UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes - CAMPUS SÃO PAULO

SOFIA LEMOS TOMAZ DE AQUINO

UMA INVESTIGAÇÃO DO USO DE MATERIAIS DO COTIDIANO NO PROCESSO CRIATIVO DA COLAGEM

São Paulo
2025

SOFIA LEMOS TOMAZ DE AQUINO

UMA INVESTIGAÇÃO DO USO DE MATERIAIS DO COTIDIANO NO PROCESSO CRIATIVO DA COLAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos
Orientador: Profº Dr. Sergio Romagnolo

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

A657i Aquino, Sofia Lemos Tomaz de, 1984-

Uma investigação do uso de materiais do cotidiano no processo criativo da colagem / Sofia Lemos Tomaz de Aquino. – São Paulo, 2025.

105 f. : il.

Nome artístico da autora: Sofia Lemos.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Colagem (Arte). 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Romagnolo, Sérgio, 1957-. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 702.812

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

SOFIA LEMOS TOMAZ DE AQUINO

UMA INVESTIGAÇÃO DO USO DE MATERIAIS DO COTIDIANO NO PROCESSO CRIATIVO DA COLAGEM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arte área de concentração em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 19/09/2025

Banca Examinadora

Profº Dr. Sergio Romagnolo
UNESP/ Orientador

Prof. Dr.Gustavo de Moura Valença Motta
UNESP

Profa. Dra. Branca Coutinho de Oliveira
ECA/USP

Dedico esse trabalho àquelas pessoas que me ajudaram a realizar este sonho:
Clarice, que acompanha a minha vida de mestranda desde os tempos na barriga, e o *Fi*, meu amor, que incentiva a minha luta e abre meus olhos e me acolhe em momentos de descrença. Vocês são tudo.

RESUMO

Apresento em *Uma investigação do uso de materiais do cotidiano no processo criativo da colagem* uma série de experimentos realizados no âmbito das Artes Visuais desde 2020, momento em que a colagem se torna a protagonista no conjunto das operações poéticas empreendidas durante as investigações em curso naquela época. Nesse contexto, descrevo o processo criativo que envolveu etapas como selecionar imagens, recortá-las e reinventá-las segundo novas composições de cores, formas, manchas, linhas, direções, dimensões, texturas e materiais, em síntese, das expressividades que o campo da visualidade abarca. Estão relatados aí os percursos trilhados no conjunto das experiências desenvolvidas, especificamente: a variedade de metodologias empregadas, as influências instigadoras, as inspirações decisivas, as intuições incontornáveis, tais como, no estudo das materialidades, as referências apontadas pelos artistas Henri Matisse e Beatriz Milhazes as quais tiveram caráter mais do que instrutivo, sugestivo. Da mesma forma, esta dissertação busca traçar o plano conceitual em que os acontecimentos estéticos resultantes das operações poéticas envolvidas na pesquisa se refletem, como o quê está na base do romance de Ítalo Calvino *As cidades invisíveis*; ou o quê fundamenta a série *Sonhos*, da artista Grete Stern para a revista *Idílio*, do final dos anos 1940; ou ainda a lógica provocativa, rebelde e subversiva das obras dadaístas de Hannah Hoch. Por fim, encerro esta exposição textual analisando a potencialidade da tradução intersemiótica como criação, isto é, o desenvolvimento de um processo criativo com base na tradução de um sistema de signos para outro, por meio da apropriação da obra *(Res)pira*, produzida e exposta em 2024 no *Atelier Paulista,* posteriormente transcriada e exibida em 2025 no Espaço das Artes (EdA) da USP, integrando a mostra *en-artnoc-tempos*, realizada pelo *Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade* (GPPM/ECA/USP/CNPq).

Palavras-chaves: colagem; bricolagem; fotomontagem; montagem; assemblage; poéticas visuais; apropriação.

ABSTRACT

In **An investigation into the use of everyday materials in the creative process of collage**, I present a series of experiments carried out in the field of **Visual Arts** since 2020, a moment when collage became the protagonist in the set of poetic operations undertaken during the ongoing investigations at that time. In this context, I describe the **creative process** that involved steps such as selecting images, cutting them out, and reinventing them according to new compositions of colors, shapes, marks, lines, directions, dimensions, textures, and materials—in short, the expressive qualities that the field of visuality encompasses. The paths taken in the set of developed experiences are reported here, specifically: the variety of methodologies employed, the instigating influences, the decisive inspirations, the unavoidable intuitions, such as, in the study of materialities, the references pointed out by artists **Henri Matisse** and **Beatriz Milhazes**, which were more than instructive—they were suggestive. Similarly, this dissertation seeks to trace the conceptual plan in which the aesthetic events resulting from the poetic operations involved in the research are reflected, such as what underlies **Italo Calvino's** novel *Invisible Cities*; or what grounds the series *Dreams*, by the artist **Grete Stern** for the magazine *Idílio*, from the late 1940s; or even the provocative, rebellious, and subversive logic of **Hannah Hoch's** Dadaist works. Finally, I conclude this textual exposition by analyzing the **potential of intersemiotic translation as creation**, that is, the development of a creative process based on the translation of one system of signs to another, through the **appropriation** of the work *(Res)pira* (Breathe), produced and exhibited in 2024 at Atelier Paulista, subsequently transcreated and displayed in 2025 at Espaço das Artes (EdA) at USP, as part of the exhibition *en-artnoc-tempos*, organized by the Poetics of Multiplicity Research Group (GPPM/ECA/USP/CNPq).

Keywords: collage; bricolage; photomontage; montage; assemblage; visual poetics; appropriation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Cidade da infância 12
Figura 2- Cidade progresso 13
Figura 3 - Cidade desigual 14
Figura 4 - Cidade paulistana 15
Figura 5 - Cidade oceânica 16
Figura 6 - Cidade das plantas 17
Figura 7 - Cidade Azul 18
Figura 8 - Cidade apagada 19
Figura 9 - Cidade: corrida do ouro 20
Figura 10 - Cidade: deriva 21
Figura 11 - Cidade sem memória 22
Figura 12 - Cidade colada 23
Figura 13 - Cidade: frente e verso 24
Figura 14 - Cidade sem saída 25
Figura 15 - Cidade crepúsculo 26
Figura 16 - Nova York 27
Figura 17 - Polaroid 28
Figura 18 - Estar juntas 29
Figura 19 - Instalação (Res)pira 30
Figura 20 - Um acordo com a alma e a sombra 31
Figura 21 - Mona Bethânia 32
Figura 22- Vida 33
Figura 23 - Possibilidades 34
Figura 24 - Uma nova chance 35
Figura 25 - Mulher do passado 36
Figura 26 - Mal-estar 37
Figura 27 - Detalhe da colagem 37
Figura 28 - Metade humano metade negócios 38
Figura 29 - Detalhe da colagem 38
Figura 30 - Apareçam malditos 39
Figura 31 - Detalhe da colagem 39
Figura 32 - Longevidade 40
Figura 33 - Detalhe da colagem 40
Figura 34 - Isso é o Brasil 41
Figura 35 - Rainha de Ouro 42
Figura 36 - Mulher Alumínio 43
Figura 37 - Não se sinta só 44

Figura 38 - Instalação (Res)pira 45
Figura 39 - pilhas de revista 51
Figura 40 - saco de recorte e recortes sobre à mesa 53
Figura 41 - Vida 54
Figura 42 - Possibilidades 54
Figura 43 - Dançarina Indiana de um museu etnográfico 55
Figura 44 - Uma nova chance 56
Figura 45 - Mulher do passado 56
Figura 46 - Exposição de colagem na Casa Lebre em Bragança Paulista 57
Figura 47 - detalhe de uma colagem 58
Figura 48 - detalhe de uma colagem 58
Figura 49 - detalhe de uma colagem 59
Figura 50 - detalhe de uma colagem 60
Figura 51 - registro da criação da colagem 60
Figura 52 - registo do jornal na frente de casa pelas manhãs 61
Figura 53 - La Guitare, Pablo Picasso 62
Figura 54 - Porta-Colagem Mungunzá 63
Figura 55 - registro da aplicação de lambe-lambe 64
Figura 56 - Isso é o Brasil 64
Figura 57 - Sabor Cereja 67
Figura 58 - Cidade dos sonhos 68
Figura 59 - registro do processo de criação da colagem 69
Figura 60 - Matisse criando com recortes de papel 69
Figura 61 - The Wine Press, Matisse 71
Figura 62 - Cartografia do papel, na Vórtice Cultural 72
Figura 63 - Cartografia do papel, na Vórtice Cultural 72
Figura 64 - cartaz da exposição “Cartografia do papel” 73
Figura 65 - Mulher de alumínio 74
Figura 66 - Não se sinta só 74
Figura 67 - LHOOQ, Marcel Duchamp 78
Figura 68 - detalhe da colagem Estar juntas 83
Figura 69 - capa da Revista Idílio 84
Figura 70 - coluna “A psicologia lhe ajudará 84
Figura 71- Sonho nº 26: O olho eterno 85
Figura 72 - Sonho nº 7: Quem será 86
Figura 73 - Sonho nº 71: Os sonhos dos espelhos 87
Figura 74 - Autorretrato 87
Figura 75- A vida é um espanto 88
Figura 76 - Marie Curie e Conceição Evaristo 90
Figura 77 - Ana Cristina Marques e Pina Bausch 90
Figura 78 - Conceição Evaristo e Frida Kahlo 90
Figura 79 - Gesto 1 91
Figura 80 - Gesto 2 91
Figura 81 - Gesto 3 91

Figura 82 - Exposição no Nou Restaurante 93
Figura 83 - impressões das colagens e prateleira 94
Figura 84 - instalação (Respira), 2025 95
Figura 85 - detalhe da janela 96
Figura 86 - detalhe das impressões das colagens 97

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11
2 EXPERIMENTOS POÉTICOS.....12
3 POR UMA DEFINIÇÃO DE COLAGEM.....46
4 PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS.....50
4.1 A escolha dos materiais.....50
4.1.1 Revistas e jornais.....50
4.1.2 Papéis de bala.....65
4.1.3 Papel Alumínio.....73
4.2 A presença da intuição do processo criativo da colagem.....75
4.3 O acaso na escolha dos objetos.....75
5 APROPRIAÇÃO.....77
5.1 Apropriações da Mona Lisa.....77
5.1.1 O ready-made como ato e operação poética.....81
5.2 Apropriações e fotomontagens.....82
5.3 Apropriações, colagem e bricolagem.....92
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....99
REFERÊNCIAS.....100

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo mostrar a operações poéticas na produção das colagens artísticas.

Para maior entendimento, apresento no capítulo dois uma seleção de experimentos poéticos, em que se escolhem algumas colagens dentro de um recorte a partir de 2020, com o objetivo de situar o leitor acerca da produção artística que é o cerne desta pesquisa.

No capítulo três, buscou elencar os principais entendimentos dos termos presentes no universo da colagem e que serão explorados nesta dissertação, tais como: colagem, bricolagem, fotomontagem, montagem e assemblage.

Por conseguinte, no capítulo quatro, investigo o processo artístico que envolve a produção, bem como os materiais que impulsionam o trabalho: a escolha dos papéis, o uso das embalagens de balas, revistas, jornais, as colas, os tipos de recortes, as formas de apresentação. É neste momento em que apresento um leque de artistas que são referência e têm afinidade com o trabalho, tais como Beatriz Milhazes, Henri Matisse e Hannah Hoch.

No quinto capítulo são apresentados os conceitos de apropriação e como dialoga com a colagem, fotomontagem e bricolagem. Mostrou a relação das minhas colagens com Duchamp, destacando-se a obra L.H.O.O.Q, de 1930, no espectro da apropriação por meio do ready-made. Logo em seguida, trago um diálogo entre a fotomontagem *Estar juntas* com os trabalhos da série *Sonhos* de Grete Stern, mas sobretudo e a importância do *tempo* no processo de criação, uma vez que um trabalho evolui de tal maneira que uma instalação e três colagens, de repente viram um só corpo.

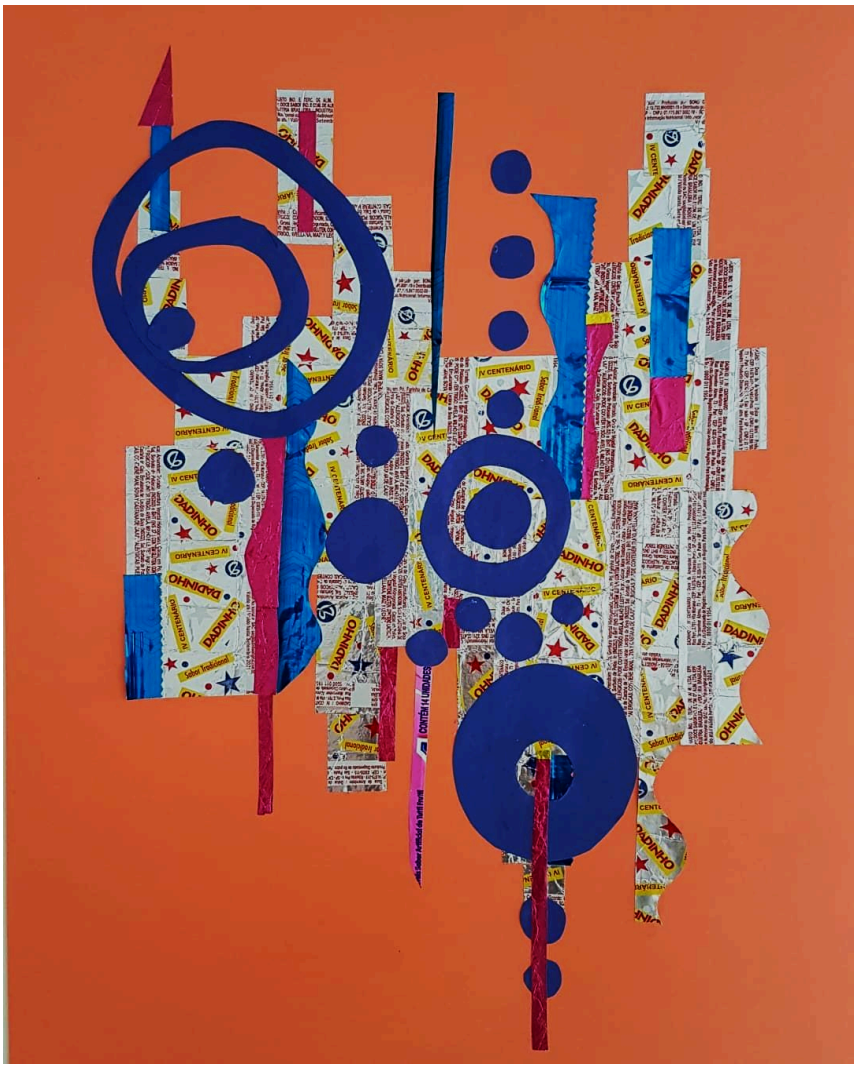
Finalizo esta dissertação com uma investigação dos procedimentos artísticos da instalação *(Res)pira*, exposta entre 18 de agosto e 8 de setembro de 2025 na mostra “en-artnoc- tempos”, organizada pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Multiplicidade (GPPM), no Espaço das Artes da USP (EdA).

2 EXPERIMENTOS POÉTICOS

Apresento neste capítulo alguns trabalhos de experimentação em colagem, fotomontagens, bricolagem e assemblage que servem de objeto de estudo da investigação proposta.

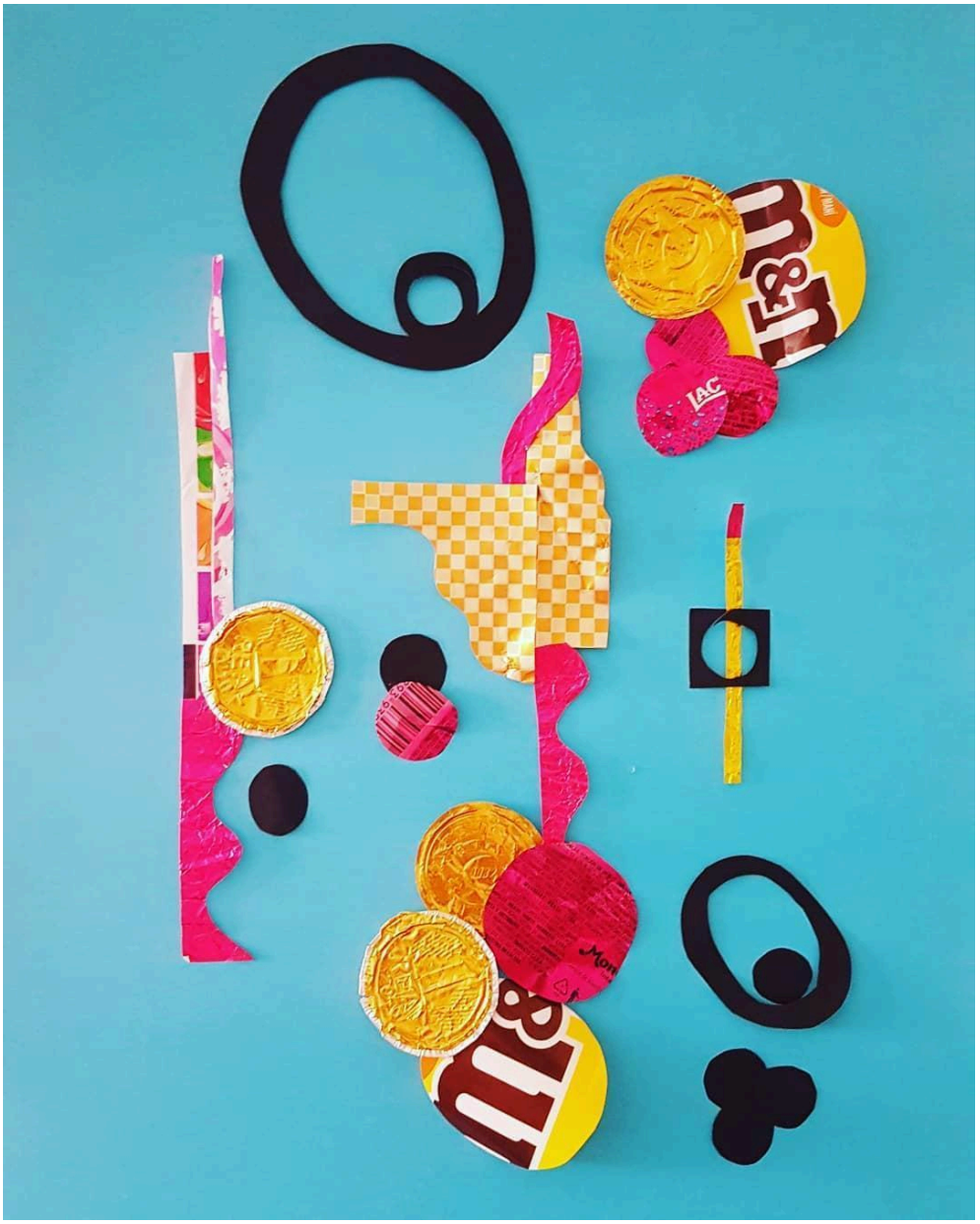
Para iniciar, fiz um recorte na minha produção de colagem, selecionando principalmente os trabalhos produzidos a partir de 2020, período pandêmico em que se iniciei a série *Cidades coladas*, em que faço uso da cor, dos materiais da vida cotidiana e de desenhos abstratos com a tesoura. Mais adiante, apresentei colagens realizadas com papéis de revista, jornais e alumínio; fotomontagens em preto e branco e a instalação *(Res)pira* que será discutida no capítulo final.

Figura 1 - *Cidade da infância*



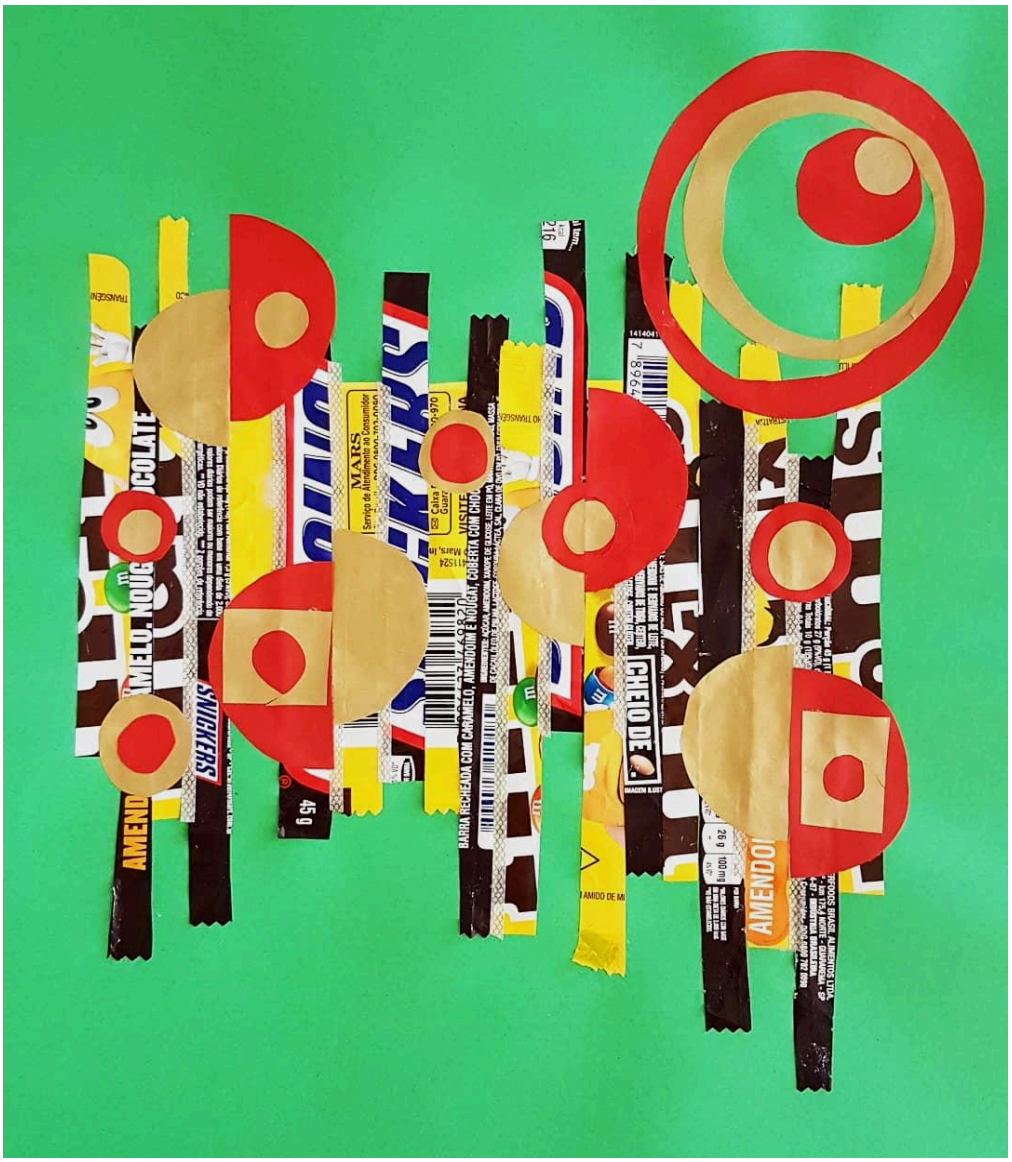
Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 2 - *Cidade progresso*



Fonte: elaborado pela autora. 2020
Legenda: colagem sobre papel,33x24 cm

Figura 3 - *Cidade desigual*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 4 - *Cidade paulistana*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 5 - *Cidade oceânica*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 6 - *Cidade das plantas*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 7 - *Cidade Azul*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 8 - *Cidade apagada*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 9 - *Cidade: corrida ao ouro*



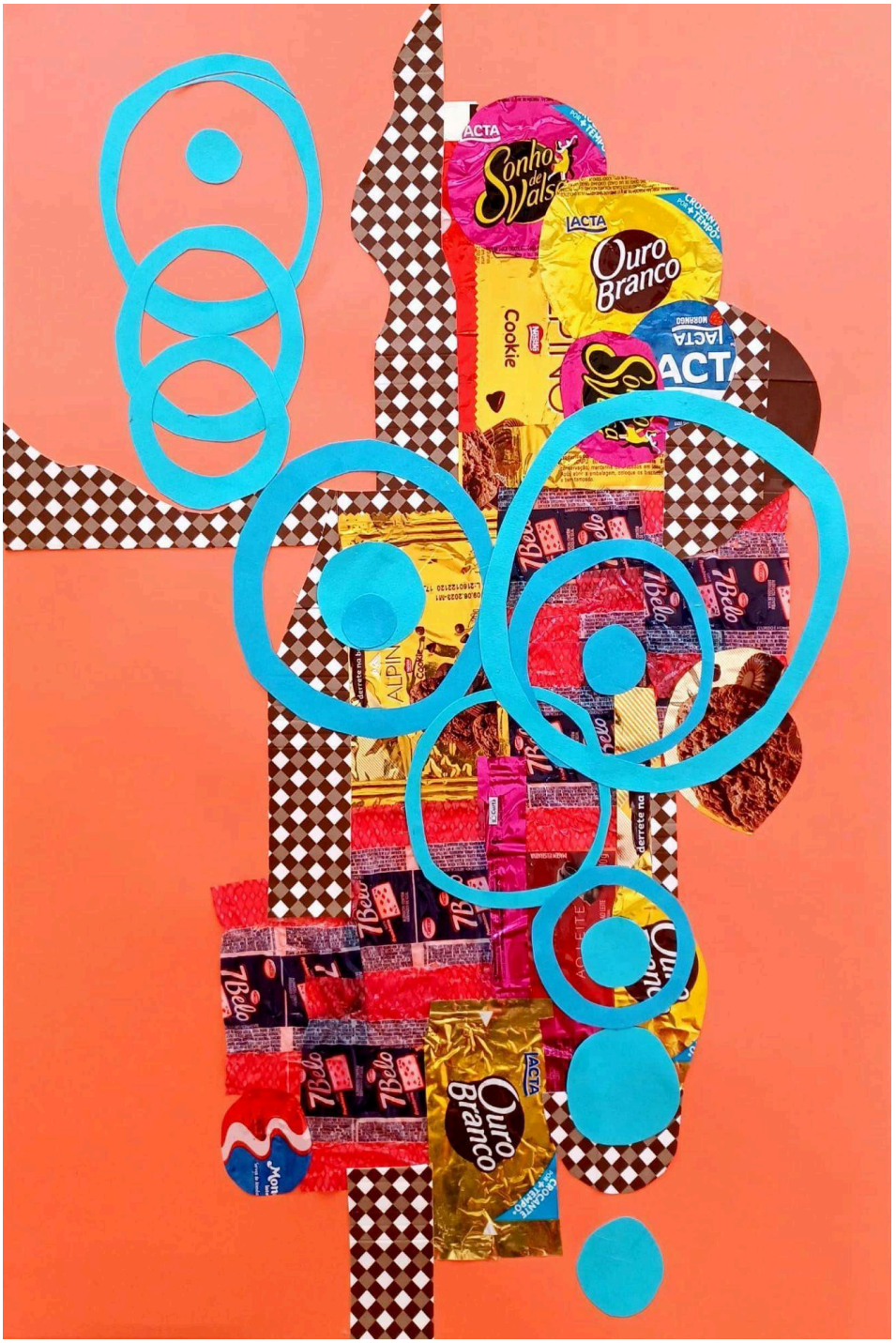
Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 35x24 cm

Figura 10 - *Cidade: deriva*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x24 cm

Figura 11 - *Cidade sem memória*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel, 45x35 cm

Figura 12 - *Cidade colada*



Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 33x24 cm

Figura 13 - *Cidade: frente e verso*



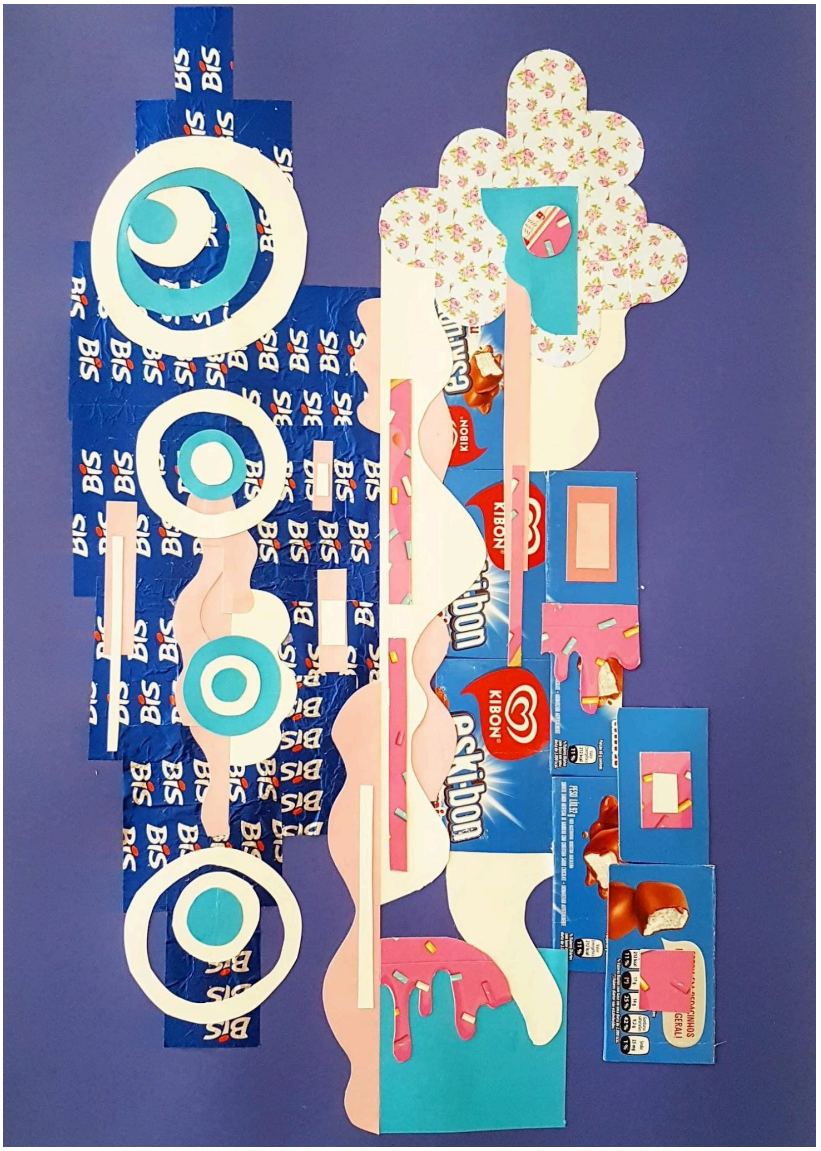
Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 14 - *Cidade sem saída*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 33x24 cm

Figura 15 - *Cidade crepúsculo*



Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 51x36 cm

Figura 16 - *Nova York*



Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 35x25 cm

Figura 17 - *Polaroid*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel, 34x27 cm

Figura 18 - *Estar juntas*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel, 30 x 30 cm

Figura 19 - Instalação *(Res)pira*



Fonte: elaborado pela autora, 2024

Figura 20 - *Um acordo com a alma e a sombra*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel, 43 x 34 cm

Figura 21 - *Mona Bethânia*



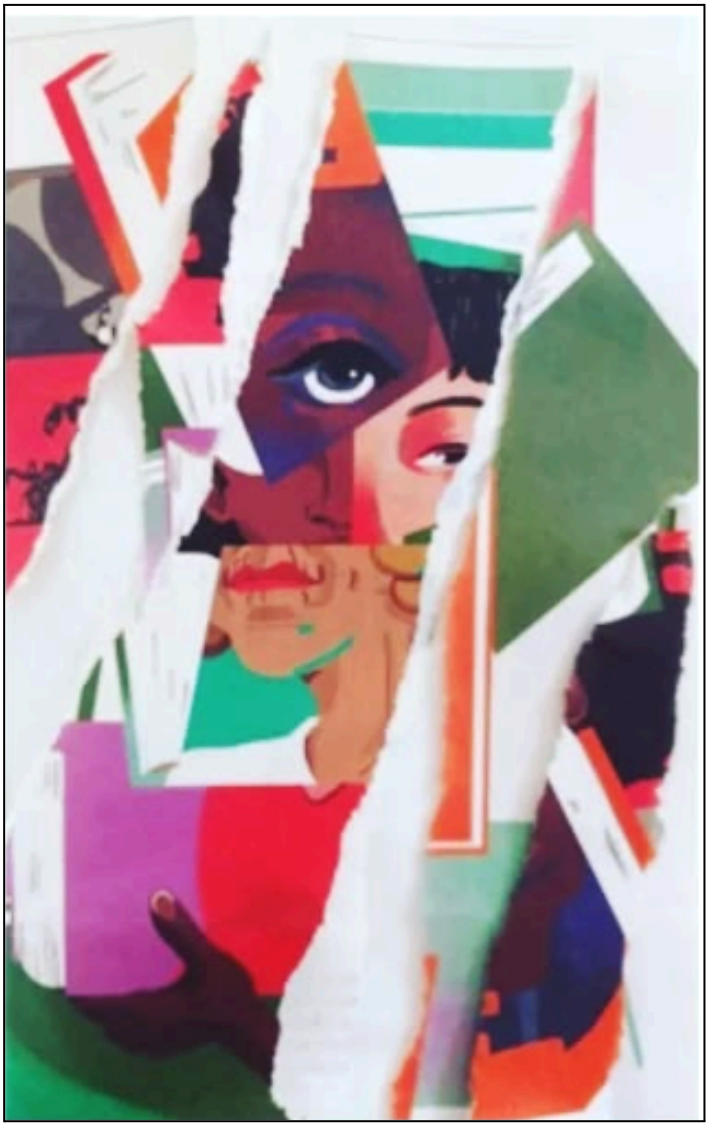
Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 51 x 36cm

Figura 22 - *Vida*



Fonte: elaborado pela autora, 2024
Legenda: colagem sobre papel

Figura 23 - *Possibilidades*



Fonte: elaborado pela autora, 2024
Legenda: colagem sobre papel

Figura 24 - *Uma nova chance*



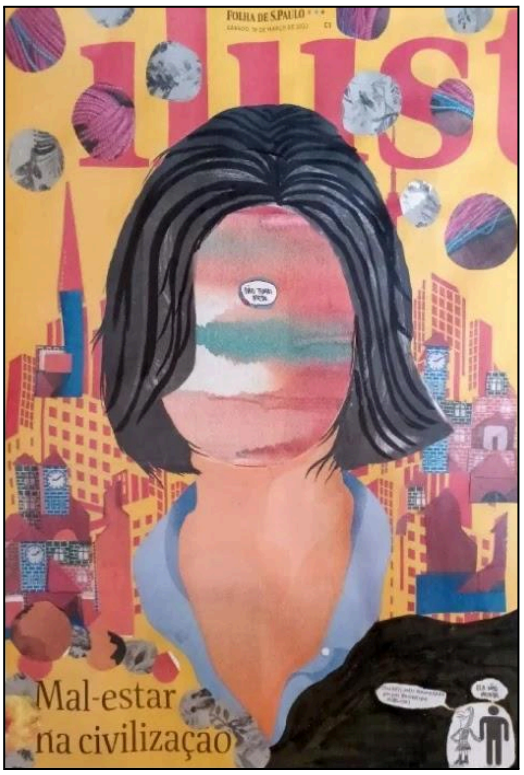
Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel

Figura 25 - *Mulher do passado*



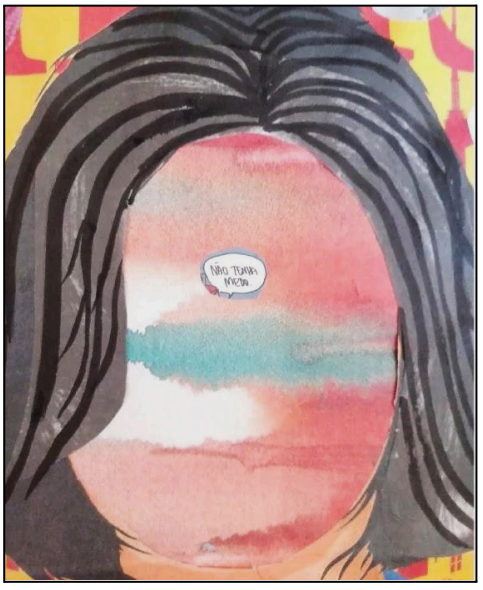
Fonte: elaborado pela autora, 2025
Legenda: colagem sobre papel

Figura 26 - *Mal-estar*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel de jornal, 56x32 cm

Figura 27 - Detalhe da colagem



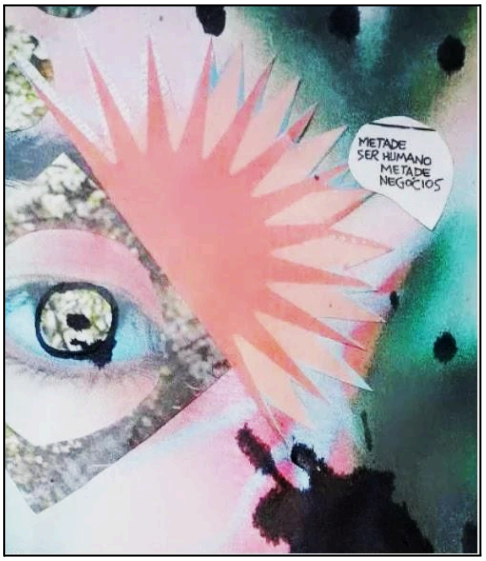
Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 28 - *Metade humano metade negócios*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel de jornal, 56x32 cm

Figura 29 - Detalhe da colagem



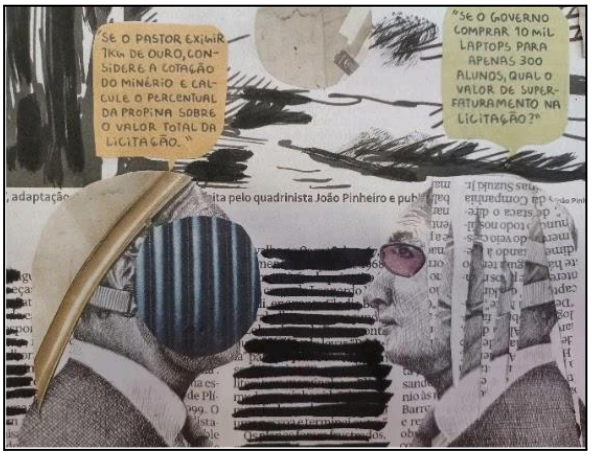
Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 30 - *Apareçam malditos!*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel de jornal, 56x32 cm

Figura 31 - Detalhe da colagem



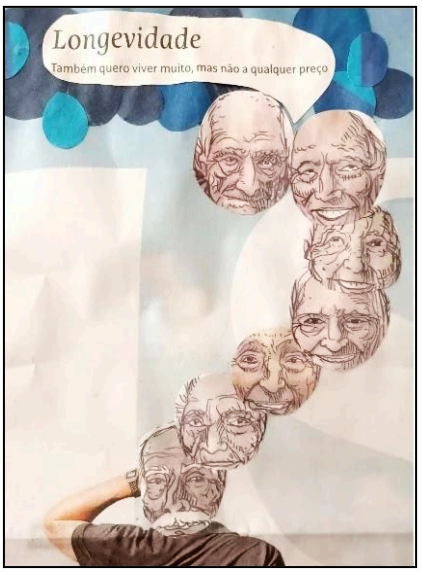
Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 32 - *Longevidade*



Fonte: elaborado pela autora, 2022
Legenda: colagem sobre papel de jornal, 56x32 cm

Figura 33 - Detalhe da colagem



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 34 - *Isso é o Brasil*



Fonte: elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel

Figura 35 - *Rainha de ouro*



Fonte: elaborado pela autora, 2017
Legenda: colagem sobre papel, 34x25 cm

Figura 36 - *Mulher alumínio*



Fonte: elaborado pela autora, 2017
Legenda: colagem sobre papel, 34x25 cm

Figura 37 - *Não se sinta só*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel, 34x25 cm

Figura 38 - instalação *(Res)pira*



Fonte: elaborado pela autora, 2025

3 POR UMA DEFINIÇÃO DE COLAGEM

A colagem pode ser entendida e interpretada de maneira ampla a partir de muitos vieses. Segundo o dicionário *online* de arte do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), no qual se define **colagem** como "a técnica quanto à obra de arte resultante, na qual fragmentos de papel e outros materiais são organizados e colados [...]" (2024, tradução nossa).

Para Rosalind E. Krauss, cabe trazer à luz sobre a técnica da colagem:

> A característica *principal* da colagem (...) sua radicalidade no âmbito da produção cultural, é que esses são materiais perecíveis.(...) O desafio da arte está visível sobretudo pelo uso do jornal, embora todos os objetos de papel – os pacotes de cigarro, as caixas de fósforo, o papel de parede, os rótulos da loja de departamento e de garrafa – ostentem de modo igualmente manifesto de ligação com, uma fonte de cultura de massa, dando de ombros, assim para a sagrada preservação da alta cultura e de seus valores. (Krauss, 2006, p. 83).

Outra definição do verbete é do alemão Max Ernst, um dos principais artistas da cena surrealista, que na publicação "*Qual é o mecanismo da colagem?*", de 1936[1], traçou o seguinte pensamento:

> Uma realidade pronta, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente na presença de uma outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar onde ambas devem ser deslocadas (sobre uma mesa de dissecção), escapará por isso mesmo à sua destinação ingênua e à sua identidade (...) Essas imagens chamavam-se a si mesmas planos novos, devido aos seus encontros nem novo desconhecido (o plano de não conveniência). (Chipp, 1999, p. 432-433)

Entendo a colagem também como procedimento artístico que pode se dividir em três maneiras de operar. Nesse sentido, destaco o pensamento do Décio Pignatari, que distingue o termo colagem de montagem e bricolagem, levando em conta os três modos do processo, a saber:

> a) Montagem I – Montagem sintática ou montagem propriamente dita. A parataxe e o paramorfismo coordenam o processo. É a montagem do cubismo e, mais ainda, de Mondrian; de Eisenstein (que confunde um pouco as coisas ao falar de "conceito"; posteriormente falaria de "conceito-imagem"); Mies van der Rohe, na arquitetura; Marcel Breuer, no desenho industrial; o ideograma (como modelo, embora tenda para a segunda categoria); Sterne, Flaubert, Joyce; Bach, Mozart, Anton Webern, o Stockhauser do Gesang; Mallarmé, a "poesia pura" valéryana, a poesia concreta, em sua fase ortodoxa dos anos 50 (melodia vertical, ou "harmonificação" da melodia pela verticalização); op art, etc.

[1] Publicado originalmente em "Au delà de la Peinture", Cahiers d´Art (Paris), XI, 6-7, 1936 (não paginado). A tradução inglesa utilizada no original é de Dorothea Tanning, de Beyond Painting, de Max Ernst, Nova York, Witterborn. Schultz, 1948, p.p. 13-14. [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto francês, por Antonio de Padua Danesi. (N. do Ed. bras.)

> b) Montagem II – Montagem semântica, ou colagem. É o "normal médio" do universo icônico (ficando entendido que a presente classificação não é uma escala de valores); Pound; o cubismo, quando satura o código por meio de colagens e frotagens; Pollock; Godard (mas não Resnais, cujo L'année dernière à Marienbad pertence ao primeiro tipo); Dostoievsky, que projetou no romance as técnicas de justaposição do jornalismo e da narrativa policial (daí o "dialogismo" e a "polifonia" de seus romances, no entender de Bakhtin); o surrealismo; a "montagem ideológica", de Eisenstein, em Outubro; Eliot, em The waste land; o nouveau roman; as colagens realizadas por estudantes em seus dormitórios, etc.
>
> c) Montagem III – Montagem paradigmática, ou bricolagem: o universo da contiguidade invadindo o polo da similaridade. Exemplos possíveis: Gaudí, na arquitetura; Duchamp, Satie, Cage; Flaubert, em Bouvard et Pécuchet; o happening, o punk, o kitsch; a arquitetura pop, ou antiarquitetura (o Strip, de Las Vegas, segundo Robert Venturi, por exemplo); os poemas-objetos; o pastiche. Nesse tipo de montagem, observa-se uma tendência à saturação e superação do código. (Pignatari, 1983, p. 169-170).

Dentre alguns termos utilizados acima, destaca-se a bricolagem. Esse procedimento foi estudado pelo antropólogo Lévy-Strauss, em sua obra *O pensamento selvagem*, no qual entende que a bricolagem estava associada a um trabalho manual, ligadas a aptidões mais espontâneas. Os objetos produzidos que serviram para um uso específico no passado, e que ainda podem servir, tanto se forem reparados, para retomar a mesma utilidade, ou então desarmados, desmontados e desviados de sua primeira função (Lévy-Strauss ,1970, p. 56).

Diferenciam-se de matérias-primas, brutas, uma vez que são produtos já trabalhados, gastos e portadores de memórias. Ou seja, eles detém as qualidades para onde quer que sejam destinados.

Adicionalmente, o Dicionário Oxford de Arte distingue o entendimento entre colagem e montagem no verbete deste segundo termo:

> **Montagem** (fr. montage). Técnica gráfica em que recortes e ilustrações são compostos e montados; o termo designa também a imagem assim obtida. Empregam-se apenas ilustrações prontas, escolhidas pelo tema ou mensagem; nesse aspecto, a montagem distingue-se da colagem e do papier collé. A técnica teve repercussões sobre a ciência da propaganda. A fotomontagem é a montagem que utiliza apenas fotografias. No cinema, o termo "montagem" refere-se à composição de partes separadas de filme, formando uma sequência ou imagem superposta.

Por meio da definição acima, a grande diferença entre os termos estaria na origem da materialidade. Conquanto a colagem advém da conexão (por acaso ou não) de qualquer material, tais como papel de jornal, pintura, objetos entre outros; a montagem estaria relacionada a materiais que tivessem imagens prontas, sem qualquer interferência artística do autor da obra. Nesse dicionário não há qualquer menção ao procedimento da bricolagem.

Ainda sobre o verbete assinalado acima, há uma menção ao termo fotomontagem que para essa dissertação se faz necessário destacar e definir de maneira mais minuciosa. Para tanto, segue abaixo o entendimento de Mário de Andrade, poeta e crítico de arte brasileiro:

> A **fotomontagem** parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros **com fotografias**, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num tom fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma pura brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão... (Andrade, 1939)

Percebe-se pelos dizeres do crítico Andrade que o processo de criação que permeia a fotomontagem tem um caráter lúdico em que o artista é mero manipulador das imagens e seus fragmentos fotográficos. Importante destacar que o propósito de solucionar eventuais problemas técnicos ou a deixar o acaso a resolver faz com que seja possível criar novas imagens e criaturas.

Ainda sobre a fotomontagem, segue a definição do verbete no citado Dicionário de Arte de Oxford, a saber:

> **Fotomontagem**. Termo aplicado à técnica de elaborar uma composição pictórica a partir de partes de diferentes fotografias, e à composição feita segundo esse princípio. A fotomontagem foi popularizada pelos dadaístas como um método de propaganda política, de crítica social e, de modo mais geral, como acessório nas táticas de escândalo favorecidas pelo grupo. Heartfield talvez tenha sido o mais brilhante expoente da técnica que também foi usada de modo memorável por Max Ernst e outros surrealistas e por artistas pop como Richard Hamilton. Hoje, porém, a fotomontagem é associada sobretudo à publicidade. (Dicionário de Arte de Oxford, 1996 p. 198)

Outra operação poética que carece destaque é a da assemblagem. Esse procedimento artístico detém duas ideias chaves, conforme entende Michael Archer em seu livro Arte Contemporânea, *Uma história concisa.* A primeira é que apesar da imagem e do objeto se conectarem, possibilitando a existência de uma obra de arte, eles jamais perdem a sua individualidade e funcionalidade cotidiana de onde foram retirados. A segunda ideia é que essa ligação com o cotidiano possibilita o uso vasto de materiais disponíveis no mundo que até então não eram acolhidos no fazer artístico (Archer, p. 3 e 4).

Para esta pesquisa, entende que os termos montagem, fotomontagem, assemblage e bricolagem fazem parte de um mesmo guarda-chuva: o da colagem. Não será objeto de discussão o valor atrelado a cada uma delas. A reflexão aqui estabelecida será sobre a

colagem e o pensamento atrelado a esse procedimento artístico e, caso eventualmente venha a aparecer um desses termos no decorrer do discurso, haverá um destaque acerca do pensamento teórico utilizado como referência.

4 PROCEDIMENTOS ARTÍSTICOS

A presente dissertação apresentará um recorte do processo criativo de colagem dentro do ateliê. Para melhor compreensão, é necessário conjugar a leitura desse capítulo com as figuras presentes no capítulo dois.

4.1 A escolha dos materiais

A materialidade é um tema importante para entender o contorno de cada trabalho. Por isso, destaco os principais materiais presentes na minha poética: o uso de revistas, jornais, livros e materiais do cotidiano, principalmente aqueles presentes no cenário doméstico, tais como palha de aço, papel alumínio, papéis de bala e chocolate.

A escolha de usar o papel alumínio veio do interesse em experimentar as facetas do espelho, pois trata-se de um papel que reflete um lado é brilhante e o verso é fosco; de trabalhar com sua fragilidade em razão da baixa gramatura; mas principalmente por se tratar de um objeto presente na vida cotidiana dentro da cozinha. O fato de gostar de cozinhar e de fazer colagem, torna o papel alumínio um tipo de ponte para a memória afetiva.

Os papéis de bala e chocolate adentram na produção de colagem com o advento da pandemia de 2020. O fato de ficar trancada em casa, transformou e amadureceu o meu olhar perante os materiais domésticos e senti a necessidade de trabalhar com as embalagens de bala e chocolate. Para esse trabalho busquei referências artísticas de Beatriz Milhazes, Leda Catunda, Matisse e outros.

4.1.1 Revistas e jornais

As revistas e os jornais são os principais materiais imagéticos utilizados para as criações das colagens. A origem desse material no ateliê vem da compra em sebos (em casos em que há a necessidade de realizar trabalhos mais específicos e pontuais), mas prioritariamente por meio de doação. Posso afirmar que quase 80% do material utilizado nas colagens advém de doação de amigos, vizinhos e familiares, o que cria em muitos casos situações de atravessamentos afetivos ao receber os materiais de outrem.

Essa conduta de receber o material de outrem é uma prática corriqueira dentro do universo dos artistas de colagem. É comum também encontrar objetos em derivas. É o caso da artista Wangechi Mutu (1972), queniana radicada nos Estados Unidos, que se utiliza da prática da colagem ao usar materiais encontrados, especialmente recortes de revistas de

moda e pornografia. Segundo a crítica Adrienne Edwards, "Mutu utiliza as imagens da revista não como um mero material, mas como uma lente crítica através da qual ela examina a mercantilização do corpo feminino negro". (Edwards, 2013, p. 45). Logo, no caso da artista queniana, a escolha do material se relaciona diretamente para a temática que se propõe a jogar luzes: a figura da mulher, “de modo a ser retratada com suas complexidades e a profundidades de um arquétipo atemporal" (Tylcz, 2023, tradução nossa).

É interessante receber material de outras pessoas em pequenos fardos carregados de memórias, o que faz surgir algumas questões dentro da cabeça: quem comprou a revista foi a mesma pessoa que me deu? Elas foram lidas? Por quem? Quais assuntos elas trazem para debate? Qual ano foram editadas?

Figura 39 - pilhas de revistas



Fonte: elaborado pela autora, 2025

Nos processos dentro do ateliê, manuseio revistas e começo a folhear: a partir desse momento que realizo um primeiro olhar principalmente no que diz respeito às referências gráficas de tipografia e cor; as imagens que o material oferece e a qualidade do papel. Após o primeiro contato, em um segundo momento, não menos importante, interessa saber sobre o conteúdo: a data em que foi editada a revista e o tipo de assunto que circundava no tempo passado. Feita uma análise inicial do material, selecionam-se imagens, textos e páginas de maneira aleatória. Nesse sentido, busca-se o entendimento da professora Fayga Ostrower em seu livro “O universo da Arte”, em que escreve: “cada um de nós aprende o essencial:

selecionando aquilo de que precisa" (Ostrower, 1983, pp.56). Há casos em que há um tema na cabeça e realizo uma pesquisa direcionada no material. Nunca deixo descolar do processo criativo a importância do brincar, levando em consideração o prazer no processo, a liberdade de experimentar, a descoberta e o acaso na construção de novas colagens e a conexão com a intuição. Esse espírito do brincar é bastante visível nas colagens de Matisse e Kurt Schwitters.

Para John Elderfield, um dos maiores especialistas em Schwitters e no movimento dadaísta, o processo de criação do artista tem uma relação forte em utilizar materiais do cotidiano. A prática do *Merz* de Kurt Schwitters é frequentemente analisada como uma "prática de acumulação ao mesmo tempo do acaso, onde o artista coleciona e combina fragmentos da vida cotidiana, como lixo e papéis descartados, e assim criar novas composições. O próprio processo de escolha e organização de materiais efêmeros mostra uma abordagem lúdica e intuitiva, que desafia os padrões da época". (Elderfield, 1970, p. 109).

Para a artista gaúcha Manuela Eichner, o processo de selecionar e combinar essas imagens é uma forma de brincar com o acaso e também intuitiva, pois dá "nova vida a elementos isolados". (Lima, 2021, p. 10).

Dentro do universo das revistas, destaca-se os pequenos recortes que no passado não foram aproveitados, chamados vulgarmente de "sobras" de alguma atividade anterior que ainda aguardam momento oportuno para serem usados (Paul, 2018). Há pedaços que foram guardados há anos em vários pacotes.

Os pacotes de recortes não são separados por tema ou ano e não há uma regra dos recortes estarem juntos. Neste processo criativo, o acaso serve como ferramenta para encontrar conexões entre os recortes guardados com outros advindos no presente. É interessante o movimento da colagem em que se pode unir recortes de tempos distintos: pedaços de papel do passado conectados aos recortes realizados no presente. Esse movimento que a colagem proporciona é algo bem prazeroso de vivenciar.

Figura 40 - saco de recorte e recortes sobre à mesa



Fonte: elaborado pela autora, 2025

Ter sacos de recortes colecionados é quase obrigatório para uma colagista. Cada recorte guardado está munido de história e memória. É nesse sentido que compartilho e corroboro com a ideia da artista Beatriz Milhazes, quando esta diz:

> As colagens têm uma espécie de diálogo com um diário, mas um diário imaginário.Os papeis colecionados vêm de uma variedade de interesses: às vezes uma atração estética, outros são parte de uma rotina, como embalagens de chocolate ou recortes que sobraram de impressões existentes. Por isso a construção da composição da colagem cria um diálogo que só existe na colagem. (Paul, 2018, p. 223).

Há momentos dentro do Ateliê em que experimento o ritual criado por Tristan Tzara, que oferece instruções em formato de "receita de bolo" para a criação de um poema dadaísta, assim descrito:

> Pegue num jornal. Pegue numa tesoura. Escolha nesse jornal um artigo que tenha o tamanho que você quiser dar ao seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida cuidadosamente cada uma das palavras que formam esse artigo e ponha-as num saco. / Agite suavemente. / Retire em seguida cada recorte um após outro. / Copie conscienciosamente na ordem por que deixaram o saco. (Tzara, 1991).

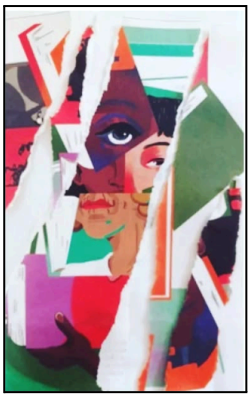
A prática desse ritual é a estética da indiferença no Dadaísmo, que favorece o aparecimento do acaso, possibilitando conectar gestos despercebidos e atentar às novas imagens produzidas de maneira aleatória. Essa é uma das formas que utilizo para criar.

Mais adiante trago alguns trabalhos do ano de 2024, criados nos vários cadernos de

recortes que tenho em que faço uso de recortes de imagens de revistas, bem como das “sobras” acumuladas pelo tempo guardadas no “saco de recortes”, abraçando as possibilidades que o acaso favorece dentro do processo artístico.

Para Manuela Eichner (1984), artista gaúcha radicada em São Paulo, seu trabalho de colagem é marcado pela espontaneidade e pela criação de um arquivo pessoal de imagens, que é a sua versão do "saco de recortes". Ela coleciona figuras, cores e texturas que servem como matéria-prima para suas colagens digitais e físicas.

Figura 41 - *Vida*



Fonte: elaborado pela autora, 2024
Legenda: colagem sobre papel

Figura 42 - *Possibilidades*



Fonte: elaborado pela autora, 2024
Legenda: colagem sobre papel

Nas colagens acima, fica evidente o uso da tesoura, pois há recortes feitos dentro dos limites da imagem, mas também há rasgo no papel que favorece uma linha orgânica ao trabalho, em razão do corte disforme e descontrolado nas imagens feitas pelas mãos de maneira livre.

Quando se trata de criar colagens desta natureza, lembro-me da artista germânica Hannah Hoch (1889-1978). Dotada de um espírito rebelde, Hoch criou inúmeras colagens e fotomontagens com intenções políticas, mas sobretudo relacionadas com o universo da mulher.

Sobre esse tema relacionado às mulheres, a historiadora de arte Maria Makela fala sobre a produção de Hoch:

> A produção de fotomontagens de Hannah Höch é amplamente reconhecida como uma crítica visual ao patriarcado e à representação da mulher na sociedade da República de Weimar. Por meio de seus recortes, a artista desmantela a figura da "Nova Mulher" e expõe as contradições entre a imagem de liberdade feminina e as expectativas sociais, utilizando a colagem como uma ferramenta de subversão e empoderamento. (Makela, 1996, p. 89).

Destaco a colagem abaixo de Hannah Hoch, pois há nela elementos interessantes a serem discutidos, que se alinham com as intenções artísticas dentro do processo da colagem.

Figura 43 - *Dançarina Indiana de um museu etnográfico*



Fonte: Hoch,1930

Hoch reúne várias referências em um único plano: faz menção ao cinema, à escultura centro-africana e à esfera doméstica. A mulher da colagem é a atriz Renée Falconetti (“Falconetti”), que aparece em um cartaz publicitário do filme de Carl Theodor Dreyer, A Paixão de Joana d'Arc, de 1928. Percebe-se que metade do rosto de Falconetti é tomada pela orelha, olho e boca de uma máscara de dança de madeira de Camarões. Além disso, há uma coroa de talheres em sua cabeça, formada por recortes, colheres e facas

sobrepostas, colocadas sobre uma folha metálica brilhante.

De uma maneira geral, Dawn Ades entende que as fotomontagens de Hannah Hoch eram:

> caracterizadas pelo uso astucioso de imagens coletadas de revistas populares, jornais ilustrados e publicações de moda. Por meio do recorte e da colagem, a artista recontextualiza esses fragmentos para criar uma linguagem visual que é ao mesmo tempo dinâmica e multifacetada, refletindo a natureza fragmentada da vida moderna.(Ades, 1976, p. 115).

Ela ainda concluiu que "não há limites para os materiais disponíveis para colagens pictóricas — eles podem ser encontrados sobretudo na fotografia, mas também na escrita e na impressão, e até mesmo em resíduos" (Ades, 2014). Logo, a colagem é uma técnica que abraça "possibilidades materiais infinitas" (Roque, 2010, p. 25).

A seguir constam duas colagens em que o gesto permeia o universo feminino, por meio dos recortes de braços e mãos, há recortes realizados com tesoura, estilete e manualmente com as mãos. A prática de recortes com partes de tamanhos desiguais também remete às colagens de Hoch.

Figura 44- *Uma nova chance*



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 45 - *Mulher do passado*



Fonte: elaborado pela autora, 2025

Outro material que utilizo na produção de colagem são os jornais. Esse material se torna interessante por vários motivos: pela fragilidade do papel, com sua gramatura baixa; é um papel que suja as mãos; as notícias e as imagens do dia cujos assuntos podem virar temas a serem tratados nas colagens; a ação do tempo que amarela o papel.

Abaixo, alguns experimentos de colagens realizadas com papel de jornal:

Figura 46 - Exposição de colagem na Casa Lebre em Bragança Paulista



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Em 2022, com a série **'Colagem do dia'**, inicia-se o contato diário com esse trabalho dos jornais, como interesse em realizar colagens com esse material. Após seleção de imagens e textos que podem ser utilizados, redesenhou-se esses recortes utilizando como suporte uma das folhas do jornal do dia. Essa folha-suporte definirá de alguma maneira a narrativa daquela colagem. Realizadas as colagens, parte-se para os desenhos em nanquim, de maneira que se criou uma narrativa surreal, com diálogos imaginários de forma divertida (apesar de conversar com o nosso cotidiano) em cima do noticiário, sempre com uma pitada de ironia e humor como se pode ver nas colagens abaixo.

Figura 47 - detalhe de uma colagem



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 48 - detalhe de uma colagem



Fonte: elaborado pela autora, 2022

A metodologia aplicada nesta série é incorporar os rituais cotidianos da minha casa nos meus processos dentro do ateliê: receber o jornal em casa pela manhã, ler e fazer uma primeira análise das informações e das imagens contidas. Ato contínuo, me direcionava para o Ateliê, abria-se novamente o jornal e se realizava uma primeira seleção das imagens, e as palavras que provavelmente iria utilizar, lembrando que para essa série, não utilizei recortes do meu acervo pessoal na criação da colagem.

Todos os papéis utilizados neste trabalho são jornais. E para cada colagem, foram trabalhadas imagens, cores, texturas e palavras do jornal do dia. Essa dinâmica em estar circunscrita na materialidade do jornal do dia foi um dos principais desafios para a elaboração da série. O suporte da colagem era uma página do jornal que geralmente detinha muitas imagens abstratas e figurativas o que favorecia a criação da colagem. Contudo, com a sobreposição de recortes e a inserção de novas imagens e conteúdos, a página suporte se tornava completamente diferente da fase inicial.

Esse trabalho foi realizado sob a atmosfera da brincadeira, principalmente em inventar novas narrativas para as notícias, elaborar diálogos surreais entre os personagens das colagens extraídas das tirinhas do jornal. Para melhor entendimento, ilustra-se a seguir alguns diálogos distópicos, ácidos e na maioria das vezes divertidos.

Figura 49 - detalhe de uma colagem



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 50 - detalhe de uma colagem



Fonte: elaborado pela autora, 2022

O processo de criação e produção de uma das colagens da série *Colagem do Dia* está documentado em vídeo e disponível no perfil do Instagram: *@sofialemos_art* (Lemos, 2022).

Figura 51 - registro da criação da colagem



Fonte: elaborado pela artista, 2022

Há um aspecto interessante que vale mencionar sobre a escolha do uso do jornal:

atinge atravessamentos dentro da minha memória afetiva.

Muitos artistas utilizam a memória afetiva como disparador criativo. O historiador de arte Fred Orton, aduz que Schwitters realiza em seus trabalhos um estudo profundo entre colagem e memória e ainda diz:

> sua prática em *Merz* não se limitava a uma exploração formal; era um *gesto* de arquivar e dar sentido aos fragmentos da vida. Sendo assim, ao colecionar bilhetes de trem, embalagens e jornais, Schwitters construiu um diário material de sua experiência, onde cada recorte se torna um repositório de memórias, impregnado de história pessoal e afetiva. (Orton, 1974, p. 119).

Desde criança tenho contato direto com periódicos, pois meu pai é formado em jornalismo e foi assinante da Folha de São Paulo por anos a fio, e ainda recebo diariamente o jornal físico em casa. O ritual de pegar o jornal na porta, sabendo que alguém (que não o conheço) o deixou em frente de casa faz parte da tradição na rotina familiar. Com o advento da internet o que possibilitou maior acessibilidade e alcance dos jornais digitais, os físicos viraram raridade nos dias atuais. “A crise dos jornais impressos não é apenas uma questão econômica, mas também um reflexo de mudanças profundas no comportamento de leitura. Para o pesquisador Venício A. de Lima, o jornal físico está perdendo sua centralidade na vida social e política, à medida que os leitores migram para as plataformas digitais”. (Lima, 2011, p. 75)

Figura 52 - registro do jornal na frente de casa pelas manhãs



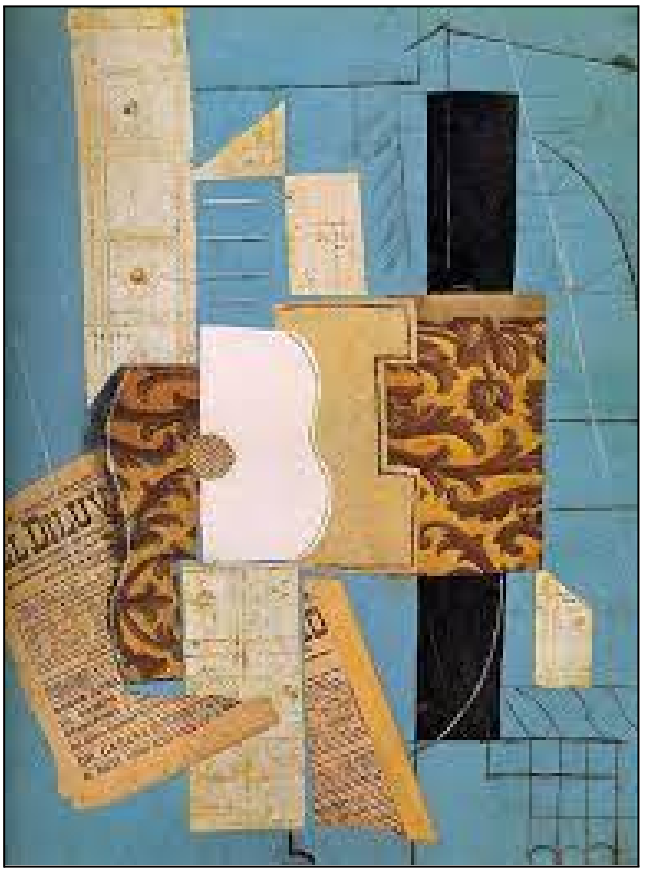
Fonte: elaborado pela artista, 2025

Além disso, o papel do jornal possui características próprias que interessa explorar e

investigar: a gramatura baixa, a sujeira depositada nos dedos após o manuseio, a acidez contida no papel que provoca o amarelamento com o passar do tempo. Um papel que envelhece claramente a olho nú, escancarando suas particularidades e fragilidades.

A principal referência no uso do papel de jornal são as colagens de Picasso (Fig. 53) e Braque (Gombrich). Juntos, desbravaram caminhos e introduziram o jornal em suas obras do Cubismo Sintético. O uso de recortes de jornal, chamados de *papier collé*, foi revolucionário, pois foi possível incorporar a realidade cotidiana na arte. “Essa técnica desafiou a ideia da arte como uma representação pura, trazendo a materialidade e a temporalidade do mundo cotidiano para dentro da pintura de cavalete, transformando o efêmero em uma parte essencial da obra" (Krauss, 1985, p. 121).

Figura 53 - *La guitare*, Pablo Picasso – 1913.



Fonte: Picasso, 1913.

Ainda sobre a série *Colagem do dia*, foram selecionadas algumas colagens desta série para participar da exposição “Colagens”, em 2023, na Casa Lebre, em Bragança Paulista, interior de São Paulo. Aposta-se que futuramente haverá um desmembramento do trabalho,

levando em conta o amadurecimento da obra.

No decorrer do processo de criação desta série, vi a necessidade de fazer o uso do nanquim na folha de jornal com o objetivo de destacar imagens e textos. Nos textos, o nanquim tem a missão de criar linhas e desenhos para dar ritmo à colagem.

É múltiplo o uso do papel de jornal nas colagens. Além da série *Colagem do dia,* as imagens em jornal são usadas tanto para realizar colagens nos cadernos como também para dar um acabamento final aos trabalhos.

É o caso da Porta-colagem Mungunzá realizada em 2018, em que se estampa no formato de lambe-lambe na porta do Teatro de Container uma colagem em comemoração aos 10 anos da companhia de teatro. Os papéis de jornal que estão na parte debaixo da porta (quase no rodapé) e trata-se de notícias dos principais jornais do país sobre o aniversário dos 10 anos da própria companhia Mungunzá de teatro. Além disso, o jornal serve para dar um acabamento ao trabalho dando movimento e ritmo à obra.

Figura 54 - Porta-Colagem Mungunzá



Fonte: elaborado pela autora, 2018
Legenda: colagem em lambe-lambe

Para a Porta-colagem acima, escolhi a técnica de lambe-lambe para conversar com

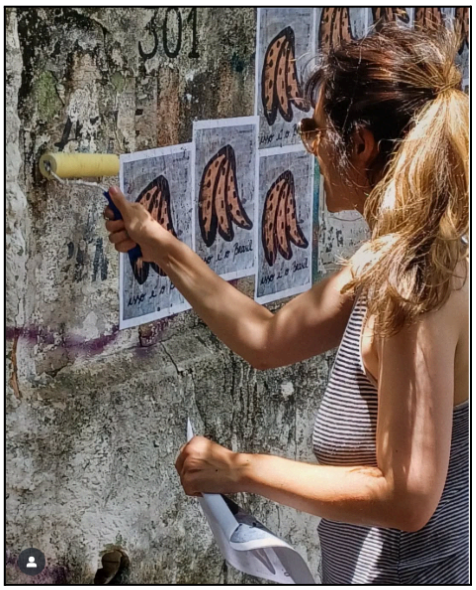
espírito urbano e cosmopolita, já que o teatro encontra-se sediado na região da Luz, em São Paulo. É natural atrelar o lambe-lambe a ocupação do espaço urbano, pois trata-se de técnica que atende a linguagem das ruas.

É o caso do artista paulista Bueno Caos (1980) que estampa colagem nos muros das ruas de São Paulo. Ele se apropria de fotografias antigas, ilustrações e outros fragmentos visuais que encontra, e os ressignifica para criar colagens que são ao mesmo tempo poéticas e cheias de introspecção. Seus lambe-lambes, muitas vezes em preto e branco ou tons sóbrios, são frestas na paisagem urbana caótica, convidando o espectador a uma pausa para a reflexão. Acrescenta-se: “Sua obra, portanto, atua como uma poética do espaço público, revelando uma camada de humanidade na arquitetura fria da metrópole”. (Curador, 2024, p. 5).

Para a criação da Porta-colagem, realizei uma colagem em tamanho A3, escaneie e imprimi em tamanho maior para atingir o tamanho da porta. A cola usada foi feita por mim, com polvilho azedo e água aquecidos em uma panela no fogão.

Os trabalhos em que são impressos no formato de lambe-lambe são muito acolhidos em propostas que visam ocupar o espaço público. Foi o caso do trabalho em que cobri a parede frontal do Atelier Paulista (Figura 55), em São Paulo, com o lambe-lambe da colagem "Isso é o Brasil" (Figura 56). A escolha dessa colagem foi porque ela conversava com o tema da exposição “Isto não é o que parece, isto é o que parece”, que iria abrir no Atelier Paulista.

Figura 55 - registro da aplicação de lambe-lambe no muro do Atelier Paulista



Fonte: autoria da artista,

Figura 56 - *Isso é o Brasi*l, colagem sobre papel.



Fonte: autoria da artista,. 2021

A colagem *Isso é o Brasil* (Figura 56) foi criada no caderno de prática de colagem,

com um recorte de bananas e desenhos em nanquim e carvão. A escolha dessa colagem para estar no muro frontal do Atelier Paulista se deu em razão do diálogo desta com o tema da exposição “Isto não é o que parece, isto é o que parece”, lembrando-se que esta colagem foi inspirada pelo livro “Isto não é um cachimbo” (Foucault, 2021).

4.1.2 Papéis de bala

Em meados de 2020, período em que vivenciamos a pandemia com isolamento social, surgiu como urgente a utilização dos materiais da cena doméstica para a criação de colagens, uma vez que não era possível sair de casa para adquirir novos materiais. Essa prática durou por mais de um ano.

O material acumulado nesse período foram as embalagens de chocolate e bala. O processo desse trabalho se iniciou com o acúmulo desses papéis, seguido por um olhar mais criterioso para reunir embalagens que tenham uma conexão de cor e textura. Após esse processo inicial, escolhia-se a cor do suporte de papel. Todos os papéis usados como suporte dessa série são coloridos, com gramatura que varia de 90g a 200g.

Sobre a metodologia do processo criativo dessa série: feitas a escolha das embalagens e da cor do suporte, vinha a questão da forma e do conteúdo a ser exposto.

O conteúdo das colagens da série *As cidades coladas,* veio através de desenhos realizados com a tesoura nos papeis de bala e outros papeis. A principal referência deste trabalho foi o livro *As cidades invisíveis* (Calvino, 1990), que eu lia em um grupo de leitura. É certo que muito da minha produção é fruto da imaginação das páginas (principalmente de ficção) dos livros. Parece que de alguma forma preciso materializar em colagens a minha imaginação literária, ou seja, realizar uma conversão na cabeça das linguagens das palavras para a visual.

O livro *As cidades invisíveis* é um compilado da descrição poética de 55 cidades contadas pelo explorador Marco Polo ao imperador Kublai Khan. É rico em metáforas, alegorias e repleto de provocações a fim de instigar o uso da imaginação do leitor. Cada uma das cidades é uma preciosidade poética que busca explorar uma nova faceta da experiência urbana. Destaco aqui um trecho relacionado a cidade de Diomira, pois são apresentadas ali a dicotomia existente entre o tempo presente (Diomira real) e ao passado (Diomira da expectativa/da memória), temas relacionados a minha investigação (passado, presente e futuro), e foi um dos motivos pelos quais motivou o desejo em ilustrar as situações apresentadas por Calvino.

Para Calvino a cidade de Diomira real é sem surpresas "o viajante encontra uma cidade tranquila, com praças de cal e paredes de casas em tons claros. As mesmas coisas acontecem todos os dias; o viajante retorna aos seus quartos pela mesma rua, nunca se surpreendendo." (Calvino, 1990). Ao passo que, a Diomira da memória é uma cidade vibrante e sensorial, feita de imaginação. Apresenta-se uma dicotomia, no sentido: qual cidade dentro de Diomira você está sitiada? Na real ou imaginária?

O estudioso Gian Paolo Biasin é preciso na análise de Diomira em destacar o real e memória:

> Para Ítalo Calvino, a cidade é uma encruzilhada de tempos, onde a memória não é um passado distante, mas uma força ativa que permeia e molda o presente. Através de descrições como a de Diomira, o autor demonstra que a percepção do viajante é sempre um ato de reconciliação entre a cidade que se vê e a cidade que se lembra, revelando que a memória é o verdadeiro alicerce da paisagem urbana. (Biasin, 1979, p. 81).

Dar forma às cidades invisíveis foi uma experiência muito prazerosa e desafiadora. Trabalhar com embalagens de doces e balas me levou à tenra época em que gastava-se o dinheiro da mesada na compra de 7 Belo ou Sonho de Valsa. Esse poder afetivo que está imbuído nas embalagens atravessou-me e foi importante para o crescimento do entusiasmo na produção de uma série que conta com mais de dez colagens. Essa afetividade para muitos artistas não se trata somente de um tema a ser explorado, mas o próprio motor da criação. Para Paul Klee "A arte não reproduz o visível; ela torna visível o que não era." (Klee, 1920, p. 76).

A série *As cidades coladas* iniciou-se com a colagem intitulada *Cidade: deriva* (Fig. 10)

Com o passar do tempo, realizei algumas lives no perfil do Instagram: *@sofialemos_art* , (lembrando que estávamos em época de COVID e as lives eram uma forma de se conectar ao vivo na rede social), compartilhando o momento de ateliê na criação das colagens desta série. (Lemos, 2022)

Atualmente a documentação digital do processo de criação, como a praticada nas redes sociais, atua como uma forma de reafirmação do fazer artístico. (Oliveira, Polazzo, 2018, p. 30).

A principal referência para a realização desta série são as colagens da artista brasileira Beatriz Milhazes em que faz uso de papéis de bala e chocolate. Em *Colagens de Beatriz Milhazes*, o autor Frédéric Paul escreveu sobre a materialidade das colagens da artista e explica:

> as colagens introduzem corpos estranhos no trabalho artístico, corpos cuja origem não pode ser esquecida: as embalagens de doces e os cartões de embarque pertencem à vida real, são antes de mais nada, objetos utilitários que não perdem essa característica ao cooperar com uma obra de arte. (Paul, 2018, p.73).

Nas colagens de Milhazes se percebe o uso dos papéis de bala e chocolate e de outros tipos de papéis coloridos. No que se refere à materialidade, há um diálogo direto com a série *As cidades coladas*, na opção do uso de papéis de bala e chocolate. Sob a ótica da estrutura da colagem, Milhazes se vale de um método matemático na formulação de suas composições, ou seja, o "bom" uso espacial dos quadrantes em cada superfície. Na imagem abaixo (Fig. 48) se percebe que a artista dividiu o seu trabalho em quatro partes, havendo uma conexão de cor entre os quadrantes da diagonal. Pensando no sentido horário, o quadrante 1 e 3 se valem da mesma cor bege e terrosa e os quadrantes 2 e 4 complementam o movimento circular, que dá mais força ainda com os círculos inteiros e vazados encontrados no meio da obra. Entretanto, o centro geométrico da colagem está desenhado com círculos de papel colorido o que possibilita a perfeita coesão ao trabalho. Além disso, os recortes de linhas verticais na parte central reforçam a divisão dos quadrantes, possibilitando ao espectador um exercício de movimento visual no espaço pictórico.

Figura 57 - *Sabor cereja*



Fonte: Milhazes, 2005
Legenda: colagem de papéis variados, 169 x 144.5 cm, 2005

Todo esse ritmo visual dentro dos quadrantes apresentados na obra da Beatriz Milhazes é corroborado com o pensamento do curador Tadeu Chiarelli, a ver:

> A obra de Beatriz Milhazes é caracterizada por sua complexidade formal e o uso de uma sintaxe pictórica que convida à leitura atenta do espectador. Seus trabalhos são construídos sobre uma lógica composicional rigorosa, em que a artista utiliza recortes e formas circulares para gerar um ritmo visual. Essa estrutura, por vezes dividida em quadrantes, permite um exercício de movimento e direciona o olhar do observador para os detalhes, quebrando a passividade da superfície. (Chiarelli, 2005, p. 121).

A dinâmica pictórica (Arnheim, 1974, p. 30) presente nos trabalhos de Milhazes serviu de referência visual para a criação das colagens da série *As cidades coladas*, se valendo da materialidade dos papéis, mas também da ocupação espacial dos quadrantes e das formas criadas para cada cidade.

Figura 58 - *Cidade dos sonhos*



Fonte:elaborado pela autora, 2021
Legenda: colagem sobre papel, 33x24 cm, 2021

Figura 59 - Registro do processo de criação da colagem Cidades dos Sonhos



Fonte: elaborado pela autora, 2021

Outra referência para essa série de trabalhos foram as colagens de Henri Matisse (Néret, 2016), em que o artista realiza nos seus últimos anos, desenhos com a tesoura em papéis coloridos pintados de guache, o que fica evidente sua preocupação com as cores e com o tipo de contraste entre os elementos na colagem.

Figura 60 - Matisse criando com recortes de papel. História das Artes, 2025.



Fonte: Delectorskaya, 1952.

Na colagem intitulada *A Cidade das plantas* (Fig.06), vê-se um paralelismo coerente entre o pensamento do Matisse, no sentido de "recortar as formas diretamente do papel pintado, liberou a cor de sua função meramente descritiva, permitindo que ela se tornasse a própria forma, criando um novo tipo de espaço pictórico (Elderfield, 1992, p. 320) e a prática em utilizar recortes realizados diretamente nos papéis coloridos, no formato de plantas e folhas, ocupando o espaço no papel marrom. A escolha do marrom vem como uma forma de ressaltar os elementos, como os recortes escolhidos para a colagem. Porque no processo criativo desta série, em primeiro lugar se escolhia os papéis de bala e chocolate, entendia-se qual tom e cor predominante, e posteriormente se escolhia a cor do suporte. O mesmo acontecia no desenvolvimento do desenho a ser realizado com os papéis de bala. Primeiro se olhava os papéis de bala, tentava-se entender a potência daquele material e depois se recorta, formando ruas e avenidas das cidades imaginárias.

Em *Cidades das plantas* (Fig. 06) se vale de elementos da vida cotidiana como os papéis de chocolate, bem como recortes desenhados com tesoura da cor verde (Fig. 06). Essa cor verde foi escolhida para ser realçada no plano marrom, mas também para dialogar com as intenções em produzir uma cidade de plantas. O marrom equivale à Terra, o verde as plantas e o dourado é o brilho da luz. Esse também é o entendimento de Pastoureau:

> A simbologia das cores é um fenômeno cultural e histórico, em que o significado de cada tom é construído a partir de associações com o mundo natural e cultural. As cores marrom e verde, por exemplo, não são apenas tons, mas representações diretas e ancestrais da terra e da vida vegetal, respectivamente. Da mesma forma, o dourado evoca o poder da luz e do sol, tornando-se um símbolo universal de iluminação e vitalidade. (Pasroureau, 2017, p. 112).

Matisse realizava esse processo de realce com o uso de cores de maneira primorosa de maneira que "demonstrou uma habilidade ímpar em usar a cor de forma autônoma, fazendo-a agir como a principal força estrutural e emocional da pintura." (Barr Jr., 1951, p. 121), revelando-se um grande "colorista", mas sobretudo um ás em desenhar com a tesoura. Ainda falando sobre as cores de Matisse, ele escreve para André Rouveyre em uma carta:

> Com o tipo de relações de cor que sou levado a usar para transmitir o que sinto, eliminando o acidental, vejo-me representando os objetos sem linha de fuga. Quero dizer, vistos de frente, quase um ao lado do outro, ligados entre si por meu sentimento, numa atmosfera criada pelas relações mágicas da cor. (MATISSE, 2007: p. 217)

Veja a seguir a colagem do Matisse (Fig. 61) em que escolhe sobrepor recortes de

cores com tons mais fortes, com o uso de azul anil, preto e laranja; e ao fundo optou por tons pastéis, com o objeto de realçar as primeiras partes. É desse modo que Matisse se destacava em criar obras em harmonia e contraste, fundamentos da arte plástica. Veja a visão do historiador de arte Alfred H. Barr Jr.:

> Matisse empregou a cor não apenas como um meio de representação, mas como o principal instrumento para criar um universo pictórico. Sua obra é construída sobre um equilíbrio sofisticado entre a harmonia, alcançada pelo uso de tons similares para unificar a composição, e o contraste, gerado pelo uso de cores complementares para produzir uma tensão visual. Essa dialética entre harmonizar e contrastar é a essência de sua arte.(Barr JR., 1951, p. 280).

Buscando fazer uma interface com o trabalho do Matisse, elabora-se a colagem *Cidade das Plantas* (Fig. 06), em que se escolhe o papel marrom mais claro para suporte, para assim dar um equilíbrio à temperatura das cores, para haver maior destaque com a sobreposição dos recortes dourados na colagem. A mesma ideia de optar por cores mais claras e tons pastéis foi realizada por Matisse.

Figura 61 - Matisse, *The Wine Press*, c. 1951



Fonte: Matisse, 1951.

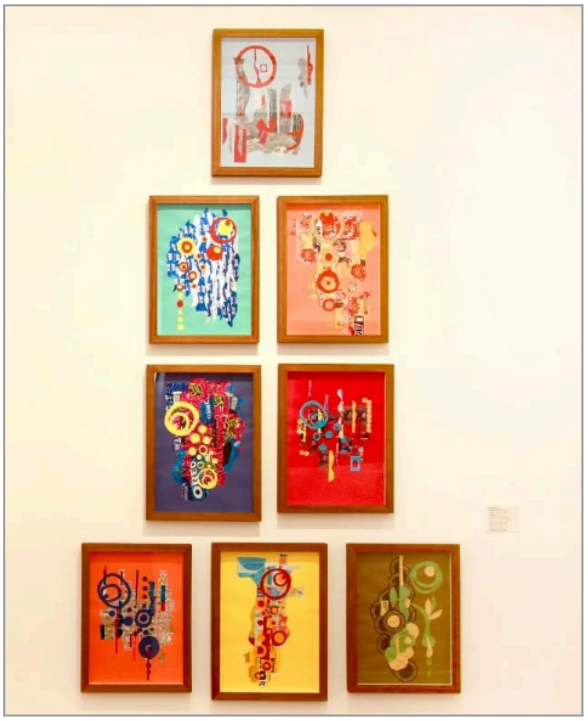
Nesse jogo de contraste, com base na teoria das cores, o professor da Bauhaus, Johannes Itten diz:

> segundo a teoria da cor, o uso de tons mais claros e pasteis no fundo cria uma sensação de profundidade e distanciamento, fazendo com que o plano de fundo receda. Em contraste, a aplicação de tons mais escuros em figuras ou recortes no primeiro plano resulta em uma tensão visual, que faz com que esses elementos se destaquem e pareçam avançar em direção ao espectador. (Itten, 1961, p. 115)

Parte das colagens da série *Cidades coladas* foram expostas na mostra coletiva

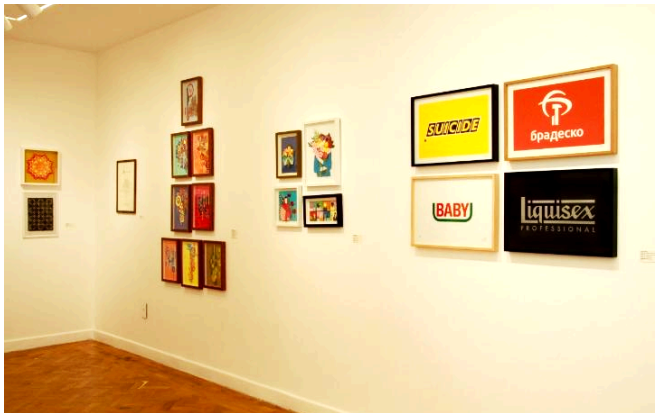
Cartografia do papel, organizada pelo Portal do Papel, na Vórtice Cultural em 2022, no centro de São Paulo. As colagens foram organizadas no espaço expositivo em uma parede branca em formato de prédio, de modo que dialoga com o espaço urbano caótico, que é o centro de São Paulo. Inclusive a colagem *Cidade Paulistana* foi escolhida pelos curadores para ilustrar o cartaz da exposição (Fig. 64):

Figura 62- Cartografia do papel, na Vórtice Cultural



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 63- Cartografia do papel, na Vórtice Cultural, 2022



Fonte: elaborado pela autora, 2022

Figura 64 - Cartaz da exposição *Cartografia do papel*



Figura 64: elaborado pela autora, 2020

A colagem *Cidade Paulistana* detém recortes de *linhas pretas e brancas* que remetem às curvas de Niemeyer. Frise-se que as linhas, no caso do Copan, "não são apenas um traço estético, mas o resultado de uma busca por uma arquitetura mais fluida, orgânica e humana. A curva de Niemeyer, age como uma ruptura com o racionalismo geométrico e funcionalista" (Cavalvanti, 2018, p. 120), bem como o *vermelho* presente nas obras de Tomie Ohtake, que está " longe de ser apenas decorativa, funciona como a tradução de uma energia vital e de uma filosofia gestual". (Herkenom, 2013, p. 18).

A cidade foi criada com recortes de imagens da própria cidade, diferentemente das outras colagens da série em que se utilizam embalagens de bala e chocolate.

4.1.3 Papel Alumínio

Outro material presente no repertório dos papéis é o alumínio. Muitos artistas, como é o caso de Robert Rauschenberg, utilizou o papel alumínio e intencionalmente elevou ao status de arte (Storr, 2004, p. 85). O fato de sempre estar disponível e acessível na cozinha

para realizar assados no forno despertou o interesse em deslocá-lo do ambiente doméstico e inseri-lo nos trabalhos de colagem. Além disso, a folha de alumínio é espelhada (frente brilhante e verso fosca) o que permite um alargamento do entendimento poético do material, pois mesmo de maneira turva ou desconfigurada, possibilita levar o espectador para outro lugar.

A colagem *Cidade oceânica* (Fig. 5) ,já mencionada na série *Cidades coladas* (Fig. 1 a Fig. 15), tem aplicação de papel alumínio em recortes no formato de ondas do mar que conversa diretamente com os papéis azuis e espelhados do chocolate BIS. A coesão visual dos recortes de BIS e do papel alumínio foi feita pelos círculos vermelhos e amarelos recortados de tamanhos diferentes.

Há outras colagens dentro do repertório em que se faz uso do papel alumínio, como a *Rainha de Ouro (Fig. 55)*, em que se elege o papel preto como suporte, e se acrescenta recortes na paleta de cores: branco, preto e vermelho. Assim como o papel alumínio e a carta de baralho.

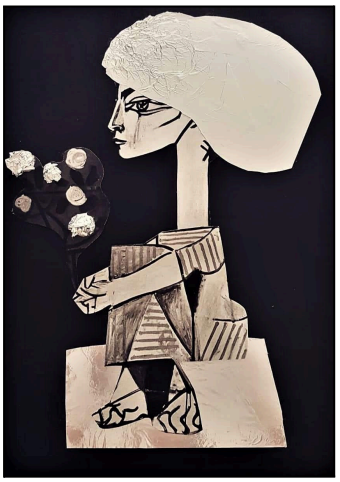
Um dos destaques do papel alumínio é a sua gramatura baixa e por isso a fragilidade em rasgar, mas ao mesmo tempo, isso possibilita moldá-lo do jeito que quiser, de diversas formas, tais como: em bolinhas, em silhuetas e até amassá-lo com objetivo de virar cabelos. “Ao usar materiais como papel alumínio, o artista subverte a hierarquia tradicional dos materiais artísticos e rompe a barreira entre arte e vida. O valor da obra foca na recontextualização e na capacidade de transformar o descartável em uma nova realidade estética”(Seitz, 1961, p. 10). Pode-se observar nas colagens as várias possibilidade que o papel alumínio pode oferecer:

Figura 65 - *Mulher alumínio*



Fonte: elaborado pela autora, 2017

Figura 66 - *Não se sinta só*



Fonte: elaborado pela autora, 2020

Na colagem acima (Fig.66), o papel alumínio adquire várias texturas, de bolinha no buquê de flores; enrugado na cabeça e liso, na parte inferior dando sustentação à colagem. Explorar as várias facetas e texturas de um mesmo material (Herkenhoff, 1999, p. 55) em uma só colagem é experimental, o que possibilita o espectador entrar em contato com um mesmo material em várias formas.

4.2 A presença da intuição do processo criativo da colagem

Para a professora e artista Fayga Ostrower, intuir é "questionar, indagar, apreender e avaliar o real das coisas, intuitivamente, é o caminho de conhecimento *típico do homem.* Caminho dos mais criativos, representa sempre um modo dinâmico, um contínuo sair-se em busca de conteúdos significativos para poder agir.*"* (Ostrower, 1983, p.58).

Assim sendo, ao intuir as coisas, faz reconhecer as coisas não somente por meio das palavras, mas por meio da linguagem não verbal que *a posteriori* se funde em um lugar íntimo do artista com os sentimentos da vida. Em contato com esse lugar, o artista retira esse punhado de possibilidades subjetivas e sensíveis, portanto intuitivamente, e se aplicar em seu trabalho.

Acessar novas possibilidades criativas, ou seja, *não basta olhar é preciso ver*, é ir além do senso comum e não são caminhos inteiramente racionais. Também não são percursos puramente racionais. Explica-se melhor, "os processos intuitivos informam o próprio modo de conhecer, pois interligam a experiência afetiva do indivíduo às suas indagações intelectuais" (Ostrower, 1983, p.58).

A intuição é atravessada no artista de colagem (colagista), no manuseio dos recortes, na exploração do banco de imagens, no folhear das revistas e jornais, nas intenções em trazer para seu trabalho materiais do cotidiano. Essa conexão entre a intuição e os desejos de colocar no mundo seu trabalho, faz surgir a obra, a colagem.

4.3 O acaso na escolha dos objetos

O acaso está presente na produção artística aqui investigada, principalmente como ferramenta metodológica para a criação das colagens. Ou seja, dentro do universo de materiais dispostos e acumulados dentro do ateliê, sob um olhar atento e preciso, realizam-se conexões entre eles e se valha do acaso no tempo e no espaço para testar e criar novas

possibilidades artísticas.

Corroborando com o referencial acima, o pesquisador Ronaldo Entler aborda, em sua tese de doutorado, o acaso no universo artístico. Ao escrever uma das definições do fenômeno, entende que seja um “cruzamento de séries causais independentes. Uma série causal é uma cadeia de causas e efeitos interligados: um fenômeno determina um outro, que determina um outro, e juntos eles constituem uma série causal. Dentro da série, pode-se localizar as razões da existência de cada fenômeno, isto é, podemos dizer que cada @ é “necessário””. (Entler, 2012, pp. 21,) Logo, esse desencadeamento de fenômenos, que podem ser ações e conexões no fazer artístico, se faz presente de forma latente nas experimentações e criações de colagens.

Menciona-se o artista Kurt Schwitters (1887-1948), grande referência para os estudos de colagem, que se utilizava do acaso, de maneira que se apropriou dos materiais que cruzavam seu caminho da vida cotidiana e os utilizava em suas composições, tais como embalagens, jornais, papéis de propagandas e objetos encontrados. Sua eterna procura por materiais, preferencialmente por pedaços e estilhaços de coisas do que por objetos inteiros, tornou-se uma obsessão e uma compulsão (Bazzoli, 1991. pp. 129-133). Para Kate T. Steinitz, artista e assistente de Schwitters, diz que "ele (Schwitters) sempre descia de sua bicicleta para pegar alguns pedaços de papel colorido que alguém havia jogado fora. Ele pegava pequenas pedras e vidros quebrados e também coisas sem atrativos, como se elas fossem jóias"(Steinitl, 1968. p. 68.)

Artistas como Schwitters se utilizam da presença do acaso nos materiais do cotidiano em suas obras, mas sobretudo se valem de um olhar atento para as coisas. Esse olhar treinado que acredita na potência do deslocamento daquele objeto, permitindo construir outro significado ou talvez outra camada de entendimento para o papel de bala, para uma embalagem de refrigerante, ou de um flyer de propaganda, que pode entender como justaposição e ressonância de significados na colagem, “permitindo que a arte dialogue diretamente com a cultura e com a realidade de forma complexa, desafiando a autonomia da obra” (Krauss, 1985, p. 19).

Esse deslocamento de seu habitat natural de consumo possibilita subverter sentidos e propósitos. Dessa maneira, a meu ver, o artista se faz como um grande manipulador de intenções realizando magias para colocar algo no mundo: um novo pensamento, uma reflexão ou simplesmente existir.

5 APROPRIAÇÃO

Com o objetivo de entender a apropriação na colagem, é importante revisitar alguns pontos da história da arte, destacando artistas da história ocidental que se utilizam da prática da apropriação, desde Picasso e Braque que ‘começaram a incorporar fragmentos de jornais, papéis de parede e outros materiais impressos diretamente em suas obras, de maneira que romperam a tradição da "obra-prima original"’. (Krauss, 1985, p. 19), e que incluíram a colagem na pintura; os surrealistas e dadaístas em seus trabalhos experimentais com tom subversivo (Ades), bem como os readymades de Duchamp, que tem a “capacidade de dessacralizar o objeto artístico e de transferir o valor da arte do artesanato para a pura ideia, redefinindo o papel do artista de criador para aquele que simplesmente escolhe e nomea. (De Duve, 1996, p. 115).

Em um segundo plano, busca-se atentar ao gesto que a apropriação permite: realizar o deslocamento do objeto da vida cotidiana para o ambiente artístico. Segundo Hal Foster, “a arte do século XX, especialmente a partir das vanguardas, passou por uma reorientação radical, na qual o artista se apropria de materiais, imagens e ideias da realidade externa. Essa apropriação não é um ato passivo, mas um "gesto transformador" que subverte as formas originais e as reconstrói em um novo contexto” (Foster, 1996, p. 167). O resultado é um jogo crítico com a realidade, que permite à obra transcender seu status de objeto e intervir no mundo, isto é, o ato de se apropriar de algo se faz entre o apropriador e as realidades que foram apresentadas para o mesmo, a fim de debater e entender tais universos. Dessa forma, criou-se um diálogo entre a imagem feminina apropriada de revistas, que são valorizadas nas imagens, com a fragmentação e a reconstrução e o contraste entre a beleza idealizada e os recortes. Encontra-se nesse caldeirão possibilidades para se iniciar o processo criativo.

O gesto de se apropriar permite o deslocamento do objeto da vida cotidiana para se integrar a uma obra de arte. A apropriação desses materiais de consumo atual e elevá-los a outra categoria de uso se trata de um gesto comum nos procedimentos artísticos investigados nesta pesquisa.

5.1 Apropriações da Mona Lisa

Na apropriação de materiais cotidianos, ou seja, a ação em promover o deslocamento do objeto do seu lugar de origem para estar em outro, habitando um novo significado (Krauss) em novo contexto, faz-se com que a imagem e materiais tenham outro sentido no tempo e espaço. Nesse sentido, se faz o uso de certas imagens disponíveis no

mundo e por meio da colagem se busca subvertê-las em seus significados, cores e formas.

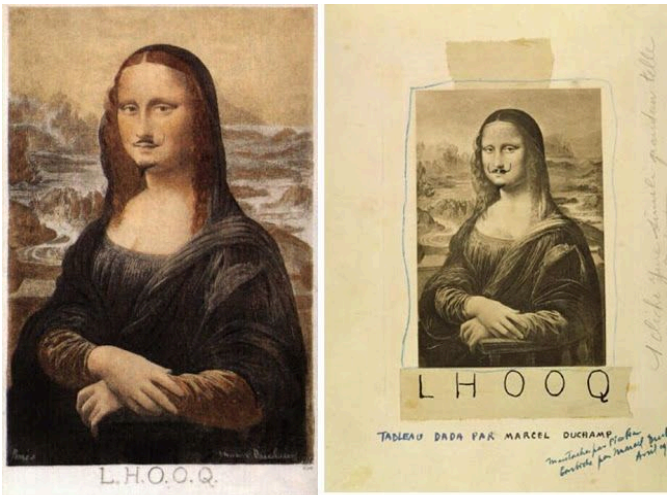
Tenha-se como exemplo a obra Mona Lisa de Leonardo da Vinci. Essa obra é um ícone do imaginário ocidental das pessoas desde a Renascença e é aclamada pelo público até os dias atuais. Quando se diz imaginário das pessoas, foca-se principalmente em um espectro de artistas que buscam discutir artisticamente a *Mona Lisa* através da apropriação de imagem, como é o caso de Andy Warhol e Fernando Botero.

Para Warhol, "a apropriação de Mona Lisa visa questionar a própria ideia de originalidade, mostrando como a arte, em sua era de reprodução em massa, se torna um produto de consumo, perdendo sua aura única" (Foster, 1996, p. 119). Por outro lado, Botero dizia que "não é um ato de crítica à reprodutibilidade, mas uma reinvenção da obra a partir de sua própria linguagem plástica" (Sullivan, 2007, p. 88).

Posto isso, apresenta-se inicialmente a apropriação da Mona Lisa proposta por Duchamp. "A dessacralização pela interferência do desenho e pela utilização de título cuja leitura fonética resulta em blague irreverente. Duchamp reiterou, a questão do ato eleitor do artista como definitivo na criação ao se apropriar de outra reprodução da *Mona Lisa* e sem outra interferência que as cinco letras que já apareciam no primeiro trabalho, remetendo mais ao seu ready-made de 1919 e depois, referindo-se à obra de Da Vinci" (Por que Duchamp?,1999, pp.58).

Abaixo segue a obra *L.H.O.O.Q* (Fig. 67), cuja tradução livre em português significa *Ela tem um rabo quente*, criada em 1930 e atualmente alocada no Centro Pompidou, em Israel.

Figura 67 - Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, lápis, cópia, 19,7 cm x 12,4cm



Fonte: Duchamp, 1930

Percebe-se que Duchamp, além de se apropriar da imagem de uma das obras mais famosas do mundo, faz uso das cópias da Mona Lisa em formato de cartão postal e, por conseguinte, as manipula, criando novos significados e propósitos.

O artista e professor Marco Gianotti tece uma crítica a respeito da obra *LHOOQ* :

> Segundo Duchamp, finalmente a pintura está pronta novamente para suscitar outro tipos de associações não puramente visuais. Já se sabe que desde o século XIX as obras passam a contar cada vez mais com a participação do observador, ou seja, com a capacidade do espectador de completar o sentido de uma obra. Isso não significa que o observador interprete a imagem apenas segundo o voo da sua imaginação. O artista sempre parte de certas regras que induzem o espectador. Ao fazer uma crítica da pintura como retiniana, como algo que poderia se realizar apenas no olhar do observador, Duchamp explicita os códigos inerentes a qualquer apresentação de uma imagem. Ele escolhe títulos de tal maneira que impedem de situar seus quadros numa região familiar. Estabelece novas relações entre palavras e objetos. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição . Estes dois planos se tornam evidentes na medida em que não correspondem entre si: LHOOQ não corresponde a imagem da Monalisa, do mesmo modo que o título Nu descendo a escada evoca questões que estão além da imagem figurada. Duchamp opera assim em dois níveis, na linguagem e na imagem. O atentado em relação à Monalisa não está só em lhe impor bigodes, mas também em diminuí-la de tamanho e mostrar que estamos vendo uma reprodução. (Giannotti, 2010)

Seguindo a ideia de apropriação de obras de artistas e as ressignificando, trago a colagem intitulada *Mona Bethânia*, em que se apropria da obra já então apropriada por Duchamp em Mona Lisa, de Da Vinci, e , por meio da técnica da colagem, realiza-se uma interferência com palha de aço na obra *L.H.O.O.Q.*

Mona Bethânia foi uma das colagens que realizei com palha de aço a fim de dar volume para a obra. Ou seja, a bidimensionalidade agora inventada foi refletida, pois a palha de aço é um material presente na vida doméstica das pessoas, porém a oxidação do material é natural, sendo assim, sua fragilidade fica escancarada. Reflito muito sobre as escolhas dos materiais que são influenciados pelo tempo, questão segundo Germano Celant, muito discutida na Arte Povera, em que “rejeita-se a monumentalidade da escultura tradicional e a atemporalidade dos materiais convencionais (...) A temporalidade e a efemeridade desses materiais se tornam parte intrínseca do seu significado, e sua escolha reflete uma crítica à arte como objeto imutável” (Celant, 1985, p. 25).

Assim, na obra Mona Bethânia (Fig. 21) se faz presente o método da colagem. Sobre o referido método, a artista Leda Catunda entende que:

> acontece pela apropriação constante de materiais carregados de significados que são empregados, trazendo cada qual uma forte carga visual, contribuindo diretamente para leituras e interpretações. A adoção deste método implica diretamente em um acréscimo de associações, seja por sugestões de analogia no

> caso por “uma similitude de relação entre dois objetos, similitude que não se funda sobre propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre relações recíprocas entre tais partes” ou por contraste na introdução do elemento alheio, conflitante (Catunda, 2003).

Apesar da colagem ressignificar a imagem da obra de Duchamp, não é nossa intenção a busca do silêncio e da neutralidade dos ready-mades originais. A escolha da palha de aço, simulando um cabelo, evoca sobretudo um senso de humor diferentemente da racionalidade promovida por Duchamp. No caso de Duchamp, “sua escolha (escolher um urinol e chamá-lo de arte) foi um ato de racionalidade conceitual que desvalorizou o "gosto" e o "saber fazer" artesanal em favor da ideia. Com isso, Duchamp transferiu o valor da arte de sua beleza física para sua dimensão intelectua” (De Duve, 1996, p. 115).

Observa-se que entre a *Mona Lisa* de Da Vinci, a *L.H.O.O.Q.* de Marcel Duchamp e a *Mona Bethânia* desta pesquisadora, parte-se de um mesmo fio condutor: os desenhos e traços da obra original realizada por Leonardo Da Vinci. A partir dessa obra, Duchamp realizou interferências com base no pensamento do ready-made; nesta investigação desta pesquisadora, por outro lado, recorro à obra já manipulada por Duchamp para realizar interferências com o uso de um material doméstico cotidiano, a palha de aço. Percebe-se que é comum na prática artística do artista contemporâneo se beneficiar das obras do passado, apropriando-se e ressignificando-os para a linguagem do seu tempo e daquela que se sente melhor acolhido.

Um exemplo são as apropriações de Koons, que “inclui figuras de desenhos animados e coelhos infláveis, não é um ato de criação original, mas de recontextualização. Ao recriar esses objetos familiares e muitas vezes considerados *kitsch* com materiais caros e em escalas monumentais, Koons eleva o banal à condição de arte” (Foster, 1996, p. 132).

É evidente que Duchamp tinha a intenção em propor ao espectador um estranhamento em inserir novos signos e desenhos em um trabalho altamente conhecido pelo público.

Segundo Rosalind Krauss, “o gesto de Duchamp de intervir em imagens e objetos já existentes não era um ato aleatório, mas uma estratégia deliberada para criar um estranhamento conceitual. Ao adicionar elementos como um bigode à Mona Lisa, Duchamp subverte a familiaridade da imagem e introduz novos signos que desestabilizam sua leitura original” (Krauss, 1985, p. 19).

Nesse sentido, percebe-se que o princípio dominante na poética de Duchamp é o da reversibilidade, ou seja, o motor de sua atividade artística é a percepção da instabilidade

relativa dos elementos de um sistema, do seu equilíbrio precário em todos os estágios. Por isso, a criação duchampiana nunca se encerra num objeto nem fixa um significado, remete sempre à ideia de que o que apreendemos são momentos ou estágios de um fenômeno. Não é a obra que conta, o que interessa são as possibilidades que ela abre. "Duchamp joga com as probabilidades e reclama por parceiros, até porque é a interação que precipita os acontecimentos. Entre a certeza e o acaso, fica com os dois. O ready-made ilustra bem essa operação: o deslocamento de um objeto banal para o universo da arte põe em xeque a estabilidade do sistema dos objetos" (Castro,1999, p.35).

5.1.1 O ready-made como ato e operação poética

Pode-se compreender o ready-made como uma operação ou como um ato artístico, mesmo que ainda Duchamp declare mais de uma vez a sua vontade de se livrar do que é designado como arte e como artista.

Em entrevista à Pierre Cabanne, este pergunta à Duchamp o que determinava a escolha do ready-made. O artista responde: "Isto dependia do objeto; em geral era preciso tomar cuidado com o seu look. é muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto (Cabanne, 1987, p. 80).

A produção duchampiana vai muito além do que pode ser definido apenas como uma "obra de arte", e sim uma experiência de vida e um modo de estar no mundo presentes em ações estéticas, como se fosse uma vida-performance que se ressignifica e cria valores com o apoio de criações, realizações, falas e atos. Estas ações estéticas podem até ser uma pintura, como o Nu Descendo a Escada , mas também são o ato de abandonar a pintura como forma de expressão. Elas podem ter a materialidade como a de um dos ready-made , ou do Grande Vidro, este último um trabalho de Duchamp que, numa espécie de negociação com o acaso, se abre às contingências da vida cotidiana e à ação do tempo que de alguma forma incidem sobre a matéria (Lebel, 1959, p. 30). Mas uma destas ações pode se restringir a uma simples resposta mais ou menos irônica numa entrevista, ou no ato de não aparecer numa exposição que ajudaram a conceber.

É aqui que aponta-se o quanto este "ato ready-made" de Duchamp é um ato político. Ao desconstruir e, de alguma forma, redefinir o que seria a arte e a

atividade artística, Duchamp redistribui as funções, ou melhor, coloca-se neste lugar mesmo de distribuidor de funções e de inventor de coisas numa operação que se dá através de apropriação de materiais e bens dados, isto é, bens que tinham supostas, funções e valores já bem estabelecidos.

Sobre inventar coisas em uma operação realizada pela apropriação, hoje entende-se que se trata de um sinônimo de procedimento artístico, conforme entendimento do artista, professor e pesquisador Ricardo Basbaum:

> se por um lado, hoje, a noção de ready-made transformou-se em quase um sinônimo de procedimento artístico contemporâneo, por outro tornou-se possível perceber com maior clareza alguns registros particulares da intervenção duchampiana. Assim, as manobras de Duchamp podem ser localizadas em termos de sua articulação dos campos verbal e visual, a partir dos traços de "um empreendimento nominalista que não somente perturba e reinventa a relação, aparentemente estável e natural, que liga as palavras às coisas (…) mas que sobretudo redefiniu ou indefiniu o sentido da palavra arte, a qual não se funda mais sobre as condições a priori de produção da obra (…) mas a partir das condições a posteriori de sua recepção, através do preenchimento das condições de enunciação de 'isto é arte' por três instâncias que se entrecruzam: autor, público e instituição. O ato plástico duchampiano se realizaria no intervalo que separa e que liga a palavra e a coisa, um intervalo de indeterminação, de acaso e liberdade (…)" Como escreve Thierry de Duve, "saber que esta pá de neve é arte é ser simplesmente informado; acreditar é absurdo, é ceder espaço à magia do artista, tombar sob a fascinação do fetiche. O que 'faz arte' deste artefato não é a pá de neve enquanto objeto, mas a frase que a designa como obra de arte" . A importância atribuída por Duchamp ao papel de um campo enunciativo em funcionamento simultâneo com a obra irá se revelar ainda em sua oposição à "tendência retiniana da pintura dos últimos cem anos" – referindo-se à trajetória iniciada pelo impressionismo e que teria seu apogeu no expressionismo abstrato (Basbaum, 2007, p.33).

Ainda, Basbaum destaca no trecho o sentido de arte, dentro da operação da apropriação, bem como a importância do tripé autor, público e instituição, para chancelar esse tipo de operação poética no sistema de arte.

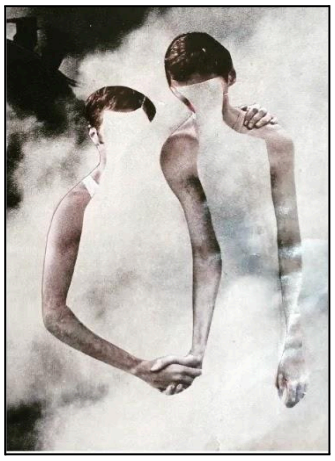
5.2 Apropriações e fotomontagens

Dentro do universo da colagem, busca-se explorar a fotografia em várias frentes: no uso da técnica do positivo e negativo; na questão do formato, com o uso de fotos e suporte que se utilizam do modelo polaroid, bem como na opção em utilizar a paleta preto e branca nas colagens.

A fotomontagem é também uma prática presente dentro do meu arcabouço artístico. Faço uso de imagens de revistas em preto e branco e embarco em um temática voltada para

assuntos relacionados a sonhos e a psicanálise. Sem adentrar de maneira mais profunda na temática dos sonhos, realiza-se de maneira despojada e despretensiosa as fotomontagens utilizando elementos subjetivos (quem são essas pessoas?) e outros objetivos como a fumaça, o trem e o gesto de dar as mãos ao outro para materializar intenções e desejos do inconsciente.

Figura 68 - Detalhe da colagem *Estar Juntas*



Fonte: elaborado pela autora, 2021

O recorte realizado nas silhuetas internas dos personagens da obra mantém uma discrição acerca da personalidade, o que assegura destacar um atravessamento afetivo entre eles que pode ser visto pelo gesto em que seguram as mãos e do abraço entre eles.

Para a criação dessa fotomontagem, utiliza-se como referência os trabalhos da germano-argentina Grete Stern. A artista foi consagrada no movimento dadaísta e se tornou referência feminista na Améria Latina. Para a historiadora de arte Andrea Giunta, "Grete Stern é um ato de pioneirismo feminista na América Latina. Ao dar voz e forma visual aos sonhos de mulheres anônimas publicadas em uma revista popular, Stern transformou o espaço íntimo e psíquico em um campo de crítica social e política" (Giunta, 2013, p. 185).

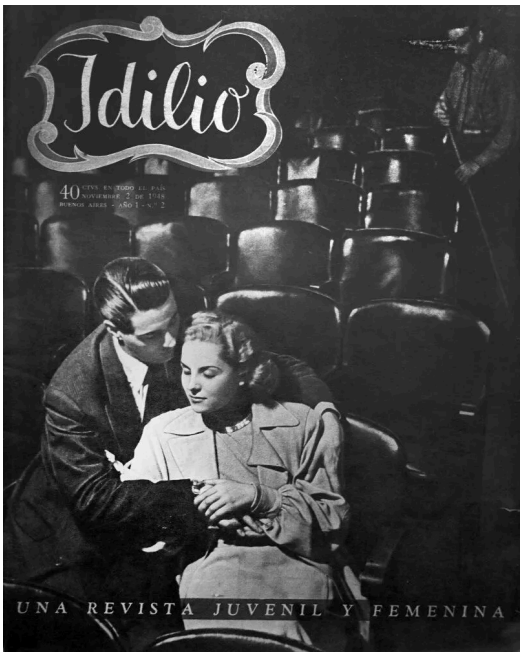
A artista criou cerca de 150 fotomontagens na série *Sonhos*, em que realizava chamadas para leitoras na coluna *A psicanálise lhe ajudará*, da revista feminina argentina Idílio (1948-1951) para que enviassem carta relatando o sonho na noite anterior. Stern lia as cartas enviadas pelas leitoras nos quais relatavam seus sonhos mais profundos, interpretava e os ilustrava no formato de fotomontagens.

A revista, que era editada pelo grupo Abril, com viés nitidamente liberal, cujo público alvo era o jovem feminino, de classe média e média baixa (Giunta, 2013, p. 185), trazia um conteúdo que incluía fotonovelas, seções contendo conselhos sentimentais, dicas de culinária, de beleza e de educação das crianças, propagandas de cosméticos e de

eletrodomésticos.

Para melhor entendimento, segue abaixo capa da revista argentina Idílio, bem como a coluna “A psicanálise lhe ajudará”, ilustrada por Grete Stern.

Figura 69 - Capa da Revista Idílio



Fonte: Idilio, 1948

Figura 70 - registro da coluna *Psicanálise lhe ajudará*



Fonte: Idilio, 1948

A iniciativa da coluna era quebrar certos estereótipos marcados ao redor da identidade latino americana, tais como o exotico, a exuberância e o “real maravilhoso” (Watriss, 1994, pp.2-16), Nesse sentido, a historiadora Andrea Giunta diz que o trabalho de Grete Stern estava “inteiramente concentrado em uma análise sociológica e feminista dos papéis de gênero e das opressões psicológicas na sociedade argentina. As fotomontagens de Stern não tratavam do "exótico" ou da "exuberância", mas da vida interna e das restrições sociais de mulheres urbanas” (Giunta, 2013, p. 185)

Trago a seguir uma fotomontagem de Stern que serviu de inspiração para a criação de *Estar Juntas* (Fig.18):

Figura 71 - *Sonho 26*: o olho eterno, Grete Stern, 1960



Fonte: Stern, 1960

Acima, Stern se vale em primeiro plano de uma paisagem onírica desértica, com sobreposições de montes, montanhas e mãos que saem das superfícies, com movimentos gestuais plenos que se conectam com o olho que está ao fundo, em segundo plano, na linha do horizonte, que muito se assemelha à Lua ou ao Sol. Uma paisagem surreal, quase fantasmagórica.

O jogo de luz e sombra tanto presente na fotomontagem desta autora, *Estar juntas* (Fig. 18), quanto na fotomontagem acima de Stern provoca um clima de incertezas da existência, da dúvida no olhar, um caminho atordoado de inseguranças entre a fumaça do trem. Contudo, o gesto das mãos presente em ambas apresenta um caminho de afeto de maneira que pode trazer o espectador para a realidade em minutos.

Outro tema presente na poética de Stern é o espelho. "Ele (o espelho) é a principal ferramenta visual que Stern usa para expressar a identidade fragmentada das mulheres, mostrando a lacuna entre o que a sociedade espera delas e suas realidades psicológicas mais profundas" (Wechsler, 2004, p. 110). O olhar para si através do espelho é uma provocação recorrente na produção da artista germano-argentina, lembrando que ela faz uso de suas próprias imagens (principalmente de seu rosto) nas fotomontagens que cria. O fato da artista usar suas imagens, tanto como fotógrafa como também personagem da foto, vejo um trabalho autoral e a subversão em refletir um tempo. Vejo na série *Sueños* um total envolvimento da *Stern* em se apropriar de sonhos de outrem e ilustrá-los por meio das fotomontagens.

Figura 72 - *Sonho nº 7*: Quem será, Grete Stern, 1949



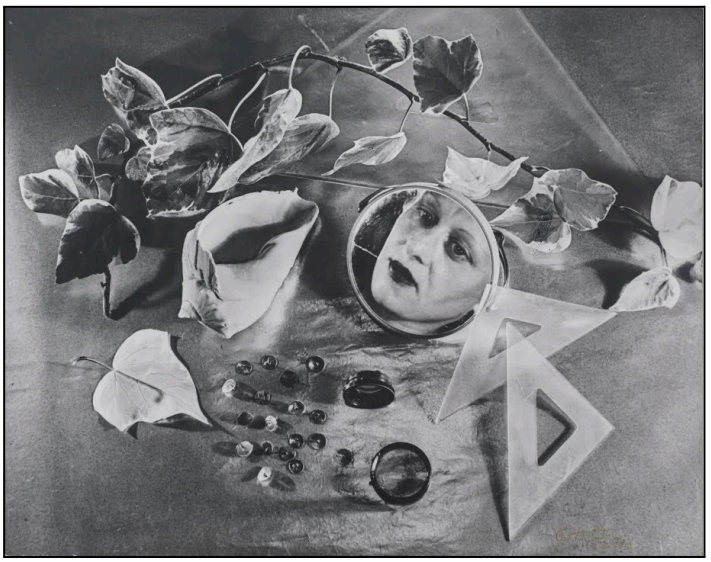
Fonte: Stern, 1949a

Figura 73 - *Sonho nº 71* - Os sonhos dos espelhos, Grete Stern



Fonte: Stern, 1949b

Figura 74 - *Grete Stern*, *Autorretrato*, 1943



Fonte: Stern, 1943

Na esteira do uso de espelhos, apresenta-se nessa investigação uma colagem realizada em 2019 em que se assegura o uso do espelho. A colagem tem um espírito que envolve uma brincadeira infantil em conectar corpos de diferentes tempos, o corpo de criança com o rosto de mulher.

Figura 75 - *A vida é um espanto*



Fonte: elaborado pela autora, 2020
Legenda: colagem sobre papel

Um rosto histérico com cara de mulher olhando para o espelho, mas com corpo de criança. Esta fotomontagem conversa com os trabalhos de Stern: a mulher carregada de sentimentos histéricos, a presença do espelho e a desproporção dos tamanhos reais das partes humanas. Essas são as possibilidades que a colagem também proporciona.

Alguns fundamentos da fotografia como o jogo de luz e sombra são fundamentais na prática das fotomontagens para realce dos recortes e para atingir as intenções de atravessamentos.Aliada a essa ideia, Dawn Ades diz que, a eficácia subversiva da fotomontagem reside na sua materialidade, especialmente nos recortes visíveis que revelam a manipulação. Esses cortes e as justaposições abruptas não visam criar uma imagem harmoniosa, mas sim um choque visual. Eles servem como marcas de atravessamento. (Ades, 1989, p. 55).

Outra prática que permeia a criação das fotomontagens é a presença do positivo e do negativo, fundamentos advindos da fotografia. Segundo o fotógrafo e historiador Boris

Kossoy:

> fotografia rompe com o modelo de obra de arte única e inimitável, introduzindo a ideia de multiplicidade O negativo é a matriz original que guarda o documento fotográfico, o único ponto de contato físico e direto com a cena registrada. Ele é a essência histórica da imagem, a partir da qual inúmeras cópias positivas podem ser geradas. O negativo é, portanto, o documento ontológico, enquanto o positivo é uma tradução, uma forma de tornar pública a imagem, atestando a natureza da fotografia como um processo de reprodução inerente à sua própria criação (Kossoy, 1989, p. 19).

Recortar silhuetas, destacar a imagem e introduzir outros elementos ou imagens no vazado, pode-se dizer que é uma ferramentas muito utilizadas na técnica da colagem.

Em "Um acordo com a alma e a sombra" (Fig. 20) é possível visualizar o uso do negativo, destacando de forma poética a silhueta de alguém e introduzindo no elemento vazado outra imagem.

Ainda sobre a fotomontagem acima, há uma sobreposição de imagens em um suporte preto, o que possibilita dar mais profundidade e camadas para o trabalho. A série de fotomontagens *Mulheres admiráveis*, com imagens em preto e branco de mulheres, foi criada a partir de cortes realizados na imagem. Com o uso de tesoura e não de um estilete, foi realizado cortes de maneira horizontal, diagonal e na vertical, de maneira que houvesse metade uma mulher, metade outra, havendo uma mistura de mulheres geniais. Esse é um dos grandes objetivos da colagem: possibilitar a união de recortes de algo improvável com imagens já disponíveis no mundo. Esse pensamento atravessa também Beatriz Milhazes. A historiadora Catherine de Zegher diz que a artista se vale de imagens já disponíveis no mundo, como ornamentos rococó e arabescos e assim constroi uma sintaxe única que permite a justaposição desses elementos díspares, criando uma tensão entre a rica superfície da pintura e as camadas subjacentes de referências culturais e visuais (De Zegher, 2013, p. 25).

As referidas imagens foram retiradas de um jornal de grande circulação. Lembrando que o jornal é um material muito utilizado nas minhas colagens em razão de sua disponibilidade na vida cotidiana.

Figura 76 - *Marie Curie e Conceição Evaristo*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Figura 77 - *Ana Cristina Marques e Pina*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Figura 78 - *Conceição Evaristo e Frida Khalo*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Na série de fotomontagens *Gestos*, há técnica similar com a das fotomontagens acima, com cortes precisos e retos na horizontal. Porém a proposta é diferente no conteúdo

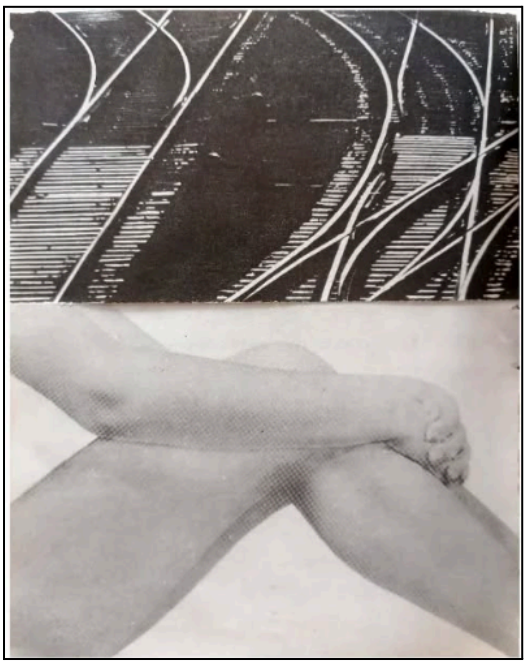
poético. A ideia em *Gestos* é unir situações que gestos e lugares afetivos possam atravessar o espectador. As imagens foram retiradas de uma revista antiga da década de 50.

Figura 79 - *Gesto 1*



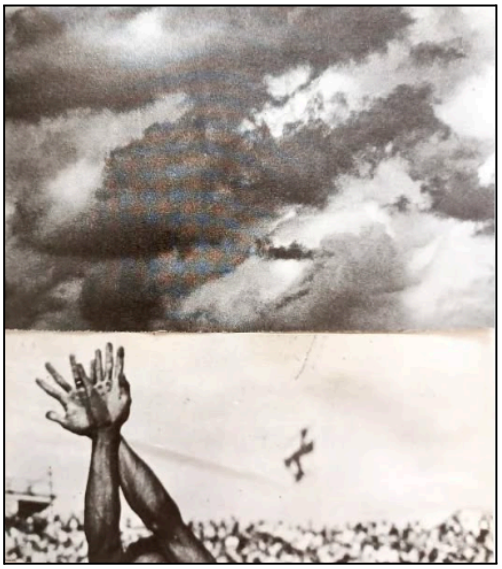
Fonte: elaborado pela autora, 2023

Figura 80 - *Gesto 2*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Figura 81 - *Gesto 3*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

5.3 Apropriações, colagem e bricolagem

No início desta dissertação, mencionam-se as principais nomenclaturas que envolvem o universo da colagem: fotomontagem, montagem e a bricolagem. Sabendo-se dessas variantes, ao ler esta dissertação se poderá entender melhor a respeito das técnicas presentes em cada trabalho desenvolvido.

Como exemplo, analisa-se a colagem *Polaroid* (Fig. 17), em que se utiliza o formato de uma fotografia de máquina Polaroid como suporte para criar a colagem. Neste caso, o rosto da mulher está disposto de lado e coberto por um plástico, concedendo uma bidimensionalidade ao trabalho. A inserção do plástico mantém a coerência entre as colagens apresentadas, em se valer de materiais do cotidiano na prática artística.

Essa colagem foi elaborada de maneira independente, não integrando a princípio a nenhuma série de trabalhos. Contudo, com o passar do tempo surgiu a oportunidade de conectá-la com outra colagem (pode-se dizer que é o acaso se manifestando?) e outros materiais, criando uma instalação. Foram algumas ocasiões que as colagens *Polaroid* (Fig. 19) e *Estar juntas* (Fig. 18) foram agrupadas em um espaço expositivo. Em uma delas, pode-se ver como elas foram dispostas (Fig. 82). A *Polaroid* se encontra no canto inferior, enquanto “Estar juntas” está no canto superior esquerdo. Nas exposições essas duas colagens foram apresentadas de maneira separada, independente, tanto pela distância entre elas, mas também pelas molduras. Apesar dessas distâncias, a temática de ambas pode se relacionar com as questões relacionadas a ar, pulmão e respiração.

Figura 82 - *Exposição no Nou Restaurante*



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Contudo, o trabalho evoluiu com o tempo, criando novas possibilidades de apresentação para o mundo.

Em 2024, apresenta-se a instalação *(Res)pira* (Fig. 19), na exposição coletiva "Isto não é o que parece, isto é o que parece", no Atelier Paulista, em São Paulo. Trata-se de um dos trabalhos em desenvolvimento permanente, no sentido de haver várias camadas do fazer artístico, tendo o tempo como fator essencial para a ampliar as possibilidades de entendimento das técnicas que o trabalho requer. Para a historiadora de arte Rosalind Krauss, o "processo de sua criação, que pode ser influenciado pela gravidade, pelo tempo e por forças que não estão sob o controle total do artista. Assim, o tempo se torna uma das coordenadas fundamentais que define a obra e amplia a compreensão de sua técnica" (Krauss, 1985, p. 280).

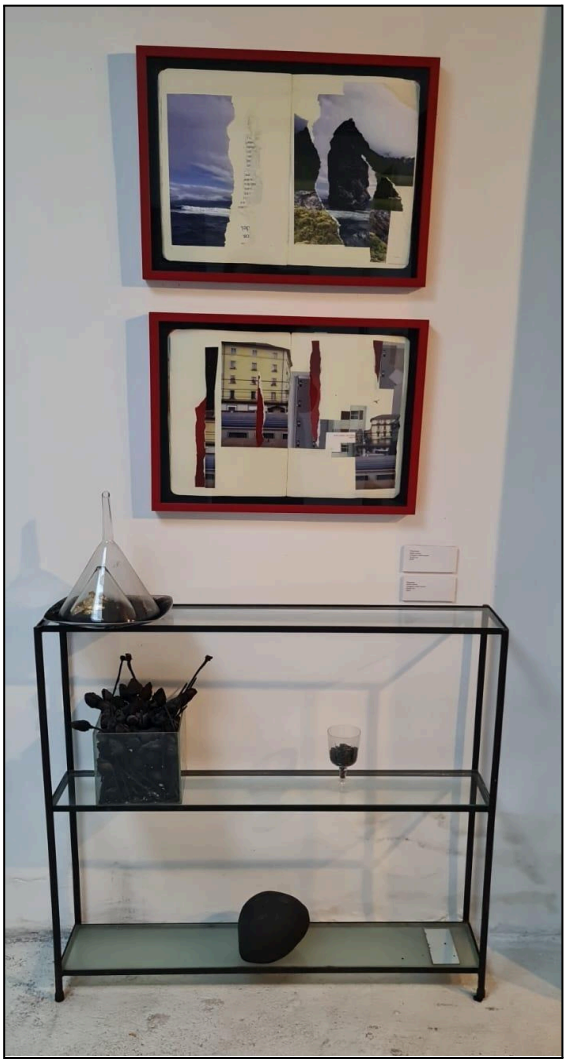
A ideia da instalação é estabelecer um diálogo entre a colagem e a fotomontagem, sem molduras, sendo fixadas no próprio vidro da janela do próprio espaço expositivo, e sendo ligadas por uma mangueira de plástico conectadas a um registro.

Percebe-se que a instalação se apropriou naturalmente da paisagem verde e florida, bem como dos personagens trazidos pelos vidros da janela que, com o passar do tempo, a imagem refletida passa por transformações da natureza, ou seja, sempre há uma nova imagem ao fundo. Essa instalação ficou exposta até meados de agosto de 2025 no Atelier Paulista.

Ao lado dessa instalação havia um conjunto de obras de mesma autoria, sendo duas

impressões de colagens originais que dispunham nos cadernos de colagem desta autora, bem como uma peça de prateleira abaixo, em vidro, que continha objetos de carvão.

Figura 83 - impressões das colagens e prateleira expostas no Atelier Paulista/SP



Fonte: elaborado pela autora, 2023

Para a 5ª edição da exposição do GPPM (Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidades), organizado pela Profª Branca de Oliveira da USP, apresentou-se a instalação *(Res)pira* e as colagens com nova proposta e roupagem distinta. A instalação *(Res)pira*, abarca uma produção artística contínua, incorporando as colagens, a prateleira, os objetos de carvão e o som ambiente. Esses últimos foram pensados em razão da metáfora do carvão relacionado ao tempo e às estruturas de carbono. Nesse sentido, o carvão é a matéria carbonizada que testemunha a passagem do tempo, carregando em sua essência o registro da vida orgânica e sua transformação (Rosenthal, 2007, p. 110).

Para entrevista dada ao Jornal da USP publicada em 03 de setembro de 2025 (DIAS,

2022), acrescento sobre a ideia dos objetos em carvão como o “fim”, enquanto traz o ouro como o “início”.

Figura 84 - instalação *(Res)pira*, 2025, no Espaço das Artes/USP



Fonte: elaborado pela autora, 2025

No que se refere à janela, imprimiu-se a foto tirada da instalação que se encontrava no Atelier Paulista, com todos os instrumentos que compunham a bricolagem (mangueira, registro e as colagens). Posteriormente, fixou-se a foto em placas de *foam* na parede, de maneira que a intenção é mostrar a imagem da instalação capturada no passado. Dessa forma, para a exposição no Espaço das Artes/USP, buscou-se aprimorar as exigências e entender as necessidades do trabalho, sob a coordenação e a orientação da Prof. Dra. Branca Coutinho de Oliveira.

Considerando que a exposição versa sobre a questão temporal, cabe mencionar o entendimento da pesquisadora e Profa. Branca sobre o tema, em artigo publicado em 2018:

> Segundo a pesquisadora Branca Coutinho de Oliveira, a arte contemporânea, em sua busca por novas formas de narrativa, abandona a lógica de uma obra com

> começo, meio e fim. Em vez disso, ela se volta para um processo que se desenvolve no tempo, onde a narrativa é construída pela "desconstrução da unidade finalista e a afirmação da multiplicidade indeterminante". Nesse contexto, a temporalidade não é uma dimensão externa à obra, mas sua própria matéria, na qual a obra existe como um evento em constante transformação, aberto a múltiplas possibilidades e interpretações. (Oliveira, Polazzo, 2018, p. 28).

Encontrou-se o caminho de colocar o registro e as mangueiras em cima dos mesmos na fotografia, construindo uma sobreposição deles, coincidindo o passado registrado com o presente e, o futuro, é o teor das imagens. As mangueiras estão conectadas tanto no registro como nas fotos das colagens. Ou seja, nessa atual instalação as colagens originais não se encontram, ou seja, só estão fazendo alusão por meio de um registro fotográfico da instalação anterior.

Figura 85- detalhe da janela



Fonte: elaborado pela autora, 2025

Além da mesma temática que envolve os trabalhos, as luzes focadas nas obras proporcionaram uma unicidade aos trabalhos que se entende com o trabalho exposto em 18 de agosto de 2025 no Espaço das Artes da USP. *(Res)pira viro*u um conjunto, contemplado a

instalação da janela, duas colagens impressas, prateleira de vidro com os objetos de carvão. Nesse movimento crescente da instalação em incorporar inicialmente colagens, depois registro, mangueira e a janela do espaço expositivo, e mais adiante transformar o trabalho, tem-se a sensação de estar a construir uma Merbau de Kurt Schwitters, ou seja, aos poucos coloca-se mais algum material para acrescentar na obra e, após anos, o trabalho vira um "grande" trabalho conceitual.

Figura 86 - detalhe das impressões das colagens



Fonte: elaborado pela autora, 2025

Observa-se ainda sobre o trabalho que este está exposto em uma sala escura (por isso, as luzes focadas nas obras, como se observa na figura 84) e estarem acompanhadas por um vídeo de uma obra próxima. O som do vídeo alheio era o de uma batida forte que

remetia ao barulho da respiração. Nesse sentido, o som que tomava a sala foi incorporado à instalação *(Res)pira*, dando maior robustez e uma outra camada de entendimento sobre o trabalho.

Pergunta-se: foi um acidente do acaso a inserção do som ao trabalho de instalação? Acredito muito no acaso, mas sobretudo na visão curatorial em enxergar no espaço expositivo a potência de cada trabalho em determinado lugar. Dessa maneira, alinho com o entendimento que "o acaso não era visto como uma ausência de controle, mas como um método deliberado para romper com a intenção racional do artista" (Ades, 1989, p. 75), mas também no olhar apurado do pesquisador de arte, a fim de exaltar suas capacidades poéticas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração desta dissertação possibilitou organizar a produção artística, refletir sobre o trabalho do passado com distanciamento e traçar uma narrativa visual para encontrar denominadores comuns, seja por meio da materialidade, por exemplo, no uso do papel de bala ou do jornal; seja pela técnica da colagem escolhida; ou pelo conteúdo em explorar os materiais do cotidiano.

Foram apresentadas situações em que o acaso reside no processo criativo da colagem, sob o viés de que o acaso "não é visto como uma ausência de controle, mas como um método deliberado para romper com a intenção racional do artista e abrir a obra para o imprevisível" (Ades, 1989, p. 75).

Além disso, foram exibidos os caminhos da pesquisa na escolha de materiais e revelações acerca dos métodos utilizados para criar colagens, sempre conectada com a intuição. Muitos artistas foram reverenciados na pesquisa, de suma importância para realizar escolhas e inspirar novas possibilidades de trabalho em colagem na investigação realizada por esta pesquisadora. Ressaltam-se nomes como Beatriz Milhazes, Leda Catunda, Hannah Hoch, Grete Stern, Matisse e Kurt Schwitters.

Por fim, destaca-se a instalação *(Res)pira*, que dentro do processo de elaboração desta investigação acadêmica, sintetiza quase todos os conceitos explorados e apresentados nesta dissertação: a imersão nos processos de criação levando em conta a presença do acaso e da intuição; um olhar atento para que houvesse a conjugação de colagens que a princípio eram independentes e com o tempo passam a se conectar dentro de uma única atmosfera de um trabalho só; o uso dos materiais do cotidiano a fim de trazer para a arte elementos da vida carregados de afetos e memórias; a inserção de elementos reais como o som ambiente dentro da sala do espaço expositivo; a presença das luzes focadas no trabalho que passa a sensação de uniformidade; a aparição de elementos virtuais, que neste caso são as fotos das colagens presentes na janela. A construção de *(Res)pira* foi evoluindo, relatados aqui passo a passo, de maneira que esta dissertação é uma contribuição para o melhor entendimento do fazer artístico em colagem, como no processo de escutar a própria obra e realizar intervenções necessárias.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *O Dada e o surrealismo com 62 ilustrações a cor*. Barcelona: Labor., 1976.

ADES, Dawn. *Photomontage*. Londres: Thames & Hudson, 1989.

ANDRADE, Mario. Fantasias de um poeta. *O Estado de São Paulo*, 1a. Quinzena, nov.1939. Suplemento em Rotogravura n.146.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fonte, 2001

ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception:* A Psychology of the Creative Eye. Berkeley: University of California Press, 1974.

BARR JR., Alfred H. *Matisse:* His Art and His Public. Nova York: The Museum of Modern Art, 1951.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BERNARDO, Juliana Ferreira. *Colagem nos meios imagéticos contemporâneos*. 2012. Tese (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

BERTUÁ, Paula. *La cámara en el umbral de lo sensible:* Grete Stern y la revista Idilio. Buenos Aires: Biblos, 2012.

BIASIN, Gian Paolo. *Italian Literary Icons*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Maria de Fátima R. de (Org.). *Porque Duchamp?*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

CATUNDA, Leda. *Poética da maciez:* pinturas e objetos. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CAVALCANTI, Lauro. *As Cidades Visíveis:* Ensaios sobre Arquitetura e Urbanismo no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Cidadela, 2018.

CELANT, Germano. *Art Povera:* Histories and Protagonists. Nova York: Rizzoli, 1985.

CHIARELLI, Tadeu. A Fotomontagem como 'Introdução à Arte Moderna': Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*

(IEB), n. 45, p. 13-26, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Revisitando a Pintura Brasileira. In: *Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CURADOR, João. *Entre o Caos e a Poesia:* A Obra de Bueno Caos. São Paulo: Festival de Arte Urbana, 2024.

DE DUVE, Thierry. *Kant After Duchamp*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

DELECTORSKAYA, Lydia. *Matisse at the Hôtel Régina.* 1952. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-cut-outs.html. Acesso em: 29 jan. 2026.

DE ZEGHER, Catherine. A Pintura é uma Colagem. In *Beatriz Milhazes:* Pintura. Colagem. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

DELEUZE, G; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIAS, Hérika. *Exposição no Espaço das Artes explora o tempo e a multiplicidade.* Jornal da USP, São Paulo, 22 set. 2022. Disponível em: https://jornal.usp.br/cultura/exposicao-no-espaco-das-artes-explora-o-tempo-e-a-multiplicidade/. Acesso em: 3 set. 2025.

DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* 1930. 1 desenho. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5pXdk6. Acesso em: 29 jan. 2026.

EDWARDS, Adrienne. *Wangechi Mutu:* A Fantastic Journey. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2013.

ELDERFIELD, John. *Kurt Schwitters*. Londres: Thames and Hudson, 1970.

ELDERFIELD, John. *Henri Matisse:* A Retrospective. Nova York: The Museum of Modern Art, 1992.

ELGER, Dietmar. *Dadaísmo.* Colônia: Taschen, 2010.

FORNAZARI, Sandro Kobol. Do pensamento do fora: heterogêneses**.** *Revista Trágica:* estudos de filosofia da imanência, v. 8, n , .3º quadrimestre 2015.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real:* The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo***.** Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.

GIANNOTTI, Marco. Colagem e fragmentação. In: *Blog Recortes sobre a cor.* São Paulo, 1 ago. 2010. Disponível em: https://recortessobreacor.blogspot.com/2010/08/colagem-e-fragmentacao-marco-giannotti.html. Acesso em: 03 de setembro de 2025.

GIUNTA, Andrea. *Feminist and Queer Art in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2013.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: MAM-SP, 1999.

HÖCH, Hannah. *Sobre colagem.* Londres: Whitechapel Gallery, 2014.

HÖCH, Hannah. *Dançarina indiana:* de um museu etnográfico. 1930. 1 colagem. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/37360. Acesso em: 14 nov. 2025.

IDILIO. 1948. 1 capa de revista. Disponível em: https://historiadaparte.wordpress.com/grete-stern/#jp-carousel-1287. Acesso em 7 de set. de 2025

ITTEN, Johannes. *The Art of Color:* The Subjective Experience and Objective Rationale of Color. Nova York: Reinhold Publishing Corporation, 1961.

KLEE, PAUL. Confissão Criativa. In: Spiller, Jürg. *Paul Klee: The Thinking Eye*. Nova York: George Wittenborn, Inc., 1961.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1989.

KRAUSS, ROSALIND. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1985.

LIMA, VENÍCIO A. *Mídia: Teoria e Política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

LEMOS. Sofia. *Fazendo a série Colagem do dia.* Instagram: @sofialemos_art, 23 set. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Ci2dKc3O2SF/ .Acesso em: 20 de fev. de 2026

LEMOS, Sofia. *Registro de processo criativo/vídeo*. Instagram: @sofialemos_art, 5 jan. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CYWUTe9ppES/. Acesso em: 20 fev. 2026.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus. 1985.

LIMA, JULIA. Manuela Eichner e a Poética do Acaso. *Revista de Arte Contemporânea*, v. 12, n. 2, pp. 8-20, 2021.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte:* Henri Matisse. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MATISSE, Henri. *The Wine Press.* 1951. 1 colagem.

MAKELA, MARIA. *The Photomontages of Hannah Höch*. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MILHAZES, Beatriz. *Sabor cereja.* 2005. 1 colagem. Disponível em: https://beatrizmilhazes.com/?page_id=1052#print-21. Acesso em: 29 jan. 2026.

McCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MUSEUM OF MODERN ART (Nova York). *Collage*. Nova York: MoMA, [2024]. Disponível em: https://www.moma.org/collection/terms/collage. Acesso em: 10 jun. 2024.

NÉRET, GILLES. *Matisse cut-outs*. [S.l.]: Tashen, 2016.

OLIVEIRA, Branca C.; Polazzo, Mônica P. A Construção da Narrativa Visual pela Desconstrução da Unidade Finalista e Afirmação da Multiplicidade Indeterminante. *ANPAP:* Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, v. 27, p. 27-38, 2018.

ORTON, FRED. *Kurt Schwitters in England*. Newcastle upon Tyne: Tyneside Press, 1974.

PASTOUREAU, Michel. *O Livro dos Símbolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAUL, Frédéric. *BEATRIZ MILHAZES Colagens/Collages*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PICASSO, Pablo. *La guitare.* 1913. 1 colagem. Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/38359. Acesso em: 29 jan. 2026.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da montagem:* Através, nº 1, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

POLIDORO, Marina Bortuluz. *Aproximação de Fragmentos capturados:* uma poética em desenho e colagem. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014.

RASPAIL, J.-L. *Les surréalistes*: Une génération entre le rêve et l'action. Paris: Gallimard, 1991

READY-MADE. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made. Acesso em: 19 de agosto de 2024. Verbete da Enciclopédia.

ROQUE, Georges. *A Colagem:* De Gênesis à Contemporaneidade. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 2010.

ROSENTHAL, Mark. *Anselm Kiefer*. Nova York: Prestel, 2007.

SEITZ, William C. *The Art of Assemblage*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1961.

STEINITL, Käte T. Kurt Schwitters. *A Portrait from Life.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

STERN, Grete. *Autorretrato.* 1943. 1 colagem. Disponível em: https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9464/. Acesso em: 29 jan. 2026.

STERN, Grete. *Sonho 26:* o olho eterno. 1960. 1 colagem. Disponível em: https://emuseum.mfah.org/objects/159547/dream-no-26-the-eternal-eye. Acesso em: 29 jan. 2026.

STERN, Grete. *Sonho nº 7*: Quem será. 1949a. 1 colagem. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/fotografia-moderna-argentina/attachment/stern-grete-sueno-n7-quien-sera_-1949/. Acesso em: 29 jan. 2026.

STERN, Grete. *Sonho nº 71* - Os sonhos dos espelhos. 1949b. 1 colagem.

STORR, Robert. A Vida na Obra de Robert Rauschenberg. *In: Catálogo da Exposição Rauschenberg.* Nova York: The Museum of Modern Art, 2004.

TATE MODERN. *Art term CUBISM*. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/cubism. Acesso em: 19 ago 2024.

TYLCZ, Dominika. Wangechi Mutu. In: MOMA. New York, 2023. Disponível em: https://www.moma.org/artists/28097-wangechi-mutu. Acesso em: 09 fev. 2026

VARGAS, Herom; DE SOUZA, Luciano. A colagem como processo criativo: da arte

moderna ao motion graphics nos produtos midiáticos audiovisuais. *Revista Comunicação Midiática*, Bauru, SP, v. 6, n. 3, p. 51–70, 2011.

WATRISS, Wendy. *Imagen y Memoria. Fotografía de Latinoamérica 1866-1994*: Photography from Latin America, 1866-1994. Houston: University of Texas Press, 1994.

WECHSLER, Diana B. *De la intuición a la forma:* la serie de fotomontajes sueños de Grete Stern. Buenos Aires: Ediciones La Marca, 2004.