



COLLAGE: A COLAGEM SURREALISTA

Aline Karen Fonseca, palhacostbmtcm@gmail.com

Professor orientador: Alexandre G. Vilas Boas

RESUMO: Na colagem os surrealistas apreciaram principalmente o processo no qual o uso da imagem do que é supostamente real a transforma numa outra realidade resultante da poesia plástica. Foi a partir desse princípio que Max Ernst iniciou suas experimentações com a técnica, percebendo que o processo não se dá apenas no ato de colar, mas sim na relação com a imagem, desde o momento da escolha, passando pelo recorte, ou seja, o distanciamento que se faz da imagem em relação a seu cenário normal, indo para o ato de colar, ou simplesmente unir esse elemento a outros, dando a ele outro significado na composição, utilizando-se de seu significado anterior. Esse procedimento é presente em esculturas, em músicas, espetáculos teatrais, em todo tipo de obra, independentemente do uso de cola, papel ou tesoura para sua realização. A essa linguagem Max Ernst deu o nome de *collage*.

Palavras-chave: *Collage*. Colagem. Surrealismo. Modernismo. Arte Contemporânea.

ABSTRACT: *In the collage the surrealistas had appreciated the process mainly where the use of the image of what it is supposedly real transforms this into one another resultant reality in the plastic poetry. It was from this principle that Max Ernst initiated its experimentations with the technique, perceiving that the process not if of only in the act of collage, but yes in the relation with the image, since the moment of the choice, passing for the clipping, that is, the estrangement that it makes of the image in relation its normal scene, going for the act of glue, or simply joining this element to others, giving it another meaning in the composition, using if of its meaning previous. This procedure is present in sculptures, musics, theatrical spectacles, in all type of workmanship, independent to use glue, paper or shears. To this language Max Ernst it gave the name of collage.*

Keywords: *Collage*. Surrealism. Modernism. Art Contemporary.

INTRODUÇÃO

O foco principal da pesquisa é a busca de informações que definam o que é *collage*. Para isso é necessário embasamento histórico, possibilitando destacar as idéias que reconheceram o processo de colagem como uma forma de representação, desde a origem até sua utilização em obras contemporâneas.

Colagem é a arte que em sua essência contribui para diversos processos de criação além do uso da cola e do papel. A frase do artista surrealista Max Ernst “Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 66) nos faz sentir a necessidade de considerar a linguagem surrealista expressa através da colagem, desde os movimentos de vanguarda até a contemporaneidade, não apenas como uma técnica de arte plástica, mas como um conceito, a que o próprio Ernst chamou de

collage. Portanto, é importante destacar o valor da colagem não só como parte do processo de criação, mas como uma forma significativa, pouco discutida quanto ao resultado poético na composição das obras e frequentemente usada, mesmo que inconscientemente, por artistas, inclusive contemporâneos.

A sobreposição, a dispersão de imagens ou até mesmo a junção de imagens dispersas, são situações possíveis com a técnica de colagem, que foi desenvolvida há muito tempo e incorporada às diversas linguagens artísticas, sendo interpretada de diferentes maneiras, principalmente a partir do século XX, com o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo e outros movimentos artísticos. Porém é na *collage*, a colagem surrealista, que se encontra o processo de distanciamento provocado pela fragmentação e produzido através da recriação da realidade com a sua justaposição. Como destaca Renato Cohen



(2002, p.64), “A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram”. Nessa definição, o crítico de cinema J. C. Ismael salienta o alcance da *collage*, indo além das artes plásticas, ao relacioná-la às imagens, que podem ser encontradas em todas as artes. A codificação, por exemplo, muito utilizada em obras contemporâneas, é uma característica que muitas vezes, até hoje, se utiliza da *collage* não com o ato de colar, mas em sua essência, relacionando símbolos que antes estavam distantes.

A liberdade e os propósitos do movimento surrealista vieram como uma resposta às necessidades da época. “Assim, fez nascer uma forma de sensibilidade que marcou profundamente a arte contemporânea e permitiu uma enorme variedade de exigências e de processos criadores” (ALEXANDRIAN, 1973, p.7). O uso da colagem permitiu ampliar o horizonte surreal onde já se pretendia ultrapassar a realidade e a banalidade estética, como explica Sérgio Lima. Segundo esse autor, o movimento surrealista estabeleceu, “junto ao moderno e ao contemporâneo, a imagem como um valor determinante para o conhecimento, livre de qualquer conceituação estética ou modismo” (LIMA, 1984, p.9). Assim, a junção do ideal surrealista com a essência da colagem resulta na fascinante linguagem denominada *collage*.

ORIGEM DA COLAGEM

A colagem é uma ferramenta disponível há milhares de anos. A cola pode ser feita com muitos materiais e é utilizada há muito tempo para diferentes aplicações. Há cerca de 4.000 anos, os egípcios já usavam a cola nos seus utensílios. Isso foi comprovado por meio dos cabelos encontrados em túmulos de Faraós, bem como dos desenhos feitos em pedra onde são descritos diferentes processos de colagem.

Hoje são várias as maneiras de se pensar a colagem. Telma Moreira, num parêntese durante o debate sobre *collage* realizado em 12 de agosto de 1979 em São Paulo e publicado no livro de Sergio Lima, faz uma observação bastante coerente: “Para mim, também a superfície é uma colagem: se a superfície é um papel, e o papel é feito de texturas de fibras, e

as fibras são todas coladas... então é uma colagem em cima de outra colagem, de outra colagem...” (LIMA, 1984, p.116), concluindo que o próprio processo de invenção do papel usa os princípios da colagem.

Apesar de pouco comentada, a colagem como arte também já é utilizada há muitos anos. Exemplo simples é o uso dessa técnica na confecção de mosaicos para a decoração dos ícones no período da arte bizantina. de colagem é usada. Outro exemplo são os manuscritos japoneses do século XII, feitos em páginas constituídas por faixas de papéis coloridos sobrepostas.

CUBISMO E O PAPIERS COLLÉS

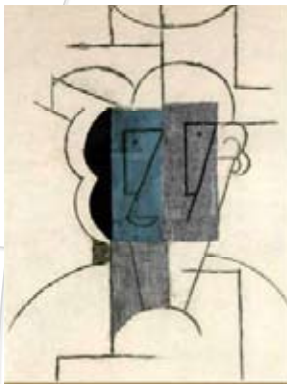
Na história da arte a menção mais evidente que fazem de colagem tem seu registro a partir do cubismo, que surge em Paris aproximadamente em 1903, momento pontual no qual a arte sofre uma transformação radical, sob o impacto de um outro modo de pensar e ler o mundo, desencadeando uma série de movimentos. Até então, as representações artísticas seguiam o naturalismo, forma mais fiel de reproduzir a realidade, utilizando a perspectiva e outros códigos simbólicos que possibilitam a ilusão de ótica, dando a idéia de espaço, proporção, entre outros. A partir daí os elementos da colagem ocupam ou dividem o lugar do desenho e da pintura na composição da obra.

Com a Revolução Industrial, o conhecimento de outras culturas tornou-se maior, devido à facilidade de locomoção proporcionada às pessoas. Os artistas europeus passaram a conhecer outras formas de representação: a síntese, ou seja, a simplicidade dos traços resultante na simplificação das idéias (máscaras e objetos da arte africana), e as representações bidimensionais, como por exemplo, a arte oriental. Dois dos primeiros artistas a romperem com o conceito de perspectiva e utilizarem as novas influências foram Georges Braque e Pablo Picasso, com o simultaneísmo, para quem, desmembradas todas as partes do objeto, elas são vistas ao mesmo tempo.

Durante a primeira fase do cubismo conhecido como cubismo analítico, os artistas preocupam-se principalmente com a questão das estruturas, pela decomposição do objeto que é reorganizado em planos



diferentes, além de um forte uso do monocromatismo. A partir de 1912, na segunda fase, conhecida como cubismo sintético, os artistas buscam recompor o objeto deixando os mais reconhecíveis, momento em que iniciam os trabalhos com as colagens que passam a ser mais utilizadas desde então. Nomeadas como papéis-colados ou *papiers collés*, as experimentações com a técnica desenvolveram-se rapidamente, e muitos objetos, além dos variados tipos de papéis, dos recortes de jornais e outros impressos, começam a ser agregados à superfície das telas na composição dos quadros: pedaços de madeira, areia, tecidos, cartas de baralho, entre outros materiais.



“Homem no Chapéu” (entre 1911 e 1912) de Pablo Picasso. Uma das primeiras colagens realizadas pelo artista.



“The Sun Blind” (1914) do espanhol Juan Gris (1887-1927), o uso do papel-colado, passa a ser fundamental em seu método.

Dadaísmo

Apesar de também ser um movimento artístico de vanguarda modernista, o dadaísmo pretendia a antiarte, pois queria libertar a arte de suas contingências

junto aos academismos e todas as outras escolas de até então. Sarane Alexandrian (1973, p.32) explica que o dadaísmo “fez explodir um estado de raiva, numa série de exposições insultantes e burlescas”, já que de fato ridicularizava os sistemas, por meio de revistas, manifestos, exposições e outros. O “contramovimento” surgiu durante a Primeira Guerra Mundial em 1916 em reuniões no Cabaré Voltaire em Zurique, que contavam com a presença do poeta Tristan Tzara. Para ele, “O início de Dadá não foi o início de uma arte, mas de um desprezo” (idem, p. 32). A palavra dadá pode lembrar diversas coisas dependendo da tradução, porém foi escolhida ao acaso, como muitas outras coisas no movimento. “O dadaísmo não tinha programa, não pretendia nada, não pensava nada, e só criava para provar que a criação não representava nada” (idem, p. 33), explica Alexandrian, deixando clara a idéia de antiarte.

Um dos principais idealizadores do movimento foi Tzara. Para destruir a arte empregando meios artísticos, ele recomendava o abandono da pintura a óleo e de qualquer exigência estética: “O novo artista protesta: já não pinta (reprodução simbólica e ilusionista), antes cria diretamente na pedra, na madeira, no ferro e no estanho, rochas e organismos, locomotivas que podem ser voltadas em todos os sentidos pelo vento límpido da sensação momentânea” (ibidem). Dessa forma o dadaísmo incentivava a exploração de novas técnicas, como a colagem.

“Tzara reivindicava a ‘idiotice pura’ e proclamava: “O inteligente tornou-se um tipo completo, normal. O que nos falta, o que tem interesse, o que é raro, porque tem as anomalias de um ser precioso e a frescura e liberdade dos grandes anti-homens, é o “idiota”. Dadá trabalha com todas as suas energias na instauração do idiota em toda parte. Mas conscientemente. E ele próprio tende para isso cada vez mais”. O dadaísmo introduz a incoerência nos discursos, sob o pretexto de que a vida é incoerente e saqueia a arte porque os seus adeptos perderam a noção do jogo (ALEXANDRIAN, 1973, p. 33)”.



DADÁ E MERZ

Um ponto muito forte da colagem neste período foi a contribuição de Kurt Schwitters, que não era apenas dadaísta, pois esteve envolvido com muitos outros movimentos. Kurt criou a denominação *Merz* para uma nova estética, novo conceito artístico baseado no princípio da colagem e presente a partir daí em toda sua obra (literatura, artes plásticas, cênicas, musicais, entre outras) precursora, irmã mais velha, que o surrealista Max Ernst nomeou um pouco depois de *collage*.

Schwitters exerceu várias modalidades de arte: foi poeta, prosador, dramaturgo, crítico, ensaísta, teórico, pintor, escultor, arquiteto, editor, publicitário, agitador cultural, entre outras atividades. E conciliou várias tendências de vanguarda da época, incluindo expressionistas, futuristas, cubistas e dadaístas, além do construtivismo russo e anteriormente dos artistas da Bauhaus. “É necessário entender a sua obra como um conjunto de produções variadas, necessariamente interligadas por um forte denominador comum: a sua (sempre mutante e experimental) concepção estética” reforça Fabiana Macchi (2004), exemplificando as várias atividades praticadas pelo artista.

Os resultados de sua proximidade com a liberdade dos dadaístas (principalmente Hans Arp, Tristan Tzara e Raoul Hausmann) surgiram a partir de 1917 com suas primeiras obras abstratas. *Merz* veio como mais um movimento sugerindo a “nova maneira de pensar e ler o mundo”, novas considerações estéticas, sociais e políticas. Inovações essas que Kurt Schwitters fez e que não se encaixavam nas denominações já existentes. De certa maneira é uma extensão do dadaísmo. Porém com um distanciamento teórico considerável e certamente mais próximo do surrealismo. O nome *merz*, que também não significa nada, foi tirado de um quadro seu, uma colagem na qual essa palavra aparecia, caco do recorte de um anúncio do Banco do Comércio (Kommerzbank).

Ele aplicou o princípio da arte *merz* também para a sua literatura, em analogia a seus quadros, montagens e colagens. Utilizou na literatura restos e cacos da linguagem cotidiana, da linguagem da propaganda, de *slogans*, ditos populares, banalidades e clichês. Suas colagens com recortes de jornais, classificadas como artes plásticas, poderiam, igualmente, constar

como poesia visual. Trabalhou com várias técnicas, em várias concepções de métodos, em constante pesquisa.

“Sob o pano de fundo da destruição causada pela primeira guerra mundial e de uma sociedade necessitando de reestruturação, sua arte passa a se utilizar de dejetos, restos, cacos de objetos — o lixo da sociedade industrial — para reestruturá-los esteticamente. Lá estão, em suas colagens e sobreposições, recortes de jornais, passagens de bonde, nacos de madeira, restos de objetos de metal, etc. Ele explica: “O material utilizado é irrelevante; o essencial é a forma. Por isso utilizo qualquer material, contanto que a obra exija” (SCHWITTERS, 1996 p.14 apud MACCHI, 2004). E é precisamente neste detalhe: “contanto que a obra exija”, que jaz uma das principais diferenças entre o dadaísmo e a arte *Merz*. O irracionalismo e a aleatoriedade, apregoados pelo dadaísmo, não eram compartilhados pela arte *Merz*, cujo objetivo era de produzir, sempre, um resultado estético. Segundo Ernst Schwitters, filho de Kurt, *Merz* era arte, enquanto o dadaísmo era antiarte. (MACCHI, 2004)”.

Em sumo *merz* é a consistente exploração da colagem e da montagem (*assemblage*) Schwitters chamava inclusive a si próprio de *merz*, se encarando como parte integrante de sua filosofia, dando mais ênfase a seu objetivo de “criar relacionamentos, e preferivelmente, entre coisas do mundo”. Seu objetivo central era remover as fronteiras entre as várias formas de arte e a vida cotidiana, e reposicioná-la com sua noção de uma “visão *merz* total do mundo”.

Além de Schwitters, outros artistas dadás bastante consideráveis no âmbito da colagem são os dadaístas de Berlim, cujo chefe foi Raoul Hausmann, que inventaram a montagem fotográfica e compuseram obras com fragmentos de fotografias, e Robert Rauschenberg, precursor da arte pop devido às suas experimentações.



Dadá e Surrealismo

A relação do dadaísmo com a arte *merz* assemelha-se muito com a relação do dadaísmo e o surrealismo, muito mais ligados ao resultado estético que aos conceitos de antiarte. É do historiador do dadaísmo Michel Sanouillet a frase: “O Surrealismo foi a forma francesa de Dada” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 44), isso explica a confusão e a dúvida sobre alguns trabalhos. Muitos artistas como, por exemplo, Marcel Duchamp e Francis Picabia – dadaístas –, foram também estimuladores do surrealismo. André Breton, idealizador do surrealismo, interessou-se pelo dadá ao ler o Manifesto Dadá de 1918, escrito por Tzara. Grande número de princípios surrealistas foi elaborado durante o período dadá, por exemplo, a invenção dos pequenos cartazes impressos para colar nas paredes, em 1920. O próprio André Breton foi o autor do cartaz: “DADÁ não está morto. Tenham cuidado com os sobretudos” (Idem, p. 46).

Durante quase todo o período modernista, de alguma maneira, Dadá e Surrealismo caminharam juntos.

Sobre a suposta irracionalidade dadaísta e o conceito surrealista em relação a diferenças entre as colagens dadás e a collage, Sérgio Lima explica:

“Entendemos nós que uma razão outra que a das normas convencionais de uma estética decadente como a do início do século não seria forçosamente ‘irracional’. Aliás, o termo correto, nesse caso, seria o de ‘mais-realidade’ ou de surreal. Pois foi a instauração do surreal que marcou definitivamente a entrada da collage nas artes plásticas. E surreal não quer dizer irracional. (LIMA, 1984, p. 25)”.

Surrealismo

O movimento surrealista, também fundado durante a primeira metade do século XX, teve seu primeiro manifesto escrito por André Breton em 1924 e visava uma obra criada na ausência de qualquer preocupação estética ou moral, onde “a poesia está no centro de tudo servindo-se da arte para tornar-se

visível” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 7). Seus propósitos partem não exatamente da negação da realidade, tal como ela se apresenta, mas como sendo esta realidade apenas uma das possibilidades do visível; a imaginação, o sonho, o delírio, criam realidades também legítimas.

Foi fortemente influenciado por três correntes distintas: a arte visionária, a primitiva e a psicopatológica. A maioria dos artistas visionários teve inspiração nos temas da mitologia greco-romana, na Bíblia ou no cotidiano, os surrealistas são bem diferentes, pois pretendiam inventar uma mitologia própria ou, ainda, buscá-la em fontes inexploradas. “O Surrealismo exclui o maravilhoso elaborado sem necessidade interior; é mais evocação de um possível completado pelo desejo e pelo sonho que a descrição do impossível” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 11). A arte africana influenciou fortemente os movimentos de vanguarda modernista, porém de formas diferentes; enquanto os cubistas usaram a solução plástica das máscaras e objetos, os surrealistas tentaram comunicar com o espírito que ditava essas formas, ou seja, a necessidade de pintar o que se crê. Os surrealistas propunham a realização da criação da estética sem a intervenção da lógica convencional, apoiando-se, sobretudo, em três técnicas: automatismo psíquico, sonhos e experiência de hipnose. Esses artistas acreditavam na libertação da consciência dos recalques ou sublimações do inconsciente tomando como base as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, porém com propósitos diferentes ao do criador da psicanálise, que fazia seus estudos com a intenção de curar, queriam a libertação da mente, pela qual até o ser mais inculto, quando abandonado ao turbilhão do inconsciente, pode ser gênio, apresentando uma reserva inesgotável de obras autênticas, que não são motivadas pela preocupação de agradar ou pelo interesse material, nem pela ambição artística, mas apenas pela necessidade de deixar brotar uma mensagem vinda das profundezas do ser. “A obra surrealista nasceu desta tripla influência e implica a fusão inspirada pelos princípios que animam estas diferentes formas de arte” (Idem, p. 14).

SURREALISMO E COLAGEM

A utilização da colagem também foi interpretada pelos surrealistas de maneira diferenciada, representando na técnica a própria revolução sugerida pelo modernismo em idéias. Para eles a colagem, ao contrário da pintura, ataca a realidade com elementos que nela se inspiram, com o fim de voltá-los contra ela. O uso da imagem do que é supostamente real transforma esta numa outra realidade resultante na poesia plástica, ou seja, arte surrealista e é a partir deste princípio que Max Ernst, pioneiro na plástica surrealista, iniciou suas experimentações com a técnica, obtendo resultados diferentes dos papéis *collés* e de outras colagens reconhecidas pelo modernismo.

“De imaginação exaltada, cheia de ferocidade e humor, Max Ernst divertia-se desde muito cedo a cultivar as visões da semivigília. Ainda criança, descobria num painel de falso acaju do seu quarto “uma grande cabeça de pássaro com uma espessa cabeleira negra”; já rapaz, ao adormecer, via aos pés da cama uma mulher transparente, de vestido vermelho, cujo esqueleto aparecia em filigrana (Idem, p. 65)”.

Ernst partiu de recortes de catálogos ilustrados, e, aproximadamente em 1918, chamou essa “alquimia da imagem visual”, em que a técnica refaz o caminho conceitual, de *collage*, “a exploração do encontro casual de duas realidades distantes sobre um plano não conveniente” (Ibidem p. 65). Alguns Poetas e escritores também fizeram *collages*, como, por exemplo, Georges Hugnet, E. L. T. Mesens e Jacques Prévert. No entanto, para Alexandrian, nenhum deles conseguiu superar Max Ernst em poesia.

Para Ernst, a colagem é “um instrumento hipersensível e rigorosamente exato, semelhante ao sismógrafo, capaz de registrar a quantidade exata das possibilidades de felicidade humana em qualquer época” (Idem, p. 97). Sua relação com a colagem trouxe aos surrealistas uma nova esperança de largar as amarras do naturalismo. Seus quadros, como “Oedipus Rex” (1921), “A Revolução à Noite” (1923) e “Os Homens não saberão de nada” (1923), eram feitos segundo as técnicas de suas colagens.

Sua pintura chega a incluir a colagem de objetos reais, como um interruptor e uma portinhola no quadro ao lado: *Duas Crianças Ameaçadas por Um Rouxinol*, feito em 1924.



A partir do surrealismo, a colagem passa a ser reconhecida como uma nova linguagem possível através de uma nova relação de imagens que já existem. Além disso, as pinturas começam a ser produzidas sob influência da *collage*. Durante um grande período, muitos quadros surrealistas se apresentaram como colagens pintadas. Magritte e Dalí subordinaram inicialmente o conteúdo da sua pintura ao das colagens, e só mais tarde desenvolveram a técnica inerente ao seu próprio gênio.



Canção do amor, pintura do surrealista Giorgio De Chirico feita em 1914, composição construída com diversos elementos que não se encontram no dia-a-dia.

O Jôquei Perdido, feita em 1926, é considerada a primeira pintura surrealista de Magritte.



Além da pintura em quadros, outras experimentações surrealistas foram feitas utilizando as características e conceitos da *collage*, como a criação do Cadáver Delicado ou Cadavre Exquis, um dos jogos surrealistas no qual uma frase ou desenho era com-



posto por várias pessoas, sem que nenhuma delas pudesse ter em consideração as colaborações precedentes. Nesse jogo havia uma junção de fragmentos totalmente descompromissada.

A relação do surrealismo com os objetos, que na época começaram a ser renomeados e repensados, ocupando ou dividindo o lugar com as esculturas, tem também muito evidente o distanciamento ou a extração que destaca a essência de determinada cena cotidiana, além das propostas de junção a outros contextos, como ocorre no processo de *assemblage*, no qual objetos não relacionados formam uma escultura ou um relevo, sem que exista, no entanto, fragmentação ou descaracterização de cada objeto, e também nos chamados “objetos incorporados”, que seguem os mesmos princípios da *assemblage*.

Houve uma exposição de colagens, em Março de 1930, na Galeria Goemans, Rua de Seine, 49, em Paris, depois da qual o escritor e poeta Louis Aragon escreveu para o catálogo “La Peinture au défi” um texto em que definiu a *collage* como a forma ideal de ultrapassar as preocupações do tema, da matéria e da decoração:

“Ela substitui uma arte aviltada por um modo de expressão de uma força e de um alcance desconhecidos... Restitui o seu verdadeiro narcisismo, à arte pela arte, fazendo-o regressar às práticas mágicas que são a origem e a justificação das representações plásticas, proibidas por várias religiões. (Idem, p. 95)”.

COLLAGE

São inúmeras as definições para o termo *collage*, levando assim como os próprios trabalhos de *collage* a percorrer vários caminhos para entender de fato o que é. Como na frase de Vilem Flusser, lembrada no artigo de J.C. Ismael:

“Se a *collage* evoca, por exclusão – e recusa, portanto, por definição –, o mundo codificado, ela impõe, por justaposição – e, portanto, por síntese –, a releitura de tal mundo”. Isso porque a síntese proposta pela *collage* não é um fim em si mesma,

mas incita a desmembramentos infinitos, que são as possibilidades de reler o mundo (1984, citado por COHEN, 2002, p. 64)”.

No processo de colagem, dois elementos são fundamentais: primeiro, a fragmentação e, depois, a junção desses fragmentos. Essa noção já é presente para a maioria desde a pré-escola. Ao estudar a *collage*, é muito freqüente a menção dos autores da frase do criador dessa arte, Max Ernst, na qual afirma que não é a cola que faz a *collage*, ao perceber a forte relação com a modificação do contexto das imagens existente no processo. Essa é a base fundamental para esclarecer a diferença entre colagem e *collage*. Em ambas há a fragmentação e em seguida a junção, porém a *collage* é um conceito que se aplica não só à arte plástica, mas também às artes cênicas, à música, à arte digital, etc. Referindo-se às fragmentações de elementos, inclusive não palpáveis, e a junção como maneira de compor, onde sequer é preciso o uso de algum tipo de cola. Trata-se da arte de unir elementos já situados a uma nova composição, dando a esses elementos um novo significado, seguindo os princípios dos surrealistas que viam na *collage* uma “arma dirigida contra a banalidade cotidiana, contra a arte escravizada ao espírito de seriedade” (ALEXANDRIAN, 1973, p. 96).

Outras definições foram traçadas nos últimos anos, interpretações que não desconsideram as antigas, mas acrescentam, como a que se apresenta no raciocínio de Sérgio Lima, que faz uma divisão da linguagem em três níveis, considerando também o realismo e a arte abstrata além do surrealismo; o realismo quanto ao nível global, sobre o significado; a arte abstrata, quanto ao nível estrutural, sobre as regras; e, por fim, o surrealismo, quanto ao nível elementar, sobre os símbolos dos quais a mensagem é composta.

IMAGEM

Collage é uma linguagem de imagens, mesmo quando se relacionam palavras, sons e movimentos, pois todos esses remetem a imagens mentais, ou seja, a projeções visuais produzidas pela imaginação e apreendidas pela memória.



A imagem é própria do ser humano, pois só é imagem a partir do momento que se tem consciência dela. É representação num processo que transcende a escrita, por não ser linear. É diferente de símbolo, pois esta inserida num contexto específico, num cenário preciso.

O surrealismo estabelece a relação das imagens naturalistas com a recusa do dado e da livre constituição de sentido. Essa concepção é totalmente explícita na *collage*, pela recusa no momento do “recorte” e a livre constituição durante a “colagem”.

“Este fascínio a que aludimos (sua fascinação e sua erótica) decorre da função simbólica da imagem (como linguagem da experiência vivenciada mesmo) e que revista, subvertida, revolucionada na sua forma poética/plástica, readquire o sensível LIMA, 1984, p. 303”.

Sobre a escolha e a definição do material, Sergio Lima diz que acontecem de acordo com a predileção e pelo acaso-objetivo. Afirma que a escolha não é caótica nem enumerativa, mas sim aleatória e necessária, guiada pelo desejo e pela criação pura do espírito, ou seja, pelo processo de produção da arte em que há o descobrimento, onde “no vale das analogias e da visão simbólica. (...) aflora como objeto determinante da errância – daquele que vagueia e faz escolhas instantâneas” (LIMA, 1984, p. 304).

TESOURA

O momento do corte consiste em rever a imagem em si mesma, já que esta ao se tornar uma imagem já foi percebida por determinado ponto de vista. “É a poesia que existe em todos nós que permite haver prazer em nosso relacionamento com as coisas do mundo que nos rodeia. Porém o ‘ver da poesia’ é que libera em nós o sentimento de liberdade” (LIMA, 1984, p. 176).

É nesse momento, quando fragmentos da imagem são retirados, deslocados, destacados, rasgados, ou melhor, raptados do cotidiano, que ocorre a rejeição do contexto e a aceitação de uma parte com significados particulares (símbolo, memória). Essa rejeição

ou distanciamento, por si só, já dá para este elemento uma espécie de destaque. Durante o debate sobre *collage* no livro de Sergio Lima, os envolvidos dão o exemplo de um trabalho realizado com uma medalha, em que supostamente não há recorte, porém aí a situação de recorte é vista como o ato de retirar esse objeto da sua posição social e trazer seus significados para dentro da obra, sugerindo uma nova dinâmica, com novo contexto ou reflexão.

“(...) não se trata de “danificar por danificar”, de destruir por destruir: é essencial agregar nuclearmente à própria revolta um sentido pessoal definido, reflectido [sic], premeditado de modo a gerar a ideal “mudança de estado” do «objecto» [sic] original no sentido da sua superação e, portanto, da construção a partir da sua “meticulosa, educada destruição” de uma nova – e desta vez, verdadeira! – consciência individual e colectiva [sic] da realidade. (ACABADO, 2007)”.

Essa é parte do processo de *collage* análoga à relação do inconsciente e dos sonhos nas obras surrealistas, pois enfatiza os símbolos e alegorias, trabalhando com fragmentos, interrupções, deslocamentos, etc. E que possibilita a não linearidade e a simultaneidade.

COLA

A articulação de elementos desconexos pertence a um sincronismo que se dá numa nova superfície e na organização desses enquanto plano e símbolos. É nesse momento final do processo de produção da *collage* que se concretiza a proposta de livre associação, quando ocorre a reutilização ou re-codage que é a reconjugação da memória, re-significação do símbolo, recodificação. Diferente de reciclagem ou da aglomeração de materiais da colagem. É quando há a passagem para uma nova linguagem com o uso dos significados da imagem.

É o momento em que o poeta proporciona novo encontro aos fragmentos, fazendo a composição “descompromissada”, que se dá com a combinação de elementos apolíneos e dionisíacos, substituindo o real



verdadeiro pelo real imaginário, estabelecendo comunicação entre o mundo exterior, transformando o que parece estranho ao ser humano em coisa próxima assimilável.

“A metáfora dos encontros tem a função de conectar fragmentos, figuras, espaços, tempos e culturas completamente diferentes. A *collage*, como lugar dos encontros, obriga as figuras recortadas a narrarem outras histórias, muitas vezes distintas daquelas a que foram destinadas ou representavam originalmente. O encontro poético conjuga-se quase sempre em termos topológicos divergentes: a visão do outro, a minha e a dos demais podem coexistir em uma multiplicidade de referentes perceptivos espaço-temporal, próprios das figuras fotográficas (distanciamentos, pontos de vista, profundidades, etc.), sobre uma mesma superfície (FUÃO, 1996)”.

COLLAGE HOJE

As possibilidades são inúmeras num trabalho de *collage*, sem que exista uma suposta delimitação. Da mesma forma, é a organização do mundo contemporâneo, que já é disperso e fragmentado devido à relação do ser humano com a rapidez dos acontecimentos e o princípio de recortar e colar estar presente inclusive virtualmente. Em seu artigo, Carlos Machado Acabado refere-se ao artista que faz *collage* como “colleur” e o caracteriza como aquele que quer questionar e afrontar a época em que vivemos que o cerca e oprime, referindo-se a atualidade como a Idade Mídia.

Hoje em dia, ainda que não de um modo geral, a *collage* é muito mais reconhecida em todas as artes.

Nas artes cênicas a *collage* está explícita principalmente na estrutura da performance, presente tanto na elaboração final do espetáculo quanto no projeto de criação. A maneira mais simples de perceber a *collage* em espetáculos é sem dúvida com o trabalho de códigos e resignificação, por exemplo, na montagem da companhia de São Paulo Os Satyros da peça “Vestido de Noiva”, escrita por Nelson Rodrigues, um homem utiliza como serrote uma tesoura, enquanto outro utiliza como telefone um regador. Ou ainda pode se pensar na composição de coreografias como as de Pina

Bausch ou da artista brasileira Juliana Moraes, no espetáculo “Corpos Partidos”, em que os movimentos são alicerçados em imagens e sensações criadas a partir das esculturas da artista britânica Rachel Whiteread. Na literatura, exemplo interessante é a montagem de “Macunaíma”, obra de Mário de Andrade criada partindo de contos do brasileiro. Em arquitetura também, a *collage* é referente a projetos que utilizam obras já realizadas em sua concepção, assim também na música, e outras áreas da arte que como reflexo da *collage* se misturam e renascem a cada dia.

Com o distanciamento cada vez maior da modernidade, é natural que algumas características sejam revistas. Sobre o suposto “automatismo” proposto pelo dadá e o surrealismo, Renato Cohen (2002, p. 63) explica:

“Primeiro que não existe “fluxo criativo” direto do inconsciente. A chamada “prosa automática” é uma abstração; para algo se “materializar” em criação, esse algo já passa pelo crivo do consciente, já nasce híbrido. Pode-se falar por tanto em graus de criação inconsciente, um estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares”.

Mesmo sendo fruto da vanguarda modernista européia, a *collage* ainda expressa a imensa inquietação humana e artística sobre a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de colagem, a *collage*, foi pensado durante o século XX por Max Ernst, e aderido por muitos artistas ligados a vários movimentos e principalmente ao surrealismo. Durante o período pós-guerra, esses movimentos continuaram existindo e certamente estão hoje mesclados de alguma maneira às manifestações artísticas atuais, nas quais, nesse caso a *collage* se destaca mais ainda que há anos atrás. É cada vez mais presente o uso dessa linguagem, mesmo que inconscientemente, e talvez seja essa a grande proeza, pois como já citado, na frase de J.C. Ismael, a essência está em promover o encontro e fazer-nos esquecer que as imagens se encontram.



A idéia que fazemos de imagem é ampliada a cada dia. É fácil ver hoje em dia na cidade um *outdoor* com uma enorme imagem contrastando com os prédios, ou mesmo nas estradas, contrastando com o verde. Uma criança ao desenhar formas desproporcionais, como por exemplo, um carro maior que uma casa, não está fora da idéia de realidade, já que a imagem do carro no *outdoor* tem proporções bem maiores do que o real. Esse novo contexto proposto pela mídia passa despercebido pela maioria, inclusive por responsáveis por esses veículos de comunicação. Isso não quer dizer que a arte de *collage* é, como defendiam surrealistas e dadaístas, uma produção do inconsciente; muito pelo contrário, a conjugação das imagens só acontece com a consciência da mesma.

Observar uma *collage* é fazer o exercício de perceber a articulação das imagens e associá-las primeiro a seu contexto habitual e em seguida ao novo contexto proposto pelo artista. Esse processo faz da *collage* uma linguagem importante também na educação. Pois serve de estímulo na relação do ser humano não apenas com a obra de arte, mas com seus conhecimentos e experiências.

Essa linguagem, que dialoga com todas as expressões artísticas, surgiu junto a todas as mudanças das vanguardas modernistas, e modifica-se ou desenvolve-se até os dias de hoje, com as influências dos acontecimentos em cada período e com a capacidade do artista de criar, recriar, perceber e idealizar o mundo. A *collage* é a arte que dá uma nova chance para a imagem criada na consciência humana, a chance de ser luz de reflexão, grito de protesto ou suspiro do inconsciente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRIAN, Sarane. **O Surrealismo**. Lisboa: Editorial Verbo. tradução de Adelaide Penha e Costa, 1973.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem..** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1995.

ISMAEL, J.C. Collage em nova superfície. O Estado de São Paulo, Suplemento Cultural, 23/09/1984, p.09, *apud* COHEN, Renato. **Performance como Linguagem..** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LIMA, Sergio Cláudio de Franceschi. **Collage: Textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registro fotográfico em nova superfície**. São Paulo: Massao Ohno: Parma: Raul di Pace, 1984.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ACABADO, Carlos Machado. Um acto de... colagem. **Triplov**. Disponível em: <<http://www.triplov.com/Cinema/Carlos-Machado-Acabado/Colagens/acto-de-colagem.htm>>. Acesso em: 20 maio 2008.

DE CHIRICO - SONG OF LOVE.JPG. Altura: 954 pixels. Largura: 770 pixels. 46Kb. Formato JPEG. In: **Wahooart**. Disponível em: <<http://wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKCF7>>. Acesso em: 28 maio 2008.

FUÃO, Fernando Freitas. A Collage no Brasil, Arquitetura e Artes Plásticas. **Fernando Freitas Fuão**. Disponível em: <http://www.fernandofuao.arq.br/index_arquivos/page0014.htm>. Acesso em: 10 março 2008.

MACCHI, Fabiana. Kurt Schwitters: o dadaísta que era merz. **Sibila Revista de Poesia e Cultura**, ano 4, nº 7, 2004. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_kurtschwitters.htm>. Acesso em: 19 abril 2008.

PICASSOMAN.JPG. Altura: 347 pixels. Largura: 272 pixels. 15Kb. Formato JPEG. In: GREENBERG, Clementine. **COLLAGE**. Disponível em: <<http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html>>. Acesso em 28 maio 2008.

VÉJAR, Francisco. O caleidoscópio encantado da colagem. **Triplov**. Disponível em:

<http://www.triplov.com/surreal/Francisco_Vejar.htm> Acesso em: 25 abril 2008.

SCHWITTERS, Ernst (org.). Kurt Schwitters — Anna Blume und ich. Zürich-Hamburg, Arche, 1996. *apud* MACCHI, Fabiana. Kurt Schwitters: o dadaísta que era merz. **Sibila Revista de Poesia e Cultura**, ano 4, nº 7, 2004. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/sibila2005_kurtschwitters.htm>. Acesso em: 19 abril 2008.

SUR104.JPG. Altura: 294 pixels. Largura: 400 pixels. 70Kb. Formato JPEG. In: **Spencer Museum of Art**. The University of Kansas. Disponível em: <<http://www.spencerart.ku.edu/exhibitions/revealed3.shtml>>. Acesso em 28 maio 2008.

00093068.JPG. Altura: 450 pixels. Largura: 371 pixels. 30Kb. Formato JPEG. In: **MoMA** The Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/printable_view.php?object_id=79293>. Acesso em 28 maio 2008.

469PX-JUAN_GRIS_001. Altura: 599 pixels. Largura: 469 pixels. 63Kb. Formato JPEG. In: **Time Blog**. Disponível em <http://time-blog.com/looking_around/2007/08/where_does_she_get_those_ideas.html>. Acesso em: 28 maio 2008.