

COLLAGE / MONTAGEM E O SURREALISMO

COLLAGE / MONTAGE AND SURREALISM

Fernando Freitas Fuão (UFRGS)

fuaofernando@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-4247-7160>

Taís Beltrame dos Santos (UFPe)

tais.beltrame@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2529-6170>

RESUMO: Apresenta-se os conceitos e devires que surgem a partir do pensamento da collage como trajetória amorosa e criativa que visa à composição e recomposição do si e do mundo. Expõe-se os significados de collage; repassa-se os principais nomes da collage na arte moderna, conjugando o pensamento de diversos autores que acolhem a diferença como princípio a partir dos fragmentos e estilhaços criados pela modernidade. Explicita-se as semelhanças e diferenças entre collage e montagem, e como as Coleções de objetos se conectam com o movimento de recortar, encontrar e colar, sabendo que o processo é tão ou mais significativo que o produto final. Esboça-se e se propõe a revisão dos conceitos e dependência historiográficas, inclusive a partir do conhecimento ameríndio e africano, que precede o pensamento da collage como técnica no campo da arte.

PALAVRAS-CHAVE: collage; montagem; surrealismo.

ABSTRACT: This article introduces the concepts and becomings that arise from the idea of collage as a loving and creative journey that has as its aim the composition and re-composition of the self and the world. The meanings of collage are exposed; We review the main names of collage in modern art, combining the thoughts of different authors who embrace difference as a tenet based on the fragments and splinters created by modernity. The similarities and differences between collage and montage are made explicit, as well as the way that collections of objects connect with the motion of cutting, searching and pasting, knowing that the process is as or more significant than the final product. This article also outlines and proposes a review of concepts and historiographical dependencies, even from Amerindian and African knowledge, which precede the establishment of collage as a technique in the field of art.

KEYWORDS: collage; montage; surrealism.

1 Introdução

Durante a pandemia da covid-19, as redes sociais, principalmente o Instagram, testemunharam um crescimento descomunal da collage. Milhares e milhares de pessoas passaram a compartilhar suas collages, desde aqueles que estavam experimentando fazer collages pela primeira vez, até os que durante anos e anos se dedicaram à prática. As plataformas digitais se transformaram em uma imensa galeria de colagens, em constante expansão. Parte dessa democratização da collage foi facilitada pelos programas e aplicativos de edição de fotos, imagens e collages, cada vez mais intuitivos e numerosos. Hoje, apenas com um celular, é possível editar fotos com diferentes níveis de sofisticação, atendendo a diversos gostos, gestos e habilidades.

Muita gente passou a se utilizar desses aplicativos, tanto no celular como em *tablets*, ou *desktops* para fazer collages, inclusive os *collagistas* que antes trabalhavam com tesoura e cola, passaram a produzir “collages digitais” no lugar das “collages analógicas”. Vale ressaltar que o termo “collage analógica”, criado para se distanciar das “collages digitais”, apenas confunde e nubla o significado de Collage. Vejamos, nos parece um tanto equivocado, ou paradoxal, pensar na ideia de “collage analógica”, já que “analógica” descende de analogia (grego αναλογία – analogia: proporção), e a digitalização do fazer collage não impossibilita o pensamento analógico comparativo. Segundo equívoco: a adjetivação digital vem da ideia de mãos, dos dedos, dos dígitos; então, a “collage digital” é também manual e analógica, pois a analogia independe de ser feita fisicamente, com papéis e tesoura, ou no computador. A oposição binária analógico x digital reduz o universo da collage, ao invés de expandi-lo em suas diferenças e assumir que a collage admite o contraditório. Ainda assim, como necessitamos comunicar dois diferentes modos de produzir esse processo, nos referimos às collages feitas no mundo “real” como collages físicas, já que demandam materiais que ocupam espaço, possuem texturas, cor, peso e existem por si mesmas (não dependem de equipamentos para sua reprodução); e collages feitas no mundo “virtual” como collages eletrônicas (“ἤλεκτρον” — “elektron”, âmbar), que são aquelas que demandam energia e equipamentos eletrônicos para serem produzidas (e reproduzidas).

Enfim, os mais jovens foram os primeiros a aderir às collages eletrônicas, até porque as revistas estão se tornando cada vez mais escassas e quase ninguém mais as compra ou vende. Em breve, serão raridades. Isso torna a collage física ainda mais enriquecedora, já que sua feitura demanda a coleta e reunião de impressos de áreas, vias e tempos diferentes. A collage é

então a reunião dos passados e do presente, um encontro dos distintos tempos que convivem e se sobrepõem no espaço-tempo do agora, proporcionando distintas visões, imbricadas e emaranhadas num mesmo plano de movimento.

Eletronicamente, esse aspecto não se preserva porque tudo foi digitalizado, perderam a materialidade e seu próprio tempo que o corpo carrega. O que muda, entretanto, é o movimento do próprio *collagista*, que, no segundo caso, não precisa se movimentar fisicamente para encontrar suas coleções de imagens. Talvez, podemos pensar que nas collages físicas são as imagens-espacos-tempos que nos encontram, enquanto nas collages eletrônicas nós as encontramos.

É certo que a collage não é nenhuma novidade. No entanto, no campo da arte, ela foi negligenciada por muito tempo, considerada uma arte menor. Seu início está associado ao advento da fotografia, à arte moderna e à industrialização do século XIX. A partir daí, emerge a ideia de “criação como montagem”, utilizando fragmentos que se acoplam e, juntos em composição, produzem um novo sentido. Esse pensamento opera através de analogias entre imagens e, ao longo do tempo, foi se atualizando. Entretanto, sua essência provocativa se reduziu, transformando-se no *cut and paste*, uma ferramenta imprescindível em vários programas computacionais. Não por acaso, esses programas são organizados a partir de uma arquitetura de sistemas e programações, através de blocos (*blocks*) que se agregam a outros blocos para conformar uma espécie de cidade-sistêmica.

Ao juntarmos diferentes elementos, estamos necessariamente fazendo collage? O que determina esse processo? Como distingui-lo de um processo maquínico? Existe diferença entre montagem e collage?

Desde o início, queremos deixar claro que, para nós, a collage não se resume a um simples "cortar e colar". Essa visão é muito limitada quando se trata de compreender a essência da collage. A collage é, antes de tudo, um modo de pensar¹, um processo mental que opera através de figurações e abstrações. Ela privilegia a atividade do inconsciente, explorando o terreno fértil onde o pensamento linear da escrita se esgota. Ao observar ou tocar, o *collagista* não se contenta com a mera percepção do que vê ou sente. Em sua mente, quase que

¹ Algumas características que definem a collage como modo de pensar: Ruptura com a linearidade: A collage se afasta do pensamento lógico e racional, abrindo espaço para a experimentação e a livre associação de ideias; Primazia do inconsciente: A collage permite que o inconsciente se expresse livremente, através de imagens, texturas, escalas, cores. Essa liberdade abre espaço para a exploração de conteúdos oníricos, emoções e simbolismos pessoais; Transformação da realidade: A collage busca transcender a realidade banal, reinterpretando o mundo e criando novas significações. Através da combinação de elementos heterogêneos, propõe uma visão fragmentada e subjetiva da realidade, questionando a percepção convencional; Diálogo entre elementos: A collage estabelece relações inesperadas entre elementos distintos, gerando novas perspectivas e questionamentos.

automaticamente, as coisas se transfiguram, assumindo novas formas e significados. O desejo do *collagista* é transgredir a realidade, subverter o sentido do mundo.

Obviamente, — nem poderia ser diferente — nesse artigo, a collage é vista a partir da ótica do surrealismo, buscando o obscurecimento da razão e da lógica, como no filme *O Cão Andaluz*, de Luis Buñuel. No início do filme, quase como um ritual de iniciação, Buñuel nos mostra uma lua cheia sendo cortada por uma nuvem fina, obscurecendo parcialmente o céu. Em seguida, um homem, interpretado pelo próprio Buñuel, afia sua navalha sobre uma tira de couro, testando o seu fio ao cortar um pedaço da unha. Ele então se dirige à mulher sentada em uma cadeira, abre um de seus olhos e o corta ao meio com a navalha. A cena evoca uma série de interpretações, além do paralelismo formal entre lua e olho, navalha e nuvem. A analogia entre as duas cenas nos leva a questionamentos intrigantes.

Uma delas é que, para chegarmos a compreender o universo surrealista, a “mais realidade”, devemos cegar, metaforicamente, o olho da razão, cortar a lua, escurecer a pupila, para que a luz interior possa iluminar o mundo. Vários artistas que se dedicaram à collage trabalharam com o tema da mutilação dos olhos para representar seu modo singular de ver o mundo. Eles denunciam o quão traiçoeiro e destrutivo pode ser o olhar rotineiro, aprisionado em convenções e superficialidades. Essa postura é também um ataque ao faloheliologocentrismo² da cultura civilizatória domesticante. Paulatinamente, ao longo do texto, o leitor entenderá as aportações iniciais aqui lançadas, ainda que pareçam, por hora, um pouco desalinhadas, revelando a amplitude da collage quando transcendemos a mera técnica.

2 A collage x colagem

A palavra "collage" surge pela primeira vez no contexto do surrealismo, designando um trabalho que opera sobre a linguagem, as palavras, as imagens e os significados, diferenciando-se das colagens cubistas, das fotomontagens e das práticas dadaístas. Max Ernst se destaca como o grande expoente da collage surrealista. Para ele, a collage é o milagre da transfiguração total dos seres e objetos, com ou sem modificação de seu aspecto físico ou anatômico (Ernst, 1982).

² O termo e os argumentos que o sustenta serão abordados no artigo: FUÃO, Fernando. SANTOS, Taís Beltrame dos. NOTAS AOS AMANTES DA NOITE: da problemática feminina e acadêmica às caminhografias noturnas na transcendência. Píxo - Revista de Arquitetura Cidade e Contemporaneidade. Pelotas: v.08 n.30, 2024 [no prelo, 2024].

Figura 1 - Collage “ou lá embaixo, está indecente amazona em seu pequeno deserto privado” (22,5x21,6 cm)



Fonte: Max Ernst (1929/30). Coleção Particular.

A collage será aqui — como nos referimos — privilegiada em seu sentido surrealista: de uma mudança, transformação e transfiguração no significado das figuras e dos próprios seres, em oposição à expressão “colagem”, normalmente utilizada para designar todo e qualquer trabalho que resulta da aplicação do material colado num plano (patchwork, mosaico, caleidoscópio). A Colagem, em seu sentido geral, significa apenas o ato de colar uma coisa à outra; colar coisas, unir, costurar, juntar, e não necessariamente visa uma mudança na ordem dos significados e sentidos, embora as duas expressões trabalhem com fragmentos. Na colagem, a ênfase do processo recai no tratamento do material e não na linguagem ou na mensagem, como é o caso da collage. A palavra collage, como bem apontou Sérgio Lima, um dos maiores teóricos do surrealismo e da collage, em seu livro *Collage em nova superfície*, visa uma mudança de sentido no acoplamento dessas imagens, a centelha da criação, como se referia André Breton.

É crucial esclarecer que a questão do surrealismo, ou mais especificamente, da collage surrealista, não se resume à autoria ou à propriedade do que se define como colagem. A visão

surrealista pode estar presente ou não em uma montagem ou até mesmo em um patchwork, assim como o surrealismo se manifestou na pintura, na fotografia, na literatura e em outras áreas. A collage não é uma questão de materialidade, técnica, ou superfície, mas uma postura e pensamento que se precipita sobre a matéria. Fazemos collage quando juntamos diferenças, porém conservando suas diferenças, e simultaneamente propiciando “*re-significações*”. Fazemos collage também ao recortar papéis, encantando e desencantando sentidos, agrupando-as com outras imagens, provocando encontros inusitados; quando procuramos encaixes e desencaixes, estranhas e longínquas analogias. Poderíamos dizer que, na verdade, é a collage que nos faz e nos conduz, que “nos encontra”. O encontro do “si” consigo mesmo. Diferente do pensamento máquina ou do programa que deseja um produto, a collage deseja a conversa com o próprio *collagista*, e ela raramente não é “*pré-vista*” de antemão, ela é dinâmica e “*im-pré-visível*”.

Collage é um movimento de criação, onde as idealizações e representações da certeza caem por terra. Existe para incomodar, para criticar. Ela é uma linguagem de desacomodação, não busca acomodar nada; é uma antilinguagem que grita contra qualquer sintaxe. Ela é adversa às regras, luta contra as arbitrariedades dos encontros predestinados que se satisfazem por destinos, algoritmos ou ainda coleções. Quanto mais distantes estejam as relações de familiaridade e parentesco das figuras que participam dessa espécie de acasalamento, mais força de impacto elas terão. Precisam ser “*re-unidas*” para que se crie um sentido “outro”, e que seu movimento de incompletude continue, mesmo após a cola compactuar o fim da festa, e virar nova memória.

A collage reúne tudo o que não cabe ou não serve, é a arte do subproduto, do que sobrou. Alimenta-se de restos. Fazemos collage com a revista passada, o jornal velho, a fotografia de família, o pedaço de madeira coletado na lixeira da rua, o livro de receitas preferido da avó, um pedaço de vídeo, um trecho de música, um fragmento de pensamento habitado, um *meme* encontrado no Google. Unimos pedaços, mas não antes de ponderar qual inteireza violamos.

Por isso, a collage é também um ato de acolhimento. É ali onde tudo o que foi dilacerado se encontra para ganhar vida, aí que reside a hospitalidade da collage. Suas figuras de base, receptáculos, fazem a diferença: em sua indefinição de bordas e limites, ela aceita e hospeda tudo, qualquer imagem ou quase tudo.

Hoje, devemos reavaliar a collage e as políticas que a acompanham. A collage não é um direito adquirido apenas pelas vanguardas artísticas, como foi no século passado. Ironicamente, ela foi apropriada por movimentos políticos reacionários, como o fascismo e o neonazismo. A intenção de uso desses movimentos é mortal: invertem a verdade pela falsidade, e a mentira se

torna verdade, como em *1984*, de Orwell. No entanto, os resultados guardam uma distância abissal entre a mensagem e a forma como a utilizam. Suas colagens são literalmente pobres, mas eficientes: são apenas um truque para atingirem o que querem acusar.

Curioso, porque é quando algo contra a natureza dita humana surge, que a arte reage fortemente. A arte cria — ou é criada —, a partir do esfacelamento, friccionando a norma, a disciplina e a homogeneização e escrachando a complacência da idealização, assim esperamos e pensamos. A 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, e hoje reage também às opressões e às *fake news*. Como 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, sobretudo o modo de vida e reprodução que adotamos.

No decorrer deste artigo, apresentaremos um breve histórico da collage no âmbito pedagógico, a fim de compreendermos algumas vias vanguardistas de sua produção. Em seguida, abordaremos a collage como trajetória amorosa, composta por recortes, encontros, e principalmente por “coligações”. Analisaremos também sua aproximação ao conceito de Montagens e Coleções, compreendendo as possibilidades de criação e compreensão que surgem a partir da reunião de coisas heteróclitas, prática muito anterior às propostas europeias de composição, e já presente em diversas culturas africanas e indígenas, milênios antes.

3 Breve histórico da collage

Há muito tempo se aceita, ingenuamente e sem refutação, as definições simplistas de collage presentes na maioria das histórias da arte. Tais definições a caracterizam como o procedimento de colar pedaços de papel, ou qualquer outro tipo de material, sobre um suporte ou quadro. Longe de ser positivo, este tipo de generalização depreciou o termo e esvaziou seu potencial poético como forma de representação. A importância e a extensa produção de collages foi brutalmente recortada pelos historiadores da arte, que preferiram, por comodismo e às vezes até por ignorância, associá-la a um procedimento que aconteceu dentro do universo da pintura. Quando comentam sobre suas origens, erroneamente, sempre tratam de vinculá-la ao cubismo nas figuras de Georges Braque, Pablo Picasso e Juan Gris ou ao dadaísmo, nas figuras de Hannah Höch e Raoul Hausmann; ignorando, assim, toda uma tradição popular da manipulação da imagem que já ocorria no final do século XIX, como nas Fotografias Compostas de Oscar Rejlander Henry Robinson e André Disdéri.

Consideramos que a collage toma consciência, enquanto procedimento, com o advento da fotografia e acaba por se infiltrar também em outras formas de arte. No século XX, ela se manifesta no teatro, dança, música, literatura, poesia, fotografia, pintura, cinema e escultura, assumindo, em cada uma delas, características tão peculiares, que se torna difícil aplicar um conceito geral ou mesmo uma definição abrangente a todos âmbitos. Não se pode ignorar 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 uma série de criações populares como ilustrações de diários, biombos, cartões românticos (Valentines), como mostrou Herta Wescher em seu extenso livro *A História da Collage* (1976). A omissão de toda referência diversa e popular da collage não é acidental, e sim, proposital.

3. 1 Vertentes da collage

No campo das artes plásticas, a collage assumiu diversas denominações ao longo dos anos. No final do século XIX, com o advento da fotografia, começou a ser chamada de fotografia composta, um enorme precedente para a fotomontagem e a montagem. Com o movimento dadaísta, no começo do século XX, George Grosz John Heartfield, Hannah Höch, Tristan Tzara, Kurt Schwitters, e outros artistas, exploraram linguagens inovadoras a partir de recortes de papel de jornais, revistas e bilhetes, introduzindo fotografias e fragmentos em suas obras. Simultaneamente, os cubistas Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris experimentaram o princípio da collage em suas pinturas com a introdução de pequenos recortes e fragmentos de papel que imitavam madeira, ou simples pedaços de jornal etc. A isso deram o nome de *papiers collés*. Essas telas se constituíam num novo tipo de natureza morta, uma crítica, onde um fragmento representava o todo; o princípio do *pars pro toto*, um pedaço de papel poderia aludir ao tampo de uma mesa, um recorte de uma página do jornal equivalia ao jornal completo, um azulejo poderia corresponder a uma parede inteira, e assim, misturaram pintura e fragmentos de papel sobre a tela.

A introdução desses objetos extra pictóricos na tela segundo o filósofo Simón Marchán Fiz, foi responsável pelo que se chamaria hoje *arte matérica*. Na Rússia, entre os anos de 1910 e 1930, a collage se manifestou de forma proeminente em cartazes de propaganda marxista-leninista, conhecidos como *Agit prop*. Artistas como Gustav Klutis, Valentina Kulagina, Alexander Rodchenko e El Lissitzky foram pioneiros nesse movimento, utilizando a técnica para comunicar mensagens políticas e sociais de forma inovadora e impactante.

O princípio de articular imagens prontas, muitas vezes reproduções impressas, se espalhou para outras áreas como a fotografia e o cinema. No cinema, a *collage-montagem* assumiu características distintas, como a dupla ou tripla exposição (sobre impressão). Essa técnica influenciou o desenvolvimento da ideia de montagem no cinema, explorada por diretores como Serguei Eisenstein em filmes como *Outubro* (1928, 105 min) e *O Encouraçado Potemkin* (1925, 75 min); e Dziga Vertov em *O Homem com a Câmera* (1929, 68 min). Na esfera da teoria literária, o conceito de estranhamento ou distanciamento, proposto por Viktor Shklovsky no formalismo literário, também se relaciona com a collage. Essa ideia busca romper com a familiaridade do leitor, criando um efeito de desautomatização que o leva a reexaminar o objeto literário.

Na mesma época, principalmente na França com o surrealismo, entre os anos 1910-1930, esse princípio ganhou densidade e profundidade e foi batizado com a expressão Collage, por Max Ernst. Então, o que era um princípio de montagem iria ser transformado em uma questão de linguagem, significado e sentido, sendo postulada também como uma das representações mais diretas do inconsciente, do mundo dos sonhos, como explicava Freud.

Tal como nos sonhos, a collage opera por meio da substituição: um elemento substitui outro, uma pessoa por outra. Essa permuta revela que a forma, em si, não é o que importa. O que realmente se destaca é o conteúdo, a situação em si, que assume a capacidade de ser transposta e transportada. As novelas collages de Max Ernst servem como exemplos excepcionais dessa estrutura narrativa onírica. Em *Uma Semana de Bondade* (1934), cada dia é apresentado por uma collage de imagens heterogêneas que criam um universo fragmentado; e em *La Femme 100 têtes* (1929), uma figura feminina com 100 cabeças apresenta diferentes aspectos da mulher, cada cabeça sendo uma identidade, refletindo a fluidez do inconsciente e a natureza multifacetada da psique humana. Em ambos os trabalhos, observamos a fluidez dos elementos, a desconstrução da linearidade temporal e a justaposição de imagens dissonantes, criando uma atmosfera similar à dos sonhos.

O Surrealismo, com seus nomes de destaque como: André Breton, Max Ernst, Louis Aragon, Pierre Reverdy, Marcel Duchamp e Antonin Artaud, entre outros, se apropriaram da ideia de que as imagens desconexas, descarrilhadas, expandem a consciência e propiciam cada vez mais possibilidades de criação. Assim também pensou William Burroughs e Brion Gysin nos anos 1960 com os *cut-ups*. Nessa mesma trilha, a ideia collage minaria também movimentos como a *Internacional Situacionista*, *Provos*, o Movimento Concretista e Neoconcretistas no Brasil. Desde então, o deslocamento de figuras, imagens, ideias de um contexto a outro para dar nova significação passou a ser rotina nas vanguardas artísticas da segunda metade do século

para se criar qualquer coisa. Hoje, há também outras formas de expressão onde a collage comparece como princípio, como na arte de rua contemporânea com lambes, grafites e picho.

Infelizmente, no Brasil, convencionou-se chamar genericamente de "colagem" todas essas experimentações, e todas as outras que surgiram a partir da segunda metade do século XX: *assemblages*, *décollages*, *combine painting*, *box form*, *tableaux pliés*, *cut-ups*, entre outras. Na música eletrônica, o princípio da collage também está presente, principalmente na ideia de montagem através de expressões como *samples*, *remix*, *patches* e *medleys*.

O princípio da montagem-collage não cessaria de se disseminar, inclusive aparecendo no pensamento científico. Um exemplo notável se encontra na filosofia, nas obras de: Walter Benjamin, que utilizava o termo *montagem* para abordar a fragmentação da experiência moderna e a natureza descontínua da realidade; Jacques Derrida, que empregaria o termo *enxerto* para analisar a desconstrução de textos e discursos, questionando a noção de um significado original e fixo; e Gilles Deleuze, que utilizava o conceito de *agenciamento* para descrever as relações dinâmicas e complexas entre heterogêneos, explorando a multiplicidade e a fluidez do mundo. É importante ressaltar que, embora esses filósofos não utilizassem diretamente a terminologia da collage, seus trabalhos demonstram uma profunda afinidade com os princípios e as técnicas dessa prática artística. O tema da montagem e suas correlações será tratado em detalhes no capítulo sobre Montagem, logo mais.

4 A collage como trajetória amorosa.

Etimologicamente, a palavra collage é um derivado do verbo francês *coller*, que significa, literalmente, “colar”. *Colle* significa cola, entretanto, essa definição em nada nos ajuda ou dá pistas ao amplo âmbito que a collage compreende. É, talvez, em seu sentido mais antigo, na língua latina, na palavra *colegare*, que podemos nos aproximar melhor à essência da collage. Para tanto, nada melhor que ampliar o significado do que associar a collage ao verbo imaginário “colegar”, algo entendido no sentido daquelas figuras que andam juntas, estão juntas na escola. Entretanto, o fundamento da collage não reside na cola. O colar, grudar não constitui a etapa mais significativa do procedimento. Inclusive podemos afirmar sem receio que existe collage sem cola. A célebre frase de Max Ernst define bem o pegajoso da questão: “Se as plumas fazem a plumagem, a cola não faz a collage”³ (Ernst, 1982, p. 200).

³ Além desse livro de Ernst, são referenciais para o estudo da collage: *Les Collages Paris* do francês Louis Aragon, publicado pela Editora Hermann (1965); *Collage em nova superfície* do brasileiro Sérgio Lima, publicado pela

Em seu livro *A collage como trajetória amorosa*, Fernando Fuão apresenta a collage desde o entendimento dos surrealistas e propõe concebê-la inusitadamente como uma trajetória amorosa, retiraria essa ideia de Roland Barthes de seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (1982)⁴, cuja estrutura praticamente se assemelha também a uma collage, incorporando citações de Sócrates, Platão, Verlaine e Goethe. Essa trajetória poderia ser compreendida a partir de três etapas, cada uma correspondendo a uma ação característica da collage: o “recorte”, o “encontro” e a “cola”.

A primeira delas, o *recorte*, é a resultante de uma captura, seleção, organização e classificação das imagens. Liberta-se figuras de seu contexto de origem no qual estavam inseridas, transformando-as em fragmentos que serão posteriormente conjugados; esta etapa inaugura o processo de criação. O recorte constitui-se na construção do abismo, na perda do chão, do amparo, produz a descontinuidade e *diferença*, no sentido derridiano, obrigando os seres, as figuras, a mudarem seu sentido e a se comunicarem de maneiras distintas. O material resultante desta operação constitui-se no que se denomina por *fragmentos* ou *figuras*. Os fragmentos, nesse sentido, acabam se tornando objetos próprios, autônomos, que aguçam a imaginação ao entoar possibilidades de reconstrução de novos sentidos.

A fase seguinte consiste em montar, casar essas figuras recortadas. A este movimento, ou momento, ele utilizou a expressão Encontros, que serve para designar toda a sorte de aproximações que as figuras, liberadas de seu contexto anterior, costumam realizar. É o instante em que o movimento da produção se acelera e as figuras podem dançar umas sobre as outras sem compromisso, livres. É neste momento que acontece a possibilidade de ocorrer o “acaso” (*hazard*), através das figuras da “Espera” e da “Errância”. Vejamos: essa lógica do encontro é a mesma que se encontra na Hospitalidade, uma relação entre hospedeiro e hóspede, hospitalidade e hostilidade (*hostipitalidade*) tal qual nos apresentou Jacques Derrida, e

Editora Parma (1984) e *Collage: um testemunho fenomenológico* de Nelson de Paula, com edição independente (1984).

⁴ Há uma passagem de Barthes na qual explica esse trajeto amoroso, e que permite dar o salto analógico para o próprio princípio da collage. “Se bem que o discurso amoroso seja apenas uma poeira de figuras que se agitam segundo uma ordem imprevisível, como uma mosca voando, num quarto, posso atribuir ao amor, pelo menos retrospectivamente, imaginariamente, um movimento organizado: é por essa fantasia histórica que às vezes faço do amor: uma aventura. O trajeto amoroso parece então seguir três etapas (ou três atos): a primeira é instantânea, a captura (sou raptado por uma imagem); em seguida vem uma série de encontros (encontros pessoais, telefonemas, cartas, pequenas viagens), no decorrer dos quais exploro, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio. Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à continuação: a continuação é o longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa, vivendo então, sem trégua sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro” (Barthes, 1982, p. 84).

trasladada para a collage no ensaio de Fernando Fuão, *A collage como trajetória amorosa* e o sentido de hospitalidade e acolhimento em Derrida (2014).

A collage enquanto topologia dos encontros obriga as figuras recortadas a narrar outras histórias, muitas vezes distintas daquelas a que foram originalmente destinadas a representar. O fantástico dos encontros reside na quase sempre divergente conjugação de perspectivas: a visão do outro, a minha e a dos demais podem coexistir em uma multiplicidade de referentes perceptivos espaço-temporais. No entanto, a maioria dos estudos sobre a collage, ingenuamente, a tratam como um jogo de oposição, um binarismo entre recortar-colar, rasgar-costurar, desmontar-montar, separar-unir, extrair-embutir, dispersar-organizar, quebrar-colar, cortar-costurar, ignorando o intervalo significativo entre essas etapas. Até mesmo os linguistas nos anos sessenta e oitenta a trataram como uma linguagem de oposição, sem explicar como se dá a articulação real dessas figuras. Sergio Lima (1984) desbravou novos caminhos ao inseri-la na concepção fenomenológica dos Encontros e da Festa. Nesse sentido, a ‘fenomenologia dos encontros’ parece bastante oportuna para explicar este espaço de atuação, quase inexplicável, do encontro das figuras, localizado exatamente no meio dos dois extremos, entre o cortar e o colar.

Por fim, a *cola*, fixa uma figura a outra, criando uma ponte que conecta dois ou mais territórios. A cola consagra a união, conclui, vincula. É uma síntese. É o lugar decisivo, do arrebatamento, de ir em frente ou retornar — colar ou não colar. Em cada etapa, revela-se o significado que se esconde por trás de cada ato, evidenciando que a utilização desses instrumentos e materiais (tesoura, figuras de papel e cola) não são neutros, e possuem em sua essência um profundo significado simbólico, muitas vezes desconhecido.

O fenômeno amoroso na collage não se dá somente através da linguagem, é mais profundo. Se houvesse uma explicação desse fenômeno talvez o olhar fosse a resposta. O olhar no amor é perspicaz, instantâneo e fulminante. Diz tudo de um golpe só. É literalmente a janela, o buraco mais expressivo do pensamento, da alma. Ironicamente, o discurso amoroso, ao contrário da pintura renascentista, não trabalha com a óptica clássica, porque é cego por natureza. Entretanto, levando a collage a outro âmbito, tal como a fenomenologia dos encontros, pode-se proporcionar um incremento em suas investigações. O mais apropriado seria, nesse caso, evocar Sergio Lima mais uma vez, dizendo que: “Toda linguagem é uma reunião onde pode haver encontros. Toda linguagem encontrada é uma collage.” (Lima, 1984, p. 135).

No encontro tudo perde clareza e identidade. O encontro amoroso é justamente isso, a perda de significado de cada um, de cada figura que renuncia, querendo transportar-se para outra figura. A figura do outro. Quando se tenta levar a collage a essa espécie de jogo, convém

lembrar que o espaço do jogo amoroso, apesar de algumas similitudes, não é o de uma estética contemplativa, de uma ética passiva. Não se resume a uma composição de fragmentos, a uma articulação estética de fotografias recortadas, a uma disposição. A atração que move as figuras não é estética e tampouco obedece às leis da fotogenia. É uma questão de atração amorosa que depende apenas do profundo significado com o qual o corpo-figura se revela numa conjunção simbólica.

5 Montagem e Coleção

Grosso modo, pode-se dizer que o pensamento maquínico entranhou-se no pensar humano no século XVIII e principalmente no XIX; como se o pensar humano fosse 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.

Vejamos alguns desdobramentos da palavra collage: *colli*, acolhimento, coleções, colecionador, exotismo, colonialismo, gabinete de curiosidades, montagem. Essas palavras suscitam os inícios da era da produção maquínica, a industrialização dos processos e uma severa domesticação por parte do Estado, onde a doma e a regularização da língua se fizeram presentes.

Não buscaremos expor ou dar continuidade à história dos movimentos em si (como o cubismo, surrealismo, o dadaísmo...), nosso interesse recairá a partir de agora em seus vínculos e sinonímias, principalmente na ideia de montagem e nas possibilidades que são despertadas como reação a reprodução desenfreada das imagens na “Era da reprodutibilidade técnica”, que hoje são mais onipotentes e onipresentes do que Walter Benjamin (1987) poderia imaginar um século atrás, ou mesmo o que pensara Vilém Flusser nos anos 70 em sua *Filosofia da Caixa Preta* (1985). Vivemos um tempo de adoração às imagens, agora esvaziadas de qualquer sentido que não seja o próprio ego. Imagens que se tornaram produtos e meios de consumo, converteram-se em produção — e reprodução — totalitária. Ferramentas de ver o mundo por uma mesma ótica, sem movimentar o pensamento e criar coligações, acolhimentos, novos arranjos, produzindo só mais do mesmo — *mass media* — numa constante fragmentação, inclusive da percepção.

Como tantas outras palavras derivadas do latim, “*coler*” originalmente teve um significado que provém da agricultura, assim como, “*legere*” significando: “colher, escolher, recolher”, palavra que se referia às pessoas que coletavam e retiravam do pé os melhores frutos, os melhores cachos. Colecionavam. A sua vez, “*co*” mais “*legere*”, *colegere* adquire seu sentido

de escolher objetos para formar um conjunto com características comuns, formando então: uma coleção. “*Legere*”, também está próxima do verbo “*ligare*”, prender, atar, ligar: *collegar*; portanto significando: estar junto, andar próximo, como colegas mesmo.

É nesse sentido que a palavra collage compreende seu âmbito, não apenas em “*coller*”, palavra francesa para ‘colar’; mas sobretudo no sentido e sentir que está no poético dos encontros, no formar “*com-junto*”, partilha e existência, “coligar” a experiência formando laços para um fim, um fio comum. *Coller (coli)* é também o radical de acolhimento, assim, depreende desse fato que o colecionador também pode ser aquele que sabe colher, escolher, e acolher ligando uma coisa com outra (*coligare*); lendo e percebendo nexos e vínculos entre realidades dispersas, que muitos não conseguem observar na maioria das vezes. Fato este que nos coloca o colecionador em sua essência como um *collagista* também; aquele que percebe relações inusitadas entre as coisas do mundo. Na verdade, todo *collagista* é um colecionador, ele sabe que para fazer collages precisa de alguns ou muitos fragmentos, muitas peças que ele deliberadamente escolhe para compor seu acervo ou tesouro.

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* 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, uma constelação. Aqui nos atrai seu interesse também sobre a questão da memória e do tempo; do guardar, do *mêmité*, um sentimento de felicidade que ele saboreava com um cuidado particular, expresso no seu ensaio: *Fuchs o Colecionador* terminado pouco antes de 1940, ano de seu suicídio em Portbou na França, quando prefere se matar a ser deportado pela *gestapo* para um campo de concentração nazista.

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 o espectador tem um papel fundamental na produção de significados

diante dessas imagens e ou objetos coligados. Dessa posição, também decorreu algumas tentativas acadêmicas e extra-acadêmicas de uma nova montagem da história, incluindo a história da arte, como veremos a seguir.

Muito do pensamento de Benjamin foi respaldado hoje pelo resgate de um personagem fundamental para compor esses elos fora da historiografia oficial, ainda que de uma geração anterior: Aby Warburg, conhecido por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano. Descrente da história linear dos fatos e imagens, sobretudo das histórias da arte estetizantes (Agamben, 2006), Warburg começou em 1924 sua coleção: o *Atlas Mnemosyne*, uma reunião ímpar e inédita composta por milhares de imagens de várias épocas (reproduções fotográficas de pinturas, arte gráfica, escultura, fotos, cartões postais e diversos tipos de materiais impressos publicitários). O Atlas, entretanto, não era apenas uma coleção, mas uma invenção expográfica e metodológica. As imagens e/ou objetos eram fixados sobre painéis forrados de tecido preto e sua montagem estava em constante modificação e deslizamento. Warburg chamava seu *Atlas Mnemosyne* de “histórias de fantasmas para adultos” (Didi-Huberman, 2010). Sua última versão continha 63 painéis de 170 por 140 centímetros.

Warburg era um colecionador de imagens, mas não um mero colecionador. Ao articular imagens aparentemente díspares, ele construiu e desconstruiu a história da arte linear, colonizadora e positivista característica dos séculos 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 fotografias. Percebia e estabelecia articulações extratemporais, montando-as lado a lado para que os observadores também pudessem perceber essas relações. A compilação dessas imagens em painéis individuais foi capaz de criar pontes inéditas entre os séculos, quando não entre milênios, de maneira concisa e sem palavras, apenas 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 complexa 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 suas próprias compreensões. Guardemos essa ideia: a montagem está para além do domínio da palavra escrita, constituindo-se em outra fala, escrita, linguagem – imagética.

Benjamin, Warburg e os surrealistas estavam imersos no que poderíamos associar ao *Zeitgeist*, o espírito da época da máquina e da montagem, onde o princípio da livre associação de imagens e ideias era fundamental. Não é de se surpreender que a própria teoria da collage esteja impregnada da teoria freudiana, e que algumas expressões da psicanálise também advêm

da indústria. Questões terminológicas que poderiam vir tanto de um campo como de outro estão presentes e fundamentaram as próprias teorias. Por exemplo: castração, censura e repressão. Ou mesmo a cola e a colagem, que se apresentam como *visco*, viscosidade, ou palavras como “mecanismos de defesa”.

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 algo chegou até, pelo menos, a década de 1960-70, quando ainda se colecionava moedas de todos os tipos, selos, até papel de balas, carteiras de cigarros e latas de cerveja etc. Entretanto, Fuchs foi um pioneiro, fundou um arquivo único em sua espécie, pois documentava a história misturando a história da caricatura, a arte erótica e os quadros de costumes. Benjamin destacaria ainda outra circunstância: Fuchs também foi um pioneiro da teoria materialista da arte. No entanto, o que fez desse materialista um colecionador foi a intuição, mais ou menos clara, da situação histórica em que se viu inserido.

Em primeiro lugar, é preciso referir que Fuchs rejeitou a visão classicista da arte, cujos vestígios ainda eram visíveis em Marx. Segundo Benjamin, em Fuchs já não encontramos os conceitos que haviam servido à burguesia para desenvolver sua concepção de arte, nem da beleza aparente, tampouco da harmonia. Em outras palavras atuais, Fuchs já fazia colagens com objetos. Suas coleções também eram *collages-montagens* entre representações e objetos heteróclitos. Ou melhor: as collages não deixam de ser também coleções, criadas de partes, antes fragmentadas., o que difere uma da outra é a topologia, o lugar e o suporte.

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 furtados das colônias. 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 aos 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. A Coleção era por si uma *collage-montagem* dos fragmentos retirados de diversos tempos, locais e culturas do mundo.

Grande parte desses gabinetes começou a desaparecer durante os séculos XVIII e XIX, sendo substituídos pelas instituições oficiais: as coleções privadas das quais são antecessores diretos, e os museus. Estes últimos, por 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, uma total redução das possibilidades dos encontros inusitados e de outras possibilidades de ser vista a história, características das montagens que nos interessam. E, segundo uma intencionalidade projetada, curada - que não permite grande margem ao acaso - principalmente até a segunda metade do século XX. Não é por acaso que o advento da criação dos museus nacionais coincidiria também com o positivismo e evolucionismo, classificando e organizando os objetos do passado ou do presente, numa espécie de doma e redoma sobre os livres objetos da cultura. Esse era e é ainda o ditame da História Universal da Civilização.

Com o estabelecimento dos Estados modernos 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 *Grand Palais* de 1897 (Paris) para a Exposição Universal de 1900, formulados para abrigar o eventos, os pavilhões são ainda hoje testemunhas do pensamento moderno-maquínico e da domesticação. A montagem no universo da arte está na contramão dessas inteligências tecnológicas e homogeneizadoras. Ela é uma montagem de fragmentos e de diferenças, uma montagem descolonizante, obviamente, porque expropria objetos.

6 Síntese

Lévi-Strauss em seu livro *O Pensamento Selvagem*, demonstrou, na década de 60, ao criar a categoria do *bricoleur*, uma forma de pensar dos povos originários ancestrais. Ele colocava o pensamento do *bricoleur*, o "pensamento selvagem", em oposição e no mesmo nível do 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. É também o catador de resíduos na cidade, o que vive das sobras.

Embora Benjamin e Warburg sejam considerados marcos para o conceito operativo de montagem na história da arte e também em outras áreas, nossa breve genealogia da montagem/collage, como demonstrou Lévi-Strauss, deve remontar a um passado bem mais distante. Acreditamos que o que diferencia o pensamento do *bricoleur* do engenheiro seja a razão, a partição, o *ratio* e a separação do mundo. Racionalismo significa divisão, análise e decomposição. E é exatamente essa a questão em essência da collage: recolar o que a razão separa, corta e isola; e reagrupar esses fragmentos sob uma nova organização a serviço de uma revolução do imaginário e do político. Pensar também a arte a partir do que sobra e do que difere.

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*, ao analisar os crimes praticados pelos jesuítas 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 trouxe 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 de Walter 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 civilizatórias domesticadoras, não por mera coincidência o interesse dos surrealistas aos povos originários da América Latina e África. 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 mesmo efeito da *collage-montagem*: unir a uma unidade primordial o fragmentado. Essa operação, agora ritualística e mágica, busca conectar, juntar-se à origem, compor esse caminho de *collage-montagem* é, antes de tudo, realizar a si mesmo. Juntar as partes que compõem um modo de estar e compreender o mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la Science sans Nom. In: AGAMBEN, Giorgio. *La Puissance de la Pensée*. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006. p. 107-126.

ARAGON, Louis. *Les Collages*. Paris: Editora Hermann. 1965.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.

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

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Reina Sofía, 2010.

ERNST, Max. *Uma Semana de Bondade*. Paris: Éditions Jeanne Bucher, 1934.

ERNST, Max. *La Femme 100 têtes*. Paris: Éditions Jeanne Bucher, 1929.

ERNST, Max. *Escrituras*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 1982.

ERNST, Max. Collage “ou lá embaixo, está indecente amazona em seu pequeno deserto privado” (22,5x21,6cm). 1929/30. Coleção Particular. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2020/02/06/the-collages-of-max-ernst/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Hucitec, 1985.

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

FUÃO, Fernando. A collage como trajetória amorosa e o sentido de hospitalidade: acolhimento em Derrida. *Ensaio Filosóficos*, Volume IX, mai. de 2014. Disponível em: https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo9/Fernando_Fuao.pdf Acesso em: 12 mar. 2024.

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

LIMA, Sérgio. *Collage em nova superfície: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico*. São Paulo: Massao Ohno; Parma: Raul di Pace, 1984.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. 6ª ed. Madrid: Akal, 1994.

PAULA, Nelson de. *Collage: um testemunho fenomenológico*. São Paulo: edição independente. 1984.

SHKLOVSKY, Viktor. *Theory of Prose*. Trad. Benjamin Sher. Illinois: Dalkey Archive Press, 2009.

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

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

WESHER, Herta. *La História del collage, del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. 1980.

Artigo submetido em: 14 mar. 2024

Aceito para publicação em: 09 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139324>