

MESTRADO EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO

ERVAS DANINHAS (PLANTAS E HUMANOS):
REIMAGINANDO O URBANO ATRAVÉS DA COLAGEM

MARINA ABRÃO MORAES CORRÊA

*DISSERTAÇÃO E TRABALHO DE PROJETO DE MESTRADO APRESENTADOS À
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM ARTE E
DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO*

ANO: 2026
ORIENTADOR: JORGE MARQUES

ABSTRACT

This research proposal is inspired by the concept introduced by Ítalo Calvino, in his book "Invisible Cities", of imaginary cities that can only exist in memory and dream, as incomplete and incoherent. It also explores how collages can serve as a medium to challenge the current reality and, at the same time, to communicate the many potentialities of urban space, with the aim of engaging the community and prompting them to question their active role in urban transformation. With so many cities facing a rapid increase in abandoned terrain, reevaluating its relevance to the surrounding community and finding a way to eventually occupy these spaces has become urgent. This research is intended to be exploratory and qualitative, drawing on surveys of communal practices and empty spaces to examine the various narratives attached to urban space, with the finality of creating new and challenging ones.

KEYWORDS: Collage; Collaborative Design; Common Space; Terrain Vague; Urban Planning.

RESUMO

Esta proposta de pesquisa é inspirada no conceito introduzido por Ítalo Calvino, em seu livro "Cidades Invisíveis", de cidades imaginárias que só podem existir na memória e no sonho, incompletas e incoerentes. Esta também explora como colagens podem funcionar como um meio para desafiar a realidade atual e, ao mesmo tempo, para comunicar as muitas potencialidades do espaço urbano, com o objetivo de envolver a comunidade e fazê-la questionar o seu papel ativo na transformação urbana. Com tantas cidades enfrentando o problema do aumento acelerado de terrenos abandonados, reavaliar a relevância destes para a comunidade que os envolve, bem como encontrar uma maneira de, eventualmente, ocupar estes espaços, tornou-se urgente. Esta pesquisa será exploratória e qualitativa, baseando-se no levantamento de práticas comunitárias e espaços vazios, e visará explorar as várias narrativas ligadas ao espaço urbano, para finalmente criar narrativas novas e desafiadoras.

PALAVRAS-CHAVE: Colagem; Design Colaborativo; Espaço Comum; Planeamento Urbano; Terrain Vague.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	04
1.1. OBJETIVOS	06
1.2. METODOLOGIA	07
2. PELAS FISSURAS DA CIDADE	09
2.1. IMAGINAÇÃO	09
2.2. VISUALIZAÇÃO	11
2.3. COLABORAÇÃO	14
2.4. NARRATIVAS	17
3. O ESPAÇO COMO TEMA PRINCIPAL NA ARTE	20
4. COLAGEM	23
4.1. COLAGEM ESPECULATIVA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO	24
4.2. COLAGEM COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA	28
5. CARTÃO POSTAL	31
5.1. CARTÃO POSTAL COMO ESCOLHA CRÍTICA	32
5.2. CARTÃO POSTAL COMO MEIO CRIATIVO	35
6. PROJETO	37
7. CONCLUSÃO	40
8. BIBLIOGRAFIA	42
8.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
8.2. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	45

1. INTRODUÇÃO

Existem lugares na cidade que foram esquecidos. Entrelaçados pelas fissuras, pelas paredes em ruína e pelas ervas daninhas que crescem, os terrenos vagos foram se acumulando silenciosamente nas margens da vida urbana. Enquanto a cidade cresce e evolui rapidamente, porções de terra ficam para trás ou são abandonadas – estes *terrains vagues* são uma característica definidora da paisagem urbana contemporânea, embora nunca tenha lhes lançado um segundo olhar.

Esta investigação parte da convicção de que olhar para esses espaços já é um ato de imaginação. Inspirada pelas *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino — onde ele escreveu sobre cidades que existem entre a memória e o desejo —, esta investigação acredita que sonhar e reimaginar os espaços urbanos pode tornar-se um instrumento para construir cidades melhores no futuro. Assim, os espaços urbanos vagos não são um problema à espera de solução, mas uma questão aberta à imaginação coletiva. Esta investigação escolhe olhar para os espaços esquecidos da cidade e ver as múltiplas camadas de tempo, natureza, memória e possibilidades a contar – uma colagem de vida.

É por isso que a proposição central desta investigação é desenvolver a colagem como metodologia crítica e especulativa para revelar o espaço. Desse modo, quando um terreno vago é fotografado e depois transformado pela colagem — recortado, sobreposto por imagens encontradas, remontado —, o seu palimpsesto é trazido à superfície: a imagem deixa de ser documental e torna-se um argumento sobre o que o espaço poderia vir a ser.

No desenvolvimento desta proposição, a investigação apoiou-se em três enquadramentos. O primeiro é o conceito de *terrain vague*, introduzido por Ignasi de Solà-Morales, que enquadra os espaços urbanos abandonados não como falhas, mas como limiares — da liberdade, da expectativa e da resistência silenciosa do que permanece indefinido. O segundo é o fazer comum (*commoning*), teorizado por Stavros Stavrides, que propõe que estes limiares só podem permanecer vivos quando ocupados pela prática coletiva, pela imaginação e pela autoria partilhada. O terceiro é a colagem especulativa — enraizada nos movimentos anti-arquitetura dos anos 60, na *Collage City* de Colin Rowe e Fred Koetter e no *Arcades Project* de Walter

Benjamin — como forma de investigação crítica que mantém as contradições em tensão sem as resolver.

O resultado prático desta investigação é uma série de postais-colagem produzidos no Porto, documentando espaços de *terrain vague* e sobrepondo-lhes imaginação. Ao tomar a forma de um postal, esta imagem transforma-se numa pergunta dirigida a quem o apanha — um convite democrático e tátil ao pensamento urbano. A metodologia é baseada na prática: o fazer e o pensar não são sequenciais, mas simultâneos. Cada postal é tanto uma obra de arte quanto um argumento, uma imagem e uma pergunta. Assim, as seguintes perguntas orientaram esta pesquisa:

- A. De que forma a colagem pode reinterpretar as múltiplas camadas do espaço urbano e levar as pessoas a questionar a sua percepção desses espaços e a sua relação com eles?
- B. Podem os postais — enquanto forma acessível de construir redes, sendo eles próprios um espaço invisível — evidenciar espaços urbanos ocultos e abrir uma discussão sobre o seu potencial?
- C. De que forma estas provocações, suscitadas pela representação do espaço através da colagem — mobilizando imaginação, emoção, memória e experiência —, podem contribuir para o Design Urbano?

O que se segue estrutura-se em torno desses questionamentos. O segundo capítulo, *Pelas Fissuras da Cidade*, constrói a fundação teórica a partir de quatro pilares: imaginação, visualização, colaboração e narrativa. Em seguida, explora-se o espaço como tema e inspiração principais nas obras de alguns artistas ao longo da história (capítulo 3), que inspiraram este projeto. Os capítulos seguintes examinam a colagem (capítulo 4) e o postal (capítulo 5) como modelos históricos, críticos e criativos.

Em última análise, este trabalho é atravessado pela ideia de que o pensamento urbano não pertence apenas aos profissionais e às pranchetas de desenho, mas também reside no simples ato de olhar de novo para um lugar por onde se passou demasiadas vezes, de reconhecer as várias camadas que o tempo ali deixou – uma colagem com mérito próprio – e de ousar questioná-lo, reimaginá-lo e sonhar com o aquilo que ele ainda poderia vir a ser.

1.1. OBJETIVOS

Esquecer estes espaços tem um custo que vai além do simbólico. O espaço verde urbano não é um detalhe estético, mas uma condição de saúde pública. A Organização Mundial da Saúde (OMS) recomenda que cada habitação esteja a menos de 300 metros de um espaço verde de pelo menos 0,5 hectares — no entanto, um estudo de 2021 do Instituto de Saúde Global de Barcelona, realizado em mil cidades europeias, concluiu que 62% da população fica abaixo desse padrão. As Soluções Baseadas na Natureza (SbN), já promovidas pelas Nações Unidas como uma resposta aos desafios socioestruturais por meio da integração ecológica, reforçam o que Mancuso tem defendido ao longo da sua obra: trazer a vegetação e a inteligência vegetal para o planejamento urbano não é idealismo, mas urgência.

Os terrenos vagos dispersos pelas nossas cidades — os *terrains vagues* — já estão a fazer isto silenciosamente. Plantas voluntárias, insetos, pássaros e água já reclamaram o que as pessoas deixaram para trás. Estes espaços não são falhas da cidade, mas a sua contra-imagem mais honesta: um limiar entre passado e presente, entre natural e construído, entre ausência e possibilidade. E, no entanto, permanecem invisíveis para a maioria, ignorados pelo poder público e privado e desconhecidos pelas comunidades que os rodeiam.

Esta investigação parte dessa invisibilidade e toma como seus objetivos:

- A. Documentar *terrains vagues* como lugares de valor cultural e ecológico**, por meio da fotografia que os enquadra não como problemas à espera de desenvolvimento, mas como espaços vivos e em camadas, dignos de atenção e de autoria.
- B. Produzir um conjunto de postais-colagem especulativos** que sobreponham imaginação aos espaços documentados — tornando visível o seu palimpsesto de tempo, uso e natureza e abrindo-os à reinterpretação.
- C. Argumentar a favor da colagem especulativa como metodologia crítica de investigação em design** — que transforma a produção visual numa forma de inquérito público, capaz de manter a contradição, resistir à resolução e permanecer aberta à interpretação.

D. Testar o postal como meio para o pensamento urbano participativo — apresentando imagens de espaços esquecidos num formato tátil, democrático e concebido para provocar uma resposta e convidar pessoas a imaginar o que estes lugares poderiam vir a ser.

E. Contribuir para uma conversa mais ampla sobre futuros urbanos colaborativos — propondo que a reintegração dos espaços de *terrain vague* não precisa começar com o plano de um arquiteto ou de um desenvolvedor imobiliário, mas com um ato de imaginação coletiva.

Em conjunto, estes objetivos posicionam esta investigação na interseção entre arte, urbanismo e prática comunitária. Tratam a imagem não como um registro, mas como um argumento; o terreno vago não como desperdício, mas como potencial; e o postal não como nostalgia, mas como uma questão aberta dirigida a quem o apanha.

1.2. METODOLOGIA

Responder a uma pergunta que se quer manter aberta exige um método que também o seja. Esta investigação é, por isso, de natureza qualitativa e exploratória, e adota uma metodologia baseada na prática, o que significa que o projeto produzido durante esta investigação — os postais-colagem — não é o resultado desta, mas o meio por meio do qual esta é conduzida. O fazer e o pensar não são sequenciais, mas simultâneos: o conhecimento é produzido no ato de fazer.

Esta abordagem parte da distinção proposta por Christopher Frayling (1993) entre investigação *sobre* arte, investigação *para* arte e investigação *através* da arte. Esta investigação pertence à terceira categoria. Cada postal-colagem produzido é, neste sentido, um pequeno argumento: uma hipótese sobre o que um espaço urbano esquecido pode conter, tornada visível pelo processo de cortar, sobrepor e remontar.

Isto é consistente com o enquadramento teórico construído ao longo desta investigação. Como Rowe e Koetter (1978) argumentaram, a colagem é uma estratégia, não um estilo e, portanto, funciona como estratégia desta investigação, que resiste a uma solução definitiva e se abre à conversa. O *Arcades Project* de Walter Benjamin aplicou uma lógica similar, reunindo conhecimento a partir de fragmentos de diversas fontes em uma documentação deliberadamente inacabada,

concebida para provocar em vez de concluir. A metodologia desta investigação segue a mesma convicção, desdobrando-se em três etapas:

- A. A primeira é **observação e documentação**. Esta etapa envolve percorrer a cidade do Porto com especial atenção às fissuras: aos terrenos vagos, às superfícies repletas de vegetação, aos espaços não mais usados e reclamados por outra coisa. Estes espaços são identificados e fotografados. Como Manguel (2001) e Solà-Morales (2003) sugeriram, o ato de fotografar nunca é neutro — o enquadramento já é uma decisão, um argumento, um ato de autoria. Apontar uma câmara para um *terrain vague* é insistir que vale a pena olhar para ele.
- B. A segunda etapa é **fazer**. Imagens encontradas — recolhidas a partir de material visual existente, como revistas — são recortadas e remontadas sobre as fotografias dos espaços documentados. Nos termos de Benjamin, a fotografia é a imagem-sonho e a colagem é a imagem-desejo — a intervenção que desperta o espectador e o convida a olhar de novo para o que está além da superfície. Cada postal-colagem é produzido no mesmo espírito, não como proposta de design, mas como ato crítico e imaginativo. O processo é deliberadamente aberto, como Jiří Kolář insistiu que deveria ser — uma poesia-imagem que está sempre a gerar, nunca concluída.
- C. A terceira etapa é **circulação e troca**. O formato do postal não é acidental, mas metodológico. Uma colagem que permanece no estúdio é um argumento privado; um postal é um argumento público. Ao conferir ao trabalho a escala e o formato de algo destinado a ser enviado, manuseado e respondido, esta investigação posiciona a imagem como o início de uma conversa e não o seu fim. A resposta — escrita, falada ou simplesmente sentida — é onde o *fazer comum*, introduzido por Stavrides, pode começar.

É importante reconhecer que, uma vez que o enquadramento teórico desta investigação se centra na imaginação e na possibilidade urbana, o seu método também deve ser imaginativo. Ter avaliado os *terrains vagues* apenas por meio de inquéritos ou mapeamento quantitativo teria sido replicar a própria lógica que esta

investigação procura questionar, que vê estes espaços como problemas à espera de soluções mensuráveis.

Em vez disso, esta investigação propõe que o postal-colagem é, em si mesmo, uma forma de conhecimento: em camadas, incompleto, aberto à reinterpretação e dependente de quem o apanha a seguir.

2. PELAS FISSURAS DA CIDADE

A cidade raramente é vivenciada tal como foi planejada. Entre os passeios perfeitamente calçadados e as fachadas cuidadosamente pintadas, existem fissuras e camadas de tempo e identidade, que ganham vida por causa desta contradição. Este capítulo percorre essas fissuras e constrói uma fundação teórica para pensar o espaço urbano não como um problema a resolver, mas como uma questão aberta a ser imaginada, ocupada e coletivamente reescrita.

São apresentados quatro pontos para este argumento. O primeiro é a imaginação — a ideia, inspirada em Calvino e na teoria da imagem, de que para transformar uma cidade é preciso primeiro estar disposto a sonhá-la. O segundo é a visualização — como os movimentos anti-arquitetura dos anos 60 transformaram a colagem em uma crítica urbana e como essa tradição informa a metodologia desta investigação. O terceiro é a colaboração — como as plantas, as comunidades e o próprio território podem contribuir para um urbanismo colaborativo e mais democrático. O quarto é a narrativa — como os espaços esquecidos da cidade, os *terrains vagues*, carregam histórias que merecem ser contadas e como a arte pode ser um instrumento para torná-las visíveis.

Por fim, todos convergem na ideia de que o terreno vago não está verdadeiramente vazio, mas carrega em si a possibilidade de algo mais.

2.1. IMAGINAÇÃO

Ao longo da concepção desta investigação, explorou-se uma forma de desafiar o planeamento urbano tradicional, ao mesmo tempo em que se imaginaram espaços urbanos ideais — por vezes utópicos —, sobretudo por meio da colagem.

O livro "Cidades Invisíveis" de Ítalo Calvino, publicado em 1972, foi uma grande inspiração para a presente investigação. Trata-se de um livro que descreve 55 cidades fictícias através de um diálogo entre duas personagens, em busca de refletir sobre temas como a memória, o desejo e os símbolos da existência urbana. As cidades de Calvino são principalmente construídas por experiências e percepções humanas, o que destaca a identidade individual no ambiente coletivo.

Na época em que este livro foi escrito, nos anos 60, viviam-se as repercussões do regime fascista de Mussolini e da revolução industrial na Itália; era também o momento de impulso das megacidades e do planejamento urbano modernista. Por isso, Calvino não imaginou as suas próprias cidades para fugir da realidade, mas sim como forma de ser crítico aos problemas urbanos e, ao mesmo tempo, de permanecer aberto a múltiplas interpretações. As "cidades invisíveis" eram, na verdade, uma contranarrativa ao que estava a acontecer à sua volta (MODENA, 2011).

Além disso, uma vez que o livro é escrito sob a forma de diálogo, Calvino guia o seu leitor pelas descrições e pela imaginação de uma personagem que vê e vivencia essas cidades, com o propósito de que o leitor também as possa sentir. O mesmo desejo está refletido no conceito de "mundos-imagem" de Burnett (2004), que se supõe moldar a forma como os seres humanos percebem a realidade. No seu livro *How Images Think*, ele explica como uma árvore numa fotografia já não é simplesmente uma árvore do mundo natural — foi transportada para um espaço mediado, associada ao que todas as outras imagens de árvores transmitem. Para Burnett, o que vemos não é simplesmente a imagem, mas também uma coletânea de tudo o que já vimos.

Aprofundando este tema, Burnett introduz ainda o conceito de ponto de vista (*vantage point*), que descreve o ato de ver como uma atividade de engajamento criativo — um processo de sentir e pensar simultaneamente. Ele afirma que o espectador nunca pode ser passivo, pois traz o seu próprio mundo-imagem a tudo o que vê, o que ressignifica cada imagem. Assim, o processo de interpretação é a criação contínua de uma variedade de pontos de vista, e não a chegada a uma leitura única e fixa.

Desta forma, o livro de Calvino é uma interpretação do urbanismo que pretende tornar o pensamento urbano mais legível, acessível e democrático, para que qualquer leitor possa ser co-sonhador do seu mundo-imagem, das suas cidades invisíveis.

É essencial perceber como este livro ainda ressoa na vida urbana atual e continua a provocar discussões entre urbanistas e teóricos. Numa análise recente de "Cidades Invisíveis", Colucci e Sacco (2024) argumentaram que a construção de narrativas pode contribuir para o planejamento urbano; além disso, ao reanalisarem os diálogos do livro, concluíram que estes, estruturados por conceitos opostos – como realidade versus possibilidade –, serviram para expor a complexidade urbana.

Da mesma forma, esta investigação também recorre à dualidade e ao pensamento contrário ao longo do seu desenvolvimento. Sobretudo, explora-se o que é construído e o que é natural na cidade e onde ambos passam a coexistir — com foco nos terrenos vagos. Isto torna-se o tema inspirador deste projeto. Um dos objetivos desta investigação é trazer estes espaços para os holofotes e fazer uso de contranarrativas, como as de Calvino, para reimaginá-los e reintegrá-los ao quotidiano dos moradores da cidade.

Além disso, Colucci e Sacco (2024) conduzem à ideia final de que uma construção imaginativa pode romper com as limitações e potencialidades do planejamento urbano, tornando-se uma ferramenta para os urbanistas de hoje. Afinal, se queremos construir um futuro mais sustentável, devemos, primeiro, ser capazes de imaginar uma cidade melhor. E esse é o maior legado que Calvino nos deixa: 55 pontos de partida e a permissão para sonhar radicalmente os lugares que habitamos.

2.2. VISUALIZAÇÃO

Ao mesmo tempo, nos anos 60, enquanto Calvino escrevia sobre cidades fictícias, arquitetos reuniram-se em grupos para desafiar a arquitetura modernista e imaginar cidades utópicas por meio da colagem. Este movimento, conhecido como "anti-arquitetura", reestabeleceu a arquitetura como instrumento de crítica política, social e cultural, além de experimentar com a colagem e com muitos outros meios não tradicionais à arquitetura (CROMPTON, 1999).

De acordo com Adolfo Natalini (1971, citado em Overstreet, 2020), eles tinham a convicção de que o principal problema da arquitetura era assumir que o design poderia resolver tudo, ou que tudo deveria ser resolvido pelo design, e a recusa desta premissa tornou-se visível através de colagens.

No que diz respeito à visualização, é importante notar que Burnett a define como a relação entre a imagem e a criatividade humana. Ele considerava que, sendo a linguagem, as imagens e os sons partes inerentes do pensamento humano, a capacidade humana de comunicar-se é interdependente da aptidão para formar imagens do mundo. Para ele, partindo de Grotstein, os sonhos são apenas uma forma de os seres humanos gerirem o turbilhão de pensamentos e imagens que encontram — sem narrador, mas coerentes.

Desta forma, a colagem funciona, num certo sentido, como um sonho estruturado — uma projeção do que poderia ser sustentada pelo desejo e pela experiência do próprio espectador. Foi assim que o Movimento Anti-Arquitetura escolheu representar as suas cidades revolucionárias imaginadas.

Enquanto o Archigram apostava na tecnologia como linguagem visual, os Situacionistas partiram de um lugar diferente: a psicogeografia, herdada do Dadaísmo e do Surrealismo e, também, da desconfiança profunda em relação aos espaços que outros já haviam decidido por eles. Este conceito foi criado por Guy Debord na busca por um campo de estudo que priorizasse a vivência, a emoção e o acaso da experiência humana no ambiente urbano (SADLER, 1998).

O método mais conhecido deste grupo na colagem foi o *détournement* — que pode ser traduzido como desvio ou apropriação com intenção. A ideia não era destruir uma imagem existente, mas habitá-la de forma subversiva: redirecionar o que já está em circulação até que seu significado vire sobre si mesmo. O resultado é simultaneamente reconhecível e perturbador — familiar o suficiente para ser lido, estranho o suficiente para provocar (DEBORD & WOLMAN, 1956).

Para Debord e Wolman (1956), este impulso não era uma invenção artística, mas uma resposta humana: quando se vive rodeado de decisões que outros tomaram, há um desejo natural de apropriá-las e remontá-las segundo outra lógica. Aplicado a este projeto, o *détournement* ressoa em dois gestos: fotografar um terreno vago e colocá-

lo num postal — substituindo o símbolo turístico pelo esquecido — e sobrepor-lhe uma colagem de imagens encontradas, criando uma visão que é simultaneamente documental e especulativa.

Embora parte de um contexto pop-cultural e impulsionada pela tecnologia, a prática visual do Archigram partilha do mesmo impulso do *détournement* situacionista: a representação de uma cidade alternativa carrega, por si só, poder crítico e imaginativo. O foco deste grupo era as cidades modulares, plug-in e descartáveis, e a colagem era um meio que combinava perfeitamente com o que esta mensagem queria transmitir — uma assemblagem de partes e fragmentos. Dessa forma, as suas quase mil ilustrações publicadas inauguraram novas formas de pensar a arquitetura (CROMPTON, 1999).

Enquanto o Archigram celebrava os avanços tecnológicos, o Superstudio tinha como objetivo criticá-los. Eles utilizavam fotografias de lugares reais e sobrepunham a elas uma grelha que representava a uniformidade restritiva do modernismo (Figura 1). Ao contrário de outros grupos, este produzia imagens do presente e do futuro combinadas (LANG & MENKING, 2003).

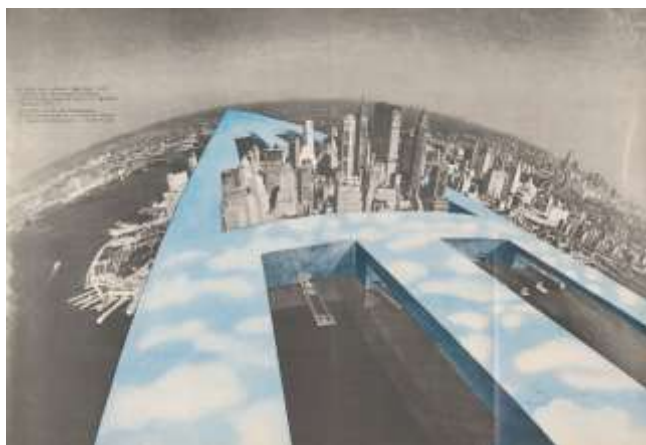


Figura 1. O Monumento Contínuo. De Superstudio (1969). Recuperado de: <archdaily.com/951925/the-return-of-superstudio-and-the-anti-architecture-ideology>.

No geral, cada grupo compreendia que a cidade já era uma colagem de camadas, contradições e tempo. Enquanto os modernistas viam a solução na unidade, o movimento anti-arquitetura trabalhava por meio de fragmentos, exagerando-os e celebrando-os. As suas obras escolhiam manter as contradições juntas em vez de as resolver; não deveriam ser absolutas, mas informativas. Assim, o objetivo do processo não era atingir um fim, e sim comunicar uma ideia (CRESPIN, 2025).

Um dos membros fundadores do Archigram, Peter Cook, tem trabalhos relevantes para esta investigação. Numa das suas exposições mais recentes (Figura 2), no Museu de Arte Moderna de Louisiana, em 2022, intitulada "City Landscapes", Cook explorou mais profundamente a relação entre superfície rígida e vegetação. Ele ainda recorre sobretudo aos seus desenhos — liricamente mecânicos, como os descreve — para transmitir as suas propostas mais incomuns sobre arquitetura e a cidade, que, segundo ele, tinham como objetivo inspirar as pessoas e colocar em perspectiva as suas próprias visões do ambiente à volta delas (BUXTON, 2022).



Figura 2. Muralha Habitada. Da exposição City Landscapes (2022), de Peter Cook. Recuperado de: <ribaj.com/culture/peter-cook-city-landscapes-louisiana-museum-of-modern-art>.

2.3. COLABORAÇÃO

Da mesma forma que Peter Cook une o mundo das plantas à paisagem da cidade, Stefano Mancuso (2024) argumenta a urgência de fazê-lo em seu livro mais recente, "Fitópolis"; este também é o nome que Mancuso dá às cidades do futuro capazes de coexistir com a natureza. Para ele, as plantas devem ser reintroduzidas no quotidiano dos habitantes urbanos, para que tenham não só uma cidade mais verde, mas também uma fonte de inspiração, pois estas são seres que naturalmente distribuem, descentralizam, enraízam, adaptam-se e coexistem — qualidades que deveriam ser aplicadas ao pensamento urbano (MANCUSO, 2019, p. 96).

Num período de crise climática e de mudanças radicais no ambiente, compreender a cidade como um organismo difuso, com capacidade de adaptação, é fundamental. É por isso que, quando olhamos para a dualidade entre o construído e o natural na cidade, não deve ser uma competição, mas uma relação cooperativa.

Nos terrenos vagos espalhados pelos centros urbanos, esta relação floresce: plantas espontâneas, pássaros, insetos, água que drena e sementes trazidas pelo vento de outros lugares. São lugares dos quais os humanos se retiraram e para os quais todo o resto voltou a fluir. Para Mancuso (2024, p. 1-6), estes espaços são onde a relação entre plantas e animais pode aproximar-se da harmonia que encontramos na natureza — uma qualidade da *fitópolis*.

Isto suporta a perspectiva desta investigação de que o terreno vago não é um problema à espera da solução de um investidor imobiliário, mas uma questão em aberto que aguarda imaginação, convidando a comunidade a participar no processo de pensamento urbano. Isto reafirma a arte como uma prática participativa e democrática.

Em última análise, conforme citado no artigo de Marco Clausen (2022, p. 79), é "o papel daqueles que vivem num determinado lugar, manter e guardar os seus ecossistemas específicos". Clausen define o território não como um mero recurso, mas como uma "teia de relações eco-sociais" que deve ser protegida.

Andelsgaardene (Figura 3), uma comunidade agrícola na Dinamarca, é um exemplo de aplicação deste argumento. Nesta comunidade, o valor atribuído a um terreno é o trabalho e não o dinheiro — alguém pode “comprar” uma parcela de terreno com a melhor proposta de cuidado. Cria-se, conseqüentemente, uma relação colaborativa entre o agricultor e o terreno, em que o processo de aprendizagem é o mais valioso (SANDER, 2022, p. 88-90).



Figura 3. Fazenda Lerbjerggård, em Andelsgaarde. Recuperado de: <andelsgaarde.dk/vores-garde>.

Esta política ressoa com a ideia de Calvino de que, para construir, é preciso primeiro imaginar; além disso, reforça o seu argumento de que há uma forte ligação entre a

identidade individual e a coletividade da sociedade. Portanto, este é um exemplo de como as narrativas imaginárias do espaço e o pensamento urbano democrático podem ser aplicados positivamente ao desenvolvimento de uma cidade.

Além disso, numa outra reflexão, Katya Sander levanta a questão de se é possível mudar o nosso conceito de propriedade de extração para colaboração. Esta proposição liga-se bem à sugestão de Mancuso de que podemos encontrar inspiração na arquitetura modular, cooperativa e descentralizada das plantas para tornar o planejamento urbano mais resiliente, funcional e adaptável (MANCUSO, 2019, p. 96).

Esta investigação apoia-se nestes princípios para fundamentar a relevância do planejamento urbano colaborativo e dos espaços comuns para reforçar a relação entre habitantes, mas também a relação deles com o ambiente. Um exemplo prático deste conceito é o Community Land Trust — um modelo de propriedade sem fins lucrativos iniciado no final do século XX — citado no artigo de Sabine Horlitz:

Os CLTs são uma forma comunal de propriedade pela qual o solo é retirado da especulação para ser disponibilizado para habitação acessível, mas também para outros usos sociais, culturais ou comerciais, desde centros de bairro até a produção artesanal e hortas comunitárias. São também uma forma de autogovernança de vizinhança, em que o uso do solo e das estruturas nele implantadas são determinados coletivamente, de modo a corresponder às necessidades locais. (HORLITZ, 2022, p. 69)

Esta relação entre o construído e o natural pode também ser pensada através de duas formas de colagem: uma sem intenção, outra com intenção. O terreno vago é, ele próprio, uma colagem involuntária — tempo, ruína e vegetação sobrepostos sem plano. Mas existe também uma arquitetura que, deliberadamente, se deixa moldar por aquilo que já está lá: a Piscina das Marés (1966), de Álvaro Siza, em Leça da Palmeira, não impõe uma forma à rocha, mas desenha-se a partir dela, deixando o território original visível e ativo na experiência do espaço (Figura 4). De forma semelhante, a Casa da Arquitetura (2017), instalada na antiga Real Vinícola e projetada por Guilherme Machado Vaz, não substitui a estrutura industrial existente, mas constrói a sua nova função em sobreposição a ela (Figura 5) — uma colagem de usos e de tempo.



Figura 4; 5. Piscina das Marés; Casa da Arquitetura. Recuperado de: espacodearquitetura.com/projetos/piscina-das-mares; divisare.com/projects/372314-guilherme-machado-vaz-marta-ferreira-luis-ferreira-alves-fotografia-casa-da-arquitetura.

Se o terreno vago é uma colagem que ainda não foi lida, e a arquitetura de Siza ou de Vaz é uma colagem deliberadamente composta, fica a pergunta sobre o que acontece nos espaços intermédios — onde ninguém colou nada de propósito, mas onde também ainda não houve quem lesse. É a esta pergunta que Ignasi Solà-Morales, arquiteto e crítico, responde com o conceito de *terrain vague*: para ele, estes espaços não estão verdadeiramente vazios, e o seu valor reside precisamente no próprio abandono.

2.4. NARRATIVAS

Ignasi Solà-Morales (2003) escreveu o ensaio *Terrain Vague* para dar nome aos espaços ambíguos, irresolutos e marginalizados na paisagem urbana. No mesmo ensaio, ele fez a distinção entre dois olhares: o arquiteto vê o *terrain vague* e pensa em solução; o fotógrafo vê o *terrain vague* e pensa em história. Esta investigação elege deliberadamente o segundo olhar.

No livro *Ler Imagens* de Alberto Manguel, o autor explica que uma fotografia não registra apenas o que foi visto, mas também o que não foi visto — o enquadramento é uma decisão, um ato de autoria, que exclui tanto quanto inclui. Mais do que qualquer outra forma de arte, a fotografia permite que a manipulação e a seleção sejam partes essenciais do processo criativo. Isto significa que qualquer fotografia documental já é um argumento, um ponto de vista (Figura 6).

Para Solà-Morales, estes espaços existem numa dualidade produtiva: estão ausentes de uso reconhecível, mas presentes de outra coisa — expectativa, liberdade, o tempo

que acumulou sem ser gerido. Não estão vazios; estão cheios de uso anterior, de vegetação que voltou sem ser convidada, de potencial que ainda não encontrou forma. É precisamente esta condição que os torna interessantes. E é também por isso que Solà-Morales adverte contra a intervenção arquitetônica imediata: a arquitetura, diz ele, tem um instinto colonizador — tende a resolver onde devia primeiro escutar.



Figura 6. Terreno vago no Porto. Da autora (2026).

Embora ambos resistam à definição fechada desses espaços, Stavrides (2021) aponta que, para o espaço continuar vivo, deve ser ocupado pela imaginação coletiva. Ele não descreve o espaço comum como um lugar com determinadas características físicas, mas como um processo — algo que acontece quando pessoas decidem, em conjunto, assumir responsabilidade por um espaço e mantê-lo aberto à mudança. *Fazer comum* não é declarar propriedade coletiva; é um ato contínuo de cuidado e negociação. O espaço resultante existe no limiar entre público e privado, sem pertencer completamente a nenhum dos dois — e é precisamente essa indefinição que o mantém vivo e permeável ao encontro (STAVRIDES, 2021, p. 54-62).

Ambos os conceitos de *terrain vague* e de espaço comum convergem para o conceito de "heterotopia" de Foucault (1984) — o "outro espaço". São espaços que existem fora da norma tradicional e, por isso, nos concedem uma visão externa — neste caso — da cidade, para que possamos imaginar alternativas.

Com esta lógica, se compreendermos o *terrain vague* como uma contra-imagem da vida urbana — uma heterotopia —, isso significa que o entusiasmo que um artista sente por este lugar é uma tentativa de libertar-se dos limites da cidade tradicional,

bem como um espelho da sua própria estranheza ao mundo (SOLÀ-MORALES, 2003).

Em resumo, o *terrain vague* é a condição espacial que torna possível *fazer comum*. Um espaço de liberdade e expectativa, onde as pessoas chegam e, juntas, podem começar a criar algo; é aqui que os dois autores se encontram, quando olham para espaços que ainda se mantêm abertos à interrogação.

Além disso, a visualização destes espaços, amplamente explorada através do projeto desta investigação, é também importante para ambos. No capítulo 8, "Imagens-Pensamento e Representações da Cidade como Bem Comum", Stavrides (2021, p. 226) afirma que, quando "criadas e partilhadas de forma inventiva", as imagens que retratam utopias urbanas podem ter poder transformador e tornar-se elas próprias instrumentos para a ação de *fazer comum*.

Além disso, ele aprofunda-se no potencial que pode ser revelado através da "desfiguração", o que significa que o espaço pode ser reimaginado a fim de desafiar a narrativa atual. Este processo pode ser reinterpretado como a arte da colagem, o principal método utilizado na concepção do projeto desta investigação.

Em conclusão, isto converge em uma justificação teórica para a metodologia escolhida para este projeto. Como Solà-Morales sugeriu, a fotografia (Figura 7) tem o papel de redirecionar a atenção para o *terrain vague* — torná-lo visível, legível e digno de um olhar. A colagem (Figura 8) acrescenta uma camada de imaginação, que não é estética, mas crítica; é construída sobre um processo de cortar, sobrepor e remontar, que nunca termina — mantendo o lugar aberto para ser reescrito.

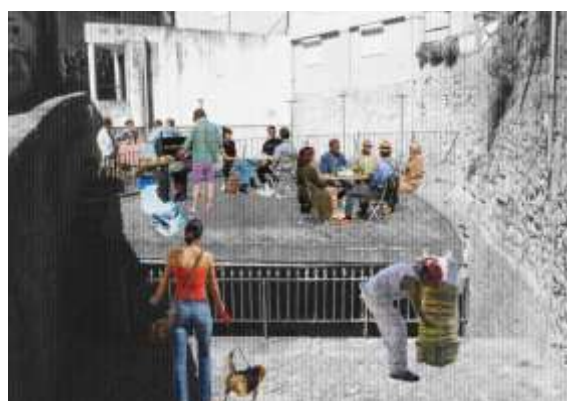


Figura 7; 8. Fotografia do terreno vago; Fotografia com colagem. Da autora (2025).

O trabalho final procura atrair não apenas espectadores, mas também coautores de uma contranarrativa. É por isso que o cartão postal foi escolhido como meio de representar este projeto — é um convite a todos para o processo e para a provocação do que este lugar poderia vir a ser. Este trabalho pretende mostrar que as pessoas podem colaborar, negociar e imaginar juntas o seu espaço na cidade.

3. O ESPAÇO COMO TEMA PRINCIPAL NA ARTE

Antes de um espaço poder ser reimaginado, tem primeiro de ser visto de forma diferente — e a arte é a disciplina mais disposta a olhar. Não como fuga à realidade urbana, mas como uma forma mais nítida de a confrontar. Além de estabelecer uma cronologia de movimentos da arte, este capítulo busca traçar uma linha de pensamento dos artistas que escolheram tratar o espaço não como pano de fundo para a ação humana, mas como o seu sujeito principal — um portador de emoção, memória, identidade e desejo.

Durante séculos, o espaço foi tratado na arte como um problema técnico a resolver, desenvolvendo-se métodos para representar a profundidade, a luz, a distância. O Renascimento encontrou a perspectiva linear (Figura 9); o Barroco, o drama. Mas foi no século XIX que os artistas começaram a desobedecer à academia e a representar o espaço não como este se parece, mas como se sente. Os Românticos carregaram a paisagem de emoção e os Impressionistas dissolveram seus contornos em luz e movimento (Figura 10). O desejo não era mais descrever o lugar, sim transmitir a experiência de estar nele (Honour & Fleming, 2009).



Figura 9; 10. *A Cidade Ideal*; *Un Bras de la Seine près de Vétheuil*. De Francesco di Giorgio (1500); De Claude Monet (1878). Recuperado de: <commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_di_giorgio_martini_%28attr.%29,_veduta_architettonica_ideale,_1490-1500_ca._02.jpg>; <halcyongallery.com/content/feature/324/detail/artworks158>.

Depois, o espaço foi desconstruído. Os Cubistas decompuseram-no em múltiplas perspectivas simultâneas, os Futuristas tentaram capturar a velocidade do movimento (Figura 11) e os Construtivistas trataram-no como um problema matemático (Foster et al., 2011). Em todos estes casos, os artistas carregaram a recusa de que o espaço tivesse um único ponto de vista, uma leitura definitiva ou uma autoridade.



Figura 11. Little Harbor in Normandy. De Georges Braque (1909). Recuperado de: <artic.edu/artworks/109330/little-harbor-in-normandy>.

Esta investigação destaca dois movimentos, não pela sua relevância histórica, mas porque fizeram o que este projeto também tenta fazer: substituir a realidade pela emoção e pela imaginação e mostrar que o próprio processo pode ser um gerador de conhecimento.

Parte do Surrealismo, Leonora Carrington — artista britânica que viveu de 1917 a 2011 — construiu toda a sua obra em torno da ideia de que os espaços que habitamos moldam quem somos, e vice-versa. No livro *Surreal Spaces: The Life and Art of Leonora Carrington*, Joanna Moorhead (2023) traça a sua vida não em ordem cronológica, mas através dos lugares que a formaram — refletindo a convicção da própria Carrington de que "as casas são realmente corpos".

Para Carrington, o espaço não está em segundo plano: é a personagem principal, com pensamento, medo e desejo. Fluido e instável. Numa leitura simultaneamente feminista e cosmológica, ela transformou espaços domésticos em arenas cósmicas, onde plantas, animais e figuras femininas partilham a mesma autoridade (Figura 12). O espaço, no seu trabalho, é anti-patriarcal e anti-industrial; é uma reimaginação da relação humana com o espaço: não como algo que os humanos ocupam, mas como algo que eles são.



Figura 12. *A Casa Oposta*. De Leonora Carrington (1945). Recuperado de: surrealistcovens.substack.com/p/the-house-opposite-leonora-carrington.

O segundo movimento é o Expressionismo Abstrato e, dentro dele, a figura de Maria Helena Vieira da Silva — artista portuguesa que viveu de 1908 a 1992. Na exposição *Anatomy of Space*, patente no Museu Guggenheim Bilbao, é possível observar como o seu trabalho nunca pretendeu retratar uma paisagem urbana pitoresca. O que Vieira da Silva representou foi uma experiência urbana — com movimento, ritmo, camadas sobrepostas de luz e memória (Figura 13). Os seus espaços são subjetivos e cheios de camadas; convidam o espectador a percorrê-los não apenas com os olhos, mas também com a imaginação (Museu Guggenheim Bilbao, 2023).



Figura 13. *A Cidade (La Ville)*. De Maria Helena Vieira da Silva (1950). Recuperado de: guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition/cities-real-and-imagined.

Em anos recentes, Mark Leckey continuou a explorar esta ideia com outros meios. O seu trabalho monta espaços como uma colagem — multimídia e sensorial. Construído sobre a crença de que a memória é coletiva e não privada e moldado tanto pela cultura popular quanto pela experiência pessoal. Na obra *And the City Stood in its Brightness* (2025), apresentada no Museu Guggenheim Bilbao (Figura 14), Leckey partiu de uma pintura medieval de Sassetta (Figura 15) — *Cidade junto ao Mar* — para criar uma escultura que muda continuamente sob luz e som. Sobre a pintura original, escreveu:

"Quando olho para esta pintura, parece descrever como o mundo se sente agora [...] não há sentido de espaço unificado global, nem um único ponto de vista. Em vez disso, esta é uma cidade irracional."



Figura 14; 15. *And the City Stood in its Brightness*; *City by the Sea*. De Mark Leckey (2025); De Sandro Boticelli (1424). Recuperado de: <guggenheim-bilbao.eus/en/press-room/images/in-situ-mark-leckey-and-the-city-stood-in-its-brightness>; <catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900687606>.

Esta cidade irracional — sem ponto de vista único, sem geometria definitiva — é também a cidade desta investigação. Um espaço que pode conter passado e futuro ao mesmo tempo; que não exige resolução, apenas atenção.

Em síntese, o que estas obras têm em comum — e o que as torna relevantes para este projeto — é a convicção de que sobrepor imaginação a um espaço não é desviar o olhar da realidade, mas aprofundá-la. É uma forma de tornar visível o que já lá estava, esperando que alguém olhasse de novo.

4. COLAGEM

A colagem nunca foi um ato neutro. Quando se corta uma imagem, faz-se uma escolha. Quando se cola outra, constrói-se um argumento. Este capítulo traça a colagem ao longo de um século de prática artística e de pensamento teórico, antes de chegar ao uso que ela tem nesta investigação.

O argumento dividiu-se em duas sessões. A primeira é metodológica: a colagem é adotada não como uma escolha estilística, mas como uma forma de investigação crítica — uma forma de tornar visíveis as camadas ocultas do espaço urbano, de manter contradições no mesmo enquadramento, sem as resolver. A segunda é histórica: do Cubismo ao Construtivismo, do Dadaísmo à Pop Art, a colagem emergiu

consistentemente em momentos de ruptura política e cultural — explorando um mundo fragmentado e remontando-o segundo as suas próprias visões.

Entre ambas as abordagens, está o terreno vago — um lugar que ele próprio já é uma colagem de tempo, uso, abandono e crescimento. Fotografá-lo é apontá-lo, é dar início a uma conversa. Fazer colagem é comunicar uma ideia, abri-la à interpretação e insistir que esta conversa não termine aqui.

4.1. COLAGEM ESPECULATIVA COMO MÉTODO DE INVESTIGAÇÃO

Ao longo desta investigação, foi levantada uma questão: e se o território não estiver vazio, mas for uma acumulação de camadas que se foram sobrepondo ao longo do tempo — um palimpsesto?

O historiador suíço André Corboz (1983) propôs uma metáfora entre um documento em pergaminho e um lugar intervindo por humanos. Um pergaminho era uma escritura passada de pessoa a pessoa, desde a Idade Média, na qual se escrevia várias vezes sem perder os vestígios do que estava ali antes — isto é um palimpsesto. Corboz sugere que olhemos para o território como algo que também foi transformado pela ação natural e antrópica, mas que ainda conserva os sinais do tempo.

Esta é a perspectiva assumida por esta investigação: um terreno vago nunca está verdadeiramente vazio, mas é uma aglomeração de camadas — vegetação a dominar a superfície, tinta raspada, grafite, estruturas em ruína — que qualquer um pode remontar de forma que sejam possíveis múltiplas interpretações.

Com uma teoria semelhante, Colin Rowe e Fred Koetter publicaram, em 1978, o livro *Collage City*, uma resistência às abordagens modernistas. Eles argumentaram que as cidades deveriam ser tratadas como colagens e que, portanto, o processo de planejamento urbano também deveria ser diverso, flexível e em camadas.

Com isto em mente, Rowe e Koetter propuseram uma "Cidade-Colagem", uma cidade que é uma coleção de fragmentos do passado, do presente e do futuro. Não é apenas uma utopia, mas uma justaposição de inspiração proveniente de projetos de outras cidades (Figuras 16 e 17). Esta é uma técnica chamada *bricolage*, que significa fazer

uso do que já está em mãos em vez de impor um novo sistema total, como eram as cidades modernistas utópicas.



Figura 16; 17. Fotografia do terreno vago; Fotografia com colagem. Da autora (2025).

Em última análise, eles queriam criar uma cidade fragmentada e adaptável à dinâmica de constante mudança — assim como um organismo vivo, mencionado por Mancuso (2024). Por isso, eles aplicaram a colagem como estratégia, não como estilo. Em um argumento final, Rowe e Koetter (1978) sugeriram que as colagens, "ao apoiarem a ilusão utópica, poderiam até fomentar uma realidade de mudança, movimento, ação, história".

Em outra abordagem à colagem, Walter Benjamin (1999) desenvolveu um trabalho que permaneceu inacabado, o "Arcades Project", em resumo, um texto-montagem de citações sobre diversos temas. Com isso, Benjamin não pretendia exprimir-se por meio de argumentos, mas por uma acumulação de pensamentos, esperando que isto gerasse uma compreensão diferente, indisponível ao discurso linear.

A principal fonte de inspiração deste livro foram as galerias de Paris (Figura 18), passagens comerciais cobertas que foram um sucesso por volta de 1820, mas que, na época em que Benjamin iniciou o seu projeto, nos anos 30, estavam obsoletas. Estas passagens foram descritas como um espaço de transição que não está a prosperar nem está morto, não está dentro nem fora, não é privado nem público — é um encontro de contradições que Benjamin chama de "espaço dialético".



Figura 18. Passage Choiseul em Paris. De Roger-Viollet (1910). Recuperado de: thejewishmuseum.org/exhibitions/the-arcades-contemporary-art-and-walter-benjamin.

Complementando o enquadramento de Benjamin, Jiří Kolář (1914-2002), um artista de colagem checo, argumentava que a contradição é "a força motriz" por trás de toda a criação. Para ele, a colagem não era meramente a sua técnica, mas a sua forma de pensar — uma que recusa a resolução e insiste em manter opostos juntos. Kolář (1998) explica que, com a colagem, o mundo se tornou permeável para ele: era possível produzir um espaço não ilusório, visualizar analogias e levar objetos a falar uma língua diferente.

Este conceito se encaixa na ideia de contra-imagem da vida urbana explorada nesta investigação, na qual os terrenos vagos estão no centro. Na procura de uma melhor definição destes espaços, a ideia de *terrain vague*, de Solà-Morales, foi amplamente utilizada para descrever um lugar que se situa fora da ordem da cidade, por uma lente que vê isso positivamente. Agora, com o termo cunhado por Benjamin, "espaço dialético", esta investigação busca aprofundar a noção de contra-imagem da cidade; revelá-la como um lugar que, por conter tantas contradições, pode instigar o pensamento crítico.

Na visão de Benjamin, a relação entre o Então e o Agora é também dialética, o que significa que o tempo não é linear, mas que há uma imagem que salta à frente — o que seria o "despertar do sonho" ou o "agora do reconhecimento". Em outras palavras, Benjamin acredita que momentos do passado saltarão para o presente como imagens quando as condições do presente as tornarem reconhecíveis. Por exemplo, as galerias (*arcades*) são antigas promessas do capitalismo que, no presente, visivelmente falharam (BENJAMIN, 1999).

Benjamin ainda divide esta ideia em duas imagens: o sonho e o desejo. No cenário do projeto desta investigação, a imagem-sonho seria o espaço vago e despercebido, e a imagem-desejo, a colagem. Assim, a colagem tem a finalidade de despertar o espectador para que volte a direcionar o olhar para as camadas abaixo da superfície, para além do sonho.

Para Benjamin, o passado não é apenas a história tal como foi contada, mas detém a energia revolucionária dos momentos históricos; a captura desta energia ele chamou de "salto de tigre para o passado". Aplicado a esta investigação, compreende-se que fotografar um terreno vago — outro espaço de transição, detentor de história e possibilidade suprimidas — e aplicar uma colagem é realizar um pequeno salto de tigre: apoderar-se do que poderia ter sido e trazê-lo ao presente.

Nos lugares que visitou e nos seus textos, Benjamin procurava a colisão entre passado e presente para experimentar o choque dialético. É por isso que o seu livro, *Arcades Project*, é uma justaposição de conhecimentos fragmentados, pois quer provocar o mesmo efeito nos seus leitores. Os postais-colagem deste projeto buscam provocar uma reação semelhante: uma interrupção, um choque dialético, um aviso para voltar a olhar para um lugar esquecido.

Portanto, ter a fotografia de um terreno vago exibida num postal já sugere uma questão sobre o que deve ser considerado valioso na cidade. Sobrepor a esta imagem uma colagem torna visível o palimpsesto do lugar. Finalmente, o postal-colagem torna todas as camadas tangíveis à escala da mão. Uma vez apresentados, estes postais abrem uma rede em torno da pergunta: o que você vê, sente aqui?

No entanto, é importante notar que este projeto, ao capturar imagens de terrenos vagos, não procura romantizar o estado de decadência e melancolia desta paisagem. Com o processo de colagem — selecionar, cortar, montar —, pretende devolver a autoria à comunidade. Não quer manter o lugar tal como foi encontrado, mas mostrá-lo como algo que permanece aberto ao olhar e à interpretação.

A escolha de usar a colagem especulativa como método de investigação em design teve a intenção de transformar a produção visual numa prática crítica capaz de envolver o público num diálogo sobre os futuros urbanos.

4.2. COLAGEM COMO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

As origens da colagem como prática são incertas, podendo remontar até à Antiguidade, mas só no início do século XX o termo foi formalmente adotado – durante o Cubismo, por Pablo Picasso (Figura 19) e Georges Braque. O método nasceu da colaboração de ambos os artistas e do seu interesse em experimentar diferentes texturas de papel. Eventualmente, dadaístas e futuristas adotaram-no, adaptando esta técnica às suas próprias obras.

Alguns resistiam a ser chamados de artistas, considerando-se engenheiros e suas obras, construções ou fotomontagens. A maioria procurava também comunicar as suas próprias narrativas através das obras; por exemplo, Hannah Höch (Figura 20) expressou fortemente as suas visões sobre gênero e política através das suas colagens, utilizando-as como meio para chamar a atenção e colocar em perspectiva as convenções sociais para os seus espectadores (WOLFE, 2019).



Figura 19; 20. *Guitar*; *The Beautiful Girl*. De Pablo Picasso (1913); De Hanna Höch (1920). Recuperado de: <moma.org/collection/works/38359>; <artsy.net/artwork/hannah-hoch-das-schone-madchen-the-beautiful-girl>.

Jiří Kolář (1914-2002) fez parte do Grupo 42, um coletivo de arte de vanguarda checo, e era membro do Movimento Surrealista. Ele estabeleceu uma distinção ética fundamental em torno do conceito de manipulação: enquanto a autoridade social e o poder manipulam as pessoas com o intuito de bloquear o seu pensamento — de impedir a interpretação e impor um único significado —, o artista manipula fragmentos do património cultural quotidiano com o objetivo de fazer as pessoas pensarem e, talvez, até mesmo agirem.

Desta forma, Kolář (1998) posicionou a colagem como um modelo democrático e político que absorve o que já existe no mundo e recombina de modo a restaurar a

capacidade de reflexão crítica do espectador. A sua prática envolvia, no geral, a sobreposição de reproduções, fotografias e materiais impressos em combinações inesperadas, que chamava de poesia-imagem — poesia não-verbal —, uma nova forma artística que está sempre a gerar, nunca concluída.

Na Rússia, a colagem também foi introduzida na arte através de uma colaboração, neste caso, entre escritores e artistas visuais. Este movimento começou igualmente na década de 1910, durante a Revolução Russa e a ascensão do comunismo, e foi chamado de Construtivismo. Aqui, o interesse era servir as massas, pelo que a base era a simplicidade: formas geométricas, materiais comuns e manchetes e imagens produzidas em massa. Como o objetivo era construir visualmente uma mensagem que seria comunicada em voz alta a todos, resultou sobretudo em cartazes impressos.

No final dos anos 40, Matisse abandonou o desenho em favor do recorte de papel, o que o libertou da tela tradicional e alargou o seu trabalho para murais (Figura 21), facilitando o rearranjo das suas composições artísticas, que eram sobretudo abstratas. Ao mesmo tempo, Ann Ryan procurou criar arte abstrata de forma mais íntima, numa escala muito menor, próxima do tamanho de um postal (Figura 22) (WOLFE, 2019).



Figura 21; 22. O Feixe; Sem título. De Henri Matisse (1953); De Ann Ryan (1954). Recuperado de: tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-henri-matisse; metmuseum.org/art/collection/search/490221.

Ryan e muitos outros artistas que se baseavam na colagem expuseram suas obras na galeria de Peggy Guggenheim em Nova Iorque, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Um artista de destaque foi Joseph Cornell, que dominou a assemblagem, construindo vários cenários em suas caixas de madeira (Figura 23). No lado oposto dos Estados Unidos, na Califórnia, artistas como Bruce Conner tinham um discurso mais politicamente carregado (Figura 24) (WOLFE, 2019).



Figura 23; 24. Sem título (Tilly Losch); Bombhead. De Joseph Cornell (1938); De Bruce Conner (1989). Recuperado de: <artsy.net/artwork/joseph-cornell-untitled-tilly-losch>; <artsy.net/artwork/bruce-conner-bombhead-2>.

Isto abriu caminho para o surgimento da Pop Art, outro movimento que utilizou amplamente a colagem como meio. Nos Estados Unidos, Martha Rosler (Figura 25) e Rosalyn Drexler (Figura 26) usaram a fotomontagem para criar uma narrativa visual que critica as grandes questões do seu tempo, desde a guerra até a violência de gênero.



Figura 25; 26. Limpando as Cortinas; O Sonho. De Martha Rosler (1972); De Rosalyn Drexler (1963). Recuperado de: <artsy.net/artwork/martha-rosler-cleaning-the-drapes>; <artsy.net/artwork/rosalyn-drexler-the-dream>.

No Reino Unido, o Independent Group, que reuniu profissionais de várias disciplinas, é conhecido por ter iniciado a Pop Art naquela região. Eles tinham como objetivo desafiar a cultura modernista, dominante nos anos 50, para tornar a arte mais acessível. Consequentemente, porém, eles valorizaram a cultura comercial e popular, bem como o avanço das mídias digitais. O grupo utilizava sobretudo "objetos encontrados" nas suas composições, geralmente fruto de um trabalho multidisciplinar e colaborativo.

Para esta pesquisa, destaca-se o trabalho dos arquitetos Alison e Peter Smithson, que montavam fotografias de pessoas famosas juntamente com os seus desenhos

arquitetônicos de habitação social — duas imagens contrastantes que, postas em conjunto, reinventam o que é uma cena convencional (Figura 27) (CHARITONIDOU, 2023).

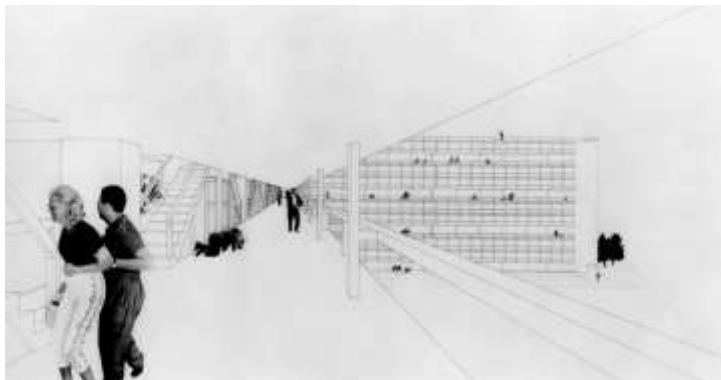


Figura 27. Rua-nas-alturas Collage. De Smithson's Golden Lane Housing Project. Recuperado de: <drawingmatter.org/alison-and-peter-smithsons-collages-as-reinventing-established-reality>.

As referências mencionadas são importantes para estabelecer a relevância histórica, social e cultural que a colagem alcançou ao longo do último século. Além disso, pode ser articulado com o argumento de Burnett de que, uma vez que uma fotografia é transformada em colagem, a intenção por trás dela torna-se mais visível e, portanto, a imagem passa a ser um dispositivo retórico — um argumento construído por meios visuais. Assim, o poder da colagem está em acrescentar novas camadas de discurso à imagem original, desmantelando sua coerência inicial e abrindo-se a um engajamento mais rico e sustentável.

O processo de cortar, sobrepor e recombinar reengaja os espectadores de forma dinâmica, cada vez que encontram a colagem, convertendo o que seria um instante em uma imagem contínua. Burnett descreve isto como a incompletude das imagens: é precisamente porque não podem afirmar um significado absoluto que sustentam o interesse e funcionam como instrumentos de troca e comunicação.

Em última análise, a colagem vai além de uma peça artística estética, sendo um instrumento capaz de atribuir novas narrativas aos espaços urbanos, bem como de envolver as pessoas num papel ativo no pensamento urbano.

5. CARTÃO POSTAL

Todo o cartão postal é uma tentativa de conexão, de encurtar a distância entre remetente e destinatário por meio de uma única imagem à mão — a fotografia de um

lugar que alguém quer que outro veja. Este capítulo explora esta conexão, o reenquadramento do vazio e por que este formato importa para esta investigação.

O postal é escolhido, não por nostalgia, mas porque obriga o espectador a desacelerar, posiciona uma imagem nas suas mãos e deixa espaço no verso para que responda. Este torna-se o meio pelo qual um terreno vago deixa de ser invisível e passa a ser uma pergunta, uma mensagem em aberto.

Este capítulo percorre duas dimensões dessa escolha. A primeira é crítica: como o postal funcionou historicamente como instrumento de visão coletiva, de política popular e de *placemaking* participativo. A segunda é criativa: como o Movimento Mail Art, desde a New York Correspondence School de Ray Johnson até à rede Fluxus, transformou o postal numa forma de arte relacional — propositalmente inacabada, dependente de resposta e democrática.

Ambas as dimensões convergem na mesma convicção que impulsiona este projeto: que o pensamento urbano não deve estar confinado à prancheta de desenho, mas sim circular, ser manuseado e respondido.

5.1. O CARTÃO POSTAL COMO ESCOLHA CRÍTICA

Antes do e-mail e das redes sociais, havia os postais. Durante décadas, eles foram a principal fonte de conexão humana à distância. Por causa da sua ampla circulação, os postais eram democráticos, acessíveis e, ao contrário da internet, táteis. Além disso, eram um meio participativo, aberto à intervenção humana, o que significa que podiam veicular múltiplas narrativas numa rede de comunicação feita à escala humana, ao tamanho da mão.

No entanto, como produto de massas, os postais não serviam apenas à cultura popular, mas também aos interesses políticos da época. Movimentos como o sufrágio feminino utilizaram-nos para comunicar a sua própria visão do mundo — de como poderia ser uma cidade. Isto poderia ser traduzido para as narrativas de *placemaking* aplicadas ao design urbano de hoje: histórias capazes de construir confiança e uma ligação significativa ao lugar.

Entre 1900 e 1920, quando as exposições universais estavam em alta, cartões postais futuristas eram amplamente trocados. Estas feiras mostravam sempre as mais recentes inovações arquitetônicas e projetos de cidades do futuro. Este ambiente se refletiu em alguns postais da época: criadores e remetentes intervinham em imagens de cidades populares através da fotomontagem — sobreposição de fotos, colagem, ilustração, coloração, escrita, etc. — e faziam circular a sua própria visão do futuro. Os remetentes modificavam tanto a frente como o verso do postal, apagando assim a linha entre criador e consumidor, imagem e texto.

Em alguns postais, observaram-se até mesmo mensagens escritas que pareciam incitar a imaginação sobre o futuro, como "como é isto para o futuro". Esta coleção de postais veio a chamar-se "No Futuro" (Figura 28). O seu uso do surrealismo, da justaposição e de multimídia precedeu o Dadaísmo por alguns anos. Além disso, como eram produzidos sobretudo a partir de cópias de impressão, cada cartão postal era material potencial para outros, o que sugere que este projeto não tem um fim (SOPPELSA, 2020).



Figura 28. Cartão Postal Futurista de Ravensburg (1908). Recuperado de: commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravensburg_Fastnacht_1908_Scherzpostkarte.jpg.

Enquanto o postal carrega apenas um fragmento de um lugar, quem o recebe é capaz de construir à sua volta toda uma cidade a partir da sua própria imaginação. Da mesma forma que Calvino usa o diálogo para descrever as suas 55 cidades invisíveis, o projeto desta investigação usa o postal como metáfora para invocar uma troca de ideias, um debate em torno do pensamento urbano.

O "Projeto Postal", produzido por Betsey Biggs (2012), é um exemplo de como o cartão postal pode se tornar uma ferramenta de design urbano coletivo. Quando solicitada pela Universidade de Brown a criar uma obra de arte sobre o patrimônio cultural em Providence, Biggs decidiu afastar-se dos monumentos e olhar para as pessoas, para descobrir outras camadas narrativas que existem por toda a cidade.

Assim, ela fotografou lugares quotidianos em vários bairros, enviou-os sob a forma de postais e aguardou que as pessoas lhe respondessem com a sua própria história ligada a eles — de 1000 que enviou, ela teve 600 respostas. O seu trabalho (Figura 29) é agora um arquivo do que a cidade significa para os seus residentes, e todos aqueles que escreveram um postal são coautores desta narrativa da cidade.



Figura 29. "Projeto Postal" em exposição. De Betsey Biggs (2012). Recuperado de: betseybiggs.org/bbportfolio/postcard-project.

No projeto desta investigação, a escolha de imprimir a fotografia de um terreno vago num postal e de sobrepô-la com uma colagem de imagens encontradas é significativa. Alberto Manguel (2001) explica que, com a velocidade a que as imagens circulam hoje — passadas para o lado, substituídas em segundos —, não temos tempo para a reflexão crítica. Quando se trata de uma imagem analógica, manuseada fisicamente, ela exige uma qualidade de atenção diferente. Mais do que isso, ele argumenta que as combinações de imagens podem parecer certas ou erradas, o que significa que existe uma inteligência na forma como as imagens falam umas com as outras que vai além da explicação verbal.

Assim, uma colagem construída inteiramente com justaposição é, para Manguel, uma linguagem comum: visual, acessível e aberta a uma resposta que não precisa ser

articulada em palavras. É por isso que este projeto tem, em última análise, o formato de um postal: quer comunicar e reenquadrar o terreno vago como um lugar que merece ser olhado de novo e enviado a alguém — com uma história a ser partilhada.

Há já algum tempo que os académicos procuram outros nomes para os terrenos vagos: Solà-Morales chamou-os *terrain vague*, e Alan Berger (2006) cunhou o termo "*drosscape*" — a palavra deriva de "*dross*" (resíduos de produção) e "*scape*" (paisagem). "*Drosscape*" refere-se a paisagens "residuais" abandonadas, pós-industriais ou subutilizadas na cidade, mas, diferentemente de Solà-Morales, Berger descreve uma pedagogia do design centrada na reintegração produtiva, ecológica e urbanística dessas áreas.

Assim, enquanto outros académicos procuram renomear os terrenos vagos, este projeto procura reenquadrá-los por outros meios, como colagens e postais. O postal é um modelo tátil e feito à escala humana que aspira à troca de pensamentos. Uma vez circulado, permite que diversas visões da cidade coexistam, se multipliquem e evoluam. Torna-se também um instrumento para tornar o pensamento urbano mais acessível. E, principalmente, lança uma pergunta e aguarda uma resposta.

5.2. O CARTÃO POSTAL COMO MEIO CRIATIVO

Embora a troca de arte por correio já tenha sido comum por muitos anos, foi Ray Johnson, junto à New York Correspondence School, quem oficialmente iniciou o Movimento de Arte Postal nos anos 50. A sua arte (Figura 30) valorizava o potencial participativo e envolvia postais, envelopes, fanzines, selos, colagens; mais tarde, evoluiu para eventos performativos e obras assistidas por computador (WELCH, 1995).

Este movimento também foi acompanhado pelo grupo Fluxus, que expandiu o conceito e o denominou de "rede eterna" ("eternal network"), para a qual a arte era, como Robert Filliou descreveu, "uma troca global contínua de ideias e comunicação". Isso reflete perfeitamente a qualidade sem fronteiras do movimento: artistas de todo o lado, com contextos políticos e culturais contrastantes, eram capazes de se conectar e participar coletivamente num projeto artístico. Assim, a arte postal também é uma troca cultural.

Mais artistas atribuíram definições à arte postal, como "escultura de comunicação", em que a acumulação de interações era a própria arte. Outros viam o ato de comunicar e trocar correspondência como uma performance artística. Tudo isto serve para estabelecê-la como arte relacional, o que pode conduzir à compreensão da obra de arte como processo, informação, ato cultural e forma de participação social (WELCH, 1995).



Figura 30; 31. Sem título; Sem título. De Ray Johnson; De Chuck Welch. Recuperado de: <rayjohnsonestate.com/mail-art-ephemera>; <mailartists.wordpress.com/2011/01/10/chuck-welch-crackerjack-kid>.

Além disso, é possível identificar a intenção do Movimento de democratizar a arte: ao transformar um postal numa obra de arte, a arte é introduzida como uma forma de comunicação comum a todos, trazendo-a, conseqüentemente, para fora do museu.

No livro "Eternal Network: A Mail Art Anthology", Guy Bleus (1995, p. 85-87) continua a enfatizar, no capítulo "Comunicação: 44 Declarações", a importância da reciprocidade e da participação em detrimento de uma obra estática, afirmando que cada obra de arte postal está inacabada e espera uma resposta; uma vez respondida, inicia-se um novo processo, sendo assim, uma história sem fim.

O editor do livro, Chuck Welch (1995, p. 20), procura destacar o mesmo ao notar que "a cooperação, a participação e a celebração da arte como nascimento de vida, visão e espírito são primeiros passos" que todos os artistas na "rede eterna" deram. Com isto, Welch posiciona a arte postal para além da simples comunicação, como uma visão partilhada, socialmente envolvente e politicamente consciente.

Por fim, a história e os motivos originais do Movimento de Arte Postal são influentes nesta investigação. Com o uso de colagens em formato postal, este projeto pretende destacar espaços despercebidos na cidade e revelar neles outra camada: as memórias e a imaginação das pessoas comuns. Para além disso, procura — acima de tudo — fomentar uma troca de ideias, em imagens fluidas e adaptáveis, e construir uma cadeia de comunicação. Assim, explora também como a estruturação de uma rede pode reforçar o sentido de pertencimento a um espaço ou a uma comunidade.

6. PROJETO

A própria cidade é uma colagem — história, cultura e usos sobrepostos uns aos outros. O *terrain vague*, porém, uma vez caído em desuso, recebeu mais uma camada: a vegetação. As ervas daninhas que crescem pelas fissuras, a nova vida animal que o visita, a drenagem natural da água e as ruínas esquecidas são sinais de outra ordem — uma que a cidade não planejou. Foi isso que procurei capturar com a minha câmera: uma contra-imagem da cidade. Embora um momento enquadrado não parecesse suficiente para representar um lugar inacabado e em constante transformação. A colagem tornou-se o método escolhido para explorar essas camadas mais a fundo, e o postal o formato eleito para as trazer à escala da mão humana — para segurar, tocar, ter acesso.

John Stezaker constitui uma referência prática fundamental tanto para a colagem quanto para o formato postal. No seu trabalho, a imagem nunca se resolve — permanece aberta, estranha, por vezes, cômica ou até chocante, resistente a uma leitura linear. Esta recusa de resolução foi precisamente o que me atraiu, e o que o próprio artista descreve com uma analogia:

O casamento é uma palavra que uso muito no meu trabalho porque estou a tentar sarar essas divisões de alguma forma — usar a colagem como um processo de cura, para as unir. Nem sempre se trata de um casamento feliz; pode ser a sensação de que as coisas nunca se reconciliarão. (Stezaker, citado em Aldredge, 2016)

Esta ideia pode ser articulada com o pensamento de Alberto Manguel (2001), segundo o qual certas combinações de imagens podem parecer certas ou erradas; podem estabelecer uma relação inteligente entre si e com o seu criador ou

espectador, sem necessidade de explicação verbal. Foi esta possibilidade que me levou a aplicar colagem sobre fotografias do *terrain vague*: explorar, apenas por meio de imagens, a relação entre a cidade, quem a habita e a vegetação que a reivindica.

O primeiro passo deste projeto foi percorrer o Porto, com especial atenção aos espaços que permaneciam demasiado silenciosos — os terrenos vagos. Este gesto repetiu-se ao longo de todas as fases: alguns lugares foram procurados intencionalmente, como os lavadouros, e outros foram descobertos em caminhadas casuais, sobretudo edifícios abandonados na zona de Bonfim. A seleção dessas imagens obedeceu apenas ao que despertava a imaginação — uma narrativa alternativa.

As primeiras colagens surgiram de meios digitais, recorrendo à internet para obter imagens para recortar e ao Photoshop para construir as fotomontagens. Ainda assim, senti necessidade de tornar este trabalho uma camada — uma perspectiva situada num momento, não uma declaração definitiva. Por esse motivo, a fotografia foi impressa em papel e a imagem a ser sobreposta, em acetato — para que a minha autoria sobre essa perspectiva não fosse permanente.



Figura 32; 33. Colagens digitais. Da autora (2026).

Com o tempo, sendo eu própria uma recém-chegada ao Porto, deparava-me com postais em lojas turísticas a cada esquina, o que me levou a confrontar o lugar turístico com os inúmeros lotes vagos que havia encontrado pela cidade. Desse confronto

emergiu uma questão: o que capta verdadeiramente a nossa atenção na cidade, e o que torna os lugares dignos dela?

Quis colocar esses terrenos vagos em postais, para que as pessoas os olhassem — os segurassem. Com esse propósito, procurei revistas — sobretudo de viagens e de arquitetura. Imprimi algumas imagens no formato de postal e folheei estas revistas, recortando tudo o que pudesse integrar a minha cidade imaginária. A composição resultou do que parecia certo, seguindo a determinação de Manguel de que a leitura de imagens é instintiva. Com frequência, uma única colagem capturava mais de duas contradições — alguém a posar numa sessão fotográfica de design de interiores, um banco numa fotografia de rua da Madeira, uma feira num artigo sobre Lisboa e, ao fundo, o meu enquadramento do lavadouro negligenciado de Fontainha.



Figura 34; 35. Postais-colagem. Da autora (2026).

Se o postal era um convite a olhar, o passo seguinte foi estender esse convite ao próprio ato de fazer. Realizou-se uma série de pequenas oficinas com amigos, nas quais se partilhou a ação de fazer colagens a partir de postais. Os mesmos materiais — imagens impressas, recortes de revistas, fragmentos encontrados — foram dispostos sobre a mesa para que outros compusessem com eles. Estas sessões não visavam produzir um corpo de trabalho unificado, mas sim confirmar se o convite era legível: conseguiria outra pessoa pegar nesses fragmentos e encontrar a própria cidade imaginária?

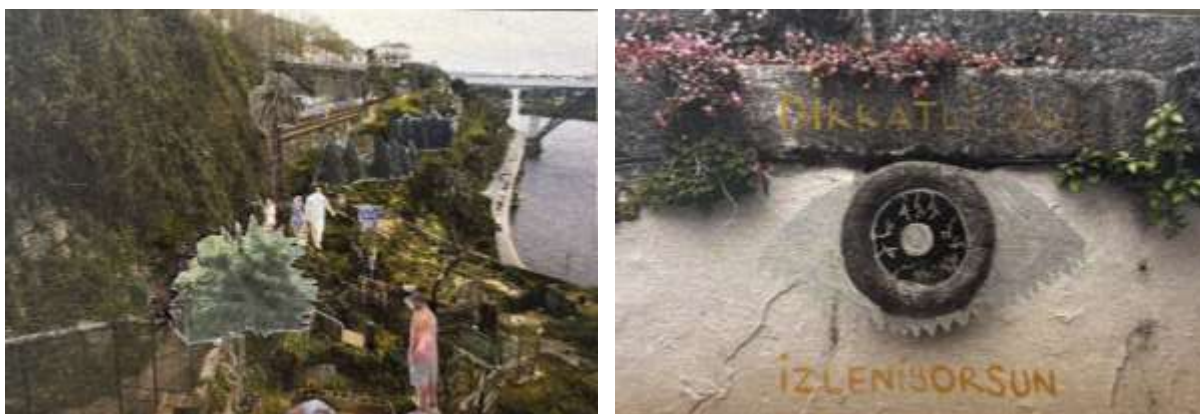


Figura 35; 36. Postais-colagem feitos em workshop. Sem autor (2026).

Esta prática não propõe uma imagem perfeita do que um lugar poderia ser; sugere simplesmente que este poderia ser qualquer coisa — imaginado por qualquer pessoa. O processo deste projeto e algumas das colagens produzidas foram compilados em um livro de projeto, que acompanha esta dissertação. Apesar de os postais gerados não terem sido amplamente circulados, estão reunidos em uma exposição coletiva final — apresentados, em conjunto, a quem quiser contemplá-los. Assim, quem pegar num deles pode tornar-se coautor da própria contranarrativa da vida urbana.

7. CONCLUSÃO

Tudo começou com um segundo olhar para onde mais ninguém olhava. Depois, este lugar foi enquadrado numa fotografia. E, em papel — no mundo-imagem desta autora —, tornou-se um contentor de possibilidades a serem contadas. Este espaço, aparentemente abandonado e desocupado, era verdadeiramente um palimpsesto — um documento sobre o qual as pessoas escreveram umas sobre as outras muitas vezes.

Consequentemente, a colagem foi escolhida como método para representar melhor este espaço e desenterrar todas as suas camadas: tempo, ruínas, memória, vegetação a crescer e animais a visitar. Acima de tudo, este projeto quis revelar as camadas de possibilidade, expectativa e imaginação que todos acrescentamos ao espaço quando o olhamos de novo — cada vez mais, com maior atenção e com uma nova perspectiva (ponto de vista).

Através desta lente, esta investigação aprofundou-se no ensaio de Solà-Morales (2003) sobre *Terrain Vague* e concordou que esses terrenos vagos não são fracassos

à espera de solução, mas limiares — posicionados entre público e privado, ausência e liberdade, abandono e expectativa. No entanto, discordou de que devam permanecer inalterados, apoiando-se no argumento de Stavrides (2021) de que estes espaços só podem permanecer vivos se coletivamente ocupados e imaginados.

O método escolhido, a colagem especulativa, é capaz de manter ambas as ideias juntas sem resolver a sua tensão: é incompleta como o *terrain vague*, assim como é feita para circular, ser manuseada e respondida como um ato de *commoning*. Assim, fazer colagem — selecionar, cortar, desenhar, remontar — não é meramente uma ação representacional, mas uma forma de pensar e refletir sobre esses conceitos.

Da mesma forma, fotografar um terreno vago no Porto não procurou romantizar a decadência, mas antes resistir à sua invisibilidade: dirigir a atenção para ele e atribuir autoria coletiva através da colagem. Isto é reforçado pelo formato do postal, que enquadra o trabalho como inerentemente incompleto — aberto à continuação por quem quer que o encontre.

Partindo da licença de Calvino para sonhar radicalmente, esta investigação reimaginou terrenos vagos através da colagem — ao fazê-lo, o processo tornou-se método e projeto em simultâneo. A metodologia é intencionalmente qualitativa e anticonclusiva, avançando o argumento de que nem todas as condições urbanas requerem uma solução permanente; algumas são melhor mantidas como lugares de contradição e questionamento. A investigação permanece exploratória, e a circulação dos postais-colagem foi contida nesta fase — mas pode ser levada mais longe, por outras mãos e em outras direções.

Em última análise, esta investigação concluiu que a colagem especulativa é uma forma válida de investigação crítica no design e que o postal pode funcionar positivamente como um instrumento democrático para o pensamento urbano participativo.

E assim, como ervas daninhas, esta investigação cresceu nas fissuras — no ignorado, no descuidado, nos espaços entre o que foi planejado e o que ficou para trás. As ervas daninhas não são falhas do jardim; são prova de que a vida insiste em si mesma, que a natureza encontrará o limiar desprotegido e começará, despretensiosamente, a reimaginá-lo. Os terrenos vagos do Porto estão cheios delas.

Este trabalho também está. O que começou como um segundo olhar tornou-se uma fotografia, logo uma colagem e, por fim, um postal colocado em outras mãos — então, deixa de ser desta autora. Como sementes que voam com o vento e se enraízam onde quer que sejam levadas, este projeto nunca foi para concluir; quis crescer.



Figura 37. Fotografia. Da autora (2026).

8. BIBLIOGRAFIA

8.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter (1999). *The arcades project*. Harvard University Press.

BERGER, Alan (2006). *Drosscape: Wasting Land in Urban America*. Princeton Architectural Press.

BURNETT, Ron (2004). *How Images Think*. MIT Press.

CALVINO, Ítalo (1972). *As Cidades Invisíveis*. Dom Quixote.

CLAUSEN, Marco (2022). *The Land: From Pastoral Idyll to Sacrifice Zone*. In Tirdad Zolghadr (Ed.), *REALTY Beyond the Traditional Blueprints of Art & Gentrification* (p. 75-79). Hatje Cantz.

COLUCCI, Dalila, & SACCO, Pier Luigi (2024). *A glint of lights in the fog: Invisible cities and the riddles of planning practice*. Journal of Planning Education and Research.

CORBOZ, André. (2001). *The territory as palimpsest and other essays*. Éditions de l'Imprimeur.

CRANE, Michael, & STOFFLET, Mary (Eds.) (1984). *Correspondence art: Source book for the network of international postal art activity*. Contemporary Arts Press.

CROMPTON, Dennis (Ed.). (1999). *Concerning Archigram* (3^a ed.). Archigram Archives.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil Joseph (1956). *Mode d'emploi du détournement*. Les Lèvres Nues, 8.

HONOUR, Hugh; FLEMING, John. (2009). *A world history of art*. Laurence King Publishing.

HORLITZ, Sabine (2022). *The Community Land Trust: A Model for Berlin's New Stadtbodenstiftung*. In Tirdad Zolghadr (Ed.), *REALTY Beyond the Traditional Blueprints of Art & Gentrification* (p. 68–74). Hatje Cantz.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David (2011). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson.

FOUCAULT, Michel (1984). *Des espaces autres*. Architecture, Mouvement, Continuité, 5, 46–49.

FRAYLING, Christopher (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers.

KOLÁŘ, Jiří (1998). *Kollázsók / Collages*. Ludwig Museum Budapest – Museum of Contemporary Art.

LANG, Peter; MENKING, William (2003). *Superstudio: Life Without Objects*. Skira.

MANCUSO, Stefano (2024). *A Cidade Viva: O futuro do humano é vegetal*. Pergaminho.

MANCUSO, Stefano (2022). *A Planta do Mundo: Aventuras de plantas e pessoas*. Pergaminho.

MANCUSO, Stefano (2019). *A Revolução das Plantas: Como a inteligência vegetal está a inventar o futuro do planeta e da humanidade*. Pergaminho.

MANGUEL, Alberto (2001). *Ler Imagens: Em que pensamos quando olhamos para arte*. Edições 70.

MODENA, Letizia (2011). *Italo Calvino's architecture of lightness: The utopian imagination in an age of urban crisis*. Routledge.

MOORHEAD, Joanna (2023). *Surreal spaces: The life and art of Leonora Carrington*. Thames & Hudson.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred (1978). *Collage city*. MIT Press.

SADLER, Simon (1998). *The Situationist City*. MIT Press.

SANDER, Katya (2022). *A Landscape Study*. In Tirdad Zolghadr (Ed.), *REALTY Beyond the Traditional Blueprints of Art & Gentrification* (p. 80-91). Hatje Cantz.

SCOTT, Emily (Ed.); SWENSON, Kirsten (Ed.) (2015). *Critical Landscapes: Art, Space, Politics*. University of California Press.

STAVRIDES, Stavros (2021). *Espaço Comum: A cidade como obra coletiva*. Orfeu Negro.

SOLÀ-MORALES, Ignasi (2003). *Territórios*. Gustavo Gili.

WELCH, Chuck (Ed.) (1995). *Eternal Network: A Mail Art Anthology*. University of Calgary Press.

8.2. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALDREDGE, Michelle (2016). *John Stezaker & the not-so-perfect marriage*. Gwarlingo. Consultado a 03 de junho de 2026, em: <gwarlingo.com/2016/john-stezaker-collage>.

BIGGS, Betsey. (2012). The postcard project. Consultado a 10 de maio de 2026, em: <betseybiggs.org/bbportfolio/postcard-project>.

BUXTON, Pamela (2022). Radical visions: Peter Cook exhibition covers his long and influential career. The RIBA Journal. Consultado a 5 de junho de 2025, em: <ribaj.com/culture/peter-cook-city-landscapes-louisiana-museum-of-modern-art>.

Museu Guggenheim Bilbao (2023). Maria Helena Vieira da Silva: Anatomy of Space. Consultado a 20 de janeiro de 2025, em: <guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/maria-helena-vieira-da-silva-anatomy-of-space>.

Museu Guggenheim Bilbao (2025). In situ: Mark Leckey. And the City Stood in its Brightness. Consultado a 26 de janeiro de 2025, em: <guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/in-situ-mark-leckey-and-the-city-stood-in-its-brightness>.

CHARITONIDOU, Marianna (2023). Alison and Peter Smithson's Collages as Reinventing Established Reality. Drawing Matter. Consultado a 6 de junho de 2025, em: <drawingmatter.org/alison-and-peter-smithsons-collages-as-reinventing-established-reality>.

CRESPIN, Tamara. Archigram: trajetória e influências ao longo de suas produções. Archdaily Brasil. Consultado a 4 de junho de 2025, em: <archdaily.com.br/br/969450/archigram-trajetoria-e-influencias-ao-longo-de-suas-producoes>.

FRACALOSSI, Igor (2012). Terrain Vague / Ignasi de Solà-Morales. Archdaily Brasil. Consultado a 7 de junho de 2025, em: <archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>.

NIEUWENHUIJSEN, Mark (2021). Why More Green Space Is Essential for Cities. Barcelona Institute for Global Health. Consultado a 7 de junho de 2025, em:

<isglobal.org/en/healthisglobal/-/custom-blog-portlet/why-more-green-space-is-essential-for-cities>.

OVERSTREET, Kaley. The Return of Superstudio and the Anti-Architecture Ideology. Archdaily. Consultado a 4 de junho de 2025, em: <archdaily.com/951925/the-return-of-superstudio-and-the-anti-architecture-ideology>.

SOPPELSA, Peter (2020). In the future: Postcards as popular urbanism. The Metropole. Urban History Association. Consultado a 10 de maio de 2026, em: <themetropole.blog/2020/02/12/in-the-future-postcards-as-popular-urbanism>.

STEER, Emily (2025). Mark Leckey: "I Didn't Get Into Art to Find Safety". AnOther Magazine. Consultado a 26 de janeiro de 2025, em: <anothermag.com/art-photography/16791/mark-leckey-interview-guggenheim-bilbao-fiorucci-made-me-hardcore>.

WOLFE, Shira (2019). The History of Collage in Art: Tracing the Medium. Artland Magazine. Consultado a 6 de junho de 2025, em: <magazine.artland.com/the-history-of-collage-art>.