

Rio de Janeiro: colando trajetos, imagens e afetos

Nanci de Freitas

Colagem e montagem nas vanguardas artísticas

1º semestre de 2010. Curso de Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Cidade: Rio de Janeiro. Disciplina: **Tópicos especiais em artes visuais II**. Programa do curso: “Colagem, montagem, apropriação: procedimentos na construção de obras de arte das vanguardas históricas e seus desdobramentos na contemporaneidade”. Professora: Nanci de Freitas. Durante o curso, foram realizadas leituras de textos teóricos, consulta a catálogos de arte, exibição de filmes e experimentação artística. Os estudos abordaram aspectos relacionados à diluição dos gêneros e meios artísticos nas artes plásticas, teatro e literatura, a partir das vanguardas: o cubismo e a técnica de colagem; a experiência futurista nas artes, no teatro sintético e na poesia; o futurismo russo, fotomontagem, construtivismo e a montagem cinematográfica, além da apropriação na arte contemporânea. Foram analisadas obras de artistas como Braque e Picasso, Blaise Cendrars e Sonia Delaunay, Fernand Léger, Dziga Vertov, Umberto Boccioni, Sergei Eisenstein, Jorge de Lima, Oswald de Andrade, Aleksandr Rodchenko, Tatlin, dentre outros.

O presente texto procura refletir sobre a proposta metodológica do curso e os procedimentos de criação artística desenvolvidos pelos então estudantes de Artes Visuais (atualmente todos já atuando como professores de artes nas escolas da rede pública e privada). Valoriza-se aqui mais o processo de criação do que propriamente os resultados, embora estes revelem a apreensão dos conteúdos propostos e ótimos ensaios de criatividade, preparando-se para alçarem voos maiores.

As técnicas de colagem constituíram-se procedimentos fundamentais na construção das obras de arte vanguardistas, dos primeiros decênios do século XX, desde

que Braque e Picasso introduziram em suas pinturas cubistas materiais que não foram elaborados pelos artistas, destruindo a unidade das obras e violando o sistema de representação que se baseia na reprodução da realidade, vigente desde o Renascimento. A colagem iria determinar a estética da fragmentação em oposição à organicidade fechada das obras clássicas, num processo de construção e não de síntese, transformando as práticas artísticas e seus modos de recepção pelo público e pela crítica, num desenvolvimento que atingiria a arte contemporânea e seus processos de apropriação.

A invenção da colagem, com desdobramentos conceituais como montagem, construção e *assemblage*, iria se expandir em novos modos de produção, alcançando diversas linguagens artísticas na França, Rússia e, mais tarde, Alemanha e América anglo-saxônica, como desenvolve Marjorie Perloff, em *O momento futurista: Avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Em geral, há uma tendência para distinguir *collage* referindo-se às relações espaciais (próprias das artes visuais) e *montage* às relações temporais (artes verbais). A colagem daria ênfase à natureza fragmentária e heterogênea dos componentes e a montagem a integração dos elementos, tendendo a sublinhar a unidade da obra. A colagem seria ainda a “transferência de materiais de um contexto para outro”, enquanto montagem seria “a disseminação desses empréstimos em um novo cenário”. Perloff adota “*collage* como termo principal, sendo as técnicas de montagem um efeito consequente da prática anterior da colagem”. O fato é que a técnica iria produzir uma quebra na linearidade do discurso, permitindo ver os fragmentos em relação aos materiais e textos de origem e, ao mesmo tempo, sua incorporação em uma nova totalidade. A ênfase na alteridade dos recortes colados acabaria por atribuir um papel significativo ao objeto, que ganhou autonomia, logo se constituindo no *ready-made* dadaísta, explica a pesquisadora.¹

As reflexões estéticas em torno da montagem no cinema, nos anos 1920, influenciaram diretamente as experimentações na literatura, no teatro e nas artes plásticas, disseminando noções como justaposição, descontinuidade, simultaneísmo e fragmentação do espaço-tempo, concatenadas com o ritmo da vida nas grandes cidades. O “corte” e a “montagem” corresponderam também à desintegração dos valores e das formas artísticas no pós-guerra. A influência do cineasta russo Sergei Eisenstein viria não apenas da força de suas obras primas - *O encouraçado Potemkin*, *Outubro*, *O velho e o novo* - como também de seu pensamento teórico desenvolvido nos ensaios reunidos em livros como *O sentido do filme* e *A forma do filme*.



EISENSTEIN, Sergei. *O encouraçado Potemkin.*, 1925, fotografia de cena. Disponível na WEB.

Eisenstein começou suas experiências no teatro, com o que chamou de “montagem de atrações”, em texto de 1923, por ocasião da encenação da peça *O sábio*, de A. N. Ostróvski, com seus aspectos dinâmicos e excêntricos opondo-se ao teatro figurativo. O cineasta explica:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final.²

Posteriormente, Eisenstein chegaria à teoria que deu corpo ao “cinema intelectual”, expressa exemplarmente no filme *Outubro*, de 1927-28, e no conceito desenvolvido no ensaio *Dramaturgia da forma do Filme*, de 1929. De modo sintético, a montagem pode ser definida como um procedimento de criação de uma imagem decorrente da justaposição ou colisão de planos independentes, que se integram numa construção artística, no entanto mantendo-se os elementos separados e visíveis em suas particularidades. No decorrer de suas pesquisas, o cineasta fora percebendo que a

montagem estava presente, ao longo da história da produção artística, como uma propriedade orgânica de todas as artes e que a atuação do método se intensificaria em períodos de desestabilização social e reestruturação da realidade

Fotocolagens: atrações cotidianas e imagens-afeto.

No curso realizado no Instituto de Artes da UERJ, foram desenvolvidas criações em artes visuais exercitando procedimentos de colagem e montagem em meios como pintura, desenho, fotografia, vídeo e performance. Os estudantes procuraram aproximar os conceitos estudados a diferentes modos de criação e aos estímulos que assimilaram em seus percursos de casa ao campus da UERJ, no Maracanã, no Rio de Janeiro. Nenhum trajeto partiu da zona sul da cidade, a maioria é da zona norte, sendo um da comunidade da Rocinha e outro da Lapa, no centro. Tocados pelo afeto que os movem em suas trajetórias cotidianas, muitos deles escolheram a fotografia como meio para registrar suas experiências. A noção de atração de Eisenstein provocou grande empatia nos estudantes por se relacionar diretamente ao modo inusitado como passaram a enxergar aquilo que se encontrava invisível pela rotina, deixando-os se surpreender com objetos e imagens que saltavam diante dos olhos.

Foi assim que Bianca Silva, moradora da comunidade da Rocinha, se defrontou com a escadaria que utilizava no dia-a-dia: “desde o início da minha observação, desejei trabalhar com a parte que mais me incomoda, a escadaria que preciso subir para finalmente chegar à minha casa, pois o restante do percurso é feito em transporte coletivo”. A relação com a cena do massacre da Escadaria de Odessa, no filme de Eisenstein *O Encouraçado Potemkin (1925)* foi imediata, levando Bianca a tecer um diálogo entre a cena e a escadaria do seu trajeto.

A célebre sequência do massacre da população de Odessa nas escadarias foi montada a partir de justaposições gráficas lógicas e alógicas, figurações coletivas e individuais, conflitos racionais e emocionais. Eisenstein criou tanto imagens visuais quanto sonoras, em ondas de choque, sensações nervosas e fisiológicas, levando o espectador a vivenciar o próprio processo da “montagem-pensamento” para a compreensão da violência narrada.



SILVA. Bianca. Rocinha-Odessa, 2010, fotomontagem. Rio de Janeiro, acervo da autora.

Bianca fala do modo como ela é afetada pela escadaria da Rocinha:

Optei por fotografar bem cedo, no início da manhã, pois temos problemas para usar a câmera. A violência do tráfico, por vezes, faz-nos adaptar o trabalho artístico. Por este motivo, minha escadaria é vazia, diferente de Odessa, onde tudo acontece. A escada é para mim um tipo de massacre também, uma vez que chegar ao topo significa passar pelo cansaço da subida. É a escada que nos liga ao fluxo comercial, ao transporte, à rua. E depois, para descansar, é necessário passar novamente por ela.³

As fotos da escadaria foram feitas de diferentes ângulos, enfatizando sua textura e materialidade: ampliando a imagem em sua verticalidade, posicionando-se no alto, de modo a revelar o declive como um despenhadeiro, ou focando o ângulo sobre os próprios pés, calçados com tênis branco. A montagem das fotos sobre papel cartolina enfatiza o aspecto gráfico da escada, em linhas que se repetem e ângulos geralmente opostos, embaralhando as direções para o alto e para baixo, para os lados, para as transversais, posições sugeridas pelos pés que sobem e descem e as sombras dos próprios degraus projetando matizes de cinzas, azuis e brancos. A esta composição se juntam recortes da Escadaria de Odessa, que mostram suas linhas verticais contrapondo-se à sombra em linha horizontal dos fuzis enfileirados (dos soldados czaristas atacando a população que apoia os rebeldes do encouraçado), criando uma imagem gráfica. Juntas, as duas escadarias formam um painel cinzento de degraus e ângulos, numa analogia de dois tipos de violência, configurando a obra *Rocinha-Odessa*.

O trabalho de Catiane Soares da Silva, *Atrações cotidianas*, apresenta uma sequência de fotografias capturadas em seu trajeto do Bairro Del Castilho à Universidade, numa composição que pretende tornar visíveis as atrações que encontra no seu percurso diário. Diz a estudante: “A captação das fotos se deu num processo vivenciado durante quatro terças feiras, escolhidas aleatoriamente, a fim de preservar a surpresa do que iria encontrar nos locais. Estes foram escolhidos devido ao apelo imagético ou afetivo que despertam em mim”.

A montagem foi realizada num suporte de papel, formando quatro séries de imagens na linha vertical, em tiras de três fotografias na horizontal, indicando quatro locais selecionados e as imagens-atrações capturadas. Na primeira série aparecem arbustos floridos em cor de rosa, lilases e amarelos, encontrados na saída da casa da estudante. A segunda série se detém sobre imagens de pedras molhadas pela chuva, revelando texturas em ferrugem e manchas azuladas pela transparência da água, por onde se destacam folhas amarelas. Na terceira série, o olhar revela aspectos da via pública, por onde Catiane viaja de ônibus, mas não se vê os transeuntes. Numa das fotos, duas linhas – azul e vermelha – seguem paralelamente a uma série de fradinhos amarelos enfileirados que se aliam ao infinito. Na quarta tira, já no interior do campus da UERJ, vemos três fotos de patinhos, nadando no lago que circunda a Capela Ecumênica, capturadas de ângulos e distâncias diferentes. “O mais curioso na escolha foi perceber a relação que mantenho com esses locais após a proposta do trabalho”, diz a artista.

O trabalho de Catiane procura valorizar as imagens-afeto que encontra em seu percurso, atrações banhadas de sol e cores, onde o verde azulado predomina, imagens que combinadas criam uma atmosfera de alegria poética e telúrica. Atmosfera esta que a artista levou para o ateliê ao fazer um ato performático, no qual presenteou os espectadores com o aroma das flores de sua rua, que pisoteou carinhosamente sobre um papel branco, impregnando o espaço com um perfume campestre.



SILVA, Catiane Soares. Atrações cotidianas. 2010, fotocolagem, Rio de Janeiro, acervo da autora.



SILVA, Catiane Soares. Atrações cotidianas: performance, 2010, fotocolagem, Rio de Janeiro, acervo da autora.

Cores à deriva foi o título do trabalho proposto por Renata Pareto que partiu do registro fotográfico feito pelo celular do trajeto habitual de sua casa, na Tijuca, até o campus da Uerj. Ela explica: “tentei observar coisas que de alguma maneira me fizessem parar, seriam as atrações. (...) A partir do momento em que me coloquei a deriva por esse caminho, comecei a observar que o que me atraía eram as cores. Fui registrando as cores que me chamavam atenção. Isso incluía tudo: casas, muros, carros, roupas, etc.”.



PARETO, Renata. *Cores à deriva*, 2010, fotocolagem, Rio de Janeiro, acervo da autora.

A colagem das fotos impressas em papel A4 foi feita de modo que as formas ficassem desconhecidas: “O processo de construção do trabalho revelaria um todo no qual as partes cortadas e montadas articularam elementos distintos que se unem e formam uma unidade em função do ponto de vista que eu tenho desse trajeto, a partir das cores que foram por assim dizer reveladas”.

O processo de montagem foi considerado pela artista “atrações mediadas pela cor”. Nesse caso, como na experiência de Catiane, a atração não é exatamente um elemento de choque como queria Eisenstein, mas de afeto que aguça o olhar para ver as formas, cores e graças do cotidiano.

Natasha Saldanha fez uma colagem com 18 fotos dentre 90 cliques feitos no seu trajeto a pé, da Tijuca à UERJ, com duração de 45 minutos. *Por entre os prédios e nós* - é o título da obra que revela sua percepção das imagens contraditórias: “Contradições estas

já massacradas pela sociedade e pode-se dizer até banal, pois as diferenças sociais gritantes hoje não chocam tanto, passaram a ser normais, infelizmente, no dia-a-dia das pessoas”. A observadora, no entanto, se diz perplexa com as situações conflitantes encontradas às vezes no cruzamento de uma esquina, de uma calçada ou até mesmo numa única mudança de olhar:

No mesmo caminho: ricos em carros luxuosos, mendigos e crianças dormindo no chão, garis fazendo seu trabalho, idosos se exercitando, sorrisos, mau-humor, pessoas em bares de manhã. Buzinas. Calmaria, trânsito, o cansaço, as relações, pessoas desconhecidas, ou seja, opostos dispostos em um mesmo lugar. E o mais bonito disso é que cada pessoa, cada lugar, cada olhar, tem seu mistério dentro, cada qual com sua particularidade, onde apenas olhando não conseguimos alcançar o que está para além, e o que está entre esses prédios e nós.



SALDANHA, Natasha. Por entre os prédios e nós. 2010, fotocolagem, Rio de Janeiro, acervo da autora.

No meio do caos urbano, Natasha percebe também a presença de formas da natureza: “seja por uma simples flor, uma árvore mesmo seca ou pedaços de morros que são vistos/escondidos pelos inúmeros prédios que cercam meu bairro. Apesar do cimento e do concreto das cidades, o verde ainda se destaca”.

A montagem do trabalho foi feita por fios que costuram as fotografias, formando um mosaico de imagens traduzidas pelo olhar afetuoso que aproxima os

elementos contraditórios, na utopia de um corpo social unificado. A costura revela o desejo de contato com este disforme e rico cotidiano, para então quem sabe “desatar os diversos nós, pois no final há muita beleza por entre os prédios e nós”, diz a artista.

Da performance à criação plástica

Mapeamento supervia: obra de Mabeli dos Santos Fernandes elaborada a partir de uma pesquisa de materiais recolhidos ao longo do seu trajeto de trem, que passa por 31 estações, saindo da estação terminal Santa Cruz até a Mangueira, próxima à UERJ. Em sua opinião, “nada representa tão bem a cidade como a linha férrea carioca, por onde passam milhares de pessoas todos os dias, oriundas dos lugares mais longínquos, dos recantos mais humildes e com maior diversidade”.

O trabalho iniciou-se com um estudo do mapa das estações de trens urbanos administradas pela empresa Super Via, a partir do qual se organizou um roteiro. No primeiro dia do percurso, a artista elaborou um diário de viagem, registrando os elementos que lhe atraía e só no segundo dia ela partiu para a ação proposta.

As ações desenvolvidas para recolher os materiais configuraram para a artista como atos performáticos que duravam poucos segundos, já que “toda vez que as portas se abriam, eu repetia a mesma ação, saía do trem e pegava um objeto, fosse ele o que fosse e entrava rapidamente de volta”. Os objetos eram recolhidos de forma aleatória, de acordo com a oferta de mercadorias vendidas no trem: “Quando não encontrava nada que me chamasse à atenção, percorria o vagão durante o trajeto entre uma estação e outra até encontrar algo que para mim representasse aquele lugar”.

Mabeli descreve sua percepção deste movimento: “a cada estação se forma uma espécie de balé de camelôs que vagam pelo trem. Inspirada neste verdadeiro mercado clandestino móvel e refletindo sobre os conceitos de colagem e montagem, resolvi compor uma pintura que representasse de certa forma a bagunça que é percorrer este caminho”. O processo resultou em 31 objetos recolhidos, dentre eles: comprovante de pagamento de passagem, pacote de amendoim, papel de bala, xuxinha de cabelo azul, panfleto “dinheiro urgente”, adesivo “leve 3 pague 2”, gancho telemar, botão de madeira, anotações sobre a copa, lente de óculos de sol, linha preta, plástico de absorvente feminino, drágea de remédio de carbamazepina, sacola do prezunic, panfleto “Jesus te ama”, carta de baralho e flor de plástico. Explica a estudante: “os objetos foram catalogados, colados, costurados, aderidos em justaposição em uma tela preta. (...) Em sua

diagonal foi traçada uma linha ilusória e simbólica que representa as linhas de ferro e as estacas de madeira de lei que de certa forma permitem o deslizamento das rodas do trem”.



FERNANDES, Mabeli. Mapeamento Super Via, 2010, colagem sobre pintura, Rio de Janeiro, acervo da autora.

A inspiração da obra veio, segundo afirma a artista, das leituras dos manifestos futuristas e do livro verbo-visual, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, de 1913, uma colaboração entre o poeta suíço Blaise Cendrars e a pintora ucraniana Sonia Delaunay, considerado pela ensaísta Marjorie Perloff o primeiro “livro simultâneo” exposto em Paris. A narrativa de Cendrars, sob o signo do movimento e da simultaneidade, “encena” a viagem de um trem pela *Transsibérien*, estrada de ferro que ligava a Rússia Ocidental à costa pacífica, concluída em 1905. A monumental obra de engenharia teria causado grande impacto em poetas e artistas vanguardistas do início do século XX. Diz Mabeli sobre sua montagem:

A apropriação dos objetos aleatórios nasceu da vontade de unir matérias que vivem em contraste, coisas em justaposição agregadas lado a lado com um mesmo valor simbólico, igualando a natureza material e me apropriando do “mundo oculto” dos vagões de trem. Assim foi construída uma narrativa

imagética não linear e material do percurso Santa Cruz X Mangueira, como se cada elemento anexado à pintura fosse uma atração que corresponderia a uma estação. Há também uma valorização dos materiais coletados, cada um é agregado à pintura como uma relíquia sagrada, o lixo se transverte em luxo.

O resultado, tendo como base uma pintura, indicaria “uma relação atemporal, combinatória e construtiva, que traduz os preceitos de montagem”. Apesar dos aspectos fragmentários da colagem, o processo final “apresenta uma ordem estabelecida por um roteiro, pela sucessão de estações e pela repetição da performance de coleta dos materiais, tendo a linha do trem como pulsão artística, um veio condutor de inspiração e vontade de produzir arte”.

As alusões à linha do trem e à velocidade que aparecem no poema verbo-visual se fazem presentes também na pesquisa de Mabeli, que se diz fascinada pela ideia de movimento que o poema consegue transmitir, encontrando reverberações deste impacto também no século XXI, quando faz seu percurso no trem carioca, percebendo “a diversidade, o ecletismo, a balbúrdia nos vagões e a riqueza cultural”. Nesse sentido, seu trabalho presta uma homenagem à obra de Blaise Cendrars e Sonia Delaunay.

O trabalho de Pedro Henrique Borges, *Colagem do espaço em um plano*, também se relaciona com a noção de ato performático, na realização de uma experiência feita em seu trajeto a pé da Quinta da Boa Vista, em São Cristovão, até a UERJ, numa duração de 35 minutos. Neste percurso, ele anda arrastando um tecido de algodão cru: “a sujeira que se gruda no tecido carrega e representa o lugar por onde ele passou, fazendo um registro de todo o percurso aglutinado em um plano”. Como estamos expostos a tudo que está no espaço urbano em nossos trajetos diários, a pintura seria então a descrição de um determinado caminho realizado, feita pelas marcas e pelos rastros deixados no tecido, ainda que quase imperceptíveis. Pedro explica que seu trabalho estaria “entre o formalismo e o informalismo”, produzindo um “resultado extremamente disforme e conceitual, na colagem do espaço em um plano”. Este processo, segundo o artista, poderia ser comparado a um vídeo, pois cada momento impregnado no tecido seria um pequeno registro do mundo: “a pintura toda se forma pela montagem desses registros, não linearmente como um vídeo, mas contendo todo o trajeto, casualmente e sem cortes”. Diferentemente dos princípios ilusionistas da composição cubista, quando materiais e objetos diversos foram pintados sobre a superfície da pintura não figurativa, “a colagem aqui trabalha com a própria realidade e com elementos expostos, sem seleção, o que também diferencia o trabalho de uma montagem seletiva na edição de um vídeo”.



Sobre as marcas do trajeto registradas no tecido foi realizada uma pintura em ateliê, utilizando têmpera. Nesta segunda fase, o tecido foi submetido à outra técnica de gravação, dividindo-se em quatro quadrantes. No primeiro quadrante “foi feita uma pintura com três cores – azul, verde e preto – que se transformou na matriz de uma gravura refletida nos outros três quadrantes”. Para o artista, as três cores estão relacionadas à sujeira e às tonalidades do asfalto, “resultando num trabalho que, apesar de ter surgido de uma ação imprevisível, é muito gráfico e espacialmente orientado”. A experiência, com aspectos performáticos, desestabiliza noções de gêneros artísticos, nomeando-se como uma pintura, que utiliza procedimentos da montagem, aproximando-se também do vídeo pela possibilidade de registro das ações.



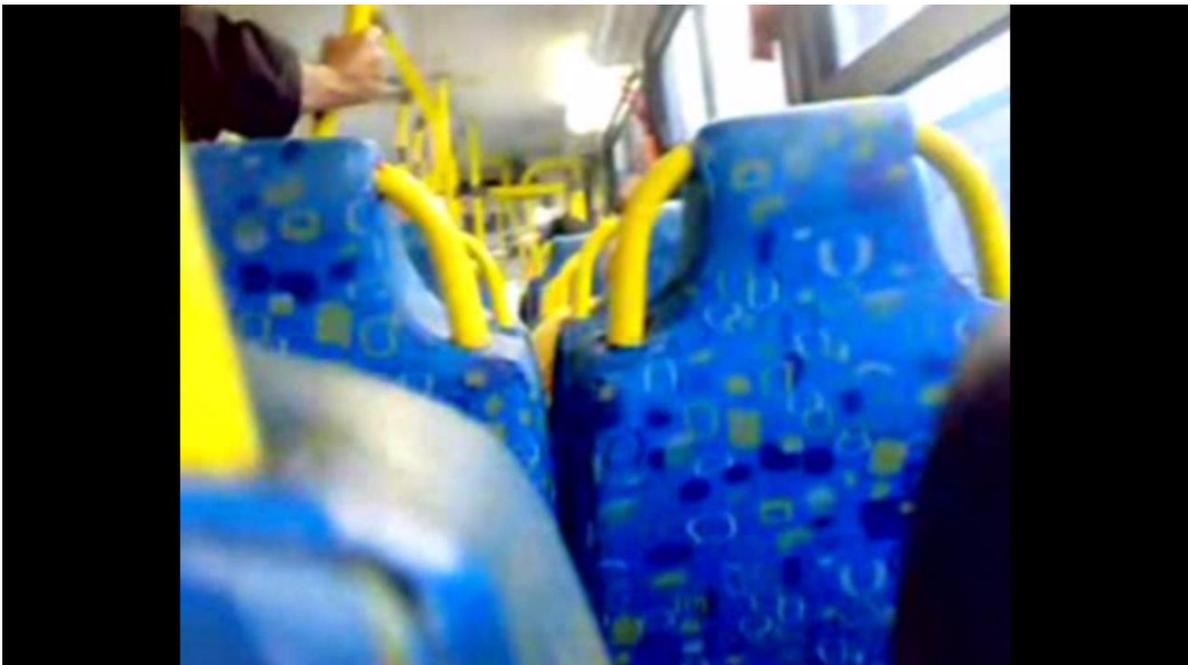
BORGES, Pedro Henrique. Colagem do espaço em um plano. 2010, performance e pintura. Rio de Janeiro, acervo do autor.

Máquinas de deslocamentos.

Ana Paula Santos de Souza realizou um vídeo através do percurso Lapa-Maracanã: Rua Mem de Sá, Praça Cruz Vermelha, Avenida Presidente Vargas, Av. Radial Oeste, Portão de Entrada da UERJ, chegando à sala de aula.

O vídeo, com o título *Máquinas de deslocamentos*, foi realizado a partir da edição de várias filmagens feitas com uma câmera fotográfica e um celular, em dias alternados e seguindo duas diferentes rotas entre os mesmos locais de destino e origem. As cenas começam com o despertador tocando no quarto de Renata, passando pela portaria do seu prédio, a rua, o ponto de ônibus, o interior do ônibus e suas vistas externas, a descida do veículo, a chegada ao *campus* da UERJ e o caminhar até a sala de aula. Nas palavras da estudante:

Nesse caminho realizado diariamente, procurei captar os aspectos mais expressivos do cotidiano, as diferentes rotas intercaladas através da montagem, poucas pessoas vistas nas ruas e principalmente vias, carros, ônibus e caminhões. Por serem nossas máquinas de deslocamento, fiquei interessada em captar seus movimentos nesse papel pouco observado, que faz parte do caos nas nossas vidas. Por isso foram feitas diversas edições com o movimento dos carros, para dar a idéia de idas e vindas constantes.



SOUZA, Ana Paula santos. *Máquinas de deslocamentos*, 2010, vídeo. Rio de Janeiro, You tube.

A chegada à UERJ é marcada por um contraste entre o caos urbano e o canto dos pássaros. O som permaneceu original, com o intuito de “provocar maior proximidade

do espectador com as imagens e reforçar as diferenças entre os ambientes”. Como o vídeo representa um trajeto rotineiro não possui abertura ou finalização, pois faz parte de um movimento contínuo. Editado em *looping*, é ao mesmo tempo meio e movimento, constituindo-se também como máquina de deslocamento de imagens. Nesse sentido, há uma alusão aos futuristas e sua obsessão pela máquina e pelo movimento.

The lifes in city – eyes é o título do vídeo de Thiago Dias, que se propõe total liberdade na utilização de imagens da internet para representar seu trajeto de ônibus e metrô, que parte de Vista Alegre para a UERJ. A criação do roteiro, diz Thiago, “procedeu como se fizesse a curadoria de uma exposição de arte contemporânea, a partir de imagens e mídias localizadas na internet”. Apropriando-se de vídeos, fotos e músicas que se relacionam com os lugares por onde ele viaja para chegar à universidade, elabora uma colagem, no formato de videoclipe, procurando dialogar com produtos de massa, cultura pop e intervenções de temática marginal.

Havia também o desejo de mostrar os indivíduos nos espaços públicos, contrapondo-os, imaginariamente, ao ambiente de espaços institucionais. Nesse sentido, edifícios modernos, shoppings e vias poeirentas, praias e favelas revelam uma profusão humana de figuras em atitudes bem comportadas, nos locais de trabalho, escolas e em propagandas idealizadas, contrapondo-se a mendigos e prostitutas nas ruas e debaixo de marquises.

Na montagem do vídeo, com duração de 9’33”, foram coladas imagens de roda em movimento, árvores, nuvens, porcos, corvos, cavalos, canos, fumaça de ônibus, plantas e pessoas negras e brancas. Ao longo da narrativa, são alternadas as frases: “você pensa que a arte trata bem dos sistemas urbanos?”; “você pensa que a arte trata bem da cidade e do povo?”; “você pensa que a arte trata (bem) do ser humano?”. Diz Thiago: “Em termos artísticos, posso afirmar que a edição bateu muito com a lógica surrealista, como a associação entre as imagens e a quebra dos sons das coisas, a partida do trem, o barulho da água, referência direta à passagem do ônibus pelo buraco do Assis, em Triagem, e imagens do Shopping Nova América, Shopping Tijuca, a Mangueira”.

Na edição, procedeu-se ao encaixe dos materiais em formatos diversos, adaptando-os à trilha sonora marcada por músicas de Cazuza e Skank, dentre outros. No meio dessa parafernália de imagens e sons que o estudante considera surrealistas, pontuam-se pinturas do próprio: “Incluí fotos de obras que criei livremente inspiradas na

temática proposta. A intenção era revelar as mídias como criações independentes, interligadas pela temática da cidade, como se fosse exatamente uma exposição”. A intensidade do olhar na viagem até a UERJ desencadeia a imaginação do artista e saltam referências em analogia com a memória de sua vida escolar. Numa de suas pinturas, emblematicamente, um estudante está sentado, sozinho, numa sala de aula.



DIAS, Thiago. The lifes in city – eyes, 2010, video, You tube

A prática da colagem nestas experimentações artísticas mostra como a técnica não é uma simples junção de materiais, pois a seleção e o modo de justaposição revelam um pensamento artístico e um ponto de vista sobre os conteúdos que se quer focalizar. A montagem de elementos díspares provoca estranhamento na recepção, chamando a atenção para a “realidade” dos materiais utilizados, que determinam a formalização da obra. A prática da colagem enfatiza a estética do processo, o diálogo intertextual e imagético. Nesse sentido, corrobora a famosa frase de Max Ernst: “*Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage*”.⁴

Os trabalhos aqui apresentados projetam um olhar afetuoso para a cidade do Rio de Janeiro, redescobrimdo suas ruas, cores, linhas, texturas, movimentos e sons,

compondo a materialidade e as sensações do espaço percorrido no dia-a-dia. Estes elementos se constituem em atrações que realizam saltos na composição das obras, produzindo choques estéticos e iluminações políticas. O olhar renovado enfatiza também o caos urbano, as limitações dos meios para a mobilidade, as contradições sociais e aproxima os diversos trajetos que se dirigem para um lugar comum – o curso de artes da UERJ. É neste ponto tangencial que as linhas se encontram para formar um mosaico da cidade maravilhosa, revirada, sucateada, violentada, transformada e revigorada pelo gesto artístico.

Referências Bibliográficas

RODRIGUES, Simone (Org. e curadoria). **A pintura em pânico** – Fotomontagens – Jorge de Lima. Catálogo da exposição de Jorge de Lima. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, Galeria 1. Caixa econômica Federal, 2010.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

BUCHLOH, Benjamin H. D. “**Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea**”. Arte e ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, nº 7. Tradução: Marisa Flórido César. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa: Ed. Vega, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. “Montagem de atrações”; “Cine olho”. In: **A experiência do cinema: antologia**/Ismail Xavier org. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

FREITAS, Nanci de. “**O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas**”. ArtCultura, nº 26. V. 13. MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

GREENBERG, Clement. “Colagem”. In: **Arte e cultura: ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

LÉGER, Fernand. **Funções da pintura**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

PERLOFF, Marjorie. “A invenção da colagem”. In: **O momento futurista: Avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

STEPANOVA, Varvara. “Fotomontagem na Rússia de 1920” (1928); “**Fotomontagem**”

(Autor anônimo, 1924). ArtCultura. Trad.: Erika Zerwes. V. 10, n. 16, 2008. Uberlândia, MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

XAVIER, Ismail. “**Eisenstein**: A construção do pensamento por imagens”. In: Artepensamento. Org.: A. Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

1 PERLOff, M. 1993, p. 99-103.

2 EISENSTEIN, 1983, p. 189-90.

3 Todas as citações de autoria dos estudantes/artistas foram retiradas de textos escritos por eles e entregues junto com a apresentação dos trabalhos artísticos, como parte dos requisitos para a avaliação na disciplina.

4 Max Ernst. “Au delà de la peinture” (1936), em Écritures, Paris: Gallimard, 1970. p. 256. Op cit in Marjorie Perloff: 1993, p. 102.