantes da língua Bantu, sendo o conceito central da filosofia africana de organização política e social.

Ele consiste no princípio de compartilhamento de cuidado mútuo. [...] [A ideia central é que] o movimento é o princípio do ser, as forças da vida estão aqui para serem trocadas através e entre os seres humanos. O processo de intercâmbio perpétuo, o movimento incessante de fluxos invisíveis (Griaule, 1965: 137), só faz sentido se reconhecermos que as forças da vida não pertencem a ninguém. Em segundo lugar, devemos reconhecer também que as forças da vida se manifestam através de uma variedade infinita de conteúdos e formas (RAMOSE, 2009, p. 169, grifo nosso).

Do ponto de vista filosófico e antropológico, **o *ubuntu* retrata a cosmovisão do mundo negro-africano. É o elemento central da filosofia africana, que concebe o mundo como uma teia de relações entre o divino (Olodumaré/Nzambi/Deus, Ancestrais/Orixás), a comunidade (mundo dos seres humanos) e a natureza (composta de seres animados e inanimados).** Esse pensamento é vivenciado por todos os povos da África negra tradicional e é traduzido em todas as suas línguas. Como elemento da tradição africana, o *ubuntu* é reinterpretado ao longo da história política e cultural pelos africanos e suas diásporas. [...] Na República Democrática do Congo, aprendi que *ubuntu* pode ser traduzido nestes termos: ‘**Eu só existo porque nós existimos**’. [...] (MALOMALO, 2014, online, grifo nosso).

O significado de *Ubuntu* apreendido na minha vivência e nas leituras de Ramose e Malomalo perpassam a montagem urbana e guiam o conceito do seu desenvolvimento: os bairros do Vergel do Lago, Benedito Bentes e Jacintinho são retratados em 03 telas diferentes, mas que se unem e também formam 01 tela a partir da ligação da malha viária, utilizada como base. São como elementos individuais e ao mesmo tempo coletivos. Essa noção de compartilhamento também ocorre por meio da continuidade das fotografias, inseridas nos espaços que seriam as quadras formadas pela malha viária. É como uma colcha de retalhos, um quebra-cabeças com diversas cenas do cotidiano desses bairros, que se ligam e simultaneamente diferenciam. Acima da malha de cenas do cotidiano uma figura central, um/a protagonista se põe em foco para cada bairro, rodeado/a por sóis que os/as destacam e iluminam. A intenção foi demonstrar esteticamente, a partir das cenas de vida desses bairros, o como eles são diversos e ao mesmo tempo um só.

A primeira montagem, (Colagem 3 - Homem Africano - *Ubuntu*, as cidades são várias e também nós) representando o bairro Vergel do Lago, tem como protagonista a pintura “Homem Africano”, de Albert Eckhout, feita em 1641 (HOMEM, 2022). Na colagem percebe-se a aproximação da natureza, vista por meio das árvores, da sombra e luz que elas formam, das águas e canoas presentes nela; além disso, prédios distantes são vistos ao fundo da paisagem das águas, um animal de carga junto à carroça, um possível

28 Mogobe B. Ramose é um filósofo sul-africano e professor de filosofia na Universidade da África do Sul em Pretória, considerado um dos principais pensadores a popularizar a filosofia africana, e especificamente a filosofia Ubuntu.

29 Bas'Illele Malomalo é um intelectual e filósofo congolês e professor Adjunto da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB/Campus Malês).



comércio de frutas e um porto com diversas embarcações, somado ainda ao ato de brincar na gangorra. Tudo isso demonstrando uma relação de tranquilidade, harmonia e bucolidade. Nesse cenário, surge a figura do homem negro, com instrumentos que aparentam ser de pesca, caça e possivelmente plantio.

A segunda montagem (Colagem 4 - Mulher Africana - *Ubuntu*, as cidades são várias e também nós), que traz o bairro Benedito Bentes, tem como figura central a pintura “Mulher Africana”, também de Albert Eckhout, feita em 1641 (MULHER, 2022). A pintura, contudo, foi modificada: o menino posicionava-se ao lado esquerdo da mulher, com a mão dela em torno de sua cabeça, como em forma de vigia, cuidado e proteção; no lugar da criança negra que aparece despida, segurando um passarinho em uma de suas mãos e uma espiga de milho noutra, usei uma fotografia minha, na minha infância. Uma forma de me representar enquanto vivente no bairro do Benedito Bentes, também aos cuidados de mulheres durante minha infância na casa de minha avó, Vera Lúcia. Nessa cena, a protagonista está acima de uma fotografia do bairro vista alto, como se também o guardasse, tal qual a criança; ao mesmo tempo que protege com uma de suas mãos, carrega na outra uma cesta com frutas, enquanto usa um chapéu, talvez como um meio de proteção do sol.

Como pano de fundo, mais uma vez vemos diversas cenas do cotidiano, no centro, em destaque de dimensão, a fotografia de uma casa azul, feitas de tapumes de madeira e com sinais de que alguém mora ali: imersa em meio a diversas vegetações, plantadas em caqueiras ou no próprio solo e aparentemente cuidadas; junto a elas um carro de mão e diversas roupas estendidas, secando ao sol. A partir da casa as fotografias começam a representar caminhos, vias e passagens, com pessoas caminhando ao fundo, se distanciando dessa casa, como que saindo do habitar em direção a outras atividades. Para além desses percursos, os limites também surgem representados pelos muros grafitados com “CRB” e “Que vírus é esse?”, referenciando um time de futebol da cidade de Maceió-AL (e possivelmente a área/domínio de uma torcida organizada) e a pandemia do *Covid-19*.

A terceira e última montagem (Colagem 5 - Calceteiros - *Ubuntu*, as cidades são várias e também nós), por sua vez representando o bairro do Jacintinho, tem como protagonista a pintura “Calceteiros”, feita por Jean-Baptiste Debret em 1824 (CALCETEIROS, 2022), que demonstra, como o nome da própria pintura indica, dois calceteiros (trabalhadores que calçam ruas, calçadas e outros caminhos com pedras, paralelepípedos e similares) com uma espécie de prensa, em meio ao ato de seu trabalho. Ao lado dos protagonistas, a figura de um farol também toma centralidade, como que iluminando as fotografias (tiradas de mirantes) de uma paisagem distante, mas também próxima, de prédios e do mar que aparecem ao redor dela. Soma-se ainda, ao redor dessa paisagem próxima/distante, a figura dos caminhos, representada por vias, automóveis, pessoas caminhando e motos em velocidade. Além disso, fotografias e pinturas de um comércio se sobressaem: a venda ambulante de óculos e de frutas. Tudo em um emaranhado, demonstrando uma calma e também uma rapidez, enquanto a figura do trabalhador calçando a cidade e o farol, a iluminar, se sobressaem.

É importante também destacar os motivos do uso dos fragmentos, suas origens e o que isso representa: a afetividade, demonstrada na auto representação; o passado, nas fotografias antigas; o controle e reconstrução de si enquanto pessoas negras, na atualização das pinturas coloniais; as imagens de vida, nas simplicidades das cenas do cotidiano; a conexão, na figura malha viária; e o fazer ser visto, dada pelos sóis. Afeto, passado, controle de si, imagens de vida, conexão e o fazer ser visto, são essas algumas das formas que aqui buscamos representar os bairros do Vergel do Lago, Benedito Bentes e Jacintinho. As potências e percepções das montagens urbanas são diversas, dependem do lugar de fala de quem as vê, de quando as vê, e por isso as análises que faço são, de certo modo, não tratam da totalidade das possibilidades de percepção, mas servem como uma provocação no caminho de materializar outras imagens, discursos e símbolos dos bairros negros.

O processo de montagem urbana parece não ter fim, o que entrego aqui neste TFG é um produto inacabado e que nunca será acabado, afinal, apreender o que entendo por esses bairros negros, não consegue se resumir a uma imagem. Enquanto escrevo, dois meses após a colagem desse produto inacabado da montagem, já tenho críticas quanto ao que fiz, desde a montagem partir de uma malha viária, demonstrando minha visão acadêmica do ver a cidade enquanto arquiteto e urbanista, por uma vista superior; até a não maior exploração da atualização das figuras coloniais na busca da reconstrução da imagem do ser negro: qual a razão da mulher e do homem negro terem que aparecer quase/ou despídos? Ou surgirem apenas na figura do trabalho ou no trabalho e do cuidado?

De certa forma, estou tentando mensurar o imensurável, pois as dinâmicas do espaço urbano são eternas e a forma como nós as vemos muda cotidianamente, os territórios não são estáticos, muito menos nossa percepção sobre eles, nossa percepção sobre si, nossa desconstrução e construção é contínua. Para então dar dimensionalidade sobre a colagem, adicionei diversos *hiperlinks* sobre as imagens³⁰: cada recorte com um *hiperlink* redirecionando para músicas, documentários, postagens no *Instagram*, exposições de arte virtuais, todas de alguma forma falando sobre esses bairros negros, a cidade de Maceió-AL e/ou a representação das pessoas negras. Não queremos aqui explicar o que cada *hiperlink* significa, queremos dar margem aos descobrimentos, como uma forma de passear por esses bairros negros. Assim, os *hiperlinks*, inclusive, não estão dispostos de forma a seguir uma narrativa, muito menos mostrando um ícone ou recorte específico onde deve-se clicar. O descobrimento foi a primeira intenção.

³⁰ Segue *link* do Google Drive com colagem em formato .pdf para visualizar a colagem com os *hiperlinks*: https://drive.google.com/file/d/1IN-qztCOiLz-ihscoJ7uWbGY_CGXP7/view?usp=sharing.



De acordo com Gabriela Pereira³¹ (2015), o corpo, o discurso e o território são dimensões indissociáveis na narrativa e definição dos lugares dos sujeitos na sociedade, por isso, o importante é reconhecer que com as montagens e suas provocações damos margem a diferentes possibilidades de interpretação das que estão postas quanto aos bairros do Vergel do Lago, Benedito Bentes e Jacintinho. Aqui nos propomos a criar imagens de vida em afronta às imagens de morte e, assim, “[...] uma possibilidade de reconstrução não só de um discurso, mas daquilo que está implícito na construção da produção da própria cidade e do conhecimento sobre ela, trazendo para o visível, movimentos e sujeitos historicamente diminuídos [...]” (PEREIRA, 2015, p. 30).

Para além das montagens urbanas produzidas diretamente para/neste trabalho, durante minha graduação em Arquitetura e Urbanismo, mais especificamente nos últimos anos, no processo de começar a pensar o Trabalho Final de Graduação, comecei a desenvolver montagens urbanas sem ainda ter noção do conceito. Elas originaram duas coleções de fotocolagens intituladas “Me Curar em Mim”, feita em 2020, e “Transcender: a Cidade dos Sonhos Negros”, feita em 2021, em parceria com uma amiga fotógrafa e Cientista Social pela Universidade Federal de Alagoas, Tayná Almeida. Durante este trabalho adaptações de algumas colagens dessas séries que aparecem ao longo do TFG, também como outras formas de representar os bairros negros da cidade de Maceió-AL, que não as de estigmas negativos no geral.

“Fórmula Mágica da Paz”: considerações para outros inícios

Essa porra é um campo minado / Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui / **Mas aí, minha área é tudo o que eu tenho / A minha vida é aqui, eu não consigo sair / É muito fácil fugir mas eu não vou / Não vou trair quem eu fui, quem eu sou / Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim / Ensino da favela foi muito bom pra mim / Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei / Cada lei uma razão, eu sempre respeitei / Qualquer jurisdição, qualquer área / [...] Eu sei como é que é, é foda parceiro / É a maldade na cabeça o dia inteiro / Nada de roupa, nada de carro, sem emprego / Não tem ibope, não tem rolê sem dinheiro / Sendo assim, sem chance, sem mulher / Você sabe muito bem o que ela quer, é / **Encontre uma de caráter se você puder / É embaçado ou não é? / Ninguém é mais que ninguém, absolutamente / Aqui quem fala é mais um sobrevivente /** Eu era só um moleque, só pensava em dançar / Cabelo black e tênis all star**

Trecho da música “Fórmula Mágica da Paz” dos Racionais MC’s (SOBREVIVENDO, 1997, grifo nosso)

Escrevemos aqui não a fim de obter respostas concretas, mas para instigar dúvidas e questionamentos, por isso entendemos que não trazemos considerações finais, mas considerações para possibilitar outros inícios, outros estudos, outras pesquisas e outras percepções e pensamentos sobre a cidade e seus bairros negros. Dentre elas percebe-se na construção desse trabalho a necessidade de construir símbolos de cidade, no campo da Arquitetura e Urbanismo, quanto aos bairros negros motivados por histórias de vida e não de morte, para auxiliar na tarefa antirracista de assegurar o direito à vida. É nesse sentido que a metodologia de montagem urbana, então,

31 Gabriela Pereira é arquiteta e urbanista e Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Coordena o Grupo de Estudos Corpo, Discurso e Território com pesquisas de foco na articulação dos campos de arquitetura, urbanismo e planejamento urbano com debates de gênero, raça, memória e narrativa das cidades.

possibilitou reconhecer e catalisar outros olhares para os bairros negros.

Através de registros fotográficos de pequenos atos do cotidiano (meus e de outras pessoas), articulados com a auto representação, com imagens negras antigas e outros tipos de representação da cidade de Maceió-AL e da vivência negra, é possível possibilitar provocações e narrativas entre passado, presente e futuro, partindo da criação de uma imagem (ou diversas imagens) que surge do lugar que estamos situados/as, afetivamente, cotidianamente e espacialmente. Nessa perspectiva coletiva de compartilhamento, como nos mostra o conceito de “Ubuntu”, encontramos narrativas humanizadoras de pessoas negras em Maceió-AL, construindo territórios familiares na cidade por meio do campo da ficção e do simbólico.

Por fim, começo a entender que esse artigo, fruto de um Trabalho Final de Graduação, é antes de tudo um projeto de auto conscientização acerca do nosso lugar no mundo. Como futuros/as arquitetos/as e urbanistas, como profissionais que trabalham com a estrutura real de símbolos, nós podemos e devemos desenvolver/mostrar mundos e futuros outros que não os de violência para, assim, enfrentá-la. O que inclusive também fala do porque escolhi esse curso, conscientemente ou não: o de pensar uma outra cidade na qual nós possamos ser nós e nos sintamos livres e bem, uma cidade que sempre projeto dentro dos meus sonhos. Venho aqui como um afago a mim e assim a outros e outras como eu, na busca de me achar em um mundo que constantemente me violenta, mas ao passo que caminho em direção a mim e aos meus, me abraça.

“Jorge da Capadócia”: referências

Jorge sentou praça / Na cavalaria / E eu estou feliz porque eu também / Sou da sua companhia / Eu estou vestido com as roupas / E as armas de Jorge / Para que meus inimigos tenham pés / E não me alcancem / Para que meus inimigos tenham mãos / E não me toquem / Para que meus inimigos tenham olhos / E não me vejam / E nem mesmo um pensamento eles possam ter / Para me fazerem mal / Armas de fogo / Meu corpo não alcançarão / Facas e espadas se quebrem / Sem o meu corpo tocar / Cordas e correntes arrebentem / Sem o meu corpo amarrar / Pois eu estou vestido com as roupas / E as armas de Jorge / [...] Salve Jorge [...]
Trecho da música “Jorge da Capadócia” dos Racionais MC’s (SOBREVIVENDO, 1997)

Para além de entender que a maioria das referências bibliográficas deveria ser de pessoas negras, que se colocam e posicionam politicamente como tal, e de que as pessoas não negras citadas deveriam ser aliados/as que se posicionam na luta antirracista, nós ainda sentimos que o lugar de Referências Bibliográficas reproduz um importante papel no epistemicídio e apagamento de teóricos não brancos. Por conta das regras da ABNT, as pessoas citadas são reduzidas a sobrenomes, ou seja, por meio deles você não consegue saber muitas coisas sobre a pessoa e o que ela faz. Devido à constante presença branca e masculina na academia, sempre pensamos ou associamos esses sobrenomes a tais características: quem seria uma pesquisadora mulher sempre é confundida por um homem, uma pessoa não branca sempre considerada branca. Enfim, os apagamentos são diversos. Por este motivo, durante a citação das pessoas durante o trabalho, trouxemos notas de rodapé explicando brevemente os estudos e/ou carreiras dos teóricos citados direta ou indiretamente de forma a situar nosso conhecimento.

Referências

ACERVO do Arquivo Público De Alagoas. Museu da Imagem e do Som (MISA). Maceió: Arquivo Público de Alagoas, 2018.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. Tradução: Julia Romeu. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2018.

AFROFUTURISMO: DA ÁFRICA ANTIGA À DISTOPIA DO PRESENTE, 2020, [S. l.]. [Curso online - ministrado por Morena Mariah]. [S. l.]: Bora Saber?, 2020.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

BAIRROS NEGROS: A FORMA URBANA DAS POPULAÇÕES NEGRAS NO BRASIL, 2021, Bahia. [Disciplina de Extensão - ministrada por Henrique Cunha e Fábio Velame]. Salvador: Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Arquitetura, 2021.

BERTH, Joice. Áreas brancas e áreas negras: o redline nas cidades brasileiras. *Carta Capital*, São Paulo, 08 abr. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/areas-brancas-e-areas-negras-o-redline-nas-cidades-brasileiras/>. Acesso em: 02 set. 2022.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

BRASIL. Conselho Nacional do Ministério Público. *Manual de Atuação para membros do Ministério Público em crimes violentos letais intencionais* / Conselho Nacional do Ministério Público. Brasília: CNMP, 2021. 32 p. Disponível em: https://www.cnmp.mp.br/portal/images/Publicacoes/documentos/2021/Manual_Atua_Crimes_Violentos.pdf. Acesso em: 25 jan. 2022.

CALCETEIROS. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1585/calceteiros>. Acesso em: 28 de julho de 2022.

DELANY, Samuel R. The necessity of tomorrows. In: DELANY, Samuel R. *Starboard Wine: more notes on the language of science fiction*. Nova Iorque: Dragon Press, 1984. p. 23-35.

EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA SER NEGRO, 2022, Maceió. *Texto da curadoria da exposição*, feita por Roger Silva. Maceió: FotoSururu - Encontro de Fotografia Criativa em Maceió/AL, 2022.

FREITAS, Kênia. *Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, Caixa Belas Artes. 2015.

HOMEM Africano. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24491/homem-africano>. Acesso em: 28 de julho de 2022.

INSTITUTO LOCOMOTIVA. Exame: No Brasil, 84% percebe racismo, mas apenas 4% se considera preconceituoso. *Instituto Locomotiva*, Rio de Janeiro, 30 abr. 2021. Disponível em: <https://ilocomotiva.com.br/clipping/exame-no-brasil-84-percebe-racismo-mas-apenas-4-se-considera-preconceituoso/>. Acesso em: 20 mai 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem Urbana. In: *Caderno de Articulações - Experiências de Apreensão da Cidade - CORPOCIDADE 4*, Laboratório Urbano - PPGAU/FAUFBA, Salvador, 07 mar. 2016. Disponível em: https://issuu.com/laboratoriourbano/docs/caderno_cc_4. Acesso em: 01 jun. 2022.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington. *Experiências metodológicas para compreensão da cidade contemporânea*, Salvador, EDUFBA, 2015. 4 v. (Coleção PRONEM). Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pronem/ColecaoTomoiV.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2022.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MALOMALO, Bas'ilele. *Filosofia do Ubuntu: Valores civilizatórios das ações afirmativas para o desenvolvimento*. Curitiba: CRV, 2014.

MARQUES, Leandro Ferreira. 'Sobrevivendo no Inferno': experimentos com montagem urbana na cidade de Maceió/AL. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Maceió, 2022a.

MARQUES, Leandro Ferreira. Me Curar em Mim: As Cidades Negras. *Fotocronografias: A cidade em metamorfose: imagem, direito à cidade e gentrificação*, Rio Grande do Sul, v. 8, n. 19, p. 294-313, 2022b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/fotocronografias/article/view/129762>. Acesso em: 25 jul. 2022.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: N-1, 2018.

MELO, Thalita Carla de Lima; SILVA, Maria Angélica. DAS MARGENS ÀS GALERIAS MUDIÁTICAS: montagens e remontagens poéticas nas produções de artistas visuais negros contemporâneos. In: DIAS, Juliana Michaello Macêdo; OLIVEIRA, Roseline Vanessa Santos. *Temporalidades e apropriações: representações e processos do habitar*. Curitiba: CRV, 2022. 138 p.

MULHER Africana. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24488/mulher-africana>. Acesso em: 28 de julho de 2022.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. *Momento: diálogos em educação*, [S. l.], E-ISSN 2316-3100, v. 28, n. 1, p. 127-142, jan./abr., 2019. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8806>. Acesso em: 30 ago. 2022.

PAULA, Mayara Almeida de. *Análise interseccional da vida urbana: reflexões acerca da condição das mulheres negras na cidade de Maceió - AL*. Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Alagoas, 2019. Disponível em: https://issuu.com/_mayaps/docs/an_lise_interseccional_da_vida_urbana__tfg_. Acesso em: 28 out. 2020.

PAULA, Tayná Almeida de; MARQUES, Leandro Ferreira. Transcender: a Cidade dos Sonhos Negros. *Fotocronografias: Procuram-se sonhos na cidade: culturas juvenis, artes e resistências*, Rio Grande do Sul, v. 7, n. 17, p. 90-105, 2021. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/vol-07-num17-2021-culturas-juvenis-artes-e-resist%C3%AAncias-900ef7cf5091>. Acesso em: 25 jul. 2022.

PEREIRA, Gabriela Leandro. *Corpo, discurso e território: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2015. 252 f. Disponível em: https://ppgau.ufba.br/sites/ppgau.ufba.br/files/tese_gabriela_leandro_pereira_1.pdf. Acesso em: 20 jul. 2022.

RAMOSE, Mogobe B. Globalização e Ubuntu. In: SANTOS, Boaventura Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: G. C. Gráfica de Coimbra LDA., 2009. p. 135-176. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/epistemologias_do_sul_boaventura.pdf. Acesso em: 20 jun. 2022.

REIS, Vilma. *Atucaiados pelo Estado: as políticas de segurança pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações, 1991-2001*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/13695/1/Atucaiados%20pelo%20Estado%20-%20Vilma%20Reis.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2022.

SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, André Luis de Oliveira. *Eu vi o mundo e ele começa dentro de mim: Ensaio antirracista para a Arquitetura*. 2020. Trabalho Final de Graduação (Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <http://tfg.fau.usp.br/andre-luis-de-oliveira-silva/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

SOBREVIVENDO no inferno. Racionais MC's. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1997. Álbum de música (108 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVQ3YYnic2o>. Acesso em: 23 out. 2020.

THE DANGER of a single story. Chimamanda Ngozi Adichie. Oxford: TED Conferences, 2009. 1 vídeo (18 min). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 20 maio 2022.

VISÃO das Grotas. Direção: Agnes Vitória, Ewelyn Lourenço, Josias Brito, Letícia Cbral, Mariana Alves, Maysa Reis, Rafaela Oliveira, Tauan Santos, Walisson Fidelis. ONU-Habitat Brasil. Maceió: ONU-Habitat Brasil. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aOsjGu5d7eo>. Acesso em: 02 maio 2022.

WE SHOULD all be feminists. Chimamanda Ngozi Adichie. London: TED Conferences, 2012. 1 vídeo (29 min). Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists?language=pt. Acesso em: 20 maio.

AS CONSTELAÇÕES DE IMAGENS DA AVENIDA RIO BRANCO

Colagens e experimentações

THE CONSTELLATIONS OF IMAGES
OF AVENIDA RIO BRANCO
Collages and Experiments

**Milena Rubin Magoga¹,
Josicler Orbem Alberton² e Luiz Miguel Cescon³**

Resumo

O presente artigo explora a técnica da colagem e sua relação com o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg e o conceito de montagem de Georges Didi-Huberman. Utilizando a metáfora das constelações, busca-se dispor diferentes fotografias em um mesmo plano, desafiando a linearidade do tempo. A *collage* emerge como elemento interpretativo, permitindo a experimentação de elementos visuais de diferentes origens, desafiando a noção de sentido fixo. O estudo concentra-se na Avenida Rio Branco, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, explorando suas camadas históricas. Foram selecionadas fotos antigas e recentes, sobrepondo o passado e o presente, para criar colagens que refletem os atravessamentos e relações entre as imagens e o tempo. As colagens, revelam os resquícios do passado e os novos olhares do presente na paisagem urbana. Esse trabalho procura expandir as possibilidades de interpretação do espaço urbano, e discutir sobre o papel da imagem nesse processo.

Palavras-chave: *Collage*, espaço urbano, montagem, Atlas *Mnemosyne*, tempo.

Abstract

The present article explores the technique of collage and its relation to Aby Warburg's Mnemosyne Atlas and Georges Didi-Huberman's concept of montage. Using the metaphor of constellations, it seeks to arrange different photographs on the same plane, challenging the linearity of time. Collage emerges as an interpretive element, allowing the experimentation of visual elements from different origins, defying the notion of fixed meaning. The study focuses on Avenida Rio Branco in Santa Maria, Rio Grande do Sul, exploring its historical layers. Old and recent photos were selected, overlapping the past and the present to create collages that reflect the intersections and relationships between images and time. The collages reveal the remnants of the past and the new perspectives of the present in the urban landscape. This work aims to expand the possibilities of interpreting urban space and discuss the role of images in this process.

Keywords: Collage, urban space, montage, Atlas Mnemosyne, time.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo (UFSM), Arquiteta e Urbanista pela Universidade Franciscana (UFN/2019).

² Doutora em Educação pela Programa de Pós-Graduação em Educação (UFSM/2021), Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFSC/2006) e Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2003).

³ Aluno do Curso de Arquitetura e Urbanismo (UFSM).

Introdução

A colagem, - ou *collage* - é puro deslocamento e experimentação. É a possibilidade de juntar e associar tudo o que se atravessa no movimento de colar, montar, testar hipóteses e construir conhecimentos visuais. Dessa forma, a prática da *collage*, encontra uma relação intrínseca com o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) e o conceito de montagem trabalhado por Georges Didi-Huberman (1953).

A metáfora das constelações de imagens, surge no deslocamento de figuras e na formação de conjuntos. Essa metáfora se concretizou na organização física de painéis com fotografias realizada por Fritz Saxl (1890-1948) na biblioteca Warburg, em Hamburgo, em 1924 (GERENCER; ROZESTRATEN, 2016). As constelações de estrelas, assim como as constelações de imagens, são representações simbólicas. Identificar constelações é um método que envolve tanto sistemas científicos quanto sistemas de crenças. Os desenhos projetados no céu noturno estrelado auxiliam na divisão do universo em porções menores, como se o céu fosse um território, permitindo localizar o movimento da Terra e compreender nossa posição no espaço. Ao mapear e nomear constelações, conseguimos organizar o vasto céu estrelado em padrões reconhecíveis, criando uma linguagem compartilhada para descrever e compreender o cosmos (REDIN, 2013).

Dessa forma, pensar por meio de constelações torna-se uma estratégia de compreensão. Em cruzamento com a técnica da *collage*, pode-se permitir a criação de novos significados e relações entre as imagens, desafiando a noção de um sentido fixo e definitivo. Da mesma forma, ao agrupar e sobrepor elementos visuais de diferentes origens e períodos históricos, a colagem evoca a prática das constelações, revelando conexões, associações e padrões não lineares. A colagem, a montagem e as constelações são abordagens que expandem o potencial das imagens, possibilitando interpretações multifacetadas e convidando-nos a explorar a intertextualidade e a memória visual que permeiam a história da arte e a cultura em geral.

A Avenida Rio Branco, localizada em Santa Maria, Rio Grande do Sul, é um espaço carregado de história e transformações ao longo do tempo. Nesse artigo, propomos uma reflexão sobre as camadas do tempo que se entrelaçam nesse cenário urbano, explorando o deslocamento do corpo e do ponto de vista sobre o espaço.

Cruzando a técnica das constelações de imagens e da *collage*, destacamos fotografias antigas e novas, revelando a sobreposição do passado e do presente, bem como a pluralidade que define esse ambiente. Realizou-se a busca de imagens antigas no site do Acervo digital do Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria. Foram selecionadas 40 fotos, priorizando aquelas registradas na altura do observador. Já as fotos recentes, foram registradas com o auxílio de um smartphone, bem como imagens do Google Maps.

Como resultado, as colagens produzidas a partir das constelações, buscam refletir sobre os atravessamentos que surgiram durante as experimentações e relações das imagens novas e antigas da Avenida Rio Branco. No movimento intenso de descobertas, foram captados resquícios do passado e os novos olhares do presente. Assim, a colagem permitiu outras possibilidades de apreensão das pluralidades de um mesmo lugar.

Imagens e Experimentações

A partir da manipulação com as imagens, surgem infinitas possibilidades. Na “arte de citar sem aspas”, as imagens podem adquirir significado por meio da relação e encontro com outras figuras e contextos. Georges Didi-Huberman, aborda o conceito de “montagem”, que pode ser encarado como uma estratégia ou método de organização das imagens que permite a criação de novos significados e relações entre elas. É uma forma de pensar visualmente, de estabelecer relações não lineares entre as imagens, permitindo a construção de narrativas e múltiplas interpretações, incentivando uma abordagem mais aberta e subjetiva (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Ao organizar as imagens em uma montagem, Didi-Huberman destaca que novos sentidos e conexões podem surgir, além daqueles que seriam percebidos isoladamente. Pode-se evocar memórias individuais e coletivas, resgatar fragmentos do passado e criar novas formas de compreensão. Assim, a imagem representa a destreza visual do tempo. Torna visível, ao mesmo tempo que também desmonta a história, para entendê-la melhor, provocar conhecimento. Para o autor, “uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). A montagem implica a desmontagem, a prévia dissociação do que foi construído, daquilo que, em essência, ela apenas reconstitui. Dessa forma, o pesquisador/historiador remonta os “restos” da história, e os (re)compõe em tempos heterogêneos.

Em suma, a montagem é uma abordagem que permite explorar as possibilidades de significado das imagens, desafiando a linearidade do tempo e criando conexões não convencionais entre elas, abrindo espaço para a criação de novos sentidos e interpretações. Dessa forma, “a “visibilidade” do tempo passa, primeiro, pela disseminação de seus rastros, de seus resíduos, de suas escórias, de todas as coisas minúsculas que, em geral, constituem os restos da observação histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 145).

O desafio, talvez, seja procurar nas imagens antigas e nos atravessamentos do presente a “poeira do tempo” nas materialidades e ausências da Avenida Rio Branco. Nesse contexto, entra em cena o trabalho de Aby Warburg, historiador da arte e teórico alemão, que desenvolveu uma metodologia para estudar as relações entre as imagens ao longo do tempo. O Atlas *Mnemosyne*, é um projeto inacabado de Warburg, desenvolvido entre os anos de 1924 e 1929. Na mitologia grega, Atlas é o titã que foi condenado a carregar o mundo nas costas, enquanto *Mnemosyne* é a deusa da memória;

Em uma abordagem inicial, o Atlas revela-se como um catálogo de vestígios históricos da antiguidade, que desempenharam um papel fundamental durante o período do Renascimento, na formação do estilo e representação da vida em movimento (WARBURG, 2015). Assim, de uma forma experimental e não convencional, o Atlas foi concebido como uma tentativa de mapear e visualizar as conexões e transformações culturais ao longo da história por meio de imagens.

Era composto por um conjunto de painéis de madeira medindo 2m x 1,5m, cobertos de tecidos pretos, onde montavam-se fotografias, recortes de revistas, mapas, desenhos e outras imagens coletadas por Warburg, que convidavam o observador a mergulhar em um percurso histórico da arte. As representações visuais eram fixadas de maneira temporária, permitindo seu deslocamento (GERENCER; ROZESTRATEN, 2016).

No Atlas, as imagens nunca estão confinadas em si mesmas: elas se abrem para processos de constelação. Nesse contexto, as figuras dialogam umas com as outras, permitindo que sejam reorganizadas e reposicionadas, gerando novos diálogos com novas imagens. Essa flexibilidade de associar, constelar, relacionar, tensionar e contrastar imagens, proporcionou a Warburg uma abordagem única para conduzir suas discussões (WAIZBORT, 2015).

O “Atlas *Mnemosyne*” não era apenas um projeto visual, mas também uma expressão das preocupações intelectuais de Warburg sobre a relação entre arte, psicologia, história, cultura e memória. Pode-se afirmar que o autor pensava por meio de imagens consteladas e montagens, e suas criações demonstram essa capacidade. Assim, o Atlas representa um trabalho repleto de descobertas, persistências e ressurgimentos, evidentes nos encontros, onde as imagens podem ser portadoras de significados profundos e multifacetados. Para Didi-Huberman, Warburg, ao desconstruir as noções hegemônicas da história da arte, propõe um novo “modelo fantasmal da história” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25), no qual o tempo transparece nas reminiscências das formas (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Portanto, o atlas de Warburg carrega consigo a potencialidade de desencadear ideias que nascem dos confrontos resultantes das ligações entre imagens diversas. Essas associações não emergem da semelhança ou da coexistência no mesmo período, mas sim das conexões anteriormente inexploradas e da sobreposição de diferentes momentos temporais. De acordo com a autora Paola Jacques, Warburg procurava identificar e valorizar aspectos ocultos ou aparentemente insignificantes para outros historiadores, como pequenos fragmentos, pedaços ou detalhes que não recebiam a devida atenção. Dessa forma, em vez de focar apenas nas narrativas dominantes, ele explorava essas partes negligenciadas, buscando revelar outras conexões (JACQUES, 2015).

A essência, portanto, não era cada imagem em si, mas o próprio intervalo entre elas, a disposição e a forma como elas se relacionam entre si e com os espaços vazios. Um diálogo visual que emergia da própria montagem. Para Jacques, “seu interesse pelas imagens residia justamente no seu caráter lacunar, híbrido, falho, impuro, incompleto, intermediário, aberto” (JACQUES, 2015, p. 212).

A não linearidade do tempo é discutida no Atlas de Warburg, assim como no espaço urbano. A cidade é lugar onde coexistem tempos heterogêneos, que sobrevivem na matéria ou nas práticas humanas. Esses tempos se chocam e se cruzam, formam montagens urbanas. Para Jacques,

A coexistência de diferentes tempos está evidente na materialidade da cidade. No tempo do “Agora” estão presentes as sobrevivências de gestos do “Outrora”, mas não de um passado histórico e linear. Referimo-nos às sobrevivências de “Outrora”, que irrompem, emergem no “Agora” e que, portanto, provocam choques de tempos heterogêneos (JACQUES, et al., 2016, p. 320).

Para Sandra Pesavento, o passado, registrado em materialidades, papeis e fragmentos, só pode ser acessado no presente pelo esforço da imaginação, já que está fora da experiência do vivido, é algo que já aconteceu. A temporalidade é reconfigurada por discursos e imagens dotados de conteúdo. O resgate do passado e de outras temporalidades, passa por um processo simbólico e sensível (PESAVENTO, 2020).

Dessa forma, dando voz à imaginação, a *Collage* surge como experimentação e recriação com imagens e elementos visuais, assim como o conceito de montagem de Didi-Huberman, ou o Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg.

A técnica da *collage* remonta a várias épocas e culturas, com suas raízes profundamente entrelaçadas na história da expressão artística humana. Foi com os movimentos artísticos do dadaísmo e do surrealismo no século XX, que a *collage* ganhou importância como uma forma de ruptura com as convenções tradicionais da arte, permitindo aos artistas explorar novas possibilidades de expressão e questionar a própria natureza da imagem e da representação.

Para Fernando Fuão (2011), a *collage* é também um processo de escolha, rejeição e aceitação, e por fim, de descobertas. Assim como nas constelações, nas colagens nada é fixo, tudo é transitório. As imagens narram outras histórias no encontro de tempos, culturas e visões totalmente diferentes. Assim, passado e presente coexistem em uma mesma dimensão, na figura e na realidade (re)criada, (re)inventada.

Dessa forma, a fotografia, que pode se tornar instrumento de ação da *collage*, constitui um fragmento de um discurso visual. Nesse contexto, o valor de cada figura não está apenas em seu significado individual, mas também na forma como ela se articula com outras. Assim, na *collage*, a imagem transcende a sua superficialidade e revela o significado profundo e abrangente que se esconde em seu interior (FUÃO, 2011).

No processo de escolha e rejeição, o recorte das figuras é uma ação de abertura e liberação dos fragmentos, retirando-os de seus contextos originais e permitindo a redescoberta em novos cenários. Recortar é também refutar as normas estabelecidas ao criar novas formas que vão além da visão clássica e habitual da representação visual. Assim, na transformação, abertura e liberdade das formas, o artista cria uma nova realidade visual que desafia as convenções e permite a experimentação e interação entre os fragmentos (FUÃO, 2011).

A prática da colagem sempre envolve uma percepção das semelhanças e diferenças, nem sempre óbvias ou visíveis. Essa busca resulta na criação de uma proximidade, não apenas entre significados, mas também entre os corpos e as figuras isoladas. O encontro entre as imagens acontece quase que intuitivamente, em uma relação que envolve reciprocidade, ação e movimento. Assim, as imagens são capazes de relatar novas histórias, muitas vezes diferentes daquelas que foram destinadas a narrar. Dessa forma, destaca-se a possibilidade de infinitas relações, conexões e encontros entre as visualidades e fragmentos de mundos distintos ou similares entre si (FUÃO, 2011).

Permitir o choque ou o encontro afetivo entre as figuras, é também conceber e dar vazão a outros significados. A *collage* tem a capacidade de mostrar a realidade de uma outra forma, com um outro olhar. Para Fuão, “o objetivo do conhecimento poético dela não se deve buscar na aparência, mas sim, no fundo das coisas, na aparente superficialidade das figuras” (FUÃO, 2011, p. 62).

Na colagem, bem como neste presente artigo, abre-se mão de um desfecho. O sentido da arte é a abertura constante de novas interpretações e significados. A *collage* é, portanto, imperfeição, improvisação e interrogação. Uma obra eternamente inacabada e de interpretações múltiplas, assim como a cidade.



A Avenida Rio Branco

A Avenida Rio Branco, situada em Santa Maria, Rio Grande do Sul, tem grande importância histórica para a região, desde que os primeiros caminhos urbanos foram traçados. A cidade teve seu surgimento por volta de 1797, quando militares portugueses acamparam em um território específico, que posteriormente se tornou um trecho de rua conhecida como Rua São Pedro e, posteriormente, Rua do Acampamento (BLOIS, 2018).

No entanto, foi somente em 1858 que o município alcançou sua emancipação política, adquirindo autonomia administrativa. E foi através da Lei Provincial número 1013, promulgada em 1876, que Santa Maria foi elevada à categoria de cidade, reconhecendo oficialmente sua importância e estabelecendo seus direitos e prerrogativas como uma entidade urbana (BLOIS, 2018).

Conectada diretamente com a Rua do Acampamento (Imagem 1), no ano de 1819, a Avenida Rio Branco já contava com três ou quatro quarteirões e era denominada como Rua General Pinto Bandeira. Com o passar dos anos, essa via recebeu outras denominações, como Rua do Coronel Valença e Avenida Progresso (SILVA, 2014; BLOIS, 2018).

A inserção de Santa Maria na rede ferroviária sul-rio-grandense, em 1885, influenciou a dinâmica de toda a cidade, principalmente da Rio Branco, a qual se tornou um importante eixo entre a Estação Férrea e o centro urbano (MELLO, 2010). As primeiras grandes mudanças estruturais aconteceram em 1912, quando a via foi alongada e duplicada, criando um eixo largo, composto por várias pistas e dois sentidos de trânsito, como também a construção de um canteiro central arborizado, influência das práticas urbanas higienistas europeias. De 1937 a 1941 foram incluídos bancos e uma nova arborização no canteiro central (SILVA, 2014).

Além disso, destaca-se a presença de importantes edifícios históricos e icônicos para a cidade. Muitos deles são tombados como patrimônio histórico atualmente: Como a Escola de Artes e Ofícios e o edifício sede da SUCV (Sociedade União de Caixeiros Viajantes), além de igrejas, hotéis e residências.



Imagem 2 - Avenida Rio Branco. Fonte: Autores, 2023. Fachada do bar (antes e após a intervenção). Fonte: <https://isd.com.mx/artwork/bar-las-divas-sustraccion-adicion/>

A Avenida, desde a década de 1910, foi palco de diversas atividades, principalmente aquelas vinculadas com as atividades ferroviárias, como hotéis e espaços comerciais. Nesse contexto, tornou-se um ponto de encontro para os habitantes, onde ocorriam passeatas cívicas, manifestações políticas, desfiles temáticos, carreatas e comemorações de datas importantes. Ao longo do tempo, a avenida se consolidou como um espaço de vitalidade social e cultural, onde as pessoas se reuniam para celebrar, expressar suas opiniões e participar de eventos significativos para a comunidade.

Entretanto, com o fim das operações ferroviárias, a Avenida Rio Branco experimentou um declínio na utilização e no investimento em sua área urbana. Durante a década de 80, surgiu um ponto de comércio informal: o camelódromo. As bancas de vendedores se multiplicaram rapidamente, e uma infraestrutura permanente foi estabelecida.

Esse espaço tornou-se um ponto de encontro movimentado. No entanto, em 2010, a prefeitura iniciou um projeto de restauração da Avenida Rio Branco. Os camelôs foram removidos e realocados para um prédio na Praça Saldanha Marinho. Além disso, foi construído um viaduto para conectar a Zona Norte da cidade ao centro.

Atualmente, a Avenida Rio Branco (imagem 2) é um espaço de múltiplas particularidades. Abriga grande parte do patrimônio histórico e cultural de Santa Maria, constituído principalmente por arquiteturas no estilo *Art Déco*. Além disso, tornou-se uma importante via de circulação de pessoas, ônibus municipais e automóveis. No canteiro central, os bancos estão constantemente ocupados por pessoas descansando, sozinhas ou em grupos.

É o lugar dos andarilhos, dos trabalhadores, dos aposentados, das crianças, das mulheres, onde as diferenças coexistem. É também do lugar do encontro, de ausências, de atravessamentos. Assim como boa parte da cidade, foi modificada ao longo do tempo devido a diferentes práticas econômicas, sociais e culturais.

A Avenida Rio Branco foi e ainda é palco de manifestações políticas, eventos culturais, comércio ambulante, expressões artísticas, entre outros. Cada uma dessas práticas contribui para a riqueza e diversidade do espaço urbano, tornando a rua verdadeiro lugar de encontro e interação entre diferentes sujeitos.



As Constelações da Avenida Rio Branco

Para formar as constelações de imagens da Avenida Rio Branco, buscaram-se imagens de tempos passados, fotografias e registros de instantes que retratassem o lugar de outrora. Dessa forma, foram selecionadas 40 imagens do Acervo Digital do Arquivo Histórico Municipal de Santa Maria. As fotografias deveriam ter como característica principal a perspectiva no nível dos olhos do observador, com algumas exceções.

O procedimento metodológico foi dividido nas seguintes etapas: 1) seleção das fotografias do passado; 2) formação da primeira constelação, apenas com as fotografias antigas; 3) criação de 3 novas constelações e adição de fotografias recentes; 4) interpretação dos atravessamentos das constelações através de colagens.

Para formar a primeira Constelação, intitulada “Passado”, as fotografias antigas selecionadas, foram dispostas lado a lado em um quadro preto, sem uma ordem cronológica (imagem 3). Dessa disposição, surgiram algumas relações de proximidade ou afastamento entre as imagens. Os conjuntos formados, não são estabelecidos como pontos fixos, algumas figuras transbordam, escapam, se conectam com outros conjuntos, como linhas imaginárias em uma constelação. Mesmo assim, delimitar os encontros de certas imagens auxiliam na criação de um fio condutor entre elas.

Dentro do mesmo quadro, foi possível fazer conexões, baseadas nas similaridades observadas nas figuras. A partir das associações das imagens antigas formadas no quadro geral, delimitou-se 3 novas constelações: a primeira diz respeito a **paisagem** da Avenida; a segunda aos **edifícios**; e por fim, as **ausências e outras presenças** identificadas nas figuras antigas, em comparação com o tempo presente.

Para compor as novas constelações, cruzou-se o tempo passado e o tempo presente, com fotografias recentes. Assim, as diferentes temporalidades ficam explícitas nas associações, e outras interpretações são possíveis de identificar. As novas fotografias emergiram do ~~um~~ deslocamento ativo em campo. A primeira associação de imagens similares, deu origem a Constelação intitulada “**A Paisagem**” (imagem 4). Nas fotografias, destaca-se o espaço da rua em perspectiva, com a via larga e, muitas

Imagem 3 - Constelação “Passado”. Fonte: Autores, 2023.



vezes, a presença do canteiro central. Além disso, a presença dos morros ao norte e leste, compondo as fotografias da paisagem urbana da Avenida.

A paisagem em Santa Maria revela a presença notável de morros no horizonte. No entanto, devido à existência de edifícios de grande altura, a visão dos morros, do ponto de vista do observador, é restrita a alguns locais na cidade. Na Avenida Rio Branco, é fácil avistar os morros ao norte, como uma parede verde no horizonte. No lado leste, a vista só se revela entre os edifícios, através de aberturas e recuos entre eles, ou então nas ruas perpendiculares.

Nas perspectivas, observadas nas fotografias antigas, o Edifício Mauá, de oito andares, com características *Art Déco*, era imponente na paisagem do passado. Um dos primeiros edifícios com elevador, representava o entusiasmo da população da época com a possibilidade das construções verticais.

O segundo movimento de conexões, deu origem à Constelação “**Os Edifícios**” (imagem 5). Foram destacadas as fotografias que colocavam a arquitetura como foco principal, em prédios isolados ou em conjunto.

Ao dispor as arquiteturas lado a lado, destaca-se a diversidade de estilos arquitetônicos: alguns edifícios possuem fachadas ornamentadas e elementos simétricos, que refletem a influência da arquitetura eclética, com elementos neoclássicos e *Art Nouveau*. Existem também aqueles que exibem o estilo *Art Déco*, com linhas geométricas e detalhes elegantes, remetendo aos períodos de crescimento e modernização da cidade, são maioria na Avenida.

Destacam-se algumas arquiteturas relevantes, como o Edifício Hugo Taylor, construído em 1922, onde originalmente funcionava a Escola de Artes e Ofícios. Mescla os estilos neoclássicos, barroco e *Art Nouveau*. Em 1954, um incêndio destruiu boa parte da escola, onde funcionava também um internato, que foi encerrado na década de 70. Atualmente abriga um supermercado (MACHADO; RIBEIRO, 2015).

Com fachada eclética e a presença de elementos neoclássicos e *Art Nouveau*, o antigo edifício que abrigava a Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV), foi construído em 1926. Destacam-se também, o Edifício Mauá (1950) e o Edifício Cauduro (1941), Antigo Hotel Jantzen, ambos em estilo *Art Déco*, que se tornaram símbolos da modernidade da cidade, na época em que foram construídos. O edifício que abriga o



Hotel Don Rafael, construído em 1939, apresenta dois novos pavimentos, construídos recentemente, incorporados a estrutura antiga. E por fim, observa-se a presença de conjuntos de edifícios *Art Déco*, característico na paisagem da Rio Branco.

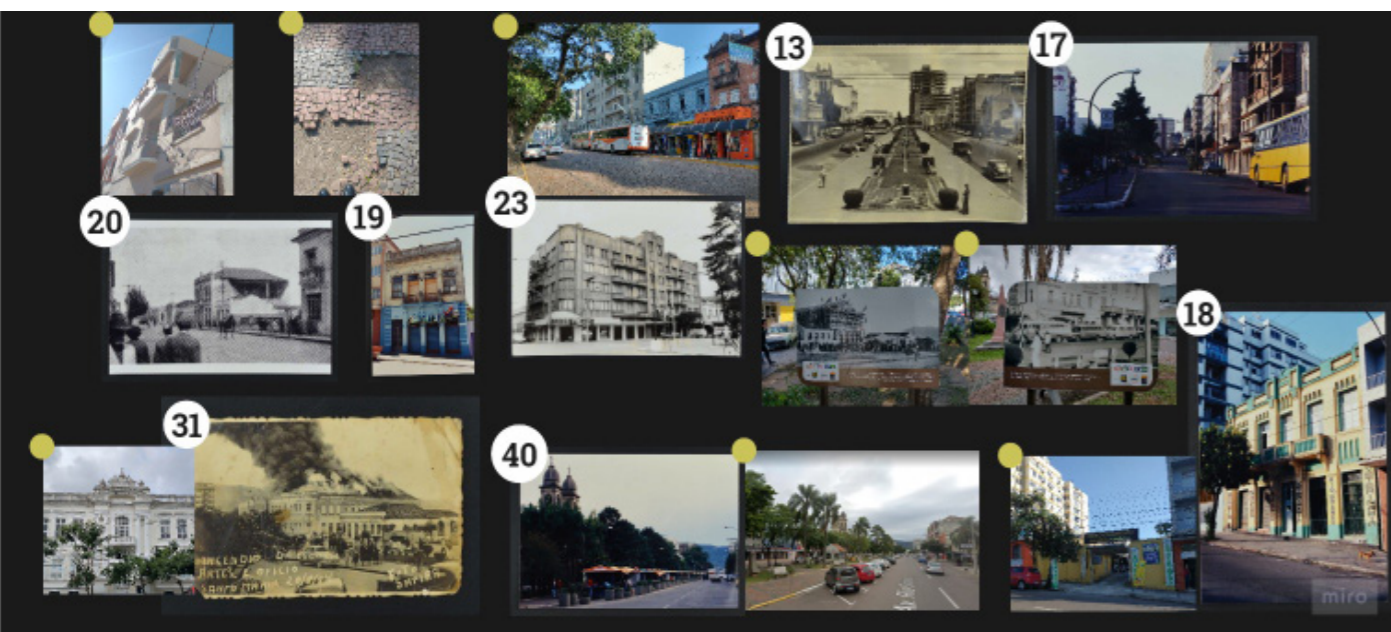
Por último, a Constelação “**Ausências e Novas Presenças**” (imagem 6), representa as materialidades ou imaterialidades que não mais existem no tempo presente, como também as modificações vividas pelo espaço. São paisagens transformadas, edifícios que viraram estacionamento, atividades que se tornaram obsoletas. As ausências vivem também nas mudanças econômicas, culturais, alterações de ideias, de costumes, de uso, etc. Representam tudo aquilo que ficou para trás, que foi substituído ou até mesmo abandonado. Na Constelação, as ausências e novas presenças da Avenida Rio Branco, podem ser observadas também na incorporação das novas imagens.

Cada constelação é uma imagem, formada por várias outras. Dessa forma, existem também relações entre cada uma das constelações, que acontecem pelo conteúdo e forma das imagens, que transbordam seu significado. É possível identificar elementos da paisagem nas ausências, por exemplo. Ou então, ausências na constelação dos edifícios. Por isso, a organização do conjunto de imagens não é fixa, pode ser explorada e experimentada de infinitas formas, se tornando um processo sem fim, com muitas interpretações.

Com as montagens visuais das constelações, criam-se linhas e conexões imaginárias, semelhanças e disparidades. Ainda que estejam próximas em um mesmo plano, podem estar distantes em profundidade, demandando diversas outras imagens para fazer essa interligação. Assim, formam-se também intervalos, espaços de contemplação entre um conjunto e outro.

Interpretações

Das experimentações imagéticas nas constelações, novas visualidades surgiram. Com a junção e sobreposição das figuras, foi possível destacar elementos centrais para discutir as temáticas apresentadas. O processo de produção das colagens digitais se baseou em um movimento de escolha e rejeição. Além da incorporação de novas imagens na composição. A ação é intuitiva, rende-se ao acaso na associação de figuras, restos e fragmentos.



Para interpretar as constelações, foram produzidas 3 colagens, que evidenciaram as reflexões que surgiram das constelações e podem apresentar múltiplas interpretações. Assim como as constelações, a primeira colagem foi intitulada de “A Paisagem”, a segunda “Os Edifícios”, e por fim, a terceira “Ausências e Outras Presenças”. Nas colagens, as diferenças e similaridades se fundem, entram em choque. São cenários imaginários que ampliam um universo infinito. Nos encontros das figuras, citados por Fuão (2011), as imagens são postas em diferentes contextos.

Na colagem “**A Paisagem**” (imagem 7), as linhas da perspectiva foram exploradas, bem como a presença do morro ao fundo. O espaço imaginário, criado através da colagem, coloca tempo presente e passado lado a lado.

Assim como era no passado, o Edifício Mauá é imponente na colagem. Sua presença na paisagem da cidade é marcante. Destacam-se também os edifícios *Art déco*, exibidos nas fotografias quase sempre em conjunto e em pequenas alturas. Existe também o acréscimo de um abandono, que mancha há mais de 50 anos a paisagem da Avenida, existente nas fotografias antigas de maneira discreta, mas presente. Aqui, os rastros do tempo viram deslocamentos, na sobreposição de instantes diversos e tempos heterogêneos. Na colagem, o canteiro central funciona como um corredor para o passado. Espaço que sempre abrigou os mais diversos grupos, atividades e apropriações, transformado durante os anos.

Na colagem “**Os Edifícios**” (imagem 8), o processo de rejeição aconteceu ao excluir as imagens de alguns edifícios que, aparentemente, não apresentam grande notoriedade na história da Avenida Rio Branco. As escolhas e o encontro das figuras, nesse caso, não aconteceram por acaso. As diferentes temporalidades foram postas lado a lado, em uma (des)ordem cronológica.

Ao observar a colagem, destaca-se a diversidade de estilos arquitetônicos presentes nas edificações, que contam a história da evolução do local ao longo dos anos. Cada estrutura apresenta uma arquitetura única, representando distintas temporalidades, bem como as demandas e anseios da sociedade de cada período. Essas edificações são testemunhas tangíveis de épocas passadas, preservando as memórias e as transformações pelas quais o espaço foi atravessado.

Imagem 6 - Constelação “Ausências e Novas Presenças”. Fonte: Autores, 2023.

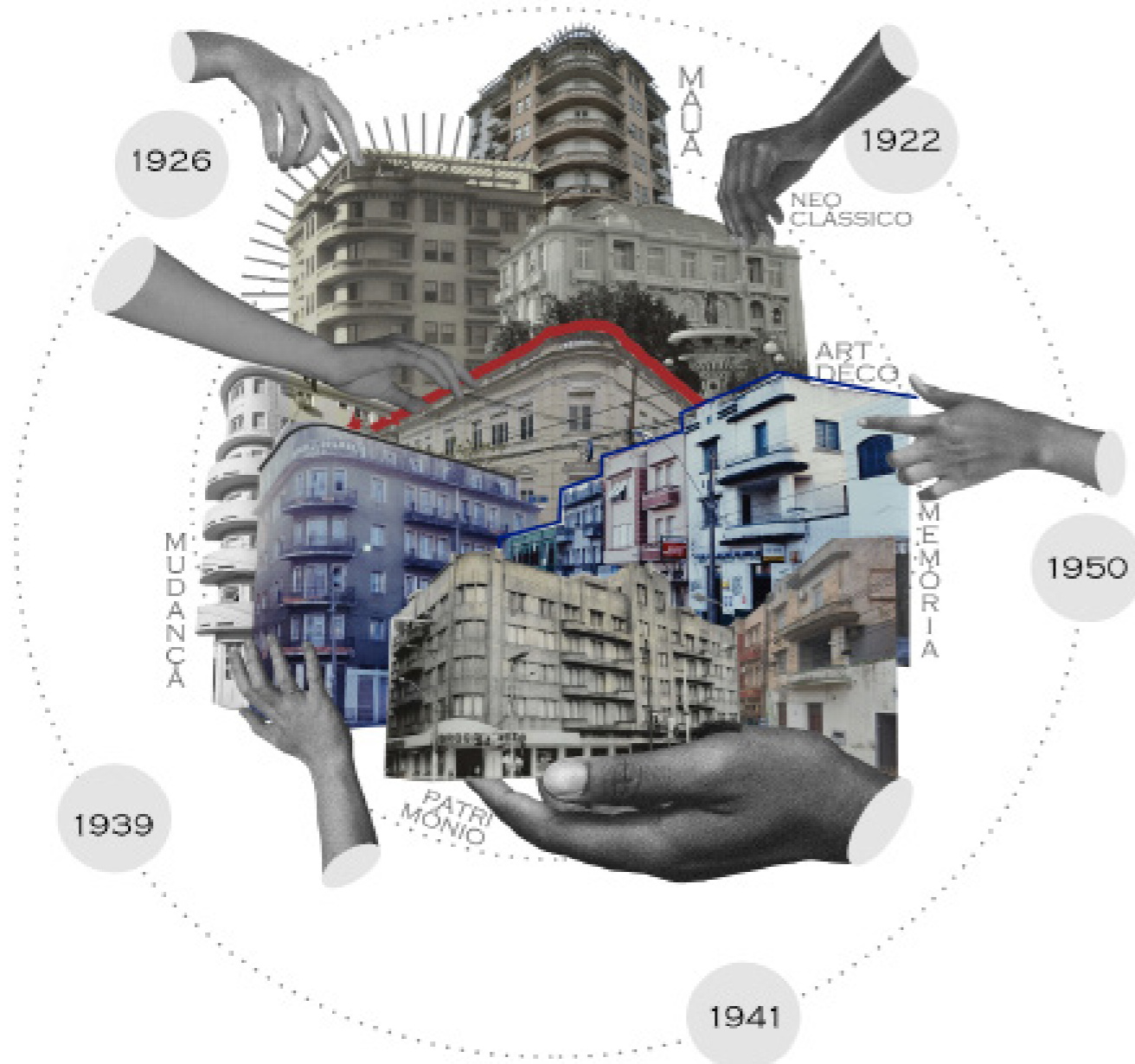


Na colagem “**Ausências e Novas Presenças**” (imagem 9), estão inscritas nas arquiteturas os “rastros do tempo”, citados por Didi-Huberman. São vestígios preservados na materialidade – e talvez não tão valorizados - ao longo dos anos. Vivos também na memória de quem presenciou o passado. Elas refletem ainda as disputas por um território, na busca humana por renovações e modernização das cidades, que nem sempre preservam as arquiteturas do passado.

Se para Jacques, no tempo do “Agora”, existe a presença de distintos momentos temporais (JACQUES, 2017), na Avenida Rio Branco, os tempos de “outrora” também são visíveis, tanto nas materialidades, como nas subjetividades. No presente, nem sempre são perceptíveis os resquícios de ações e atividades do passado, incorporados ao novo modo de vida de uma sociedade.

Assim, a ausência do trem foi resgatada na imagem, uma vez que o encerramento das atividades ferroviárias representou o declínio também das atividades comerciais e hoteleiras na Avenida. O espaço perdeu a sua importância como principal conector das chegadas e partidas por meio da Estação Férrea. Dessa forma, observam-se ausências nas próprias permanências. As materialidades ainda resistem, sobrevivem. Entretanto, o espaço foi reinventado, e os antigos usos de edifícios importantes foram abandonados. Essas sobrevivências encontram acolhimento nas imagens.

Imagem 7 - Colagem “A Paisagem”. Fonte: Milena Magoga, 2023.



As (des)montagens realizadas em cada colagem, buscaram evidenciar aspectos que surgiram dos encontros das constelações da Avenida Rio Branco. Assim, o espaço pode ser reinterpretado e apreendido a partir de novas visualidades. Na manipulação das figuras, foi possível dar espaço ao devaneio, abrir mão do controle e deixar agir a imprevisibilidade. Assim, alguns elementos foram excluídos, outros ressurgiram para compor uma ampla interpretação.

A conexão entre as imagens é múltipla. Diferente das constelações, aqui, abre-se mão dos intervalos, olha-se para o encontro. As figuras, distantes em forma e conteúdo, mas próximas por se tratar de fragmentos históricos de um mesmo lugar.

Considerações finais

O presente artigo procurou cruzar e vincular diferentes metodologias que utilizam a imagem como objeto central. Assim como no Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, as montagens e constelações proporcionaram a disposição de fotografias em um mesmo plano, desafiando a linearidade do tempo e abrindo espaço para a reflexão sobre as interconexões entre as imagens.

Nos detalhes e vestígios encontrados nas fotografias, foi possível ampliar a apreensão do espaço também no tempo presente. Ao capturar a história do local e combinar essa compreensão com as visualidades e registros do passado, juntamente com a

incorporação de fotografias contemporâneas, a abordagem adotada abre caminho para uma interpretação abrangente do lugar em questão. Assim, o método introduz um fluxo descontínuo, tanto visual quanto de pensamento, permitindo que diferentes elementos se entrelacem de maneira inesperada.

A utilização da técnica da *collage*, expandiu as possibilidades de interpretação do espaço urbano, como uma ferramenta intuitiva de expressão. Ao desafiar as noções tradicionais de sentido fixo e linearidade temporal, as colagens revelaram a riqueza de histórias e significados presentes na Avenida Rio Branco. Dessa forma, destaca-se que as *collages* desenvolvidas, ao mesmo tempo que expandem o significado original de cada fotografia, criam recortes e sínteses das temáticas, destacando certos elementos e excluindo outros.

Assim, foi possível captar as camadas de transformações que ocorreram ao longo do tempo, revelando não apenas a superfície visível, mas também as histórias e narrativas subjacentes que moldaram o ambiente urbano. A interação entre elementos do passado e presente, que muitas vezes parecem desconectados, permite uma nova perspectiva. Dessa forma, este estudo contribui para a compreensão do uso das imagens em pesquisas e ressalta a possibilidade da experimentação visual na análise e interpretação do espaço.

Referências

BLOIS, Hugo. *Arquitetura subjacente à via férrea: relações de lugar e poder no espaço urbano de Santa Maria/RS – final do século XIX e início do XX*. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa e o sentido de hospitalidade: acolhimento em Derrida. Ensaios Filosóficos*, Rio de Janeiro, v. 09, 2014.

FUÃO, Fernando Freitas. *A collage como trajetória amorosa*. 1 ed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

GERENCER, Paula Brazão; ROZESTRATEN, Artur Simões. Constelações de imagens: metáforas e ensaios. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 10, n. 19, p. 87-112, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein; et al. Temporalidades. In: BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. *Corpocidade: gestos urbanos*. Salvador: Edufba, 2017. p. 295 – 349.

MACHADO, Maria Dinair Santos; RIBEIRO, Marcelo. Dos trilhos aos palacetes: refletindo sobre o acervo arquitetônico da Av. Rio Branco, Santa Maria, RS. *Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura*, Jaguarão, v. 01, n. 02, p. 217-232, 2015.

MELLO, Luiz Fernando da Silva. *O pensamento utópico e a produção do espaço social: A cooperativa de consumo dos empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. *Revista do instituto histórico e geográfico do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, n. 158, p. 207 – 216, 2020.

REDIN, Mayana. Como expandir o mundo a cada vez que o reduzimos: a criação dos intervalos por uma metodologia da constelação. *Revista artes e ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 153 – 161, 2013.

SILVA, Carla Saldanha da. A história da Avenida Rio Branco da cidade de Santa Maria: uma narrativa através da fotografia. In: *ENCONTRO DE PESQUISAS HISTÓRICAS*, 1., Porto Alegre, 2014. Oficina do Historiador, Porto Alegre: EDIPUCRS. p. 466.

WAIZBORT, L. Apresentação. In: WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das letras, p. 14-25, 2015.

WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

REMONTAGEM DO TEMPO NA PRAÇA DA MATRIZ, PORTO ALEGRE

Fotografia, fragmento e memória

*REASSEMBLING TIME
IN THE PRAÇA DA MATRIZ, PORTO ALEGRE
Photography, fragment, and memory*

Felipe da Silva Rodrigues¹

Resumo

Este artigo apresenta a descrição do processo de collage, desenvolvido para a realização de um vídeo em 360°. Descrevendo, passo a passo, os caminhos percorridos para a construção dos panoramas criados, a partir da utilização de imagens, com o intuito de remontar o tempo na Praça da Matriz, Porto Alegre, RS, Brasil. A collage é trazida aqui como uma ferramenta de reapresentação ao se utilizar de fotografias do passado como fragmentos de memórias dos processos de transformação urbana, para a construção de um panorama que explicita as mudanças ocorridas na Praça. Oportunizando, deste modo, a possibilidade de se (re)narrar a cidade de outras perspectivas.

Palavras-chave: collage, fotografia, cidade, memória, narrativa.

Abstract

This article presents the description of the collage process, developed for the making of a 360° video. Describing, step by step, the ways taken for the construction of the panoramas created, from the use of photographs from the past, in order to reassemble the time at Praça da Matriz, Porto Alegre, RS, Brazil. Collage is brought here as a tool of re-presentation when using photographs from the past as fragments of memories of urban transformation processes, for the construction of a panorama that explains the changes that occurred in the square. In this way, it provides an opportunity to (re) narrate the city from other perspectives.

Keywords: collage, photography, city, memory, narrative.

Introdução

Este artigo retoma um projeto sobre a reconstrução em 360° da Praça da Matriz², através de imagens, como uma maneira para se investigar as transformações urbanas ocorridas ao longo do tempo na cidade. A pesquisa apresentou-se como uma oportunidade de estudo da cidade por meio de fotografias. Assim, o artigo tem como objetivo apresentar uma remontagem do tempo na Praça da Matriz de Porto Alegre e, a partir da collage de fotografias do passado, fragmentos de memória, (re)narrar os processos de transformação urbana ocorridos em Porto Alegre.

A Praça da Matriz pode ser entendida como um fragmento da cidade, um pedaço que se liga a um todo maior, como coloca Walter Benjamin: “Assim fala a vontade de totalização simbólica, como o humanismo a venerava na figura humana. Mas é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica”. (1984, p.208). Deste modo, as metamorfoses que ocorreram na Praça podem ser observadas em outras partes da cidade. A Praça da Matriz, como apresenta Sandra Pesavento (1999, p.10), foi o local de “nascimento” oficial de Porto Alegre, no Alto da Praia, por meio de uma provisão régia que criou a Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais em 26 de março de 1772. A Praça ainda se configura como um local central na cidade e objeto de diversas representações ao longo do tempo. Deste modo, fragmentos de memórias sobre a cidade podem ser acessados a partir de representações da Praça da Matriz.

O mesmo se dá com uma fotografia da qual participamos: ao vê-la, temos a necessidade de recompor, de reconstituir, através da memória, o acontecimento por ela registrado. 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, embora os fragmentos façam o todo (FUÃO, 2011, p.14).

Memórias suscitadas por imagens e reconstituídas pela imaginação, como traz Paul Ricoeur, “é sob o signo da associação de idéias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela” (2007, p.25). Assim, através de fotografias, representações do passado da Praça da Matriz, é possível trazer à tona algumas memórias da cidade por meio do processo de collage.

Deve-se frisar a representação como uma versão, dentre todas as possíveis, de se retratar a cidade. Tendo em vista que “a representação é a tradução visual e/ou mental de uma realidade exterior percebida, é a re-apresentação de algo que se encontra ausente no tempo e/ou espaço” (PESAVENTO, 1995, p.34). Levando em conta que a representação precede de uma intencionalidade, o que se deseja evidenciar, ou esconder, uma pintura ou uma fotografia não conseguem representar tudo ao seu redor. “Há uma parcela do universo circundante que não é passível de um registro fotográfico satisfatório, que não se mostra pela fotografia e que, portanto, ficaria de fora da representação” (VIEIRA, 2018, p.42). Logo, a representação em si é um fragmento de uma totalidade. A qual pode ser reapresentado pela junção de seus fragmentos.

¹ Mestrando no Programa de Desenvolvimento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/2023) e Graduado em Comunicação Social (PUCRS/2008). Bolsista PROEX/CAPES, pesquisador do Grupo de Estudos e Documentação em Urbanismo (PROPUR/GEDURB) e do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (PPGAS/BIEV).

² Pesquisa desenvolvida no período da bolsa de Iniciação Tecnológica e Inovação no Banco de Imagens e Efeitos Visuais - BIEV/UFRGS, entre 2017 e 2018, sob a orientação das professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert.



Figura 1 - Chafariz em alusão aos rios afluentes da Bacia do Guaíba em frente ao Theatro São Pedro. Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, autor Virgílio Calegari, 1880; e fotografia com o Monumento a Júlio de Castilhos em frente ao Theatro São Pedro. Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Virgílio Calegari, década de 1920.

Muitos já representaram e seguem representando a Praça da Matriz. Desde viajantes como Jean Baptiste Debret e Herrmann Rudolf Wendroth, com suas pinturas, até fotógrafos, antigos ou contemporâneos. O que eles buscaram ao representar o local em imagens? Permanece algum resquício do Alto da Praia na forma da Praça da Matriz na atualidade? Com a collage, de tempos distintos, presentes nos fragmentos do passado, será possível evidenciar as suas intencionalidades. Bem como, dar visibilidade às memórias da cidade que ainda seguem presentes na Praça da Matriz.

Desenvolvimento

A Praça da Matriz apresenta uma importância simbólica e material para a cidade de Porto Alegre. Na Praça, encontram-se a Catedral Metropolitana (esfera religiosa); o Palácio Piratini (esfera política); o Palácio da Justiça (esfera jurídica); Assembléia Legislativa (esfera democrática); e o Theatro São Pedro (esfera cultural). Edificações icônicas que ajudam a narrar a história da própria cidade. Ricoeur³ correlaciona a arquitetura e a narrativa.

Como ponto de partida, gostaria de traçar uma analogia, ou melhor, o que à primeira vista parece ser apenas uma analogia: um estreito paralelismo entre arquitetura e narrativa: a arquitetura seria para o espaço o que a história é para o tempo, aquela é uma operação de “configuração”; um paralelismo entre, por um lado, o ato de construir, isto é, construir no espaço, e, por outro lado, o ato de narrar, ordenando o enredo no tempo (RICOEUR, 2002, p. 11).

3 Citação original em espanhol: “Como ponto de partida, quisiera trazar una analogía o, más bien, lo que a primera vista no parece ser más que una analogía: un estrecho paralelismo entre arquitectura y narrativa: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación «configuradora»; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y, por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo”. RICOEUR, P. *Arquitectura y narrativa*. *Architectonics: Mind, Land & Society*, n. 4, p. 9–29, 2002.



Figura 2 - Collage no Theatro São Pedro utilizando fotografias do passado e do presente. Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, autor Virgílio Calegari, década de 10; e foto: Felipe Rodrigues, 2017.

Pesavento (1999) narra o desenvolvimento da cidade e pontua algumas das transformações urbanas ocorridas na cidade. A Catedral Metropolitana com sua cúpula de bronze começou a ser erguida em 1921 no mesmo local da Igreja Madre de Deus. Esta surgiu junto com a cidade de Porto Alegre tendo como companhia a Capela do Espírito Santo que foi desmontada pedra por pedra para ser reerguida nos Campos da Redenção. O Palácio Piratini, atual sede do Governo, substituiu o antigo Palácio de Barro, sede da República Riograndense. O monumento a Júlio de Castilhos, no centro da Praça da Matriz, com toda sua simbologia positivista e representativa do período da República, foi inaugurado em 1913 e tomou o lugar do chafariz instalado em homenagem ao Império. O chafariz, por sua vez, contava com a personificação dos quatro afluentes da bacia do Guaíba em estátuas: o Rio Gravataí, o Rio dos Sinos, o Rio Caí e o Rio Jacuí, além de uma estátua no topo do chafariz aludindo o próprio Rio Guaíba (Figura 1). O prédio moderno do Palácio da Justiça foi construído após o incêndio, em 1949, do antigo Tribunal de Justiça, edificação que era gêmea do Theatro São Pedro. O Theatro São Pedro resistiu ao tempo e permanece presente na paisagem da Praça da Matriz, quase sem alterações (Figura 2). Tendo sua construção iniciada em 1833, com o projeto arquitetônico de estilo neoclássico de Filipe de Normann e pausada em 1835, com o início da Revolução Farroupilha. As obras foram retomadas cerca de dois anos após o fim da Revolução, em 1845, sendo inaugurado no ano de 1858.

Os elementos arquitetônicos, tanto os substituídos, quanto os que se mantiveram na Praça, podem ser observados através de registros imagéticos, reminiscências do passado, tal como as fotografias antigas. Essas fotografias carregam, além das representações, uma parcela de memórias do instante de seu registro, bem como resquícios de outros tempos. Gaston Bachelard apresenta o tempo em sua descontinuidade sendo portador de instantes.

O tempo só se observa pelos instantes; a duração – veremos como – só é sentida pelos instantes. Ela é uma poeira de instantes, ou melhor, um grupo de pontos que um fenômeno de perspectiva solidariza de forma mais ou menos estreita[...] A memória, guardiã do tempo, guarda apenas o instante (BACHELARD, 2010, p.34-36).



Figura 3 - Comparação entre as fotografias do Theatro São Pedro. Uma realizada em 1880 e a outra fotografia em 2017. Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, autor desconhecido, 1880; e foto: Felipe Rodrigues, 2017.

Posto isto, as fotografias podem ser entendidas como portadoras de memórias, por se tratarem de “instantes” congelados no tempo, dos processos de transformações urbanas em Porto Alegre. Porém as próprias fotografias que retrataram as metamorfoses urbanas também são fragmentárias, pois representam a cidade em partes. O ato fotográfico é sempre reduutivo, o fotógrafo sempre tem de fazer um recorte, intencional, do que pretende registrar. Fernando Fuão diz que “a fotografia e seu registro impresso constituem o fragmento, a figura de ação da collage” (2011, p. 13). A limitação do enquadramento não permite que se represente toda a cidade em uma só foto. Mas, a partir da junção de seus fragmentos é possível remontar a cidade, pois, “o todo não é a soma de partes ou fragmentos, embora os fragmentos façam o todo” (2011, p.14).

Porto Alegre, assim como todas as cidades, pode ser vista como um objeto temporal em constante transformações ocasionadas por processos de destruições e reconstruções resultantes de sucessivos planos e projetos urbanos executados, ao longo do tempo, que acabam por configurar a forma⁴ da cidade. Essas transformações, ocorridas na forma da cidade, configuram-se como escritas urbanas. David Harvey cita Roland Barthes corroborando isso.

Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes (1975-92) insiste, “a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem”, então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana” (HARVEY, 2008 p.69-70).

Deste modo, torna-se possível a proposição da ideia de se (re)narrar os processos de transformações urbanas utilizando a collage de imagens. Narrar de novo aquilo que, de certa forma, já foi escrito.

Fotografias são fragmentos de um discurso visual, citações, corpos, objetos, figuras a serem trabalhadas. Cada figura é um argumento,

⁴ Aldo Rossi afirma que “a forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade, e existem muitos tempos na forma da cidade” (2001, p.57).



Figura 4 - Collage da frente do Theatro São Pedro, ressaltando a supressão da vista do Rio Guaíba ocasionada pelo crescimento dos prédios ao redor da Praça da Matriz. Felipe Rodrigues, 2017.

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.30-31).

Para tanto, uma busca por fotografias do passado que contenham memórias sobre as transformações da cidade, foi necessária. Visita a museus e acervos a fim de coletar imagens antigas, os fragmentos. Para depois, promover o encontro entre eles e, através da collage, remontar o tempo criando um novo panorama da Praça da Matriz. Panorama que evidencia os sucessivos processos de transformações urbanas e propicia com que outras narrativas sejam criadas sobre a metamorfose da cidade. Narrativas, “que possibilite a articulação das vivências do hoje com as de ontem, de modo a permitir que as pessoas vejam, em épocas passadas, a sua própria época” (PESAVENTO, 1995, p.43).

O início do processo da pesquisa se deu através de uma busca exploratória por imagens antigas da Praça da Matriz, dispersas pela internet. Diversos tamanhos, tempos, resoluções. Logo, essa busca saiu do virtual e foi para dentro de acervos de Museus de uma forma mais criteriosa de imagens que possibilitassem remontar o tempo na Praça da Matriz. No Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo uma volta ao passado por meio de uma busca labiríntica por termos, nomes e características que fizessem menção à Praça da Matriz: Praça do Palácio, Praça Dom Pedro II, Praça Marechal Deodoro (nome oficial), Monumento a Júlio de Castilhos, Catedral Metropolitana, Palácio Piratini, Theatro São Pedro, Bailante... Essas foram algumas das palavras-chaves para tentar achar imagens deste local. Ecos de outras épocas que ressoam ainda hoje.

Muitas das fotografias que resistiram ao tempo são de Virgilio Calegari, fotógrafo italiano radicado em Porto Alegre no final do século XIX. Calegari teve como missão retratar o progresso e as transformações da cidade de Porto Alegre na passagem do século XIX para o século XX, e assim, acabou sendo justamente quem preservou a imagem da cidade no passado. A sua escolha por fotografias amplas e panorâmicas possibilitou o registro de instantes que reverberam ainda hoje na memória da cidade. Muitas de suas fotografias sobre a cidade reunidas em álbuns, que ajudaram a alimentar um imaginário urbano moderno como nos conta Possamai:

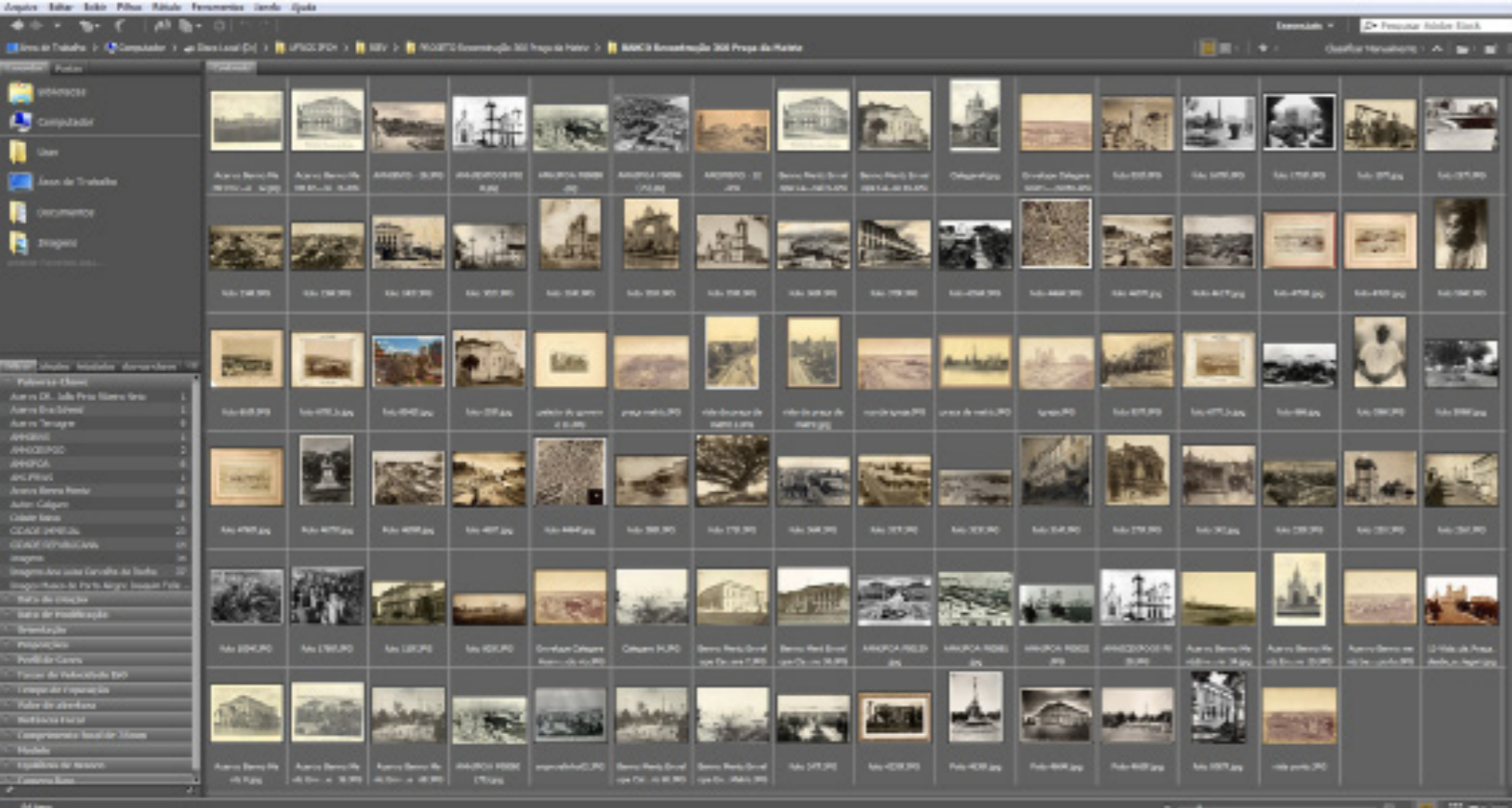


Figura 5 – Captura de tela do banco de imagens criado para a remontagem do tempo da Praça da Matriz, utilizando o software de gerenciamento de mídias Adobe Bridge. Felipe Rodrigues, 2017.

A propagação das imagens fotográficas reunidas nos álbuns dos Irmãos Ferrari e, posteriormente, de Virgílio Calegari contribuíram para a divulgação de um imaginário urbano calcado na visualidade fotográfica, abrindo as portas para imagens apologéticas do ideário urbano moderno, amplamente disseminado no momento em que Porto Alegre passava a viver transformações mais profundas do seu desenho urbano, a partir da década de 1920 (POSSAMAI, 2005, p.94).

Imagens como as presentes no álbum *Porto Alegre: Biografia Duma Cidade. Monumento do Passado. Documento do Presente. Guia do Futuro*⁵, tinham o propósito de servir como propaganda à administração de José Loureiro da Silva. Fotografias encomendadas para retratar as transformações e a modernização da cidade, em sua grande maioria, imagens assépticas, limpas, ressaltando a organização da cidade e a monumentalização de determinados prédios.

Na Praça da Matriz, ao defrontar as representações do passado com o seu estado atual, percebe-se que houve transformações em algumas edificações: a Igreja da Matriz, o Palácio Piratini e o Palácio da Justiça. Novos elementos surgiram: a Assembleia Legislativa, a Arborização da Praça, asfalto. E alguns foram suprimidos ao longo dos anos na Praça, como a Bailante e a concha Acústica do Araújo Vianna. Porém, alguns se mantiveram quase da mesma maneira. O Theatro São Pedro ilustra isso (Figura 3).

E tem um elemento, da natureza, que se manteve, mas não está mais visível, o Rio Guaíba. A sua invisibilidade contradiz a própria de fundação de Porto Alegre, que se estabelece como sede, vinda de Viamão, no Alto da Praia, para que se pudesse controlar a bacia do Guaíba e seus afluentes. Hoje não se vê mais o Rio, apesar dele estar lá. A cidade cresceu em volta da Praça, ilhando-a (Figura 4).

A partir da coleta das imagens, do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo; do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa; do acervo do Memorial do Legislativo do Rio

⁵ Lançado em comemoração ao bicentenário de Porto Alegre e publicado em 1940.



Grande do Sul; e do acervo do BIEV. Foi possível a criação do meu próprio banco de imagens. Todas as fotografias reunidas em um só local. As imagens catalogadas, referenciadas e separadas por autores ou proveniência. Para tanto, utilizei como ferramenta *software Adobe Bridge*, que propicia um gerenciamento de mídias (Figura 5). Através dele foi possível manter as imagens juntas, porém categorizadas com meta informações, metadados, o que possibilitando uma meta busca dentro desse banco de imagens.

O início do processo de remontar o tempo na Praça, misturando imagens, autores e datas distintas, ocorreu com muitas dificuldades. Diferentes perspectivas, enquadramentos e ruídos vão surgindo nas primeiras tentativas de realizar a 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.08-09).

Talvez a dificuldade maior surgiu do fato de considerar que estou escrevendo com essa imagem, como quem escreve com as palavras de outros autores, ao procurar não distorcê-las e utilizá-las exatamente da mesma forma como os fotógrafos as registraram no passado. Sem a perspectiva de autoria minha na utilização dessas fotografias, o que ocorre é apenas um encontro entre elas, não uma collage. “Um dos objetivos da collage é retirar a superficialidade estampada das figuras e fazer com que revelem o profundo e amplo significado que se escondem em seu interior” (FUÃO, 2011, p. 30).

Por fim, ao longo de várias tentativas, obtive esta reapresentação da remontagem do tempo na Praça da Matriz (Figura 6).

A reapresentação criada conta com uma grande distensão de tempo, pois vemos misturados vários momentos da Praça, a Bailante junto com o Monumento a Júlio de

Figura 6 - Primeira tentativa de remontar o tempo na Praça da Matriz. Felipe Rodrigues.



Castilhos, além da utilização de uma fotografia sem a futura Catedral Metropolitana, um registro das obras de sua construção, com a inserção digital dela já pronto para integrar essa tentativa de remontagem da Praça da Matriz (Figura 7).

Para tentar solucionar essa amplitude de tempo, uma nova abordagem de como pensar essa reapresentação foi necessária. Assim, surge a perspectiva de uma fragmentação do próprio tempo na Praça, recortar ele em camadas. Para tal feito tive de voltar as imagens do banco que criei com as fotos coletadas em diferentes acervos, e buscar não mais autorias, e sim, rastros, pistas e memórias existentes em cada imagem. Arranjando elas em duas coleções⁶.

A primeira coleção compreendendo o intervalo de tempo de 1866, data da inauguração do chafariz em homenagem à visita do Imperador Dom Pedro II e aludindo aos cinco grandes rios que formam a bacia do Guaíba, até 1920, data da demolição, da antiga Matriz, dedicada a Maria, Madre de Deus, e do prédio da Sociedade Bailante, o salão de bailes que animava as noites porto-alegrenses, para a construção do auditório Araújo Vianna no local. Dentro do banco de imagens a categorização foi feita com base na busca de elementos deveriam estar ali nesse intervalo de tempo, tais como:

⁶ Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013), apresentam as coleções etnográficas e o método de convergência, como procedimentos de pesquisa para a realização da etnografia da duração, metodologia desenvolvida para investigações antropológicas das e nas sociedades complexas.

A capela do Divino Espírito Santo, o Palácio de Barro (sede do Governo), a sede da Sociedade Bailante, o Theatro São Pedro, o Palácio da Justiça e o Chafariz.

A segunda coleção foi categorizada a partir de elementos que remetessem ao período de 1920, com a o início da construção da Catedral Metropolitana de Porto Alegre, até 1949, ano do Incêndio do Palácio da Justiça. Nesse período houve significativas transformações na Praça da Matriz, como a substituição da sede do governo do antigo Palácio de Barro pelo Palácio Piratini, em 1921. Surge a Concha acústica do Araújo Viana, inaugurada em 1927, ao lado do Theatro São Pedro. Outro ponto de inflexão com a mudança de abordagem na construção da reapresentação da Praça foi a reflexão sobre o próprio processo de remontagem do tempo. Até então apenas operava um *software* na tentativa de juntar as fotografias, sem cometer nenhuma intervenção, e torcendo para que elas pudessem evocar alguma narrativa.

Para a criação de uma narrativa, é indispensável a figura do narrador. Assim, ao me assumir na figura do narrador, abre-se a possibilidade de um diálogo com os autores das fotografias do passado, estando agora, autorizado a intervir nas imagens, fechando alguns buracos e completando omissões, promovendo o encontro dessas imagens através da collage. Para a criação da collage, percebo que não estou operando apenas com um *software*, e sim, utilizando de uma linguagem. Lanço mão do *Adobe Photoshop*, para realizar a collage de forma digital, porque ele possibilita o trabalho com camadas, *layers*, bem como as camadas utilizadas para remontar o tempo na Praça da Matriz.

Figura 7 - Collage de um panorama parcial da Praça da Matriz apresentando uma grande distensão de tempo. Felipe Rodrigues, 2017. Figura 8 - Processo de realização da collage do panorama reapresentando a primeira camada de tempo da Praça da Matriz, com fotografias de diferentes autores no período de 1866 até 1920. Figura 9 - Processo de realização da collage do panorama reapresentando a segunda camada de tempo da Praça da Matriz, com fotografias de diferentes autores no período de 1920 até 1949. Felipe Rodrigues.



Ao trabalhar com coleções etnográficas de imagens presentes e passadas, estamos operando com uma convergência de imagens da quais a imaginação criadora do antropólogo participa intensamente em seu processo de produção de imagens como forma de narrar a cidade, dando a ela um *continuum* de consciência a si e a todos os outros nelas representados. (ECKERT & ROCHA, 2013, p.60)

Dessa forma, a collage da primeira camada, de 1866 até 1920, passa a se configurar como a narrativa que quero contar sobre as memórias do passado na Praça da Matriz (Figura 8).

O mesmo processo foi utilizado para a collage que remonta o tempo da segunda camada, de 1920 até 1949, explicitando os processos de transformações urbanas ocorridos na Praça da Matriz (Figura 9).

Conclusão

O panorama surge como consequência do encontro das imagens, com datas e autorias distintas, coladas de modo que os elementos se encaixem, a fim de criar uma narrativa, ficcional, mas que, de certo modo, reinterprete uma possível forma da Praça da Matriz em outro tempo. Os planos e contraplanos contidos dentro dos panoramas, construídos com o processo da collage das fotografias, possibilitaram com que fosse editado um vídeo sobre a Praça da Matriz em 360°⁷ (Figura 10). O vídeo é melhor visualizado com o auxílio de óculos de realidade virtual (VR), que faz com que o espectador imerja nas camadas de tempo, partilhando e, de certa forma, recriando um imaginário sobre a Praça.

O vídeo, por ser em 360°, mesmo não sendo interativo, permite ao espectador escolher o que pretende observar girando em torno do seu próprio eixo, na reinterpretação panorâmica da Praça da Matriz (Figura 11). Então, como tem sempre algum trecho do vídeo que fica suprimido do seu campo de visão, podemos dizer que o espectador assiste a fragmentos do vídeo, pois ele o recorta com seu olhar. “O que inaugura a collage é a tesoura, o olhar que paira sobre as figuras, o olho que vaga pelas superfícies impressas em busca de algo. Enfim, o olho seleciona, classifica, divide, organiza, rechaça, associa, discrimina, analisa e constrói” (FUÃO, 2011, p. 33). Assim,

⁷ https://youtu.be/3_eCKGHJKJU



o espectador também pode construir a sua própria narrativa a partir da remontagem do tempo, dos fragmentos que assistiu do vídeo, colando-os à sua maneira.

Ao longo dos quase quatro minutos de duração do vídeo, é possível acompanhar o processo de construção da collage, o encontro das imagens, uma a uma vão se sobrepondo para a finalização do panorama até a junção delas em uma camada única. Em cada uma das camadas, pouco a pouco, vão sendo pontuadas e datadas as transformações nos elementos arquitetônicos, para que, quando haja a transposição, da primeira para a segunda camada, fique mais aparente, tanto as mudanças, quanto às permanências na Praça da Matriz. Logo, as próprias camadas, por serem fragmentações do tempo, acabam, ao serem sobrepostas se configurando como uma espécie de collage. O vídeo tem como trilha um trecho da composição de Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras Nº 2 - IV. Tocata (o trenzinho do caipira)*, por que o maestro foi contemporâneo dos tempos rerepresentados pelas camadas.

O intuito de remontar o tempo na Praça da Matriz é para a recuperação da memória dos processos de transformação urbana na praça da Matriz. A collage como uma ferramenta para a reinterpretação da Praça outros tempos. O uso de fotografias do passado como fragmentos de memórias possibilitando outros olhares e perspectivas sobre a cidade. O que se pretendeu não foi a perspectiva de trazer respostas fechadas sobre como se deram as transformações, mas sim abrir um novo campo de possibilidade ao se mostrar outras das possíveis versões de como ocorreram os processos de transformações, tal como deixar tantas outras possibilidades em aberto.

A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo. Partindo da superfície, da epiderme de sua época, ele atribui a fisiognomia das cidades, à cultura do cotidiano, às imagens do desejo e fantasmagorias, aos resíduos e materiais aparentemente insignificantes a mesma importância que às “grandes ideias” e às obras de arte consagradas. Decifrar todas aquelas imagens e expressá-las em imagens “dialéticas” coincide, para ele, com a produção de conhecimento em história (BOLLE, 1994).

Logo, bem mais que o princípio de explicação dos processos de transformações urbanas, a realização da collage, teve o propósito de explicitação desses processos no tempo, escovando-as “à contrapelo” (BENJAMIN, 2009, 922). E através da recuperação

Figura 11 - Panoramas finalizados da primeira camada de tempo, de 1866 até 1920, e da segunda camada de tempo, de 1920 até 1949, da Praça da Matriz utilizados na edição do vídeo em 360°. Felipe Rodrigues.

das memórias contidas nos fragmentos possibilitar o afloramento de outras narrativas sobre a Praça da Matriz e a cidade de Porto Alegre.

A narrativa não seria apenas uma forma de reescritura das memórias do passado, e sim heterocronias, mistura de tempos heterogêneos advindos de collage de tempos e espaços distintos (JACQUES, 2018, p. 223). A narrativa daria conta de um terceiro tempo, um outro tempo onde “não há um tempo futuro, um tempo passado e um tempo presente, mas um tríptico presente, um presente das coisas futuras, um presente das coisas passadas e um presente das coisas presentes” (RICOEUR, 1995, p.96), alcançando assim uma intratemporalidade ao (re)narrar “no” agora as memórias do passado através da remontagem do tempo na Praça da Matriz. No tempo de quem lê e acessa o imaginário das transformações urbanas.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Trad. Antônio de Pádua Danesi (2ª ed.). Campinas/SP: Versus Editora, 2010.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. 1a ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

ECKERT, Cornelia.; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da Duração: antropologias das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. 1a ed. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.

FRANCO, Álvaro, et. *Porto Alegre: Porto Alegre: Biografia Duma Cidade. Monumento do Passado. Documento do Presente. Guia do Futuro*. Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1940.

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

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. *Nebulosas do pensamento urbanístico* - tomo I – modos de pensar, p. 206–235, 2018.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Memória Porto Alegre: Espaços e Vivências*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidades/UFRGS, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o Imaginário Social. *Cultura Vozes*, n. 5, p. 34–44, 1995.

POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. 2005. 287f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Arquitectura y narratividad*. *Arquitectonics: Mind, Land & Society*, n. 4, p. 9–29, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP Papyrus, 1995.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. *A fotografia na percepção da arquitetura*. 2012. 375f. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

MONTAGEM MUTANGE

Vestígios em uma paisagem em dissolução

MONTAGE MUTANGE
Traces in a dissolving urban landscape

Tuanne Monteiro de Carvalho¹

Resumo

O que um registro de quinze fotografias captadas espontaneamente de dentro de um veículo em movimento pode nos contar sobre um fenômeno urbano inédito em Maceió-AL? Investigando a história da cidade a partir das imagens, este ensaio se propõe a refletir, com fotografias e montagens produzidas pela autora, sobre a paisagem de um bairro em processo de afundamento devido à exploração de recursos naturais em área urbana na capital alagoana. O ensaio fundamenta-se nos conceitos de representações e significações imagéticas, especificamente presentes nos textos de Didi-Huberman, acerca da contribuição das imagens para construção do conhecimento histórico. As fotografias, ponto de partida desta fundamentação, são experienciadas e apreendidas por meio de operações de montagens, nos princípios de Aby Warburg e Walter Benjamin. Somando a percepção de fragmentos, lacunas e vestígios, o ensaio suscita reflexões sobre uma paisagem em acelerado processo de transformação. Palavras-chave: imagem, montagem, paisagem, desastre socioambiental.

Abstract

What can a record of fifteen photographs captured spontaneously from inside a moving vehicle tell us about an unprecedented urban phenomenon in Maceió-AL? Investigating the history of the city through images, this essay sets out to reflect, with photographs and montages produced by the author, on the landscape of a neighborhood in the process of sinking due to the exploitation of natural resources in an urban area in the capital of Alagoas. The essay is based on the concepts of representations and imaginary meanings, specifically present in Didi-Huberman's texts on the contribution of images to the construction of historical knowledge. The photographs, the starting point of this exercise, are experienced and apprehended through montage operations, following the principles of Aby Warburg and Walter Benjamin. By adding the perception of fragments, gaps and traces, the essay prompts reflections on a landscape in an accelerated process of transformation.

Keywords: image, montage, landscape, socio-environmental disaster.

¹ Doutoranda em Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Urbanismo (UFRJ/2022-atual), bolsista Capes/PRINT na modalidade doutorado sanduíche na Technische Universität Berlin (2023-atual), Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFAL/2021). Arquiteta e Urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (UFAL/2017), tendo realizado graduação sanduíche na Savannah College of Art and Design, pelo CSF/CAPES (2014-2015). Integrante do Laboratório de Interpretação de Núcleos Habitados – LIN.A/PPGAU/UFAL e do Laboratório de Projetos Urbanos – LAPU/PROURB/UFRJ. Atuou como Diretora de Projetos Urbanos (2021-2022) e Coordenadora de Projetos (2018-2021) na Prefeitura Municipal de Maceió junto à Secretaria Adjunta de Planejamento Urbano. Sócia cofundadora do escritório de Arquitetura e Urbanismo Vão Urbano (2017-2023).



Figura 1 – Esquema ilustrativo da área afetada pelo desastre urbano-socioambiental em Maceió-AL. Fonte: Google Earth, 2023; modificado pela autora, 2023.

Introdução

“Destruir imagens é tão fácil, têm sido sempre tão habitual” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). — O que um registro de quinze fotografias captadas espontaneamente de dentro de um veículo em movimento em uma área de acesso restrito, pode nos contar sobre um acontecimento inédito em curso na cidade de Maceió-AL? — Desde 2018, quando um abalo sísmico descortinou um processo contínuo de afundamento do solo, um desastre socioambiental vem alterando drasticamente a dinâmica da capital do estado de Alagoas, no nordeste do litoral brasileiro. Relatórios técnicos (BRASIL, 2019) indicaram um processo de afundamento do solo e deformações rúpteis na superfície da área urbana de Maceió, desencadeado pela desestabilização de cavidades provenientes da extração de sal-gema pela empresa petroquímica Braskem S. A. O iminente risco de desabamento acarretou em desocupação forçada de uma área que abrange os bairros do Pinheiro, Bebedouro, Mutange, Bom Parto e Farol, em uma extensão territorial próxima a 270 hectares, na porção sudoeste do município. A área atingida possuía mais de 14 mil imóveis, entre moradias, comércios e serviços, assim como, integrava importantes eixos de circulação para a cidade. Nos últimos anos, os bairros afetados diretamente vêm passando por um acelerado processo de transformação nos seus aspectos físicos e simbólicos, e as incertezas sobre a situação da área vêm provocando um intenso debate entre pesquisadores de diversos campos. Neste ensaio, visamos contribuir com a produção crítica no âmbito da *paisagem*, a partir de experiências com *imagens*.



Figura 2 - As quinze fotografias produzidas pela autora em trecho do bairro Mutange em 03 fevereiro de 2022. Fonte: Elaboração autoral, 2022.

Ao relacionarmos temas como paisagem, memória e imagens, nos aproximamos da perspectiva do historiador, escritor e crítico de arte, Simon Schama (1996), “Paisagem é cultura antes de ser natureza; uma construção da imaginação projetado sobre mata, água, rocha”. Para ele, relacionar paisagem e memória “procura ser um modo de olhar, de redescobrir o que já possuímos, mas que, de alguma forma, escapa-nos ao reconhecimento e à apreciação.” (SCHAMA, 1996, p. 24). O filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012) também nos auxilia na compreensão acerca das circunstâncias que impedem a destruição e desaparecimento das imagens, para ele, cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento. Ao investigar que tipo de conhecimento pode se dar lugar a partir da imagem, o historiador apresenta a relação entre imagem e imaginação e recorre a Goethe e Baudelaire para assinalar o sentido constitutivo e a capacidade de realização do imaginar. Para ele, as imagens e o potencial intrínseco à imaginação tocam o real como uma espécie de incêndio, o que não quer dizer necessariamente que elas revelam ou oferecem uma uníssona verdade sobre a realidade. Neste sentido, o historiador afasta-se da ideia de que a imagem corresponde a “um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216) e se questiona em quais sentidos o *arder* pode ser entendido na contemporaneidade.

Na perspectiva de Didi-Huberman (2012, p. 209), a partir de Kant foi possível construir uma filosofia crítica do pensamento, o que permitiu uma melhor orientação diante daquilo que poderia ser entendido como o território das imagens e, ao referenciar Jean-Luc Nancy, indica que “a viragem mais decisiva do pensamento filosófico” viria com a alteração da tradição platônica da “imagem enquanto mentira” para “a verdade como imagem”. Autores como Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin e Maurice Blanchot também são citados para correlacionar a imagem a um processo ardente e incendiado em seu contato com o real. Assim, o historiador nos coloca no ponto central de seu

argumento: o caráter ardente e complexo das questões que envolvem a imagem na atualidade. Para ele, “nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico” quanto na situação atual, quando, conseqüentemente, a imagem também sofre muitos dilaceramentos, distorções e manipulações (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

Ao pensar no fazer história a partir da *collage*, retoma-se a questão: “Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este conhecimento pela imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209). O filósofo e historiador também nos auxiliou a compreender que tal resposta demandaria um exaustivo levantamento e organização de material histórico e teórico sobre imagens, ao mesmo tempo. Uma ideia do caráter crucial deste conhecimento aproxima-se da compreensão sobre a impossibilidade de se entender ou utilizar os materiais da seção *Imaginar* da Biblioteca do historiador da arte Aby Warburg, sem um uso cruzado entre as seções *Falar* e *Atuar*. Na sua perspectiva, o trabalho de uma vida inteira de Warburg foi tentar fundar uma disciplina que não precisasse questionar sobre quem surgiu primeiro, a palavra ou a imagem. As imagens são invenções “dos pobres mortais para registrar os seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações”, assim, não é possível opor imagens e palavras (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Schama (1996, p. 28), descreve que Warburg buscou percorrer o caminho da *memória social*, “suas pesquisas o levaram muito além da questão puramente formal da sobrevivência de determinados gestos e convenções na pintura e na escultura”. Para ele, ao reconhecer o percurso de Warburg, “o legado ambíguo dos mitos da natureza pelo menos nos faz admitir que a paisagem nem sempre é *mero local de prazer*. [...] E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques” (SCHAMA, p. 28).

Este ensaio parte da premissa de que a imagem possibilita a construção de uma interpretação histórica e, dessa maneira, pode nos ajudar a refletir sobre os movimentos e transformações nas cidades contemporâneas. Investigando a história da cidade a partir das imagens, este ensaio se propõe a refletir, com fotografias e montagens produzidas pela autora, sobre a paisagem de um bairro em processo de afundamento devido à exploração de recursos naturais em área urbana na capital alagoana. A seleção das imagens, assim como, a construção de operações para sua interpretação fundamentam-se nas referências e discussões acessadas no curso “Cidade.imagem”². O ensaio se estrutura a partir da revisão bibliográfica de conceitos sobre representações e significações imagéticas no contexto urbano, mais especificamente, nos textos de Didi-Huberman sobre a contribuição das imagens para a construção do conhecimento histórico e suas reflexões sobre os princípios de Aby Warburg e Walter Benjamin.

As quinze fotografias — fragmentos coletados, selecionados e objetos de estudo neste ensaio — foram capturadas em fevereiro de 2022 no bairro Mutange, Maceió-AL, e produzidas no caminho da autora ao longo de um trecho urbano de acesso restrito à sociedade, classificado como *área de resguardo*. À primeira vista as fotografias registram o processo de demolição de imóveis como consequência do *suposto crime* socioambiental acarretado pela extração de minério no subsolo da área urbana da capital alagoana pela empresa Braskem S. A. (BRASIL, 2019).

² Seminário Teórico Avançado do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ministrado pelos professores Maria Cristina Cabral, Flávia Oliveira, Gustavo Racca e Jonas Delecave no segundo semestre de 2022. Agradeço aos colegas do curso Renata Neves, pelo olhar atento e generoso na revisão deste texto, e Fernando Costa, pelas conversas afetuosas e estimulantes.



Além desta breve introdução, o ensaio se desenvolve em duas partes. Na primeira delas, *Paisagem rasgada*, apresenta-se o contexto do fenômeno e a situação atual do caso, baseados em estudos e produções sobre a temática. Na segunda parte, *Fragmentos em cinzas*, retoma-se a ideia do fazer história a partir das imagens e a operação de uma montagem se apresenta como uma resposta possível para a questão, como “uma experiência e um ensinamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215), uma interpretação cultural e histórica ou um método literário que evoca profundidade.

Paisagem rasgada

A paisagem de Maceió se constrói entre os resquícios de suas condições naturais de cidade-restinga com tudo aquilo que vem sendo produzido culturalmente e artificialmente pelas relações de exploração em seu território. Data-se que por volta de 1940, o Conselho Nacional do Petróleo autorizou expedições para prospecção de petróleo em Alagoas. As sondas que perfuraram o solo próximo a Laguna Mundaú, na porção sul do município de Maceió, não tiveram sucesso com o petróleo, contudo, foi encontrado um leito de sal-gema sob o solo da capital. Com a descoberta e o potencial de exploração indicado nos estudos de viabilidade econômica, em 1966 foi criada a Salgema Indústrias Químicas Ltda., empresa petroquímica que iniciou suas operações na década seguinte e é atualmente reconhecida como Braskem S. A. (TICIANELI, 2015; MARQUES, 2022).

Registra-se a existência de conflitos urbanos-socioambientais desde a década de 1970, quando as autoridades locais deram a anuência para cavar as minas na região lagunar e construir a fábrica de cloro-soda, campo de salmoura e terminal marítimo em trecho de restinga no atual bairro Pontal da Barra, uma faixa de terra situada estrategicamente

entre o oceano Atlântico e a laguna Mundaú. De acordo com pesquisadores, na época ocorreram diversas manifestações da sociedade e instituições alagoanas contra a instalação da empresa, porque a sua implantação não estava considerando o vetor de crescimento e expansão urbana da capital, zoneamento urbano, ecossistema lagunar e potencial turístico da região (A BRASKEM, 2021; HISTÓRIAS, 2022; FRAGOSO, 2022).

Para além dos rasgos na paisagem da planície litorânea e lagunar, nos últimos cinco anos a paisagem de cinco bairros vem se transformando radicalmente. O aparecimento de rachaduras em imóveis e vias públicas na região central da cidade foi intensificado a partir de fortes chuvas precedentes a um abalo sísmico de magnitude 2,5 na escala *Richter*, no dia 3 de março de 2018. O episódio produziu graves danos em edificações e na infraestrutura viária, e culminou na convocação de especialistas do Serviço Geológico do Brasil – CGB/CPRM para investigar as causas do fenômeno. Por mais de 40 anos, a petroquímica transnacional explorou 35 minas de sal-gema no subsolo dos bairros a uma profundidade de 950 metros a partir da superfície. O geólogo Abel Galindo conta que o desastre ocorreu porque várias minas colapsaram, desabaram sobre si mesmas e, com isso, o solo da superfície passou a se movimentar (VELEDA; ESTRELA, 2021; GALINDO, 2022). Desde 2019, o mapa que identifica as áreas de risco para remoção de moradores já foi alterado quatro vezes, ampliando o perímetro de segurança e englobando também parte dos bairros do Bom Parto e Farol. O processo de subsidência ainda está em curso, estima-se cerca de 20 anos para uma reestabilização do solo na região.

Antes de tornar-se compulsoriamente uma área de risco, a porção do território afetada pelo desastre socioambiental integrava intensamente a dinâmica urbana do município desde a sua conformação. A situação também implica no apagamento de tradições culturais, como os folguedos populares, e na iminente perda de exemplares das primeiras ocupações de Maceió, reconhecidos no conjunto de imóveis históricos do bairro de Bebedouro, protegido em sua totalidade, definido como Zona Especial de Preservação 3, pelo Plano Diretor Municipal (MACEIÓ, 2005). Mais do que os objetos fixos, a cidade e seus habitantes também perderam endereços familiares, expressões cotidianas e relações de comunidade construídas ao longo de quase dois séculos de ocupação. Dentre as informações já identificadas, autoridades públicas municipais, estaduais e federais vêm realizando acordos com a empresa responsável pelo *suposto crime* a fim de obter compensações financeiras para reparar os danos causados pela extração do minério. Apesar de estarem sendo lentamente executadas, há indícios de que as ações judiciais e indenizações não são suficientes para compensar os impactos morais e sociais da tragédia (BULHÕES, 2022; HISTÓRIAS DO SUBSOLO, 2022; SANTOS; ALCIDES, 2022;).

O bairro do Mutange, onde foram capturadas as quinze fotografias, fragmentos tratados neste exercício de montagem, foi o único bairro *integralmente realocado*, possivelmente devido ao fato que uma parte considerável da sua população ocupava áreas de encosta e estavam em situação de maior vulnerabilidade, às quais já se traduziam os problemas históricos da cidade marcados por um crescimento urbano acelerado que aconteceu de forma desigual. Sua ocupação foi se estabelecendo a partir do início do século XIX, com a consolidação da rota comercial que escoava a produção agrícola dos vales do Mundaú e do Paraíba do centro da província para o litoral, percurso conhecido como *Estrada de Bebedouro*. Logo, alguns imóveis como a antiga Vila Lilota e Vila Amália são Unidades Especiais de Preservação (UEP) protegidas pelo Plano Diretor (MACEIÓ, 2005), o Mutange distinguia-se também pela presença do primeiro estádio de futebol do município, às margens da laguna Mundaú, o Estádio Gustavo Paiva foi sede e centro de treinamento do time de futebol Centro Sportivo Alagoano (CSA).

Figura 4 - "Mapa de desocupação" da área afetada pelo desastre socioambiental, as fotografias [objetos em estudo deste exercício] foram capturadas na passagem da autora pela "Área de resguardo" e registram principalmente as demolições de edificações neste trecho e na "Zona A". Fonte: Braskem S.A., 2021; adaptado pela autora, 2023.



A breve descrição sobre o contexto do fenômeno urbano em curso, buscou apresentar o panorama geral dos acontecimentos que desencadearam o acelerado processo de transformação da paisagem do bairro Mutange, objeto empírico deste ensaio. Os conteúdos apresentados dão suporte e introduzem a problemática na qual este ensaio se situa. Contudo, a ideia do exercício aqui proposto é pensar no fazer história a partir das imagens, logo, retorna-se a pergunta: como quinze fotografias captadas espontaneamente de dentro de um veículo em movimento podem nos *contar* sobre o que vem ocorrendo com o bairro Mutange?

Fragmentos em cinzas

Em entrevista concedida para o artista Arno Gisinger, Didi-Huberman (2020) aponta que a obra de Aby Warburg o aproximou de uma antropologia histórica das imagens ocidentais, na qual o inconsciente detém um papel fundamental por meio do *sintoma* e da *sobrevivência*. Assim, ao descrever a sua motivação para estudar as fotografias da *Salpêtrière*, conteúdo do seu livro *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* (1982), o filósofo e historiador da arte, indica que o seu fascínio pelas imagens acompanhou a percepção de que existia algo fora do lugar, “o que eu percebia naquelas imagens era o rastro de uma dor fundamental” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.90). E, nesse sentido, passou a dedicar-se à questão do vínculo entre *imagens e dores*, quando a iconografia fotográfica da histeria abriu caminhos para um novo campo de pesquisa. Contribuições teóricas, práticas e metodológicas para compreensão da história da arte por meio da imagem marcam suas obras, como as fotografias para o conhecimento da história como a experiência “do ver o tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2018).



A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa passou e no entanto não passa [...]. É aprender a saber o que é passado, como isso passou e em que medida se passou em nós e aí ficou travado. Para isso é preciso aprender a olhar os vestígios, a ler os arquivos, a escavar o solo do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 100).

As quinze fotografias do bairro Mutange — ponto de partida deste exercício — repousavam inertes no álbum *rolo de câmera* do celular desde o dia de sua captura em 03 de fevereiro de 2022. Na época, a autora assumia um cargo no quadro da prefeitura municipal de Maceió e, devido a necessidade de uma visita técnica nas proximidades e por estar em um veículo identificado do poder público municipal, foi possível atravessar trecho da Av. Maj. Cícero de Góes Monteiro, no bairro Mutange, interdito desde meados do ano de 2021. O registro fotográfico da passagem da autora pelo trecho foi improvisado e espontâneo, suscitado pela curiosidade de *poder ver* a dissolução de uma paisagem consolidada em curso. Nas fotografias é possível identificar o reflexo dos vidros do veículo em movimento. O retorno aos arquivos das fotografias foi motivado a partir de leituras e reflexões sobre as possíveis relações entre conceitos e apreensões da cidade e suas representações e significações imagéticas. A experiência deste fotografar, aproximou a autora das reflexões de Didi-Huberman (2020, p. 92) acerca das fotografias tiradas pelos membros da *Sonderkommando* de *Auschwitz-Birkenau* — grupo de prisioneiros judeus forçado a trabalhar com os oficiais alemães nos campos de extermínio) — “a imagem como ato, repito, a imagem como ato clandestino, e não apenas como representação. Vejam o que a imagem faz, e não apenas o que ela representa”.

Figura 5 - Fotografia "a". Mutange em dissolução. Fonte: Elaboração autoral, 2022.



Figura 6 - Fotografia “d” onde é possível identificar o reflexo do vidro do veículo em movimento.
Fonte: Elaboração autoral, 2022.

Na contemporaneidade, para Didi-Huberman (2012, p. 209) um caminho possível para superar as dificuldades em orientar-se diante das bifurcações e armadilhas potenciais da situação *ardente e complexa* das imagens, deveria ser o de voltar a contextos históricos ardentes e exercitar da mesma forma um saber crítico sobre as imagens, como Aby Warburg com a prática de montagem ou como Walter Benjamin no trabalho das passagens e pelo método da *montagem literária*.

A cidade-imagem benjaminiana é um tecido de cicatrizes e como, tal, fragmentos-fantasmas de tempos outros. É que a cidade, tal como a concebeu o filósofo alemão, é o locus por excelência da ‘montagem de tempos’ que se oferece à experiência, não apenas história objetificada. [...] A imagem que Benjamin quer revelar está no avesso: há ali em seu texto uma exigência de ruptura, exigência de desobscurecer momentos que restaram escondidos, e que ele entende como sendo decisivos (VELLOSO, 2022, p. 31).

A tentativa de se fazer uma arqueologia, perpassa pelo “risco de por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212). Para o autor, com frequência “as lacunas são o resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de atos de fé”. É preciso aceitar também “o risco de um princípio de incompletude perpétua quanto à nossa vontade de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 163), pois estamos diante dos “feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210).



A ideia de fazer história a partir das imagens é retomada a partir da montagem como “uma experiência e um ensinamento”, ao possibilitar operações dialéticas, composição de diversos tempos e multiplicidade de efeitos. Para isso, cinco fotografias autorais foram selecionadas para construção de montagens por meio de sobreposições digitais de imagens capturadas pelo recurso do *Google Maps* e do *Google Earth*, que reúne e disponibiliza bilhões de imagens panorâmicas, o *Google Street View* (2017). Ao encarar as fotografias, a força do vazio traduzida nos destroços amontoados no chão foi preenchida pelo imaginar o que teria sido, e por isso, surge a ideia de captar nos acervos datados do Google, o que foi registrado em outros tempos nesta paisagem. É importante lembrar também, que o recurso detém os seus próprios mecanismos de censuras, destruições e agressões, logo, capturar tais arquivos também passa pela compreensão acerca do risco de incompletude diante da vontade de saber. Os arquivos selecionados são vestígios, fragmentos selecionados no recurso de imagens do *Google* nos anos de 2012, 2015 e 2018 a partir de pistas interpretadas nas fotografias da autora.

O exercício da montagem na sobreposição dos arquivos capturados e/ou selecionados, conformou-se como a experiência-apreensão — como a figura do colecionador, o catador de fragmentos —, pois se fez necessário rever cada arquivo diversas vezes, olhar os seus mínimos detalhes para descobrir o enquadramento e o local da fotografia capturada em movimento nas imagens-arquivos do *Google Street View*, e decidir o momento certo da captura e montagem daquilo que se mescla e se distingue. A pesquisadora ocupa o lugar da composição, ao materializar os vestígios descobertos no exercício investigativo de observar e tentar representar a alteração radical no ritmo das transformações da paisagem do Mutange.

“O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). Ao remontar uma

Figura 8 - Colagem dos arquivos selecionados para a montagem. Fonte: Elaboração autoral, 2022; Google Earth, 2022; modificado pela autora, 2023.



Figura 8 - Montagem Mutange: vestígios em uma paisagem em dissolução. Fonte: Elaboração autoral, 2022; Google Earth, 2022; modificado pela autora, 2023.

paisagem dissolvida em arquivos de anos diversos, a vegetação resistente, o desenho da alvenaria sem telhado e o vão das esquadrias das edificações em arruinamento foram pistas, rastros quase invisíveis diante daquilo que na imagem *arde* à primeira vista. A operação das montagens — experiência-apreensão — só foi possível porque diante da tragédia, dos escombros e da paisagem em dissolução, as fotografias viraram cinzas.

Considerações finais

“Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). Durante a construção deste ensaio, se fez necessário retornar algumas vezes às fotografias conforme os desdobramentos das discussões e reflexões sobre imagem e cidade surgiam, e pediam outras maneiras de encará-las e, assim, entendê-las como arquivos-documentos-cinzas.

As fotografias, faíscas que guiaram este exercício, são as cinzas que ajudaram a percorrer os acontecimentos ativamente, mesmo diante da perplexidade dos fatos que culminaram na desocupação de quase cinco bairros na capital alagoana. Os arquivos-cinzas, capturas improvisadas de uma pesquisadora curiosa, buscam por meio da montagem *reacender a memória do fogo que ainda não ardeu*: contar uma história

a partir das imagens de uma paisagem *entre temporalidades contraditórias* (DIDI-HUBERMAN, 2012). Percorremos, segundo descreve Schama (1986, p. 27), como:

Um escavador de tradições curioso esbarra numa saliência que se projeta sobre a superfície dos lugares-comuns da vida contemporânea. Ele cava e descobre fragmentos e peças de um motivo cultural que parece escapar a uma reconstituição coerente, porém leva a aprofundar-se mais no passado.

As *imagens ardem*, são rastros de um acontecimento inédito, registros e experiências daqueles que se permitem ou se aventuram em um território em guerra de narrativas, são elas mesmo impressões de camadas em desprendimento do concreto ao simbólico. Portanto, ao fazer história, este ensaio é uma contribuição para as reflexões acerca de um espaço urbano esvaziado de gente e seus gestos, repleto de edificações descascadas e demolidas e radicalmente descolado da dinâmica sociocultural da cidade. Este ensaio é uma tentativa de enxergar para além da poeira que turva a fotografia, perceber as lacunas e apreender a partir dos vestígios.

Referências

A BRASKEM passou por aqui: a catástrofe de Maceió. Documentário completo de Carlos Pronzato. Maceió-AL: [s. n.], 2021. 1 vídeo (81 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBOJbOGcBwo>. Acesso em: 19 dez. 2022.

BRASIL. Serviço Geológico do Brasil (CPRM). Estudo sobre a instabilidade do terreno nos bairros do Pinheiro, Mutange e Bebedouro, Maceió (AL). Volume I. *Relatório Síntese dos Resultados*, Nº 1. Brasília, DF: Ministério de Minas e Energia, 2019.

BULHÕES, Amorim Júlia. Colapso Urbano? Narrativas de moradores do Pinheiro sobre a subsidência do solo em Maceió-AL. 2022. 127f. TCC (Graduação) - Curso de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução Patrícia Carmelo, Vera Costa Nova. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 206-19, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Olhos livres da história*. Tradução Eduardo Duarte. *Revista Ícone*, Recife, v.16, n.2, p. 161-172, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Compreender por meio da fotografia. [Entrevista concedida a] Arno Gisinger. Tradução Heloisa Jahn. *Revista Zum/IMS*, São Paulo, n. 13, p. 86-103, 24 mar. 2020.

FRAGOSO, Elias (Org). *Rasgando a cortina de silêncios: o lado B da exploração do sal-gema de Maceió*. Maceió, Editora Instituto Alagoas, 2022.

GALINDO, Abel. Aspectos Técnicos de uma mineração desastrosa. In: FRAGOSO, Elias. (Org). *Rasgando a cortina de silêncios: o lado B da exploração do sal-gema de Maceió*. Maceió, Editora Instituto Alagoas, p. 39-61, 2022.

HISTÓRIAS do subsolo. Coprodução: Caranto Média, Grão Filmes, LabHacker, Saudáveis Subversivos. [Maceió]. *Documentário interativo*. Disponível em: <https://historiasdosubsolo.org>. Acesso em: 20 dez. 2022.

GOOGLE. *Google Maps Street View*. Online. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL EM ALAGOAS. *Caso Pinheiro/Braskem*. in: Site do MPF, 2022. Disponível em: <https://www.mpf.mp.br/grandes-casos/caso-pinheiro>. Acesso em 21 dez. 2022.

MARQUES, José Geraldo. Braskem além das rachaduras: memórias de um tempo quase esquecido. In: FRAGOSO, Elias (Org). *Rasgando a cortina de silêncios: o lado B da exploração do sal-gema de Maceió*. Maceió, Editora Instituto Alagoas, 2022. Cap. 1, p. 23-38.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TICIANELI, Edberto. Descoberta de sal-gema em Alagoas foi por acaso. *História de Alagoas*, Maceió, 22 nov 2015. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/descoberta-da-sal-gema-em-alagoas-foi-por-acaso.html>. Acesso em: 06 jan. 2023.

TICIANELI, Edberto. A saga do petróleo alagoano IV – O Petróleo é Nosso. *História de Alagoas*, Maceió, 12 out 2018. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/a-saga-do-petroleo-alagoano-iv-o-petroleo-e-nosso.html>. Acesso em: 07 jan. 2023.

VELEDA, Raphael; ESTRELA, Igo. Maceió está Afundando. *Metrópoles*, 23 mai. 2021. Disponível em: <https://www.metropoles.com/materias-especiais/afundamento-de-maceio-provoca-exodo-urbano-de-55-mil-pessoas>. Acesso em: 21 dez. 2022.

VELLOSO, Rita. Urbano constelação. Belo Horizonte, Cosmópolis, Editora UFMG, 2022.

EXPLORANDO JUNKSPACE

Uma experiência teórico-metodológica para apreensão da cidade de Natal/RN a partir da colagem e montagem

EXPLORING JUNKSPACE
A theoretical and methodological experience to understand the city of Natal-RN through collage and montage

Ana Luiza Silva Freire¹

Resumo

O artigo em questão apresenta e discute o ensaio *Junkspace* (2001), de autoria de Rem Koolhaas, como uma ferramenta potencial para a compreensão da cidade contemporânea. O objetivo do estudo foi explorar métodos de apreensão da cidade, utilizando para isso uma abordagem teórico-metodológica. É apresentada uma discussão acerca do conteúdo, forma e contexto de *Junkspace*, de modo a demonstrar as bases para a utilização do ensaio como uma peça de categorização de elementos urbanos. Com isso, relata-se uma atividade pedagógica e experimental na qual os métodos da montagem e colagem, também identificados como métodos compositivos do ensaio *Junkspace*, orientam o reconhecimento e problematização de parte da produção espacial ocorrida na cidade de Natal-RN nas duas primeiras décadas do século XXI. Deste modo, demonstra-se como a cidade pode ser tomada enquanto um campo experimental que vincula teoria e prática, de modo a contribuir para a reflexão acerca das estratégias de ensino da Arquitetura e Urbanismo.

Palavras-chave: Junkspace, experiência metodológica, apreensão da cidade contemporânea, colagem, montagem.

Abstract

The article presents and discusses Rem Koolhaas' essay Junkspace (2001) as a potential tool for understanding the contemporary city. The aim of the study was to explore methods of apprehending the city, using a theoretical-methodological approach. A discussion about the content, form, and context of Junkspace is presented to demonstrate the basis for using the essay as a piece for categorizing urban elements. With this, a pedagogical and experimental activity is reported in which the methods of montage and collage, also identified as compositional methods of the Junkspace essay, guide the recognition and problematization of part of the spatial production that occurred in the city of Natal-RN in the first two decades of the 21st century. In this way, it is demonstrated how the city can be taken as an experimental field that links theory and practice, to contribute to the reflection about strategies for teaching Architecture and Urbanism.

Keywords: Junkspace, methodological experiment, apprehension of the contemporary city, collage, assemblage.

¹ Ana Luiza Freire é Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2015) e mestre pelo PPG-AU/UFRN (2018). É doutoranda em Arquitetura e Urbanismo no PPGAU/UFBA (2019-Atual) e membro do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPGAU/UFBA).

Introdução

Josep Montaner (2016, p.70) aponta que a produção arquitetônica, edilícia e teórica do arquiteto holandês Rem Koolhaas se expressa através de uma “linguagem hedonista... na qual a colagem é levada às três dimensões e as edificações e a cidade são construídas por meio da sobreposição de camadas”. No ensaio *Junkspace*, publicado originalmente em 2001, Fredric Jameson sustenta que essa sobreposição encontra uma forma textual em que a acumulação de “sinônimos, centenas de sinônimos para conceitos teóricos, dispostos em um ritmo concatenante um após o outro [...] sobrepõe teorias da pós-modernidade [...] tornando sua escrita metafórica” (2003, p. 05).

A aproximação entre Koolhaas e os gestos teóricos, críticos e metodológicos da colagem e da montagem é possível devido tanto às influências formadoras do arquiteto como à linguagem utilizada por vários de seus trabalhos, sejam eles projetos especulativos (como “Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura”), livros (como “*S, M, L, XL*” e “*Guide to shopping*”) ou obras construídas. Entre essas influências, estão o cinema – antes de estudar arquitetura, Koolhaas trabalhou com audiovisual e jornalismo –, o trabalho de grupos como o Archigram e Superstudio, bem como o de Bernard Tschumi (que foi professor de Koolhaas na Architecture Association), e o movimento crítico francês de maio de 68. Em relação à montagem cinematográfica e a influência que ela exerce sobre sua prática arquitetônica, o próprio Koolhaas, no livro *S, M, L, XL*, afirma que “*I am absolutely convinced that the work of the screenwriter and that of an architect are both processes based on editing (montage), on the art of creating programmatic, cinematographic or spatial sequences*”² (1995, p.100).

Este artigo objetiva apresentar e discutir a colagem e a montagem e suas relações com a apreensão e entendimento da cidade contemporânea a partir do ensaio *Junkspace* (2001), de relações desse ensaio com outros trabalhos de Koolhaas, e ainda com experiências lúdicas e pedagógicas de método. Nesse debate, a montagem, a colagem e a discussão teórico-crítica de *Junkspace* são associadas entre elas, de modo a conformar uma ferramenta prática de compreensão da cidade – no caso, para apreensão do fenômeno urbano da segunda década dos anos 2000, em Natal/RN.

A primeira parte do artigo, portanto, apresentará e discutirá *Junkspace*, suas estratégias de composição e a relação dessas com o conteúdo do ensaio, bem como a relação dessa forma-conteúdo do texto com a crítica à cidade contemporânea. Será, também, demonstrado como foi possível utilizar o neologismo criado por Koolhaas para identificar e problematizar a produção espacial do início do século XX em Natal/RN. A segunda parte do artigo, por sua vez, parte desse exercício de catalogação para relatar uma experiência de método, lúdica e pedagógica, de apreensão da cidade, realizada com base em *Junkspace* e nos processos de montagem e colagem, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFRN. Por fim, serão tecidas as considerações acerca da contribuição acadêmica que o trabalho alcançou.

² “Estou absolutamente convencido de que o trabalho do roteirista e o do arquiteto são ambos processos baseados na edição (montagem), na arte de criar sequências programáticas, cinematográficas ou espaciais” (Tradução livre).

Junkspace: uma composição para a cidade consumista

Publicado originalmente no primeiro ano do novo milênio, Junkspace³ traz à mente de quem o lê uma paisagem contemporânea de instabilidade genérica, preenchida de mensagens subliminares e ideológicas. O texto, circular em sua estrutura, procura descrever uma “tipologia do amorfo” (KOOLHAAS, 2002, p. 179)⁴, a qual corresponderia a uma produção espacial em que as noções tradicionais da arquitetura relativas à ordem, tipo e hierarquia estão diluídas em uma amálgama caótica, ordenada aparentemente através da ubiquidade da globalização. Junkspace é o “resíduo [espacial] que a humanidade deixa no planeta” (KOOLHAAS, 2002, p. 175). Conforme o enunciado, Koolhaas toma tal resíduo como critério de análise das formas, expressões e lógicas subjacentes à modernidade, constituintes da cidade genérica⁵ do final do século XX e começo do século XXI.

Junkspace é um ensaio visto como provocador e de compreensão difícil, por vezes vazio de significado: sua composição parece ora revelar aspectos importantes da “condição metropolitana” do início do século XXI, ora resumir todo e qualquer espaço a uma homogeneização conflituosa que não parece levar a crítica e a mobilização advinda dela a lugar algum. Outra interpretação seria a de que esta é precisamente a força teorizante de Junkspace – pois os sentidos de desnorteamento, ausência de significado, erosão de valores éticos e morais, entre outros, não devem ser vistos como neutros ou vazios de conteúdo político (FREIRE, 2018). Adrian Gorelik, ao apresentar Koolhaas, aponta que este mostra-se como um teórico que “parece utilizar conscientemente as armas da crítica à ideologia”, ainda que “pertencente à classe do *star system*⁶ da arquitetura” (2008, p. 20) – o que, de fato, não é diferente no caso da composição Junkspace.

As investigações relacionadas a Junkspace são decorrentes de curso *Project on the city*, ministrado pelo arquiteto holandês na Universidade de Harvard, em que a exploração das cidades contemporâneas, em toda a sua “não teorizada diferença em relação à estrutura urbana clássica existente até a Segunda Guerra Mundial” (JAMESON, 2003, p. 1), foi tema de estudo. Esse curso teve como produto o livro *Harvard Design School Guide to Shopping*, o qual constitui-se de um compêndio de 800 páginas ricamente ilustradas, de coautoria dos alunos do seminário e que apresenta o arquiteto holandês como um de seus editores (ao lado de Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba e Sze Tsung Leong). Além de Junkspace – o único trabalho escrito por Koolhaas – o livro contém diversos ensaios de autoria dos atendentes do seminário, que discutem sobre o fenômeno da urbanização-modernização a partir do desenvolvimento dos espaços para comércio e suas relações e transformações com a história.

Guide to Shopping (2001) empreende uma busca baseada primeiramente em empirismo e percepção acerca das transformações dos espaços urbanos no começo da década de 2000, as quais são demonstradas no livro através de forte apelo gráfico, com o objetivo de investigar espaços, pessoas, técnicas, ideologias e invenções e apreender

³ Optamos por não traduzir o neologismo criado por Koolhaas por entendermos que o uso do inglês originalmente, bem como o estrangeirismo que ocorre ao mantermos o uso de “Junkspace” no Brasil, relaciona-se diretamente ao fenômeno do consumo global sobre o qual o termo discorre.

⁴ Neste trabalho, a versão referida de “Junkspace” é a publicada em 2002, pela revista *October* da editora MIT Press. Essa versão não difere em conteúdo da original, publicada em 2001, apenas na maneira de apresentação. O texto, em inglês, é traduzido pela autora deste trabalho em quaisquer das citações aqui feitas.

⁵ *Generic City*, texto publicado por Koolhaas em 1994 no livro *S, M, L, XL* (Monacelli Press).

⁶ Refere-se a um grupo de 8 a 10 arquitetos que tem seus nomes reconhecidos mundialmente enquanto marcas, e que tem seus projetos requisitados em ações de *city marketing*, uma vez que uma obra de qualquer um deles pode influenciar atividades como o turismo e elevar a receita de uma cidade.

de que maneiras o consumo remodelou a cidade. De certa forma, ao passar as páginas de *Guide to Shopping*, temos a impressão de que suas imagens estão em movimento. A montagem do livro, baseada em uma profusão de gráficos e imagens, segue uma sequência de planos que nos contam uma história, de modo que nos lembra uma sequência de cenas cinematográficas: as linhas de tempo são contínuas por diversas páginas, e as seções do livro são expostas de modo que uma folha é seguida pela outra rapidamente; as fotografias alternam aproximação e distanciamento, como o movimento de uma câmera. Jameson (2003) utiliza uma expressão (já ultrapassada atualmente) para descrever a experiência de ler *Guide*, mas que talvez represente bem o que havia na mente dos editores do livro ao diagramar o livro: “parece um CD-ROM” (p. 1).

O conteúdo do livro é conformado por uma profusão de imagens de lojas de variados segmentos, sejam elas novas e que substituíram outros serviços – ilustrando a crescente mercantilização de instituições como universidades e museus, por exemplo – ou já consolidadas, e as correlaciona com dados de crescimento econômico. Dessa maneira, as imagens evidenciam a erosão da cidade em que consumo era apenas uma das atividades públicas. *Guide to Shopping* explora como a vida urbana se resumiu a espaços, atividades, e experiências para o comprar. Sobretudo, essa correlação é apresentada como uma prova ao argumento de que “*nothing only shopping is melting into everything, but everything is melting into shopping*”⁷ (p. 129).

Junkspace: texto-colagem

Entre camadas de imagens, gráficos, textos, notícias de jornais e fragmentos variados, todos apresentados em cores vibrantes e diagramação primorosa de *Guide to Shopping*, surge, em preto e branco, Junkspace. Tal apresentação do ensaio aparece, no massivo volume que o contém, como uma fissura que foge ao padrão estético da edição: primeiro porque não segue o recurso utilizado em todos os outros capítulos de ter uma página introdutória padrão, na cor amarela: Junkspace surge sem ser anunciado. Segundo, porque foi organizado de acordo com uma desobediência às regras de um bom design de texto, adequado à máxima legibilidade. Suas páginas são tomadas apenas pelo ensaio, com espaçamento entre linhas mínimo (em algum momento estas quase chegam a se sobrepor); as margens não são justificadas, de modo que não há quase qualquer espaço em branco na folha, acima, abaixo ou nas laterais da mancha de texto; não há parágrafos, quebras de linha, numeração de páginas e/ou partes, subtítulos, imagens ou cores. O ensaio é, graficamente, uma mancha de letras amontoadas no espaço disponível das 14 páginas que ocupa, e traz o seu título apenas em sua segunda página. Em um artigo de 2013, pesquisadores da Universidade Federal de Alagoas trazem que:

Koolhaas nos apresenta um texto que emana uma necessidade de ser consumido imediatamente e num só fôlego: [...] a utilização somente de sinais de pontuação para articular as orações presentes no texto não deixam espaço para uma pausa. A ausência de títulos, subtítulos e elementos afins associada à inexistência de infografias (exceto as próprias letras) impelem o leitor a focar no texto e chegar ao fim desse grande e único parágrafo, de alinhamento irregular (AGOSTINHO, C. J.; SILVA, M. A. 2013, p. 11).

⁷ Uma tradução literal dessa frase acarreta a perda do sentido original dela. Apontamos que seu significado mais aproximado em português seria: “não só o comprar está misturando-se a tudo, como tudo está transformando-se em shopping”.

Os únicos destaques existentes no texto estão no título, escrito em uma fonte de maior tamanho que a utilizada no corpo do texto, e em uma citação inicial, localizada na primeira página e antes do primeiro parágrafo do ensaio, a qual é um fragmento de um anúncio publicitário associado ao aeroporto de Logan (em Boston, EUA), realçado em negrito. Após o trecho publicitário, Junkspace é iniciado com frases provocativas (seguidas de reticências de quatro pontos, que são utilizadas extensivamente na escrita), sem conexão aparente entre elas. Koolhaas mistura períodos que parecem retirados de propagandas, anúncios, com descrições de espaços que ele parece ter percorrido, e suas percepções sobre todas essas coisas:

O coelho é o novo bife... Porque odiamos o que é utilitário, nós nos condenamos a uma imersão vitalícia no arbitrário... LAX [aeroporto de Los Angeles]: orquídeas, possivelmente carnívoras, de boas-vindas no balcão de check-in... “Identidade” é o novo alimento-lixo [junk food] para os deserdados, o pasto da globalização para os marginalizados... (KOOLHAAS, 2002, p. 175).

A observação das diferentes partes de Junkspace nos remete aos textos surrealistas, pois Koolhaas parece ter se inspirado nas técnicas de montagem e colagem literária para unir fragmentos aparentemente sem relação entre eles em um mesmo texto - não seria a primeira vez que o holandês se inspira na vanguarda artística, como nos lembra Gorelik ao apontar que Koolhaas apela ao surrealismo em Nova York Delirante como maneira de potencializar e distorcer o realismo observado na metrópole em questão (2008, p.10).

A estética formal de Junkspace, portanto, comunica tanto quanto o que está em sua escrita. De fato, Fredric Jameson menciona que, em Junkspace, vemos a própria linguagem do espaço, a qual se comunica através das sentenças autorreplicantes e que se perpetuam (JAMESON, 2003, p. 05). Foster, por sua vez, entoa que:

Junkspace lembra prosa Pop também. Assim como Benjamin estudou sobre Dada e Construtivismo, Koolhaas aprendeu com figuras do “Independent Group” como Reyner Banham, Richard Hamilton, John McHale e Eduardo Paolozzi. Com uma mistura incisiva de imagens e palavras, eles desenvolveram uma linguagem que era mimética do novo mundo consumista de produtos e signos, um jargão que tocava na mercantilização da linguagem, tanto visual quanto verbal, na mídia e na publicidade. No entanto, assim como Koolhaas chegou a questionar o populismo “está tudo bem na Main Street” dos Venturi, ele também rejeita o “Parthenon Plástico” da arquitetura Pop proposto por McHale e companhia (FOSTER, 2013, s/p.).

Em um gesto teorizante próximo ao de Foster, podemos dizer que, assim como Walter Benjamin explorou maneiras de fazer a escrita tornar-se imagem do que traz em seu conteúdo - por meio do que ele designou como “alegoria” e “imagens de pensamento” - de modo que a linguagem pudesse recuperar sua autoridade cultural, Koolhaas também compôs Junkspace de modo que a forma-texto fosse em si um espaço-lixo. Em relação ao simbolismo do ensaio, Jameson aponta: “Junkspace [é] uma peça extraordinária de escrita que é tanto um artefato pós-moderno em si mesmo - e toda uma nova estética, talvez? A menos que seja uma visão totalmente nova da história” (2003, p.05).

Junkspace como ferramenta teórico-metodológica

Ao arriscar indicar quais são os processos de produção espacial do século XXI através da criação de um conceito que, composto por uma retórica inexata, inclui em seu significado mais do que características materiais e morfológicas de uma tipologia arquitetônica, o ensaio de Koolhaas deixa espaço para outras leituras, discussões e desdobramentos, os quais vão além das situações que, talvez, seu autor tinha em mente durante a escrita do ensaio. Dessa forma, mesmo criado a partir da observação de situações urbanas encontradas em conjunturas sociais e históricas diferentes das nossas, Junkspace consegue induzir o intérprete à reflexão sobre qualquer contexto urbano no qual esteja inserido.

De acordo com Hal Foster (2013, p. 39), o ensaio de Koolhaas trata de “predizer o presente”: nos chama a reconhecer o que já está ao nosso redor, por toda parte. Dessa maneira, contribui com chaves explicativas que revelam, a partir de um entendimento sobre a produção espacial contemporânea do mundo globalizado e regido pelo neoliberalismo econômico, a posição ética e política da disciplina arquitetônica na atualidade. Revela - em um movimento de distanciar o cotidiano da banalidade - aspectos que proporcionam nossa produção espacial ser como é, e as ideologias por trás da concretude de nossos edifícios e cidades. Ademais, em um contexto nacional de supressão de direitos sociais, o ensaio do arquiteto holandês apresenta-se sob a luz do direito à cidade, já que elucida discussões sobre a predominância do discurso econômico sobre o de qualquer outra esfera, como a ética, a política e a social.

O uso, relevância e alcance do termo Junkspace, a partir do ensaio de Koolhaas, indica que esse conceito serve tanto para descrever uma categoria (para diferenciar uma coisa de outra, em um exercício de catalogação), quanto para sintetizar a compreensão de um processo totalizante (como fenômeno urbano em suas múltiplas dimensões na contemporaneidade), pois o ensaio arrisca indicar processos de produção espacial e não apenas características da arquitetura como produto. Isto posto, entendo que é possível tomar esse ensaio como uma chave de leitura acerca das transformações espaciais próprias da conjuntura econômica e política mundial dos anos 2000, e de sua relação com as questões metropolitanas desse novo milênio.

Portanto, utilizei o ensaio de Koolhaas, bastante caótico e contraditório em sua forma e conteúdo, como uma chave de leitura acerca das transformações espaciais próprias da conjuntura econômica e política mundial dos anos 2000, com a qual procurei, entre 2015 e 2018, identificar “espaços-lixo” na capital potiguar e região metropolitana. Acumulei inúmeros fragmentos urbanos, relativos à cidade de Natal/RN, que enxerguei como relacionados a Junkspace. Esse exercício de catalogação gerou uma coleção de fragmentos imagéticos, que vão desde fotografias autorais, captadas em ações de deriva urbana feitas tanto coletivamente como individualmente, reunião de informes e folders publicitários do mercado imobiliário, e uma série de fragmentos de citações das mais diversas origens, seja acadêmica, seja popular ou mercadológica. A partir desse acúmulo de fragmentos foram desenvolvidas atividades metodológicas e lúdico-didáticas, bem como atividades de extensão⁸ junto à grupos de mulheres, crianças e jovens.

⁸ Durante o mestrado que realizei junto ao PPGAU-UFRN, participei do projeto de extensão Encontros de Rua, inicialmente junto ao professor José Clewton, ao artista e educador Maurício Camargo e a mestrande Bárbara Rocha, o qual teve alguns planos de trabalho que motivaram a criação de diversas atividades de extensão onde Natal foi tomada como campo experimental de atividades que vinculavam teoria e prática. Junkspace motivou a criação de um dos planos de trabalho do projeto de extensão.

Relato de experiência: Natal, cidade-colagem

Durante o mestrado que realizei junto ao PPGAU-UFRN, participei do projeto de extensão Encontros de Rua, o qual teve Natal como campo experimental de atividades que vinculem teoria e prática sobre a rua como espaço da vitalidade urbana. Foi através desse grupo que pude explorar o “mapa gigante da capital potiguar”, de escala 1:2500, e que ocupava todo o chão da sala de exposição da Capitania das Artes de Natal.

Em uma das reuniões do Encontros de Rua, realizada sobre o mapa, surgiu a ideia de desenvolvermos oficinas relacionadas às questões urbanas que temos interesse enquanto grupo de estudo, tendo o mapa como aparato de reconhecimento e discussão de tais questões. Assim, a partir da observação que a grande maioria das construções categorizadas por mim como *Junkspace* não estavam no mapa - ou seja, não haviam sido construídas dez anos atrás - surgiu a ideia de, a partir da identificação dessas áreas, discutir sobre a Natal que está se construindo, seus caminhos de transformação urbana, e que alternativas de transformação urbana poderíamos explorar, a partir do diagnóstico da cidade atual.

Aqui, apresento o relato experiencial da oficina conduzida por mim e coordenada pelo professor José Clewton, ministrada para um grupo constituído por alunos da disciplina Teoria de Arquitetura, vigente no programa do PPGAU em 2016.1 e membros da comunidade externa.

a) Descolonizando o sonho

Parto do diagnóstico prévio desses espaços para desenvolver a experiência metodológica que é o objeto deste trabalho, o qual iniciou-se em 2015 e continua tendo aprofundamento; não cabe à este artigo discorrer sobre essa categorização ou desenvolver uma crítica sobre o ensaio de Koolhaas, no entanto. Ainda assim, para fins de um entendimento claro sobre a oficina, evidencio que o espaço-lixo não é um modelo tipológico da arquitetura, mas uma chave de leitura da condição metropolitana do início do século XXI, a qual relaciona-se à transformações urbanas que minam a vida e espaço público, que promovem a militarização e privatização da experiência urbana, e que materializam a deturpação do desenvolvimento social e cultural em prol do desenvolvimento econômico. Portanto, as produções espaciais trabalhadas na oficina referem-se, de modo geral, à condomínios fechados, shopping centers, complexos viários, arenas de esportes – tendo em vista o tipo de ocupação e relação que essas estruturas estabelecem com a cidade, e suas influências no tocante à questões de cunho social e direito à cidade.

Busco mostrar as referências *Junkspace* aos oficiais de modo a elucidar apontamentos sobre a realidade urbana que está se construindo, a partir do exercício de mostrar o mapa gigante, de base cartográfica de 2006, e imagens da cidade de 2013 a 2016. Acredito que essa busca é relevante pois *Junkspace* trata de paradigmas próprios de nosso tempo histórico - oferece chaves explicativas que nos permitem refletir sobre a vida urbana e os espaços onde essa acontece, tendo em vista não só fenômenos como globalização e mundialização, mas as consequências para a vida pública advindas do avanço do neoliberalismo e da crise da democracia.

b) Sobre experiência e método

A experiência metodológica aqui relatada foi proposta enquanto uma atividade lúdico-didática relacionada à percepção sobre a cidade de Natal, realizada sobre o mapa

gigante elaborado por Maurício Panella. Chamou-se “Natal, Cidade-colagem”, e objetivou refletir sobre as modificações espaciais ocorridas na capital potiguar e suas regiões limítrofes de 2006 em diante, época posterior à concepção do mapa gigante. Para isso, foram realizadas colagens (removíveis) sobre o mapa com imagens de espaços atuais da cidade. Além disso, foi realizada uma atividade sobre a imagem e o imaginário da cidade que está sendo construída/destruída, a partir da exposição de folhetos publicitários de empreendimentos imobiliários e de fotografias do urbano, a fim de construir uma crítica acerca da produção espacial de Natal. A seguir, apresento o relato que elaborei sobre a referida atividade (em itálico), e comentários sobre as escolhas metodológicas (em formatação regular).

Na quinta-feira dia 16/06/2016, às 9h, encontrei a turma convidada a participar da oficina na Capitania das Artes. Essa turma constituiu-se de alunos do PPGAU, e de outras pessoas, como um mestrando em Design, uma arquiteta, uma geógrafa, alguns dos funcionários e artistas que frequentam a Capitania, além dos integrantes do grupo de pesquisa Encontros de Rua. Eu, enquanto proponente da oficina, moderadora e participante, cheguei ao local com os diversos materiais pensados para a possível utilização durante a atividade: 20 imagens em escala de 1:2500 das áreas modificadas na última década na cidade e categorizadas como Junkspace; caixas de papelão, linhas e fitas adesivas diversas, revistas, arames, papéis variados e apetrechos como plantas artificiais. Além disso, também contei com um projetor e computador levados pelo professor Clewton para auxiliar na discussão de ideias importantes à oficina.

Iniciamos a atividade: os participantes deixaram seus sapatos no local adequado, e adentraram o mapa gigante. Após um breve reconhecimento, nos reunimos em roda sobre o mapa, e seguidamente às apresentações de Clewton e Maurício, expliquei sobre o mote desenvolvedor da atividade - a ausência dos Junkspaces, categorizados até aquele momento, no mapa. Falei que, a partir dessa percepção, poderíamos desenvolver uma apreensão sobre transformações espaciais recentes da cidade, sob a perspectiva aérea que o mapa nos proporciona, e sob sua escala e materialidade, as quais oferecem uma visão mais expandida e total da cidade do que a tela de um computador.

Os participantes foram apresentados às imagens dos espaços atuais, com os Junkspaces, e convidados a procurar no mapa onde se localizam cada um deles, e a sobrepor cada imagem atual em sua respectiva localização. Rapidamente essa tarefa foi cumprida, entre observações já espantadas sobre a percepção da tipologia dos edifícios e loteamentos, geralmente bem mais verticalizados e com implantações que se destacam diante do tecido urbano menos atual da cidade.

Então, realizada a primeira etapa da colagem - a sobreposição das imagens da cidade atual sobre o mapa gigante de 2006 - nos reunimos novamente, dessa vez para que eu pudesse mostrar uma visão geral sobre as lógicas que estão por trás dos edifícios categorizados como espaço-lixo. Projetei imagens publicitárias desses espaços, assim como os textos utilizados para a venda dos empreendimentos; comparei, em slides subsequentes, o discurso publicitário utilizado para a promoção dos Junkspaces com imagens desses edifícios já construídos e seus arredores retiradas do Google Street View. Desse modo, foi possível vislumbrar algumas lacunas existentes entre a realidade urbana e o discurso publicitário, evidenciando a influência desses empreendimentos com a noção de cidade como lugar do medo, da insegurança e do abandono - em contraponto aos condomínios Junkspaces vendidos como o lugar da liberdade e da saúde social.

As imagens do Google Street View, contrapostas às imagens e retórica publicitárias, reforçam o caráter excludente e de negação dos espaços-lixo em relação à cidade

Figura 1 - Sobre o mapa gigante de Natal, imagens das peças fotográficas utilizadas para revelar os espaços categorizados como Junkspace na cidade. Fonte: Bárbara Rocha, 2016.
Figura 2 - Participantes da oficina analisando as imagens. Fonte: Bárbara Rocha, 2016. Figura 3 - Montagem das peças fotográficas com os Junkspaces categorizados sobre o mapa gigante. Fonte: Bárbara Rocha, 2016.



como um todo; ao visualizar os condomínios e seus arredores em comparação ao discurso de venda das construtoras, evidenciou-se a relação da parte (condomínio) com o todo (a cidade). Delineou-se, ainda, as formas e impactos que a expansão imobiliária contemporânea vem assumindo e exercendo em Natal e região metropolitana.

Ao contrapor o discurso publicitário às imagens do *Google Street View* (Figura 1), evidenciou-se o impossível descolamento desses edifícios à realidade que pertencem, e suas configurações destoantes dos textos utilizados para vendê-los. A publicidade, pode-se inferir, contribui para construir nossos desejos e medos para e sobre o lugar que moramos, servindo à produção de uma cultura que acredita na privatização e na exclusão como solução de problemas urbanos e sociais.

Após esse outro momento de discussão, apresentei a orientação de continuar trabalhando com a colagem de modo a desenvolver ludicamente outras propostas urbano-espaciais para Natal. Os participantes foram incentivados a pensar sobre a cidade que gostariam de viver, assim como a formatar suas ideias de uma maneira mais simbólica do que técnica. A colagem foi incentivada como recurso criativo, por permitir a mistura de linguagens como o desenho, escultura, fotografia, texto e outros. O objetivo não era propor exatamente um edifício ou estrutura urbana - os

Figura 4 - Exemplo da montagem e sobreposição de imagens feita na oficina. Fonte: Bárbara Rocha, 2016. Figura 5 - Registro de um dos momentos de troca durante a experiência metodológica. Fonte: Bárbara Rocha, 2016.

Figura 6 - Imagens da apresentação utilizada para discutir questões sobre imagem e imaginário da cidade. Fonte: Acervo pessoal, 2016.



participantes até poderiam seguir esse caminho - mas desenvolver outros conceitos que exacerbassem ou fossem opostos à lógica do tipo de Junkspace trabalhado na oficina.

A colagem aparece na oficina como ferramenta que possibilita o trânsito entre o abstrato - as ideias dos participantes - e a necessária comunicação entre eles, como uma linguagem simbólica e representativa de conceitos, a qual foge das representações mais clássicas e técnicas da arquitetura. Dessa maneira, funciona bem como um código que evidencia processos e ideias abertas do que um produto final, acabado. A colagem e seu caráter *bricoleur* facilitou, acredito, que os arquitetos respondessem à atividade de imaginar outras cidades na Natal existente de maneira mais livre e poética do que tecnicista e voltada à solução de problemas.

Além disso, considera-se o mote desenvolvedor da oficina: essa surgiu a partir da motivação de sobrepor imagens mais atuais de Natal sobre o mapa gigante - uma espécie de colagem. Esse conceito, portanto, perpassou toda experiência. Associo ainda a colagem a uma das maneiras que visualizo a cidade atualmente: uma sobreposição de interesses, tempos, usos, e inclusive de posturas éticas que se expressam no conflito social pelo território e na produção espacial decorrente disso.

Dividimo-nos em três grupos, cada um com três ou quatro participantes; cada grupo uniu-se para analisar o mapa já pensando em como desenvolver o exercício proposto. Todos estavam motivados, discutindo, curiosos com o mapa e com as discussões que desenvolviam. Denominarei os grupos de A, B e C. O grupo C se concentrou fora do mapa, onde havia uma mesa, trabalhando com os diversos materiais disponíveis. O grupo B ficou reunido quase todo o tempo próximo ao Parque das Dunas (sobre o mapa), local que forneceu elementos para a reflexão e proposta de intervenção do grupo.

Meu grupo, o grupo A, concentrou-se primeiramente nos arredores do Midway Mall – um shopping localizado em um importante nó de mobilidade da cidade - onde dois dos integrantes moram. Após narrarmos observações dos locais - eu, por exemplo, moro em frente a um dos acessos do “Midway” e convivo com o trânsito e barulho frequente devido à isso, mas também observo a dinâmica de uma espécie de vila que existe vizinho ao shopping e que ainda possui atividades não relacionadas à vida em espaços públicos de centros urbanos. Conversamos sobre a dificuldade de notar situações menores - a rede armada em frente a um engarrafamento, o varal estendido em praça pública, as pessoas conversando na calçada - e em como essas situações dizem respeito à vivência urbana e ao tipo de sentimento agradável, não-regulado, que se tem em encontros no espaço público e que é tentado emular em espaços privatizados como condomínios fechados e shopping centers. Observamos que, ao falar de Natal, vislumbramos elementos de maior escala: o Parque da Cidade, a Ponte Newton Navarro, o Arena das Dunas, a Ponte de Igapó, o Morro do Careca, o Parque das Dunas, etc. O grande é identificado, mas não o pequeno, o que aproxima esse último de uma associação na escala urbana com noções de inexistência ou menor validade.

A produção espacial determinada pelos agentes imobiliários possui um discurso que, por um lado, relaciona a cidade e seus espaços públicos com a sensação de medo, e por outro, os espaços privados com a sensação da possibilidade de cumprimento pleno de nossos desejos cívicos. A cidade interna aos condomínios diz prover o que a cidade externa não possui - um ambiente seguro para o divertimento, o descanso, a atividade física, e o encontro (com iguais), além da atrativa distância de situações urbanas que nos obrigam a reconhecer que fazemos parte de uma classe privilegiada que tem o espaço urbano excludente como resposta à problemas socioespaciais.

Então, partindo do entendimento que os Junkspaces também representam os sentimentos de indiferença e de descolamento de parte da população em relação à questões urbanas, decidimos intervir simbolicamente de maneira a criar condições para enxergar outra cidade (que de fato existe) mas que não é a dos monumentos e grandes estruturas, nem a do marketing urbano ou da publicidade das construtoras, assim como também não é a cidade do medo, da violência e do abandono.

Seguimos observando o tecido urbano da área, e convergimos à região de Nova Descoberta (bairro popular da Zona Sul de Natal). Escolhemos um terreno vazio na área, próximo ao Parque das Dunas, e decidimos fazer ali uma praça que conteria uma luneta, a “Praça da Luneta”, apontada para um terreno localizado em uma área do outro lado da cidade, no bairro Parque dos Coqueiros (bairro popular da Zona Norte de Natal, o qual é prejudicado social, econômica e politicamente por ser periférico, localizado “do outro lado do rio”), onde existiria um microscópio. A luneta proporcionaria que os moradores de Nova Descoberta, os quais ainda possuem a rua como espaço de vitalidade urbana, observassem uma área da cidade que é comumente esquecida pelas mais diversas esferas de atuação urbana – atuando exatamente a favor do desanuviar do olhar construído sobre a cidade a partir de produtores hegemônicos do espaço. Proporcionaria, também, uma atração singela que se relaciona com a valorização da escala micro (de resistência), menos visível, da vitalidade urbana, a qual já é encontrada em Nova Descoberta, e que aproximaria a população desse ambiente. Já o microscópio, locado no bairro da Zona Norte, motivaria um olhar sobre o local, o pequeno, em um movimento de valorização do que ali existe, em contraponto à cultura urbana de esquecimento sobre a Zona Norte de Natal.

Ao entrar em contato com a proposta dos outros grupos, tive minha atenção captada principalmente por: i) A proposta do grupo de B, que foi pelo mesmo caminho de perceber a vitalidade urbana de Nova Descoberta que meu grupo percebeu. No entanto,



um recurso utilizado pelo grupo deles foi bastante interessante: ao encontrar um folder de venda de um edifício vertical multifamiliar junto aos materiais disponíveis da oficina, o grupo percebeu que todo o texto utilizado para vender o empreendimento como um lugar atrativo era baseado em características que de fato existem em uma região de maior saúde social como Nova Descoberta. Assim, eles substituíram as imagens do empreendimento com imagens que fizeram de uma proposta de praça, e possibilitaram que visualizássemos como o que a publicidade estava vendendo é de fato o que a cidade já possui;

A proposta do grupo C, por sua vez, voltou-se mais para as inquietações pessoais de cada membro (ainda que essas dialoguem entre si). Destacou-se a apresentação de um boneco de papelão, com arma em riste, asas de plantas de plástico e um escudo estelar-iluminado. Esse boneco, assassino, simboliza o Junkspace como elemento que nega e aniquila a saúde urbana calcada em elementos sobretudo de sociabilidade; carrega um insígnia de luz no peito em alusão aos espaços iluminados, néons, os espaços espetacularizados ou luminosos⁹ do capital; são travestidos de anjos da sustentabilidade, pois utilizam esse rótulo mais como um selo para agregar valor ao empreendimento do que por promover uma real sustentabilidade, de acordo com seu tripé ambiental-social-econômico.

9 Espaços luminosos, segundo Ana Clara Torres Ribeiro (2012): "Os espaços luminosos são mais do que espaços simplesmente iluminados. Os espaços luminosos, no meu entender, seriam produtos da razão que amplifica estrategicamente comandos da modernidade. Denotam a força da racionalização emanada do pensamento instrumental, que, ao selecionar o que tem ou não valor, é capaz de seduzir e convencer (...). Os espaços luminosos são, portanto, ativos; mas, a sua condensação de atividades não se traduz em oportunidades de ação plena. Esta se encontra reservada aos que detém o poder de criá-los e mantê-los sob as luzes do sempre mais moderno".



Aqui, cabe discorrer sobre o papel da imagem tanto para o entendimento do conceito de Koolhaas, quanto para a oficina. Primeiramente, a imagem relaciona-se com os espaços-lixo e com a oficina enquanto representação: *Junkspace* diz respeito aos espaços produzidos como mercadoria, os quais são ocupados e vivenciados através do consumo territorial ou de bens e serviços. *Junkspace* é espetacularizado¹⁰, pois, através do consumo e da privatização, emula vivências da esfera pública em espaços privados, distanciando-se de resoluções reais de questões socioespaciais. A imagem enquanto representação relaciona-se ao *Junkspace* no que diz respeito à ilusão provocada por esse espaço de que ali existe saúde social, de que é possível viver na cidade sem relacionar-se com ela, em uma verdadeira fetichização dos produtos espaciais.

Segundamente, tem-se que a imagem enquanto material físico serve ao reconhecimento, identificação e catalogação dos *Junkspaces*. Procura-se, através do registro, captar a

10 Espetáculo no sentido dado por Guy Debord, que diz: "o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem" (1997). Complemento essa ideia citando Paola Berenstein Jacques (2009): "O processo de espetacularização urbana está cada vez mais explícito e sua crítica já se tornou recorrente no meio acadêmico, mesmo que muitas vezes com outros nomes: cidade-cenário, cidade-museu, cidade genérica, cidade-parque-temático, cidade-shopping, em resumo: cidade-espetáculo. Correntes urbanas aparentemente distintas como o planejamento estratégico, o *new urbanism*, o urbanismo extra large ou o urbanismo corporativo, chegam a um mesmo resultado: a mercantilização espetacular das cidades, o que pode ser visto como um pensamento hegemônico, único ou consensual. Diferentes processos urbanos, tais como: estetização, culturalização, patrimonialização, museificação, musealização, turistificação, gentrificação, privatização, disneylandização, shoppinização, cenograficalização etc, fazem parte, contudo, do mesmo processo de espetacularização das cidades contemporâneas que, por sua vez, é indissociável das estratégias de marketing ou mesmo do que se chama branding (construção de marcas), que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais".

Natal que se constrói e destrói atualmente. E, para além do registro como forma de inventariar a expressão do *Junkspace* em minha cidade, a imagem é uma ferramenta que possui a possibilidade de construir ou desconstruir discursos e imaginários. Logo, procuro registrar os espaços-lixo não apenas para identificação, mas também para tornar visíveis questões reais desses espaços em relação à cidade, em um movimento contra panfletário e de desmistificação do discurso publicitário de fetiche sobre tais empreendimentos - conforme ocorreu na oficina, ao justapor imagens desses espaços sobre o mapa gigante.

Conforme enunciado por um dos participantes, existe uma “colonização do sonho”. A oficina, acredito eu, pode ter influenciado a percepção de que nossos desejos e medos nem sempre são tão nossos, pois são criados por outros que colonizam nossas vontades. Dessa maneira, podemos ser levados a acreditar que “os tempos são assim”, em uma postura que nos afasta da noção de que o espaço que vivemos não é neutro e que se relaciona com as ordens hegemônicas sociais do local e tempo em que vivemos.

Outro aspecto a reiterar é uma necessidade premente da construção uma reflexão da produção e apropriação de nossas cidades na contemporaneidade, que, ao privilegiar a natureza tecnicista, empreendedorista e mercadológica, de forma a se buscar caminhos para uma contraordem, que fortaleça o uso da rua como espaço por excelência da vitalidade urbana. As discussões desenvolvidas durante a atividade vão diretamente ao encontro desta perspectiva. Neste sentido, salientamos também o caráter salutar destas discussões transporem os muros da universidade: procurar diálogo com outros atores sociais, em outros espaços da cidade. Que se transponham as barreiras entre o que se teoriza e o que se pratica.

Conclusão

Entendemos que o ensaio de Koolhaas aponta, irônica e cinicamente, para a impossibilidade de um pensamento racional - se tomado em relação a uma tradição de acordo com a arquitetura formalista e das belas artes - da arquitetura contemporânea. Contudo, o cinismo e a ironia do autor não indicam ausência de crítica: é justamente por colocar à prova a racionalidade dos processos que levam ao desenvolvimento dos espaços produzidos atualmente que o texto revela situações urbanas contemporâneas que reverberam em uma compreensão social e cultural de nossa época, e nos permite associar suas descrições com os mais diversos espaços.

Este trabalho, longe de provar uma posição válida ou não academicamente à Koolhaas ou ambicionar solucionar simplisticamente, de modo fechado, a definição de *Junkspace*, pretendeu apreender a dinâmica espacial contemporânea a partir de *Junkspace* como critério de seleção, por entender o ensaio como uma crítica socioespacial de nosso tempo.

Junkspace colabora à crítica espacial contemporânea porque revela, em sua forma e linguagem, características dessa produção, o que pode ser desdobrado como instrumento de leitura das cidades, além de possibilitar a interpretação do texto a partir de um partido teórico-metodológico. A experiência de método aqui narrada, ainda que acabe por sumarizar o conteúdo do ensaio de Koolhaas em uma forma que inevitavelmente deixa escapar algumas das suas discussões, demonstra ser importante para o trânsito entre o texto e a dimensão dos fatos urbanos, expandindo tanto os potenciais desdobramentos do texto quanto a imaginação acerca das possibilidades de experimentação, apreensão e reflexão sobre e com a cidade.

Referências

- AGOSTINHO, Carlos Jacinto; SILVA, Maria Angélica da. *Mais é mais: Rem Koolhaas, junkspace e a hipermodernidade*. In.: *Projetar VI*, 2013, Salvador. Disponível em: <<http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/1788>>. Acesso em: 24 jul. 2017.
- CHUNG, Chuihua Judy; INABA, Jeffrey; KOOLHAAS, Rem; LEONG, Sze Tsung. *Guide to Shopping: Harvard Design School Project on the City II*. Koln: Taschen, 2001.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- DUNHAM-JONES, Ellen. The Irrational Exuberance of Rem Koolhaas. *Places Journal*, 2 abr. 2013. Disponível em: <<https://placesjournal.org/article/the-irrational-exuberance-of-rem-koolhaas/>>. Acesso em: 21 maio 2017.
- FOSTER, Hal; KOOLHAAS, Rem. *Junkspace with Running Room*. Notting Hill: Notting Hill Editions, 2013.
- FREIRE, Ana Luíza Silva. *Junkspace: palavra, imagem e experiência na cidade contemporânea*. 2018. Dissertação de Mestrado. Brasil.
- GORELIK, Ádrian. “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. *Introdução de Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/41>>.
- JAMESON, Fredric. Future City. *New Left Review*, 21, Maio-Junho 2003. Disponível em: <<https://newleftreview.org/11/21/fredric-jameson-future-city>>. Acesso em: 22 maio 2017.
- KOOLHAAS, Rem. *Junkspace*. *October*, n. 100, Obsolescence, 2002. p.175-190. Disponível em: < <http://lensbased.net/files/Reader2012/rem+koolhaas+-+junkspace.pdf>>. Acesso em 07 de maio de 2015. [Tradução livre].
- KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: Ed. Monacelli Press, 1995.
- MONTANER, Josep Maria. *A condição contemporânea da arquitetura*. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gilli, 2016
- MONTANER, Joseph Maria. *Arquitetura e Crítica*. Trad. Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gilli, 2013.
- ROWE, C.; KOETTER, F. Cidade-colagem. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 295
- VERAS, Adriana. *Megaestrutura e Metrópole: Uma Arqueologia do Programa de Rem Koolhaas*. E-book, Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.
- ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo*. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 15-48.

OFICINA DE COLLAGE

Arquiteturas de uma pequena cidade

COLLAGE WORKSHOP
Small town architectures

**Luana Pavan Detoni¹,
Carolina Rezende Faccin² e Geisa Zanini Rorato³**

Resumo

A oficina *Collage: arquiteturas de uma pequena cidade*, realizada no VI SINAPEQ, foi delineada com o objetivo de refletir acerca da abrangência espaço-temporal da arquitetura frente às singularidades e multiplicidades dos territórios caracterizados pela menor concentração demográfica. A técnica da collage foi apropriada pela oficina como um modo de pensar a arquitetura. Assim, em meio às ações de recortar-colar, rasgar-costurar, separar-unir, dispersar-organizar, provocou-se a retirada da superficialidade estampada nas figuras para que elas revelassem o profundo e amplo significado que escondem em seu interior. Busca-se apresentar neste ensaio a relação entre a arquitetura e a collage, no contexto das cidades pequenas; os procedimentos teórico-metodológicos elaborados para a oficina em meio ao desafio das restrições dos encontros presenciais no período de pandemia da COVID-19; também foi registrado alguns dos processos de criação desenvolvidos na oficina.

Palavras-chave: collage, arquitetura, cidade pequena, SINAPEQ.

Abstract

The workshop Collage: architectures of a small town, held at VI SINAPEQ, was designed with the aim of reflecting on the spatio-temporal scope of architecture in light of the singularities and multiplicities of territories characterized by lower demographic concentration. The collage technique was appropriated by the workshop as a way of thinking about architecture. Thus, amid the actions of cutting-pasting, tearing-sewing, separating-joining, dispersing-organizing, the superficiality stamped on the figures was removed so that they revealed the deep and broad meaning they hide within. This essay seeks to present the relationship between architecture and collage, in the context of small town; the theoretical-methodological procedures developed for the workshop amid the challenge of restrictions on face-to-face meetings during the COVID-19 pandemic period; some of the creation processes developed in the workshop are also recorded.

Keywords: collage, architecture, small town, SINAPEQ.

¹ Doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS). Mestra em Arquitetura e Urbanismo (PROGRAU/UFPel/2018) e Arquiteta e Urbanista (UFPel/2014). Membro dos grupos de pesquisa Cidade + Contemporaneidade e GPTERRA – Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana, e da Rede de Pesquisadores de Pequenas Cidades – Mikripoli. E-mail: luanadetoni@gmail.com

² Doutoranda em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS) e mestra pelo mesmo programa (PROPUR/UFRGS/2020). Arquiteta e Urbanista (UNISC/2018). Membro dos grupos de pesquisa GEPEUR – Grupo de Pesquisa Estudos Urbanos e Regionais e GPTERRA – Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana, e da Rede de Pesquisadores de Pequenas Cidades – Mikripoli. E-mail: faccincarina@gmail.com

³ Doutora em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR/UFRGS/2016) e mestra pelo mesmo programa (PROPUR/UFRGS/2008). Arquiteta e Urbanista (UFSM/2006). É Professora do Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Integra o Observatório das Metrôpoles – Núcleo Porto Alegre e o GPTERRA – Grupo de Pesquisa Território, Região e Rede Urbana. E-mail: geisa.rorato@ufrgs.br

Introdução

A oficina *Collage: arquiteturas de uma pequena cidade*, cuja experiência será descrita neste ensaio, ocorreu virtualmente na manhã da sexta-feira, 26 de agosto de 2022, como parte da programação do VI SINAPEQ – Simpósio Nacional sobre Pequenas Cidades. A edição do simpósio foi organizada pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS) com apoio da Rede Mikripoli que reúne mais de 20 instituições de ensino superior (IES) no território nacional. Em meio ao contexto de pandemia da COVID-19, o evento realizado de modo híbrido, apresentou como tema: *Brasil, pandemia e pequenas cidades: desafios para pensar o desenvolvimento sustentável e a qualidade de vida*. A programação contou com mesas, que reuniram exposições correlatas à temática do simpósio, sessões para apresentação de trabalhos científicos e workshops.

Dentre os workshops, destaca-se o propósito dos organizadores do evento em aproximar a área da Arquitetura ao universo de estudos sobre as pequenas cidades, que culminou na oficina de collage em questão. Cabe ressaltar que a maioria do público dos simpósios realizados até então, assim como os organizadores e palestrantes, possuem formação na área da Geografia. Nesse cenário, a oficina foi delineada a fim de acolher diferentes áreas de formação, sobretudo para refletir acerca da abrangência espaço-temporal da arquitetura frente às singularidades e multiplicidades desses territórios caracterizados pela menor concentração demográfica. Sendo a técnica da collage apresentada como um modo para pensar a arquitetura no contexto das pequenas cidades.

De acordo com Fernando F. Fuão (2014, p. 48), “A Collage é pura hospitalidade, a casa que recebe as figuras, recebe transformando, transfigurando; collage é o hostal das conjugações de imagens e tempos distintos”. Desse modo, as ações de recortar-colar, rasgar-costurar, separar-unir e dispersar-organizar da collage são inerentes aos processos de reflexão. Tal potencialidade é obtida justamente no intervalo entre essas ações opostas e complementares que caracterizam a técnica *a priori*.

Nesse sentido, é possível notar a apropriação da técnica da collage tanto para compreender a arquitetura local quanto para criar alternativas de intervenções. As dissertações de mestrado de Lorena Maia Resende (2018) e Taís Beltrame dos Santos (2021), realizadas no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), sob orientação do professor Eduardo Rocha, são referências na aplicação da técnica da collage. A primeira dissertação aborda as seis cidades gêmeas localizadas na fronteira entre o Brasil e o Uruguai e por meio da collage propõe certa ruptura com a representação usual desses territórios, provocando assim um discurso mais profundo sobre suas questões arquitetônicas. A segunda dissertação, a partir da observação das apropriações presentes nas ruas centrais de três cidades do Sul (Pelotas, Porto Alegre e Montevideu), propõe a criação de um atlas por meio da técnica da collage, utilizando como base fragmentos e cenários pré-selecionados em meio a arquitetura experienciada, contudo os mapas são abertos à composição dos inúmeros encontros possibilitados pelos leitores.

Outro exemplo, que relaciona a técnica da collage à arquitetura, é o Trabalho Final de Graduação de Ana Luiza Dambros Bazzan, realizado em 2019 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFPel. Este abordou a collage como processo de criação projetual para desenvolver a proposta de intervenção de uma escadaria singular no território urbano da pequena cidade de Jóia, localizada na porção noroeste do Estado do Rio Grande do Sul.

Observa-se que ainda são raras as relações entre collage e arquitetura que contemplam o contexto geográfico das pequenas cidades. No entanto, as experiências se expandem sobre territórios que também confrontam a perspectiva de espaços hegemônicos do urbanismo.

Assim, a técnica da collage se mostra oportuna para auxiliar o objetivo da oficina, que consiste em refletir sobre a arquitetura nas cidades pequenas. Tal relação entre a arquitetura e a collage, no contexto das cidades pequenas, será apresentada no tópico a seguir. Na sequência, é compartilhado os procedimentos teórico-metodológicos elaborados em meio ao desafio das restrições dos encontros presenciais no período de pandemia da COVID-19. E apresenta-se alguns processos de criação desenvolvidos na oficina. Por fim, a conclusão sobre esta experiência evidencia o potencial da técnica de collage para sensibilizar os participantes.

A Collage: considerações teóricas

Algumas considerações teóricas pautaram tanto o processo de proposição quanto o desenvolvimento da oficina realizada. A primeira questão considerada diz respeito à compreensão da collage como uma trajetória amorosa, noção que dá título à obra de Fuão (2011). Com base nos estudos do professor de arquitetura e urbanismo, observa-se que a técnica da collage se aproxima do surrealismo, permitindo o uso do potencial do subconsciente e dos desejos, provocando rupturas e desvios que propiciam novos significados e fomentam a criação.

Cabe ressaltar que a processualidade intrínseca à trajetória amorosa se difere da abordagem amplamente difundida entre arquitetura e collage de Colin Rowe e Fred Koetter (1978). Para os autores, a collage corresponde a ação de preencher os vazios, de acomodar e coexistir diferentes formas e tempos. De acordo com Resende (2018), a ideia apresentada na obra *Collage City* privilegia o resultado formal em detrimento dos demais aspectos envolvidos, por outro lado. Na collage como trajetória amorosa, o princípio de cada figura não é só o que ela enuncia, mas também o que ela pode articular com outra.

Desse modo, a noção de collage que se estabelece como técnica para a oficina não se limita à ação de recortar e colar figuras, ou de gerar fotomontagens, que se detenham ao produto final. Através dessa técnica procura-se retirar a superficialidade estampada nas figuras para que elas revelem o profundo e amplo significado que escondem em seu interior. Para Santos (2021), a collage fomenta a constante transformação de significados, uma vez que permite que coisas e tempos distintos estejam em constante diálogo.

O exercício de unir as diferenças a serviço de algo em comum, não se limita apenas à expressão visual, mas também pode servir como ferramenta conceitual para o processo de concepção arquitetônica, visto que a collage adota uma abordagem em sua prática intimamente ligada à filosofia, especialmente à obra de Jacques Derrida (FUÃO, 2014). Nesse aspecto, na prática da collage se destacam os conceitos de hospitalidade e acolhimento através da combinação de diversos elementos que exploram novas abordagens e perspectivas arquitetônicas.

Na contemporaneidade, a arquitetura ultrapassa a simples concepção de uma edificação isolada. Diante da complexidade necessária para analisar um conjunto de elementos em distintas escalas, que a arquitetura compreende, destaca-se a segunda consideração que fundamenta a oficina. Nesse sentido, optou-se por uma representação estratificada da realidade, tendo como base os diversos sistemas que



constituem os assentamentos humanos, considerando sua abstração temporal e espacial: ambiente natural, sistemas de articulação pública, parcelamento do solo e edificações, (BARROS; BENTLEY, 2012). A partir dessa perspectiva, exemplificou-se algumas correlações possíveis entre arquitetura e collage no contexto das cidades pequenas, evidenciando sempre a interdependência entre os sistemas.

Na estratificação do ambiente natural, cuja escala espacial é mais abrangente e temporalmente mais consolidada por meio dos grandes ciclos naturais, observa-se o relevo, os cursos d'água e as vegetações. Também é possível entender esse sistema como uma infraestrutura de suporte à ocupação humana, com locais mais ou menos aptos às atividades de urbanização, por exemplo. Nesse sentido, a collage poderia ressaltar a profunda relação do ambiente natural na configuração da paisagem e ambiências das cidades pequenas. A collage *Conexão com a água* (Figura 1) de Bazzan (2019) apresenta a integração de estratégias projetuais com o ambiente natural, constituído pela prainha do rio e sua vegetação ciliar, cuja imensidão da lua ao fundo e a presença de seres mitológicos maximizam a importância dos elementos da natureza na composição do espaço.

Em relação ao segundo estrato espaço-temporal mais consolidado, o sistema de articulação pública, buscou-se evidenciar tanto os aspectos relacionados à infraestrutura (rodovias, ferrovias, hidrovias) quanto os diferentes modais possíveis e necessários (coletivos ou individuais; poluentes ou limpos). Com base na descrição de Endlich (2009, p. 54), sobre o contexto do Noroeste do Paraná, foi possível ilustrar o quanto essencial é esse sistema para a formação das pequenas cidades:

Figura 1 – Collage: Conexão com a água. Fonte: Ana Luiza Dambros Bazzan (2019).



A presença das pequenas cidades pode ser facilmente comprovada ao se percorrer a região. A cada dez, vinte ou trinta quilômetros encontra-se um pequeno centro urbano, silencioso, aparentemente pacato, quase todos bem arborizados. Os menores possuem, em geral, uma longa avenida (muitas vezes a própria rodovia), em torno da qual as ruas se prolongam por dois ou três quarteirões, de um lado e de outro, avistando-se facilmente o limite entre as áreas consideradas como urbana e rural.

Entrando na esfera da propriedade privada, a terceira e quarta estratificação se referem ao parcelamento e às edificações. Nesse escopo, observa-se a importância da estrutura fundiária e a necessidade de garantir lotes mínimos capazes de abrigar as características dos modos de vida da população local. Também que os índices que condicionam a ocupação e o uso do solo sejam mais condizentes com as demandas existentes, e não apenas atendam às demandas fictícias do capital, como ilustrado na collage *A fenda capital em Chui/Chuy* (Figura 2), de Resende (2018).

Além da representação das diferentes escalas espaço-temporais apresentadas, foi destacada a presença das pessoas que estão em constante interação com os estratos e configuram os espaços ao longo do tempo.

Faz-se necessário considerar também que são múltiplos os modos de vida nas cidades pequenas. Nesse aspecto, a partir da collage *Vida Urbana numa Cidade Pequena* (Figura 3) foi possível refletir um pouco sobre como os diferentes modos como os habitantes das cidades pequenas se relacionam com o espaço público. Através da collage elaborada no contexto de Itatiba do Sul (RS), outra pequena cidade do Estado do Rio Grande do Sul, observa-se: (1) o cuidado e o conhecimento prático presente nas hortas e jardins, assim como a presença de pequenos altares religiosos pelas ruas; (2) a rodoviária, que é central para o encontro de muitos ao longo do dia, principalmente para moradores rurais em busca de serviços e do comércio, também nota-se que a arquitetura se difere de rodoviárias tradicionais, consistindo-se em um prédio simples com espaço para um, no máximo dois ônibus estacionarem paralelamente na frente; (3)



a vitalidade das ruas, através do hábito das pessoas em caminhar, tanto individualmente quanto em duplas; (4) a presença de muitas crianças e suas brincadeiras, cuidadas por aqueles que ficam sentados nas varandas e alpendres apreciando o movimento da cidade; (5) o potencial para a mobilidade ativa devido às pequenas distâncias, em conflito com o uso excessivo de automóveis, bem como o transporte de cargas pesadas que atende às atividades agrícolas locais, sendo a bicicleta retratada como algo mais voltado para o lazer das crianças do que como um modal de deslocamento; (7) a presença de animais como vacas e galinhas; e (8) o colorido dos varais de roupas; entre outros aspectos que poderão ser revelados a cada nova leitura da collage.

Em resumo, a interação entre arquitetura, collage e pequenas cidades oferece uma perspectiva através da qual é possível refletir sobre a complexa dinâmica entre espaço, cultura e comunidade. Os exemplos, fruto da técnica da collage, que foram apresentados, enaltecem narrativas que capturam a essência do que significa viver, sonhar e construir a arquitetura desses territórios.

A oficina: procedimentos metodológicos

O procedimento metodológico da técnica de collage enfatiza a processualidade, no entanto, pode ser compreendido pela estrutura de quatro etapas principais (FUÃO, 2011; RESENDE, 2018; SANTOS, 2021). Inicialmente, observa-se a relevância do elemento de suporte, este pode ser um papel em branco, uma tela, uma paisagem ou *skyline*, entre outras opções. Em seguida, ocorre a seleção de figuras a partir de fotografias, desenhos e impressões encontradas em revistas, livros ou acervos digitais. Com base nessas imagens, os fragmentos são extraídos por meio da ação de capturar, rasgar ou recortar. Por fim, acontece o encontro, momento de reflexão, aproximação e diálogo, quando os fragmentos são reunidos e colados ou fixados. Essencialmente, a técnica da collage envolve a captura e a aproximação de fragmentos distintos.



Figura 4 – Painel Padlet da Oficina de Collage. Fonte: Autoras, 2022.

Com base nesta organização foram estabelecidos os objetivos da oficina, realizada no VI SINAPEQ, que por sua vez orientaram os principais momentos da atividade: (i) Receber e acolher os participantes; (ii) Apresentar referências e abordagens para explorar a arquitetura por meio da técnica de collage; (iii) Estimular a reflexão sobre o papel da arquitetura nas cidades pequenas; (iv) Criar e compartilhar as collages produzidas, juntamente com o processo criativo e reflexões decorrentes.

Vale ressaltar que o espaço virtual destinado à oficina no Simpósio assumiu a forma de videoconferência transmitida via *Youtube*⁴. Tal modalidade só permitiu a interação síncrona entre os participantes e a mediadora pelos comentários no *chat*. Diante do desafio das restrições dos encontros presenciais no período de pandemia da COVID-19, foi proposta a alternativa de interação por meio do *Padlet*⁵, que consiste em um painel aberto à edição.

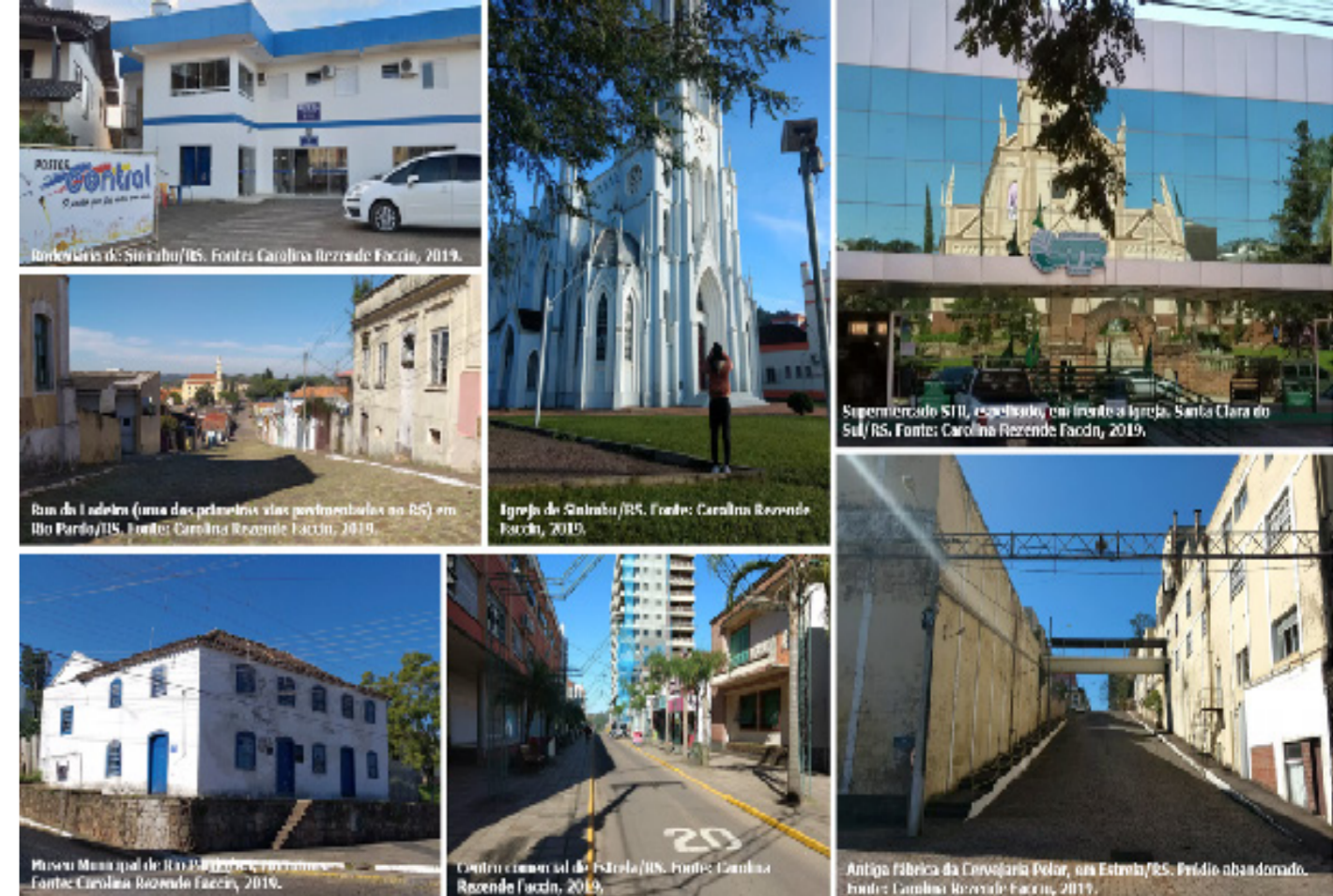
Este painel (Figura 4) foi organizado em colunas da seguinte forma: A primeira coluna destinou-se para as anotações iniciais, contendo informações gerais sobre a oficina, como o *link* para inscrição no *site* e o acesso à atividade síncrona, bem como à gravação posterior. A coluna seguinte foi reservada à apresentação dos participantes, incentivando-os a fornecer o nome completo, uma foto e uma breve descrição ou motivação para participar da oficina.

Uma coluna foi dedicada à exposição de referências e exemplos que fundamentam os procedimentos teórico-metodológicos da oficina, incluindo livros, dissertações e artigos já mencionados neste ensaio, também o *podcast Diseño y Diáspora*, com participação de Fuão⁶, divulgado poucos dias antes da oficina, que proporcionou a atualização e o

4 A gravação da oficina está disponível no canal do Sinapeq no Youtube, no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=7ZOjNVpxjMo>. Acesso em 10 jul. 2023.

5 Disponível em: <https://padlet.com/luanadetoni/5mjefmugp53zcb4w>. Acesso em 10 jul. 2023.

6 Ver mais em: *Diseño y Diáspora*. Episódio 348, Collage y arquitectura [Brasil/España], una charla con Fernando Fuão, em 11 de agosto de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=20CloZMziol>.



acréscimo de inspirações sobre o tema da collage, sobretudo sua potencialidade para pensar a arquitetura.

Na coluna destinada ao compartilhamento de imagens e fragmentos, os participantes foram convidados a publicar fotografias de cidades pequenas, indicando o local, a autoria e a data da imagem por meio de uma legenda. Importante destacar que todas as colunas mencionadas até aqui poderiam ser preenchidas durante o período de preparação, antecedendo o evento. Por fim, foi criado um espaço para exposição das collages e textos que expressassem as reflexões geradas durante a oficina. Esse espaço para compartilhar os processos e encontros provocados pela oficina poderia ser preenchido nos dias subsequentes.

Durante a atividade da oficina foi realizada uma apresentação inicial, para sensibilizar os participantes em relação às considerações teóricas sobre a collage e sobre os diversos sistemas que constituem os assentamentos humanos. Na sequência os participantes foram convidados a acessar o *Padlet* e orientados em relação aos procedimentos metodológicos que estavam organizados na interface; que também abrigaria as atividades realizadas. Muitos dos inscritos já haviam preenchido os itens iniciais, no entanto, o momento síncrono da oficina acolheu mais alguns participantes. Ao total a oficina contou com 15 pessoas, dentre elas a maioria com formação em arquitetura e urbanismo ou geografia, mas também estiveram presentes formados em enfermagem, psicologia e engenharia civil. Dos 15 presentes, cinco chegaram a realizar todas as atividades propostas.

Tendo em vista o objetivo de refletir sobre a arquitetura nas cidades pequenas, o primeiro passo para a realização da collage envolveu a escolha de imagens de referência, na sequência o participante escolhia o modo que iria realizar a collage. Assim iniciava o processo de captura dos fragmentos e composição do novo arranjo destes.

Acesso em 10 jul. 2023.

Figura 5 – Compartilhamento de imagens de pequenas cidades da Região dos Vales (RS). Fonte: Carolina Rezende Faccin, 2019.



A oficina não abordou um instrumental específico para a criação das collages. Os participantes tiveram a liberdade de criá-las manualmente ou por meio de softwares ou aplicativos como Canva, Powerpoint, Photoshop, Paint, entre outros. O processo de elaboração também foi flexível, sendo o ponto central da collage o próprio processo, fundamentado pelo momento de reflexão e captura dos fragmentos. Os participantes puderam explorar, capturar e selecionar imagens de fotografias, revistas físicas, revistas digitais ou bancos de imagens, como o Pinterest. Além disso, puderam explorar o banco de imagens compartilhado pelos colegas na plataforma Padlet. A partir das imagens selecionadas, os fragmentos foram recortados para compor a collage. Destaca-se que o ápice desse processo aconteceu quando os fragmentos foram unidos e colados, refletindo na criação da collage.

Processos de criação: arquitetura e collage no contexto das pequenas cidades

Com o propósito de exemplificar os processos de criação desenvolvidos na oficina, foram escolhidas três experiências que abordam aspectos da arquitetura em pequenas cidades do Rio Grande do Sul. Ainda que compartilhem a temática, cada experiência, moldada por contextos regionais distintos, acaba por refletir sobre questões diferentes ao mesmo tempo que complementares.

O primeiro processo a ser apresentado foi desenvolvido pela arquiteta e urbanista Carolina Resende Faccin, natural e pesquisadora da Região dos Vales. Observa-se que esta região é formada pelo Vale do Rio Pardo, polarizado pela cidade de Santa Cruz do Sul, e pelo Vale do Taquari, polarizado pela cidade de Lajeado. As demais cidades que constituem a região são de pequeno porte demográfico e apresentam distintos papéis na rede urbana e regional em questão (SILVEIRA *et al.*, 2022). Nesse sentido, a autora compartilhou por meio do painel do *Padlet* fotografias referentes às pequenas cidades de Sinimbu, Rio Pardo, Santa Clara do Sul e Estrela (Figura 5). As imagens selecionadas permitem identificar alguns dos sistemas que constituem a cidade, principalmente os relacionados aos sistemas de articulação pública, de



parcelamento do solo e das edificações. As imagens selecionadas não destacam a relação dos elementos com o ambiente natural.

A criação da collage, intitulada *O tempo nas pequenas cidades* (Figura 6), emerge de um conjunto de fotografias registradas em uma pesquisa de campo anterior à oficina, fato que possibilitou a atenção às especificidades desses territórios. Pela composição de fragmentos da arquitetura local, é possível observar que as pequenas cidades dessa região provocaram uma reflexão sobre o tempo, que é marcado pela autora através do símbolo do relógio. Nota-se ainda que algumas edificações mais recentes entram em profundo contraste com a arquitetura antiga, como no reflexo da igreja na fachada espelhada de um supermercado. As edificações antigas, por sua vez, registram a história de um passado com desenvolvimento urbano mais pujante que o presente.

O segundo processo, exemplificado neste ensaio, diz respeito ao contexto das pequenas cidades da Quarta Colônia, região próxima à cidade de Santa Maria. A autora Geisa Zanini Rorato, natural da cidade de Faxinal de Soturno, formada em arquitetura e urbanismo, desenvolveu estudos, planos e projetos para as pequenas cidades da região. Observa-se que esta região é caracterizada por pequenas cidades que compartilham de um histórico de colonização italiana e alemã. São nove municípios entre 2.012 a 16.740 habitantes (IBGE, 2022) que fazem parte do Consórcio de Desenvolvimento Sustentável da Quarta Colônia. Faxinal do Soturno é um dos municípios da região, com população de 6.686 habitantes. Nesse contexto, a autora compartilhou por meio do painel *Padlet* um conjunto de imagens que evidenciam as ambiências de Faxinal de Soturno (Figura 7). As imagens selecionadas permitem identificar alguns dos sistemas que constituem a cidade, principalmente os relacionados ao ambiente natural e das edificações. Não aparecem em destaque elementos dos sistemas de articulação pública e de parcelamento do solo.



A collage provoca uma reflexão sobre a relação cidade-campo nas cidades pequenas. A criação da Collage *Cidade-Campo* (Figura 8), faz uma fusão entre as imagens, buscando representar a fluidez entre os ambientes natural e urbano. A collage busca representar como as atividades urbanas e rurais compartilham o espaço de uma forma menos estanque que em cidades maiores. O jardim de casa cheio de plantas remete ao ambiente natural e dilui o efeito da urbanização ao aproximar as edificações à natureza. Através dessa criação é possível perceber como esses dois mundos são fluidos nesses contextos.

Por fim, o terceiro processo evidencia a relação entre arquitetura e paisagem nas pequenas cidades da região de Pelotas, localizada ao sul do estado do Rio Grande do Sul. O conjunto de fotografias compartilhadas pela arquiteta e urbanista Luana Pavan Detoni é fruto dos estudos de campo realizados em sua pesquisa de mestrado (DETONI, 2018). As imagens das cidades pequenas de Arroio do Padre, Cristal, Cerrito, Pedro Osório, Turuçu e Morro Redondo (Figura 9) revelam muitas questões. Dentre elas, a autora da collage *A Janela que Abre para o Quintal* (Figura 10) destaca a relação da transformação da paisagem pela arquitetura. As imagens selecionadas permitem identificar alguns dos sistemas que constituem a cidade, principalmente os relacionados aos sistemas de parcelamento do solo e das edificações e, com menor ênfase aos sistemas de articulação pública e do ambiente natural.

A collage resulta da aproximação de dois fragmentos: uma moldura de janela e uma fotografia. Este encontro que compõem a collage pode ser visto como um convite a se aproximar do parapeito da janela para apreciar atentamente os elementos presentes naquele quintal, visto que estes podem ser ressignificados através de um olhar atento. A janela simboliza um importante elemento arquitetônico, para Paulo Mendes da Rocha⁷, por exemplo, a graça está na janela, ou seja, a beleza não está apenas na

⁷ Fala do arquiteto no documentário *Tudo É Projeto*, dirigido por Joana Mendes da Rocha e Patrícia Rubano (2013).



vista, mas no fato dela estar emoldurada pela janela. Essa é a perspectiva de um arquiteto, renomado, premiado, que viveu e atuou predominantemente em São Paulo. E para um arquiteto que vive e atua numa cidade pequena, no interior do estado, qual é a beleza que a arquitetura pode trazer? Talvez seja emoldurar a vitalidade presente no quintal, possibilitada pelo amplo terreno garantido pela regulamentação no Plano Diretor Municipal.

Nesse sentido, destaca-se na collage em questão o processo de vinificação anunciado pelos cachos de uva do pequeno parreiral, o conflito entre a produção de ovos e hortaliças pelo cercamento que separa o galinheiro da horta, a transição do clima e ciclo de chuvas pela cacimba que guarda a água para as tantas atividades do quintal. É possível notar ainda um conjunto de vasos com flores ou chás, e o que mais nossa imaginação, experiências e desejos permitirem.

Observa-se que a subjetividade das autoras é permeada por seus contextos de origem em meio as ambiências das cidades pequenas. É importante observar que a técnica da collage permite a expressão e a captura desta subjetividade. Também é possível observar que a articulação entre a técnica da collage e dos sistemas que constituem os assentamentos humanos possibilita uma análise mais completa da relação da arquitetura nas cidades pequenas.

Conclusões

Os participantes da oficina desenvolvida em agosto de 2022, durante o VI SINAPEQ, abordaram assuntos como a relação entre arquitetura e comunidade, o impacto das políticas habitacionais, a relação entre cidade e campo, o contraste entre o antigo e o novo, a beleza da arquitetura em cidades pequenas, entre outras questões. Suas collages refletem preocupações sociais, urbanísticas e estéticas, proporcionando diferentes perspectivas e reflexões sobre o ambiente construído.



Figura 10 – Collage: A Janela que Abre para o Quintal. Fonte: Luana Pavan Detoni, 2022.

A partir do exposto e das collages desenvolvidas durante a oficina, entende-se que a collage desempenha um papel significativo como instrumento de denúncia e crítica social. Através da subjetividade, ironia ou humor, ela tem o poder de abordar temas que frequentemente passam despercebidos. Nesse sentido, transcende a função visual e se revela como uma poderosa ferramenta para questionar e transformar a realidade, despertando reflexões sobre questões sociais, urbanísticas e individuais, contribuindo assim para a construção de uma visão mais ampla e crítica do mundo em que se vive.

A collage também é um modo de autoconhecimento onde, a partir da escolha de cada fragmento, da ação de cada recorte, e dos encontros, é possível aprender mais sobre si próprio e sobre seus pensamentos. O processo da collage reflete a subjetividade, os medos e desejos mais profundos.

Referências

BARROS, Paula; BENTLEY, Ian. *Questões Globais, Respostas Locais: Projeto Colaborativo* em Betim. Belo Horizonte: INSD, 2012.

BAZZAN, Ana Luiza Dambros. *Entre-lugar uma experiência da passagem: Jóia/RS*. Disponível em: https://issuu.com/al.bazzan/docs/entrelugar_uma_experiencia_da_passa?fbclid=IwAR3VC5yVgsbtn5A_pWwWEtqEpP4it-G21CXcV9fRZ4BMs1lfgw7m4RuAx8U. Acesso em: 08 nov. 2019.

BAZZAN, Ana Luiza Dambros. *Entre-lugar uma experiência da passagem: Jóia/RS*. TFG-online: Página dos Trabalhos Finais de Graduação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/tfgonline/temas/paisagismo/>. Acesso em: 16 mar. 2020.

ENDLICH, Angela Maria. *Pensando os papéis e significados das pequenas cidades do noroeste do Paraná*. Presidente Prudente: UNESP, 2009.

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

FUÃO, Fernando Freitas. As formas do acolhimento na arquitetura. In: SOLIS, Dirce E.; FUÃO, Fernando F. (Org.) *Derrida e arquitetura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

DETONI, Luana Pavan; BAZZAN, Ana Luiza Dambros; ROCHA, Eduardo. *Escadaria de Jóia: experiência da collage como processo projetual*. Texto no prelo. Apresentado no 3º Colóquio Internacional Arquitetura, Derrida e aproximações - Desconstrução, Resistências e Desvios (Torres/RS, 2019).

RESENDE, Lorena Maia. *Cartografia urbana na linha de Fronteira: Travessias nas cidades-gêmeas Brasil-Uruguay*. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Londres: The MIT Press, 1978.

SANTOS, Taís Beltrame dos. *Seres lentos e vida urbana: caminhografia pelas ruas de Montevideo, Porto Alegre e Pelotas*. 2021. 181 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

SILVEIRA, Rogério L. L.; FACCIN, Carolina. R.; DETONI, Luana P.; MENEZES, Camila M.; HAAS, Iasmim S. *Cidades pequenas, rede urbana e desenvolvimento regional na Região dos Vales-RS*. BOLETIM GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL, v. 40, p. 90-122, 2022.

COLLAGE CALLEJERA

COLLAGE CALLEJERA

Fernando Fuão¹

Resumo

O artigo aborda a collage como linguagem antinazifascista trazendo a tona personagens como John Heartfield, Josep Renaud, Leon Ferrari, o Grupo Tucuman Arde, Cildo Meireles, Clement Padin, Coletivo Collage Chile, Ordeph, Caiozzama. O artigo ainda conclama a importância da presença da collage quando vai para as ruas atuando como arma política contra os fascismos.

Palavras-chave: collage, collage urbana, John Heartfield, Josep Renau, Caiozzama, Leon Ferrari.

Abstract

The article approaches collage as an anti-Nazi-fascist language, bringing to the fore characters such as John Heartfield, Josep Renaud, Leon Ferrari, Grupo Tucuman Arde, Cildo Meireles, Clement Padin, Coletivo Collage Chile, Ordeph, Caiozzama. The article also calls for the importance of the presence of collage when it goes to the streets acting as a weapon of war against fascism.

Keywords: collage, urban collage, John Heartfield, Josep Renau, Caiozzama, Leon Ferrari.

A collage é uma arma política, como bem nos mostrou David Evans e Sylvia Gohl em seu livro *Photomontage, a political weapon* (1986), alicerçados principalmente nas collages de John Heartfield, elaboradas especialmente para a revista anti nazista AIZ (1925). E, também nas montagens/collages dos cartazes russos do *Agit-prop*, com arquitetos/artistas como: Lissitzky, Rodtchenko, Gustav Klusius.

David Evans e Sylvia Gohl fizeram uma comparação entre dois tempos: um no início do século XX com Heartfield, e um posterior, praticamente 50 anos depois, com o artista e designer Klaus Staeck. Para essa época, tomaram como referência temporal a guerra das Malvinas e a crítica a ultra conservadora, direitista fascista, a dama de ferro: Margareth Thatcher, e também a seu contemporâneo nos EUA: Busch. Os autores nesse livro fizeram uma retrospectiva desde as *Fotografias Compostas* de Oscar Rejlander; passando pelos dadaístas; construtivistas russos; até chegar à Staeck; e outros artistas de collage atuantes na década de 80, como Themptander, Rhinoceros, Peter Kennard, Michael Bennett.

Obviamente, Heartfield teve um papel importante e destacado no cenário político da época com suas capas para a AIZ, estimulando os soviéticos leninistas, os únicos combatentes do nazifascismo até então. Essas collages foram de uma importância vital, e acabaram tornando-se um referencial na história da collage. Nas collages de Heartfield, a anacrônica e ingênua receita do *schock* estético dadaísta ou mesmo as questões levantadas do inconsciente dos surrealistas ficaram em segundo plano; a força centrava-se na ironia e na representação da triste realidade da ascensão do nazismo, nas horrendas figuras de Hitler, Goebbels, Goering e toda a sorte de demônios nazistas. Nada mais oportuno temporalmente, nessa nossa época novamente reinfestada pelo vírus do nazifascismo; começar por lembrar John Heartfield, o grande mecânico das imagens, o operário que usava um macacão de operário para fazer suas collages a serviço da revolução. Com o retorno do espectro nazista, agora disseminado pelo mundo inteiro: Trump, Boris Johnson, Bolsonaro, Piñera, Zelensky... A lista cada dia aumenta mais, nada mais oportuno reafirmar a collage como uma arma de guerra.

Se o nazifascismo cresce, curiosamente a collage ressurgiu quase que com igual intensidade coimmo resistência, vindo para ficar e colar. Nunca tivemos um avanço tão grande das collage/montagem como arte nesses últimos anos. O curioso e assustador é que, por outro lado nunca também tivemos a collage como arma de guerra a serviço do nazi/fascismo, produzida grotescamente por essa gente montando mentiras, *fake news*, e *memes*. Mas nas mãos dos fascistas elas são montagens banais e grosseiras, *memes* - entretanto eficazes. Não podemos nos descuidar. Parece que eles aprenderam muito rápido, deturpando o que os artistas de esquerda fizeram ao longo do século XX. Embora, não possamos dizer que essas grosseiras montagens sejam 'collages' em seu sentido artístico e ético, porém devemos aceitar que são sim montagens; e que a 'montagem', independente da qualidade, o 'truque' faz parte do princípio da collage como distorção da realidade e da verdade, mesmo para ver mais além. Os fascistas perceberam que a montagem é uma excelente arma política, principalmente quando se deseja falsificar a realidade e convencer multidões. Esse é o grande problema que os collagistas devem enfrentar com sua arte.

Infelizmente, enquanto isso, boa parte dos collagistas progressistas continuam mergulhados em seus mundos privados, íntimos, recorrendo ao inconsciente, fazendo todo tipo de collage para referendar a collage como arte, ou mesmo a si mesmos como artistas. A collage é um procedimento extremamente facilitador para deixar que o inconsciente se manifeste. Nada contra. Esse mesmo inconsciente, essas mesmas collages muitas vezes portam as críticas ao totalitarismo, ainda que disfarçadas e misturadas como outras questões e figuras que dificultam a percepção à uma primeira vista, e que se trata no fundo de uma collage política. Estão longe de serem objetivas,

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*.



Figura 1 - Fotomontagem para a capa do livro de poesia “E ainda assim mexei”, autoria de John Heartfield (1943). Disponível em: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/heartfield-und-sie-bewegt-sich-doch.html?single=1>. Figura 2 - Pray for Peace, autoria de Josep Roneau (1966). Disponível em: <https://www.yorokobu.es/theamericanwayoflife/>.

explicitas como as Heartfield, ou, por exemplo, coimo também as de Josep Renau na década de 60 e 70.

Josep Reneau foi um artista valenciano comunista assumido e pouco lembrado e conhecido ainda hoje, mesmo na Espanha. Durante o período franquista se exilou no México, e fez uma forte crítica com suas collages ao *American Way of Life*, ao consumismo, a guerra fria e a guerra do Vietnã. Infelizmente hoje temos apresentar collages agressivas, temendo serem vulgares e não tão intelectuais enquanto pretensos artistas.

A collage no sentido revolucionário de ser portadora da verdade não deve tentar enganar ninguém, ao contrário ela deve ser verdadeira em sua enxertia, estar clara, visível a qualquer olhar; assim como as de Heartfield e as de Josep Renau que buscavam uma desrealização da imagem de fundo realista, e não falsificar uma realidade que diz outra coisa. Na obra de Renau, explica o historiador e crítico de arte Tomas Llorens, o uso de cor, principalmente cores vivas, foi oportunizado pelo recorrente emprego de imagens coloridas nas revistas dos anos 50 e 60. Renaud não se esquivou de se utilizar da cor.

Uma atitude autenticamente realista não pode, evidentemente, reproduzir a falácia naturalista das imagens comerciais do capitalismo; mas, por outra parte, é necessário reconhecer que essas imagens constituem um código persuasivo, que filtra e configura profundamente nossa experiência cotidiana. A partir desse reconhecimento, se faz possível inverter, pior meio de uma elaboração complexa que afeta também outros níveis de elaboração da fotomontagem: temáticos, iconográficos, sintáticos, os efeitos alienadores que derivam da falácia naturalista nas imagens comerciais” [...] “O realismo se configura, assim, não como uma contraposição entre uma mentira ideológica – das imagens comerciais e uma realidade natural da vida real, mas

sim uma contraposição entre uma consciência, a falsa consciência da ideologia do capitalismo, e uma outra consciência, a atividade falsificadora, crítica, a consciência revolucionária².

Há um pioneirismo na obra de Renau que a História da Arte propositadamente ignorou. Embora, Llorens não goste de atribuir o caráter de pioneirismo ao trabalho do collagista, porque entende que esse rótulo reproduz a construção da historieta da arte, assim como a ideia de ‘vanguardas’, preferindo os Pops ingleses e americanos. A não colocação em cena de Renau na história da arte evidencia o papel oportunista e ideológico da crítica de arte fortemente voltada ao capitalismo, e uma recusa premeditada a qualquer forma de arte e principalmente de collage de associa-la a ideologia marxista e socialista, a revolução soviética e cubana. Basta pensar no oportunismo dos historiadores da arte norte americanos e ingleses, a partir do universo da POP ART nos anos 50 e 60, ao exaltar o consumismo através das collages de Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake, Oldenburg, e principalmente Andy Warhol. *Tutti* desejando ascender ao império do consumo, mesmo renegando-o. Todo consumo e poderio do pós-guerra americano expressavam-se nas figuras das *Pin ups*, dos detergentes (Brillo), dos enlatados (Campbell's), aviões, geladeiras, batedeiras, maquinas de lavar, televisões, Mickey Mouse e Marilyn Monroe se misturam como objetos de fetiche e consumo.

Convém lembrar sempre, para não perder o fio da história, também que o mundo estava em plena Guerra Fria com a Rússia e Cuba naquele período, e que de certa forma toda arte, a história da arte passou também por um filtro ideológico; algo muito similar ao que esta acontecendo hoje com as notícias da guerra na Ucrania, Otan e Rússia.

É certo, a collage pode ser, e é uma arma política, mas infelizmente como adorador da collage, a realidade tem mostrado que ela tem se tornado mais uma estratégia de alienação, inicialmente de entrada e escape ao mundo do inconsciente, a um surrealismo muitas vezes descomprometido com a realidade, a serviço do ego e das construções individuais imaginativas, imaginárias de cada um. Não é a toa que as retóricas surrealistas foram desembocar na área do design, principalmente estado-unidense, após a segunda guerra mundial, como forma de manipulação dos consumidores. É preciso fazer essa crítica ainda que dolorosa. Talvez, muitos nem entendam o que estou dizendo, principalmente os novíços e novíças da collage. Qualquer um que acesse o *Instagram* ou *Facebook*, - armas poderosas de absorção das massas -, verá a popularização mediocrizada da montagem e collage (muitas vezes assumem uma sinonímia). Adolescentes cortando e pegando bobagens, sem ter nada a dizer, cenários imaginativos interplanetários misturados com a realidade atual, ou mesmo um amontoado de imagens num mesmo quadro que vira tudo abstração sem nada a significar, sem nada a dizer a não ser expressar-se. Penso que não podemos ser cruéis e ditatoriais, não se pode fazer nenhuma crítica as liberdades e as escolhas individuais de fazer as collages que lhe bem apetece. *Yo mismo lo hice muchas veces*. A maioria de minhas collages não tem características políticas, e eu preciso refletir isso nesse momento. Há, entretanto, também dentro desse universo das redes sociais, Instagram, Facebook, collages boas, maravilhosas, mas que infelizmente se diluem nesse caudal imagético, nesse turbilhão que só embaralha a vista; e não conseguimos permanecer mais que cinco segundos em cada imagem, em cada collage. Há algo de podre nisso.

Uma das grandes virtudes decantadas da collage é que se pode criar, desenhar com imagens já prontas, sem precisar saber desenhar. É um dado importante isso, todos

² Renau, Josep. *The American Way of life: 1952-1966*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977. Posfácio de Tomás Llorens. P. 96.

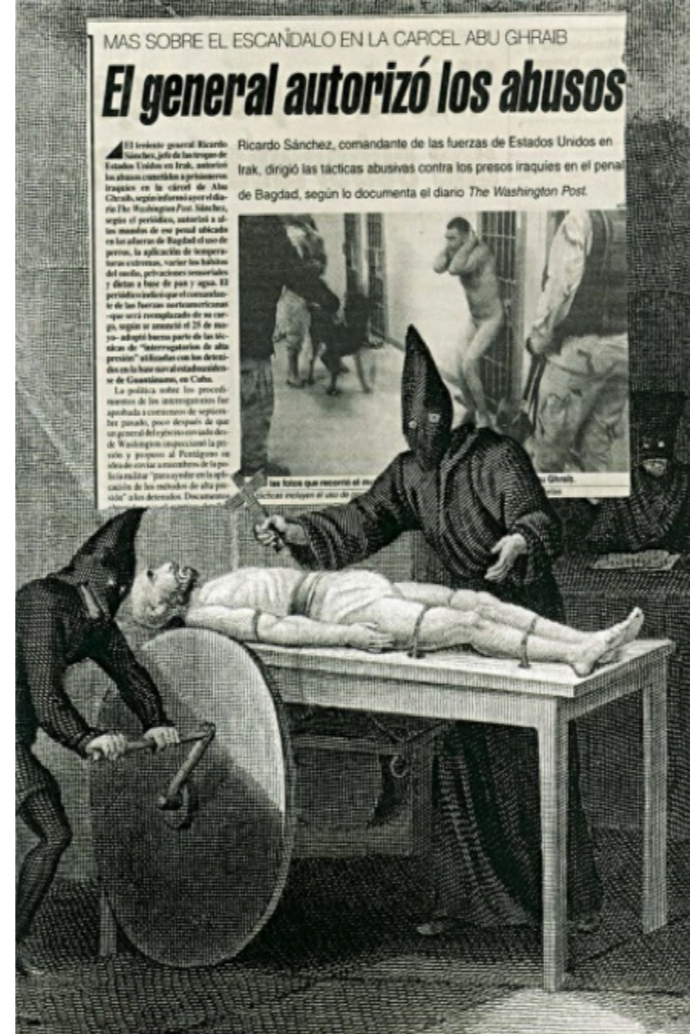
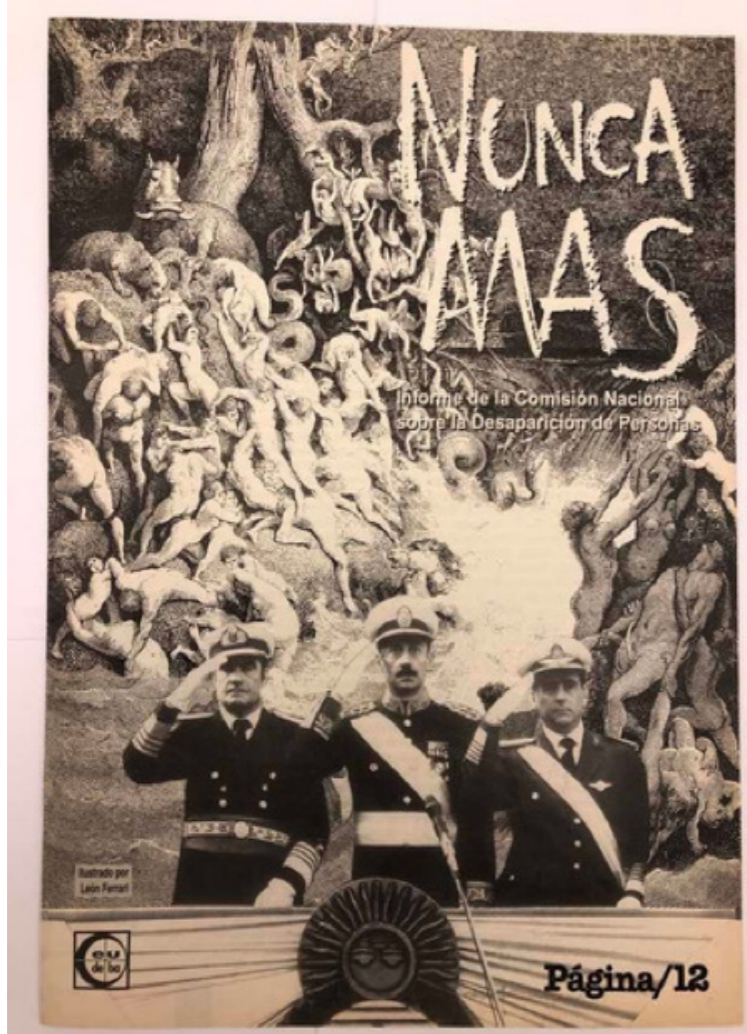


Figura 5 - la civilización occidental y cristiana. león ferrari (1965). <https://www.artaldia.com/reviews/the-inseparability-of-art-and-political-action-leon-ferrari-at-the-pompidou>

podem se expressar independente de um 'dom' para o desenho, ou mesmo sem ter que cursar uma faculdade ou curso para aprender a desenhar. Quero deixar claro que não faço uma crítica aos collagistas iniciantes, ao contrário, quanto mais collagistas houver melhor, nenhum collagista amadurece da noite para o dia, assim como os demais artistas. É um processo, um conhecimento de seu objeto de trabalho: a collage, e das possibilidades e potências que cada um comporta, em outras palavras: traz ao mundo. A questão colocada está nos fundamentos da collage, reivindicar à retomada em determinados momentos históricos da força da collage como arma de guerra como bem colocaram Evans e Gohl. Uma collage que grite, e grite mais cada vez mais contra o nazifascismo, e não se cale jamais.

Hoje temos, grosso modo, como comentei antes, um bom contingente de direita fazendo memes e montagens grosseiras para ilusionar as massas ignorantes, e produzir mais ignorância, e por outra banda um contingente ainda maior de bons collagistas que em nada retratam a realidade perigosa que estamos vivendo. É sobre esses destacados artistas que se deixam conhecer e também aos anônimos que dedico esse ensaio, rendo a homenagem à seguirem essa longa trajetória histórica de combate ao nazifascismo que sempre assolou a América do sul, principalmente nos anos 60-70 e agora nas figuras de Bolsonaro, Piñera, Ivan Duque, todos financiados pelos EUA por um lado pelo deep state, pelos novos oligarcas, e por outro os suprematistas que se aproveitam para crescer nessa onda do caos. Todos querem nossas riquezas e nossas cabeças.

Desde Heartfield temos uma linha de continuidade muito forte da collage como uma arte radicalmente crítica aos totalitarismos, principalmente na América Latina após os anos 60. Ao contrário da Europa e EUA que mergulharam numa estética de consumo, ainda que envoltas em *happenings* e *performances*. Um desses melhores exemplos é o artista argentino Leon Ferrari (1920-2013), um dos mais provocadores do mundo. Suas collages nunca foram tão atuais como agora confirmando no mínimo uma coisa: o

tempo passou e parece que a condição da América Latina colonizada em nada mudou. Sua crítica centrava-se no catolicismo, no cristianismo e sua relação com o nazismo, com as ditaduras da América Latina, a subserviência ao imperialismo dos EUA. Leon Ferrari também foi um profundo crítico à arquitetura e os meios de comunicação. Deve chamar a história uma vez mais, e lembrar que após a derrota do nazifascismo na Europa, a Argentina, a América do Sul foi o destino preferido deles para escapar dos julgamentos. Em 1976, durante a ditadura militar na Argentina, Leon Ferrari teve que exilar-se em São Paulo. Leon Ferrari produziu uma série de collages maravilhosas e pouco conhecidas até os dias de hoje, agrupadas sob diversos títulos como: *Relecturas de la Biblia*; *Nosotros no sabíamos*; *L'Osservatore*; *Braille*; *Electronicartes* e *'Nunca Más'* (1995-1996). Infelizmente, o *'Nunca más'* (*nevermore*), retornou.

Ferrari participou com suas obras de duas exposições referenciais na Argentina e para a América Latina. A emblemática exposição "Experiências 68", no *Instituto Di Tella*. Uma das obras expostas nessa exposição, de autoria de Roberto Plate conhecida como "El baño" foi censurada pela polícia, em seguida os demais onze expositores acabariam levando as suas obras para a rua, destruindo-as, bloqueando o trânsito, e dando término a exposição. Este não foi o único evento de censura no Instituto, como nos explica Simone Rocha de Abreu, 'anteriormente não foram autoridades policiais que impediram a obra, mas o próprio diretor do *Centro de Artes Visuales Del Instituto Torcuato Di Tella* do Prêmio 65, Jorge Romero Brest, que, a fim de evitar situações de embate, sugeriu alteração na obra de Ferrari que enviou quatro obras sobre os bombardeamentos norte-americanos no Vietnã. Quando o diretor viu uma das obras intitulada *La civilización occidental y Cristiana* pediu que o artista se retirasse o Cristo crucificado sobre a fuselagem e asas do avião, alegando que feria a sensibilidade religiosa do público³.

3 SIMONE ROCHA DE ABREU. *Tucumán Arde: arte, protesto e exposição*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.



Figura 6 - Tucumán Arde. Exposição na CGT-A. Rosário, Argentina, 1968. Imagem de autoria desconhecida, 1968. Disponível em <http://revistaviso.com.br/articview/339>. Figura 7 - Píxo nas ruas de Rosário, 1968. Autoria desconhecida. Disponível em: 11ng.com/8hp5Z.

Roberto Jacoby, um dos principais organizadores da exposição “Experiencia 68”, propôs como parte de sua obra um manifesto chamado *Mensaje em El Di Tella*; como descreveu Rocha de Abreu: “Esta mensagem está dirigida ao reduzido grupo de criadores (...) para aqueles que metodicamente buscam expor em *Di Tella* para prover o banho de cultura ao público geral (...) Se acabou a contemplação estética, porque a estética se dissolve na vida social. (...) O futuro da arte esta não na criação das obras, e sim na definição de novos conceitos de vida, e o artista se converte no defensor desses conceitos (...) Arte não tem nenhuma importância: é a vida a que interessa”⁴.

Em 3 de novembro de 1968, o Grupo de Artistas de vanguarda inaugurou a exposição multidisciplinar “Tucumán Arde” em Rosário, no local da Central General de los Trabajadores de Argentina (CGTA), a exposição foi programada várias semanas antes e o primeiro passo foi uma serie de pichações enigmáticas que diziam apenas “Tucumán” e depois de alguns dias acrescentaram “Tucumán Arde”. O objetivo era montar uma exposição que combinasse instalações artísticas com um exercício de “contrainformação” sobre a situação da fome na província que o ditador do governo Juan Carlos Onganía queria esconder⁵.

Cabe lembrar sempre que na América Latina sob o pretexto de evitar ditaduras comunistas, os Estados Unidos apoiaram vários golpes militares, derrubando presidentes eleitos democraticamente durante anos 60, 70, e 80. Estiveram sob regimes ditatoriais: Guatemala (1954), Paraguai (1954-1989), Argentina (1966-1983), Brasil (1964-1985), Peru (1968-1975), Uruguai (1973-1985), Chile (1973-1990), República Dominicana (1887-1899), Nicarágua (1936-1979) e Bolívia (1964-1982).

Esses artistas já naquela época perceberam que era preciso um novo método artístico, o que o coletivo denominou como um sistema de ‘contrainformação’: foram direto ao foco do problema e produziram uma crítica aos usos da linguagem através do emprego dos próprios elementos da linguagem. Os artistas apropriaram-se de estratégias de comunicação tanto da militância política, quanto dos meios de comunicação oficial e publicitário; e o procedimento da collage como anti linguagem foi um desses veículos de contrainformação. Pichações, collages, adesivos e cartazes foram feitos e aplicados nas ruas, anunciando o evento artístico de múltiplas maneiras. A collage tornava-se a arte da contrainformação ardente. A linguagem da resistência.

4 Ines Katzenstein. *Listen here now: Argentina art of the...2004*. Editora: New York - Moma the Museum of Modern Art.P. 288-290.
5 <https://www.argentina.gob.ar/noticias/53-anos-de-tucuman-arde>. Publicado el miércoles 03 de noviembre de 2021.

Como expressaram recentemente Mayra Corrêa Marques e Carmen Lúcia Capra em seu artigo TUCUMÁN ARDE! arte e política na América Latina⁶:

Trazer Tucumán Arde aos dias de hoje é uma forma de pensar sobre as relações possíveis entre arte, vida, política e sociedade. Vivemos tempos de censura, de intolerância e disseminação de notícias falsas, o que permite fazer algumas aproximações entre o contexto argentino do final dos anos 1960 e os dias de hoje, sobretudo em relação à ascensão da extrema direita no mundo e aos impactos sociais e políticos da censura e da omissão, da distorção e da invenção de informações nas mais variadas mídias.” (...) “Tucumán Arde, Brasil Ferve. Hoje, o Brasil ferve com a violência e perseguição a artistas e professores, com discursos de ódio e com a iminência de retrocessos que prejudicam os direitos coletivos. Pensamos que “arder” e “ferver” são formas de gerar a energia que coloca movimento nas ideias. Se buscarmos manter espaços para o movimento do pensamento, seja na arte, na educação, nos encontros sociais, profissionais ou políticos, poderemos observar mais e melhor como as coisas acontecem no mundo, identificar o que impede a vida e coletivamente criar meios para a sua garantia⁷.

No Uruguay durante as décadas de 70-80 também houve resistências produzidas por artistas como Nelbia Romero que experimentou a collage em alguns de seus trabalhos traduzindo o drama das mulheres já naquela época; e Clement Padin, bastante vinculado aos concretistas no Brasil e ao *mail art*. Todos esses artistas colocaram não só sua arte nas ruas, mas também sua cabeça a premio.

De um modo geral, o eixo do debate artístico na América Latina ao contrário da Europa e EUA havia se deslocado, poderíamos até dizer: se emancipado e ido à frente; portanto, saindo das questões meramente estéticas para as questões políticas; levando vários artistas a se situarem frente às novas perspectivas de construção de uma arte participante politicamente na América Latina e de sua independência. Em termos de collage, poderíamos dizer, grosso modo, na America Latina houve artistas que montaram suas collages mergulhados na estética da collage da Pop Arte, sem

6 MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA Carmen Lúcia. *TUCUMÁN ARDE! : arte e política na América Latina*. <https://www.ufrgs.br/artevera/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/> publicado em 25 de fevereiro de 2019.
7 Op. cit.

Figura 8 - Ocultamientos . Collage (25x25) cm. Nelba Romelho, 2000. Disponível em: <http://arte-postal.blogspot.com/2007/02/clemente-padin.html>. Collage. Clemente Padin (2007). Disponível em: <http://arte-postal.blogspot.com/2007/02/clemente-padin.html>.



expressar nelas nenhuma relação política; enquanto outros se utilizaram da collage fundamentalmente como arma de guerra contra as ditaduras na América Latina. No Brasil nomes como: Cildo Meireles que imprimia frases em notas de dinheiro, Barrio, Ligia Pape, Ligia Clark, Helio Oiticica e Pedro Escosteguy entre outros devem ser constantemente lembrados.

O interesse político dos artistas, naquela época pode ser visto no programa da exposição "Nova Objetividade Brasileira", apresentada no Museu de Arte Moderna em 1967, reunindo trabalhos de artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, foi definido como uma das prioridades do grupo a "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos". Infelizmente, não foi frequente nesse período dos anos 60-70 encontrar a collage como uma forma de protesto predominante, muitas vezes os artistas preferiram outras formas de expressão como a poesia visual, as performances e até mesmo a pintura tradicional.

Gostaria principalmente pensar esse ensaio como uma espécie de chamado para que as collages saiam das mesas, das pranchetas e dirijam-se para as ruas, caminhem, andem pelas ruas, grudem-se nas paredes nos muros e até nos corpos performáticos. Um desses novos artistas que tive o prazer de conhecer através de um artigo de revista que circulava na internet é Caiozzama. Claudio Caiozzi (Caiozzama) nascido em 1981, passou alguns anos na Europa, e retornou ao Chile em 2014. Desde o início do levante chileno em 2019, ele passou a denunciar o autoritarismo e fascismo do governo chileno de Piñera através de suas collages ao colocá-las em paredes e tapumes nas ruas, principalmente em Santiago do Chile. Hoje, é considerado uma figura emblemática da collage e da arte de rua chilena.

Hoje os nomes de Caiozzama e Ordeph, por exemplo, entre tantos artistas que trabalham com a collage, constituem-se em elos dessa longa corrente de resistência ao fascismo na América Latina.

Caiozzama já colou colagens nas ruas de várias cidades latino-americanas como, a Cidade do México, Bogotá, Buenos Aires, Montevideu. Porém não sei qual a dimensão que o universo da arte o reconhece. Talvez pouco ou quase nada. *No matter*. Outro chileno é Pedro Isaac, collagista e designer gráfico conhecido como Ordeph. Sua página no *Tumblr* encontra-se como: *cutpastethevacu*⁸ e, no *Instagram* como Ordeph⁹.

8 <https://cutpastethevacuum.tumblr.com>.

9 <https://www.instagram.com/ordeph/>.



Ordeph tem um trabalho extenso e homogêneo de collage analógicas, seu trabalho revela certa maturidade na collage, seus cortes e rasgos são expressivos e muitas vezes simulam recortes feitos à mão. Mas não se tem informações se suas collages chegam a colar-se nas ruas. Tomei esses dois exemplos somente para distinguir as collages, por assim dizer, políticas em duas circunstâncias: as collages que ficam em casa ou nas galerias ou em salões, e as literalmente collages que vão para a rua; vão para a guerra das ruas, auxiliando a promover a agitação e esclarecendo a grande população que transita pelas ruas em seu cotidiano uma visão crítica política. Ainda que depois acabem numa galeria ou museu, como é o caso de Caiozzama. O texto que aqui se apresentará se desenvolverá sobre essas duas topologias da collage: a rua e o museu/galeria.

Essa explosão da collage que surgiu em tempos de Covid, mesmo um pouco antes, dá o que pensar sobre nossa prática, e sua relação com a temporalidade que vivenciamos. Penso que, primeiro, a internet com o *Facebook* e o *Instagram* entre outros, representou uma possibilidade desse pessoal todo que trabalha com collage desde muito tempo atrás; ou mesmo recentemente; de exibirem e divulgarem e até mesmo comercializar seus trabalhos que estavam guardados. Não necessitando mais de uma galeria ou museu para isso, para serem contemplados. E até mesmo, sem sofrer a censura, do que deve ser exposto e não deve ser exposto pelos donos das Galerias.

O Instagram virou uma gigantesca galeria de collage crescendo a cada dia mais. Segundo, os programas de montagem e tratamento de fotos ou mesmo de collagens cresceram muito nos últimos dez anos, tem para todos os gostos e habilidades. Muita gente passou a se utilizar deles para fazer collagens, incluso os collagistas que antes trabalhavam com a tesoura e a cola, que se referem a suas collages como collages analógicas; nome que esse que julgo totalmente equivocado, para se contrapor a collage digital. Os mais jovens foram os primeiros a aderir as collages digitais, até porque as revistas pouco a pouco estão se tornando escassas e quase ninguém mais compra, ou vende. Em breve serão raridades.

Uma excelente e profunda reflexão parte da socióloga e collagista uruguaia Mariana Fossatti sobre a questão das políticas culturais, a internet e a arte, e também sobre a collage, em seu ensaio *Cultura digital en clave de izquierda*. Mariana Fossatti pergunta:

Podemos retomar e aprofundar as políticas de cultura digital promovidas por Gilberto Gil, que foram um farol continental?

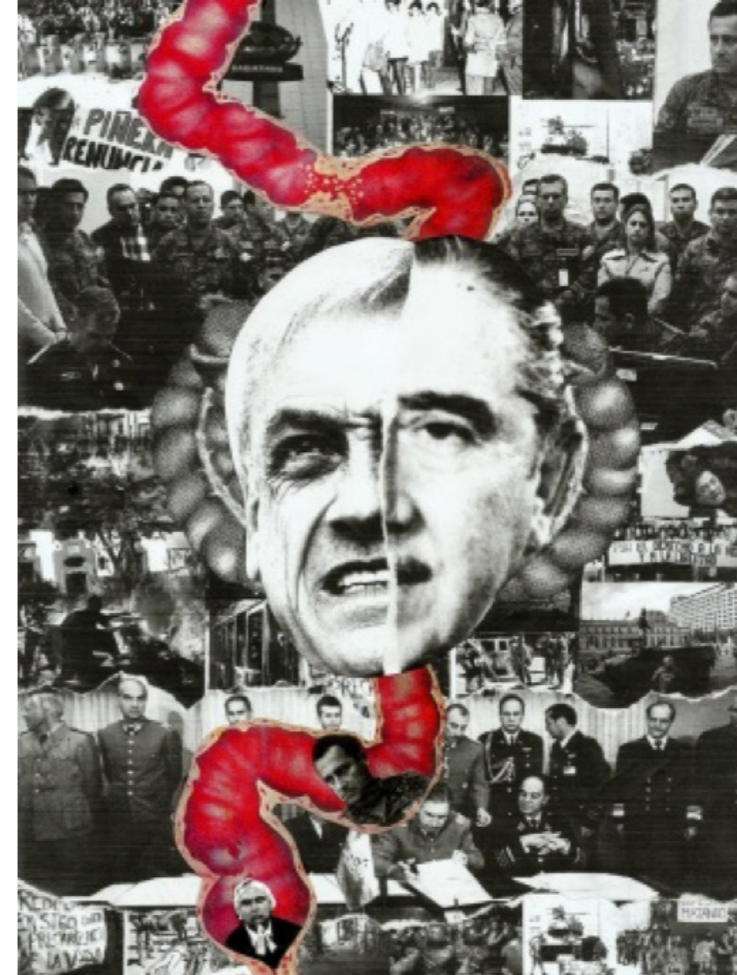


Quinze anos depois, essas políticas no Brasil estão sendo apagadas pela direita. Em toda a região, corporações da Internet - *Google, Facebook, Microsoft* - estão batendo nas portas dos governos para se encarregarem da 'transformação digital' em diferentes setores. Vivemos um contexto de desencanto com a tecnologia e com o potencial da Internet como promessa de democratização da mídia. No entanto, um país governado pela esquerda e com telecomunicações estatais, como o Uruguai, pode contestar esse cenário. Podemos discutir esse destino e propor um modelo de desenvolvimento cultural comunitário com uso crítico das tecnologias, com software livre, com capacitação para a apropriação do espaço digital dos territórios, quebrando não só barreiras de acesso, mas também monopólios e monoculturas, e mídia¹⁰.

No artigo *Lado B, una exposición online de collage*, Fossatti explica que não quer fazer collage especialmente para *stories* ou *feed* do Instagram.

Não quero 'curar' uma timeline homogênea e agradável para atrair curtidas. Não quero criar para o seu algoritmo ou ficar limitado a um menu de opções e filtros que realçam a imagem e chamam a atenção. Apesar das plataformas e redes, os sites ainda são utilizados por artistas, galerias, museus e coletivos. Muitos surgiram e desapareceram nos mais de 25 anos de existência da Web (e graças ao Internet Archive alguns foram preservados)¹¹.

10 Mariana Fossatti. <https://mariana.articaonline.com/2019/10/15/cultura-digital-en-clave-de-left/>. Esse texto foi escrito em 2019, algum tempo depois 2020, infelizmente Lacalle Paul, de direita, assumiria a presidência do Uruguai sucedendo o professor José Mujica.
11 <https://mariana.articaonline.com/2020/05/09/lado-b-una-exposicion-online-de-collage/>



Enfim, a internet acabaria por reunir as collages do passado e do presente como se fosse uma nova collage em constante temporalidade de mudança.

A la calle com Caiozzama

Em seu artigo *Collage art and activism in Chile: Instagram posts building on the legacy of Latin American 'mail art'*; Sebastian Bustamante-Brauning lembra-nos que "em 18 de outubro de 2019, manifestantes tomaram as ruas da capital chilena Santiago irritados com a proposta de aumento nas tarifas do metrô. O que deveria ser um protesto local sobre uma questão específica, levou a tumultos e expôs o descontentamento em massa"¹². Esses protestos sem dúvida foram os maiores que o país já viu desde o fim da ditadura militar do general Augusto Pinochet, em 1990. Não fugindo a regra e tradição pinocheana, Piñera colocou mais uma vez os militares nas ruas e declarou estado de emergência, gerando uma violência sem limites por parte dos militares que se utilizaram de bombas de gás lacrimogênio e balas de borracha, que acabariam cegando centenas de cidadãos. As ações de Piñera produziram mais protestos e ele foi forçado a propor mudanças constitucionais. Em resposta a essa violência da policia, os olhos das estátuas em cidades de todo o país foram pintados de vermelho, chorando lágrimas de sangue em referência às mais de 460 pessoas cegadas pelas armas da polícia. Hoje, felizmente por conquista e luta (2002), Chile tem um presidente de esquerda: Gabriel Boric. Pouco a pouco parece que os espectros nazifascistas começam a recuar.

O coletivo *CollageChile* continuou um legado de práticas artísticas socialmente engajadas na América Latina. *CollageChile* como explicitou Sebastian Bustamante-

12 Sebastian Bustamante-Brauning. *Collage art and activism in Chile: Instagram posts building on the legacy of Latin American 'mail art'*. https://news.yahoo.com/collage-art-activism-chile-instagram-141314067.html?fr=sycsrp_catchall

Figura 14 - Nueva Constitución. Intervenção do artista de rua Caiozzama em Santiago-Chile em 24 de outubro de 2019. Fotografia de Caiozzama, 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-novo-chile/>.



Brauning “se baseia em uma tradição de prática na América Latina que desafia os abusos de poder e a desigualdade social. Daquela geração de artistas que foram mortos e tiveram que deixar seus países devido às ditaduras, surgiu essa nova geração que insiste que os abusos do passado nunca devem se repetir”¹³. Com o usuário @collagechile, o coletivo usou as redes sociais para expor sua arte de denuncia refletindo as barbaridades que o povo chileno estava passando, essas collages circularam e ainda circulam no Instagram.

Bustamante-Brauning, nesse artigo nos mostra alguns exemplos dessas collages do grupo *collagechile*, entre elas destaque duas collages: *Perfecto distingo lo negro del blanco* de Matías Almuna, leva o título de uma frase da música de *Gracias a la vida* de Violeta Parra, que é retratada nessa collage usando um tapa-olho, um símbolo dos manifestantes cegos pela polícia. Na outra collage, *La misma mierda, distinto olor* (Mesma merda, cheiro diferente) de @ordeph, imagens da junta militar de Pinochet são misturadas com imagens de políticos contemporâneos. Metade do rosto de Piñera está colado a metade do rosto de Pinochet, ambas em preto e branco, seus rostos foram grudados por uma ousada forma de intestino vermelho que cruza a collage de cima abaixo. Como bem interpretou Bustamante-Brauning “O passado do Chile é digerido e misturado com o presente para ligar os líderes autoritários do passado aos políticos de hoje”¹⁴.

Sem dúvida, as colagens do Collagechile tem a força de arma de guerra, e de uma contestação igualável aos trabalhos de Heartfield, Renau, Ferrari, todos esses exemplos servem-se e serviram-se dos meios de reprodução e divulgação como as revistas, e hoje o Instagram. Entretanto, quero trazer aqui uma outra modalidade de ativismo, ousada por assim dizer, até porque coloca o corpo do artista collagista a prova e em meio ao perigo das manifestações de rua. Refiro-me a Caiozzama.

Caiozzama constrói suas collages em grande escala para serem colocadas nas paredes das ruas, e assim interagir com as pessoas que passam, e com os acontecimentos que se dão conjuntamente com essa collage. Suas collages ganham vida e passam

¹³ Bustamante-Brauning. Op. cit.
¹⁴ Op. cit.



a ser mais um personagem nas ruas, e que a qualquer momento pode dar uma ressignificação total e desviante ao que sucede em sua imediação. É preciso coragem para atacar o inimigo com essas imagens, há risco até de vida, valor para deslocar o sentido das mentiras ditas pela mídia hegemônica. Caiozzama expõe e ao mesmo tempo se expõe em seu trabalho. Para isso também precisa planejar toda a intervenção da obra: tamanho, proporção, o que carregar para realizar essa operação de enxertia nas paredes e muros, quais ferramentas, o tempo que ele ficará exposto, qual o melhor horário. Caiozzama acompanha a vida de suas obras, o tempo que resistem e existem, registra como nascimento e morte o tempo de duração.

É preciso entender que, embora todas as collages ativistas exerçam um papel fundamental em desvelar as realidades, e estimular a reação aos totalitarismos a derradeira batalha quando se trata de enfrentamento e de luta, ela se dá literalmente nas ruas. As ruas sempre foram o último reduto de combate numa guerra, a conquista das ruas é a confirmação da ocupação e toma do poder. As manifestações do povo nas ruas da América Latina seguem sendo o símbolo máximo de resistência dos povos explorados. É para lá que a collage deve ir também.

Caiozzama comenta de seu trabalho nas manifestações em Santiago:

o trabalho do ‘anjo da nova constituição’ foi o segundo trabalho que fiz após o início da revolta, minha ideia era retomar o assunto de mudar a constituição de Pinochet, e trazer à tona grande parte das injustiças que acontecem no Chile que são endossados por esta mesma constituição, colocar um anjo na peça deu muito mais força à mensagem¹⁵.

Como comenta Benjamin Arancibia: “a obra de Caiozzama nos convida a rir do mundo em que vivemos, usando a linguagem das massas para montar uma sátira. Em sua obra o tema é apresentado com ironia, muitas vezes levando seu caráter ao ridículo, fazendo com que o uso de figuras religiosas juntamente com elementos de contingência nos

¹⁵ <https://kolajmagazine.com/content/content/articles/make-revolution-irresistible/>

Figura 15 - Rebelde. Intervenção do artista de rua Caiozzama na rua Monjitas em Santiago-Chile. Criada em 2015 e destruída em 8 de agosto de 2015. Disponível em: <https://caiozzama.tumblr.com/>



desafiem diretamente, fazendo-nos perguntar para quem ‘acendíamos velas’ nesse período. Para grande potência mundial? Para a sociedade de consumo? Para uma empresa? Para uma rede social? para um *like*?”¹⁶

Na rua, as obras de Caiozzama são construídas com cola, sem preparar o suporte e nutridas pelo contexto em que estão inseridas, dando a possibilidade de que a obra se complete ou não com a intervenção ativa ou passiva do espectador. Já em suas exposições, o artista toma a decisão de reinterpretar seus trabalhos a partir da colagem, incorporando elementos de seus trabalhos anteriores; “cortando-os” da arte de rua e colando-os na galeria”¹⁷.

Uma imagem retumbante que Caiozzama usa em seu trabalho é *El Negro Matapacos*, um cachorro de rua preto vestido com uma bandana vermelha, que acabou se tornando um símbolo de resistência chilena depois que foi visto rosnando para a polícia, os ‘pacos’, expressão usada no Chile para referir-se aos carabineiros, durante os protestos estudantis de 2011. Em novembro, uma grande escultura de *Matapacos* apareceu em um parque central de Santiago, algumas noites depois ele foi incendiado pelos fascistas, deixando apenas sua estrutura vazia. Já na manhã seguinte, o cachorro estava coberto de flores. Dali foi um passo para se criar outra escultura e colocá-la dentro de um museu dedicado às obras de arte, fotografia, filme e áudio coletados durante o ‘*estallido*’¹⁸. Nessa collage Caiozzama coloca *Matapacos* no centro da composição com asas angelicais em meio a ninfas segurando frigideiras e caçarolas, fazendo referência aos painéis, dois pequenos anjos um acima e outro abaixo completam a montagem.

¹⁶ Benjamin Arancibia. Caiozzama. Em: <https://galeriaespora.com/artistas/caiozzama/>

¹⁷ Benjamin Arancibia. Caiozzama. Em: <https://galeriaespora.com/artistas/caiozzama/>

¹⁸ Piñeda, Naomi Larson. *The Fight Was Always in the Street: Amidst Protests in Chile*. Art Blooms City Reports 22 October 2020 artreview.com. Em: <https://artreview.com/fight-was-always-in-the-street-amidst-protests-in-chile-art-blooms/>

Referências

ABREU, Simone Rocha de. *Tucumán Arde: arte, protesto e exposição*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

ARANCIBIA, Benjamin. *Caiozzama*. Em: <https://galeriaespora.com/artistas/caiozzama/>

BUSTAMANTE-BRAUNING, Sebastian. *Collage art and activism in Chile: Instagram posts building on the legacy of Latin American ‘mail art’*. Em: https://news.yahoo.com/collage-art-activism-chile-instagram-141314067.html?fr=sycsrp_catchall

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca Campinas, 2005.

EVANS, David; GOHL, Sylvia. *Photomontage, a political weapon*. London. Gordon Fraser. 1986.

FOSSATTI, Mariana. *Cultura digital em clave*. Em: <https://mariana.articaonline.com/2019/10/15/cultura-digital-en-clave-de-left>

FOSSATTI, Mariana. *Lado B, uma exposicion on line de collage*. Em: <https://mariana.articaonline.com/2020/05/09/lado-b-una-exposicion-online-de-collage>

KATZENSTEIN, Ines (org.) *Listen here now: Argentina art of the...* New York - Moma the Museum of Modern Art. 2004.

KOLAJ. *Torne a revolução irresistível*. <https://kolajmagazine.com/content/content/articles/make-revolution-irresistible/>

PIÑEDA, Naomi. *The Fight Was Always in the Street’: Amidst Protests in Chile*, Art Review. October 2020. Em: <https://artreview.com/fight-was-always-in-the-street-amidst-protests-in-chile-art-blooms/>

MARQUES, Mayra Corrêa; CAPRA Carmen Lúcia. *TUCUMÁN ARDE! : arte e política na América Latina*. <https://www.ufrgs.br/arteversa/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/>. Publicado em 25 de fevereiro de 2019.

RENAU, Josep. *The American Way of life: 1952-1966*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1977. Posfácio de Tomás Llorens. P. 96.

ZYLBERKA, Mariana. *Os artistas que ergueram os pincéis contra a ditadura e revolucionaram a produção nacional*. <https://veja.abril.com.br/cultura/os-artistas-que-ergueram-os-pinceis-contra-a-ditadura-e-revolucionaram-a-producao-nacional/>

parede branca



QUANDO AS IMAGENS ME ENCONTRAM

Diêgo Jorge Lobato Ferreira¹

Quando as imagens me encontram é uma série poético visual realizada com colagem digital a partir de imagens de acervos museológicos que retratam o vestir da mulher negra nos Estados da Bahia, Maranhão, Pernambuco e Rio de Janeiro pelo olhar dos fotógrafos Alberto Henschel (1827-1882), Marc Ferrez (1843-1923) e dos ilustradores João Affonso do Nascimento (1855-1924), Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859). O encontro com essas imagens está associado a espaços e momentos da minha trajetória profissional e acadêmica.

Entende-se que a fotografia, enquanto linguagem, nunca esteve no campo da neutralidade. E que tal advento teve participação fundamental para produzir e disseminar imagens de um território embebido em paradoxos, ansioso para compartilhar os progressos urbanísticos e tecnológicos do último país da América a abolir a escravidão (em um tardio 1888) a partir das imagens produzidas por fotógrafos como Ferrez. Atualmente, repensar de maneira crítica o papel dos acervos de imagens como essas, assim como elaborar novas narrativas a partir de tais registros, se torna urgente, necessário e uma bela oportunidade para entender alguns dos meandros do tecido social brasileiro escravista, além de conseguirmos estudar a história da moda a partir de tais retratos. Uma moda afro-brasileira, diga-se de passagem (NEGREIROS, 2021, p.1).

Deste modo, trazê-las aqui é uma maneira de descolonizar o pensamento das imagens eurocêntricas trazendo à tona nossa cultura ancestral que durante muito tempo foi invisibilizada nos espaços institucionais, criando assim novas narrativas.

Referências

FERREIRA, Diêgo Jorge Lobato; ARANTES, Priscila Almeida Cunha. A moda como dispositivo da memória no espaço museológico. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, v. 5, n. 1, p. 212-226, 2021.

NEGREIROS, Hanayrá. O enigma da “negra da Bahia”. *Revista Zum*, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-enigma-da-negra-da-bahia/>, Acesso em 15 de Jun. de 2023.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAUUSP, Mestre em Design pela Universidade Anhembi Morumbi - UAM, Licenciado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Maranhão- UFMA, Professor do Instituto Federal do Maranhão - IFMA.

Figura 1 - Série Realeza. Técnica: Colagem digital, 2023.



Figura 2 - Série Realeza . Técnica: Colagem digital, 2023.



Figura 3 - Série Realeza. Técnica: Colagem digital, 2023.



Figura 4 - Série Realeza. Técnica: Colagem digital, 2023.

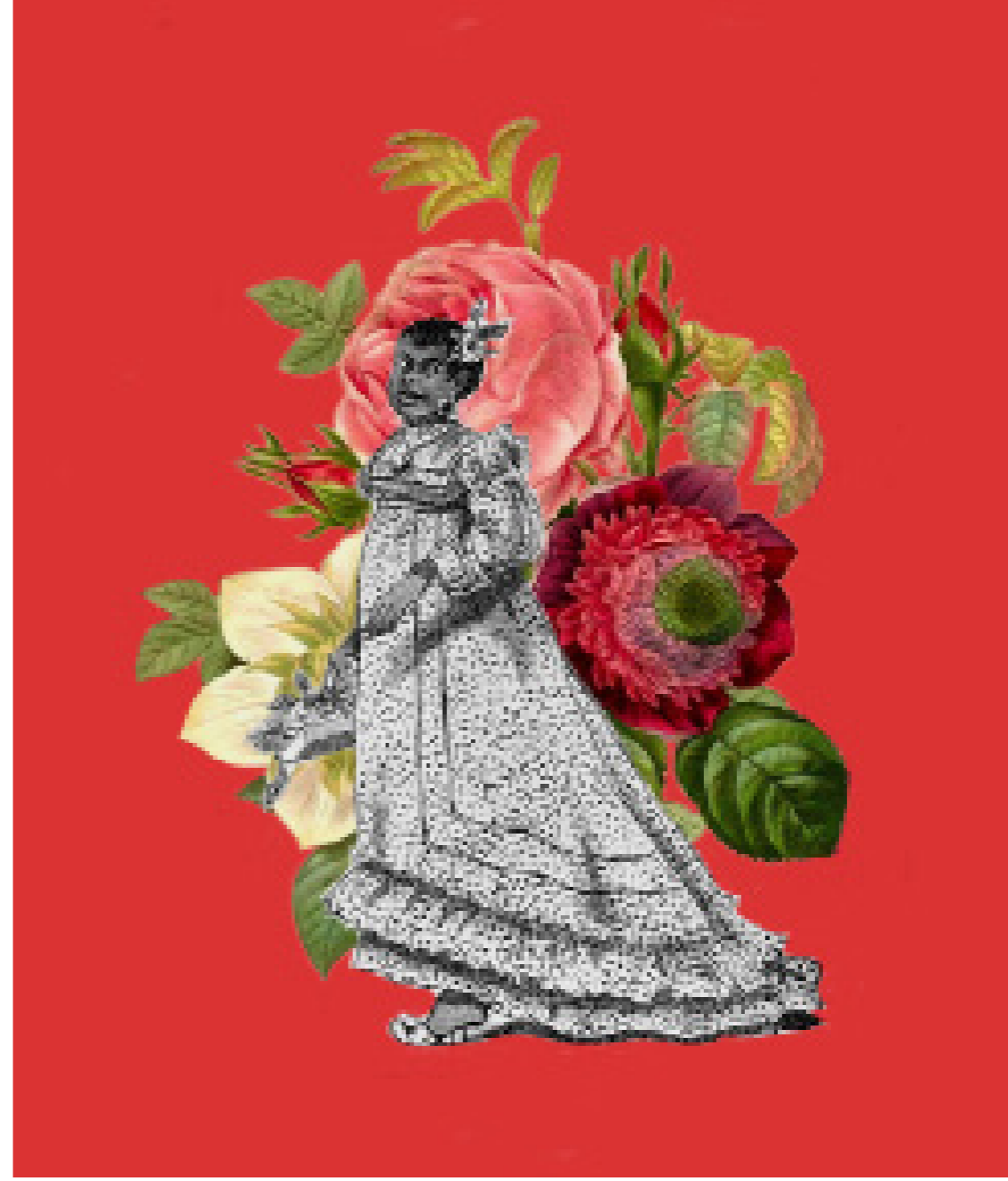


Figura 5 - Série Realeza. Técnica: Colagem digital, 2023.



Figura 6 - Série Realeza. Técnica: Colagem digital, 2023.



RECORRÊNCIAS

Eduardo Oliveira Soares¹

As fotografias permitem apreender um pouco dos artefatos, dos espaços físicos, das vivências que a sociedade tem ao longo do tempo. As imagens representam tanto um recorte como uma planificação, reduzindo para duas dimensões o que foi visualizado pela pessoa que fotografa. O lampejo da imagem capturada pela fotografia pode ser observado enquanto narrativa, arte, documento, ou, ainda, apenas um auxiliar da memória. Um gatilho para recordações de momentos diversos.

Ao observar um conjunto de fotografias de uma mesma autoria pode-se perceber a recorrência de temas e de modos de fotografar. Alguns acervos contêm imagens que, se retiradas de sua sequência cronológica ou da indicação do local de captura, podem confundir quem as vê ao apresentarem-se semelhantes. Alguns fotógrafos estariam sempre à procura das mesmas imagens? Em vários acervos há impressionante recorrências entre as fotografias.

Aby Warburg, ao teorizar e experimentar acerca da leitura de imagens, propôs a criação do *Atlas Mnemosine*, cuja coleção é “errática, pautada pelo inconsciente, saturada de imagens heterogêneas, invadida por elementos anacrônicos ou imemoriais (...)” (Didi-Huberman 2013, p. 406). Paola Berenstein Jacques, ao especular sobre o conceito de montagem defende que “(...) o que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo (do vazio que os separa) entre eles” (JACQUES 2015, p. 52). Ao apresentar um conjunto de fotografias pode-se criar imagens cujos significados transcendem ao de cada fragmento.

Rearranjos de imagens – distintos dos antigos e cronológicos álbuns de fotografias – são apresentados frequentemente à sociedade contemporânea por meio de arquivos em nuvens de armazenamento *on-line* ou no *feed* de redes sociais como o *Instagram*. Nesses mosaicos virtuais é comum a homogeneização da proporção das imagens. Os formatos retrato, paisagem ou panorama dão espaço ao quadrado que induz a uma padronização das fotografias.

A partir de um conjunto de imagens, lembrando as experiências de Warburg, as especulações de Jacques sobre montagens e os corriqueiros mosaicos virtuais, pode-se propor narrativas fotográficas, montagens, colagens, ou seja lá qual for a denominação (Figuras 1 a 6). Inseridas em um conjunto, cada uma das fotografias originais instiga diversas leituras e criações em uma aparente tentativa de conexão com as imagens circundantes. A identificação de um local ou de um modo de fotografar pode ser o gatilho para a criação de um modo de leitura do conjunto.

Frestas da cidade, sendo que a própria fotografia já é um recorte do que se vê. *Tramas* que muitas vezes são destacadas somente na superfície bidimensional das fotografias. *Esculturas* que atraem o olhar, mesmo que seu significado não seja compreensível a todos, afinal são ecos de toda uma narrativa histórica muitas vezes controversa. *Superfícies* dos edifícios, dos pisos, da vida urbana. *Firmamento* que emoldura e une a todos nós.

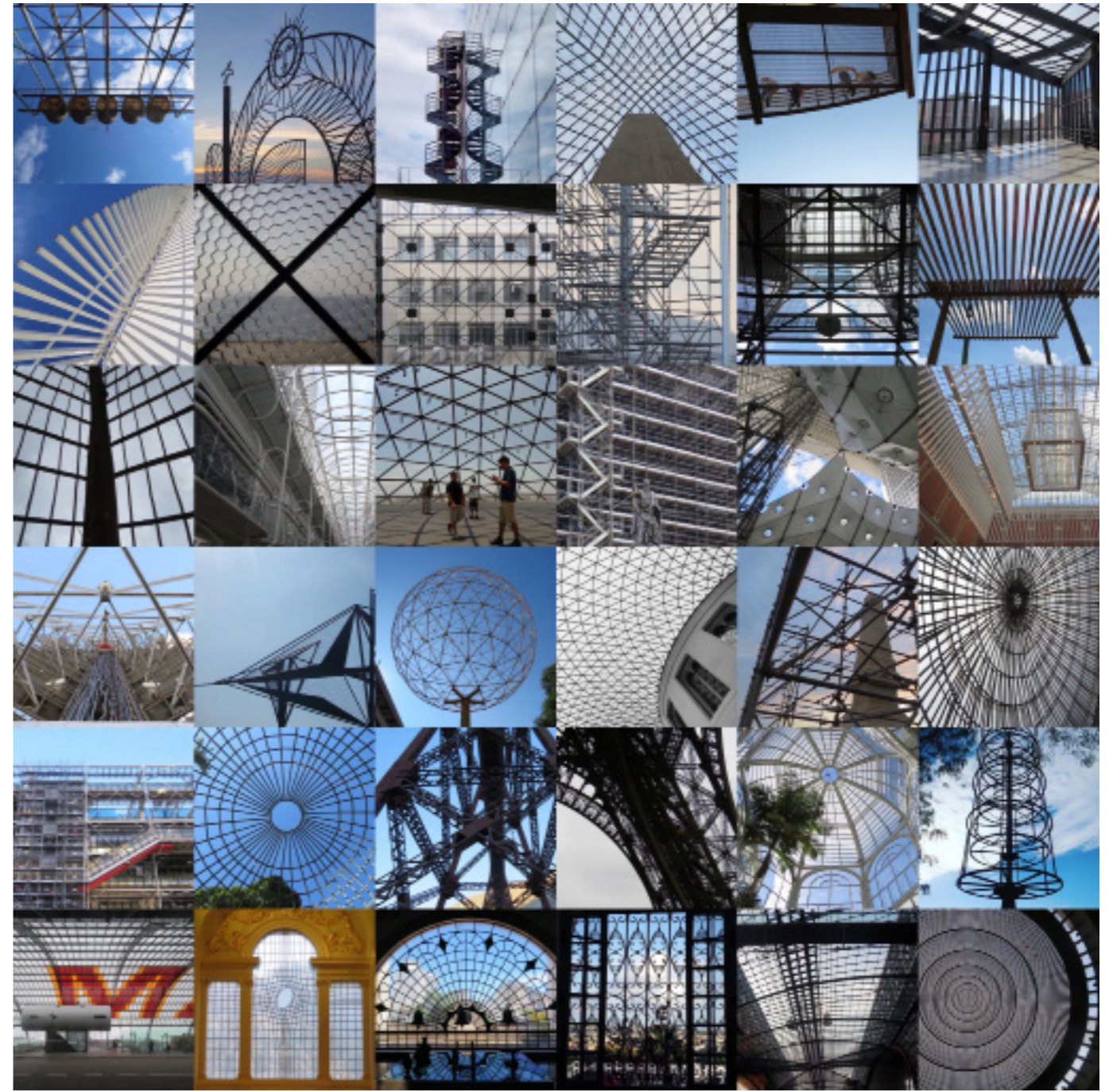
Essas imagens-reminiscências podem ser um convite a refletir sobre as cidades e sobre as suas representações. Ou apenas um modo de despertar memórias. O que, dependendo das lembranças, já é algo relevante.

Referências

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

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra. Salvador: EDUFBA, 2015: pp. 47-94.

¹ Doutor em Arquitetura e Urbanismo (2021), mestre em Arquitetura e Urbanismo (2013) e especialista em Reabilitação Ambiental Sustentável Arquitetônica e Urbanística (2009) pela Universidade de Brasília/UnB. É graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas/UFPEL (1995). É servidor da UnB. Admirador, criador e pesquisador de narrativas.







A CIDADE CODIFICADA E O PATRIMÔNIO CINDIDO

Barbara Gonçalves Guazzelli¹

Formatação do texto

Patrimônio Cultural, afinal, depende de uma presença tangível ou diz respeito a processo e performance? Quais dimensões compoem um bem cultural em sua totalidade? Se considerarmos o tipo de patrimônio salvaguardado pelo Arquivo, estaremos falando de objetos materiais, como documentos, mapas e textos, que requerem o direcionamento de ações específicas para sua preservação. Mas, por outro lado, podemos dizer que patrimônio também é performance, mantido e transmitido através do envolvimento de corpos sociais, que exigem a interação com o espaço. São os comportamentos repetidos, nesse caso, que permitem a transferência do conhecimento, sustentando memória cultural e identidade coletiva, expressos por meio de gestos performáticos.

Como categorizar, porém, processo e performance enquanto Patrimônio Cultural? Como classificar emoções? Como analisar o “duende”, um sentimento inexplicável que impulsiona artistas flamencos? Como analisar a confecção de um prato e classificar o ofício de quem o cozinhou? Em que categoria de patrimônio o saber-fazer se encontra?

Foram questionamentos dessa natureza que impulsionaram uma investigação realizada no âmbito de um duplo doutoramento entre o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU USP) e a Escola Internacional de Doutorado da Universidade de Sevilha (EIDUS). A pesquisa abordou as diferentes dimensões que compõem integralmente um bem cultural, levando em consideração que, cada vez mais, as práticas sociais são reconhecidas como a principal fonte geradora do Patrimônio Cultural.

Durante esse percurso, foi essencial reconhecer que os aspectos materiais e imateriais de um bem cultural estão intrinsecamente ligados. No entanto, no contexto atual, a valorização dos bens culturais imateriais apresenta complexidades devido à diversidade de sua natureza e aos critérios para sua inclusão nos processos de patrimonialização.

No que diz respeito à cidade contemporânea, o mesmo discurso é transposto para a categorização do patrimônio urbano. Sendo assim, no intuito de investigar a formação de territórios culturais diante das questões atuais de patrimonialização, foram estudados o Complexo do Ver-o-Peso, em Belém, e sua relação intrínseca com a culinária amazônica, e o bairro de Triana, em Sevilha, considerado local de nascimento do Flamenco. Fez parte do processo investigativo a confecção de cartografias sensíveis sobre os territórios de estudo adotados, a fim de traçar uma relação entre bens culturais imateriais patrimonializados e a formação do território urbano. A partir de um extenso levantamento fotográfico, parcialmente aqui apresentado, foi realizada uma colagem representativa sobre a coleta de cada território.

O que a investigação concluiu é que bens culturais intangíveis tem sido utilizados em estratégias de empresariamento de territórios culturais, especialmente em processos de turistificação, com o uso principalmente do valor de autenticidade como atrativo. O resultado é um roteiro de atividades específicas, sem relação com o entorno, direcionadas a um público característico, que tem como uma das consequências a vulnerabilização dos bens intangíveis que se intenta preservar. O patrimônio institucionalizado, ao ser dividido de acordo com sua materialidade, fragiliza o bem e passa a compor a paisagem de uma cidade cujos signos e símbolos são simplificados para seu rápido consumo. A colagem, por fim, é representativa do processo que foi então identificado pela investigação.

Referências

GUAZZELLI, Barbara Gonçalves. *A dimensão intangível do Patrimônio Urbano*. 2023. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

¹ Candidata a PhD pelo Convênio Acadêmico Internacional para Dupla Titulação de Doutorado entre a Universidad de Sevilla (EIDUS) e o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Atua na linha de pesquisa Territórios e Cidades: Transformações, Permanência, Preservação, e é membro do Laboratório de Estudos do Ambiente Urbano Contemporâneo (LEAUC). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Patrimônio Arquitetônico e Urbano, principalmente Patrimônio Cultural Imaterial.





A PRÁTICA DA CARTOGRAFIA COMO COLAGEM

Duas experiências por antigas linhas férreas paulistas

Kauê Marques Romão¹ e Marina Biazotto Frascareli²

Uma experimentação

O presente texto, uma composição de letras e palavras que busca agenciar (DELEUZE; GUATTARI, 1995), tal qual uma colagem, o fazer-ver arquitetura na cidade contemporânea. Aborda reflexões sobre o modo de produzir o urbano na contemporaneidade. Se fundamenta na inclusão de políticas sobre a desterritorialização, ao considerar na pedagogia nômade elementos de naturezas diferentes através da colagem, formas de desnudar o urbano em uma arquitetura outra. Assumimos a personificação nômade³, como aquele que se distribui no território, em duas linhas férreas paulistas: no litoral, em São Vicente e no interior em São Carlos.

Ao tomar de empréstimo a noção do conceito de menor deslocado ao campo da arquitetura e urbanismo (REYS; KONRATH, 2022), buscamos incluir nossas experiências em campo ao cartografar as múltiplas resistências que habitam fora das normas hegemônicas e centralizadoras. A estas arquiteturas menores, identificamos princípios do esquema rizomático⁴, cartografias⁵ *pari pasu* com as colagens que se desdobram em paisagens imaginativas ao ter em nossa própria realidade um campo em expansão, em sentido contrário aos limites territoriais do pensamento tradicional.

Abertos à noção de destituição do território, ao nos desterritorializar pelas antigas linhas ferroviárias desindustrializadas no interior e litoral paulista, encontramos diferentes movimentos e velocidades que nos possibilitaram o encontro com o Outro, nos contraespaços do desejo (FOUCAULT, 2013). Capturamos afetos dos territórios e paisagens das cidades paulistas e, ao experimentar uma reflexão textual-experimental sobre os percursos independentes que vivenciamos, podemos despertar as singularidades individuais e experienciar outra representação sobre a construção destas colagens a partir dos fragmentos da própria paisagem.

Contudo, a experimentação destes espaços fabris e ferroviários desindustrializados, traz à tona imagens do cotidiano: diferentes objetos e materiais se reúnem para criar obras

1 Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC/2022), Arquiteto pela Universidade Paulista (UNIP/2020).

2 Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/2022), Arquiteta pela Universidade Sagrado Coração (USC/2017).

3 O nômade tem um movimento absoluto, uma velocidade que pertence essencialmente à máquina de guerra. Não tem pontos, trajetões, nem terra, ele é vetor de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 56).

4 Rizomático pois parte do princípio de que tudo se conecta é composto por inúmeras disciplinas que constitui uma realidade com múltiplas entradas e agenciamentos. Sendo o rizoma o meio, nem início e nem fim, mas o entre coisas, *intermezzo*.

5 Falar de espaço é discutir um problema que nasce junto da filosofia da diferença. Portanto, emprestamos os conceitos deleuziano-guattarianos pelo viés onde o espaço conecta todos em suas múltiplas possibilidades. Assim, o território, por sua vez, se molda e se transforma em uma rede totalmente rizomática, onde a cartografia é colocada frente ao acompanhar de processos ancorada na experiência do real – construindo uma assimilação de pensamento e de posição de mundo.

tridimensionais no espaço urbano. Ao instigar este outro modo de ver e representar, organizamos a composição das diversas camadas, sedimentos e fragmentos coletados que coexistem entre si nestes cenários mutantes⁶.

Para esta operação utilizamos alguns materiais e instrumentos próprios do campo da arquitetura e outros cooptados da filosofia, arte e psicanálise. Processo este que se descortina para novas descobertas entre os destroços e ruínas dos espaços à margem dos limites territoriais e urbanos. Possibilita a recomposição e a reconstituição das histórias locais, dos seus usos e usuários⁷. Não obstante, a justaposição dos fragmentos coletados em nossos caminhos coaduna memórias residuais e outras imaginadas, permitidas pelos encontros de nossa *collage*, a construção de um mundo novo (FUÃO, 2011).

Uma análise crítica sobre como a história e a memória estão sendo tratadas no âmbito pós-industrial paulista, levando em consideração os desafios e dilemas da contemporaneidade a partir da intervenção e manipulação das fotografias registradas (SOLÀ-MORALES, 2002), sobretudo das imagens mediadas pelos sujeitos que habitam estes espaços, combinando diferentes elementos e componentes para a criação de algo único.

Desdobramos o emprego inicial da cartografia rizomática convocando uma posição metodológica cartográfica (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2009). Como uma pesquisa-intervenção a qual permite a integração de diferentes perspectivas e experiências, compondo uma visão mais ampla e complexa da realidade. A cartografia enquanto campo metodológico evita armadilhas de posição hierarquizadas, ao passo em que o pesquisador não vai em direção ao objeto, mas é orientado e reorientado enquanto analisa a experiência investigativa e os dispositivos que encontra no espaço. Ao ganhar camadas interpretativas em nossa metodologia, praticamos o reconhecimento e recomposição dos espaços à espera, ao ter na paisagem os conjuntos das diferentes partes e os elementos criados por meio dos caminhos visitados cenários singulares, imaginativos e possíveis.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1, .

FOUCAULT, Michael. *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FUÃO, Fernando. *A collage como trajetória amorosa*. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2011.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

REYS, Paulo; KONRATH, Germana. Das Margens ao Centro: Quando a arte habita o menor. *PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, [S. l.], v. 6, n. 20, p. 104–117, 10 out. 2022.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

6 Ao nos permitir tal experiência, notamos aproximações e distanciamentos que foram únicas das duas linhas férreas.

7 Link para o vídeo: https://youtu.be/RatK_CYwszs.

Figura 1 – Percursos independentes ao longo do leito férreo paulista. Em cinza claro: o leito férreo são-carlense; Cinza médio o percurso no território são-carlense; Cinza escuro o percurso sobreposto ao leito férreo vicentino. Fonte: dos autores, 2023. Figura 2 – Experimentação das imagens e fragmentos coletados, justapostos e apresentados como colagem dos territórios visitados. Fonte: dos autores, 2023.



Figuras 3, 4, 5 e 6 – Experimentações do reconhecimento e recomposição dos espaços à margem dos leitos férreos em colagens. Fonte: dos autores, 2023.

RETALHOS DE UMA CARTA

Carolina Cardi Pifano de Paula¹

As imagens que se seguem são cenas recortadas da experimentação audiovisual *CARTA CONECTIVA*, projeto desenvolvido como exercício de montagem que une leitura de paisagem às estratégias concebidas para compreendê-la em seu sutil e como condição de abertura poética ao mundo. Condição de abertura ao compreender a paisagem como processo contínuo de construção e como acesso a ampliação da realidade, pois há algo entre o sentido de completude e aquilo que escapa à experiência de paisagem, conferindo-lhe intensidade expressiva.

A Carta Conectiva² é fruto do exercício de construção de narrativa a partir de três trajetos realizados entre agosto e setembro de 2021 pelo bairro de Santa Terezinha, Juiz de Fora (MG), durante o contexto de pandemia da Covid-19. Neste período de muitas adaptações, a intenção inicial do projeto não pode ser efetivada. Ela consistia em construir uma estrutura de tecido, arame e barbante e a instalar no dossel de árvores da praça Professor Benjamin Colucci, localizada no principal eixo viário e comercial do bairro.

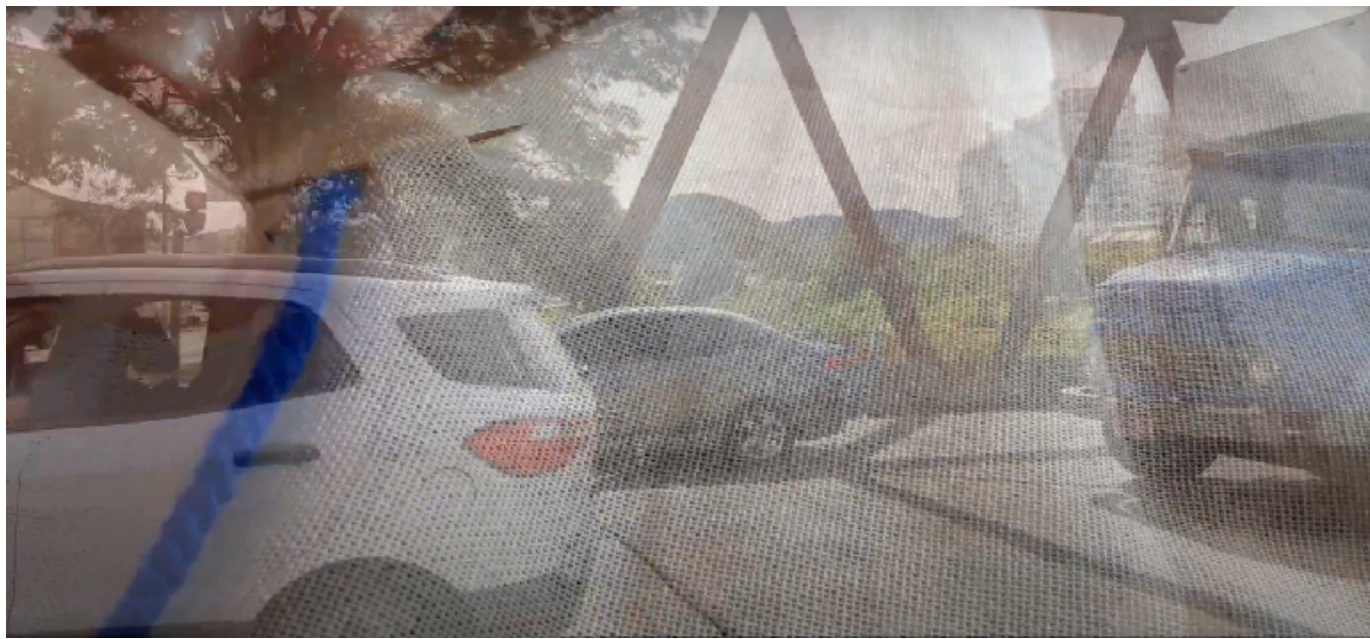
Como a ação de instalá-la fisicamente no espaço planejado estava limitada, a estrutura permaneceu no espaço de minha casa onde foi criada, bordada e estruturada. Utilizando dos recursos tecnológicos disponíveis, vídeos curtos foram registrados com o celular durante as caminhadas e sobrepostos com imagens da Carta Conectiva. O processo de montagem do vídeo final permitiu sobrepor espaços e tempos diferentes em uma mesma base para disponibilizá-los na forma de encontro virtual. A operação de sobreposição pode ser entendida como a realização da colagem em movimento, um *video-collage* que busca refletir sobre a experiência do ver enquanto experiência tátil.

Duas sobreposições base são identificadas. A primeira, dos elementos de Santa Terezinha, inserindo a experiência do corpo em fruição pela paisagem e ainda, destacando características da vida vivida que fazem a paisagem do bairro ser reconhecida, como a visão para o céu, a horizontalidade, amplitude das ruas, sua atmosfera intimista mesmo podendo ser entendida como centralidade urbana, por exemplo. E a segunda, interações com a instalação simulando como poderia ter sido o contato com esta. Uma outra camada pode ser considerada: a dos bordados, registros do percurso, das apreensões do sensível percebidas durante os deslocamentos pelo bairro e da ação de passar a linha pelo tecido.

Link do vídeo: (<https://youtu.be/pSHQMHI0Ro>)

¹ Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Foi desenvolvida para o Trabalho de Conclusão de Curso em Arquitetura e Urbanismo, intitulado Paisagem Aberta: mundografia – percurso cartográfico pela paisagem de Santa Terezinha.



AS COLLAGES DE HUMBERTO LEVY DE SOUZA

Humberto Levy de Souza¹ e Tais Beltrame dos Santos²

Humberto Levy de Souza, é um multiartista negro, nascido e crescido na Zona Leste de São Paulo, no distrito com o maior número de conjuntos habitacionais da América Latina, Cidade Tiradentes. Vive, desde 2014, na cidade de Pelotas, extremo sul do Rio Grande do Sul, onde formou-se em Artes Visuais Licenciatura, e hoje atua como professor do ensino fundamental da rede municipal. Atua também como produtor cultural de cursos relacionados à cerâmica. Levy possui uma produção artística instigante e experimental, que adentra à diversas linguagens, como cerâmica, desenho, grafitti, pintura, performance, audiovisual, fotografia e claro, collage. A abstração e a cidade; as frestas, buracos e abandonos; a efemeridade; e a brincadeira são traços de seus trabalhos, que oportunizam o estranhamento dos hábitos cotidianos e do próprio espaço. A postura política que adota é inerente ao seu estar no mundo, sempre atento e sonhador.

Levy, um colecionador por natureza, faz colagem de forma autônoma desde 2009, quando estava no ensino médio: “porque gostava das imagens e queria elas juntas”, mesmo sem saber formalmente de que se tratava de uma linguagem. Desde então coleciona páginas, figuras, recortes, xerox, livros, panfletos e o que mais puder servir para sua prática de arquivo. Diz ser, antes de um colador, um recortador, já que a busca, seleção e coleta de figuras é mais presente em seu cotidiano do que o encontro e a colagem propriamente dita. Uma collage de Levy pode demorar anos para que fique pronta, é um mapa aberto e também morada à espera dos motivos e encaixes que satisfaçam um sentido que nem sempre é explícito, até que seja. Levy cria collages para brincar e sonhar a linguagem. Monta, desmonta e remonta as figuras que coleciona, encontra e guarda.

Faz collage a partir da relação entre a imagem e o ser e na relação da cidade com as coisas que são deixadas para trás, entre elas as próprias imagens resgatadas. A colagem é um método aplicado em outras linguagens praticadas pelo artista, que desloca, em diversas situações, elementos residuais da cidade e de si mesmo, para compor seus trabalhos, com fornos cerâmicos, pinturas ou collages.

Para esse número, o artista preparou, especialmente, oito collages, que exploram a relação da produção e consumo da moradia na cidade: se plantamos concreto, colhemos o que? Como consumimos o espaço natural? Do plantio à cidade, do campo à mesa, da mesa à cidade, as provocações que surgem são diversas.

A atmosfera onírica das collages é tecida pela relação de escala entre as pessoas e a cidade. Nelas, as pessoas plantam urbanização e nobres mesas servidas de casas, favelas e edifícios preenchem as louças de porcelana, parecendo aguardar um consumidor que não é a pessoa que planta. O único consumidor que aparece nesse compilado é uma criança, que se alimenta de uma casa simples, como as desenhadas por crianças, servida em um prato duralex.

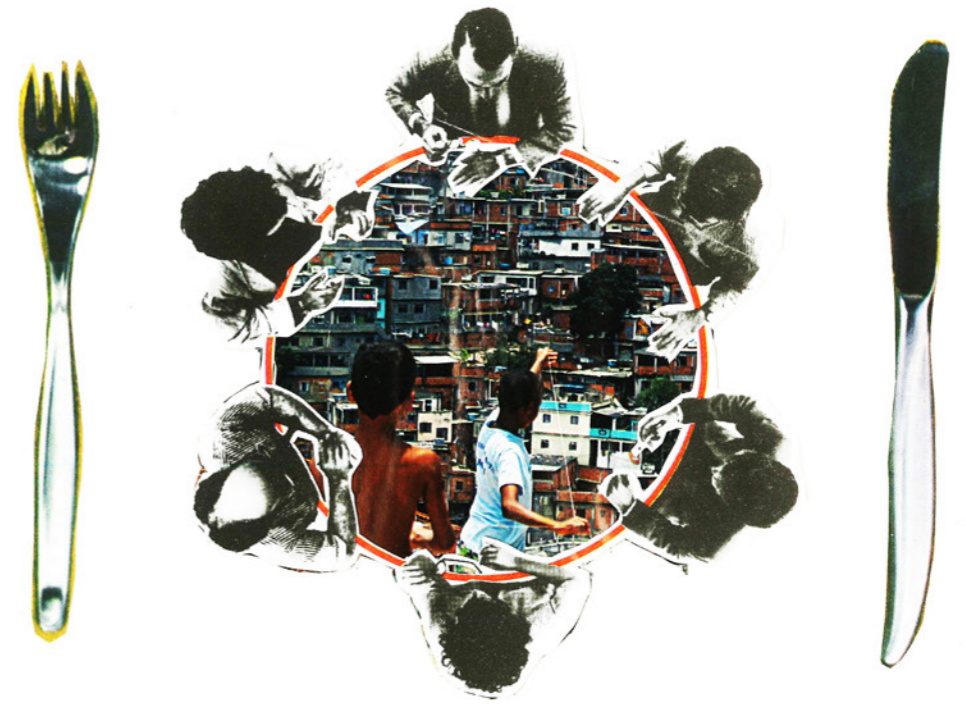
¹ Graduado em Artes Visuais pelo CEART/UFPeI (2019). Professor de artes do ensino fundamental na Rede Municipal de Pelotas.

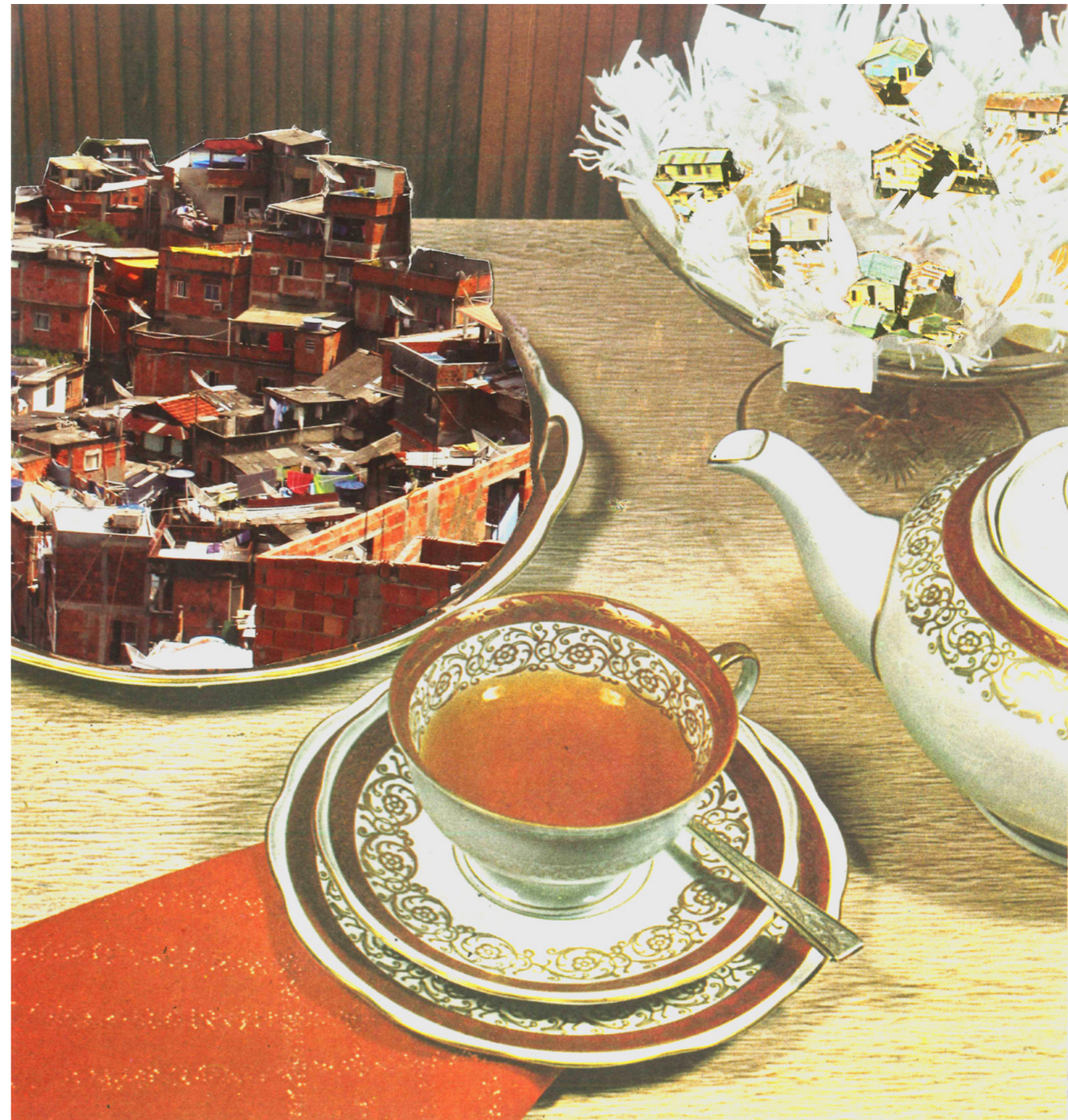
² Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo PROPARI/UFRGS. Graduanda em Artes Visuais pelo CEART/UFPeI. Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PROGRAU/UFPeI (2021). Arquitecta e Urbanista pela FAUrb/UFPeI (2019).

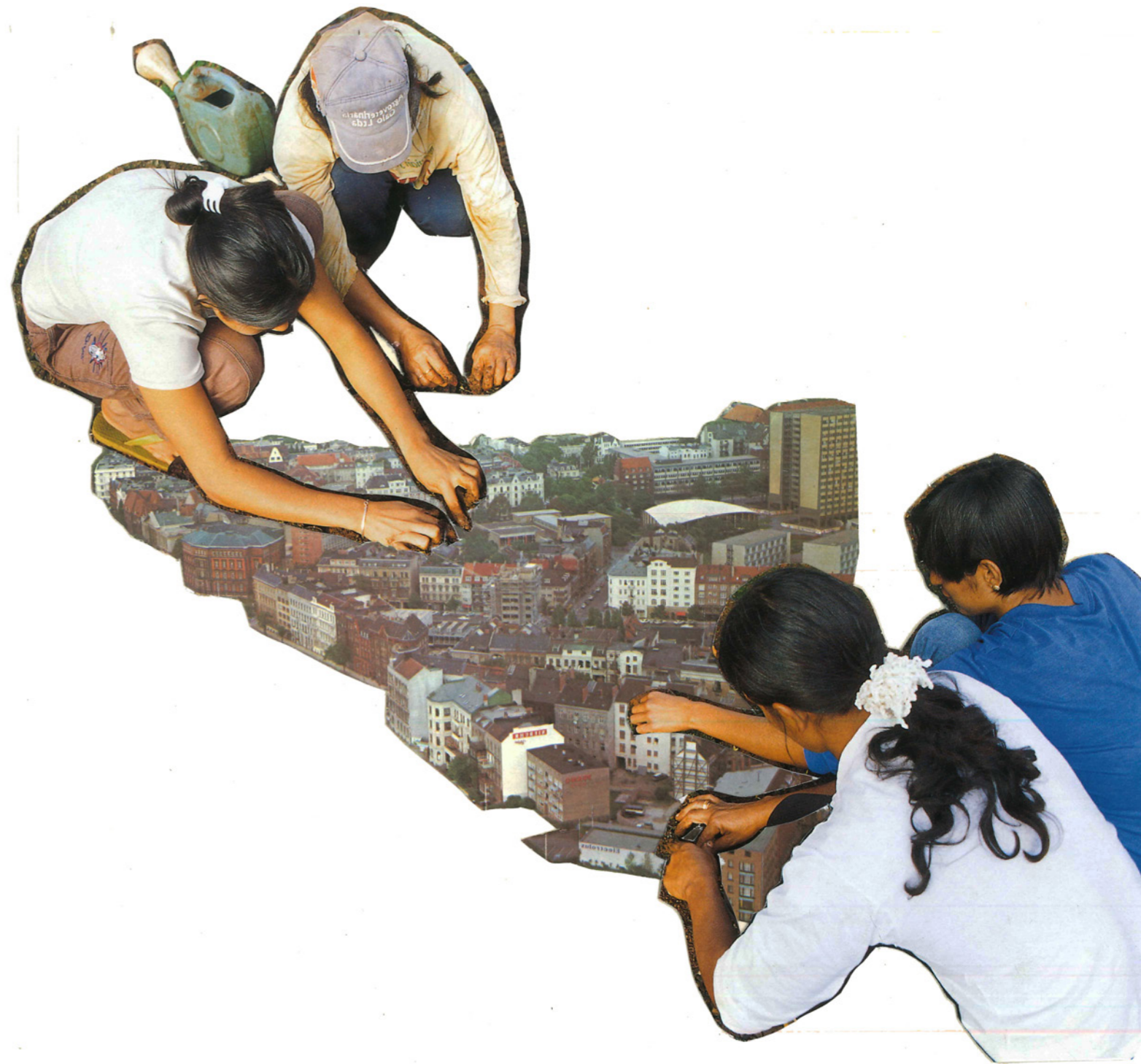
Das oito, duas apresentam diferenças no significado, e não tratam explicitamente do tema do consumo, mas do controle. Em uma, servida entre os talheres está uma mesa de pessoas reunidas em volta de crianças que empinam pipas em uma favela. Em outra, o sentido é dúbio. Quatro trabalhadores seguram seus pincéis em uma esquina que emoldura uma cena de construção com terra, onde pessoas negras constroem em taipa, estariam eles fixando sua memória, ou prestes a apagá-la?

A diferença da qualidade das imagens, das cores, texturas e contextos das figuras deslocadas deixa pequenos rastros. O corte preciso da lâmina de bisturi complementa o olhar incisivo de Levy, que encaixa os ângulos e os detalhes das figuras, tornando elas legíveis, mas não óbvias. A distinção entre planos, ao menos no princípio, é embaçada e pede atenção.











ISSN 2526-7310

