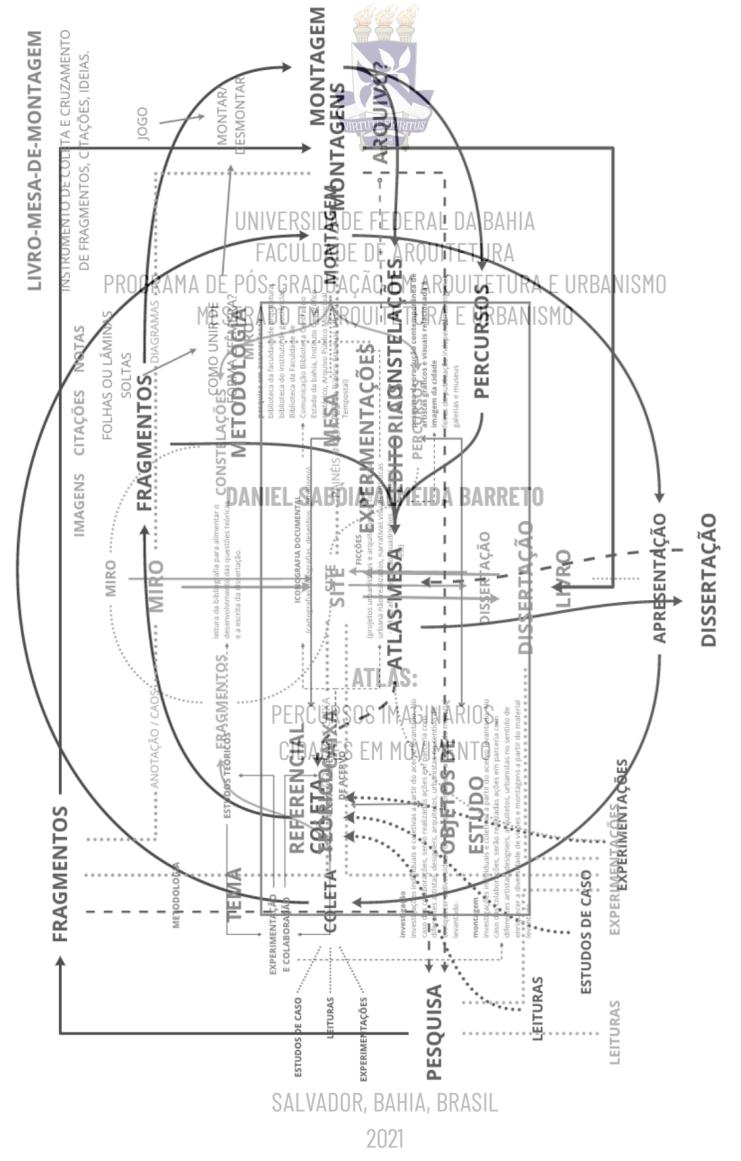


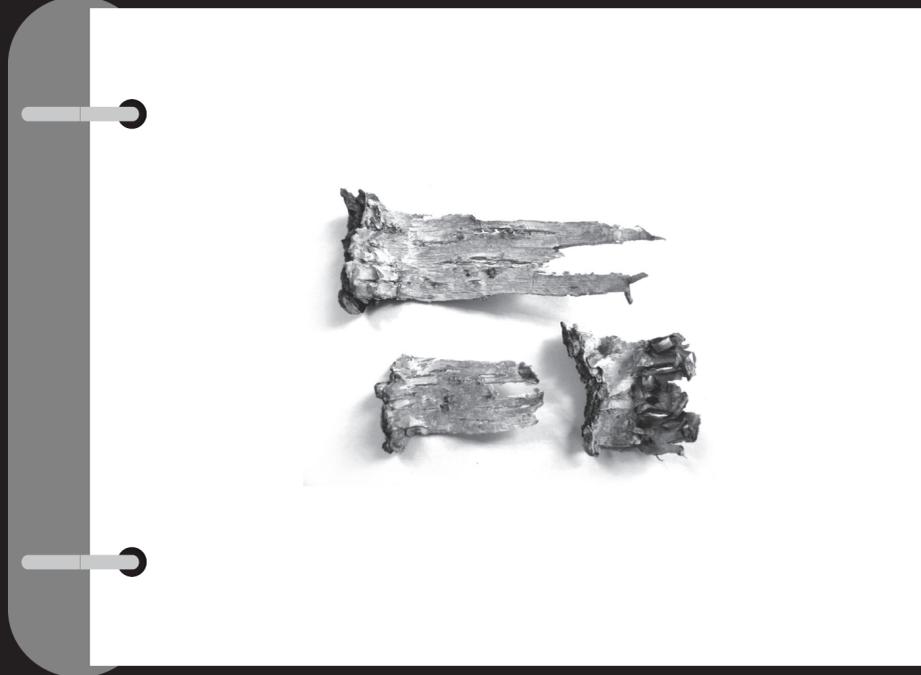
atlas

**percursos imaginários,
cidades em movimento**

DANIEL SABÓIA ALMEIDA BARRETO



ATLAS: PERCURSOS IMAGINÁRIOS, CIDADES EM MOVIMENTO | CONSTELAÇÕES EM MOVIMENTO | CKJ01





UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

DANIEL SABÓIA ALMEIDA BARRETO

ATLAS:
PERCURSOS IMAGINÁRIOS,
CIDADES EM MOVIMENTO

SALVADOR, BAHIA, BRASIL
2021



DANIEL SABÓIA ALMEIDA BARRETO

ATLAS:
PERCURSOS IMAGINÁRIOS,
CIDADES EM MOVIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia - PPG-AU/FAUFBA - como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo. Linha de pesquisa: Processos Urbanos Contemporâneos.

Orientador: Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques

SALVADOR, BAHIA, BRASIL

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio impresso ou digital, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FAU)

B273

Barreto, Daniel Sabóia Almeida

Atlas: percursos imagéticos, cidades em movimento/ Daniel Sabóia Almeida Barreto– Salvador, 2021.

308 f.: il.

Orientadora: Dr^a Paola Berenstein Jacques.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2021.

1. Design – Urbanismo. 2. Atlas – Arquitetura - Urbanismo. 3. Design editorial - Urbanismo. 4. Fotografia – Urbanismo. I. Jacques, Paola Berenstein. II. Título.

CDU: 72:77.04



ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado EM ARQUITETURA E URBANISMO DO Mestrando
DANIEL SABÓIA ALMEIDA BARRETO

Ao vigésimo quarto dia do mês de junho de dois mil e vinte e um, reuniu-se por convocação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, a comissão composta pelos Professores Doutores Paola Berenstein Jacques, Francisco de Assis da Costa, Adriana Mattos de Caúla e Silva, sob a presidência do primeiro, na qualidade de orientadora, para proceder ao exame do trabalho apresentado pelo mestrando **Daniel Sabóia Almeida Barreto** intitulado "**ATLAS: PERCURSOS IMAGINÁRIOS, CIDADES EM MOVIMENTO**".

O ato teve início às 15:00 horas, tendo sido concedido **ao mestrando** cinquenta (50) minutos para exposição resumida dos conteúdos do seu trabalho. De acordo com as normas que regulam a matéria, cada examinador fez suas observações e levantou questões, que foram respondidas pelo candidato.

Concluído o exame, os professores atribuíram as seguintes indicações:

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques	APROVADO COM DISTINÇÃO
Prof. Dr. Francisco de Assis da Costa	APROVADO COM DISTINÇÃO
Profa. Dra. Adriana Mattos de Caúla e Silva	APROVADO COM DISTINÇÃO

Com o que se julgou **o mestrando APROVADO COM DISTINÇÃO**, sendo recomendado ao Colegiado de Curso deste Programa de Pós-Graduação que seja concedido à **Daniel Sabóia Almeida Barreto** o grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. A banca indica a dissertação para publicação e premiação.

Salvador, 24 de junho de 2021

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques
Orientadora e Presidente da Banca Examinadora

Prof. Dr. Francisco de Assis da Costa
Membro da Banca Examinadora
PPG-AU/FAUFBA

Profa. Dra. Adriana Mattos de Caúla e Silva
Membro da Banca Examinadora
FAU/UFF



A todas e todos com quem compartilho incertezas
e aos sonhos que montamos a muitas mãos.



AGRADECIMENTOS

A Patricia Almeida e Fábio Steque, que dominam da maneira mais refinada a arte de pensar e expressar ideias através de imagens, com quem aprendo tanto e tenho a imensa sorte de caminhar junto. Pessoas fundamentais para a existência desse trabalho, pela parceria compreensiva que me permitiu dedicar-lhe o tempo necessário, mas principalmente por estarem presentes em cada página, nos ecos das inquietações criativas que compartilhamos diariamente.

À Profa. Paola Berenstein Jacques, orientadora desta pesquisa, por ter apontado caminhos por onde me perder, para que no labirinto pudesse descobrir a força de pensar em movimento. Pelo estímulo ao pensamento crítico e às práticas experimentais e coletivas, elementos fundamentais à minha formação que desde a graduação apontaram desvios importantes para a expansão da minha prática arquitetônica e urbanística rumo a outros espaços, que não só o construído.

Aos membros da banca examinadora desta pesquisa, Profa. Adriana Mattos de Caúla e Silva e Prof. Francisco de Assis da Costa, pelo olhar atencioso e pelas valiosas contribuições que trouxeram a esse trabalho, a partir de seu olhar ao mesmo tempo experiente e aberto a imaginar junto.

Às coordenadoras do Atelier V de Projeto e Planejamento Urbano da FAUFBA, professoras Thaís Troncon Rosa e Paola Berenstein Jacques, pela confiança e generosidade do convite para agregar à metodologia da disciplina, no ano letivo de 2019, elementos desta pesquisa. À toda a equipe docente, formada ainda pelos colegas de estágio Ana Luisa Freire, Aleida Bastiotti e Rafael Simões, por toparem experimentar ideias ainda em formação, descobrindo e ajustando uma metodologia a cada passo dado, mesmo com a responsabilidade imensa de engajar e responder aos anseios de 40 jovens em formação. E a todos os alunos da turma, por tantas experimentações e aprendizados que compartilhamos na elaboração conjunta do Atlas da Falha.

Aos colegas do Laboratório Urbano e da pesquisa Cronologia do Pensamento Urbanístico, espaços de experimentação teórica, metodológica e crítica, pelo imenso aprendizado que é construir o pensamento cotidianamente de forma coletiva.

Aos colegas do PPGAU-FAUFBA com quem pude compartilhar angústias, dúvidas

e descobertas, especialmente Matheus Tanajura, Rafael Simões, Rafaela Izeli, Igor Queiroz, Ana Luiza Freire, Ramon Martins e Dilton Lopes.

A Lanussi Pasquali, Jordan Martins e Juci Reis, pela confiança e investimento que possibilitaram experimentar ideias em formação, através de encontros riquíssimos e momentos inesquecíveis Perto de Lá.

A Alex Simões, Tiago Ribeiro, Fabiana Marques e Luísa Hardman, pelos encontros potentes que resultaram em duas das obras aqui reunidas, pelas outras que já realizamos e principalmente as que ainda faremos juntos.

A Pati, novamente, por dividir cada angústia e cada conquista, sempre estimulando meus vãos, embarcando junto e me ajudando a aterrissar. Minha co-orientadora e cúmplice em todas as escritas e imagens, muito além das que estão aqui. Por sua disponibilidade, motivação e compreensão, sempre pronta a ouvir, estimular e ajudar quando precisei, principalmente na materialização deste volume impresso.

A Babo, também mais uma vez, pelo presente que é a nossa caminhada juntos e por sabermos abrir espaço tanto para os caminhos individuais quanto para que tais caminhos voltem sempre a se cruzar, na tessitura que vamos fazendo do nosso futuro.

A Nina Barreto, Tiago Chinelli, Carolina Oliveira, Jorge Alencar, Neto Machado, Jamile Lima, Ana Lina Mendes e Marja Guerreiro, pelo constante apoio e incentivo durante o desenvolvimento da pesquisa, pela compreensão com as ausências e pelos planos que fizemos para compensá-las, desde quando o trabalho nesta pesquisa era nosso único empecilho. A Alejandra Muñoz e Lia Cunha, pelos livros e ideias compartilhados e a Ícaro Vilaça, Diego Mauro e Luiza Kalid, pelo que já trocamos de afeto e aprendizado em nosso processo coletivo de formação.

A Chico, Clara e Arthur, por me inspirarem a brincar de pensar.

A meus pais, Aninha e Geraldo, pelos princípios e pelos meios que me possibilitaram buscar meus próprios fins, sempre celebrando cada salto e cada recomeço. Por sempre terem estimulado a criatividade e o desenvolvimento das habilidades sensíveis que constituem o meu modo de estar no mundo.

A Dinda Tina, por se fazer sempre presente nos melhores cheiros, sabores e outras formas de abraço. E minha tia Gina e minha sogra Ana Angélica, pelo apoio e pelo carinho sempre incondicionais.

À parceira Adnajara Novaes, responsável pela encadernação do volume impresso, a quem sempre confio a finalização dos meus projetos editoriais, sabendo que ficarão melhores do que o planejado com a contribuição do seu talento, sensibilidade e experiência.

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela concessão da bolsa de pesquisa para a realização deste mestrado.

À Universidade Federal da Bahia, por todo aprendizado técnico, artístico, poético e político que obtive e obtenho nesta casa, que muito me orgulha por sua excelência e autonomia política, mantendo-se ativa e pungente mesmo em meio a tantos ataques, ameaças e sabotagens. Lutaremos sempre para que este nosso inestimável patrimônio se mantenha público, diverso e gratuito, reduto do pensamento crítico e livre, contra toda a epidemia de autoritarismo e ignorância que avança de maneira sufocante sobre nós. Em luto pelas mortes, em luta pela vida.

Por fim, ao querido amigo Flávio Oliveira (*in memoriam*), com quem aprendi que espalhar amor é a forma mais bonita e potente de transcender a vida.

BARRETO, Daniel Sabóia Almeida. **Atlas**: percursos imaginários, cidades em movimento. 2021. 308f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2021.

RESUMO

Esta pesquisa busca apresentar possibilidades para uma prática expandida do urbanismo através do seu cruzamento com processos experimentais e coletivos do campo da arte e do design gráfico-editorial. Para isso, coloca em movimento um conjunto de ideias, práticas e imagens (técnicas e metafóricas), tendo como principal inspiração metodológica e epistemológica o modo de pensar proposto pelo historiador da arte alemão Aby Warburg em seu Atlas Mnemosyne (1924-1929), recentemente explorado em profundidade por teóricos como Georges Didi-Huberman (2013) e Paola Berenstein Jacques (2020). Compreendido não só (mas também) como gênero editorial e científico, o atlas é apresentado a partir de múltiplas perspectivas, numa tentativa de escavar alguns pontos do amplo território de sentidos e migrações que se constituiu ao longo de cinco séculos no entorno deste vocábulo. Longe de tentar compor um panorama histórico ou teórico exaustivo, essa sondagem busca antes encontrar pontos em que se possam tecer relações, expandidas a partir do cruzamento com processos artísticos, antropológicos e urbanísticos contemporâneos, além de processos de experimentação realizados paralelamente ao desenvolvimento da pesquisa. A coleção de fragmentos, em constante recombinação através da experimentação com diferentes suportes, ajuda a pensar ainda as coimplicações entre formas, processos e maneiras de espacialização do conhecimento. A imagem fugidia e multifacetada que se compõe nesse processo, apresenta uma forma de pensar o espaço urbano que, impura, múltipla, imprecisa e sempre inacabada como é a própria cidade, recusa a rigidez dos modelos científicos e técnicos em prol da experimentação crítica e coletiva guiada pela mobilização da imaginação.

Palavras-chave: atlas, montagem, imagem, imaginação, arte, design editorial, experimentação

BARRETO, Daniel Sabóia Almeida. **Atlas**: imaginary paths, moving cities. 2021. 308p. (master thesis) - Architecture and Urbanism Post Graduation Program, Federal University of Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2021.

ABSTRACT

This research presents possibilities for an expanded practice of urbanism through its intersection with experimental and collective processes of fields such as visual arts and graphic editorial design. To this end, it sets in motion a reunion of ideas, practices and images (technical and metaphorical), having as its main methodological and epistemological inspiration the way of thinking proposed by the German art historian Aby Warburg in his *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), recently explored in depth by theorists like Georges Didi-Huberman (2013) and Paola Berenstein Jacques (2020). Thought not only (but also) as an editorial and scientific genre, the atlas is presented from multiple points of view, in an attempt to excavate some points of the wide territory of meanings and migrations that were constituted over five centuries around this word. Far from trying to compose an exhaustive historical or theoretical panorama, this survey seeks instead to find points where relations can be woven and expanded through the intersection with other texts presenting contemporary artistic, anthropological and urban processes, in addition to experimentation processes carried out in parallel with the development of this research. The collection of fragments, in constant recombination through experimentation with different supports, helps also to think about the co-implications between forms, processes and ways of spatializing knowledge. The elusive and multifaceted image that is composed in this process, presents a way of thinking about the urban space that, impure, multiple, imprecise and always unfinished as the city itself is, refuses the rigidity of scientific and technical models in favor of critical and collective experimentation guided by the mobilization of the imagination.

Keywords: atlas, montage, image, imagination, art, editorial design, experimentation



CRÉDITO DAS IMAGENS

CAPAS DOS CAPÍTULOS

- 25 Composição do autor a partir de recorte de um fotograma do filme *Dr. Mabuse Der Spieler* (Fritz Lang - República de Weimar, 1922).
- 39 Composição do autor a partir de obra de Luigi Ghirri, da série *Natureza Morta*, Luigi Ghirri, Modena, 1979.
- 55 Composição do autor a partir de recortes de: ilustração do frontispício do *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mvndi et fabricati figvra* (MERCATOR, 1595); Atlas - escultura da coleção Farnese (150 a.C.), Museo Museo Archeologico Nazionale di Napoli; "casa de espíritos", ilustração de Davi Kopenawa Yanomami (In: KOPENAWA, D.e ALBERT, B., 2015, p. 488).
- 97 Composição do autor a partir de recortes de: registro do livro-objeto *No meu corpo o canto* (SIMÕES et. al, 2020); registro da publicação *Terra Quente* (RIBEIRO et. al, 2019); imagem de divulgação do livro *Ressaca Tropical* (ANDRADE, 2016); e registro da oficina de Memória e História no Atelier de Projeto V da FAUFBa, onde foi realizado o Atlas da Falha.
- 139 Composição do autor a partir de *Black Sun #3*, fotografia de Soren Solkaer. Disponível em: <<https://sorensolkaer.com/photographs/blacksun/1271>>.

PONTOS DE REFERÊNCIA

- AM.01; AM.12 Painéis do Atlas Mnemosyne. FONTE: The Warburg Institute Archive.
- AM.05; AM.08 Sala de leitura da KBW em Hamburgo, fotografada durante a exposição 'Ovid Ausstellung' 1927. Fonte: The Warburg Institute Archive.
- LG.01; AM.12 GHIRRI, Luigi. Salsburgo, 1977, da série *Diafragma 11,1/125*, luz natural (1970-1979), c-print (2001), 13,5 x 20 cm, Biblioteca Panizzi, Fototeca, Reggio Emilia.
- LG.05 Publicações de Luigi Ghirri [no sentido da leitura]: *Colazione Sull'erba* (1975); *Il Profilo dele Nuvole* (1989) *Kodachrome* (1978); *Paesaggio Italiano* (1989); *Reggio Emilia 1973* (classificador do arquivo de L.G.); *Slot Machine* (livro-objeto em formato sanfona, com 36 cópias cromogênicas, 1979); *Weekend - Atlante* (1973).
- LG.08 Publicações de Luigi Ghirri [no sentido da leitura]: *Kodachrome* (1978); *Colazione Sull'erba* (1975); *Km 0,250* (livro-objeto em formato sanfona com 32 cópias cromogênicas, 1973); fotografia da série *Identkit* (registro do atelier do

artista, 1979); *Kodachrome* (1978); *Slot Machine* (capa e caixa, 1979) *Paesaggi di Cartone* (caixa-portfolio com 16 diapositivos em cor, 1974).

- AH.01 ; AH.08** Atlas Historico de Ciudades Europeas (GUARDIA BASSOLS et. al, 1994). Fonte: imagem do autor.
- AH.04 - AH.05** Comparativo entre lâminas duplas do Atlas Historico de Ciudades Europeas (GUARDIA BASSOLS et. al, 1994): Barcelona (linha superior), Madrid (linha do meio) e Zaragoza (linha inferior). PDFs disponíveis em: <<https://unizar.academia.edu/JavierMoncl%C3%BAs>>.
- MD.01 ; MD.08** Marcel Duchamp, *Bôte Verte*, 1934. Fonte: Museo nacional centro de arte Reina Sofia. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-green-box-bride-stripped>>.
- MD.04 - MD.05** Caixas de Marcel Duchamp [no sentido da leitura]: *La Bôte* (1914); fichário com instruções de montagem para a instalação *Étant Donnés* (1946-1968); *Bôte en Valise* (1935-1941); *Bôte Alerte* - com Mimi Parent (1959); *Bôte Verte* (1934); *Bôte en Valise* (1935-1941); *Eau et gas a tout les étages* (1959); *Bôte en Valise* (1935-1941); *À l'Infinitif/ La Boîte Blanche* (1966).
- RT.01 ; RT.04** Publicação *Ressaca Tropical* (Ubu, 2016), de Jonathas de Andrade. Fonte: site do artista - disponível em: <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/multiplos-e-publicacoes-1>>.
- RT.05 ; RT.08** Instalação *Ressaca Tropical* (2010), de Jonathas de Andrade. Fonte: site do artista - disponível em: <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/ressaca-tropical>>.
- SP.01 ; SP.08** *Guia 4 Rodas de ruas da grande São Paulo e arredores*. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/cidade-inacabada/>>.
- SP.04 - SP.05** Imagens do *Atlas Fotográfico da Grande São Paulo e Arredores*. Disponíveis em: <<https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>>.
- AV.01 ; AV.04** Atlas# 1 Verona (BIASE et. al, 2018a, p.121)
- AV.05 ; AV.08** Atlas# 1 Verona (BIASE et. al, 2018a, p.91)
- AV.09 ; AV.12** Atlas# 1 Verona (BIASE et. al, 2018a, p.65)

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS

- TERRA QUENTE** Registros da publicação (Tanto Criações Compartilhadas/ divulgação) e da realização da Oficina de fotografia e contação de histórias em Acupe de Santo Amaro-BA (por Patricia Almeida e pelo autor).

NO MEU CORPO O CANTO ITAPAGIP3	Manipulação do livro-objeto (Tanto Criações Compartilhadas/ divulgação). Fotogramas do video ITAPAGIP3: Apreensão, interpretação e síntese, 2013.
ATLAS PERTO DE LÁ	Gráfico-síntese de formas e ações (imagem do autor) e registros fotográficos do processo de ativação do atlas durante o intercâmbio (por Patricia Almeida).
ATLAS DA FALHA	Gráficos, diagramas e registros de processo (imagens do autor); fotografias do quadro "montagem" do diagrama de autoria de Rafael Luis Simões.

CASCAS

- C.01** Fotografia de Georges Didi-Huberman. In: DIDI-HUBERMAN, 2017 [2011], p.9
- C.02 - C.03** Arte rupestre (circa 7.000 a.C.), *Cueva de las Manos*, Santa Cruz, Argentina. Fotografia por Pablo Gimenez, 2012. Disponível em modo *creative commons* em: < [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cueva_de_las_Manos_\(6811931046\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cueva_de_las_Manos_(6811931046).jpg)>.
- C.04** MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographiae Univsalis*. Basel: Henrich Petri, 1554 p. 1113
- C.05** GHIRRI, Luigi - Passo Rolle, 1987. Paris, Polka Galerie. Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/luigi-ghirri/passo-rolle-a-UVq6LW6aiE7qGh5HDJWpsA2> >.
- C.06** *Casa de espíritos*, ilustração de Davi Kopenawa (In: KOPENAWA; ALBERT. 2015, p. 488)
- C.07** GHIRRI, Luigi. Paris, 1972 - das séries *Diafragma 11,1/125, luz natural* (1970-1979) e *Kodachrome* (1970-1978), coleção Herdeiros de Luigi Ghirri na Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. In: GHIRRI, 2013, p.72
- C.08** Kazimierz Podsadecki, *Misto mlyb zycia* (Cidade o moinho da vida). Fotomontagem (1929). In: STIERLI, 2018, p.72.
- C.09** Atlas - escultura da coleção Farnese (150 a.C.), Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
- C.10** CUNINGHAM, William. *Atlas, dressed like an ancient king, holding earth centered universe on his shoulders*. In: *The Cosmographical Glasse*. Londres, 1559.
- C.11** Recorte do autor a partir de gravura mostrando o globo celeste e suas constelações, como aparecem na escultura do titã Atlas pertencente à coleção Farnese. Fonte: Science&Society Picture Library Prints. Disponível em: <<https://www.ssplprints.com/image/99189/atlante-farnese-constellation-figures-1921>>
- C.12** Luigi Ghirri, sem título, da série *Still Life*, Modena, 1979.
- C.13** Frontispício do *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mvndi et fabricati figvra* (MERCATOR, 1595).

- C.14** GARCÍA CUBAS, Antonio. Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos. México: Debray Sucesores, 1885. Library of Congress online archive. Disponível em: < <https://lccn.loc.gov/2008621671>>
- C.15** YAGGY, L.W. *Yaggy's geographical study*. Chicago: Western Publishing House, 1887. Disponível em: < <https://collections.leventhalmap.org/search/commonwealth:3f463529r>>.
- C.16** Captura de tela da página inicial do Google Earth. Disponível em: < <https://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/>>
- C.17** *Londinum feracissimi Angliae regni metropolis* - cidade de Londres, no atlas *Civitates Orbis Terrarum*. In: BRAUN, 1612-1618.
- C.18** *Tiburum vulgo Tivoli* - atlas *Civitates Orbis Terrarum*. In: BRAUN, 1612-1618.
- C.19** GHIRRI, Luigi. Engelberg, 1972 - das séries *Kodachrome (1970-1978)* e *Paisagens de Papelão (1971-1974)*, coleção Herdeiros de Luigi Ghirri. In: GHIRRI, 2013, p.76
- C.20** Fotograma do filme *A Cordilheira dos Sonhos* de Patricio Guzmán, Chile, 2019.
- C.21** GHIRRI, Luigi. Paris, 1977. CSAC, Università di Parma. In: GHIRRI, 2018, p.327
- C.22** Albrecht Dürer, *Desenhista desenhando em perspectiva uma mulher reclinada*, circa 1600. FONTE: The MET. Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555>>
- C.23** "The Atlas". Recorte do autor a partir de SMITH, H.H.; HOMER, W. E. Philadelphia Anatomical Atlas, 1849, p.24. Disponível em: <<https://archive.org/details/61130760R.nlm.nih.gov/page/n31/mode/2up>>.
- C.24** "A view of the muscles and tendons on the back of the hand". SMITH, H.H.; HOMER, W. E. Philadelphia Anatomical Atlas, 1849. Recorte do autor a partir de SMITH, H.H.; HOMER, W. E. Philadelphia Anatomical Atlas, 1849, p.24. Disponível em: <<https://archive.org/details/61130760R.nlm.nih.gov/page/n89/mode/2up>>.
- C.25** Vértebra Atlas - primeira vértebra da coluna cervical, sobre a qual se apóia o crânio. Modelo tridimensional em tamanho real.
- C.26** Le Corbusier apresenta o *Plan Voisin*, Paris, 1925. Fonte: Fondation Le Corbusier.
- C.27** GHIRRI, Luigi. Capri, 1981 - da série *Paesaggio Italiano (1980-1992)*. Coleção Herdeiros de Luigi Ghirri. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2018/mar/22/augmented-reality-luigi-ghirris-surreal-italian-landscapes-in-pictures#img-1>>
- C.28** Atlas Histórico de Cidades Europeas (GUARDIA BASSOLS et. al, 1994). Fonte: imagens do autor.
- 29** Fotograma do filme *8 1/2* de Federico Fellini, Itália, 1963.

- C.30** GHIRRI, Luigi. Capa de Weekend / Atlante (1973). In: GHIRRI, 2018, p.185.
- C.31** Fotograma do filme *Un Chien Andalou* de Luis Buñuel e Salvador Dalí, França, 1929.
- C.32 - C.33** Fotograma do filme *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni, Estados Unidos, 1970
- C.34** acima, à esquerda: *New York*, colagem de Hanna Höch (1949); acima, à direita: capa do livro *Rua de mão única*, de Walter Benjamin, com colagem de Sasha Stone (Berlim, 1928); abaixo, no centro: *Metropolis*, fotomontagem de Paul Citroen (Leiden, 1923).
- C.35** à esquerda: fotomontagem do Rockefeller Center, por Sigfried Giedion In: Espaço, Tempo e Arquitetura (1941); abaixo: Quadro Analítico, montagem de Kazimir Makevich (circa 1925); acima, à direita: boneca para uma lamina dupla de Bauen in Frankreich (1928), com orientações de diagramação de Sigfried Giedion para Lázló Moholy-Nagy.
- C.36** *5 Finger hat die Hand* (5 dedos tem a mão), poster antifascista de John Heartfield, (Berlim, 1928).
- C.36 - C.37** Recorte do autor a partir de fotograma do video ATLAS. Entrevista con Georges Didi-Huberman , disponível no canal do youtube do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo&t=48s>>;
- C.37** Walter Benjamin colecionando notas na Biblioteca Nacional, Paris, 1937. Fotografia de Gisèle Freund.
- C.38** Sala de leitura da KBW em Hamburgo, fotografada durante a exposição 'Ovid Ausstellung' 1927. Fonte: Warburg Institute Archive
- C.39** Fotograma do filme *Le livre d'image*, Jean-Luc Godard, 2018.
- C.40** Fotogramas do video ITAPAGIP3: Apreensão, interpretação e síntese, 2013.
- C.41** Exposição do Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e arredores, de Tuca Vieira, no Museu da Cidade de São Paulo - Casa da Imagem. São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.estacaocultura.com.br/6/>>.
- C.42** Imagens do *Atlas Fotográfico da Grande São Paulo e Arredores*. Disponíveis em: <<https://www.tucavieira.com.br/atlasfotografico>>.
- C.43** Publicação *Ressaca Tropical* (Ubu, 2016), de Jonathas de Andrade. Fonte: site do artista - disponível em: <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/multiplos-e-publicacoes-1>>.
- C.44** Instalação *Ressaca Tropical* (2010), de Jonathas de Andrade. Fonte: site do artista - disponível em: <<http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/ressaca-tropical>>.
- C.45** Atlas Perto de Lá, através da janela da Comfort Station (Fotografia: Patricia Almeida).

- C.46** Atlas Perto de Lá - em uso no espaço externo, para realização da performance "Você tem seda?" de Alex Simões (Fotografia: Patricia Almeida).
- C.47** Marcel Duchamp jogando xadrez em seu estúdio, 1959. Fotografia de Alexander Liberman. FONTE: Zettel Magazine. Disponível em: < <https://zettelmagazine.wordpress.com/2014/07/23/three-masters-of-art-and-chess/>>.
- C.48** Marcel Duchamp demonstrando o funcionamento da *Bôite en Valise*, 1942.
- C.49** Ensaio-performance do Projétil Billy The Kid em Inema-Santo Amaro/BA. Fotografia de Marina Alfaya, 2019. In: RIBEIRO et. al, 2019.
- C.50** Registros da publicação Terra Quente (Tanto Criações Compartilhadas/ divulgação) e da realização da Oficina de fotografia e contação de histórias em Acupe de Santo Amaro-BA (por Patricia Almeida e pelo autor).
- C.51** Atlas# 1 Verona (BIASE et. al, 2018a, p.65).
- C.52** Atlas# 1 Verona (BIASE et. al, 2018a, p.121).
- C.53** Atlas da Falha: oficina com Fabiana Dultra Britto (imagem do autor).
- C.54 - C.55** Atlas da Falha: registros do processo (imagens do autor).
- C.56** Black Sun #50, fotografia de Soren Solkaer. Disponível em: < <https://sorensolkaer.com/photographs/blacksun/1501>>.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq,
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil

sumário

ABERTURAS	25
CONSTELAÇÕES EM MOVIMENTO	30
PERCURSOS CRUZADOS	34

I. DISPARADORES: UMA MINA

39

MONTAGEM URBANA	45
-----------------------	----

[ATLAS MNEMOSYNE]
AM.01-AM.12

TEMPOS E ESPAÇOS NA CIDADE E NO LIVRO	50
ESCAVAR E EXPLODIR	53

II. ESCAVAÇÕES: O ENIGMA DA MONTANHA

55

UM DUPLO	62
----------------	----

[LUIGI GHIRRI: A CIDADE ENTRE O ALBUM E O ATLAS]
LG.01-LG.12

PILAR DO CÉU	66
O MUNDO ENTRE AS MÃOS	72
JOGO DE ESPELHOS	79

[ATLAS HISTÓRICO DE CIUDADES EUROPEAS]
AH.01-AH.08

MERGULHAR NO ABISMO	88
---------------------------	----

III. EXPLOSÕES: MOVER NO ESPAÇO O PENSAMENTO

REVOAR	99
--------------	----

CONSTELAÇÕES EM MOVIMENTO
VEGETAL | CM.01-CM.12

PONTOS DE REFERÊNCIA
LARANJA

FRAGMENTOS	100
------------------	-----

100
101 [AS CAIXAS DE DUCHAMP]
MD.01-MD.08

[TERRA QUENTE]
TQ.01-TQ.04

RELAÇÕES ÍNTIMAS E SECRETAS	103
-----------------------------------	-----

104
105 [RESSACA TROPICAL]
RT.01-RT.08

PENSAR COM AS MÃOS	105
--------------------------	-----

MANIPULAR PROJEÇÕES	110
---------------------------	-----

[NO MEU CORPO O CANTO]
NMCC.01-NMCC.04

114
115 [ATLAS FOTOGRÁFICO DA GRANDE SÃO PAULO E ARREDORES]
SP.01-SP.08

IMAGINAR EM MOVIMENTO	117
-----------------------------	-----

[ITAPAGIP3]
IT3.01-IT3.02

FORMAS COMO FORÇAS	123
--------------------------	-----

EXPERIMENTAÇÃO CRÍTICA E COLETIVA	131
---	-----

[ATLAS PERTO DE LÁ]
APDL.01-APDL.04

132
133 [ATLAS# VERONA]
AV.01-AV.12

[ATLAS DA FALHA]
AF.01-AF.12

INACABAR	139
----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
----------------------------------	-----

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS
AMARELO

CASCAS

C.01-C.56



NOTA - EDIÇÃO DIGITAL

A pesquisa apresentada por meio da presente dissertação de mestrado tem como uma de suas premissas fundamentais a indissociabilidade entre forma e conteúdo. Uma vez que a a experimentação gráfico-editorial tem papel central no modo como desenvolvemos e apresentamos as ideias, seus aspectos visuais e táteis tem tanta importância quanto o texto em si. Buscamos com o trabalho não apenas reunir informações e citações para a montagem de um texto dissertativo sobre o seu objeto, mas principalmente experimentar um modo de pensar e transmitir ideias que se diferencia dos demais justamente pelo modo como combina os pensamentos mobilizados, de forma visual e aberta, convidando o leitor a percorrer livremente seus caminhos.

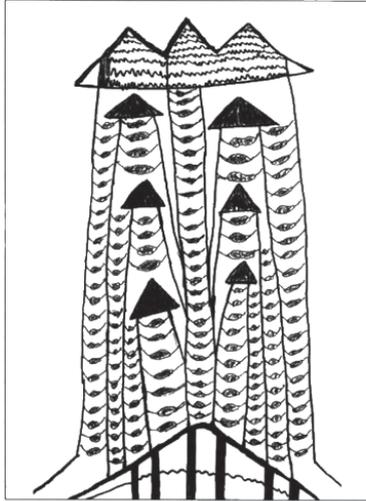
Desta maneira, a experiência de fruição, a forma como se propõe a leitura do trabalho, está diretamente relacionada ao suporte utilizado. Compreendemos que essa experiência deveria incorporar (ou melhor, estimular) a possibilidade da errância na leitura, além da sugestão da desmontagem e remontagem do próprio trabalho pelo leitor. Por isso compusemos a dissertação como um cruzamento de 5 percursos/discursos, diferenciados por papéis de formatos, cores e texturas diferentes, apresentados em um arranjo móvel (encadernação tipo fichário) para que o leitor pudesse buscar novas aproximações, intervalos e nexos. Esta possibilidade, no meio digital, oferecemos através do site < www.atlasimaginario.com.br >, de maneira diferente da que propomos no volume impresso, uma vez que são diferentes os limites e as possibilidades apresentados por cada meio.

Em um PDF as possibilidades de recombinação, confronto e errância ficam bastante limitadas. Apresentamos então aqui um percurso possível, simulando alguns aspectos do volume impresso para que se compreendam algumas das intencões e alguns cruzamentos encontrados e apresentados ali. Propomos iniciar o trajeto pela seção *Cascas*, discurso inteiramente visual e autônomo, sem relação ilustrativa com o texto, que por sua vez também não o explica ou legenda. No volume impresso, esse caderno se apresenta como volume paralelo, encadernado em garra de fichário separada, na lombada oposta àquela em que se entrecruzam aos capítulos do texto de caráter mais dissertativo as seções *Constelações em movimento*, *Pontos de referência* e *Experiências coletivas*. As Constelações em Movimento, diagramas de pensamento elaborados ao longo do desenvolvimento da pesquisa, que aparecem de maneira dispersa e quase aleatória ao longo do texto no volume impresso, em folhas de papel vegetal, localizamos no fim deste volume digital.





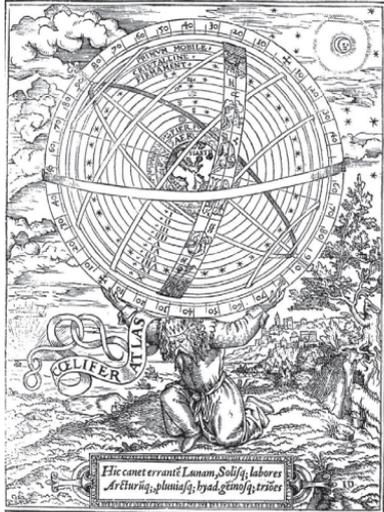




Casa de espiritos.

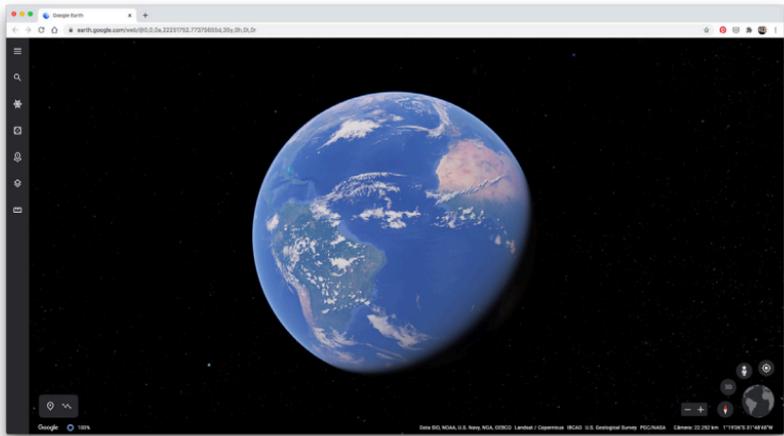




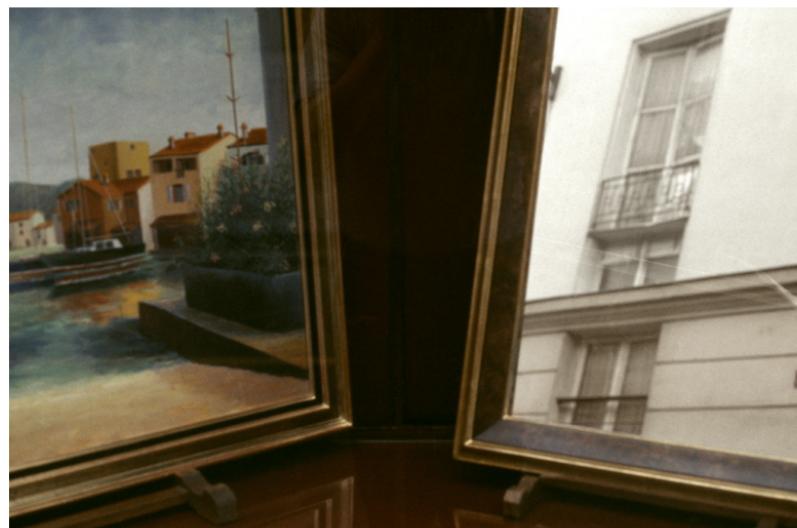


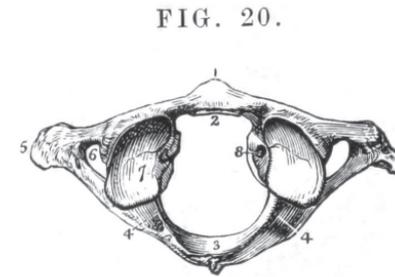




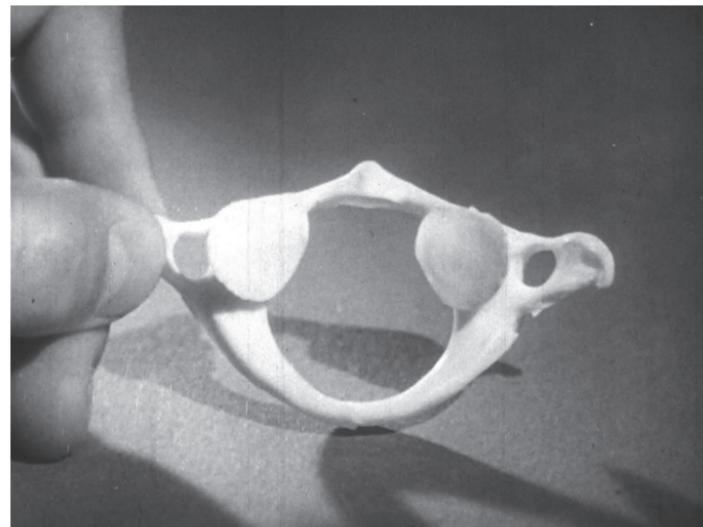
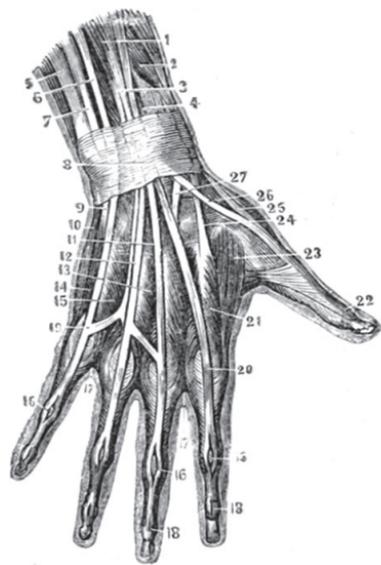




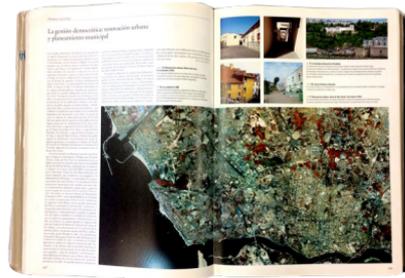
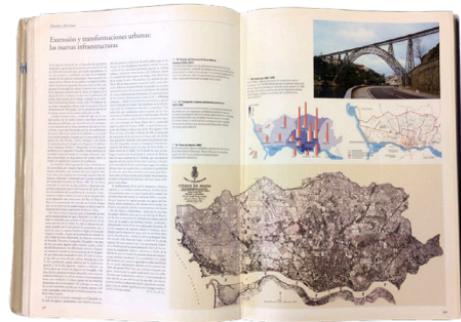
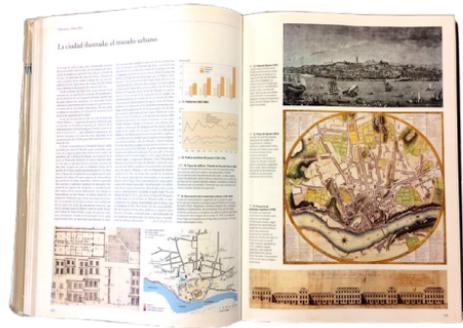




THE ATLAS.

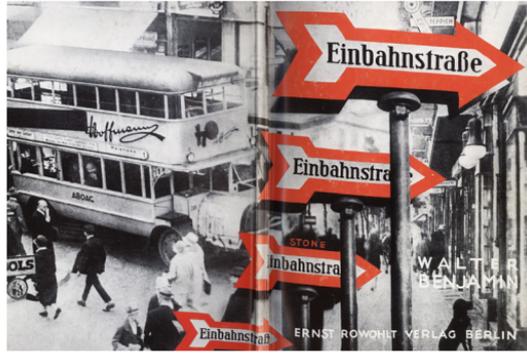
















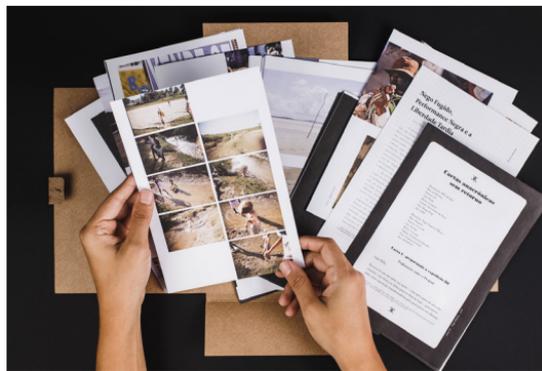




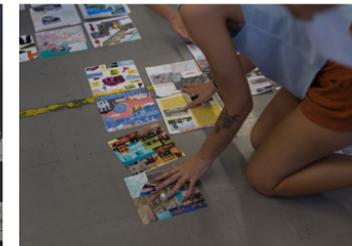






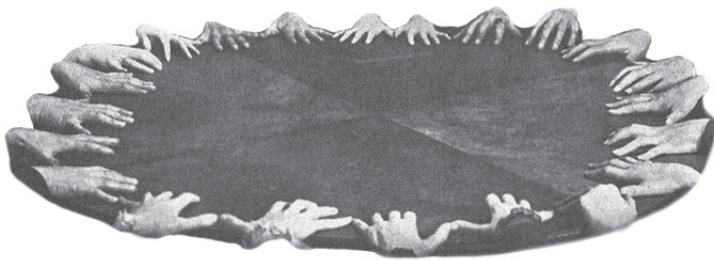








aberturas





[...] dialética essencial do atlas: prática materialista, na medida em que dá às coisas reunidas a sua soberania e singularidade; ao mesmo tempo que é uma atividade psíquica, pois estes elementos reunidos são instrumentos para a associação, a anamnese, a memória, a magia de um jogo muito ligado à infância e à imaginação.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ¹

O processo de montagem, desmontagem e remontagem compõe diferentes constelações. Trata-se de uma forma complexa, de “caráter híbrido”, de produzir conhecimento “contra toda pureza epistêmica”, uma compreensão sinóptica que se desloca entre diferentes campos e disciplinas e que não pode ser engessada como uma simples metodologia operacional. O importante não estaria em chegar a qualquer tipo de resultado final fixo, mas sim no próprio processo aberto, uma renúncia de fixar.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES ²

As páginas reunidas neste volume apresentam um conjunto de ideias em movimento, uma dança composta entre gestos de aproximação e distanciamento, rodopios, mergulhos e dispersões. Pensamentos manipulados com a curiosidade e a inquietude que tem as nossas mãos quando tateamos objetos desconhecidos, na tentativa de apreender seus volumes e texturas e explorar as relações entre as suas partes, aprendendo a desmontá-los para então remontá-los novamente. Mobilizamos um conjunto de leituras, estudos de caso e experiências realizadas coletivamente, deixando a intuição guiar o movimento das mãos para, através delas, movermos o pensamento. Partimos das provocações de artistas, arquitetos, urbanistas, designers, antropólogos, filósofos e historiadores da arte no esforço de compor uma imagem difusa, multifacetada e movente de uma forma de pensar e de fazer situada no cruzamento entre esses campos. Nessa zona imprecisa, sem contornos bem definidos, buscamos experimentar criticamente algumas possibilidades de aproximação à cidade, principalmente através da imagem e da imaginação.

Os atlas são formas de espacialização do conhecimento presentes em nossa cultura há pelo menos cinco séculos. São coleções de pensamentos organizados visualmente como percursos ou de forma seriada, guiando o pensamento entre a experiência cinematográfica e o olhar comparativo, entre os detalhes de cada imagem e as relações que se pode tecer entre elas. Uma tradição que remonta às origens do pensamento dito Moderno, ou seja, antropocêntrico, racional, científico, colonialista e, sobretudo, europeu – parte fundamental do projeto de expansão dos domínios intelectuais, culturais, econômicos e políticos destes povos, o que se chamou de “projeto civilizatório”, imposto de maneira violenta às demais formas de vida, humanas e não humanas, do planeta. Mobilizando de maneira poderosa a imaginação, os atlas científicos, geográficos, antropológicos, médicos, constituíram-se não apenas como gênero editorial, mas uma forma de pensar e um instrumento de poder que exhibe, explica e cria mundos, do mais vasto universo ao mais microscópico átomo. Uma plataforma de divulgação científica, amparada pela inventividade imagética e pela experimentação gráfica e editorial que floresce a partir da invenção das técnicas industriais de impressão.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Tradução Renata Correia Botelho e Ruy Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013 [2011], p.70

² JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasmagóricos Modernos: montagem de uma outra herança** v.1. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 133

Não temos nem de longe a ingênua intenção de esgotar um tema tão vasto, nem tampouco pretendemos trabalhar de forma exaustiva sobre pequenos recortes temporais ou geográficos. É comum aos atlas lançar sobre o conhecimento um olhar abrangente no tempo e no espaço e, se por um lado esse gesto impede certos aprofundamentos, é porque objetiva olhar antes as relações entre as partes do que defini-las muito precisamente, cercá-las por todos os lados. O esforço empreendido aqui, nesse sentido, não é o da construção de cercas, mas de algo mais semelhante às portas e janelas, aos umbrais, zonas de transição e atravessamento. Mais do que oferecer um conjunto muito bem acabado de respostas, nos esforçamos aqui em experimentar novas formas de perguntar.

Guiados por um conjunto de intenções e intuições, reunimos ideias de pensadores igualmente interessados pelos espaços entre os campos que a ciência ainda insiste em separar em *disciplinas*, em torno de uma prática que acreditamos ser tão mais rica e efetiva quanto mais transdisciplinar, diversa e coletiva. Um desses nossos guias é o historiador e pensador da arte e da cultura alemão Aby Warburg (1866-1929), que nos inspira a caminhar na pesquisa com a postura do “cientista aventureiro”, como chamava o pesquisador que prefere seguir a intuição do que perseguir a certeza, percorrer o labirinto a caminhar em linha reta, deixando-se tragar pelos desvios encontrados em cada leitura e cada experiência. Nos permitimos correr o risco dessa forma errante de caminhar, que inevitavelmente leva a alguns trajetos longos demais, a desvios que podem nos afastar mais do que deveríamos dos nossos objetivos e a becos sem saída, que eventualmente nos obrigam a voltar algumas casas e recomeçar. Colocar imagens em movimento foi o gesto proposto e experimentado por Aby Warburg em seu *Bilderatlas* [atlas de imagens] Mnemosyne, que montou entre 1924 e 1929 e através do qual compunha relações sempre provisórias e instáveis, disparadoras de novas ideias e pensamentos acerca da cultura ocidental, a partir das fantasias imaginadas por meio das expressões artísticas.

Os textos de Warburg, muitos deles transcrições de palestras ou aulas, eram resultado do seu trabalho com as imagens; elaborações textuais ou orais de determinadas configurações momentâneas, encontradas no movimento de aproximá-las. Como cartas sobre uma mesa, as imagens se apresentam a um sempre renovável processo de busca pela revelação de “relações íntimas e secretas”³ entre elas. Assim como Warburg e outros pensadores, escritores e ar-

³ BAUDELAIRE, Charles. apud DIDI-HUBERMAN, Op. cit. p. 14.

tistas nas primeiras décadas do século XX, o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) empreendeu uma intensa busca por relações entre ideias através de imagens, mas no seu caso o instrumento de trabalho principal eram as palavras, com as quais compunha o que chamava de imagens-pensamento [*Denkbildern*]. Benjamin produziu, nesse esforço, um dos mais monumentais trabalhos de escavação da cultura europeia e da formação da modernidade nos séculos XIX e XX, seu conhecido Trabalho das Passagens [*Der Passagen-Werk*, anos 1930] que, assim como o Atlas de Warburg, apresenta-se como trabalho inacabado. Ambos os pensadores morreram com seus trabalhos mais ambiciosos e significativos em pleno processo de desenvolvimento, provocando intermináveis – e em certa medida inócuos – debates e conjecturas acerca do que poderiam vir a ser, quando sua potência maior reside justamente no que apresentam de abertura e inacabamento. O que aqui nos interessa e tentamos compreender e experimentar, com ajuda de outros pensadores e intérpretes, é a forma como o pensamento se constrói a partir desses tipos de procedimentos. Um pensamento em ato, em movimento, experimental e crítico, sempre tateando e se reestruturando a cada imagem colecionada e relacionada, ou a cada fragmento escrito ou transcrito. Pensamentos que não buscam preencher as lacunas, mas antes preservá-las como reservatórios de possibilidades, uma potência desestabilizadora com tamanha força que, ainda hoje, mais de oito décadas transcorridas de suas interrupções, inspiram movimentos de pensamento como os que aqui tentamos colocar em prática.

CONSTELAÇÕES EM MOVIMENTO

Jeanne Marie Gagnebin, professora de filosofia e importante estudiosa da obra de Walter Benjamin, aponta que mais do que propor um método, o filósofo alemão, assim como seus contemporâneos surrealistas, ou o próprio Aby Warburg, ressaltam “a insuficiência de métodos engessados para apreender buscas artísticas e, também, político-sociais”⁴. Contrapondo-se a tais cristalizações, Benjamin lança mão de metáforas, que possibilitam pensar de forma mais livre, imaginativa, inventiva, lúdica e aberta.

⁴ GAGNEBIN, J. M.; JACQUES, P.B.; BRITTO, F.D. **Redobra entrevista Jeanne Marie Gagnebin**. In: Redobra 14. Ano 5. Salvador: Laboratório Urbano, 2014. p. 15.

[...] como as próprias práticas artísticas também o revelam, o sentido muda segundo a ordem de montagem dos diversos elementos, a constelação permite nomear um conjunto (como o faz a constelação com as estrelas) sem fixá-lo de maneira definitiva. Certamente, essas metáforas, que permitem uma inventividade lúdica, participam das mesmas tentativas de estranhamento e de reorganização que propuseram os surrealistas. Em termos emprestados a Bertold Brecht, tão importante para Benjamin, trata-se sempre de *Versuchsarrordnungen*, isto é, de “ordenações experimentais”, de uma série de exercícios [...] que visam a uma nova apreensão e a uma transformação do “real”.⁵

Construímos nossa pesquisa por meio de sucessivas experimentações de especialização do pensamento por meio de diferentes suportes – gráfico, editorial, instalativo, imagético, etc – buscando explorar diferentes potencialidades para o desenvolvimento de uma forma de pensar situada entre a arte e a ciência, a razão e a imaginação. As imagens e as metáforas nos serviram como importantes guias ao pensamento, preservando a força intuitiva com que buscávamos reunir ideias e aproximar processos e obras de referência, que iam nos ajudando a encontrar nossas questões. Exploramos um vasto campo de possibilidades e conexões tentando tirar o melhor proveito de um tipo de atenção que se desenvolve de maneira periférica e multifocal e muitas vezes é diagnosticada como disfunção ou déficit de atenção, mas que – quando não tão elevada a ponto de impedir a realização de atividades básicas como a própria leitura ou escrita – pode oferecer uma poderosa capacidade de percepção das relações menos óbvias, fora dos roteiros previstos e por isso mais difíceis de serem percebidas por quem consegue segui-los com eficiência e foco. Uma espécie de dispersão criativa, que não apenas conta com o imprevisto, mas procura provocá-lo.

Para Vilém Flusser, “não há espaço para liberdade se tudo é o efeito de uma causa e irá causar um efeito”⁶. Para encontrar as relações imprevistas é preciso “perder tempo”, percorrendo conteúdos que muitas vezes sabemos não nos serem diretamente úteis, mas que intuimos de alguma forma terem potencial para, em algum pequeno detalhe, nos apontarem outros rumos que não poderíamos ter suspeitado de outra maneira. Esse é também o tipo de pensamento que inspira a organização

⁵ Ibid. p.16

⁶ Entrevista concedida por Vilém Flusser a Miklós Pasternák (1991). Disponível <<https://www.youtube.com/watch?v=IFCBzzMtdE8>> Acesso em: 15 de Dezembro de 2020.

da famosa biblioteca de Aby Warburg: a “lei da boa vizinhança” pretende provocar tais encontros imprevistos, pois aposta que o livro que nos é mais útil, muitas vezes não é o que buscamos, mas o que se encontra logo ao seu lado na prateleira.

Um bom exemplo de como a pesquisa se deixou guiar pelos desvios encontrados no caminho foi o deslocamento do nosso meio principal de investigação e experimentação, que desde o princípio pretendíamos que fosse o livro-objeto em seu aspecto físico e tátil, mas que terminamos entendendo que deveríamos expandir para uma maior multiplicidade de suportes. Ao mesmo tempo, terminamos concentrando em duas plataformas virtuais boa parte do processo de aproximação e cruzamento entre ideias, referências e experiências. Embora parte importante da pesquisa tenha um caráter fortemente físico e coletivo, durante a maior parte do tempo as informações reunidas foram sendo consteladas visualmente no infinito painel virtual de uma plataforma online, chamada Miro⁷. Com funcionamento muito intuitivo e recursos gráficos voltados ao desenvolvimento de mapas mentais e diagramas de pensamento, a plataforma permite que a mão, através do cursor do mouse, acompanhe o pensamento, ou ainda, que o guie. Fomos assim avançando através das mais distintas configurações espaciais que se formavam pela reunião de imagens, textos, vídeos e *links*, produzindo novas constelações até o ponto do seu esgotamento, quando recomeçávamos o processo em busca de novos possíveis arranjos – foram ao todo sete constelações mais amplas, abarcando todo o conteúdo da pesquisa, além de algumas dezenas de outras menores, mais periféricas, sobre questões mais específicas ou feitas como uma espécie de “fichamento gráfico” das leituras mais importantes.

Em certo momento, sentimos certo esgotamento desse suporte e precisamos explorar outras maneiras de dar aos nexos encontrados formas mais próximas às que apresentamos neste material impresso. Para isso, criamos um *website*⁸ e nele começamos a publicar imagens e textos acerca dos nossos estudos de caso, das experiências realizadas e das ideias aglutinadas em conjuntos, capítulos e seções. Na montagem do site, inspirada no método warburgiano de reunir imagens em painéis, buscamos lançar mão de etiquetas (ou *tags*), associadas a cada postagem para possibilitar a produção de cortes transversais, reunindo de ma-

⁷ A plataforma Miro <<https://miro.com/>> funciona como um painel infinito, no qual é possível inserir informações em texto, imagem e links diversos, além de linhas, setas e formas geométricas, possibilitando de maneira muito fácil e intuitiva a criação de diagramas.

⁸ <<https://www.atlasimaginario.com.br/>>

neiras diferentes conjuntos de fragmentos, cada um deles composto através de associações entre textos e imagens. Em cada uma dessas pequenas montagens, íamos provocando a emergência de novos sentidos e encontrando novas metáforas para nos guiar por um esforço de composição que nos permitiu caminhar rumo à elaboração dos conjuntos que apresentamos agora nesta dissertação.

O site também nos possibilitou manter as conexões mais frágeis, instáveis e abertas, além de conteúdos construídos de maneira mais múltipla em termos de mídias (imagens, vídeos, *gifs*, etc) e mais conectadas por meio de *hiperlinks* a conteúdos da própria pesquisa ou externos a ela. Essa manutenção do caráter aberto e movente da pesquisa aponta ainda para a sua continuidade, o que nos permitiu também superar parte da angústia que sempre envolveu a ideia da sua conclusão em forma de dissertação, hoje entendida e materializada neste impresso como um *instantâneo* de um processo que continua se movendo para além dos assentamentos necessários a esse momento.

Buscando pensar o conteúdo da pesquisa por meio dos gestos e das formas com que se manifestam, recorreremos ao estudo das *caixas, mesas, quadros e livros* para estudarmos, através da sua observação e experimentação, as ações de *acúmulo, montagem, exposição e comunicação* dos conteúdos da pesquisa — e também a potência dessas formas-gesto enquanto instrumentos de aproximação e narração da cidade. O site, ao permitir uma atualização em tempo real, consegue reunir as três ações, funcionando como *mesa e caixa*, para o pesquisador, e como *quadro* ou *livro* para o público com quem compartilha o conteúdo que guarda, monta e pode constantemente remontar. Funciona assim, no espaço virtual, como as *máquinas pensantes* [*thinking machines*] propostas pelo polímata escocês Patrick Geddes no início do século XX: em folhas de papel divididas por dobras ou malhas ortogonais, Geddes dispunha os conteúdos espacialmente e não linearmente, conectando-os por setas e por eixos. Sua intenção era que o leitor percorresse os espaços e, através da imaginação, compusesse diferentes possibilidades de leitura. Pretendia, com isso, que o pensamento científico se mantivesse, através do movimento da imaginação, em estado de indagação, e não apenas de apresentação de um pensamento.⁹

⁹“Elas [outras ciências, em relação às ciências sociais] também carregam em seus trabalhos, com a ajuda de métodos técnicos ou defini precisos, descritivos ou comparativos, analíticos e sintéticos. Tanto quanto possível, devem ser cristalizadas além da sua mera transposição de afirmação verbal a fórmula, a apresentações tabulares e gráficas, adquirindo assim não apenas maior clareza enquanto

Através do desenvolvimento do site, caminhamos então dos diagramas até as páginas da presente publicação, que como todo livro precisa lidar com a sequencialidade das páginas para produzir através delas um encadeamento de ideias, um percurso de pensamento. Esse trânsito entre diferentes suportes nos permite ainda visualizar, no cruzamento entre suas especificidades e na forma como as exploramos, as particularidades e os princípios com que manipulamos e movimentamos os conteúdos da pesquisa. Uma intenção de tornar visível o modo como pensamos e propomos pensar a cidade, através da própria experiência de manipulação desses meios, mas também pelo esforço de traduzi-los em imagens e metáforas. Um convite, enfim, a imaginar junto com o leitor novas formas de aproximação ao urbano contaminadas pelas impurezas próprias desses gestos de travessia e hibridização.

PERCURSOS CRUZADOS

Na montagem desta configuração impressa da pesquisa, buscamos explorar os espaços gráficos, as materialidades e a experiência de fruição proposta por características como formato, encadernação e encadeamento, entendendo-as como ferramentas potencializadoras tanto do nosso processo de elaboração do pensamento como das possibilidades de apropriação do conteúdo por parte dos leitores. Organizamos assim o conteúdo em discursos paralelos que se entrecruzam na leitura, ao mesmo tempo que possibilitam distingui-los enquanto conjuntos específicos por meio das cores, formatos e tipos de papel. A encadernação com argolas de fichário possibilita ao leitor embaralhar e repropor outras maneiras de relacionar as ideias reunidas, podendo também acrescentar novas páginas com ideias e lembranças suscitadas por essa leitura-montagem. A definição desses parâmetros gráfico-editoriais não busca representar um modo de pensar, mas antes alimentar a escrita e a leitura, propondo limites através dos formatos e criando suportes sobre os quais os conteúdos possam viajar de um capítulo a outro.

Nas páginas brancas em formato A4, como esta aqui, reunimos o conteúdo em caráter mais propriamente dissertativo da pesquisa, reunindo um conjunto de reflexões teóricas que nos tem ajudado a pensar sobre o nosso tema de estudo. Começando por estas **ABERTURAS**, seguimos para os três capítulos que compõem o corpo

afirmação, mas tornando-se agenciamentos mais ativos de indagação - de fato, tornando-se literalmente "máquinas de pensamento" (GEDDES, P. apud: GARRIDO, 2017, p.263).

desse percurso dissertativo. Em **I.DISPARADORES: UMA MINA**, apresentamos nossas intenções e intuições iniciais, nosso percurso de aproximação às motivações centrais da pesquisa, aglutinadas em uma imagem poética que aponta para os movimentos metafóricos desenvolvidos nos capítulos seguintes: *escavação e explosão*.

Em **II.ESCAVAÇÕES: O ENIGMA DA MONTANHA**, propomos uma alegoria que nos permite percorrer o enorme território formado pelos múltiplos sentidos que irradiam a partir da palavra *atlas*. Um movimento de voltar-se a uma enorme amplitude de práticas, saberes, tempos e lugares atravessados por essa forma de pensar, que nos leva a reflexões acerca da própria relação da cultura ocidental com o conhecimento e, através dele, com o mundo – e as cidades – que habitamos. Falamos dos gestos ilusionistas de miniaturização, dos jogos de espelhos e das projeções que atuam sobre o desconhecido, num duplo gesto de descobrimento e recobrimento; dos mitos que atravessam culturas e temporalidades, nos ajudando a vislumbrar outras possibilidades de conexão desse saber com inquietações mais antigas, imemoriais; da potência desestabilizadora e muitas vezes insuspeita desse objeto do saber que atravessa cinco séculos de racionalidade, produzindo fissuras nas mais rígidas estruturas de pensamento através da potência da imaginação.

Em **III.EXPLOSÕES: MOVER NO ESPAÇO O PENSAMENTO**, experimentamos também na escrita a fragmentação, produzindo um texto repleto de pontas soltas, intervalos e lacunas. Inspirados pela sugestão oferecida pela professora Adriana Caúla no exame de qualificação desta pesquisa, pensamos esta dissertação como um *instantâneo* e assim nos propomos a capturar algumas ideias em pleno vôo, entre movimentos de dispersão e convergência. Sem descartar ideias desenvolvidas em menor profundidade, registramos neste fotograma a sua passagem fugidia, quando acreditamos que nos ajudariam a apontar relações importantes, mesmo que por vezes aparecessem de forma pouco elaborada. Tateamos relações entre movimentos artísticos vanguardistas europeus do início do século passado, quando a imagem começava a assumir seu protagonismo na cultura e na vida das cidades, rumo ao ritmo vertiginoso com que nos bombardeiam hoje. Questionamos a falsa oposição entre forma e conteúdo, que tendem ao esvaziamento de uma em função de outra, entre o formalismo tão comum à prática do arquiteto e a normatização que engessa as potencialidades expressivas do discurso acadêmico. Procuramos compreender as formas em função dos gestos e conteúdos que implicam e manifestam, na tentativa de entrever uma prática do urbanismo que não se sujeite aos limites impostos pelos cânones disciplina-

res ou pela instrumentalização técnica, produzindo desestabilizações por meio de práticas artísticas, experimentais e críticas, minando de forma sutil a rígida estrutura funcionalista e racionalista que ainda domina as práticas voltadas à leitura, análise e proposição dos espaços urbanos.

A leitura dos três capítulos acima é cruzada por um conjunto de cadernos em que apresentamos alguns dos **PONTOS DE REFERÊNCIA** que nos ajudaram a construir nosso percurso na pesquisa, apontando possibilidades para pensar essa prática expandida do urbanismo. Nessas páginas impressas em papel alaranjado, apresentamos obras e processos realizados por artistas, pesquisadores, arquitetos, historiadores e antropólogos, como o *Atlas Mnemosyne*, do historiador da arte alemão Aby Warburg; a obra fotográfica e editorial do italiano Luigi Ghirri; o *Atlas Histórico de Ciudades Europeas*, coordenado pelos historiadores catalães Manuel Guardia, Francisco Javier Monclús, José Luis Oyón; o *Atlas Fotográfico de São Paulo e Arredores*, do fotógrafo paulistano Tuca Vieira; as montagens instalativa e editorial da obra *Ressaca Tropical*, do pernambucano Jonathas de Andrade; as caixas de Marcel Duchamp e o projeto *#Atlas*, do Laboratório de Arquitetura e Antropologia, coordenado pelos italianos Alessia de Biase e Piero Zanini e desenvolvido na cidade de Verona. Brincamos com o formato da lâmina dobrada, produzindo textos que permitissem ao mesmo tempo a leitura de cada lâmina em separado e sua sequencialidade quando reunidas formando cadernos, como são apresentadas neste volume. O leitor pode assim embaralhar as lâminas, em busca de associações cruzadas e imprevistas entre os conteúdos.

Ainda refletindo sobre as formas de *mover no espaço o pensamento*, as **EXPERIÊNCIAS COLETIVAS** reúnem em páginas amarelas alguns trabalhos realizados por nós em parceria com diferentes coletividades, em diferentes contextos, durações e níveis de complexidade, sempre voltados em algum nível para a cidade. No âmbito mais artístico, trabalhos como *Terra Quente* e *No Meu Corpo o Canto*, publicações realizadas através do coletivo de criação que integramos, a **TANTO** criações compartilhadas, ecoam algumas questões levantadas por esta pesquisa de maneira mais indireta, mas não menos potentes para pensar suas possibilidades no compartilhamento de experiências urbanas. *ITAPAGIP3*, vídeo realizado anos antes desta pesquisa, como parte do nosso Trabalho Final de Graduação na Faculdade de Arquitetura da UFBA, demonstra que tais questões já povoavam nossas formas de ler e narrar a cidade, mesmo antes de se colocarem das maneiras mais teoricamente amparadas com que se colocam aqui. Já o *Atlas da Falha* e

o *Atlas Perto de Lá* se apresentam como desdobramentos mais diretos dos estudos realizados aqui, como estudos de campo da pesquisa, o primeiro mais no sentido acadêmico e pedagógico e o segundo mais no sentido artístico.

Ainda dois outros percursos compõem o conjunto de caminhos que oferecemos a percorrer e cruzar, como forma de apresentar nosso pensamento como labirinto. Nas páginas impressas em papel vegetal, apresentamos fragmentos do intenso processo de investigação espacial do pensamento por meio de diagramas – as **CONSTELAÇÕES EM MOVIMENTO** de que falamos há pouco, construídas na plataforma virtual *Miro*. Ainda estamos compreendendo como estas configurações espaciais – que são sobretudo um processo de elaboração do pensamento através do gesto gráfico, como os rabiscos em um caderno – podem ser apresentadas sem que sejam lidas de forma rígida, como síntese e engessamento do pensamento, algo diametralmente oposto ao caráter movente com que são mobilizadas por nós. Este certamente será um caminho a explorar futuramente por esta pesquisa, mas que achamos importante – também em conversa com a banca no exame de qualificação – apresentar como parte do desenvolvimento da pesquisa, dada a sua relevância no processo. Trazemos então esses diagramas como nebulosas em formação, fugidias e sem a clareza dos diagramas sintéticos, para que não transmitam ao leitor a ideia de que o pensamento se estabiliza através deles. Como fotografias de um pensamento que se desenvolve de maneira espacial e em constante movimento.

Por fim, em **CASCAS** apresentamos um percurso visual pensado no sentido que define Georges Didi-Huberman (2017):

Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas (...). O que delas se separa para vir rastejando até nós, até nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime. Em todo caso, apresenta-se a nós. Aparece de aparição, e não apenas de aparência. [...] Mantém-se em algum lugar na interface de uma aparência fugaz e de uma inscrição sobrevivente. Ou então designa, precisamente, a aparência inscrita, a fugacidade sobrevivente de nossas próprias decisões de vida, de nossas experiências sofridas ou promovidas.¹⁰

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017 [2011], pp. 70-71

As imagens reunidas neste caderno guardam relações mais e menos diretas diretas com as ideias reunidas nas partes escritas do trabalho, revelando e escondendo ideias que guiaram o percurso da pesquisa. Propõem um outro percurso e discurso que não convém explicar ou justificar, pois seu lugar no trabalho é justamente o de experimentar e afirmar a potência dos discursos elaborados por meio de imagens, apostando no caráter lacunar que cada imagem como reservatórios de imaginação e intuição.

Convém pontuar, caso ainda não esteja claro, que todos esses gestos, metáforas e imagens não pretendem ilustrar ou performar de maneira representativa uma ideia ou método, pensados como modelo a priori, a ser aplicado em qualquer contexto. A própria profusão de contextos, tempos, lugares, campos e formas de fazer reunidas aqui contraria qualquer pensamento nesse sentido. Acreditamos na atitude experimental e crítica diante do conhecimento, que se alimenta de novas ferramentas conceituais, metodológicas, artísticas e pedagógicas como forma de constituir um repertório a ser utilizado de forma específica em cada novo contexto e suas contingências. Deixando-nos guiar pela imaginação e pela curiosidade, sem estabelecer pontos de chegada, vamos compondo a pesquisa como abertura, a cada novo ponto de partida encontrado no caminho. Convidamos o leitor a aventurar seus próprios percursos, pelo simples prazer de colocar, junto conosco, o pensamento em movimento.

I. DISPARADORES:



uma mina



Eis o que sucede no meu processo criativo: há uma sugestão que funciona como um grão de poeira que, suspenso no ar, irá convocar uma gota de chuva. Antes da obra, o que existe não é senão um nevoeiro. É crucial que não seja possível ver o caminho. É preciso, sim, adivinhar o destino.

Mia Couto¹

É preciso continuar a debater-se e, contra Kant, insistir, forçar a parede, nela encontrar a falha. É preciso tentar romper essa zona refletora na qual especular e especulativo concorrem para inventar o objeto do saber como a simples imagem do discurso que o pronuncia e que o julga. [...] quem rompe nem que seja só um trecho da parede já assume um risco de morte para o sujeito do saber. Ou seja, arrisca-se ao não-saber. Mas esse risco só seria suicida para quem fizesse do saber toda a sua vida.

Georges Didi-Huberman²

Iniciamos o percurso desta pesquisa guiados principalmente por uma intenção e uma intuição. Queríamos promover aproximações entre o estudo das cidades — nossa área de graduação e pesquisa acadêmica — e práticas do campo da arte e do design gráfico, particularmente aquelas ligadas ao design editorial, atividades às quais fomos levados pelos desvios tomados no curso da atividade artística e profissional que desenvolvemos desde o fim da graduação em arquitetura e urbanismo. Guiada por algumas sugestões teóricas e poéticas, a nossa intuição nos apontava a ideia de **atlas** como possível campo fértil de significados, práticas e saberes através dos quais poderíamos explorar tais aproximações.

Não adotamos como estratégia a definição de um objeto muito bem delimitado, nem tampouco uma metodologia rigorosa para guiar nossos passos. Sabíamos o que queríamos cruzar, mas pretendíamos descobrir como fazê-lo e o que surgiria desse cruzamento no decurso do próprio fazer. Nossos principais referenciais teóricos e metodológicos apontavam, já desde o início, para a busca de ideias imprevistas, através de práticas experimentais e desviantes das que guiam o pensamento dito racional e científico. Agarrados às nossas intenções e principalmente à nossa intuição inicial, procuramos mantê-las como guia, entendendo essa faculdade mental — a intuição — como “sinônimo de expansão do intelecto para dentro das suas potencialidades”, uma “atividade fronteira”, à qual se agarram “impurezas extraintelectuais”³.

Vilém Flusser, filósofo tcheco radicado por anos no Brasil, dedicou sua obra a uma intensa reflexão acerca dos códigos através dos quais lemos o mundo e nos expressamos, criando assim a nossa ideia do mundo a partir da linguagem. Refletindo sobre o “gesto de pesquisar”, Flusser o identifica e denuncia como uma ideologia burguesa, amparada pelas falsas ideias de pureza e objetividade, que teriam como intenção submeter o que é estudado à manipulação “objetiva”, e logo ao domínio, do pesquisador. Este manipulador de ideias, números e procedimentos científicos tende a situar-se de maneira não implicada, como se não pertencesse ao contexto estudado, pretendendo uma suposta neutralidade e ob-

¹ COUTO, Mia. **Escrever e saber**. In: Material Educativo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo — Caderno 2: Narrativa e Incerteza. São Paulo: Fundação Bienal, 2016. [online] Disponível em <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>, p.3

² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990], pp.185-186

³ FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011 [anos 50-60], p.78

jetividade, que tornariam a sua pesquisa mais cientificamente rigorosa. A crítica flusseriana ao cartesianismo levanta um questionamento acerca do próprio sentido do “método científico” de validação ou refutação de hipóteses, uma vez que a solução das indagações, a erradicação da dúvida, seria o fim da busca, ou seja, do próprio sentido da pesquisa.

Como pode o sujeito tão alienado quanto o é o pesquisador puro captar a realidade? Ou: que interesse tem conhecer e manipular conjunto tão abstrato da realidade quanto o é o universo da pesquisa objetiva? Ou: esse ‘progresso’ todo, o qual descobre sempre novas regiões de tal universo e as submete teoricamente à manipulação técnica, não é ele o processo que nos afasta sempre mais da realidade concreta?⁴

A trajetória acadêmica que nos trouxe até o ponto onde começamos esta pesquisa foi percorrida de maneira bastante desviante e híbrida. Buscamos experimentar o maior número possível de saberes e fazeres ao nosso alcance, na construção de um campo de atuação profissional e de pesquisa artística situado em *lugares entre*. Sempre pautados de maneira muito forte pela construção coletiva dos processos, formamos ainda no final da graduação um coletivo de criação e pesquisa em arquitetura, artes e design, do qual fazemos parte atualmente⁵. No âmbito do grupo de pesquisa Laboratório Urbano⁶ e, mais especificamente, da pesquisa coletiva *Experiências metodológicas para a compreensão da comple-*

⁴ FLUSSER, Vilém. **O Gesto de Pesquisar**. In: FLUSSER (2014 [1991]), p.51

⁵ O coletivo de criação *TANTO - Criações Compartilhadas* nasce em 2015, mas remonta ao ano de 2011, quando, junto com Fábio Steque e Patricia Almeida, realizei o Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo chamado ITAPAGIP3, com orientação de Paola Berenstein Jacques. Desde então, temos realizado juntos trabalhos no cruzamento entre os campos da arquitetura e do urbanismo e das artes gráficas, em colaboração com outros artistas, particularmente do campo da dança e do teatro. Um dos principais eixos de pesquisa e produção da TANTO atualmente é o desenvolvimento de livros-objeto experimentais, em que exploramos a leitura como composição e coreografia, a partir das imbricações entre o seu aspecto material (forma, encadernação, processos de impressão, etc) e o seu conteúdo textual e visual.

⁶ Grupo de pesquisa cadastrado no CNPq desde 2002, integrante da linha de pesquisa “Processos Urbanos Contemporâneos” do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (PPG-AU/FAUFBA), tendo como foco de pesquisa e estudos o Urbanismo Contemporâneo. No sentido de melhor compreender a complexidade da cidade contemporânea, o Laboratório Urbano investiga e propõe experiências metodológicas e propositivas a partir de três linhas de pesquisa articuladas entre si: Apreensão crítica da cidade contemporânea; Estética, corpo e cidade; Historiografia e pensamento urbanístico.

xidade da cidade contemporânea⁷, desenvolvemos⁸ os projetos gráficos para a coleção de livros com o mesmo nome, além de duas edições da Revista Redobra (números 13 e 14). Participantes ativos das pesquisas do grupo, fomos estimulados por sua coordenadora, Paola Berenstein Jacques, a traduzir em visualidade, materialidade e manuseio as ideias que alimentavam as discussões do grupo e compunham o conteúdo das publicações.

A potência das imagens e das montagens como ferramentas de apreensão e narração da experiência urbana e da história das cidades e do urbanismo eram (e ainda são) questões importantes nas discussões do grupo e por isso a forma como se organizam os conteúdos no espaço das páginas dessas publicações não poderia ser algo tomado como atividade secundária, executada de maneira alheia às reflexões que as atravessavam no próprio pensamento editorial. As imagens precisavam pulsar em toda a sua potência e autonomia, construindo discursos junto com o texto (e em muitos casos sem qualquer texto acompanhando) ao invés de sujeitarem-se a ele, como mera ilustração. No desenvolvimento desses processos, realizamos experimentações a partir de sobreposições de imagens, diagramas mentais, narrativas fotográficas, ilustrações, jogos, etc. Pensamos o texto como imagem e a leitura como movimento: nos livros da Coleção do PRONEM, a experiência de leitura era animada pela ideia de caleidoscópio – imagem de pensamento benjaminiana apropriada pelos organizadores para refletir sobre o processo da pesquisa⁹ –, propondo que o leitor colocasse o pensamento em movimento através da leitura em múltiplas direções, sobreposições e montagens. Um dos “textos” publicados na coleção consistia numa longa montagem, distribuída ao longo das páginas, com

⁷ “A pesquisa propõe investigar metodologias de apreensão da complexidade das cidades no atual contexto de espetacularização urbana, buscando articular 3 linhas de abordagem que costumam ser tratadas separadamente: historiografia, apreensão crítica e experiência estética-corporal. Tomando a noção de experiência como princípio norteador desta investigação metodológica.” (trecho da apresentação no site da pesquisa, disponível em: <<http://www.laboratoriourbano.ufba.br/?pesquisas=pesquisa-coletiva>>.

⁸ Com Patrícia Almeida e Janaína Chavier, também membros do grupo de pesquisa a essa altura.

⁹ “[...] para se contemplar nosso múltiplo “objeto” – a compreensão da complexidade da cidade – seria preciso aceitar a impossibilidade de um só método, um só caminho, e também explorar uma multiplicidade metodológica e temática. [...] uma forma complexa de ver, de compor, de pensar, desmontando qualquer tipo de unidade, qualquer tipo de certeza fixa, sedentária ou sedimentada, e remontando, a partir da complexidade caleidoscópica, uma multiplicidade de outras possibilidades compositivas, de outros pontos de vista, e também, de outras formas de apreensão e outras maneiras de compreendermos a complexidade da cidade contemporânea.” (JACQUES; DRUMMOND, 2015, p. 13).

fragmentos extraídos das revistas Redobra, selecionados por Paola Berenstein Jacques e Washington Drummond e montados por nós - eu, Janaína Chavier e Patricia Almeida. Além disso, no volume dedicado à Memória, Narração e História, realizamos uma montagem publicada como parte do texto *Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo*, de Paola Berenstein Jacques¹⁰.

O exercício de elaborar visualmente o pensamento a partir das discussões do grupo de pesquisa em torno de questões teóricas e experiências de campo voltadas à reflexão da cidade a partir da imagem, da experiência, da memória, da narração, da historiografia, da etnografia, da subjetividade, do corpo e da arte, nos serviu como importante instância de formação e desenvolvimento de uma maneira de articular o pensamento sobre a cidade através do espaço gráfico-editorial. Vinhamos já realizando desde o Trabalho Final de Graduação experimentações nesse sentido, o que veio a se expandir ao longo dos anos seguintes, dentro e fora da academia, como foco central de interesse e prática. Graduados em arquitetura e urbanismo, exploraríamos profissionalmente a composição de espaços além dos canonicamente definidos como arquitetônicos e urbanístico, de abrigo e passagem dos corpos e fluxos da cidade, nos dedicando também àqueles que dão abrigo ao pensamento e são percorridos pelos olhos e pelas mãos.

MONTAGEM URBANA

O escritor argentino Jorge Luis Borges, numa conferência em que declara seu amor pelos livros, recorre à conhecida ideia de Heráclito – de que ninguém entra duas vezes no mesmo rio, pois suas águas mudam – para afirmar que voltar a um livro, igualmente, nunca é a mesma experiência¹¹. No fundo, diz Borges, somos nós que, fluidos como um rio, mudamos. Após alguns anos afastados da acade-

¹⁰ JACQUES, Paola Berenstein. **Montagem urbana**: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, P. (et. al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo IV – Memória, narração, história. Salvador, EDUFBA, 2015, pp. 66-75

¹¹ “Heráclito disse (já repeti isto em demasia) que ninguém entra duas vezes no mesmo rio. Ninguém entra duas vezes no mesmo rio porque suas águas mudam. O mais terrível, porém, é que nós não somos menos fluidos que o rio. Cada vez que lemos um livro, o livro mudou, a conotação das palavras é outra. Ademais, os livros são impregnados de passado. [...] Ao lermos um livro antigo, é como se o estivéssemos lendo ao longo de todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que foi escrito. [...] o livro conserva algo de sagrado, algo de divino, não implicando um respeito supersticioso, mas o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria” (BORGES, 1999 [1978], p. 196).

mia, com os acúmulos das experiências profissionais desenvolvidas, elaborando o pensamento por meio de imagens e do movimento, a releitura do texto sobre a ideia de Montagem Urbana despertou uma série de inquietações e chamou atenção para relações antes não percebidas.

No texto, a autora propõe realizar o estudo das cidades e do urbanismo a partir da forma de conhecimento praticada por pensadores e artistas europeus no período entre-guerras, como Walter Benjamin, Aby Warburg e Georges Bataille: a montagem - forma complexa, processual, impura e heterológica de compor o pensamento, que por isso também seria mais coerente e próxima da própria natureza do seu objeto de estudo.

Para pensarmos os estudos sobre a cidade e sobre o Urbanismo a partir da montagem, poderíamos começar por pensar as próprias cidades como montagens complexas, coexistências de tempos e espaços heterogêneos e dissensuais. Poderíamos também tentar apreendê-las em sua complexidade, praticando montagens heterogêneas – a partir do processo de montagem-desmontagem-remontagem – como uma forma, um exercício (ou ferramenta urbanística), de compreensão da complexidade das cidades. Essa prática busca um tensionamento a partir dos limiares do campo do Urbanismo com outros campos disciplinares, uma transgressão das fronteiras entre as disciplinas.¹²

Aproximando um conjunto diverso de montadores modernos em um texto que é em si uma montagem, Jacques vai revolvendo a terra sob a qual esses “vencidos” foram enterrados por outras formas de pensar menos complexas – contra as quais se insurgiram através dos seus próprios modos, criados e praticados de forma experimental, híbrida e desviante –, tornadas canônicas e sinônimas da própria ideia hegemônica de modernidade. Inspirada pela ideia benjaminiana de que o “moderno [...] é tão variado como os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio”¹³, Jacques vai tecendo relações e despertando fantasmas para, com eles, pensar hoje a história das cidades e particularmente do Urbanismo e do Moderno, a partir de uma outra herança¹⁴.

¹² JACQUES, Op. cit. p.74

¹³ JACQUES; DRUMMOND, 2015, p. 11

¹⁴ Essa pesquisa é aprofundada no trabalho desenvolvido pela autora como tese para progressão ao cargo de professora titular da FAUFBA, *Montagem de uma outra herança* (2018), também publicada

Um desses fantasmas se agarrou mais fortemente a nós, apontando um caminho a seguir: o Atlas Mnemosyne¹⁵ nos apresentou um instigante campo a ser explorado, direcionando o interesse da pesquisa para a experimentação metodológica a partir da proposta warburguiana de compor o pensamento a partir de associações de imagens, em montagens sempre em movimento. O pensamento de Warburg nos interessou não exatamente por seus objetos de estudo, que embora suscitem grande interesse a nível pessoal, não estão propriamente relacionados ao propósito desta pesquisa. O que nos chamou a atenção foi principalmente a forma que Warburg criou, com seu atlas, para relacionar questões de interesse, e também pelo ponto de convergência que criou ao nomeá-lo. O Atlas de Imagens [*Bilderatlas*] Mnemosyne se configura como potente ponto de cruzamento entre ideias, um gesto de apropriação e ao mesmo tempo de reconfiguração de uma tradição. Uma encruzilhada em que se atravessam pelo menos três caminhos: um mito grego, cujos registros mais antigos remontam a três milênios, um gênero editorial presente na cultura ocidental desde o século XV e uma forma de pensar própria da modernidade contemporânea a Warburg, a montagem, tornada possível pelo surgimento da fotografia e elevada à sua máxima potência com o surgimento do cinema.

Partimos então rumo à exploração dessa multiplicidade de sentidos condensados pelo atlas warburguiano através de pensadores contemporâneos, além (e a partir) de Paola Berenstein Jacques, com particular interesse pelas reflexões do historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman. Um dos maiores responsáveis pela grande disseminação atual do pensamento de Aby Warburg, após um longo período de esquecimento e má-interpretação de seu legado epistemológico-crítico, Didi-Huberman tem se dedicado nas últimas décadas a provocar, por meio de livros, palestras e curadoria de exposições, as radicais aberturas metodológicas e epistemológicas propostas pelo pensador alemão. Em livros como *A Imagem Sobrevivente* (2013), *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013[1990]) e mais detidamente no livro *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta* (2013 [2011]), Didi-Huberman busca promover, a partir do de uma abordagem warburguiana, uma série

como livro em dois volumes pela EDUFBA: *Fantasmas Modernos* (2020) e *Pensamentos Selvagens* (no prelo).

¹⁵ ver *ATLAS MNEMOSYNE*, p. 48 > AM.01 - AM.12 < 49

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

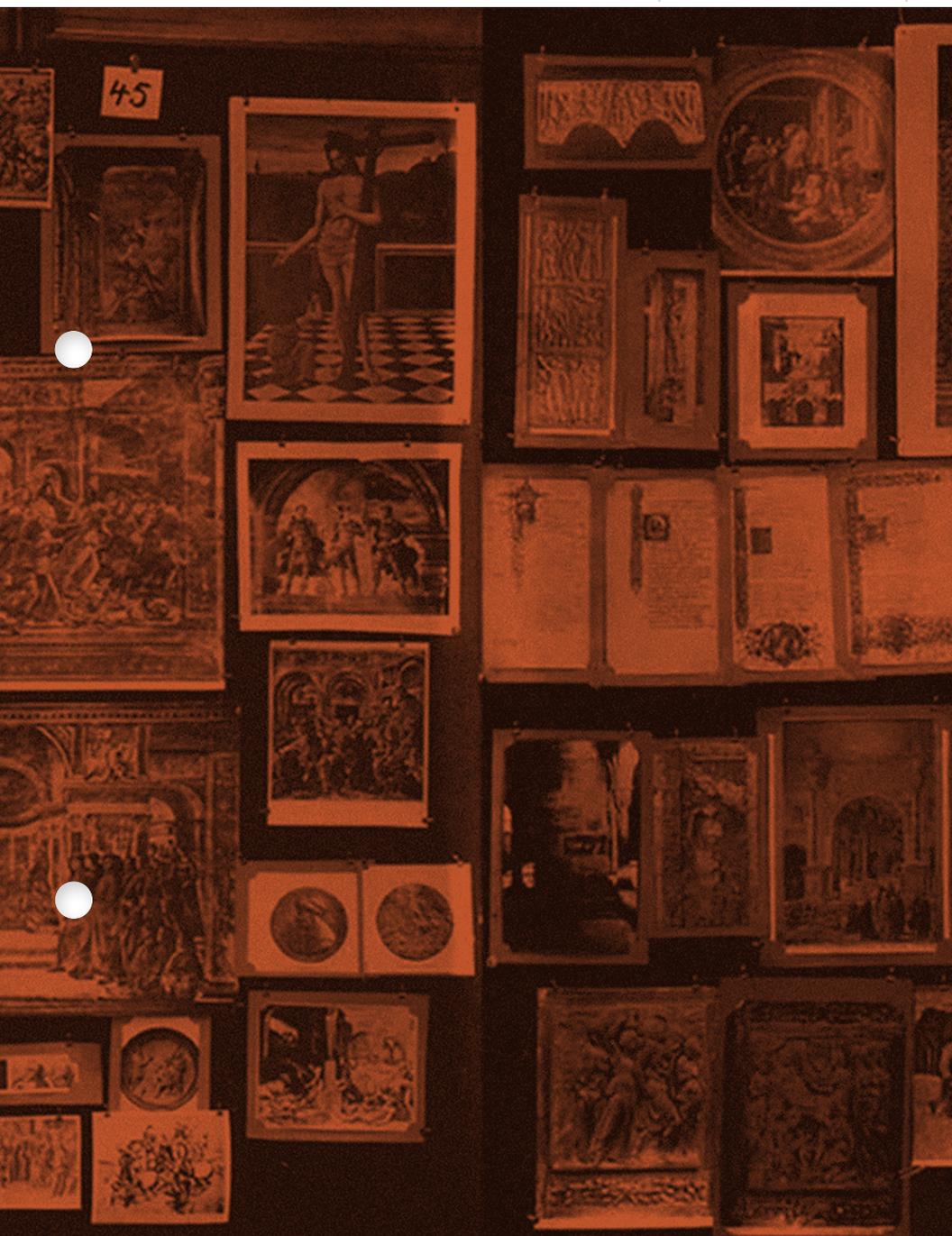
Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não deveríamos dizer, simplesmente, que é útil para abrir o território dessa importante “ciência real” [...] que é a história, enquanto tal – por que não? Reparem: **“abrir” o território** pode ser entendido em dois sentidos, pelo menos. **Abriu é ampliar, mas abrir também é ferir** [*wound*]. Ora, não é a mesma coisa, para a “ciência real” da história, aceitar sua abertura às imagens sob a perspectiva da ampliação do que sob a perspectiva da perfuração. [...] Ampliar seu domínio às imagens significa aceitar, certamente, novos objetos, mas também capturá-los. É uma lógica territorial – encerrá-los numa ordem preexistente. Isso é entender a interdisciplinaridade através da mera perspectiva das relações territoriais, de forma que abrir-se às imagens se resumiria mais ou menos a estender sua autoridade sobre novas paisagens e objetos. [...] Mudemos a perspectiva: é totalmente diferente **a abertura que fere, que perfura, que atravessa o território onde ocorre a operação. Essa abertura, por si só, possui uma dimensão crítica, uma capacidade extraterritorial de atravessar fronteiras [...] de criar caminhos insuspeitos e de modificar o plano de consistência**, começando pelos hábitos, costumes e retórica – a retórica da autoridade, da disciplina – do território atravessado.¹⁶

Em 2010, Didi-Huberman foi responsável pela curadoria da grande exposição *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* no Museu Reina Sofia, em Madri, em que reuniu trabalhos de artistas “modernos” e contemporâneos sob a perspectiva do pensamento warburgiano da montagem. No texto curatorial distribuído na exposição, ressalta-se a intenção de mostrar, através das obras reunidas, não os consagrados êxitos de seus autores, através de suas conhecidas obras primas, mas o seu método de trabalho, “e como este trabalho pode ser considerado desde o ponto de vista de um método autêntico e, inclusive, desde um conhecimento transversal, não estandardizado, do nosso mundo.”¹⁷

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **The light footsteps of the serving girl** (Knowledge of images, eccentric knowledge). Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. **ATLAS ¿como llevar el mundo a cuestras?**. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-



ca. O caráter movente importante capacidade solidados, os caminhos indo Didi-Huberman, “a da imagem”¹⁸, o pensas editoriais, ou seja, por apor a suposta neutracamadas importantes n em nome dos rigores a “capacidade extratersto de rasgar proposto sial para realizarmos as cos e gráfico-editoriais Nesse movimento, nos opor por meio do trabaacadêmico. Acreditamos nçam sobre os conteúconfiáveis e acessíveis, ição criativa, pensando potencializadora deste a proximidade entre os n os fazeres da arte.

e experiências, a serem a colocarmos em movi ar tais potencialidades. contrando trabalhos no ais e da fotografia, par tendo como porosas as

fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não

deveria

importa

não? Re

pelo m

é a me

às ima

perfura

mente,

– ence

naridad

que ab

toridad

é totalr

territór

dimens

ras [...

sistênc

autorid

O **ATLAS DE IMAGENS MNEMOSYNE** (1824-1929) é o principal legado epistemológico, metodológico e crítico da obra intelectual de **Aby Warburg** (1866-1929), um inquieto pensador da arte e da cultura europeias, caçador de fantasmas, manipulador de polaridades e criador de labirintos. O intelectual alemão dedicou sua vida à observação atenta das fantasias humanas manifestadas pela arte, contrapondo os engessados esquemas estilístico-formais da história “oficial” da arte em sua época. Com a máxima de que “o bom Deus se esconde nos detalhes”, Warburg reunia pequenas pistas deixadas em forma de expressão pictórica – seja por cosmólogos ou cientistas, cartógrafos ou artistas – tentando tornar visíveis novas relações e problemas.

Warburg empreendia seu esforço teórico e metodológico contra as fronteiras disciplinares que haviam se fortalecido como nunca no século XIX. Criava aberturas, espaços intersticiais, através das polaridades que colocava em jogo por meio das suas montagens. Transitava, pois, nos intervalos: entre o consciente e o inconsciente, a memória individual e a coletiva, a ciência e a religião, a fantasia e a razão, a história, a antropologia, a astrologia e tantas outras formas de manifestação da fundamental inquietação do homem (europeu, mas só) diante da sua incomensurável conexão com as forças do universo – e logo, consigo mesmo.

Sua busca era por questões de amplitude cósmica, manifestadas em pequenos detalhes. Analisava o movimento dos corpos em busca das formas patológicas [*Pathosformel*] em que se expressam sobrevivências [*Nachleben*]: uma dinâmica complexa de forças que residem sob formas, transmitidas e transformadas através dos tempos. Olhando através (e além) das janelas criadas no período Renascentista, quando Europa forjava para si uma identidade de herança greco-romana, desmistificava essa “origem”, apresentando indícios de que se tratava, antes, de um momento de migração internacional das imagens.

Em 2010, Didi-Huberman reuniu trabalhos de arte e pensamento warburguiense, ressaltando a importância dos consagrados êxitos de Warburg, mas o seu método de trabalho, o ponto de vista de um olhar transversal, não estand

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. *ATLAS ¿cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-

Essa fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e a que “recita”, é apenas um aspecto da esquizofrenia da civilização ocidental que Warburg havia reconhecido na polaridade da ninfa estática e do melancólico deus fluvial. Seremos realmente fiéis aos ensinamentos de Warburg sabendo ver no gesto dançante da ninfa o olhar contemplativo do deus e compreendendo, enfim, que a palavra que canta recita, do mesmo modo que canta aquela que recita. A ciência, que terá então recolhido em seu gesto o conhecimento libertador do humano, merecerá realmente ser chamada por seu nome grego: *Mnemosine*.

GIORGIO AGAMBEN - Aby Warburg e a ciência sem nome. (2009 [1975]) p.141

O atlas de imagens Mnemosine seria, pois, a resposta, a *abertura* inventada por Aby Warburg face aos fechamentos metodológicos do positivismo. Bem como aos entrenchamentos políticos dos nacionalismos culturais exacerbados com a Grande Guerra.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta, p.171 (grifos do autor)

Organizado em *quadros proliferativos*, o atlas *Mnemosyne* responde melhor ao desafio que a imagem dirige a qualquer razão classificatória: o que é uma ordem de razões e irracionalidades misturadas na imagem? Como podemos nos orientar na “desrazão pura” dos sintomas? Como expor o inconsciente dos símbolos? Como desdobrar suas intrincações e dar conta de suas forças múltiplas? Como dar forma a sua disseminação?

GEORGES DIDI-HUBERMAN, A Imagem Sobrevivente (2013 [2002]), p.391 (grifos do autor)

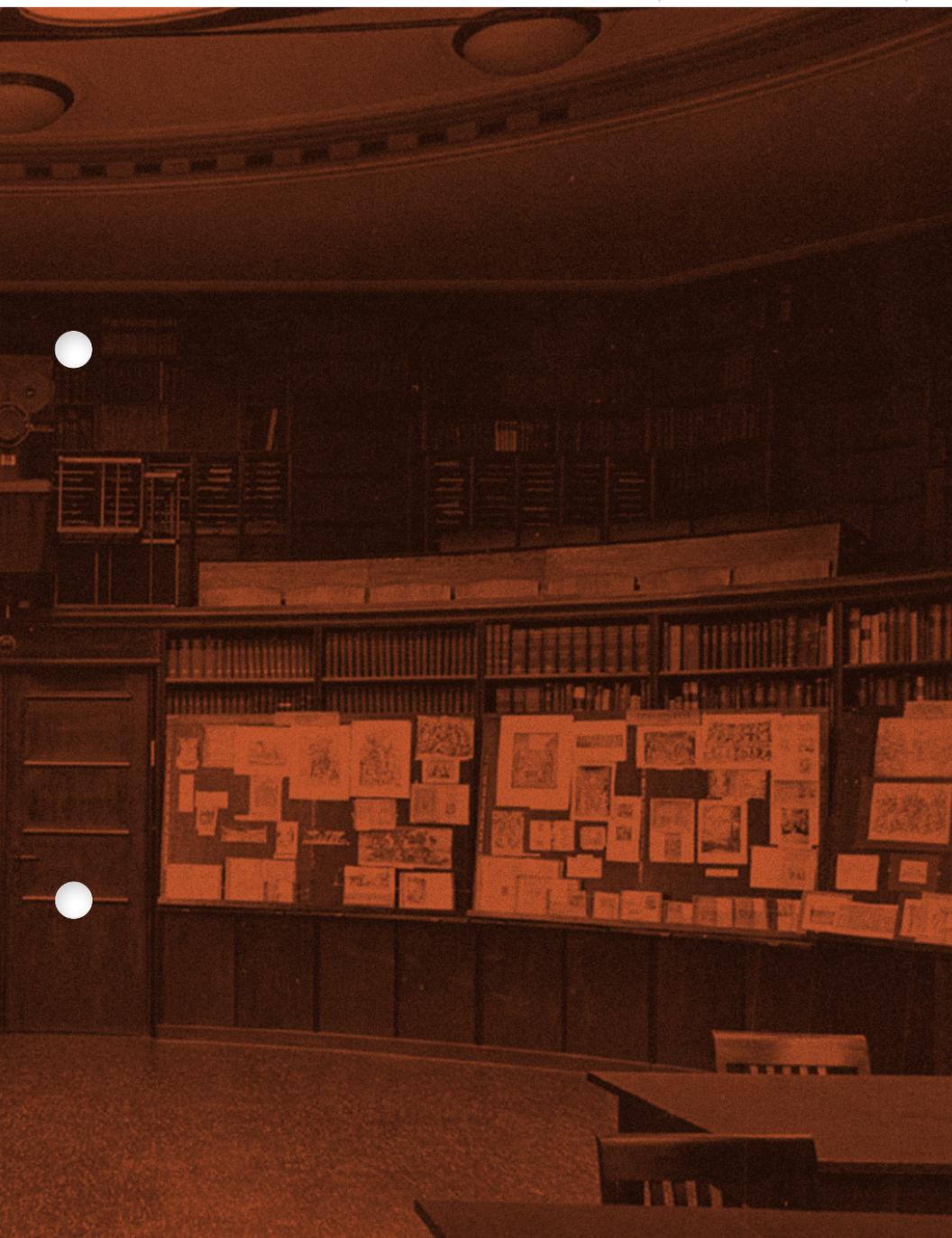
AM.03

PONTOS DE REFERÊNCIA | ATLAS MNEMOSYNE

fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-



ca. O caráter movente importante capacidade solidados, os caminhos ando Didi-Huberman, “a da imagem”¹⁸, o pensa- s editoriais, ou seja, por apor a suposta neutra- camadas importantes n em nome dos rigores a “capacidade extrater- sto de rasgar proposto sial para realizarmos as cos e gráfico-editoriais Nesse movimento, nos opor por meio do traba- acadêmico. Acreditamos nçam sobre os conteú- confiáveis e acessíveis, ição criativa, pensando potencializadora deste a proximidade entre os n os fazeres da arte.

e experiências, a serem a colocarmos em movi- ar tais potencialidades. contrando trabalhos no ais e da fotografia, par- tendo como porosas as

fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não deveria ser importante para nós, hoje, pensar a história da arte não? Responder a essas perguntas é importante pelo método que ele desenvolveu. O método de Warburg é a metodologia da imagem. Ele não se trata apenas das imagens, mas das imagens em movimento. Ele perfurava as imagens com o dedo, e elas se moviam. Ele – encenava as imagens. Ele era um ator. Ele era um narrador. Ele era um ator que abria o espaço da autoridade. Ele era um ator que é totalmente diferente do território. Ele era um ator em dimensões diferentes. Ele era um ator em sistemas diferentes. Ele era um ator em autoridades diferentes.

Em 2010, Didi-Huberman publicou o livro *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?*. O livro reuniu trabalhos de artistas e filósofos que pensaram o pensamento warburgiano. Na introdução, ressalta-se a importância dos consagrados êxitos de Warburg, mas o seu método de trabalho é visto a partir do ponto de vista de um método transversal, não estandardizado.

Iniciado em 1924 e interrompido em 1929, por conta da morte do seu idealizador, o Atlas de Imagens *Mnemosyne* consistia em um conjunto de imagens que reproduziam fragmentos de pinturas, textos, documentos, livros, cartografias, genealogias e recortes de jornal. Dispostos lado a lado em painéis de madeira de 2m x 1,5m e fixados de maneira sempre provisória por meio de pinças metálicas, os fragmentos eram facilmente deslocáveis, possibilitando a incessante busca por novos arranjos. O registro fotográfico das configurações parciais que hoje permite analisar as variações dos painéis, era também um meio para expô-los em aulas ministradas por Warburg, por meio de projeções de slides. Foram feitos três registros, o último e mais conhecido postumamente, em 1929. Nele, 970 imagens são dispostas em 63 painéis, demonstrando diferentes migrações de elementos da cultura pagã e oriental e da idade média através da cultura clássica e humanista do Renascimento, até registros de fatos históricos contemporâneos à sua execução.

O projeto warburgiano é nomeado segundo dois deuses da mitologia grega: de um lado *Mnemosyne*, deusa da memória, do outro Atlas, portador dos céus e conhecedor dos astros, cujo nome havia se popularizado como nunca no século XIX através dos atlas científicos. Reúne, já em seu nome, duas maneiras inventadas pelo homem para defrontar-se com o incomensurável e situar-se no mundo: o mito e a ciência. *Mnemosyne* deixava claro qual o tipo de lógica temporal regeria os movimentos: o tempo da memória e seus anacronismos, surpresas e associações imprevistas. Atlas, por sua vez, aponta a longa duração – das cosmologias à geologia, olhares lançados sobre longas escalas temporais em busca de mediação entre o homem e o mundo que habita, tentando dominar. Aponta também para o modo de apresentar o conhecimento que esses atlas científicos fizeram proliferar e que havia sido impulsionado recentemente pelo advento da fotografia.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo auestas?* (knowledge). Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. *ATLAS ¿cómo llevar el mundo auestas?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fof_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-

A reprodução da imagem fotográfica possibilitou uma revolução na forma como transitavam as imagens e seu movimento em liberdade na mesa de Warburg era animado tanto pela postura do cientista, que planeja, reúne, seleciona, analisa, interpreta e relaciona, como pela postura do adivinho, do cartomante, que manipula suas cartas para “inventar vínculos, mediante ‘analogias’ interpostas, entre ordens de realidade incomensuráveis: os astros, os deuses, os animais, os homens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.33).

Como nota Leopoldo Waizbort, “Warburg pensava com imagens consteladas em montagens, e seu Atlas deveria demonstrar essa possibilidade.” (WAIZBORT, 2015, p.18). *Mnemosyne* era assim, ao mesmo tempo, uma superfície de trabalho e de exposição de ideias, mas que também demonstra uma forma de pensar que se articula por meio das imagens, produzindo um território de inesgotável movimento, pois as imagens sempre chamam novas imagens e sempre se abrem a novas constelações. Nesse movimento, abre-se também o tempo, na alternância entre as longas durações e os múltiplos instantes singulares interpostos. Abre-se um espaço de pensamento, no espaço negativo, vazio, entre os fragmentos: o intervalo [*Zwischenraum*]. Nesse espaço residem, para Warburg, as relações invisíveis e imprevistas a serem encontradas pelo montador ou pelo leitor da montagem. Nele se abre, sobretudo, o próprio pensamento ao inesperado, aos sentidos encontrados, constelados de maneira sempre instável, porque muito sensível aos atravessamentos que exigem reconfigurações. O pensamento assim apresentado, aberto como um enigma, concentra a enorme potência dos múltiplos caminhos que permite percorrer, para muito além do que as imagens, objetivamente, apresentam.

A imobilidade de atlas, como a dos corpos congelados nas imagens, é assim posta em movimento pela força da memória, que nos revela as formas como forças transformadoras e em constante transformação.

fronteiras que o definem como suporte.

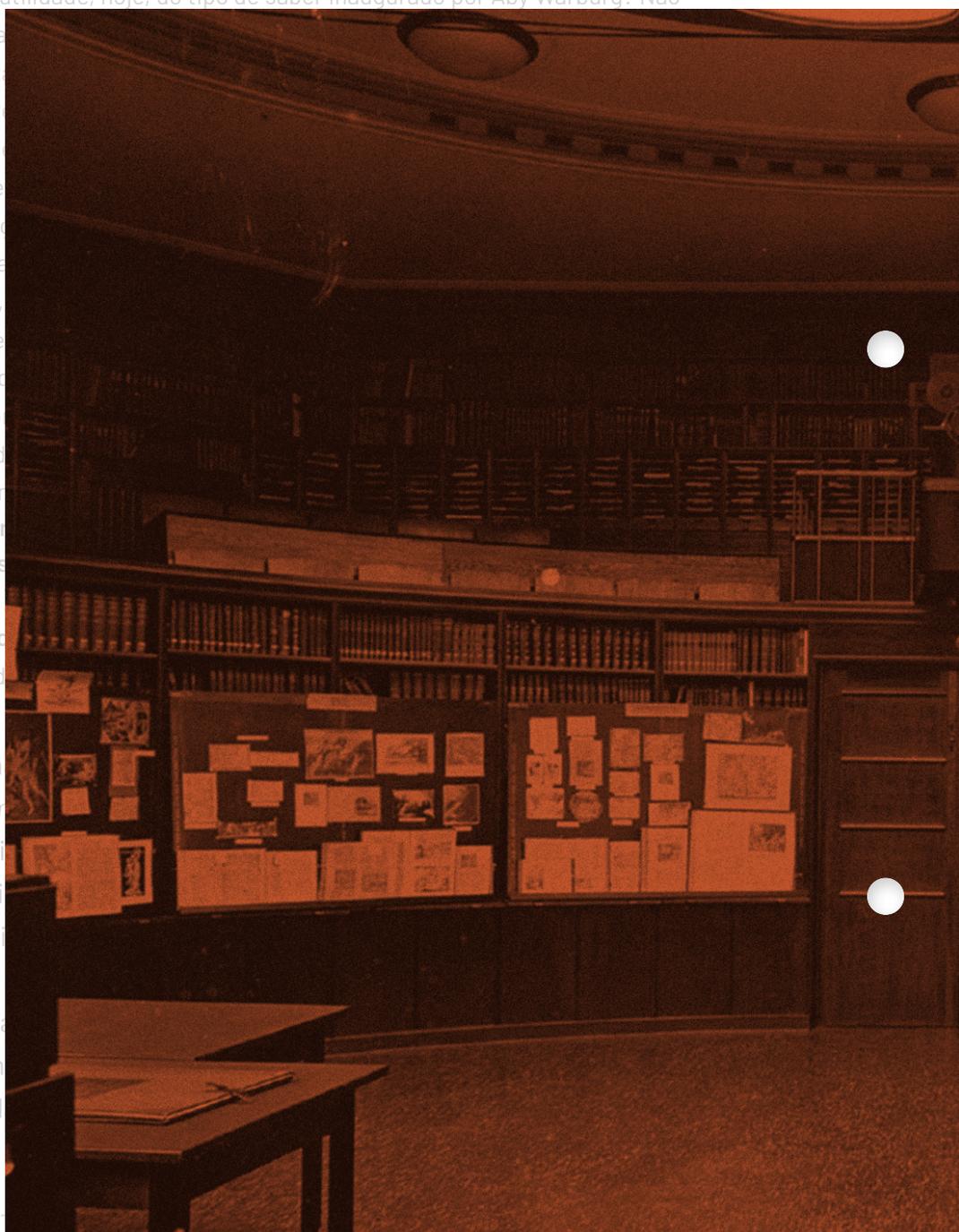
¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não

deveria
importa
não? R
pelo m
é a me
às ima
perfura
mente,
– enca
naridad
que ab
toridad
é total
territó
dimens
ras [...
sistênc
autorid

Em 2010, Didi-Huberman *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* reuniu trabalhos de arte e pensamento warburguês. Na sua posição, ressalta-se a importância dos consagrados êxitos de Warburg, mas o seu método de trabalho, do ponto de vista de um pensamento transversal, não estando



¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (knowledge). Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. *ATLAS ¿como llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-

Dispositivo aberto e plástico, *Mnemosyne* dá forma ao pensamento complexo e original de Warburg, cada uma de suas placas constituindo “o registro cartográfico de uma região da história da arte considerada simultaneamente como uma sequência objetiva e como uma cadeia de pensamentos”. [...] Em primeiro lugar, o Atlas warburgiano constitui de fato um espaço, um território feito de “regiões” que espacializam as informações e que podem ser percorridas com os olhos e a mente.

TERESA CASTRO, *La pensée cartographique des images*. (2008), p. 173 (tradução nossa)

Se Warburg [...] havia adquirido o hábito de fotografar cada montagem obtida, antes de desarrumá-la com uma nova transformação, era porque a coerência do seu gesto residia na própria permutabilidade: em suma, no incessante deslocamento combinatório das imagens, de prancha em prancha, e não num “ponto final” qualquer (que seria o equivalente visual de um saber absoluto). Com todo o rigor, não podemos nos deter num ‘resultado’, numa interpretação que é sempre modificável por direito, que espera a surpresa de uma nova distribuição que, portanto, nunca volta a se fechar numa ‘unidade’, seja qual for.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *A Imagem Sobrevivente* (2013 [2002]), p.389

fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não deveria ser importante para nós, hoje, não? Responder a essas perguntas não é pelo método de Warburg, mas é a metodologia que ele desenvolveu às imagens, que se relaciona profundamente com a arquitetura. – encenações da realidade que abrem possibilidades de autoridade. É totalitarismo territorializado em dimensões múltiplas [...] sistemas de autoridade

Em 2010, Didi-Huberman publicou *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* reuniu trabalhos de arte e pensamento warburguês em sua obra. Na introdução, resalta-se a importância dos consagrados êxitos de Warburg, mas o seu método de trabalho, do ponto de vista de um pensamento transversal, não estand

Warburg se confundia com sua biblioteca que, por sua vez, se confundia com sua forma de pensar, ou melhor, com o seu espaço de pensamento. [...] Pode-se relacionar o percurso mental de um pensamento, o espaço de pensamento, ao percurso arquitetônico do prédio e ao próprio percurso corporal feito pelos pesquisadores e leitores, ou seja, o espaço físico e corporal, o que se dava pela errância através dos livros (e dos saberes) e das estantes da biblioteca organizadas pela “lei da boa vizinhança”.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES- *Fantasmas Modernos* (2020), p. 283/290

[...] Tal qual um verdadeiro labirinto a biblioteca conduzia o leitor ao destino, levando-o de um “bom vizinho” a outro por uma série de desvios no final dos quais ele reencontrava fatalmente o Minotauro, que o esperava desde o início e que era, em certo sentido, o próprio Warburg. Os que trabalharam na biblioteca sabem o quanto tudo isto é verdade ainda hoje, apesar das concessões que no curso dos anos foram feitas às exigências da biblioteconomia.

GIORGIO AGAMBEN - *Aby W. e a ciência sem nome*. [2009 (1975), nota 8]

[...] Há um claro princípio de errância entre os livros, estantes e andares da biblioteca que possibilita aos pesquisadores criar suas próprias conexões entre diferentes saberes, entre as disciplinas voluntariamente imbricadas de forma complexa na KBW, e também permite que eles se percam [...] para assim se desprenderem de suas convicções e certezas mais arraigadas.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES- *Fantasmas Modernos*, 2020, p.286

ATLAS: PERCURSOS IMAGINÁRIOS, CIDADES EM MOVIMENTO

AM.10

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Warburg e a imagem*. Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. *ATLAS ¿como llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessa-

Herdeiro de uma rica família de banqueiros alemães, Warburg abdicou da primogenitura ainda criança, propondo a seu irmão que, em troca do posto, comprasse todos os livros que lhe pedisse. Assim foi capaz de materializar em um enorme labirinto de livros o seu pensamento: na KBW [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*], ou Biblioteca para a Ciência da Cultura, reuniu uma coleção de mais de 60 mil livros, espalhados de forma muito peculiar no edifício de quatro andares que construiu para abrigá-la, ao lado da sua casa.

A lógica de organização dos livros seguia o princípio da “boa vizinhança”: cada livro “conversava” com seu vizinho, através de “relações íntimas e secretas”, sempre emergindo a cada deambulação pelos corredores. Cada andar do edifício correspondia a uma grande seção, criando um percurso ascendente que vai da Imagem (*Bild*) à Ação (*Drômera*), passando pela Palavra (*Wort*) e pela Orientação (*orientierung*) – ou “da magia e da cosmologia a uma compreensão racional do cosmos, do feiticeiro à ciência médica, da astrologia à astronomia, em suma, um processo de desenvolvimento em direção à ciência, cujas etapas iniciais são um pensamento mítico, ele mesmo já esclarecimento.” (WAIZBORT, 2015, p.17).

A biblioteca foi transferida para Londres em 1933, após a morte de Warburg e em função da ascensão do regime Nazista. Seu imenso labirinto é até hoje regido pelos mesmos princípios moventes criados por seu idealizador, convocando o pesquisador a se perder pelas prateleiras e corredores, com a postura do “cientista aventureiro”, como chamava. Um caminhar errante por entre o vasto conhecimento reunido, que se por um lado abria – e ainda abre – infinitos caminhos possíveis a percorrer, induz sutilmente o pesquisador a tecê-los na lógica warburguiana de pensamento, seus grandes temas, inquietações e percursos de pensamento. Ao transformar, assim, seu pensamento em espaço-movimento (JACQUES, 2001, p.149), transforma-se, ele mesmo, em fantasma, até hoje assombrando as prateleiras e também as fronteiras do conhecimento.

fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

de rasgaduras no tecido da tradição científica ocidental – particularmente no campo da história da arte, mas não só.

Qual a utilidade, hoje, do tipo de saber inaugurado por Aby Warburg? Não

deveria
importa
não? R
pelo m
é a me
às ima
perfura
mente,
– ence
naridad
que ab
toridad
é total
territó
dimens
ras [...
sistênc
autorid



Em 2010, Didi-Huberman publicou *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* reuniu trabalhos de arte e pensamento warburguês. Na sua introdução, ressalta-se a importância dos consagrados êxitos de Warburg, mas o seu método de trabalho, do ponto de vista de um conhecimento transversal, não estando

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *ATLAS ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* (transl. do francês por Didi-Huberman). Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>> (tradução e grifos nossos)

¹⁷ Id. *ATLAS ¿como llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 18.10.2019. (tradução nossa)

Seguimos então, provocados pela potência política e criativa dessa forma de operar o conhecimento que, ao colocar em liberdade e movimento os elementos heterogêneos que constituem os objetos de interesse da pesquisa, transitando entre o visual e o textual, nos permite construir o pensamento por atravessamentos, de forma ao mesmo tempo experimental e crítica. O caráter movente e instável inerente a toda montagem guarda ainda uma importante capacidade de desmontar o estado das coisas, os pressupostos consolidados, os caminhos esperados a seguir. Por introduzir no saber, ainda segundo Didi-Huberman, “a dimensão do sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem”¹⁸, o pensamento por imagens, por montagens, por experimentações editoriais, ou seja, por atlas, pareceu-nos também uma potente forma de contrapor a suposta neutralidade dos planos e “diagnósticos” urbanísticos, em que camadas importantes da experiência subjetiva da cidade são postas à margem em nome dos rigores da objetividade e racionalidade da técnica. Mas não só: a “capacidade extraterritorial de atravessar fronteiras” entre disciplinas, no gesto de rasgar proposto por Didi-Huberman, nos revelou um caminho em potencial para realizarmos as desejadas aproximações entre saberes e fazeres artísticos e gráfico-editoriais com aqueles do campo da arquitetura e do urbanismo. Nesse movimento, nos interessou não apenas analisar e criticar, mas também propor por meio do trabalho aberturas ao modo de pensar as cidades em âmbito acadêmico. Acreditamos que os demasiados enrijecimentos normativos que se lançam sobre os conteúdos nesse contexto, sob a justificativa de torná-los mais confiáveis e acessíveis, acabam por tolher importantes espaços de experimentação criativa, pensando a forma como manifestação indissociável do conteúdo e potencializadora deste – algo que chama particular atenção se considerarmos a proximidade entre os ofícios e instrumentos da arquitetura e do urbanismo com os fazeres da arte.

Assim, partimos em busca de um conjunto heterogêneo de experiências, a serem realizadas por nós e que foram realizadas por outros, para colocarmos em movimento, em busca de relações que nos ajudassem a revelar tais potencialidades. Tendo a cidade de um lado e o atlas do outro, fomos encontrando trabalhos no campo da história e da antropologia urbana, das artes visuais e da fotografia, partindo do livro como interesse inicial, mas sempre entendendo como porosas as fronteiras que o definem como suporte.

¹⁸ Id. 2013 [2011], p.12

TEMPOS E ESPAÇOS NA CIDADE E NO LIVRO

Pensados em seu sentido mais tradicional, como gênero editorial e científico, os atlas aparecem nas discussões acerca da cidade quase sempre associados à perspectiva histórica da morfologia urbana, pelo caráter documental de seus conteúdos e pelo modo de pensar a cidade através da sua visualidade. Os atlas nos apresentam, através dos seus conjuntos de imagens, o exercício da imaginação lançado de diferentes formas e em diferentes momentos históricos sobre as cidades, por meio de ilustrações, cartografias históricas e temáticas, diagramas estatísticos e demográficos, genealogias, perspectivas e cenas emblemáticas, entre muitos outros. Essa tradição se desenvolve no final do século XVI, impulsionada pelos progressos da reprodução mecânica - a imprensa tipográfica, inventada no século anterior, permitia a reprodução detalhada de cartografias, ilustrações de paisagens e plantas de cidades e continentes, que vinham naquele momento se constituindo como objetos de colecionador. Essa forma de construção visual do saber, distribuído espacialmente ao longo das páginas de um livro, se apoia, segundo a pesquisadora e professora de teoria das imagens Teresa Castro¹⁹, em uma dupla base tecnológica: "as tecnologias de reprodução mecânica e as possibilidades oferecidas pelo livro enquanto tecnologia intelectual."²⁰

Dispositivo espacial de triagem da informação, o atlas assume-se como um espaço gráfico no qual se encontram reunidos e organizados, de acordo com uma lógica própria, um conjunto de dados visuais. Mas os atlas são também uma forma de visualizar e de pensar o conhecimento por meio do espaço: realizar um atlas é, potencialmente, organizar uma série de percursos em função de critérios (alfabéticos, geográficos, naturais, iconográficos) muito diferentes.²¹

Ulises Carrión, artista mexicano pioneiro na criação e no pensamento do livro enquanto obra de arte, propõe pensá-lo para além do seu aspecto de mero contenedor de textos, definindo-o como, entre outras coisas, uma sequência autô-

¹⁹ Professora de estudos cinematográficos e audiovisuais na Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Teresa Castro pesquisa atravessamentos entre a cartografia, os atlas e o cinema.

²⁰ CASTRO, Teresa. **Percorrer e Possuir o Mundo**: Os Atlas De Imagens e a experiência epistemológica Do Olhar. Cadernos de História da Ciência, 2015, p.41

²¹ *ibid.*, p.44

noma de tempos e de espaços²², um encadeamento criado a partir da sucessão de espaços preenchidos e vazios em suas páginas. Cada página virada, acrescenta Paulo Silveira - um dos mais importantes críticos e pesquisadores do livro-de-artista no Brasil - , “conta com a memória das impressões passadas e com a expectativa das impressões futuras”²³. A sequencialidade das imagens, como no cinema, constrói ritmo, discurso, dramaticidade e imersão. A narrativa visual, diz Silveira, “é uma especialização espaço-temporal da narração. É uma espacialização do relato”²⁴. O espaço vazio nas bordas da página, aberto à acomodação dos dedos e inscrição dos pensamentos, o intervalo entre uma imagem e outra, é uma dos aspectos mais sutis e ao mesmo tempo mais potentes dessa forma de criação. Tiragem, impressão, encadernação, formato, cores, técnica de impressão, paginação, texto e imagem são algumas das ferramentas com que se pode compor uma obra editorial.

Segundo Waltercio Caldas, artista visual que explorou plasticamente e conceitualmente o livro em muitas de suas obras, a criação de um livro de imagens extrapola a criação da imagem em si e vai tratar do fato de que “produzir imagens significa produzir sentido, dimensão, continuidade gráfica e a explicitação de certas questões através da relação de uma imagem com a outra”²⁵. Caldas se interessa pelo que chama de “estado de imagem das coisas”, que se produz a partir de um duplo filtro, um fotográfico e outro gráfico, quando um objeto é representado em um livro. O livro, já em si um objeto, constitui-se como algo que extrapola seu papel meramente funcional e de veículo para um outro meio (a fotografia) e se converte numa continuidade poética daquilo que é colocado em relação através das suas páginas.

²² Em 1975, o artista mexicano escreve um manifesto intitulado “A nova arte de fazer livros”, considerado um importante marco nos estudos do que se convencionou chamar de “livro de artista”. Carrión fala do “novo livro”, referindo-se ao livro pensado a partir da ocupação do espaço pelo conteúdo, seus aspectos materiais e temporais implicados na leitura e manuseio do objeto, contra o livro pensado como “saco de palavras” (CARRIÓN, 2011, [1975]).

²³ SILVEIRA, Paulo Antônio. **A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p.72

²⁴ SILVEIRA, Paulo Antônio. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS: Porto Alegre, 2008. p. 309

²⁵ *Waltercio Caldas | Fotolivro de cabeceira: série de encontros promovida pelo Instituto Moreira Salles*. A conversa com Waltercio Caldas aconteceu em 23 de junho de 2018 no IMS Paulista e está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aRW3iWsGn7w>>

A composição de um livro de imagens, quando voltado para a cidade, fragmenta o espaço apresentado, delimitando e induzindo “um movimento no espaço do livro alusivo ao próprio movimento no espaço geográfico”, diz Tereza Castro²⁶, dando forma, assim, “a uma viagem visual, governada por ritmos particulares e convidando à circulação do olhar”. “Espaços em movimento inaugurando temporalidades, um quase-cinema se estendendo pelas páginas vistas como ‘superfícies rolantes’”, nas palavras de Sônia Salzstein, citadas por Edith Derdyk²⁷, sobre os livros de Caldas. Georges Didi-Huberman, na mesma linha, abre o seu livro sobre o atlas warburgiano descrevendo a experiência de leitura dos atlas, em seu sentido tradicional:

Não se “lê” um atlas como se lê um romance, um livro de história ou uma dissertação filosófica, da primeira à última página. [...] um atlas raramente possui uma forma que se possa tomar por definitiva [...] dificilmente se constitui por “páginas” no sentido habitual do termo: será antes por tabelas, por pranchas, onde se encontram dispostas imagens, pranchas que consultamos com um fim específico ou que folheamos por prazer, deixando divagar, de imagem em imagem e de prancha em prancha a nossa “vontade de saber”.²⁸

Por sua capacidade de unir o potencial do livro em propor percursos e o potencial das imagens e das páginas em desmontar a linearidade da leitura²⁹ – o atlas nos apontou um caminho para explorar o conhecimento das cidades como quem explora – e se perde por – suas esquinas. Um método de aproximação coerente com a complexidade do seu objeto de estudo, heterogêneo, polifônico, sempre inacabado e, por isso, avesso às sínteses unificadoras e totalizantes que o pensamento hegemônico no campo do urbanismo insiste em reiterar. Entre a sucessão planejada e o embaralhamento imprevisto, o encadeamento entre as imagens produz sentido através do percurso – um sentido produzido nos intervalos, pela imaginação. A diagramação e a disposição do conteúdo ao longo das páginas de

²⁶ CASTRO, op. cit., m p. 43

²⁷ Edith Derdyk é artista visual, escritora, designer gráfico e importante pesquisadora das relações entre o espaço gráfico da página e o espaço arquitetônico, por meio de livros-de-artista e instalações.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

²⁹ O tradicional formato codex, que sucede o pergaminho, introduz com a fragmentação do conteúdo em páginas, essa nova forma de leitura que permite à mão ir e voltar livremente na leitura.

um livro de imagens voltado para a cidade, bem como seu formato, os percursos lineares, seriados ou multidirecionais que permite, assim como os tempos que cada forma e cada conteúdo podem engendrar e possibilitar como experiência, nos parecem assim constituir potentes ferramentas para o estudo de contextos urbanos. Uma forma instigante de explorar as cidades em busca dos sentidos escondidos sob os conjuntos de imagens que criamos para representá-las, apresentá-las e sobretudo imaginá-las, visualizando não apenas o que é dado, mas também os sentidos ocultos que irrompem dos intervalos e surpreendem o olhar que, treinado a ver a cidade como sua representação, confunde o “real” com o seu reflexo.

ESCAVAR E EXPLODIR

Nos propomos então a um duplo movimento: escavar as imagens como quem remexe a terra e desenterra sentidos na profundidade do tempo, para manipulá-los em busca de provocar lampejos, faíscas e explosões. Numa das primeiras leituras que encontramos, uma poderosa imagem de pensamento proposta por Didi-Huberman para falar dos atlas nos impregnou de uma forte intuição poética, um reservatório de potência imaginativa e criativa que se manteve pulsante e foi se desdobrando em diferentes sentidos ao longo do processo:

[...] o atlas, sob uma aparência utilitária e inofensiva, bem poderia revelar-se, para quem olha com atenção, um objeto dúplice, perigoso ou mesmo explosivo, ainda que inesgotavelmente generoso. Numa palavra, **uma mina**.³⁰

A dupla imagem proposta por Didi-Huberman – desse algo que se esconde sob o visível para logo explodir diante dos nossos olhos – ativou ainda a memória das imagens criadas por Michelangelo Antonioni para a cena final de *Zabriskie Point*, longa-metragem de 1970³¹. Em uma sequência de cinco minutos, que primeiro se lê como um gesto de violência contra o *establishment* – os movimentos de contracultura, em ebulição naquele momento, são o pano de fundo da trama –, com

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11 (grifo nosso)

³¹ ZABRISKIE POINT. Direção: Michelangelo ANTONIONI. Produção: Carlo Ponti e Harrison Starr. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Franco Rossetti, Sam Shepard, Tonino Guerra e Clare Peplo. Estados Unidos da América: Metro-Goldwin-Meyer, 1970 (113 min).

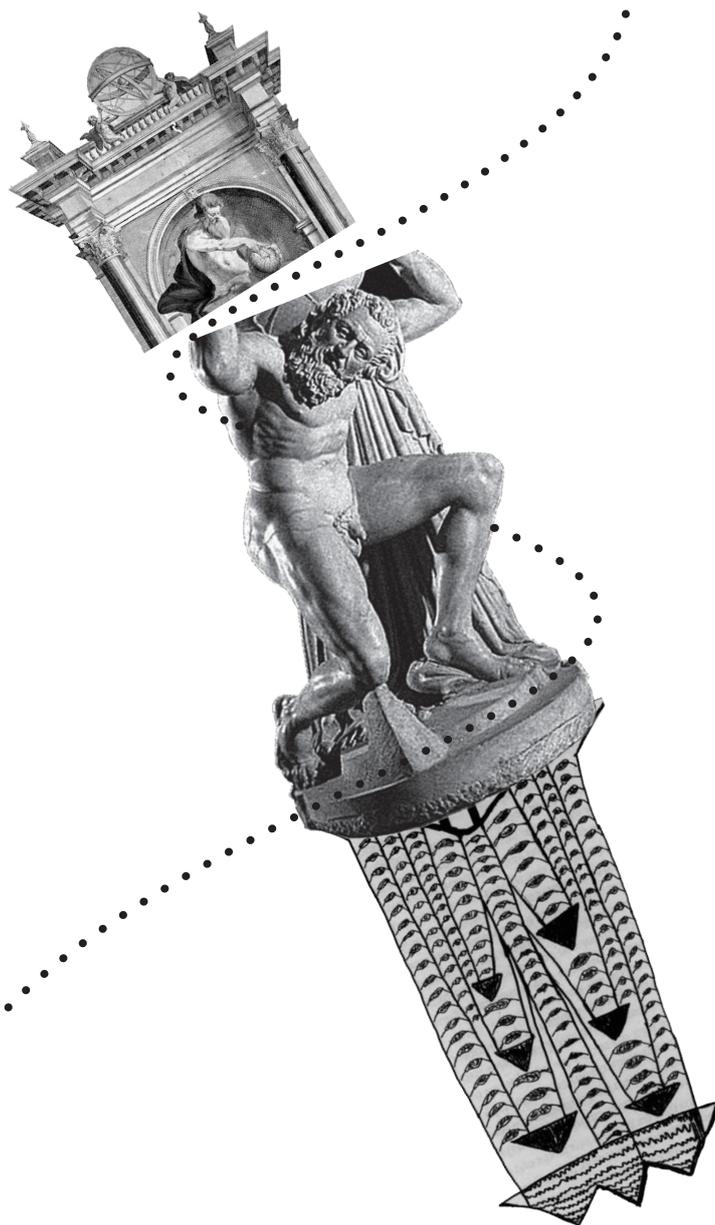
a explosão de uma mansão burguesa de arquitetura moderna pertencente ao patrão da protagonista, um especulador do mercado imobiliário, o sentido vai aos poucos se transformando diante dos nossos olhos. Ao som de guitarras e berros estridentes da banda inglesa de rock progressivo Pink Floyd, uma sucessão de cenas em super slow motion mostram a explosão de bens de consumo típicos do modo de vida norteamericano. Aos poucos, o enquadramento, a trilha e o movimento super lento - a montagem - vão transformando a explosão em uma dança. Os últimos objetos a serem explodidos são estantes com centenas de livros, que lentamente voam em nossa direção. A imagem, por sua vez, convoca uma outra: nos lembra uma revoada de pássaros que, ao levantarem vôo dos galhos de uma árvore, criam a ilusão (ou a metáfora) da sua fragmentação e expansão para a dimensão do movimento.

A ambiguidade dessa montagem onírica³², que faz colidir movimentos de ruptura, dança e revoada, inspira o gesto que pretendemos empreender aqui. É importante ressaltar que não é a nossa intenção, ao evocarmos a metáfora da explosão, fazer qualquer tipo de apologia a gestos meramente destrutivos, de negação ou ataque ao pensamento científico. Sabemos dos riscos de criticar a razão científica em tempos de obscuro negacionismo, mobilizado por interesses políticos e econômicos de viés neofascista e privatista. Ao contrário de negar a razão, propomos um movimento de abertura, no sentido do gesto de perfuração proposto por Didi-Huberman, que possa criar novos espaços de contaminação das formas de expressão tidas como “científicas” por aquelas artísticas; para que os aspectos visual e tátil possam ampliar as potencialidades expressivas do discurso acadêmico para além do que comportam os códigos de representação e normatização com os quais somos treinados a formatar as nossas ideias; e para que, por fim, se possa fazer dançar o pensamento científico voltado ao espaço urbano, implicando o movimento do corpo e a subjetividade do pesquisador na construção dos processos que configuram a pesquisa.

³² Um corte abrupto nos leva de volta à imagem da protagonista em frente à casa, que não mais aparece, deixando em aberto a interpretação sobre a explosão ter ocorrido no espaço “real” ou imaginário.

II. ESCAVAÇÕES:

o enigma



da
montanha



O nome próprio é um mito porque procura articular o inarticulável; o nome próprio é a proximidade do inarticulável. No nome próprio somos próximos do inarticulável e o inarticulável nos é próximo, e é no pensamento que festejamos essa proximidade. O pensamento é uma experiência exuberante e eufórica ao mesmo tempo que é uma experiência tenebrosa e apavorante, exatamente porque festeja a proximidade do inarticulável.

VILÉM FLUSSER¹

“Olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido. [...] não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente”.

GEORGES DIDI-HUBERMAN²

[...] a solução do mistério sempre é inferior ao mistério. O mistério participa do sobrenatural e até mesmo do divino; a solução, da prestidigitação.

JORGE LUÍS BORGES³

O que se entende quando se diz “atlas”? Qual a percepção que se tem dessa palavra e de que nos serve, hoje, mobilizá-la para pensar as nossas cidades? Nos fizemos essa pergunta e a fizemos também a outras pessoas, direta ou indiretamente, ao longo dos últimos anos em que estivemos envolvidos com esta pesquisa. O vasto campo de significados, práticas e saberes que se expandem a partir desse vocábulo, cujos registros mais antigos remontam a pelo menos 3 mil anos, apresentou-se a nós com enorme potência a ser explorada. Um campo vasto e complexo que, como um labirinto, nos ofereceu uma profusão de caminhos e possibilidades, bem como o sempre iminente risco de nos perdermos – o que algumas vezes aconteceu.

Se por um lado abundam obras e pesquisas intituladas ou categorizadas como atlas nos mais diversos campos do conhecimento, são relativamente raros os trabalhos que se debruçam sobre as potenciais contribuições que essa forma de articular ideias oferece ao desenvolvimento e ao compartilhamento do pensamento⁴. Essa “forma de pensar destinada a recolher, em imagens, a dispersão – mas também a secreta coerência do nosso mundo”⁵ ocupa, há pelo menos cinco séculos, um lugar central na cultura ocidental, no limiar entre arte e ciência. Pela forma como reúnem, montam e apresentam ideias, os atlas vão além de um mero

¹ FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo: Annablume, 2011 [anos 50-60], p.101

² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017 [2001], p.40/67

³ BORGES, 1999 [1949], p.673

⁴ Destacamos no campo do urbanismo, além das pesquisas de Paola Berenstein Jacques e Xico Costa - referências centrais a este trabalho e que aparecerão ao longo de todo o texto -, as pesquisas dos professores Ricardo Trevisan (LabeUrbe, FAU-UNB) e Gilberto Corso Pereira (PPGAU-FAUFBA / PósGeo-UFBA). Demonstrando as múltiplas possibilidades de exploração desta fonte inesgotável de produção de conhecimento que são os atlas, ambos os trabalhos mobilizam esta ferramenta para operar campos distintos de interesse de seus pesquisadores. Gilberto Corso Pereira não estuda propriamente a forma de pensar por atlas, mas a emprega para operar um conteúdo, partindo de um entendimento mais tradicional da cartografia, enquanto meio para a comunicação entre técnicos através da visualização espacial de dados, dedicando-se ao desenvolvimento de um software (Atlas Digital Salvador, de 2006, disponível em CD-ROM) que possibilita a visualização interativa de diferentes dados sobre o território da cidade de Salvador. Já Ricardo Trevisan parte de um referencial epistemológico próximo do nosso, mobilizando teóricos como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman para evocar a técnica da montagem como modo de fazer e pensar as cidades. O objetivo principal da pesquisa Atlas de Cidades Novas no Brasil Republicano, coordenada por Trevisan, é encontrar novas formas de explorar o extenso e notável arquivo de documentos que reuniu em pesquisas anteriores acerca das cidades planejadas brasileiras.

⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 86

gênero editorial e se constituem como uma verdadeira “tecnologia intelectual”⁶, ou um “gênero epistêmico”⁷ que articula as mais diversas técnicas e linguagens, da cartografia ao cinema. Apresentam uma possibilidade de compreender não apenas o pensamento dos seus autores em torno do campo específico ou abrangente de ideias a que se dedicam em suas montagens, mas ao próprio modo como o pensamento científico, principalmente a partir do século XVIII na Europa, articula diferentes *regimes de racionalidade*⁸.

Os atlas se constituem como importantes documentos da nossa cultura e, como tal, são também “documentos de barbárie”, na conhecida definição de Walter Benjamin. Sua história se confunde com a história da modernidade ocidental⁹ que, por sua vez, é indissociável da colonialidade e da constituição do conhecimento científico e acadêmico. Forjada nos centros de poder europeus como forma de pensar que afirma uma herança cultural montada a partir de apropriações de culturas greco-romanas, a racionalidade científica operou de forma violenta em seu processo de expansão rumo a outros territórios, num duplo movimento de descobrimento e recobrimento do mundo. A racionalidade pressupõe uma espécie de libertação do homem das angústias e opressões supostamente promovidas contra nós por nossa própria subjetividade. De Platão a Kant ergue-se, assim, no ocidente, o grande muro da razão, delimitando um campo e empurrando para as margens – ou exterminando – concepções de mundo operadas a partir de outras lógicas, como as da magia, da fantasia, da imaginação ou da emoção. Impulsionado e justificado pela ideia de salvar a humanidade de si mesma ao afastá-la das suas manifestações mais sensíveis e selvagens, que a aproximariam das outras espécies

⁶ CASTRO, 2015, p.41

⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011]

⁸ Na publicação *Objectivity* (Zone Books, Nova York, 2007) os pesquisadores norte-americanos Lorraine Daston e Peter Galison constroem uma genealogia da categoria científica da objetividade a partir do discurso visual dos atlas científicos publicados entre o final do século XVIII e o início do século XX. No estudo, os pesquisadores se utilizam das imagens de diversos atlas para caracterizar diferentes regimes de racionalidade, desde as *imagens-modelo*, que tecem sínteses modelares a despeito da diversidade real dos elementos representados, passando pela separação kantiana entre subjetividade e objetividade e a suposta autonomia da razão, até chegar às abordagens estruturalistas possibilitadas no início do século XX pelas comparações visuais que a reprodutibilidade técnica das imagens, através da fotografia, permitiam.

⁹ Sabemos que há atlas muito anteriores ao século XV, mesmo que não nomeados como tal, em países de cultura oriental. A exploração destes “pré-atlas” se constitui como instigante caminho a explorar em futuras caminhadas dessa pesquisa.

animais, o projeto civilizatório europeu partiu, do século XV em diante, rumo ao recobrimento de outros mundos, sujeitando, aniquilando e marginalizando sempre que possível todas as formas de vida alheias às suas concepções essencializantes e forçosamente universais de mundo. Como observa Vladimir Safatle:

[...] todos esses dispositivos de pensamento eram peças de um profundo identitarismo branco que visava não apenas jogar na invisibilidade formas outras de vida, mas principalmente impedir que essa experiência de descentramento produzida pelo contato com a alteridade implicasse um processo efetivo de transformação. O pretense universalismo dessas formas de pensar era, na verdade, um sistema defensivo contra a força de descentramento própria a um mundo em expansão potencial.¹⁰

Essa suposta autonomia da razão, que forja a superioridade da raça humana sobre todas as demais é o que cria, segundo Ailton Krenak, a ideia de *humanidade*. Nessa cosmovisão ocidental caberia ao planeta o papel de dar suporte e fornecer matéria prima para subsidiar o “des-envolvimento” do homem, ou seja, para a sua desconexão ontológica e sensível do que Krenak chama de *Organismo Vivo da Terra*.

Observando a tradição do atlas a partir dessa perspectiva crítica, não pretendemos aqui simplesmente reafirmar um dispositivo de poder enquanto tal, mas antes miná-lo através de sutis escavações nos subterrâneos escondidos sob suas coleções de imagens, produzidas para edificar essa sólida estrutura. No dicionário Houaiss, entre os muitos sentidos e sinônimos da palavra *mina*, encontra-se a ação de *minar*, “abalar a firmeza de um terreno, uma construção [...] corroer aos poucos”, através de escavações ou infiltrações subterrâneas¹¹. É esse o gesto que nos inspira no presente capítulo: escavar sentidos ocultos que nos ajudem não a elucidar, mas a revolver a terra e assim desestabilizar certezas, ao percorrermos alguns dos espaços e tempos do infindável enigma que se desdobra a partir da palavra *atlas*. Encontrar, seguindo a provocação de Didi-Huberman, sob sua “aparência utilitária e inofensiva”, os explosivos demolidores de estabilidades forjadas, no sentido reivindicado por Michel Foucault à atividade do historiador:

¹⁰ SAFATLE, Vladimir. **Identitarismo Branco**. El País Brasil, edição online, 04 de Setembro de 2020. Opinião. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/opiniaao/2020-09-04/identitarismo-branco.html>>. Acesso em 25/10/2020.

¹¹ MINAR. In: HOUAISS, Antônio. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2008.

A história será 'efetiva' na medida em que introduza o descontínuo no nosso próprio ser. Dividirá os nossos sentimentos; dramatizará os nossos instintos; multiplicará o nosso corpo e opô-lo-á a si mesmo. Nada deixará abaixo de si que tenha a estabilidade reconfortante da vida ou da natureza; não se deixará levar por qualquer obstinação muda rumo a um fim milenário. Minará aquilo sobre o qual gostamos de a fazer repousar e encarnizar-se-á contra a sua pretendida continuidade. O saber não foi feito para compreender, foi feito para operar cortes.¹²

Por isso não almejamos delimitar de forma precisa o nosso objeto, como já dissemos, nem muito menos definir de maneira exaustiva seus usos e significados no longo tempo de sua existência. Ao invés disso, pretendemos, inspirados pelo método warburgiano e pela postura do cientista aventureiro, traçar alguns caminhos tortuosos, errantes, e por meio dessa caminhada apenas começar a sondar pontos de um território que sabemos ser demasiadamente vasto para ser abarcado por uma pesquisa desta natureza e duração.

Percebemos no decorrer da pesquisa, que é característica dos atlas uma vocação para a monumentalidade, no sentido de uma ampla abrangência, seja do número de objetos para o qual se voltam ou dos tempos e territórios que abarcam seus conjuntos ou coleções. Mas por outro lado os caracteriza também o aspecto lacunar, próprio das imagens que operam. Os Atlas reduzem o mundo, o corpo, o cosmos, ao tamanho de um livro, oferecendo-os ao nosso manuseio. Podemos deixar a curiosidade vagar por seus tempos e espaços graças às suas descon continuidades, compondo assim as nossas próprias rotas objetivas ou errantes. Os espaços vazios – o que fica de fora – são, assim, imprescindíveis: viabilizam a ambição pela amplitude, ao passo que possibilitam as aberturas necessárias para que entre em ação a nossa imaginação. O "princípio-atlas", segundo Georges Didi-Huberman, "é algo parecido com um jogo de crianças", um tipo de leitura regida pela lógica imaginação e da fantasia, que busca analogias e conexões com a liberdade intelectual e sensível, tão característica da infância.¹³

O enorme acúmulo de conhecimento visual possibilitado por esta tradição acerca de processos políticos, históricos e epistemológicos da cultura ocidental, pelo menos nos últimos 5 séculos, constitui um precioso acúmulo de ideias que

¹² FOUCAULT, Michel apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 258

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 14

atravessa tempos, sedimentadas como numa jazida – outro sinônimo da palavra mina – de infinitas camadas, que com esta pesquisa apenas começamos a explorar. A escavação produz movimento, instabilidade e transformação das superfícies enquanto está em ação. Revolver um solo para oxigená-lo, desenterrar, fertilizar e fazer nascer novas ideias, cultivando e hibridizando as antigas. É sobre esse terreno sempre movediço que assentamos a nossa pesquisa, recalculando a cada passo o trajeto no tatear das ideias e dos novos sentidos encontrados, colecionados e constelados.

UM DUPLO

A atribuição de sentido mais comum que se faz à palavra *atlas* hoje talvez seja aquela que nos remete aos atlas geográficos escolares, povoados por cartografias temáticas, gráficos estatísticos e imagens de paisagens e povos do mundo; um instrumento para reunir o conhecimento cada vez mais vasto que produzimos e acumulamos sobre o planeta em que vivemos; uma espécie de "janela para o mundo". Mas essa também é uma percepção geracional e, aparentemente, cada vez mais obsoleta. Se os primeiros atlas apresentavam o mundo desconhecido aos seus leitores – das estruturas microscópicas às redes anatômicas, do contorno dos continentes aos limites históricos das cidades –, ao longo dos séculos sua função e importância foram sendo deslocadas, à medida que outros meios e novas tecnologias apresentavam novas formas de conexão com o mundo e com o conhecimento.

Atualmente, ferramentas tecnológicas amplamente acessíveis, como por exemplo a plataforma online *Google Earth*, "o globo terrestre mais detalhado do mundo"¹⁴, oferecem ao nosso manuseio, a qualquer tempo, todo o planeta mapeado em diferentes camadas de informação visual – fotografias de satélite, modelos tridimensionais, cartografias e registros fotográficos do ponto de vista do observador, atualizados periodicamente.¹⁵ Se o mecanismo de busca do Google foi o

¹⁴ A frase aparece em destaque na página inicial da plataforma virtual <<https://www.google.com.br/intl/pt-BR/earth/>>, seguida dos seguintes subtítulos, que se acendem junto com imagens no fundo da tela: "escale as montanhas mais altas", "descubra cidades pelo mundo" e "explore os desfiladeiros mais profundos do mundo" - promessas similares às dos atlas impressos de algumas décadas atrás.

¹⁵ As centralidades políticas e econômicas de cada país e cidade determinam quanto mais ou menos informações são acessíveis na plataforma – como, aliás, sempre foi também o caso dos atlas geográficos e das cartografias, via de regra. Cidades como Nova York têm grande parte dos seus edifícios modelados tridimensionalmente e é possível percorrer, além de praticamente todas as suas ruas na modalidade *Streetview* (fotografias em sequência, do ponto de vista do observador), também

golpe de misericórdia na longa tradição das enciclopédias, os atlas geográficos impressos hoje lutam contra sua completa obsolescência diante do advento de ferramentas como o *Google Earth*, oferecendo por meio da concisão e da confiabilidade das equipes e instituições envolvidas em sua organização uma contraposição ao fluxo tormentoso e ininterrupto de informações de origem duvidosa que circula fora deles. Se antes os atlas geográficos se ofereciam como meios para a ampliação do nosso olhar ao cada vez mais vasto conhecimento produzido sobre o mundo, hoje advogam por uma necessidade de enquadramento. Mas ainda assim parecem cada vez mais anacrônicos, no ocaso da sua longa existência, diante desse "holograma" da Terra que se oferece a nós em três dimensões - imagem antevista pelo fotógrafo italiano Luigi Ghirri ainda em 1969, ao se deparar com as primeiras fotografias feitas do nosso planeta desde o seu exterior pelos astronautas da Apollo 11, que viajavam rumo à Lua. Tomado pela vertigem dessa visão, que lhe remeteu ao famoso conto de Jorge Luis Borges, *O Aleph*¹⁶, Ghirri viu nessa imagem a alegoria de um novo olhar, um "olhar total", que continha

[...] simultaneamente todas as imagens precedentes, incompletas, todos os livros escritos, todos os signos decifrados e indecifrados. Não era apenas a imagem do mundo, mas a imagem que continha todas as imagens do mundo: grafites, afrescos, pinturas, escritos, fotografias, livros, filmes. Ao mesmo tempo, a representação do mundo e todas as representações de mundo de uma só vez. No entanto, esse olhar total, esse redescrever tudo, anulava mais uma vez a possibilidade de traduzir o hieróglifo total. O poder de conter tudo desaparecia diante da impossibilidade de ver tudo de uma só vez. O evento e sua representação, ver e estar contido, tudo isso se rerepresentava mais uma vez ao homem como insuficiente para resolver as indagações de sempre.¹⁷

muitas vias peatonais. Cidades mais periféricas, por outro lado, não dispõem desta modalidade de visualização sequer em suas principais avenidas. A atualização periódica das imagens de satélite e o nível de nitidez e aproximação permitidas também varia segundo a mesma condição, o que por um lado "protege" essas cidades da excessiva captura de dados por parte desse dispositivo. A lógica de coleta e sistematização algorítmica de dados cada vez mais abrangentes e complexos pelas chamadas *Big Techs* (Google, Facebook, Twitter, etc) é o principal meio propagação de hábitos de consumo atualmente e sua lógica avança sobre a cidade, almejando capturar o máximo possível da sua superfície visível.

¹⁶ *O Aleph* (BORGES, 1999 [1949]) conta a história de um aspirante a escritor que tinha em seu porão um ponto no espaço que, visto de determinado ângulo específico, revelava uma pequena esfera de dois ou três centímetros em que era possível ver, em simultâneo e com clareza, todos os pontos do universo.

¹⁷ GHIRRI, Luigi. Fotografia e Representação do Exterior. In: GHIRRI, 2013 [1986]. p. 248

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o holograma da Terra - um duplo em tudo idêntico - no espaço”¹⁹. Diante dessa imagem, diz Ghirri, só podemos sentir vertigem, impotência, perplexidade. Sua reação frente a isso, no entanto, não é a da paralisia, mas a da ação: partir rumo à cidade e, através da fotografia, decompor as camadas de imagens sobrepostas em sua paisagem, expondo-a pelo avesso, mostrando suas frestas e jogando com os intervalos entre os planos visuais e simbólicos. Num mundo em que, segundo ele, tudo havia sido fotografado, restaria-lhe partir em busca dos ícones e símbolos do complexo enigma que se engendra nas sobreposições e reflexos entre o real e a sua representação por meio das imagens.

Entre as muitas exposições e livros de fotografia organizadas e publicadas por Luigi Ghirri, uma se chama justamente *Atlas*, acompanhada de um segundo título: *Fim de semana*. Partindo de memórias da sua infância, quando brincava de viajar pelos atlas geográficos que tinha em casa, Ghirri propõe uma viagem pelos ícones impressos em cartografias de diferentes atlas, transformados em paisagens gráficas pelos enquadramentos selecionados. As viagens provocadas no público que visita a exposição ou folheia o livro seriam assim realizadas não através da mera percepção visual de paisagens e territórios representados por fotografias ou cartografias, como é tradicional nesses objetos. O que Ghirri busca provocar no espectador é antes uma viagem particular através das camadas de memória que cada signo lhe provoca, apostando nas atribuições de significado que se condensam nos ícones, textos e texturas das cartografias; uma “viagem ao interior dos signos, das imagens”²⁰.

O atlas é o livro, o lugar em que todos os sinais da terra, dos naturais aos artificiais, estão convencionalmente representados: montes, lagos, pirâmides, oceanos, cidades, aldeias, estrelas, ilhas. Nessa totalidade de escrita e descrição, encontramos o lugar em que moramos, o lugar onde gostaríamos de ir, o percurso a ser feito [...] Mediante uma inevitável as-

¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. Week end / Atlante. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também as possibilidades de sobreposição de imagens até que a paisagem se torça e se dobre literalmente diante de nós, como se a mão tivesse substituído o



se desdobra literalmente diante de nós, como se a mão tivesse substituído o

ir, segundo Ghirri, o real não é o espaço da significação, mas o espaço da significação por meio das cartografias e memórias. Dobramos as paisagens, dobramos o espaço, no embaralhar das imagens pela força da curiosidade de Didi-Huberman:

usamos o atlas combinando as imagens e começamos por abri-lo à primeira vez obtida essa informação, continuando então a calcorrear o mapa sem podermos encerrar a leitura durante algum tempo, a curiosidade precisa, através da sua primeira vez seguinte, igualmente

aproximando e distanciando muito tempo atividades de olhar e de tocar, quando para a nuvem, se transforma em uma imagem sem sentido, como se tivesse falado em atlas, hoje. Este documento, testemunho de uma paisagem que se desdobra (ou

²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o hológrafo”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é de surpresa e de ação: partir rumo à descoberta de novas imagens sobrepostas e em movimento, frestas e jogando com o espaço, o mundo em que, segundo ele, se encontra a busca dos ícones e símbolos, as relações e reflexos entre eles.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo dos mapas e dos atlas geográficos, Ghirri cria imagens impressas em cartões e fotografias pelos enquadramentos que visita a exposição, a câmera percebe a mera percepção visual, as fotografias ou cartografias, como é visto pelo espectador é antes de tudo que cada signo lhe providencia, os ícones, textos e dos signos, das imagens

O atlas geográfico é artificialmente construído e escrito, e gostaríamos

No final da década de 1960, um jovem cartógrafo percorria as ruas das pequenas cidades de Reggio Emilia, região ao norte da Itália, interrogando suas paisagens. A princípio usava teodolitos e outros instrumentos de aferição geográfica, que logo substituiu pela câmera fotográfica. Consciente de que não apenas capturava, mas principalmente construía imagens através do seu aparato técnico, decompunha a visualidade das paisagens, ou, em suas próprias palavras, as desmontava e remontava, agrupando-as em conjuntos, num gesto cartográfico que se aproximava aos do colecionador e do arqueólogo.

LUIGI GHIRRI (1943-1992) fotografou, durante as décadas de 1970 e 1980, paisagens ordinárias, cotidianas, banais, nos arredores de sua casa, movido pela inquietação que lhe causava a ideia de que o mundo se transformara numa “grande fotografia”. A evolução acelerada dos meios técnicos de produção e reprodução de imagens desde o início do século XX, mas principalmente nos anos do pós-guerra, era tamanha que, para o fotógrafo, o denso recobrimento da realidade por sua representação tornava cada vez mais difícil a distinção entre os dois lados do espelho.

Ghirri constrói, assim, toda a sua obra como uma escavação das camadas de imagem que se sobrepõem na paisagem, em busca não de respostas para seu enigma, mas de boas perguntas que pudessem torná-lo mais visível. Para Ghirri, a fotografia era um potente mediador entre o olho e um mundo inundado por imagens, possibilitando uma compreensão das complexas operações envolvidas na construção do visível (e do “real”, através do visível). Para isso era necessário desnaturalizar o olhar fotográfico, compreendê-lo para além da ideia platônica de imitação ou espelhamento do real, mas não só: era preciso olhar as imagens também como reflexo de si mesmas, um jogo de espelhos que Ghirri encontrava na paisagem das cidades.

¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. Week end / Atlante. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os meridianos, os paralelos e os números, até que a paisagem se torça e se dobre literalmente diante de nós, como se a mão tivesse substituído o

[...] as imagens nos apresentam a paisagem das vitrines e dos outdoors publicitários, que, com seu realismo figurativo, se encaixam no espaço urbano e criam uma nova realidade que existe somente no ato visual; assim, a atenção se dirige à ambiguidade, à desarticulação do conceito de verdadeiro e falso que a civilização moderna da imagem tende continuamente a provocar.

MASSIMO MUSSINI sobre a série Paisagens de Papelão (1971-1974). In: GHIRRI, 2013, p.262

A fotografia representa cada vez menos um processo de tipo cognitivo, no sentido tradicional do termo, ou afirmativo, que oferece respostas, mas continua sendo uma linguagem que levanta questões sobre o mundo. [...] E eu, com minha história, percorri exatamente esse itinerário, relacionando-me continuamente com o mundo exterior, tendo a convicção de jamais encontrar uma solução para as perguntas, mas com a intenção de seguir indagando. Porque esta já me parece uma forma de resposta.

LUIGI GHIRRI, Esquecer de si mesmo, 1973. In: GHIRRI, 2013, p.23

Para além das intenções descritivas e ilustrativas, a fotografia se configura, portanto, como método usado para olhar e representar os lugares, os objetos, os rostos do nosso tempo, não para catalogá-los ou defini-los, mas para descobrir e construir imagens que também sejam novas possibilidades de percepção.

LUIGI GHIRRI, A fotografia: um olhar aberto, 1984. In: GHIRRI, 2013, p.78

²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

ir, segundo Ghirri, o real
stão do espaço da signi-
por meio das cartogra-
memórias. Dobramos as
espaço, no embaralhar
ela força da curiosidade
Didi-Huberman:

usamos o atlas combinan-
começamos por abri-lo à
na vez obtida essa informa-
nuando então a calcorrear
sem podermos encerrar a
ular durante algum tempo,
ção precisa, através da sua
à vez seguinte, igualmente

aproximando e distan-
nuito tempo atividades
ando para a nuvem, se
em uma imagem sem-
ido falar em atlas, hoje.
documento, testemunho
er que se desdobra (ou

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o hológrafo”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é de surpresa e de ação: partir rumo à criação de novas imagens sobrepostas e em movimento, de frestas e jogando com o espaço do mundo em que, segundo ele, se dá a busca dos ícones e símbolos, das relações e reflexos entre eles.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo dos mapas pelos atlas geográficos e cartográficos impressos em cartolina, Ghirri cria imagens gráficas pelos enquadramentos que visita a exposição e que são uma mera percepção visual de mapas ou cartografias, como é o caso de no espectador é antes de tudo o fato de que cada signo lhe proporciona uma densam nos ícones, textos e imagens dos signos, das imagens

O atlas
artificia
râmide
escrita
gostari

Se, na realidade, as imagens existem, elas aguardam um paciente trabalho de encaixe, medida e comparação, de que se memorize o negativo descartado naquele momento para ser retomado mais adiante; nessa operação, que eu poderia chamar de desemaranhamento, lentamente a floresta nos parece menos impenetrável.

LUIGI GHIRRI, *Vedute*, 1979, in GHIRRI, 2013, p.261

Essa maneira de estruturar, que posso definir como montagem, se parece com o método construtivo do mosaico ou do quebra cabeça. Mantendo sempre em evidência que, se a imagem só se completa no final, cada imagem singular também deve ter autonomia e validade próprias.

LUIGI GHIRRI, *Paisagens de Papelão* [1984] In: GHIRRI, 2013, p.243

A série funciona um pouco como um reservatório: são imagens que não se esgotam no interior de um único trabalho, de um único título. Às vezes, parece delinear-se claramente desde o início, um projeto temático — as árvores, os carrosséis... —, mas, no final, as séries sempre se interseccionam. Enfim, há campos de pesquisa [...] que não têm uma catalogação definida, não seguem um projeto, mas representam um estímulo para desdobramentos futuros, para o cruzamento de novos tipos de relações [...]

LUIGI GHIRRI, *Interior Italiano* [1984] In: GHIRRI, 2013, p.255

ATLAS: PERCURSOS IMAGINÁRIOS, CIDADES EM MOVIMENTO

LG.04

¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. *Week end / Atlante*. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os possíveis, os verbais, os físicos, até que a paisagem se torça e se dobra literalmente diante de nós, e a mão tivesse substituído o

ir, segundo Ghirri, o real não é o estado do espaço da significação, mas por meio das cartografias e memórias. Dobramos as páginas do espaço, no embaralhar das imagens pela força da curiosidade de Didi-Huberman:

usamos o atlas combinando as páginas e começamos por abri-lo à primeira vez obtida essa informação, continuando então a calcorrear as páginas sem podermos encerrar a leitura regular durante algum tempo, a leitura não precisa, através da sua repetição a cada vez seguinte, igualmente

aproximando e distanciando muito tempo atividades de leitura quando para a nuvem, se movendo em uma imagem sem sentido, não tendo falado em atlas, hoje. Este documento, testemunho de uma prática que se desdobra (ou



²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o holocósmo”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é de uma certa ação: partir rumo à criação de imagens sobrepostas e em movimento, frestas e jogando com o espaço do mundo em que, segundo ele, se dá a busca dos ícones e símbolos, das relações e reflexos entre eles.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo de mapas e pelos atlas geográficos, Ghirri cria mapas impressos em cartões, mapas geográficos pelos enquadramentos que visita a exposição, uma mera percepção visual de mapas ou cartografias, como é visto pelo espectador é antes de tudo que cada signo lhe providencia, densam nos ícones, textos e dos signos, das imagens

O atlas
artificia
râmide
escrita
gostari

Para compreender a forma como Luigi Ghirri fotografava, ou melhor, como articulava seu pensamento por meio de imagens, não é suficiente observar fotografias isoladas. É preciso principalmente ver, em seus livros e nos catálogos das mostras que organizou, as formas com que reunia e relacionava as imagens, os discursos que produzia através da sua associação em séries e percursos visuais. Ghirri era um colecionador de imagens. Desde criança colecionava cartões-postais e tinha o hábito de garimpar em bancas de jornal, mas também nos mercadinhos de Módena, imagens que reunia em seu arquivo pessoal. A catalogação de tais imagens não seguia ordens cronológicas ou geográficas, mas um princípio semelhante ao adotado por Aby Warburg em sua biblioteca, o da “boa vizinhança”.

Formado em agrimensura, trabalhou com medições e cartografias até 1969, quando passou se dedicar exclusivamente à fotografia, tendo atuado como professor, curador, crítico e editor. Sempre partia de séries ou temas, algumas planejadas, outras encontradas por acaso, no meio de outras buscas. Os projetos iam sendo desenvolvidos em paralelo e se atravessando, formando séries híbridas e resultando em novas publicações e exposições. No atelier de Ghirri, as imagens transitavam livremente entre os diferentes conjuntos, tecendo uma complexa teia sempre em movimento, sempre reconfigurada a partir de novas relações. Segundo Francesca Fabiani (GHIRRI, 2013, p.256), estes conjuntos não deveriam ser interpretados como isolados, separados por temas e períodos de desenvolvimento específico, mas como “mapas de orientação” que, “embora muito pensadas pelo fotógrafo, convidam o observador a atravessá-las sem preconceitos, a viajar dentro delas e, caso se queira, construir uma narrativa pessoal no interior desse universo”.

¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. Week end / Atlante. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os meridianos, os paralelos e os números, até que a paisagem se torce e se dobra literalmente diante de nós, e a mão tivesse substituído o

Muitos dos livros publicados por Ghirri derivavam das suas mostras, como é comum, mas não se limitavam à função informativa dos catálogos convencionais. Outros eram pensados independentemente de uma exposição, como meios para a elaboração e transmissão das ideias que motivavam determinada série. Seus aspectos gráfico e editorial transcendiam, por vezes, o convencional formato codex, demonstrando uma preocupação em torno desses livros como objetos de fruição tátil, em que cada escolha de material, diagramação e encadernação contribuíam para a experiência narrativa proposta pelo autor. Como em *Km. 0,250*, livro que reproduz fotografias de cartazes colados repetidamente sobre muros em uma estrada, apresentadas lado a lado em uma sanfona contínua para, segundo Ghirri, produzir uma percepção serial, evitando a sequência para fugir ao modo de percepção cinematográfico, e assim "mostrar de maneira clara a uniformidade na diversidade e vice-versa". Ou *Fim de semana/ Atlas*, projeto pensado desde o início como livro, em que Ghirri reproduz fotografias de recortes bem aproximados de imagens de atlas geográficos, encadernando suas páginas à mão com cadarços de sapato e colando as fotografias sobre cartõezinhos, como num álbum doméstico de fotografias. Uma outra versão projetada para este trabalho consistia "numa gaveta de madeira onde estão as fotografias montadas em passe partout" (GHIRRI, 2014, p.264)

A importância das publicações era tamanha para Ghirri que em 1977 funda com alguns colegas uma editora, a *Punto e Virgola*, em que viria a editar publicações de referência na cultura fotográfica italiana, entre livros seus e de outros fotógrafos.

ir, segundo Ghirri, o real
stão do espaço da signi-
por meio das cartogra-
memórias. Dobramos as
espaço, no embaralhar
ela força da curiosidade
Didi-Huberman:

usamos o atlas combinan-
começamos por abri-lo à
na vez obtida essa informa-
nuando então a calcorrear
sem podermos encerrar a
ular durante algum tempo,
ção precisa, através da sua
à vez seguinte, igualmente

aproximando e distan-
muito tempo atividades
ando para a nuvem, se
em uma imagem sem-
ido falar em atlas, hoje.
documento, testemunho
er que se desdobra (ou

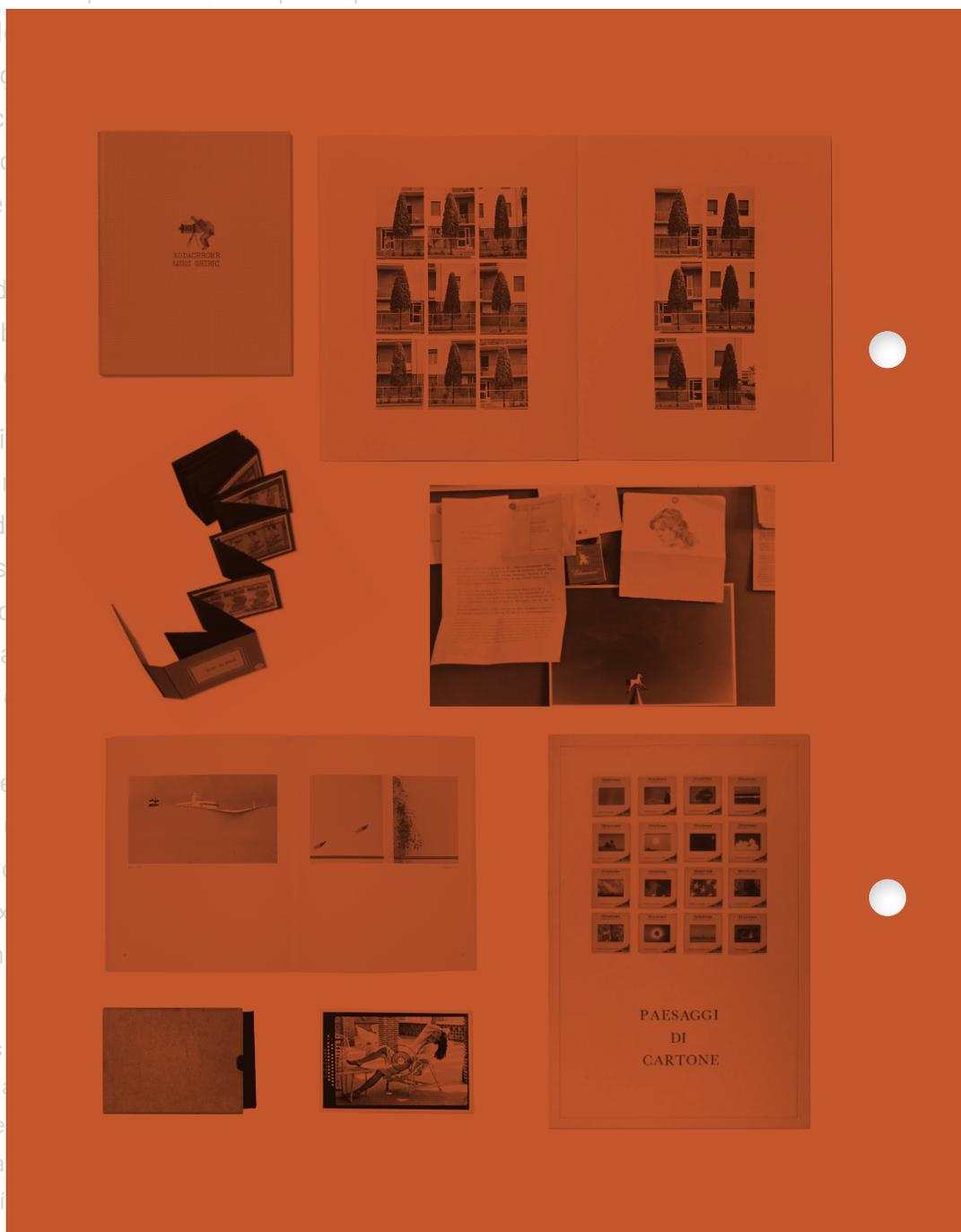
²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o holocausto”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é de ação: partir rumo à criação de uma linguagem de imagens sobrepostas e deslocadas, de frestas e jogando com o espaço do mundo em que, segundo ele, se dá a busca dos ícones e símbolos, das relações e reflexos entre eles.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo dos mapas e pelos atlas geográficos, Ghirri cria mapas impressos em cartões e cartografias pelas enquadramentos que visita a exposição. Não há uma mera percepção visual, mas sim uma ou cartografias, como é o caso. Para o espectador é antes de tudo uma questão que cada signo lhe proporciona. Ghirri densam nos ícones, textos e imagens dos signos, das imagens

O atlas
artificia
râmide
escrita
gostari



¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. Week end / Atlante. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os meridianos, os paralelos e os números, até que a paisagem se torça e se desdobra literalmente diante de nós, se a mão tivesse substituído o

Interessa-me sobretudo a paisagem urbana, a periferia, porque é a realidade que devo viver cotidianamente, que conheço melhor e, portanto, posso melhor repropor como 'nova paisagem' para uma análise crítica e sistemática. Por isso me agradam tanto as viagens pelos atlas, por isso me agradam ainda mais as mínimas viagens domingueiras, num raio de três quilômetros de minha casa.

Luigi Ghirri, Paisagens de Papelão [1984] In: GHIRRI, 2013, p.136

Escrevo estas páginas depois de ter refletido longamente nos últimos dias tentando explicar a obra fotográfica, encontrar uma definição pra ela. Não é fácil pra mim, apesar de sempre ter pensado nisso, desde que comecei. Aliás, talvez desde um tempo ainda mais remoto, quando, na infância, eu olhava o álbum de família ou o atlas geográfico, um lindo atlas que intercalava mapas com páginas cheias de fotos do mundo inteiro. De um lado, uma pequena bíblia laica e privada, de outro, uma grande bíblia pública, contendo a história de lugares outros. [...] Esses dois livros tão difundidos, aparentemente previsíveis, continham as duas categorias do mundo e o representavam como eu o entendia. O interior e o exterior, o meu lugar e a minha história, os lugares e as histórias do mundo. Um livro pra ficar e outro para partir.

LUIGI GHIRRI, Paisagens de Papelão [1973] In: GHIRRI, 2013, p.136

²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

ir, segundo Ghirri, o real não está no espaço da significação, mas por meio das cartografias e memórias. Dobramos as páginas do espaço, no embaralhar da força da curiosidade (Didi-Huberman:

usamos o atlas combinando e começamos por abri-lo à mão na vez obtida essa informação, continuando então a calcorrear as páginas sem podermos encerrar a leitura regular durante algum tempo, a leitura precisa, através da sua leitura a vez seguinte, igualmente

aproximando e distanciando muito tempo atividades de leitura ando para a nuvem, se não em uma imagem semelhante a falar em atlas, hoje. Este documento, testemunho de que se desdobra (ou

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o hológrafo”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é a seguinte: a ação: partir rumo à criação de imagens sobrepostas e emolduradas, frestas e jogando com o espaço do mundo em que, segundo ele, se busca dos ícones e símbolos, suas relações e reflexos entre si.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo dos mapas e dos atlas geográficos, Ghirri cria imagens impressas em cartões e fotografias pelos enquadramentos que visita a exposição. A primeira percepção visual, seja nos mapas ou cartografias, como é a do espectador é antes de tudo que cada signo lhe proporciona, condensam nos ícones, textos e nos signos, das imagens

O atlas
artificial
râmide
escrita
gostari

Minha ideia de obra fotográfica nasce de todas estas considerações; ideia, pois, de obra aberta. Não porque simplesmente faltam algumas peças para terminar o quebra-cabeça, mas porque cada trabalho específico se abre sobre um espaço elástico, não se exaure numa entidade mensurável, ultrapassa os limites, num contínuo diálogo entre o acabado e o que ainda será.

LUIGI GHIRRI, *A obra aberta*, 1984. In: GHIRRI, 2013, p. 247

Se antes falei de afrescos é porque uma das chaves do meu trabalho consiste em embaralhar os significados tradicionais desse formato pictórico. Se no afresco se condensava a identidade pessoal e coletiva, também os trípticos repetidos de *Km. 0,250* contém uma imagem ao mesmo tempo comum e individual. Mas se o instante da contemplação de um afresco é um momento de ativação da consciência, de re-conhecimento, os atuais muros de imagens, que lemos e assimilamos quase sempre desde o carro, são como cortes de celulóide cinematográfico projetados em velocidade acelerada, e seus fotogramas não são mais que imagens imprecisas que consumimos com total passividade; essa percepção incompleta do que passa ante nossos olhos desativa por completo a nossa capacidade crítica.

LUIGI GHIRRI, *Km. 0,250*, 1973. In: GHIRRI, 2018, p.148 - tradução nossa

¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. *Week end / Atlante*. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os meridianos, os paralelos e os números, até que a paisagem se torça e se desdobra literalmente diante de nós, se a mão tivesse substituído o

Interessava a Ghirri a profunda revolução cultural e visual que a popularização da fotografia promovia em seu tempo, através das câmeras amadoras de uso doméstico e turístico. Pouco lhe importavam discussões em torno da fotografia enquanto forma de arte. Preferia colocar-se diante da cidade, através da objetiva, com a postura do amador. Fotografava com câmeras simples e explorava pequenos formatos e processos de ampliação comuns aos grupos de turistas que povoavam as ruas e parques de Modena, pequena cidade italiana, onde morou e trabalhou por toda a vida. Em *Paisagens de Papelão*, Ghirri busca fazer “uma análise da transformação urbana operada pelo homem, e não das modificações arquitetônicas e urbanísticas, não da estrutura sólida da cidade, mas sim da percepção” (GHIRRI, 2013, p.262).

Sua obra se constitui, assim, em um espaço entre: o álbum de família, de um lado, e o atlas geográfico, do outro. Uma busca pelos atravessamentos entre as imagens que nos chegam do mundo e as imagens que dele construímos, reunimos, organizamos e relacionamos em livros pessoais. O resultado final seria uma espécie de “Atlas Pessoal”, segundo Ghirri, conectando os desejos privados e o mundo vívido.

As imagens eram sua forma de pensar. Suas fotografias recompunham paisagens urbanas a partir do choque entre a vida cotidiana e seu espelhamento em cartões postais, painéis publicitários, vitrines, murais e miniaturas em parques de diversões. Desse encontro entre camadas visuais emerge sempre uma terceira imagem, que se intui mais do que se lê, se mostra sem ser demonstrada, explicitada ou dita. Fotografias que tem como ponto focal um espaço invisível produzido na mente espectador, convocado a construí-lo de forma ativa por meio da memória que conecta os pequenos detalhes, ícones – que chamava de “hieróglifos”– do grande enigma da visão e da imaginação, daí o enorme magnetismo de suas imagens.

²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

ir, segundo Ghirri, o real
stão do espaço da signi-
por meio das cartogra-
memórias. Dobramos as
espaço, no embaralhar
ela força da curiosidade
Didi-Huberman:

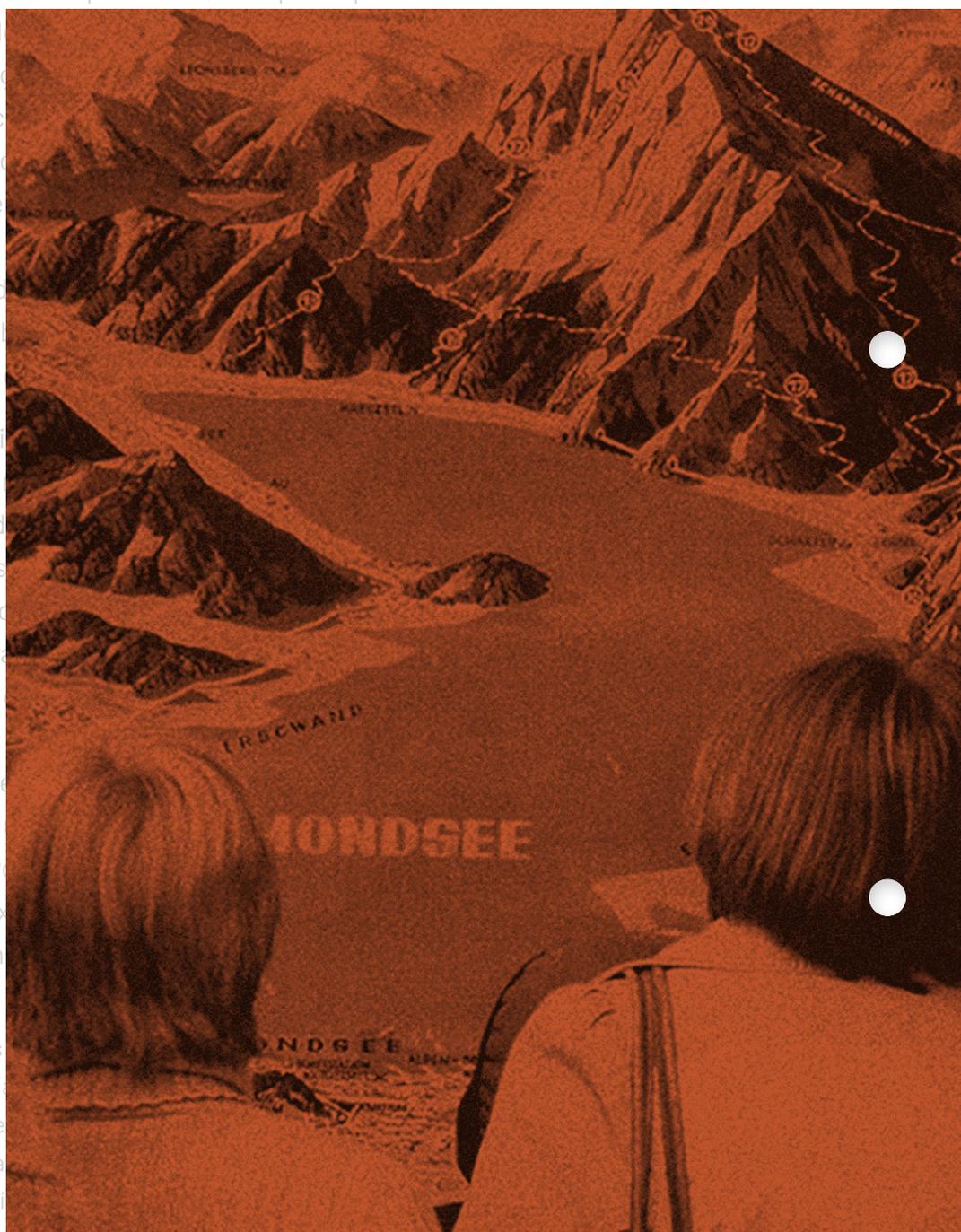
usamos o atlas combinan-
começamos por abri-lo à
na vez obtida essa informa-
nuando então a calcorrear
sem podermos encerrar a
ular durante algum tempo,
ção precisa, através da sua
à vez seguinte, igualmente

aproximando e distan-
nuito tempo atividades
ando para a nuvem, se
em uma imagem sem-
ido falar em atlas, hoje.
documento, testemunho
er que se desdobra (ou

Ghirri se espantou profundamente com essa “espécie de análogo total” do planeta em que vivemos, e que nos inclui, duplicados, como num “monstruoso *tromp-loeil*”¹⁸. A partir dessa percepção, o fotógrafo identifica uma tendência à total captura e duplicação de tudo que vemos, até “que se possa, em um dia não muito distante, projetar o hológrafo”¹⁹. Diante dessa imagem, Ghirri experimenta uma certa perplexidade. Sua reação é a seguinte: a ação: partir rumo à criação de novas imagens sobrepostas e camadas, frestas e jogando com o espaço do mundo em que, segundo ele, vivemos, na busca dos ícones e símbolos, nas relações e reflexos entre o real e o imaginário.

Entre as muitas exposições de Luigi Ghirri, uma se chama *Fim de semana*. Partindo de mapas e pelos atlas geográficos impressos em cartões, Ghirri cria cartografias pelos enquadramentos que visita a exposição, onde a mera percepção visual dos mapas ou cartografias, como é o caso, no espectador é antes de tudo que cada signo lhe proporciona, e densam nos ícones, textos e símbolos dos signos, das imagens e das palavras.

O atlas geográfico artificial criado por Ghirri é uma ramificação de uma escrita visual que ele gostaria de chamar de



¹⁸ Ibid., p.249

¹⁹ Ibid.

²⁰ GHIRRI, Luigi. Week end / Atlante. In: GHIRRI, 2013, p.266

sociação de ideias e sobreposição de imagens, completamos automaticamente com o pensamento o que falta. [...] Se a palavra 'oceano' nos remete imediatamente a infinitas imagens possíveis que acumulamos mentalmente, à medida que a escrita desaparece, se desvanecem também os meridianos, os paralelos e os números até que a paisagem se torna "natural", renuncia a ser evocada para se desdobrar literalmente diante de nós, como se diante dos nossos olhos uma mão tivesse substituído o livro por um lugar real.²¹

Essa "naturalidade ilusória" criada pela imagem faz coincidir, segundo Ghirri, o real e as convenções de sua representação, deslocando a questão do espaço da significação para o espaço da imaginação. Percorremos então, por meio das cartografias reunidas em um atlas, espaços mentais, projeções e memórias. Dobramos as esquinas de suas lombadas e damos saltos no tempo e no espaço, no embaralhar de suas páginas. Os dedos controlam o tempo, regidos pela força da curiosidade ou da necessidade, como lembra mais uma vez Georges Didi-Huberman:

"A experiência demonstra que quase sempre usamos o atlas combinando dois gestos, aparentemente tão distintos: começamos por abri-lo à procura de uma informação concreta, mas, uma vez obtida essa informação, não é forçoso que o abandonemos, continuando então a calcorrear as suas bifurcações em todos os sentidos, sem podermos encerrar a coleção de pranchas senão depois de deambular durante algum tempo, de forma errática e na ausência de uma intenção precisa, através da sua floresta, do seu dédalo, do seu tesouro. Até à vez seguinte, igualmente inútil ou fecunda."²²

Ter o mundo entre as mãos, percorrê-lo com os dedos, aproximando e distanciando o olhar de forma objetiva ou errática, foram por muito tempo atividades diretamente relacionadas aos atlas e que hoje vão migrando para a nuvem, se desmaterializando nessas ferramentas que nos prometem uma imagem sempre mais precisa e "verdadeira". Talvez por isso faça sentido falar em atlas, hoje. Olhá-lo de forma crítica e não apenas como ferramenta, documento, testemunho estático de um saber obsoleto, mas como forma de saber que se desdobra (ou

²¹ Ibid.

²² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

desfolha) em formas e processos diversos que, por mais insuspeitos, podem indicar a sua sobrevivência em diferentes mídias, materialidades e sobretudo processos. Uma tradição que tem algo a nos dizer sobre a nossa necessidade de articular o inarticulável e sobre as estratégias empreendidas para fazê-lo, entre o domínio da razão e o da imaginação. Gestos de espelhamento, projeção, recobrimento e miniaturização que, enquanto humanidade, realizamos como forma de afirmação da nossa superioridade e dominação das demais formas de vida do planeta.

PILAR DO CÉU

A palavra atlas tem origem etimológica grega e significa aquele que porta, ou suporta²³. O termo chega até nós através dos registros escritos de poetas e historiadores da Grécia Antiga, como alcunha de um personagem que aglutina diferentes e por vezes conflitantes narrativas, como é característico dos saberes transmitidos oralmente através dos tempos. A mitologia grega se constitui a partir de histórias que navegavam entre os povos do Mar Mediterrâneo e chegavam aos ouvidos dos gregos a partir de viajantes asiáticos, ibéricos e norte-africanos que, como tantos outros, dos tempos mais antigos até os dias de hoje, inventam por meio dessas narrativas modos de se relacionar e de se situar no mundo em que vivem.

Fora dos muros erigidos pela razão ocidental, tudo é “mitologia” ou “primitivismo”. Através de um entendimento do tempo como algo linear e formado por sucessivos estágios de evolução rumo ao alcance de uma abstrata noção de civilização, o homem europeu se situou no pico desta trajetória e situou em estágios pré-civilizatórios todos os demais povos e suas distintas formas de relação com o mundo. Como denunciam os pensadores latinoamericanos Alberto Acosta e Ailton Krenak:

Pouco a pouco, a ancestral e difícil luta por sobreviver foi se transformando em um desesperado esforço por dominar a Natureza. E o

²³ “A palavra *atlas*, em grego, é formada pela combinação do *a* prostético (ou seja, da adjunção, no início de uma palavra, de um elemento não etimológico que não modifica o sentido da própria palavra) e de uma forma do verbo *tlaô*, que significa “portar”, “suportar”. *Tlas* ou *atlas* é, portanto, no sentido literal, o *portante*, o portador por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2021 [2011], p.76)

ser humano, com suas formas de organização social antropocêntricas, posicionou-se figurativamente fora dela. Chegou-se a definir a Natureza sem considerar a Humanidade como sua parte integral. Foi uma espécie de corte ao nó górdio da vida que une todos os seres vivos em uma única Mãe Terra. Assim, abriu-se caminho para dominá-la e manipulá-la.²⁴

—

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.²⁵

A perspectiva animista, tida pela antropologia tradicional como uma espécie de estágio inicial da religião, quando pensada fora dessa concepção eurocentrada e positivista, guarda uma enorme potência desestabilizadora destes mesmos princípios. Na medida em que se atribui características como alma, desejo, revolta e parentesco, por exemplo, a uma montanha, a um rio ou a uma árvore, rompe-se com as relações de oposição entre subjetividade e objetividade, ou entre natureza e cultura, que o pensamento ocidental criou para colocar o homem no centro do universo. Essa forma de se relacionar com o mundo, que estende a subjetividade para todas as manifestações da matéria, é encontrada nos mais diversos e antigos povos e ainda exercida por muitos na contemporaneidade, como é o caso dos povos originários dos países da América Latina, entre eles o Brasil.

No Equador, na Colômbia, em algumas dessas regiões dos Andes, você encontra lugares onde as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas. Porque essas narrativas não nos entusiasmam? ²⁶

²⁴ ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Brasil: Editora Elefante, 2019. p.101

²⁵ KRENAK, op. cit., p.11

²⁶ Ibid., p. 19

Os imensos volumes de pedra que brotam da terra e se projetam em direção ao céu provocam arrebatamento e curiosidade. É comum atribuir-lhes características divinas ou de morada de entidades espirituais e, aos picos mais altos dos seus respectivos mundos, muitos povos atribuíram também a função crucial de sustentar o firmamento, impedindo que a imensa abóbada celeste desabe sobre nossas cabeças. Esses gigantes imponentes e poderosos que marcam a paisagem e orientam o caminho, nos defrontam com a profundidade do tempo do mundo e outros tantos mistérios, explorados por meio de narrativas que, transmitidas oralmente através de gerações, atravessam o tempo em movimento.

Habitantes do entorno da Serra do Imeri, onde se localiza o ponto mais alto do Brasil, o Pico da Neblina, os povos Yanomami atribuem às montanhas a função, conferida pelo demiurgo *Omama*, de impedir que a terra trema, pelo peso dos minerais que guardam em seu interior. Seriam também a morada dos *Xapiri*, os espíritos ancestrais, responsáveis por impedir que as amarras que seguram o céu se rompam. Em *A Queda do Céu*, uma obra monumental escrita pelo xamã yanomami Davi Kopenawa e pelo antropólogo francês Bruce Albert, a partir de conversas que tiveram ao longo de 20 anos, uma profecia é oferecida como aviso aos brancos: quando morrerem todos os xamãs, responsáveis pela intermediação entre os vivos e o mundo dos espíritos, estes se vingarão cortando todas as amarras do céu e deixando-o despencar sobre a cabeça de todos.²⁷ Ameaçados pela expansão do garimpo, da civilização e das epidemias dos brancos sobre seus territórios, os yanomami lutam para preservar um modo de vida em que todas as formas da matéria, inclusive as montanhas, são atravessadas pelo fluxo dinâmico da vida.

Mas voltemos ao Mediterrâneo para falar de outra família de montanhas, conhecida como Atlas, uma imensa cordilheira que se estende em sua margem sul, ou seja, próxima à costa norte do continente africano, uma das maiores cadeias montanhosas do mundo, com mais de dois mil quilômetros de extensão, cortando o território da Tunísia, da Argélia e do Marrocos. O imenso massivo, com picos

²⁷ "Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar. Todos os espíritos órfãos dos antigos xamãs vão cortá-lo a machadadas. Vão retalhá-lo por inteiro, com muita raiva, e vão jogar os pedaços na terra, para vingar seus pais falecidos. Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar totalmente; e dessa vez não vai haver nenhum xamã para segurá-lo. Vai ser muito assustador mesmo! As costas do céu sustentam uma floresta tão grande quanto a nossa, e seu peso enorme vai nos esmagar de repente com toda a sua força." (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p.493)

de altitude superior aos quatro mil metros, separa a região costeira, a norte do imenso deserto do Saara, a sul, e é habitada há milênios por povos migrantes, conhecidos como berberes. É deles que se tem os mais antigos indícios de mitos acerca da existência de um imenso “pilar” que, no extremo ocidental do mundo, sustentaria a abóbada celeste. Apesar de não havermos encontrado uma correlação definitiva em fontes confiáveis, o nome do mito grego guarda uma curiosa semelhança com a palavra *adrār*, que em Berber significa “montanha”²⁸.

A mitologia grega atravessa o tempo de forma mais estável que os mitos berberes, nos registros escritos fixados sobre folhas de papiro – tecnologia que também chega ali a partir do norte da África, vinda do Egito.²⁹ O mito de Atlas conta a história de um titã, ser desmesurado de geração anterior à dos deuses do Olimpo, contra os quais haveria liderado uma rebelião com o intuito de tomar-lhes o poder para concedê-lo aos mortais. Havendo perdido a batalha, Atlas e seu irmão Prometeu são condenados por Zeus a castigos eternos em ambos os extremos (ocidental e oriental) do mundo. Segundo a Teogonia de Hesíodo:

Atlas sustém o amplo céu sob cruel coerção nos confins da Terra ante as Hespérides cantoras, de pé, com a cabeça e infatigáveis braços: este destino o sábio Zeus atribuiu-lhe. E prendeu com infrágeis peias Prometeu astucioso, cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna, e sobre ele incitou uma águia de longas asas, ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite todo igual o comera de dia a ave de longas asas.³⁰

Outra narrativa mitológica em que Atlas aparece é a história de Perseu, que após derrotar a Medusa e sobrevoar todo o mundo, ao final do dia pousa para descansar em seu ponto mais extremo, onde vive Atlas. Aos pés do gigante, o semideus solicita abrigo para dormir uma noite, mas a tem negada e, indignado com a falta

²⁸ ADRAR. In: Encyclopaedia Britannica. 2014. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Adrar-oasis-Algeria>> Acesso em 20 de Dezembro de 2020.

²⁹ Precursor do papel, o papiro é obtido do caule de uma planta de mesmo nome, a partir de uma técnica desenvolvida no Egito, cerca de 2200 anos antes de Cristo. Segundo Ana Paula Mathias de Paiva, “a palavra papiro vem do latim *papyrus* e do grego antigo *πάπυρος*. [...] Correntes teóricas associam o termo papiro àquilo que pertence ao rio Nilo ou ao faraó’. A palavra, é certo, originou os vocábulos papel, *paper* (inglês), *papier* (francês), *papier* (alemão), *papka* (russo).” (PAIVA, 2010, p.9)

³⁰ HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.104

de hospitalidade, retira de sua sacola a cabeça da Medusa, transformando-o em um gigantesco volume de pedra.

Conta-se que um dia Perseu foi visitá-lo; mas Atlas, temendo que as maçãs de ouro do jardim das Hespérides fossem roubadas, recusou-lhe a hospitalidade. Então, Perseu 'voltando-se para trás, tira / para fora, do seu lado esquerdo, a cabeça imunda de Medusa / Atlas torna-se uma montanha (*montus factus Atlas*), grande como era (*quantus erat*: em todo o seu ser), Pois a barba / e os cabelos ficam bosques, os ombros e as mãos são encostas; / o que antes fora cabeça é agora o mais alto pico do monte, / os ossos tornam-se pedras (*ossa lapis fiunt*). Depois, incha de todos os lados (*altus in omnes*) / e cresce até a altura monstruosa [...] / e o céu inteiro com todas as estrelas repousou sobre ele³¹

Isolado em seu castigo, o titã, a um só tempo poderoso e oprimido, eternamente imobilizado pelo peso que carrega sobre seus ombros, suporta o céu enquanto observa as estrelas e o abismo do mundo. Desta contemplação sem fim do mar sob seus pés e dos astros sobre a sua cabeça, torna-se exímio conhecedor dos instrumentos de navegação e dos seus principais guias, as estrelas. Constitui-se como farol, apontando para o desconhecido abismo atlântico, iluminando com suas técnicas astronômicas e conhecimentos marítimos as aventuras exploratórias – e posteriormente as invasões colonizadoras – para além do mundo conhecido.

Esse ato de suportar que caracteriza a existência de Atlas implica, segundo Georges Didi-Huberman, um conjunto de polaridades: uma potência e um sofrimento, uma força e um peso que a imobiliza. Desta forma, simboliza simultaneamente o domínio e a impotência dos homens sobre o mundo:

Porque suporta o mundo inteiro, o Atlas é capaz de personificar o império dos homens sobre o universo. Mas, porque permanece imobilizado sob o peso da abóbada celeste, é igualmente capaz de personificar a impotência dos homens face ao determinismo dos astros.³²

Didi-Huberman analisa o mito tentando compreender seu simbolismo para o atlas warburgiano, em que aparece logo na segunda prancha, representado por sua mais famosa imagem, a escultura da coleção Farnésia – cópia romana feita

³¹ Ovidio, *Metamorfoses IV* apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.84

³² DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.79

por volta de 150 a.C. a partir da original grega e restaurada no século XVI, quando o Renascimento europeu resgatava a cultura greco-romana para montar sua herança cultural, artística e filosófica. Para Didi-Huberman, o mito de Atlas aparece para Warburg “como uma figura ao mesmo tempo mitológica e metodológica, alegórica e autobiográfica do projeto warburgiano em sua totalidade [...] uma espécie de resposta da gaia ciência a uma tragédia ou punição do destino.”³³ Mas não só: no sentido das sobrevivências e migrações de culturas pagãs perscrutadas por Warburg por meio de seu atlas, o lugar em que o mito aparece diz muito: entre a primeira prancha, que fala de fontes orientais da astrologia, e a terceira, que mostra seus destinos ocidentais. Migração, portanto, no lugar de origem. Ou, nas palavras do próprio Warburg, *Nachleben* (algo próximo de sobrevivência ou vida póstuma). O interesse de Warburg pela *Nachleben* que se aponta na transformação da astrologia em astronomia, ao longo de um profundo intervalo temporal, se dá, como aponta Leopoldo Waizbort, por sua capacidade de jogar luz sobre a dinâmica que se desenha entre mito, magia e razão. Uma chave fundamental para entender o processo de dominação epistemológica do homem sobre o mundo através da sua racionalização por meio de simbologias e imagens.

Olhar os astros e as estrelas foi desde muito cedo uma forma de o homem perceber e determinar sua posição no mundo e no cosmos, e se orientar. Em uma carta celeste, encontramos uma representação do céu por meio de constelações antropomórficas e zoomórficas, em que figuras mitológicas desempenham papel central. [...] a antropomorfização do firmamento é uma tentativa de dominação, de apreensão do imponderável e desconhecido pela via da redução ao conhecido e ponderável. As figuras mitológicas são uma forma de ordenar o cosmos. Uma ordenação astrológica já é uma etapa bastante avançada de ordenação do cosmos e, portanto, de orientação (em meio ao desconhecido) e de racionalização. Fica assim evidente o caráter racionalizante, de esclarecimento, desempenhado pela representação simbólica, mesmo que permeada de magia e/ou mistério. A astrologia é uma forma de conhecer e dominar; a magia é uma racionalização. O procedimento de representação dessa concepção, sua transformação em imagem, é mais uma etapa, também ela central, para o processo de domínio, de tornar algo desconhecido e que foge ao controle dos homens em algo (mais) conhecido e menos incontrolável [...].³⁴

³³ Ibid., p.73

³⁴ WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.14

O MUNDO ENTRE AS MÃOS

Não poderíamos ficar satisfeitos com uma imagem não realizada do mundo? Com o conhecimento empírico dos caminhos e das margens, os relevos e passagens que marcam o território cotidiano, este conhecimento partilhado em horizontes mais distantes, alimentado pelos relatos de viajantes, pelos rumores maravilhosos do mito, da obsessão e da sedução da autenticidade? Por que projetar esse conhecimento na forma de um artefato visual? Por que sujeitar esses horizontes distantes, perdidos na névoa dos sonhos e das lendas, à lógica dos contornos, proporções e formas?³⁵

A monumentalidade da tarefa de Atlas — e da força necessária para levá-la a cabo — é evocada, muitos séculos depois do seu registro pelos poetas e historiadores gregos, por cartógrafos a serviço de reis europeus. Num tempo em que poucos podiam conhecer qualquer paisagem além daquela ao redor da sua morada, esses exploradores atuavam como mensageiros da visualidade dos mundos situados além do horizonte conhecível. Munidos de técnicas de representação e navegação aprimoradas a partir da observação dos astros, os cartógrafos acompanhavam as expedições de navegação e apresentavam por meio de vistas e cartografias os contornos do mundo, os abismos e os monstros que ameaçavam suas conquistas. Representavam também as cidades em estágio inicial de formação, quase sempre vistas de cima, de longe e de fora, como se as observassem (e talvez assim o fizessem) do alto de uma montanha.

Quem observa a paisagem a partir da altura de um mirante tem uma visão abrangente do território em seu entorno, mas é incapaz de perceber as nuances. A paisagem observada dessa maneira perde a riqueza dos detalhes e seus elementos se apresentam sob contornos mais gerais, uniformizando as diferenças e reforçando a apreensão de um sentido de totalidade. Olha-se o mundo como se dele não se fizesse parte, ou como se ele fosse uma miniatura. A artista Carla Zacagnini observa a relação entre esse ponto de vista do alto e o tipo de relação que o homem ocidental constrói, a partir da modernidade, com o mundo ao seu redor:

³⁵ JACOB, Christian. **La Carte, la mappemonde et l'atlas**: Entre le visible et l'intelligible. In: *Le Temps De La Reflexion* 1989: Le Monde. França: Éditions Gallimard, 1989, p.43 (tradução nossa)

Li num livro sobre a história da pintura de paisagem que Petrarca foi o primeiro homem moderno, por ter sido pioneiro em escalar uma montanha pelo prazer da subida ou para ver o mundo de cima e afastar o horizonte. Ou para saber como se via o mundo sem ele, separado dele, como um espaço em que esse homem não se insere, do qual não participa. Parece mesmo haver uma certa coincidência entre a invenção da era moderna e esse ponto de vista elevado ou à distância, objetivo, como se prefere chamar; porque tudo que não é o homem moderno passa, então, a ser objeto. Da torre da catedral, que se estica buscando o céu, à torre do castelo, onde o rei sobe para dizer ao primogênito: 'Um dia, meu filho, tudo isto será seu, até onde a vista alcança.'

É o homem moderno que desenvolve a perspectiva na pintura, constrói miradouros e inventa o balão de ar quente. Belvederes, como se belo fosse ver o mundo de longe, as coisas menores do que são quando estamos com elas. Como se belo fosse ver que tudo se apequena diante desse sujeito, e que, assim diminuto, se apresenta para ele como amostra. É essa posição de sujeito que autoriza o homem a escrever enciclopédias e a fundar museus.³⁶

É interessante observarmos, nessa migração da cultura greco-romana para o Renascimento europeu, como a figura do titã Atlas é representada na escultura Farnésia, por um lado, e no frontispício da primeira publicação batizada com seu nome, cerca de 1700 anos depois. Na escultura grega, a oposição entre força e sofrimento é impressa em cada músculo contraído, dos fortes ombros e braços que sustentam o peso da abóbada aos joelhos dobrados, como se em iminente queda: potência e imobilidade, como já comentamos acima. Já na imagem que integra o frontispício da publicação de Gerardus Mercator, a primeira a adotar o nome do titã e que viria a inaugurar toda uma tradição que a seguiu, a relação entre o corpo e a esfera é bastante diferente. Abrigado em um edifício de arquitetura clássica, o titã tem seus ombros livres — a esfera celeste, em sua versão armilar³⁷, flutua no topo do eixo da composição, perfilada por dois seres angelicais — e segura uma pequena esfera marcada por meridianos e uma linha equatorial,

³⁶ ZACAGNINI, Carla. **CORRESPONDÊNCIA #1**. 4 FEV 2020. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/7410>>. Acesso em 15/10/2020.

³⁷ A esfera armilar é um dos mais antigos instrumentos de navegação, que consiste em uma sobreposição de diferentes círculos (armilas) em posições relativas ao movimento de astros como o sol e estrelas e os seus deslocamentos na abóbada celeste, com relação à terra.

que mede com um compasso. Outra esfera repousa ao lado dos seus pés e nesta, além das linhas divisórias, vê-se também o contorno de oceanos e continentes. Livre do seu castigo, protegido abrigado pelo edifício da cultura clássica e munido de instrumentos de conhecimento científico, o titã já não mais segura o mundo, imobilizado, mas o manipula reproduz como miniatura.

O geógrafo de origem alemã Gerhrard Kremer (1512-1594), viveu a maior parte da sua vida na Holanda, onde ficou conhecido como Gerardus Mercator, eternizado na história da cartografia mundial como o responsável pela concepção da mais difundida forma de planificação do globo terrestre até os dias de hoje, a Projeção de Mercator. Comissionado em 1569 pelo ducado flamengo, em que servia oficialmente como “cosmógrafo”³⁸, o mapa deveria ser testado e adaptado para o uso em navegação e também mantido sob sigilo, garantindo vantagem às expedições colonizadoras holandesas. Essa forma de planificação cilíndrica da superfície esférica da Terra permite a localização exata de qualquer ponto em termos de latitude e longitude, sistema de geolocalização até hoje utilizado em cartas náuticas e sistemas de GPS. O mecanismo cartográfico inventado por Mercator para obter tal feito mantém equidistantes as linhas meridionais, enquanto os paralelos de latitude tem sua distância aumentada à medida em que se distanciam da Linha do Equador. A consequência visual dessa solução geométrica é uma enorme distorção: quanto mais próximas dos pólos norte sul, maiores parecem ser as áreas dos continentes. Uma desproporção que agiganta territórios de países como Estados Unidos, Rússia e todo o continente europeu, enquanto mantém mais próximas ao tamanho real as regiões situadas nas zonas intertropicais. Esse ilusionismo geométrico, amparado por razões tecnicamente e cientificamente justificadas, grava através dos tempos um retrato altamente distorcido das proporções físicas entre os continentes, ratificando simbolicamente desequilíbrios de ordem política.

Mercator era a personificação do homem que o Renascimento europeu inventou e glorificou: cartógrafo, geógrafo, matemático, astrônomo, cosmógrafo, calígrafo, gravador e editor. A partir de 1569 e até o fim da vida, empreende seu maior

³⁸ Britannica, The Editors of Encyclopaedia. **Gerardus Mercator**. Encyclopedia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Gerardus-Mercator>>. Acesso em 14/10/2020.

projeto, a construção de uma cosmografia que desse conta de toda a criação do mundo, da descrição dos objetos celestiais, da terra, dos mares, da genealogia e da história das nações. Em 1595, um ano após a sua morte, é publicado por seu filho o *Atlas sive Cosmographicae Meditationes de Fabrica Mundi et Fabricati Figura* [Atlas ou Meditações Cosmográficas sobre a Criação do Mundo e a Forma da Criação]. A coleção de mapas foi especialmente produzida para a publicação, que não era uma mera reunião e padronização de mapas existentes, como outras publicações da época. Apesar de não ter sido a primeira e nem a mais significativa do gênero, a publicação tem a importância de batizar uma tradição que nos séculos posteriores, se intensificará rumo aos mais diversos campos do conhecimento. Essa referência ao mito grego, segundo Teresa Castro, deve-se ao paralelo feito pelo próprio Mercator entre a dimensão monumental do seu empreendimento e a imensa tarefa imposta por Zeus ao titã.

Dirigindo-se ao Príncipe Ferdinand de Medici, a quem dedica a sua obra, Mercator comenta a sua escolha: 'Coloquei este homem Atlas, tão notável por sua erudição, por sua humanidade e por sua sabedoria, como o modelo que procuro imitar'. Refere-se a uma tradição tardia, segundo a qual Atlas também é especialista em astronomia: seu rosto, examinando e medindo um globo terrestre, decora assim o frontispício de sua obra.³⁹

A partir de então, o vocábulo *atlas* torna-se sinônimo de todo tipo de publicação composta por uma coleção de mapas, uma prática editorial que emerge nos meados do século XVI, relacionada ao crescente interesse da aristocracia em colecionar cartas e vistas de cidades, países e continentes estrangeiros. Com o avanço das técnicas de reprodução mecânica da imagem, por meio de gravuras em placas de cobre e, no caso dos textos e elementos gráficos, da prensa tipográfica concebida por Gutenberg no século anterior, era possível reproduzir em escala e com riqueza de detalhes e cores as cartografias e as vistas de cidades européias, assim como os contornos e os monstros do desconhecido.

Na segunda metade do século XVI, se observa a emergência de uma prática comercial nova: a venda de coleções de mapas a partir da disponibilidade em estoque ou das encomendas dos clientes. O cliente não vem mais à livraria para comprar um mapa que precisa utilizar pontualmente,

³⁹ CASTRO, Teresa. **La pensée cartographique des images**. Lyon: Aleas, 2008, p.165 (tradução nossa)

mas para cercar-se em sua biblioteca ou seu 'gabinete de curiosidades', de um mapa mundi fragmentado em cartas parciais e distintas [...] Eles entretém sem dúvida o prazer específico do colecionador, prazer da posse material, da acumulação de mapas e dos valores simbólicos, sociais, intelectuais e afetivos incorporados à sua propriedade.⁴⁰

A concepção editorial desses primeiros atlas tem um sentido de uniformização e organização da heterogeneidade de cartas disponíveis, realizadas por diferentes cartógrafos. Uma operação realizada não apenas por cartógrafos, como por marchands, colecionadores e vendedores de mapas que, por experiência profissional, eram capazes de escolher os melhores mapas de cada lugar do mundo — como foi o caso de Abraham Ortelius, editor do *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Mundo), de 1570.

Grandiosos atlas serviram também também como instrumento político de divulgação dos domínios imperiais e das cidades em formação nos estados nacionais europeus. Em 1665, Joan Blaeu, um cartógrafo e impressor holandês publica *Atlas Major*, com 11 volumes e seiscentos mapas iluminados à mão, acompanhados por textos e editados em holandês, latim e francês, compondo uma surpreendente média de três mil páginas de texto por edição. A coleção era um presente tradicional dado pela República dos Países Baixos a soberanos estrangeiros e generais condecorados.⁴¹

As capitais dos estados soberanos dos séculos XVII e XVIII, cidades muradas e densas, tinham uma especificidade jurídica e administrativa que as diferenciava dos demais territórios sob domínio destes governos. Havia uma preocupação ao mesmo tempo estética e simbólica sobre a configuração destas cidades e a sua localização no território, de forma que a autoridade do soberano pudesse atingir toda a extensão do seu reino. A capital deveria dar o exemplo, difundir moralmente as condutas e os bons costumes, sediar as instituições e mediar os fluxos de mercadorias. A preocupação da soberania se concentrava, como aponta Michel Foucault, em "capitalizar o território"⁴², ou seja, tê-lo bem organizado espacialmente em torno da sua capital, que é o ponto central da circulação política e comercial do reino.

⁴⁰ JACOB. C. op.cit., p.61 (tradução nossa)

⁴¹ *ibid.*

⁴² FOUCAULT, M. **Segurança, Território e População**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão, 1a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.20

A organização de um atlas desse período normalmente é estruturada segundo uma ordem analítica de progressiva fragmentação multiescalar do território. Começa-se com o mapa mundi, referência primordial e unificadora do conjunto, para depois ir destrinchando o percurso em continentes, impérios, regiões e cidades. Cada seção dedicada a um país se inicia com frontões alegóricos da sua cultura e das suas riquezas, seguido por árvores genealógicas das dinastias monárquicas. Os oceanos são habitados por seres monstruosos e ameaçadores, como também ocorre nos territórios povoados por “selvagens”: é comum encontrar, ilustradas sobre os mapas desses territórios, criaturas humanas de características aberrantes e frequentemente associadas ao canibalismo.

Através das cartografias dispostas nos atlas, fundem-se dimensões sociais e políticas com a dimensão espacial, ajudando assim a consolidar o poder dos estados sobre seus territórios. Espacializam-se símbolos e discursos, seja na consolidação dos impérios, na manutenção dos estados nacionais ou na ordenação urbana e validação local das propriedades individuais e estatais. A relação de poder implicada na representação gráfica dos territórios não se resume ao seu desenvolvimento técnico ou estético, mas em todo um sistema que define o seu comissionamento, os propósitos e enunciados que regem sua feitura, bem como os meios da sua circulação. Segundo Brian Harley:

A hierarquia visual dos primeiros mapas modernos é [...] freqüentemente uma réplica das estratificações jurídicas, feudais e eclesiásticas. De fato, a concepção de uma sociedade hierárquica não era desconhecida dos cartógrafos contemporâneos. Por exemplo, em seu atlas de 1595, Mercator pretendia apresentar a relação e a denominação exata das capitais dos príncipes e dos nobres. Como outros cartógrafos que o precederam, imaginou um conjunto de sinais para representar a povoação, destinados a hierarquizar as implantações humanas que apareciam nos mapas. Nestes mapas, as cidades ocupavam um espaço bem maior que seu tamanho no terreno, mesmo considerando as convenções gráficas. Os símbolos dos castelos, representativos da importância feudal e da potência militar, são às vezes maiores que os símbolos dos vilarejos, ainda que eles ocupem menos espaço no solo. Os brasões, símbolos de posse territorial, servem para localizar a sede do senhor, enquanto os burgos dos meeiros que dele dependem na ordem feudal são designados por sinais inferiores, independente de sua população ou de sua superfície.⁴³

⁴³ HARLEY, Brian. **Mapas, saber e poder**. In: Confins [Online], 5 | 2009, posto online em 24 de abril de 2009. Disponível em: <<http://confins.revues.org/index5724.html>>. Acesso em 15/10/2018., p.13

Harley lembra ainda que na França os cartógrafos a serviço da coroa codificavam os mapas a partir das categorias administrativas (grão ducado, principado, marquesado, condado, viscondado, baronato) e dos níveis eclesiásticos (arcebispado, bispado, abade, priorado, paróquia), espacializando as camadas jurídico-administrativas estatais no território como forma de propaganda e consolidação destes poderes. O simbolismo também era reforçado pelas decorações que adornavam as bordas destes mapas e os frontões que abriam as seções dos atlas dedicadas a cada império ou estado. Os líderes eram frequentemente retratados em papel de destaque e os povos originários dos territórios conquistados em posição submissa ou incorporada aos costumes do colonizador, quando não de forma bestial, reforçando e naturalizando as relações de dominação.

As vistas produzidas, por sua vez, também continham ricas narrativas acerca das batalhas e conquistas, obras e feitos imperiais sobre suas colônias ou capitais. Eram instrumentos de comunicação e difusão de uma mensagem que reforçava o poder imperial perante seus súditos, exaltando suas virtudes e propagandando as riquezas das ocupações sob seu domínio e regência. A imensa Galeria dos Mapas do Palácio do Vaticano, com 120 metros de comprimento e rota principal de acesso à Capela Sistina, tem suas paredes ocupadas por 40 mapas pintados em afresco, representando diferentes regiões da Itália e as propriedades da igreja naquela época. Cada mapa regional é acompanhado por vistas detalhadas da sua principal cidade, em uma Itália ainda não unificada, além de cenas de batalhas como o Cerco de Malta e a Batalha de Lepanto. Os afrescos do teto ilustram histórias das regiões cartografadas nas paredes, nessa espécie de "atlas mural"⁴⁴. Os mapas comissionados pelo Papa Gregório XIII (1572-1582), foram pintados com base nas cartografias elaboradas por Ignazio Danti – que era padre, cosmógrafo, geógrafo e matemático – entre 1580 e 1585.

Os avanços das técnicas de representação e de geolocalização como a cartografia, a astrologia, a matemática e a topografia, foram ao mesmo tempo possibilitadores e financiados pelas invasões e pelo comércio ultramarino. Cada navio que partia rumo ao desconhecido levava consigo um cartógrafo, responsável pelo registro das terras, gentes e riquezas a apossar. As cartografias, vistas e relatos produzidos tinham então valor econômico considerável, não só por serem produzidas por um saber altamente especializado, financiado pelos próprios impérios como inves-

⁴⁴ CASTRO, 2015, p.42

timento geopolítico, mas por localizar e documentar os novos territórios, aos quais era reivindicada a posse através dos desenhos, muitas vezes antes mesmo de sua efetiva ocupação física. Os mapas e os relatos visuais dos territórios ultramarinos, consolidavam uma imagem destes lugares e possibilitavam o exercício do poder sobre territórios distantes, transformando-se eles mesmos, os mapas, em lei.

Constrói-se e consolida-se assim uma imagem do mundo repleta de distorções e limites imaginários. Um domínio simbólico do mundo, que duplicado, miniaturizado, repartido e entregue ao alcance das mãos, tem gravadas no papel e no imaginário todas as deformações de ordem geométrica e simbólica que se sobrepõem, assim se fortalecendo mutuamente.

JOGO DE ESPELHOS

Em *Political Anatomy of the Body*, o médico, sociólogo e professor do King's College de Londres David Armstrong analisa, a partir de uma perspectiva foucaultiana, a constituição do conhecimento médico na Inglaterra no século XX como uma expansão especializada dos aparatos de controle e dos novos regimes de visibilidade desenvolvidos desde o fim do século XVIII. Os atlas anatômicos, instrumentos fundamentais de sistematização e transmissão do conhecimento médico, organizam e sistematizam graficamente a massa caótica de células, tecidos, fluidos e órgãos, criando padrões de funcionamento ilustrados e assim uma nova visibilidade e legibilidade para o corpo.

O atlas anatômico dirige a atenção a certas estruturas, certas similaridades, certos sistemas em detrimento de outros, formando assim um conjunto de regras para a leitura do corpo e para torná-lo inteligível. Neste sentido, a realidade do corpo é estabelecida apenas pelo olhar do observador que o lê. O atlas possibilita que o estudante de anatomia, quando confrontado com a massa amorfa e indiferenciada do corpo, veja certas coisas e ignore outras. Com efeito, o que **o estudante vê não é o atlas como uma representação do corpo, mas o corpo como uma representação do atlas**. O atlas é assim um meio para interpretar o corpo, para ver sua forma e natureza e para estabelecer a sua realidade.⁴⁵

⁴⁵ ARMSTRONG D. **Political anatomy of the body**: medical knowledge in Britain in the twentieth century. Cambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press; 1983. p.2 (tradução e grifos nossos).

A partir do século XVIII o conhecimento científico avança como nunca sobre todos os territórios e formas de vida do mundo, das escalas mais grandiosas às mais microscópicas, das palpáveis às apenas sondáveis através de sistemas dedutivos e conjecturas teóricas. Um duplo gesto, como já dissemos, de descobrimento, no sentido de uma busca pelo encontro com o desconhecido, e de recobrimento, no sentido da substituição do real por sua representação, como aponta Armstrong no caso da medicina.

É célebre a frase do cientista sueco Carolus Linnaeus (ou Carlos Lineu), que ainda em meados do século XVIII criou o sistema classificatório até hoje utilizado pela taxonomia: “Deus criou, Lineu organizou”. A ideia de que toda espécie animal ou vegetal pode (e deve) ser mapeada, nomeada e classificada é uma das mais patentes manifestações do desejo do homem de se apoderar de tudo que lhe é externo – tudo que não é, na nomenclatura cunhada pelo próprio Lineu, *homo sapiens*. É muito comum, aliás, que tais classificações, sempre compostas por pelo menos um par de nomes em latim (um representando o gênero e outro a espécie), sejam compostas por uma referência ao nome do cientista que primeiro observou e capturou por meio das regras taxonômicas uma nova espécie. Nos teatros anatômicos europeus, taxonomistas como Lineu apresentavam à comunidade científica suas novas descobertas, coletadas diretamente ou enviadas por correspondentes a partir dos mais distantes lugares do mundo. Associada à prática do colecionismo (como no caso do já mencionado surgimento dos atlas cartográficos) a taxonomia surge como forma de organizar os corpos exóticos possuídos como troféus por aristocratas, burgueses e cientistas, e os atlas de imagens são o meio principal desse gesto de apropriação.

Servindo a tais propósitos colecionistas, o gênero editorial do atlas compartilha determinadas características e funções do catálogo, como nota Teresa Castro, sem no entanto confundir-se com este gênero pela “operatividade procedimental que instala”, produzindo sentido através da criação de “progressão espacial” e dando forma a uma “viagem visual”⁴⁶. A exuberância da vida, testemunhada pelos exploradores europeus ao redor do mundo, encontra nas imagens o meio ideal para relatar tais achados, possibilitando um contato indireto com as camadas da existência que apenas o visível é capaz de apreender. Se a legenda das imagens atribuía um domínio a cada espécie representada, as imagens produziam

⁴⁶ CASTRO, 2015, p.43

modelos, demonstravam padrões e recortavam a diversidade incontornável aos animais de uma mesma espécie, através de padrões mapeados, num esforço de objetividade e neutralidade que, com a emergência da fotografia, viria a se afirmar como nunca. A impressão mecânica da imagem, por sua vez, inicia o gesto ilusionista que, ao prescindir da mão para gravar a imagem no papel, imprime também uma noção de neutralidade e objetividade que se atribui às máquinas e que vai ser potencializado ao máximo com a invenção da câmara fotográfica.

Entre os naturalistas, exploradores e coletores de exemplares de espécies ao redor do mundo, sem dúvidas o mais célebre é Charles Darwin, que com apenas 22 anos embarcou em um navio e viajou por cinco anos ao redor do mundo, guiado por um enorme e pulsante desejo de conhecer e explicar a diversidade da vida na terra. As ciências naturais europeias, antes de Darwin, interpretavam sob um viés estático e funcionalista as manifestações características de cada espécie – como se sempre tivessem sido como são e respondessem a uma função, a ser descoberta (ou inventada) pela ciência. O grande abalo paradigmático provocado pela Teoria da Origem das Espécies, publicada em 1859, foi a demonstração de que somos, nós os *homo sapiens*, apenas mais uma das variações entre espécies, das tantas que existem no planeta e que àquela altura povoavam também a profusão de atlas publicados. Uma ideia de enorme impacto para a ciência e toda a concepção de mundo ocidental, que foi rapidamente distorcida por interpretações antropológicas de viés racista.⁴⁷ Assim como os cientistas naturais, antropólogos desenvolveram sua disciplina e suas teorias nesse período utilizando-se dos atlas como importante tecnologia científica para reunir, organizar e expor suas ideias. Teresa Castro cita o exemplo de um atlas etnográfico publicado pelo fotógrafo alemão Carl Dammann em 1873 – intitulado *Berliner Gesellschaft für Anthropologie* – que por meio da reunião de 600 fotografias montadas e apresentadas em cinquenta painéis, tipificam raças “em um movimento que estabelece uma lógica de progressão racial e sexista amplamente confirmada pelas legendas das imagens”⁴⁸.

⁴⁷ Essas distorções se baseiam em concepções que, na verdade, contradizem o próprio princípio fundamental da teoria darwiniana. Não há razão funcional nem ideia de progresso na ideia de evolução proposta por Darwin. A teoria da seleção natural, ao contrário, desmonta o funcionalismo biológico ao afirmar que mutações genéticas de natureza aleatória produzem as novas características e, por sua vez, as mudanças de curso nas trajetórias de longa duração de cada nova espécie vão se afirmando de acordo com a melhor ou pior adaptabilidade destas características ao meio. O fluxo contínuo de transformação da vida, ao longo de um tempo de amplitude imponderável, não seria regido por outras leis que não a do acaso.

⁴⁸ CASTRO, 2008. p.170

Michel Foucault analisa em sua extensa obra a evolução de tecnologias de poder e situa o racismo como uma das mais eficazes armas do que chama de *biopoder*⁴⁹, mecanismo complexo de controle do estado sobre as esferas mais íntimas do corpo humano. Num sistema biopolítico, explica Foucault, o racismo se apresenta como condição fundamental para que seja aceitável que o estado possa continuar a exercer o direito de matar. A ideia de uma raça inferior - ou de uma degeneração, anomalia - transforma os indivíduos nessas condições em ameaças à espécie, numa cruel distorção das premissas darwinianas.

Com a emergência das novas relações de produção na nascente era industrial, as crescentes demandas por força de trabalho fazem com que o corpo assuma um lugar central na política. Torna-se mais importante produzir corpos úteis, eficientes e dóceis para suprir as demandas mercantilistas, do que apenas ameaçá-los e puni-los. A explosão demográfica que se acentua na segunda metade do século XVIII faz da gestão das populações um problema central. A necessidade de controlar o crescimento populacional e os problemas decorrentes do seu adensamento nas cidades passa então a demandar novos mecanismos voltados à ordenação dos fenômenos coletivos.

[...] o novo espírito enciclopédico e utilitarista [...] trouxe consigo uma nova visão demográfica, médica, social, econômica... e em geral 'funcional' da cidade que introduziu um interesse por uma nova dimensão 'oculta' da topografia urbana. Era o início de uma cartografia que podemos denominar temática, consolidada de maneira clara no oitocento.⁵⁰

Nesse período tem início a produção de levantamentos topográficos em caráter nacional. O levantamento preciso do território e particularmente das cidades, permite a sua melhor vigilância, na medida em que localizam condutas sociais

⁴⁹ Após uma primeira fase de estudos em torno da arqueologia do saber, Foucault se dedica ao estudo genealógico dos regimes de poder, cunhando termos como biopolítica, biopoder e dispositivos de segurança. Tais conceitos aparecem pela primeira vez no último capítulo de *História da Sexualidade I - a vontade de saber*, de 1976, e também no curso proferido no Collège de France no mesmo ano, intitulado *Em Defesa da Sociedade*, mas apenas transcrito e publicado mais de duas décadas depois, em 1997.

⁵⁰ GUARDIA BASSOLS, M; OYÓN, J.L; MONCLUS, F.J. (Dir). **La Historia Urbana**. Revista AYER. Capítulo: Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. El Atlas Histórico de Ciudades Europeas. Marcial Pons editor, Madrid, 1996, p.127 (tradução nossa).

dos cidadãos no espaço e assim facilitam o seu controle pelo estado, que sabe onde agir. À medida que cresce a complexidade das formas de ocupação e circulação no espaço urbano, mais complexas são as relações que precisam ser controladas pelo estado e, logo, mais necessários são os saberes que amparam este controle. A geometrização do espaço urbano, nesse sentido, buscava garantir uma melhor higiene para as populações, bem como uma eficiente circulação de mercadorias e pessoas.

Através de novas instituições e disciplinas especializadas, aponta Foucault, o estado passa então a agir indiretamente sobre suas populações, na tentativa de manipular índices de natalidade, longevidade e mortalidade, tendo como seu principal meio de atuação o espaço da cidade. A medicina social e a higiene pública atuam então de modo a eliminar lugares propícios à proliferação de doenças e da criminalidade, alargando e desobstruindo ruas para melhorar a circulação de bens e pessoas, entre outras coisas, marcando a incorporação pelas técnicas de poder de preocupações em torno das relações entre a espécie humana e o seu meio de existência. A cidade passa a ser pensada como espaço de poder a ser exercido por meio do controle da sua estrutura interna, do seu desenho, um esquadramento do espaço que vai ordenar as multiplicidades, dividi-las, hierarquizá-las, funcionalizá-las e comunicar claramente suas funções e fluxos.

O que se deve fazer para enfrentar antecipadamente o que não se conhece com exatidão? [...] Trata-se simplesmente de maximizar os elementos positivos, de poder circular da melhor maneira possível, e de minimizar, ao contrário, o que é risco e inconveniente, como o roubo, as doenças, sabendo perfeitamente que nunca serão suprimidos. Trabalha-se portanto não apenas com dados naturais, mas também com quantidades que são relativamente compressíveis, mas que nunca o são totalmente. Isso nunca pode ser anulado, logo vai-se trabalhar com probabilidades.⁵¹

Por sua vez, a reunião de dados demográficos, econômicos, médicos, culturais e sociais começa a introduzir a estatística como elemento importante nestas publicações. As vistas, predominantes nas primeiras publicações do século XVI, dão lugar a cartografias de pontos de vista mais zenitais, marcando o surgimento

⁵¹ FOUCAULT, M. op. cit., p. 25

das primeiras cartografias temáticas, com a espacialização de dados objetivos sobre o território da cidade. No século XVIII, médicos e militares adquirem uma função central no controle do espaço coletivo, munidos da responsabilidade de garantir uma higienização da cidade, diminuição das doenças e da criminalidade decorrentes do acúmulo crescente de pessoas em zonas insalubres. A medicina social interfere diretamente, tanto no espaço da cidade quanto nos espaços internos das casas, catalogando-os, repartindo-os funcionalmente e determinando locais específicos de trabalho, lazer, prática de esportes, escolas, creches, entre outros, com vistas a ordenar as multiplicidades através da perspectiva de uma expansão da vida.

As “topografias médicas”, que surgem entre o final do século XVIII e se desenvolvem ao longo do XIX, seguidas pelas cartografias temáticas realizadas por arquitetos a partir do final do mesmo século, pretendiam conceder informações para o controle de doenças em cortiços com alta densidade populacional, registrando dados como a posição da cama e do banheiro, onde as pessoas dormiam e a incidência de luz em cada cômodo. A produção destas cartografias temáticas era subsidiada por extensos levantamentos feitos in loco, documentando e registrando em relatórios os dados obtidos. O que se coloca nesse momento é a necessidade de planejar, de trabalhar com projeções de futuro, com o que pode acontecer. O mecanismo da segurança surge então para atuar na criação de ambientes urbanos com base na projeção de acontecimentos em função de séries medidas (números de carroças que passam em determinada rua, número de doenças em determinada vizinhança, número de ladrões, etc) e inscritas no espaço. A relação entre o homem e o seu meio de existência será, então, campo privilegiado de atenção e atuação do Estado no planejamento e ordenamento do espaço urbano. A rua é o meio por onde circulam todas as funções e fluxos mais importantes da cidade: as doenças que se quer controlar, os ladrões que se quer punir, as mercadorias que se quer fazer circular com maior eficiência e conectar com as redes de comércio de outras cidades. Planejar o espaço urbano se torna instrumento fundamental para produzir melhores condições de vida às populações, mas também de sua vigilância e controle por parte do Estado. A medicina social e a engenharia sanitária se voltam ao espaço urbano, com fins de otimizá-lo. Aos poucos esta atividade vai constituindo um saber específico, uma categoria profissional que, já no fim do século XIX pode ser identificada, nomeadamente, como urbanismo.

Com a formação dos Estados liberais europeus e a formação de corpos militares nacionais, a medição geográfica e topograficamente precisa dos territórios eleva a altura do vôo e faz da mirada sobre os territórios urbanos e nacionais ao mesmo tempo mais atenciosa aos detalhes e mais distante na abstração geométrica dos territórios em planta baixa, num ângulo de visão perpendicular à superfície da terra. É uma época marcada também pelo desenvolvimento da estatística e dos próprios instrumentos de medição que se estende e se aperfeiçoa até o século XIX, quando as vistas urbanas voltam a circular em maior profusão em "coleções de cidades".⁵²

A princípio coleções de cartografias e vistas de cidades, os atlas vão se tornando instrumentos cada vez mais especializados pela articulação entre dados demográficos, estatísticos e científicos e sua localização no espaço urbano. Na pesquisa *Atlas Histórico de Ciudades Europeas*, coordenada pelos pesquisadores catalães Manuel Guàrdia, Francisco Javier Monclús e José Luis Oyón⁵³, um conjunto de temas relacionados à evolução histórica de cidades da Península Ibérica e da França divide uma longa linha cronológica que se estende desde a formação dos primeiros burgos medievais até as metrópoles contemporâneas. Não por acaso, o século XIX é o que apresenta maior volume de temas e documentos reunidos nos dois volumes publicados pela pesquisa. É o período em que se constitui a disciplina do urbanismo e também quando as cidades européias apresentam uma explosão no seu crescimento, motivada pela nova ordem social imposta pela Revolução Industrial. É também, e não coincidentemente, quando os atlas tem seu momento mais proeminente enquanto instrumento articulador de saberes em diversas ciências e a cidade é um tema de interesse de várias delas. Ao reunirem diferentes processos históricos em uma lógica temática semelhante, algumas leituras transversais emergem, e chama atenção dos pesquisadores a emergência de novos regimes de visualidade sobre a cidade, ocasionada pela profusão de novos procedimentos gráficos e cartográficos reunidos e divulgados através dos atlas. A evolução dos meios técnicos de reprodução gráfica permitem produzir publicações de menor custo e em maior quantidade, possibilitando uma mais ampla acessibilidade e di-

⁵² GUARDIA BASSOLS, M; OYÓN, J.L; MONCLUS, F.J. op. cit., p.125 (tradução nossa)

⁵³ ver *ATLAS HISTORICO DE CIUDADES EUROPEAS*, p. 86 > AH.01 - AH.08 < 87

fusão. Difunde-se assim a concepção de uma "planta geométrica da cidade"⁵⁴, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os seus habitantes, seus visitantes como, e principalmente, para os que a estudam e gerenciam. Com a circulação de fotografias aéreas a partir do século XX e posteriormente as imagens de satélite, essa mirada sobre o território urbano desde o alto e de fora dele, vai adquirindo contornos mais próximos ao "real", com atualizações constantes e possibilidades de navegação quase ilimitadas. Ao percorrermos a cidade hoje, carregamos sempre conosco o seu mapa, impresso na memória em múltiplas camadas, das mais abstratas às mais "técnicas". Ao mirarmos a paisagem e nos deslocarmos por suas ruas, processamos imagens muito mais complexas do que as que nos mostram os nossos olhos.

Em um texto curto e não publicado, intitulado *Meu Atlas*⁵⁵, Vilém Flusser fala sobre esse nosso objeto de estudo a partir dos impactos que produziu na conformação do que chama de "nova imaginação". Segundo Flusser, após um longo período de ingenuidade voltada aos problemas da técnica, no final do século XIX, torna-se insustentável a separação entre ciência e arte e os atlas "explodem em várias direções inesperadas, todas elas problematizadoras da faculdade humana de representar o mundo."⁵⁶ Primeiramente, o leitor era iniciado ao domínio dos complexos códigos visuais, a ele apresentados de maneira diferente em cada atlas que percorria. Ele tinha ainda que treinar o olho para criar, mentalmente, a sobreposição entre mapas políticos e mapas geográficos, por exemplo. Na leitura do encadeamento de painéis apresentado a cada página percorrida, percursos de aproximação ou distanciamento criam movimentos cinematográficos e conectam as escalas humanas de um parque ou uma cidade, por exemplo, à escala supra-humana de um país. Com os "atlas históricos", abre-se a possibilidade de uma "leitura bidimensional da história, até agora lida apenas linearmente". E continua:

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Vilém, F. **Meu Atlas**. In: *Flusser Studies*, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

⁵⁶ Ibid., p.1

O efeito era revolucionário: em vez do leitor estar mergulhado na história, passou a fazer-lhe face. Mas igualmente revolucionários eram os efeitos colaterais de tais atlas. Fixar eventos em superfícies implica cortar a corrente da história em pedaços. Fazer série de fotografias, não filme.



de grãos de areia. A visão de eventos. Como não é possível fixar os eventos, o leitor era obrigado a percorrer os eventos. Da carta da França até a carta da França. De uma história para a história mesma, para ler a história" lendo tal atlas⁵⁷

que aquela provocada pelos mapas e revelavam visualmente as mudanças demográficas, a história⁵⁸. A consequência do próprio processo de produção das populações. Diante da cidade e aquela apreendida para identificar-se, segundo a própria massa representada por Flusser, personagem do mesmo tempo medo e

mente decifráveis se tinham o mundo como biométrico ia tornando sempre mais as cartas iam substituindo o e cores da "nova imagina-

⁵⁸ Esta frase não consta na versão portuguesa, apenas na inglesa, "My Atlas", do mesmo ano e traduzido do alemão por Judith Kahl. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-my-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020, p.4 (tradução nossa)

⁵⁹ FLUSER, V. op. cit., p.3

fusão. Difunde-se assim a concepção de uma "planta geométrica da cidade"⁵⁴, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os seus habitantes, seus visitantes como, e principalmente, para os que a estudam e gerenciam. Com e posteriormente as imagens desde o alto e de fora com atualizações consistentes. Ao percorrermos a cidade presso na memória em "cas". Ao mirarmos a paisagens muito mais complexas. Em um texto curto e não sobre esse nosso objeto formação do que cham período de ingenuidade XIX, torna-se insustentável em várias direções de natureza humana de representação ao domínio dos complexos em cada atlas que fundamentalmente, a sobre o exemplo. Na leitura do percorrida, percursos cinematográficos e com de, por exemplo, à escala abre-se a possibilidade apenas linearmente". E

O **ATLAS HISTORICOS DE CIUDADES EUROPEAS** foi uma ambiciosa pesquisa com o objetivo de produzir uma obra de referência para o campo da História Urbana na Europa — e no processo de sua feitura, articular também uma rede de pesquisadores voltados ao seu estudo. A pesquisa, promovida pelo *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* e coordenada por **Manuel Guàrdia, Francisco Javier Monclús e José Luis Oyón**, teve dois volumes publicados, dedicados a cidades ibéricas (vol. I - 1995) e francesas (vol. II - 1996). Ambicionava ainda alcançar 100 cidades em 10 volumes, mas não chegaram a ser publicados outros além dos dois primeiros.

Através do cruzamento entre diferentes campos voltados ao estudo das cidades, como a história, a geografia, a sociologia, os estudos da paisagem e o urbanismo, os autores pretendiam decompor "uma realidade urbana postulada como única" (GUARDIA et al. 1996, p.127) e situar o campo da História Urbana no cruzamento entre esses saberes. Seus organizadores explicam que, ao apresentarem o conjunto de documentos e narrativas visuais reunidos em torno de cada cidade, os pesquisadores convidados deveriam situar o olhar a uma distância intermediária: nem demasiadamente específico a ponto de deter-se em casos muito singulares aos seus próprios contextos, prejudicando assim a comparação entre os processos; nem partindo para generalizações essencialistas que não considerassem os fatores próprios de cada processo histórico.

Neste ponto delicado de equilíbrio, pesquisadores de diferentes universidades eram convidados a produzir narrativas históricas a partir de suas próprias referências, documentos e modos de narrar. Deveriam, no entanto, balizar-se por "temas fundamentais" definidos pelos organizadores: "situação e localização, funções urbanas e demografia, crescimento espacial, estrutura sociofuncional e morfologia urbana, planos e projectos urbanísticos, infraestruturas, instituições e equipamentos." (Ibidem, p.133)

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Vilém, F. **Meu Atlas**. In: *Flusser Studies*, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

⁵⁶ Ibid., p.1

O efeito era revolucionário: em vez do leitor estar mergulhado na história, passou a fazer-lhe face. Mas igualmente revolucionários eram os efeitos colaterais de tais atlas. Fixar eventos em superfícies implica cortar a corrente da história em pedaços. Fazer série de fotografias, não filme.

Um atlas de cidades atual não pode mais ser uma mera soma de plantas topográficas em escala, por mais precisas que sejam. Para começar, a história da imagem urbana não se resume à das formas de representação global, estritamente topográficas [...], mas inclui também muitas outras tão explicativas ou mais da complexa realidade urbana. [...] Olhar parcial, muitas vezes, pois a cidade é cada vez mais difícil de captar na contínua proliferação da imagem urbana que se desenvolve a partir da revolução industrial. Mas olhar também cheio de descobertas nos infinitos pontos de vista em que o artista pode agora livremente se situar, nas infinitas possibilidades de apropriação da imagem urbana que oferecem as novas técnicas.

GUARDIA, MONCLÚS e OYÓN, Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. (1996) p.123 (tradução nossa)

O texto, a cartografia temática, os gráficos, a seleção de documentos cartográficos, gravuras e fotografias constroem a narração que segue as linhas mestras que os autores de cada cidade consideram convenientes. A história não tem, de fato, grandes linhas; mas para evitar a tendência bastante generalizada no sentido da dispersão das formas e pontos de vista derivados da orientação disciplinar e interesses próprios de cada autor, foram estabelecidas pautas implícitas de ordem formal, que cada autor deveria contemplar em seu ensaio.

GUARDIA, MONCLÚS e OYÓN, Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. (1996) p.132 (tradução nossa)

⁵⁸ Esta frase não consta na versão portuguesa, apenas na inglesa, "My Atlas", do mesmo ano e traduzido do alemão por Judith Kahl. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-my-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020, p.4 (tradução nossa)

⁵⁹ FLUSER, V. op. cit., p.3

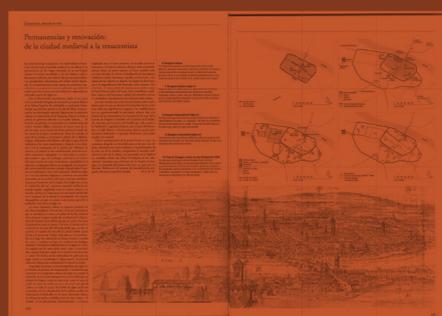
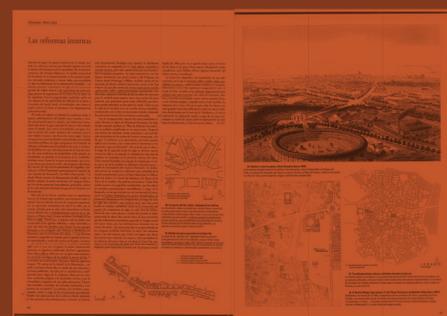
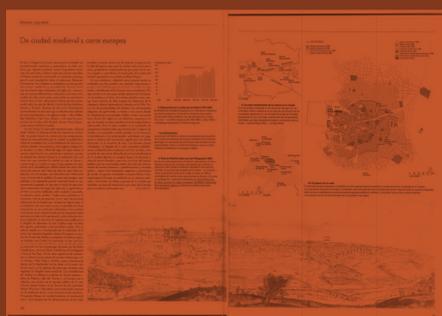
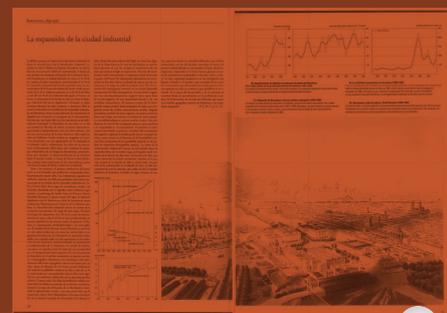
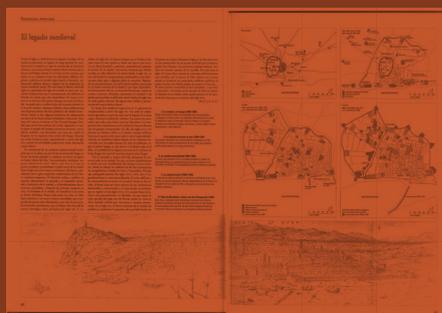
de grãos de areia. A visão
mentos. Como não é possível
fixas, o leitor era obrigado
re os eventos. Da carta da
até a carta da França. De
u da história mesma, para
a história" lendo tal atlas ⁵⁷

aquela provocada pelos
e revelavam visualmen-
s mapas demográficos,
ária"⁵⁸. A consequência
óprio processo de pro-
das populações. Diante
a cidade e aquela apre-
identificar-se, segundo
a própria massa repre-
e Flusser, personagem
o mesmo tempo medo e

mente decifráveis se tinham
e ele e o mundo como biom-
e ia tornando sempre mais
s cartas iam substituindo o
s e cores da "nova imagina-

fusão. Difunde-se assim a concepção de uma "planta geométrica da cidade"⁵⁴, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os seus habitantes, seus visitantes como, e principalmente, para os que a estudam e gerenciam. Com o tempo, e posteriormente as imagens, são vistas desde o alto e de fora, com atualizações constantes. Ao percorrermos a cidade, a memória em "casas". Ao mirarmos a paisagem, as imagens muito mais co-

Em um texto curto e notável sobre esse nosso objeto de formação do que chamamos período de ingenuidade do XIX, torna-se insustentável em várias direções a natureza humana de representação ao domínio dos complexos, presente em cada atlas que, mentalmente, a sobreposição, por exemplo. Na leitura do percurso percorrida, percursos cinematográficos e complexos, de, por exemplo, à escala abre-se a possibilidade de apenas linearmente". E



⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Vilém, F. **Meu Atlas**. In: Flusser Studies, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

⁵⁶ Ibid., p.1

O efeito era revolucionário: em vez do leitor estar mergulhado na história, passou a fazer-lhe face. Mas igualmente revolucionários eram os efeitos colaterais de tais atlas. Fixar eventos em superfícies implica cortar a corrente da história em pedaços. Fazer série de fotografias, não filme.



de grãos de areia. A visão
mentos. Como não é possível
fixas, o leitor era obrigado
e os eventos. Da carta da
até a carta da França. De
u da história mesma, para
a história" lendo tal atlas⁵⁷

aquela provocada pelos
e revelavam visualmen-
s mapas demográficos,
ária"⁵⁸. A consequência
óprio processo de pro-
das populações. Diante
a cidade e aquela apre-
identificar-se, segundo
a própria massa repre-
e Flusser, personagem
o mesmo tempo medo e

mente decifráveis se tinham
e ele e o mundo como biom-
e ia tornando sempre mais
s cartas iam substituindo o
s e cores da "nova imagina-

⁵⁸ Esta frase não consta na versão portuguesa, apenas na inglesa, "My Atlas", do mesmo ano e traduzido do alemão por Judith Kahl. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-my-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020, p.4 (tradução nossa)

⁵⁹ FLUSER, V. op. cit., p.3

fusão. Difunde-se assim a concepção de uma "planta geométrica da cidade"⁵⁴, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os seus habitantes, seus visitantes como, e principalmente, para os que a estudam e gerenciam. Com e posteriormente as imagens desde o alto e de fora com atualizações constantes. Ao percorrermos a cidade presso na memória em "cas". Ao mirarmos a paisagens imagens muito mais co

Em um texto curto e não sobre esse nosso objeto formação do que cham período de ingenuidade XIX, torna-se insustentem em várias direções dade humana de representação ao domínio dos complexente em cada atlas que mentalmente, a sobre exemplo. Na leitura do percorrida, percursos cinematográficos e com de, por exemplo, à escala abre-se a possibilidade apenas linearmente". E

Trata-se, em suma, de um instrumento para a comparação, não de uma história comparada das cidades européias.

GUARDIA, MONCLÚS e OYÓN, Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. (1996) p.133 (tradução nossa)

Para fugir [dos] procedimentos nas ciências sociais aplicadas, que poderíamos inserir na categoria do arquivo pelo arquivo e a representação pela representação, deveríamos não perder de vista as aproximações de tipo verificadoras e comparativas no sentido de vincular o dado documental com o objeto mesmo da disciplina – a cidade e o seu tempo – e com o forma de compreender os processos urbanos locais como parte de um processo mais amplo da realidade urbana. (regional, territorial e global).

XICO COSTA, Atlas Histórico de Cidades (2007), p.22

[...] os atlas históricos atuais deveriam refletir as diferentes tensões que se produzem no seio do debate contemporâneo da história urbana: o social frente ao espacial, o local frente a o geral, a unidade frente à multiplicidade de imagens cartográficas, o temático frente ao morfológico, a cidade real frente à cidade pensada. A iconografia dos atlas deveria ser sensível a estas tensões.

GUARDIA, MONCLÚS e OYÓN, Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. (1996) p.129 - tradução nossa

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Vilém, F. **Meu Atlas**. In: Flusser Studies, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

⁵⁶ Ibid., p.1

O efeito era revolucionário: em vez do leitor estar mergulhado na história, passou a fazer-lhe face. Mas igualmente revolucionários eram os efeitos colaterais de tais atlas. Fixar eventos em superfícies implica cortar a corrente da história em pedaços. Fazer série de fotografias, não filme.

A escolha do atlas como dispositivo articulador do extenso e complexo conjunto de pesquisadores e documentos reunidos pela pesquisa não foi uma mera referência ao tradicional meio de publicação de cartografias e imagens de cidades. A forma-atlas é convocada aqui, sobretudo, por sua capacidade de operar e transmitir saberes de modo comparativo, produzindo percursos multiescalares entre as cartografias históricas, infocartografias, fotografias e textos através dos quais cada narrativa é construída.

O professor Xico Costa, que coordenou a elaboração das cartografias temáticas para o projeto, ressalta (em conversa conosco) o papel central da editoração, lembrando que os conteúdos eram pensados a partir da sua disposição em páginas duplas, cada uma correspondendo a um tema ou recorte temporal. As composições narrativas de painéis visuais amarrados por textos, apesar de variarem de acordo com as especificidades de cada contexto, apresentam por meio da repetição temática e cronológica uma leitura que privilegia o aspecto comparativo.

O olhar voltado à morfologia urbana não a tem como um fim em si mesma, mas como consequência de processos históricos, articulados visualmente por meio de sínteses gráficas e montagens editoriais. Na forma como se constrói cada discurso e na articulação entre eles é possível vislumbrar como se pensa, gere e planeja o conjunto de cidades em questão, desde os primeiros burgos medievais até as metrópoles contemporâneas, seja no âmbito do planejamento urbano, da documentação cartográfica ou da historiografia acadêmica. Para além de uma evolução de processos socio-políticos traduzidos em formas urbanas, emerge dos intervalos entre cada página dupla, cada tema e cada cidade, também uma leitura acerca de como pesquisadores de campos e contextos diversos voltam seus olhares para a história das suas cidades, através das suas escolhas editoriais e narrativas.

⁵⁸ Esta frase não consta na versão portuguesa, apenas na inglesa, "My Atlas", do mesmo ano e traduzido do alemão por Judith Kahl. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-my-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020, p.4 (tradução nossa)

⁵⁹ FLUSER, V. op. cit., p.3

de grãos de areia. A visão
mentos. Como não é possível
fixas, o leitor era obrigado
re os eventos. Da carta da
até a carta da França. De
u da história mesma, para
a história" lendo tal atlas ⁵⁷

aquela provocada pelos
e revelavam visualmen-
s mapas demográficos,
ária"⁵⁸. A consequência
óprio processo de pro-
das populações. Diante
a cidade e aquela apre-
identificar-se, segundo
a própria massa repre-
e Flusser, personagem
o mesmo tempo medo e

mente decifráveis se tinham
e ele e o mundo como biom-
e ia tornando sempre mais
s cartas iam substituindo o
s e cores da "nova imagina-

fusão. Difunde-se assim a concepção de uma "planta geométrica da cidade"⁵⁴, abstração bidimensional que passa aos poucos a integrar fundamentalmente o conjunto de características e visualidades de cada contexto urbano, seja para os seus habitantes, seus visitantes como, e principalmente, para os que a estudam e gerenciam. Com e posteriormente as imagens desde o alto e de fora com atualizações constantes. Ao percorrermos a cidade, mesmo que apenas na memória em mapas e imagens. Ao percorrermos a cidade, mesmo que apenas na memória em mapas e imagens muito mais complexas. Em um texto curto e preciso sobre esse nosso objeto de formação do que chamamos de cidade, período de ingenuidade do século XIX, torna-se insustentável a ordem em várias direções da liberdade humana de representação ao domínio dos complexos e diferente em cada atlas que se apresenta mentalmente, a sobreposição de exemplo. Na leitura do percurso percorrida, percursos cinematográficos e complexos de, por exemplo, à escala de, abre-se a possibilidade de apenas linearmente". E



⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Vilém, F. **Meu Atlas**. In: Flusser Studies, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

⁵⁶ Ibid., p.1

O efeito era revolucionário: em vez do leitor estar mergulhado na história, passou a fazer-lhe face. Mas igualmente revolucionários eram os efeitos colaterais de tais atlas. Fixar eventos em superfícies implica cortar a corrente da história em pedaços. Fazer série de fotografias, não filme. A história se transforma de rio em um monte de grãos de areia. A visão processual cede lugar à visão quântica dos eventos. Como não é possível representar relações fluidas em superfícies fixas, o leitor era obrigado a estabelecer, ele próprio, tais relações entre os eventos. Da carta da Itália voltar para a carta da Grécia, e avançar até a carta da França. De modo que a dinâmica da história se transferiu da história mesma, para a imaginação do leitor: era ele quem "brincava história" lendo tal atlas ⁵⁷

Uma outra direção em que teriam explodido os atlas seria aquela provocada pelos "atlas enciclopédicos" e suas cartografias temáticas, que revelavam visualmente e possibilitavam comparar dados "invisíveis" como nos mapas demográficos, que revelam "estatísticas prospectivas de forma imaginária"⁵⁸. A consequência dessa leitura seria, para Flusser, uma consciência do próprio processo de produção do atlas, causado pelo nível extremo de abstração das populações. Diante da extrema diferença de escala entre a sua experiência da cidade e aquela apresentada nas cartografias demográficas, o leitor tende a identificar-se, segundo Flusser, mais com o "codificador de massas" do que com a própria massa representada e quantificada. Diante de tal explosão, o avô de Flusser, personagem ficcional que lhe narra os passos dessa história, sente ao mesmo tempo medo e fascínio.

Medo, porque os atlas de mais em mais dificilmente decifráveis se tinham tornado indispensáveis, e se introduziam entre ele e o mundo como biom-bos. De modo que a orientação do mundo se ia tornando sempre mais difícil no futuro. Entusiasmo, porque as novas cartas iam substituindo o cinzento pensamento conceitual pelas formas e cores da "nova imaginação". ⁵⁹

⁵⁷ Ibid., p.2

⁵⁸ Esta frase não consta na versão portuguesa, apenas na inglesa, "My Atlas", do mesmo ano e traduzido do alemão por Judith Kahl. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-my-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020, p.4 (tradução nossa)

⁵⁹ FLUSER, V. op. cit., p.3

MERGULHAR NO ABISMO

Não será o atlas esse campo operatório capaz de pôr em prática, a nível epistêmico, estético e mesmo político, ‘uma espécie de contestação mítica e real do espaço em que vivemos’, ou seja, o espaço para ‘a maior reserva de imaginação’?⁶⁰

Olhemos o espelho pelo seu avesso, voltando à nossa metáfora-guia para lembrarmos que, sob a aparente utilidade dos atlas, se esconde algo explosivo, capaz de minar as estruturas mais sólidas de um saber que se estende por todas as camadas da vida. No século XIX, aponta Didi-Huberman, a proliferação acelerada das catalogações e sistematizações por meio dos atlas, resulta numa “explosão da apresentabilidade do saber”⁶¹. Explosão no sentido de proliferação, mas também de desestabilização.

Um atlas científico nem sempre está organizado em prol de uma maior clareza das suas classificações (ou do seu classicismo). O caráter errático tantas vezes apontado ao Bilderatlas de Warburg está ainda presente — e com mais frequência do que imaginamos — nas ciências da natureza. Ou seja, um atlas de imagens não se limita jamais a ilustrar um saber: constrói-o e, por vezes, chega a desconstruí-lo.⁶²

Essa explosão vai aos poucos desvelando, sob o denso manto da objetividade e da racionalidade científica, um poder imaginativo e intuitivo sem os quais a ciência não seria capaz de conjecturar as próprias hipóteses, ou melhor, de permitir que tais hipóteses venham a emergir, pois muito do saber científico é constituído por abstração e especulação imaginativa. Só a imaginação nos permite apreender determinadas dimensões da existência, como por exemplo o espaço de tempo necessário para a formação de uma montanha. Segundo a Enciclopédia Britânica, a porção mais recente da Cordilheira Atlas está em pleno processo de formação, que começou em períodos de cerca de 65 a 2,6 milhões de anos atrás. Sua parte mais antiga e mais estabilizada iniciou seu processo de dobra e eleva-

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.62

⁶¹ Ibid., p.178

⁶² Ibid., p. 174

ção da superfície terrestre rumo ao céu há pelo menos 145 milhões de anos.⁶³ Não há parâmetro na experiência humana que sequer chegue perto dessa amplitude temporal, apenas pistas que nos permitem conjecturar hipóteses, na tentativa de contemplar esse abismo perceptivo.

A teoria da evolução das espécies e os estudos geológicos emergem na virada do século XVIII para o XIX na Europa, introduzindo um novo paradigma para a percepção da profundidade do tempo: a idade do mundo, medida em milhões de anos. Uma escala que nos provoca vertigem, pela percepção da nossa ínfima dimensão (física e temporal) diante do mundo e torce a linha reta do tempo cronológico em espirais cíclicas, como são os ciclos de todas as formas de vida do planeta, girando em intervalos cósmicos. Ao escavar a superfície da Terra e estratificar em diagramas as suas camadas, os geólogos nos apresentam uma leitura do tempo que não é a da linearidade, mas das sucessões entre diferentes eras de imensa magnitude temporal, empilhadas umas sobre as outras – e por vezes bruscamente perfuradas por revoluções, ou erupções vulcânicas. Entre estas pilhas de sedimentos, formas de vida fossilizadas chegam até nós como testemunho de outras eras passadas. No interior das montanhas, em espaços ociosos e protegidos da ação implacável do tempo em transformar a matéria, sobrevivem as mais antigas formas de expressão sensível feitas por humanos. Camadas sobrepostas de imagens que, datadas por cálculos e projeções extrapoladas a partir de processos químicos de duração conhecida, revelam o quão longe no tempo foram inscritas⁶⁴. Impressas sobre a pedra, essas imagens gravadas no ventre das montanhas nos chegam como testemunha de um tempo em que, ainda pensando com Flusser, regia a existência humana uma “forma mágica da existência”⁶⁵.

Diversos textos do filósofo tcheco se dedicam à reflexão sobre o papel que as mídias e a linguagem exercem sobre a forma como pensamos. Para Flusser, somos

⁶³ MIKESELL, Marvin W.; ÍSNARD, Hildebert. **Atlas Mountains**. Encyclopædia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Atlas-Mountains>>. Acesso em 11/08/2020.

⁶⁴ No documentário *Cave of Forgotten Dreams* (2010), sobre os surpreendentes painéis rupestres encontrados na caverna de Chauvet, na França, o cineasta alemão Werner Herzog observa que as camadas sobrepostas, formando cenas de caçada em impressionante riqueza pictórica e de movimento, muitas vezes tem reveladas por suas datações de carbono intervalos da ordem de 5 mil anos entre desenhos que, lado a lado, compõem uma mesma cena. Diante dessa contatação, Herzog constata: “estamos presos à história, eles não estavam.”

⁶⁵ FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Rafael Cardoso (org). Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.131

“programados” pelos códigos que criamos para mediar nossa experiência com o mundo. A imaginação seria a nossa “capacidade de resumir o mundo das circunstâncias em cenas [...] Fazer ‘mapas’ e lê-los.”⁶⁶ Dessa forma, para os povos que pensam e se expressam por imagens, a percepção do tempo se configuraria da mesma maneira como lemos uma imagem, em um duplo movimento de sincronização e diacronização:

Uma imagem é uma superfície cujo significado pode ser abarcado num lance de olhar: ela ‘sincroniza’ a circunstância que indica como cena. Mas, depois de um olhar abrangente, os olhos percorrem a imagem analisando-a, a fim de acolher efetivamente seu significado; eles devem ‘diacronizar’ a sincronidade. [...] Para os homens que estão programados pelas imagens, o tempo flui no mundo como seus olhos percorrem a imagem: ele diacroniza, ordena as coisas em situações. É o tempo do retorno, de dia e noite e dia, de semente e colheita e semente, de nascimento e morte e renascimento, e a magia é aquela técnica introduzida para uma determinada experiência temporal. Ela ordena as coisas do modo como elas devem se comportar no circuito do tempo. [...] para eles o mundo era um amontoado de cenas que exigiam um comportamento mágico.”⁶⁷

A invenção da escrita, segundo Flusser, não se inicia com a invenção de novos símbolos. Referindo-se à escrita cuneiforme em plaquetas mesopotâmicas, observa que esta forma de escrita desmembra as imagens em pictogramas, organizando-as em uma linha com começo, direção e fim. Somente ao final da linha podemos decodificar a mensagem. Este é, para Flusser, o marco inaugural de uma “nova experiência temporal, a saber, a experiência de um tempo linear, de uma corrente do irrevogável progresso, da dramática irrepitibilidade, do projeto, em suma, da história”⁶⁸.

No contexto científico, ainda segundo Flusser, os textos “tendem a se tornar explicitamente inimagináveis”, a partir de estruturas que ordenam os pensamentos segundo regras independentes do fenômeno que se tenta transmitir. Nesse contexto,

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ ibid. p. 133

[...] os textos começam a constituir uma espécie de parede de biblioteca paranóica que aliena triplamente o homem de seu mundo". [...] É diante da loucura ameaçadora do racionalismo formal, de uma existência sem significado entre explicações opacas e especulativas, que se deve mirar o surgimento da nova cultura de imagens.⁶⁹

Mas Flusser ressalta que não pretende com essa argumentação advogar em favor de um retorno ao modo de comunicação e de pensamento da pré-história (ou pré-escrita). Na virada do milênio, quando morre, especulava entusiasticamente acerca da linguagem em código dos computadores como meio reprogramador de um novo modo de imaginar. Um novo salto a ser dado pela razão, rumo ao adimensional: nem mais a unidimensional linearidade dos textos, nem a superfície bidimensional das imagens. Um uso crítico e novo das imagens, e não a sua negação ou uma tentativa de controle, pela explicação escrita do que é imaginado. Não dominamos suficientemente a linguagem de códigos de programação nem a discussão teórica em torno dessa forma contemporânea de comunicação para comentar os caminhos antevistos por Flusser para essa "nova imaginação"⁷⁰. Acreditamos, no entanto, na potência da experimentação artística, no sentido de uma abordagem ao mesmo tempo crítica, criativa, imaginativa, aberta e intersubjetiva. Procuramos reunir práticas artísticas, editoriais e pedagógicas como referências para este trabalho, apostando que o "modo de ser sensível próprio dos produtos da arte"⁷¹, para pensar com Jacques Rancière, pode nos ajudar a encontrar e inventar maneiras de aproximação a aspectos mais sutis da experiência urbana, apontando assim formas de partilhar a sua dimensão mais sensível. O lugar da arte seria, para Rancière, o de um "testemunho do encontro com o irrepresentável que des-

⁶⁹ Ibid. p.145

⁷⁰ Certamente um tema com grande potencial a ser explorado em momentos futuros desta pesquisa, reunindo outros pensadores e artistas voltados a novas tecnologias de imaginação, como o artista russo Lev Manovich. Explorando a imagem através dos códigos – que compara às engrenagens mecânicas da sociedade industrial, para situar o seu papel fundamental na sociedade contemporânea – e a produção de imagens em redes sociais, Manovich tem produzido o que se enquadraria nos termos desta pesquisa como atlas, em que expõe painéis sinópticos virtuais na escala das milhões de imagens, tentando reconhecer padrões e desvios, concentrações e dispersões, aproximações e relações.

⁷¹ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005., p. 32

concerta todo o pensamento⁷². A prática artística revelaria então uma “dramaturgia do abismo originário do pensamento”⁷³, essa tentativa de articular o inarticulável de que fala Flusser, ao mesmo tempo que articula e torna visíveis as formas de fazer e os modos de pensar as suas relações através do sensível.

Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc.⁷⁴

Chegamos assim ao topo dessa metafórica montanha Atlas, não para olhar o mundo de longe e transformá-lo em miniatura, mas para contemplarmos o abismo do pensamento, no limiar poroso entre objetividade e subjetividade, em busca de uma forma de pensar que possa abrir a percepção e a transmissão da experiência urbana a dimensões mais sensíveis. Em 1968, a escritora e crítica de arte norte-americana Susan Sontag publica uma crítica-manifesto contra a interpretação da obra de arte, denunciando-a como tentativa de preencher lacunas e domar a livre expressão da arte por meio de um discurso do qual se acredita necessário para legitimá-la ou justificá-la. Segundo Sontag, a consequência disso é o envenenamento das nossas sensibilidades, um empobrecimento e um esvaziamento do mundo, que o converte “neste mundo”, ou seja, num reflexo de nós mesmos que encobre a alteridade. Sontag propõe uma urgente “recuperação dos sentidos”, das faculdades sensoriais embotadas pelo excesso de estímulos de uma cultura baseada no excesso e na superprodução de imagens e informações.

O importante é recuperar os sentidos. Precisamos aprender a *ver* mais, a *ouvir* mais, a *sentir* mais. Nossa tarefa não é descobrir o máximo de conteúdo numa obra de arte, muito menos extrair da obra mais conteúdo do que já está ali. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa.⁷⁵

⁷² Ibid., p. 12

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid., p.32

⁷⁵ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. In: _____. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1964]. p.29

Essa convocação à expansão da subjetividade nos faz recordar o chamado de Ailton Krenak, a partir da experiência de resistência dos povos ameríndios frente ao genocídio e epistemicídio perpetrados contra eles pelo modelo civilizatório ocidental há mais de cinco séculos. Krenak nos convida a não só encarar o abismo de frente, mas também saltar em sua direção. A partir de uma consciência conformada por uma profunda experiência de conexão com o *Organismo Vivo da Terra*, seus tempos e ciclos, Krenak propõe que a aceitemos a queda para, com “toda a nossa capacidade crítica e criativa”⁷⁶, possamos “inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos”⁷⁷.

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar.⁷⁸

Evocamos então a vertigem desse salto, como forma de mantermos a abertura necessária para que nos atravessem as infindáveis camadas de memória, imaginação e desejo que se sobrepõem no monumental enigma que é a cidade. Para que esse desvelamento apenas parcial do olhar nos aponte formas-processo a explorar em que o pensamento seja movido mais pela curiosidade de conhecer e pelo gesto de partilhar do que pela necessidade de reconhecer e pela ação de dominar. Uma prática do “olhar abrangente”, inspirada pelo atlas de imagens warburgiano que, associada a uma crítica “incessante de si mesmo e do mundo”, nos dê a “vislumbrar algo dos ‘futuros incêndios’ da história”, como observa Didi-Huberman, e completa: “Esta é, de fato, a difícil — e dialética — prática de quem ensaia ver o tempo”⁷⁹.

O escritor moçambicano Mia Couto define o seu ofício como uma travessia pelo desconhecido. Ao invés de uma habilidade técnica, diz Couto, a “habilidade de

⁷⁶ KRENAK, 2019, p.30

⁷⁷ *ibid.* p.62

⁷⁸ *ibid.* p.32

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.264

deixar de saber” é uma “consentida ignorância [que] nos torna disponíveis para sermos ocupados por outros que, em silêncio, nos irão ditar a história”⁸⁰. O medo do caos, diz ainda o escritor, é semelhante ao medo dos sonhos, pois é quando não conseguimos dominar o pensamento pela racionalidade narrativa à qual fomos majoritariamente ensinados a pensar:

Os nossos sonhos, esse território que não comandamos, são sujeitos a uma releitura controlada quando deles nos lembramos. Os sonhos são uma janela aberta para esse universo de ausência de ordem e de sentido. Devíamos estar mais disponíveis a entender nos sonhos não o que eles dizem, mas a impossibilidade de se dizer, no nosso idioma, aquilo que pertence a uma outra racionalidade.⁸¹

A narrativa literária e a narrativa científica, diz Couto, têm em comum o fato de que ambas “tocam algo que ainda não tem nome, algo que se oculta, fogaz e fugidivo, num território de enigma e mistério”. A ciência, como ordenadora do cosmos em algo que possamos controlar, é uma ficção em que preferimos acreditar, diz o escritor, por reafirmar o lugar da humanidade no centro do mundo. Os atlas, por serem uma forma de conhecimento elaborada entre a ciência e a arte, constituem-se assim como “uma das formas mais pertinentes para pensar e questionar os itinerários do saber”⁸². Um “objeto tão paradoxal quanto necessário à ciência moderna, [...] acerca do qual nunca saberemos se é extrínseco ou intrínseco à mesma: uma forma de nomear a sua função primeira, que é ‘transpor as fronteiras’ do inteligível ao sensível.”⁸³ Os atlas constituem espaços que se encaixariam, segundo Didi-Huberman, na concepção de contraespaços (ou heterotopias) proposta por Michel Foucault, ou

[...] espaços de crise e de desvio, ordenações concretas de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos, dispositivos socialmente isolados mas facilmente ‘penetráveis’ e, por fim, máquinas concretas de imaginação cujo papel é o de criar um espaço de ilusão que denuncia, como mais ilusório ainda, o espaço real”⁸⁴

⁸⁰ COUTO, 2016, p.3

⁸¹ Ibid., p.4

⁸² CASTRO, 2015, p.39

⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.175

⁸⁴ Ibid., p.61

O fotógrafo Luigi Ghirri, também refletindo sobre o seu ofício – que diz praticar como quem constrói um “atlas pessoal” –, o define como uma

[...] fonte inesgotável de estímulos, sensações, interrogações, respostas, e não segmentações isoladas do ver [...] um grande brinquedo mágico que consegue conjugar milagrosamente nossa consciência adulta e o fabuloso mundo da infância, uma contínua viagem no grande e no pequeno, nas variações, através do reino das ilusões e das aparências, lugar labiríntico e especular da multidão e da simulação.⁸⁵

Esta prática do conhecimento como experimentação crítica e imaginativa, como percurso guiado por uma atitude entre a atenção ao detalhe e a imaginação das relações entre as partes é o que buscamos neste modo de pensar a partir dos gestos de recolher e de montar fragmentos e imagens de pensamento sobre a cidade. Um conjunto emaranhado e fragmentado que preferimos estender à frente do leitor como enigma com múltiplas aberturas e possibilidades, alguns desvios de rota, pontas soltas e repetições, múltiplos discursos e possibilidades de leitura, ao invés de uma bem organizada, parcial e limitada solução. Atravessando essas planícies movediças, mirantes, labirintos e abismos, convidamos o leitor a imaginar um percurso errante, como é a construção desse texto. Buscamos observar a cidade a partir de fragmentos de pensamento que, como pássaros, assentam nas paragens dessa montanha para logo em seguida explodirem em revoada. Olhamos atentos aos seus movimentos, reunindo-os e entrecruzando-os no sentido de atlas como “caderno de campo” do pensamento, como propõe Christian Jacob:

Cartografia, pois, de um espaço com múltiplas escalas. Não ao estilo do clássico mapa-mundo, onde cada lugar está fixado na quadrícula de uma geometria que reabsorve as diferenças em benefício do algarismo e da medida, como que para satisfazer o desejo de onisciência de um olhar absoluto, mas antes segundo o modelo do caderno de campo de um grupo de viajantes que se esforça por traçar uma rota à medida que abre caminho através de espaços captados na sua estranheza: cartografia das linhas de fuga assim como das linhas de força, das coerências, das encruzilhadas, dos pontos de referência, mas também dos obstáculos e dos caminhos transversais.⁸⁶

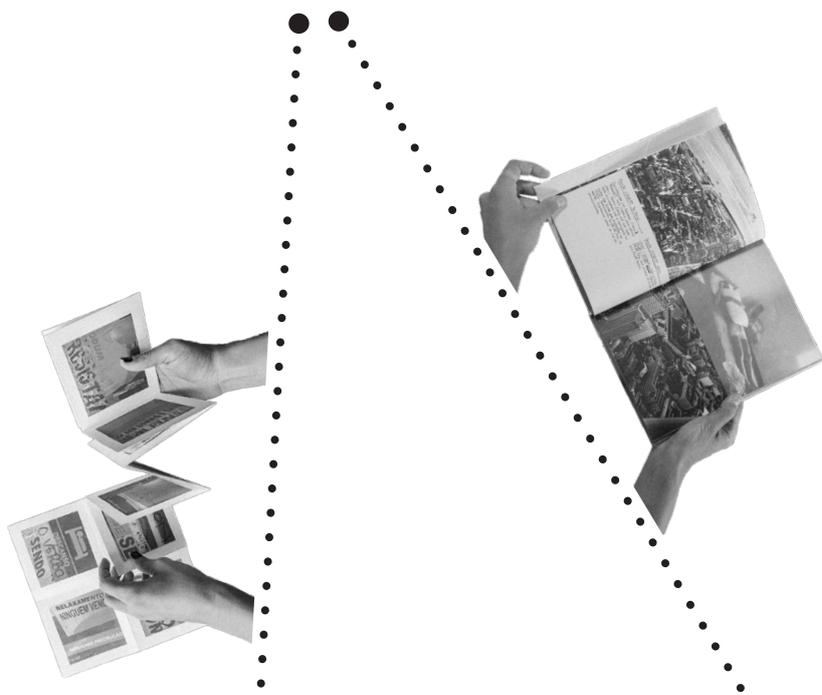
⁸⁵ GHIRRI, 2013, p.244

⁸⁶ Christian Jacob, apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.17



III. EXPLOSÕES:

mover



no espaço



o pensamento



REVOAR

Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas frutífero.

CLARICE LISPECTOR¹

.....

Dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um tólos em relação a esse trabalho. É o caso também deste projeto, que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltados com máxima intensidade para fora.

WALTER BENJAMIN²

.....

É fácil esperar que uma coisa esteja morta para dizer o que é. Isso se chama metafísica. Não é meu negócio, eu prefiro que Sócrates continue vivo, que a borboleta continue voando, mesmo que eu não possa pregá-la em um pedaço de cortiça para dizer que a borboleta 'é' — decididamente — azul. Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é minha atitude quanto ao saber. Eu a vejo aparecer e tento pôr meu olhar em palavras, em frases. Mas esse é um olhar tão frágil e furtivo quanto são as minhas frases; se elas foram impressas, elas durarão, para o bem ou para o mal. Seja como for, é inevitável que a borboleta desapareça, já que é livre para ir aonde bem quiser, e não precisa de mim para viver sua liberdade. Ao menos eu terei apanhado em pleno vôo, sem guardar apenas para mim, um pouco de sua beleza.

GEORGES DIDI-HUBERMAN³

.....

As imagens, quando postas em movimento e em liberdade, chamam sempre novas imagens, apontam a cada momento novas relações, expandindo mais e mais o

¹ LISPECTOR, Clarice. **Brincar de Pensar**. In: A Descoberta do Mundo, 1999, p.5

² BENJAMIN, 2009 [anos 1930], Fragmento N 1,3, p.499

³ DIDI-HUBERMAN, 2016 [2013], p.62

escopo da pesquisa. Quando dizemos imagens, não falamos apenas das imagens técnicas – as representações, os registros fotográficos, as ilustrações. Falamos também das *imagens de pensamento*, no sentido benjaminiano [*Denkbilder*]: ideias expressas como imagens, fragmentos de memória, metáforas, alegorias e todo tipo de manifestação do pensamento, que seja mais próxima da forma como a memória e o sonho operam o pensamento do que aquela regida pela lógica dedutiva, racional.

O perigo de se aventurar a pensar por imagens em movimento é que elas, libertas das amarras das linhas escritas e das que costuram as lombadas dos livros, tendem a impedir qualquer tipo de fixação. Nos resta diante disso produzir instantâneos, pequenas sínteses parciais e inacabadas, como as que apresentamos neste volume impresso. Uma configuração momentânea de um conjunto de ideias em formação, ou em pleno vôo. Algumas partes do presente capítulo, quando fizemos esta fotografia, atravessavam outros cantos do trabalho e por isso aparecem pou-sadas por lá. Pensando em concedê-las máxima liberdade, ao invés da costura ou da espiral elegemos o fichário como forma de uni-las, de forma que seu trânsito permaneça livre e possam encontrar novas relações nas mãos do leitor.

Para montar o retrato multifacetado desse tipo de pensamento inspirado na ideia de atlas, reunimos um conjunto de referências que nos iam aparecendo ao longo do caminho, uma nuvem em movimento que produz por meio de arranjos parciais uma imagem difusa, fugidia. Muitas outras referências atravessaram o percurso da pesquisa, mas ficaram de fora deste enquadramento. Outras aparecem apenas como vultos, rápidos lampejos a serem melhor investigados em momentos futuros.

.....

Sempre recomeçar. Ler, anotar, guardar, esquecer, voltar, rever, lembrar, mover, mudar de lugar, deixar para depois, afastar, reler, montar, escrever, diagramar, constelar, entrever, imaginar, criar, mover. Percorrer espirais: sempre voltar, mas nunca passando pelo mesmo lugar.

.....

FRAGMENTOS

O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob *diferentes* condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno se

explica em si mesmo e por si mesmo. São precisos vários fenômenos, observados em conjunto, metodicamente ordenados, para se obter por fim alguma coisa que possa ter o valor de uma teoria.

GOETHE ⁴



.....

stas, historiadores, an-
s, metáforas e imagens;
zamos, outras que, fei-
m a mostrar, cada uma
a forma muito antiga e

.....

ridade constituída tam-
r com outra, formando
ca de um quebra-cabe-
todo. Um quebra-cabe-
eus lugares, permitindo
se mostrar. A solução
gêneos, ao contrário, é

.....

[...] constitui a temporal-
‘poesia’ reside justamente
esperado e intermediário.
m a forma da construção,
o difusa de construir, não
, uma forma a ser atingida,

⁴ GOETHE, J.W. apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123

⁵ JACQUES, 2003, p.25

escopo da pesquisa. Quando dizemos imagens, não falamos apenas das imagens técnicas – as representações, os registros fotográficos, as ilustrações. Falamos também das *imagens de pensamento*, no sentido benjaminiano [*Denkbilder*]: ideias expressas como imagens, fragmentos de memória, metáforas, alegorias e todo tipo de manifestação da memória e o sonho operando de forma intuitiva, racional.

O perigo de se aventurar sem as amarras das linhas, de não permitir qualquer conexão, pequenas sínteses de volume impresso. Uma formação, ou em pleno vazio, esta fotografia, atravessada por lá. Pensando na espiral elegemos o fio de permanência livre e possível.

Para montar o retrato me de atlas, reunimos um caminho, uma nuvem em imagem difusa, fugidia. A pesquisa, mas ficaram de furtivos, rápidos lampejos

.....
Sempre recomeçar. Ler, ver, mudar de lugar, de mar, constelar, entrever, mas nunca passando

MARCEL DUCHAMP foi um exímio construtor de enigmas e um implacável demolidor das estabilidades que o mundo da arte sempre volta a erguer após gestos de ruptura. Sua atitude nos ensina, segundo Octavio Paz, “que o fim da atividade artística não é a obra, mas a liberdade. A obra é o caminho e nada mais” (PAZ, 2002 [1968], p. 63). Suas obras sempre miravam a demolição das formas engessadas e dissociadas da atividade intelectual como parte do gesto criativo. Para ele, a arte “puramente retiniana” deveria ser colocada “novamente a serviço da mente” (TOMKINS, 2007, p.22), por isso começa a inserir em suas obras pequenos títulos, desde quando ainda pintava. A intenção, longe de legendá-las, era “direcionar o pensamento para áreas imprevisíveis”. (TOMKINS, 2007, p.182).

Com sua postura sempre altamente crítica e autoirônica, evitava levar a si mesmo muito a sério e utilizava suas criações como veículos para questionar o próprio estatuto de arte. O exemplo mais emblemático dessa característica em seu trabalho são os *readymades*, mas Duchamp experimentou muitas outras formas de expressão de maneira precursora e inspiradora de movimentos de gerações posteriores, como a arte cinética e a performance, além de uma forma bastante específica de suporte, que explorou desde 1914 até a sua morte: **AS CAIXAS** – objetos híbridos entre o catálogo, a escultura, a gravura, o mapa e o manual de instruções.

Por acreditar que artista e espectador compartilham o processo de composição da obra, Duchamp procurava deixar seus trabalhos sempre a um passo atrás do ponto em que, se dissessem mais, correriam o risco de tirar do espectador a liberdade de construir seus próprios nexos. Com as caixas, o artista convida o fruidor a não apenas interpretar, mas a montar com suas próprias mãos e assim encontrar relações entre fragmentos, potencializando o diálogo e a imprevisibilidade dos significados que dele podem emergir.

FRAGMENTOS

O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob diferentes condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno se

explica em si mesmo e por si mesmo. São precisos vários fenômenos, observados em conjunto, metodicamente ordenados, para se obter por fim alguma coisa que possa ter o valor de uma teoria.

GOETHE ⁴

“Segundo tudo indica, o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá a uma clareira.

[...]

Todas as suas decisões durante a execução da obra de arte repousam somente na intuição e não podem ser traduzidas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.

[...] na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna - que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido - é o 'coeficiente artístico' pessoal contido na obra [...] uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso.

[...] o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo.”

MARCEL DUCHAMP, “O Ato Criativo”. In: TOMKINS (2007, p.517-519)

⁴ GOETHE, J.W. apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123

⁵ JACQUES, 2003, p.25

escopo da pesquisa. Quando dizemos imagens, não falamos apenas das imagens técnicas – as representações, os registros fotográficos, as ilustrações. Falamos também das *imagens de pensamento*, no sentido benjaminiano [*Denkbilder*]: ideias expressas como imagens, fragmentos de memória, metáforas, alegorias e todo tipo de manifestação da memória e o sonho operando de forma intuitiva, racional.

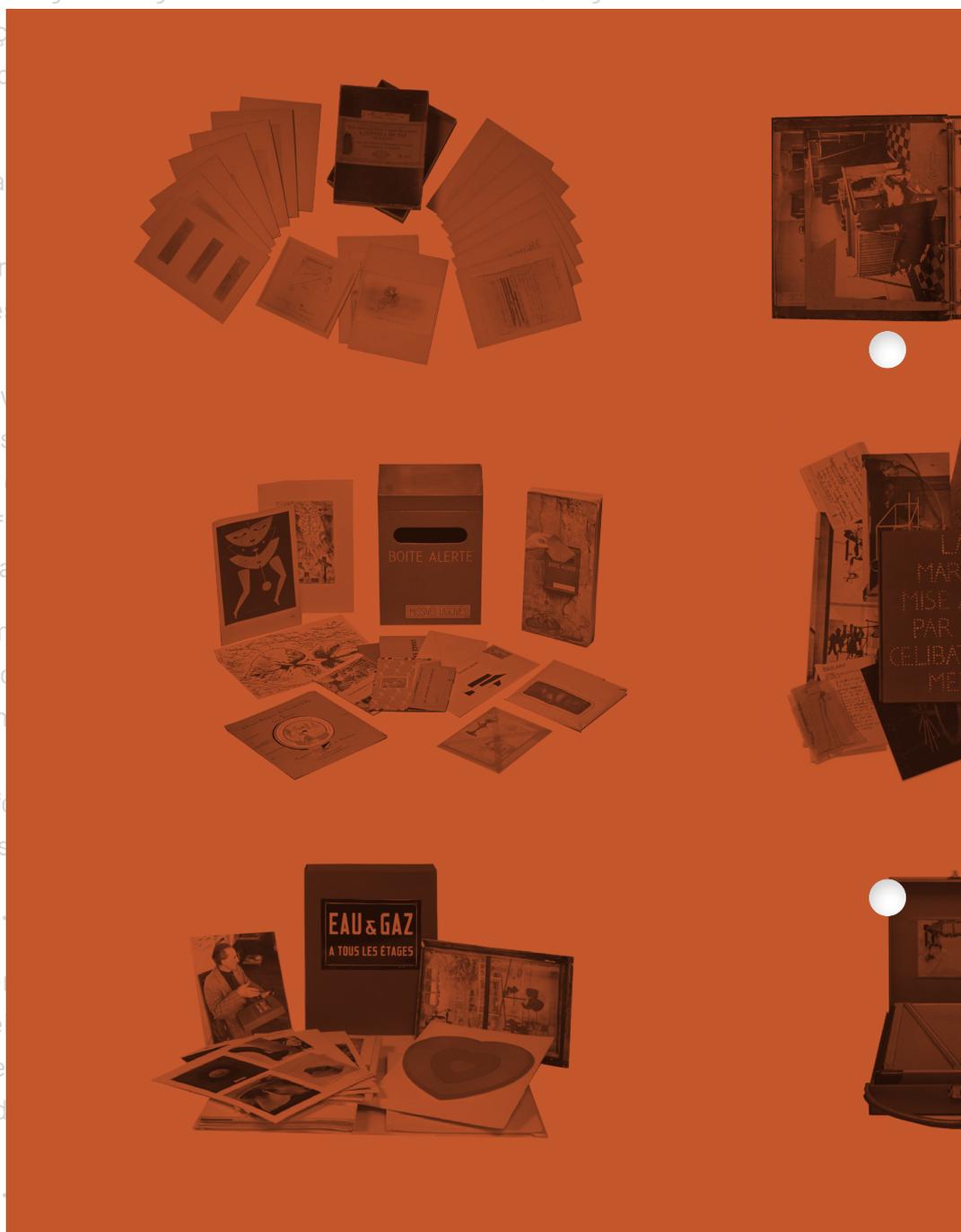
O perigo de se aventurar pelas amarras das linhas, de não permitir que a ordem imponha a impedir qualquer movimento, pequenas sínteses em um volume impresso. Uma formação, ou em pleno vazio, esta fotografia, atravessada por lá. Pensando na espiral elegemos o fio, permanença livre e possível.

Para montar o retrato mental de atlas, reunimos um caminho, uma nuvem em uma imagem difusa, fugidia. A pesquisa, mas ficaram de fora, vultos, rápidos lampejos

.....
Sempre recomeçar. Levantar, mudar de lugar, de lugar, constelar, entrever, mas nunca passando

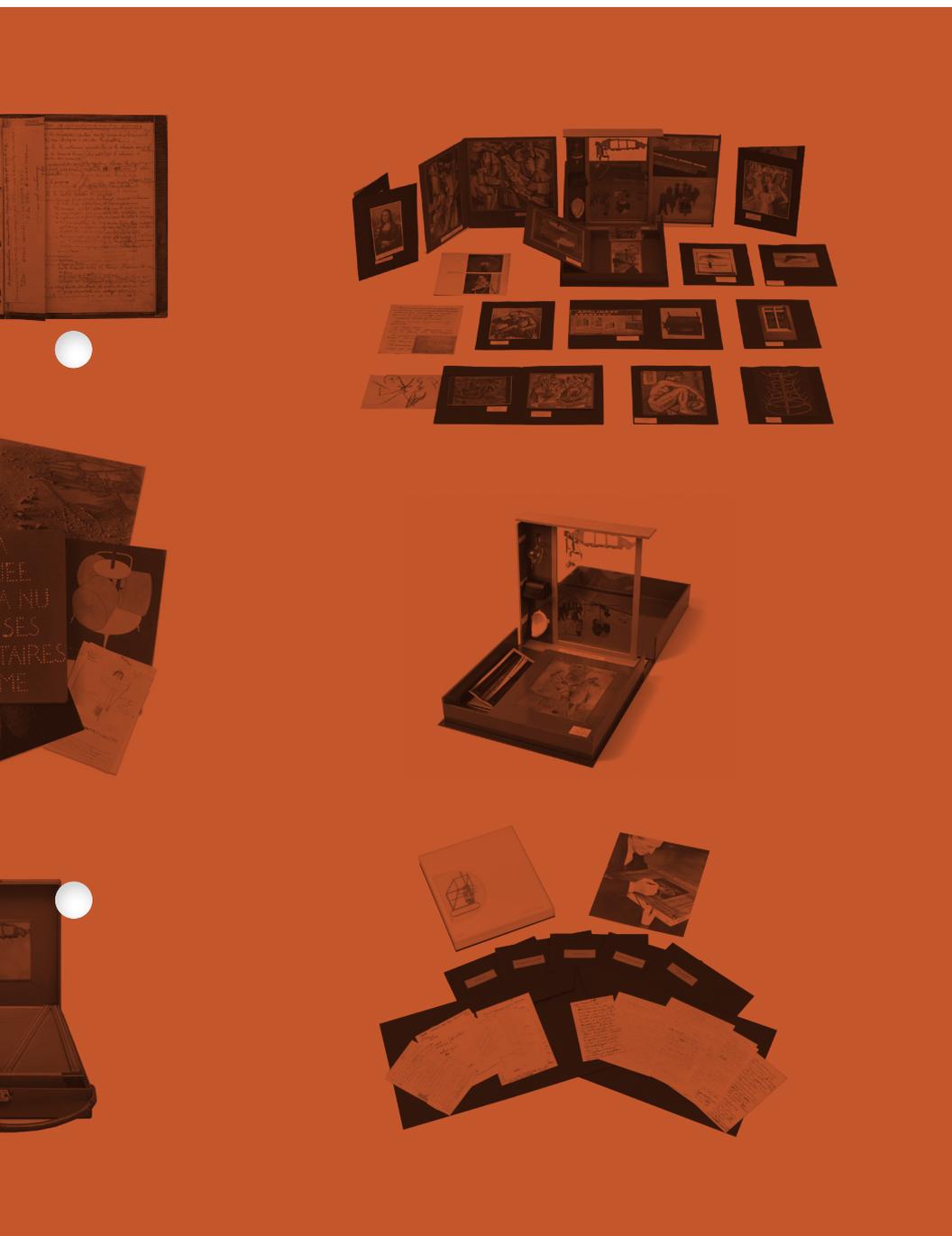
FRAGMENTOS

O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob *diferentes* condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno se



explica em si mesmo e por si mesmo. São precisos vários fenômenos, observados em conjunto, metodicamente ordenados, para se obter por fim alguma coisa que possa ter o valor de uma teoria.

GOETHE ⁴



.....

stas, historiadores, an-
s, metáforas e imagens;
zamos, outras que, fei-
m a mostrar, cada uma
a forma muito antiga e

.....

ridade constituída tam-
r com outra, formando
ca de um quebra-cabe-
todo. Um quebra-cabe-
eus lugares, permitindo
a se mostrar. A solução
gêneos, ao contrário, é

.....

[...] constitui a temporali-
‘poesia’ reside justamente
esperado e intermediário.
m a forma da construção,
o difusa de construir, não
, uma forma a ser atingida,

⁴ GOETHE, J.W. apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123

⁵ JACQUES, 2003, p.25

escopo da pesquisa. Quando dizemos imagens, não falamos apenas das imagens técnicas – as representações, os registros fotográficos, as ilustrações. Falamos também das *imagens de pensamento*, no sentido benjaminiano [*Denkbilder*]: ideias expressas como imagens, fragmentos de memória, metáforas, alegorias e todo tipo de manifestação da memória e o sonho operando de forma intuitiva, racional.

O perigo de se aventurar sem as amarras das linhas, de não permitirem a impedir qualquer movimento, pequenas sínteses, pequenas sínteses de volume impresso. Uma formação, ou em pleno desenvolvimento, esta fotografia, atravessada por lá. Pensando na espiral elegemos o formato que permaneça livre e possa

Para montar o retrato mental de atlas, reunimos um caminho, uma nuvem em uma imagem difusa, fugidia. A pesquisa, mas ficaram de fora os vultos, rápidos lampejos

Sempre recomeçar. Ler, ver, mudar de lugar, de lugar, constelar, entrever, mas nunca passando

“A fidelidade absoluta à aparência material de suas notas é espantosa. Se as ideias nelas são o que interessa, porque não teria querido expô-las com toda a clareza, por exemplo, eliminando as discordâncias e contradições? Uma das razões possivelmente seria porque as ideias não fossem tão importantes pra ele quanto o processo que as engendrara, vale dizer, a passagem da forma mental para o estágio do seu posterior desenvolvimento. [...] se o processo de fazer arte (ou de pensar) tinha mais peso que o resultado, então o observador, encorajado a juntar-se ao processo, seria mais um participante ativo do que um observador passivo.”

CALVIN TOMKINS, Duchamp: uma biografia (2007) p.329

“CAIXAS (Bites) = Brincar com os objetos, com o aberto e o fechado, o secreto e o revelado, o grande e o pequeno, o leve e o pesado, com os materiais mais opostos; recusar ao mesmo tempo (ao menos provisoriamente) a pintura e a escultura; reencontrar os esconderijos da infância e simultaneamente os túmulos; evocar o simbolismo feminino das caixinhas; domesticar um pouco o amor e a morte; sonhar com os modos de habitar; de abrir ou fechar as portas.”

ANDRE BRETON, Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs In: SILVA, 2017, A3.1...4)

FRAGMENTOS

O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob *diferentes* condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno se

explica em si mesmo e por si mesmo. São precisos vários fenômenos, observados em conjunto, metodicamente ordenados, para se obter por fim alguma coisa que possa ter o valor de uma teoria.

GOETHE ⁴

A primeira caixa, intitulada apenas como “A Caixa” (*La Boîte*, 1914), é uma embalagem de papéis fotográficos Kodak que carrega notas escritas à mão e um desenho, reproduzidos em 16 páginas como fac-símiles. Com tiragem de 5 exemplares, a obra foi um protótipo para outra, muito mais ambiciosa, realizada 20 anos depois, com o nome de Caixa Verde (*Boîte Verte*, 1934). Nesta, com tiragem de 300 exemplares, 96 fac-símiles de fotografias, desenhos e notas datadas entre 1911 e 1915 são apresentadas de maneira embaralhada dentro de uma caixa revestida de tecido verde e com o título da obra maior de Duchamp, “La mariée mise à nu par ses célibataires, même”. Conhecida também como O Grande Vidro, a obra foi executada por Duchamp entre 1911 e 1923, quando foi declarada “oficialmente inacabada” pelo artista. Suas representações enigmáticas só podem ser compreendidas através das notas, primeiro d’A Caixa de 1913, depois da Caixa Verde de 1934 já no fim da vida de Duchamp, das 79 notas adicionais de sua última caixa, À l’Infinifit, produzida em 1966. Nesta, as notas em fac-símile vem organizadas em sete pastas: “Especulações, Dicionários e Atlas, Cor, Cor, Mais referências ao Vidro, Aparência e Aparição, Perspectiva e O Contínuo.

Para Duchamp, mais importante do que a obra em si, era o pensamento do artista e o gesto de, ao montar ideias, criar uma obra. E o que Duchamp fazia com suas caixas era compartilhar esse gesto com o fruidor. A ideia de “fruição ativa” ou “obra aberta” é aqui levada ao limite, transformando o espectador em montador. O enigma se apresenta como um convite à apropriação e à expansão dos sentidos contidos nos fragmentos de pensamento rabiscados em cada nota. Em outras caixas, como as Caixas-em-Valise (*Boîte-en-valise*, 1941) e *Eau et gaz a tous les étages* (1959), Duchamp reúne reproduções de telas, desenhos e esculturas em miniatura, criando uma espécie de exposição retrospectiva portátil, manipulável na composição de novas relações entre as obras.

MD.07

PONTOS DE REFERÊNCIA | AS CAIXAS DE DUCHAMP

⁴ GOETHE, J.W. apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123

⁵ JACQUES, 2003, p.25

escopo da pesquisa. Quando dizemos imagens, não falamos apenas das imagens técnicas – as representações, os registros fotográficos, as ilustrações. Falamos também das *imagens de pensamento*, no sentido benjaminiano [*Denkbilder*]: ideias expressas como imagens, fragmentos de memória, metáforas, alegorias e todo tipo de manifestação da memória e o sonho operando de forma intuitiva, racional.

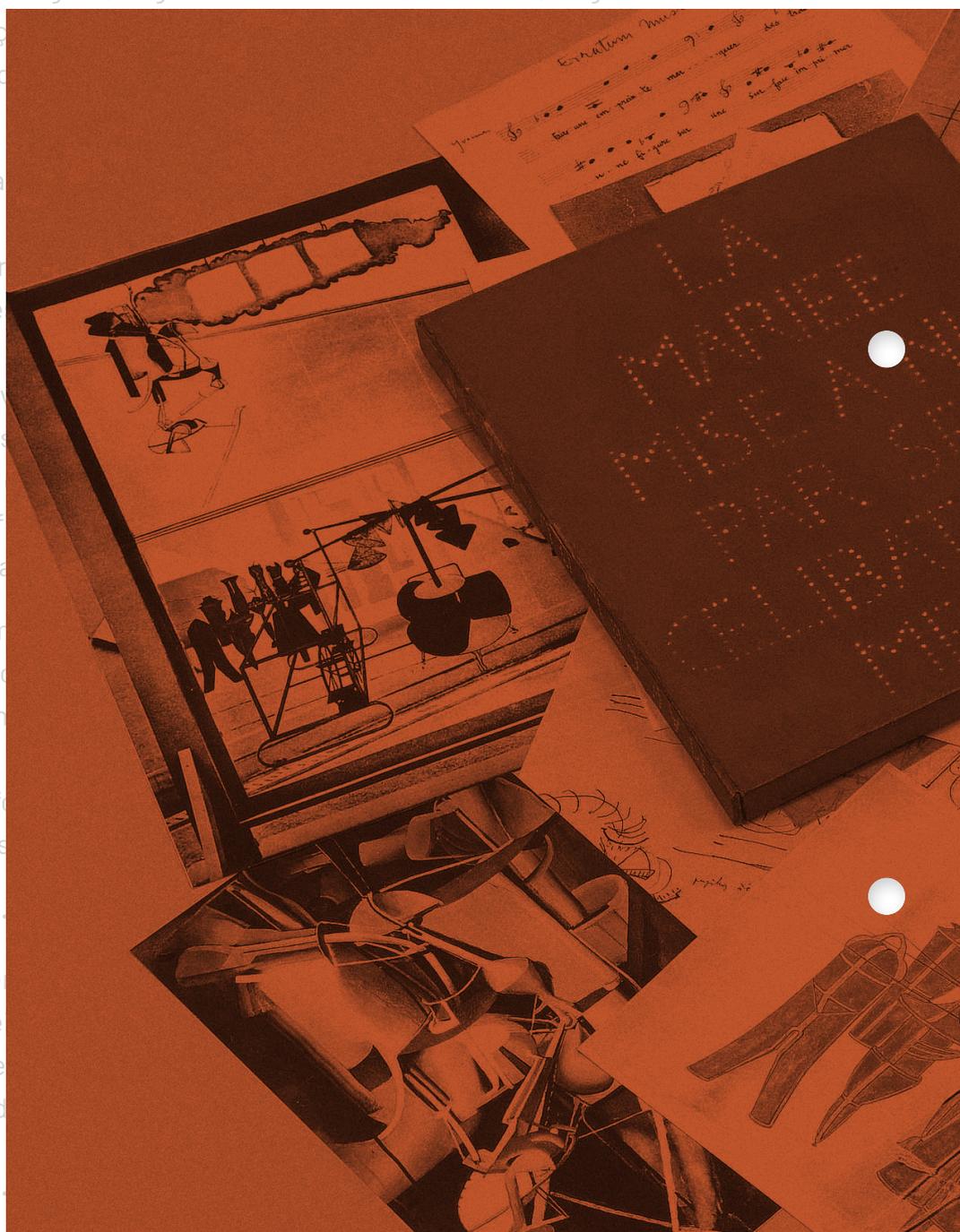
O perigo de se aventurar sem as amarras das linhas e regras é de impedir qualquer avanço, pequenas sínteses, pequenas sínteses de volume impresso. Uma formação, ou em pleno movimento, esta fotografia, atravessada por lá. Pensando na espiral elegemos o fio que permaneça livre e possa

Para montar o retrato mental de atlas, reunimos um caminho, uma nuvem em uma imagem difusa, fugidia. A pesquisa, mas ficaram de fora os vultos, rápidos lampejos

.....

Sempre recomeçar. Levantar, mudar de lugar, de lugar, constelar, entrever, mas nunca passando

.....



FRAGMENTOS

O geral e o particular coincidem: o particular é o geral, manifestando-se sob *diferentes* condições. [Mas ao mesmo tempo] nenhum fenômeno se

explica em si mesmo e por si mesmo. São precisos vários fenômenos, observados em conjunto, metodicamente ordenados, para se obter por fim alguma coisa que possa ter o valor de uma teoria.

GOETHE ⁴

.....

Nossa coleção é formada por ideias de arquitetos, urbanistas, historiadores, antropólogos e artistas; pensamentos, conceitos, alegorias, metáforas e imagens; processos, experimentações e obras – algumas que realizamos, outras que, feitas por outros, nos ajudaram a pensar e agora nos ajudam a mostrar, cada uma à sua maneira, os múltiplos e porosos contornos de uma forma muito antiga e sempre renovada de olhar para o mundo e para a cidade.

.....

Numa montagem, cada fragmento é, em si, uma singularidade constituída também por lacunas e por isso sempre pronta a se avizinhar com outra, formando pequenas ou grandes constelações. Não como uma peça de um quebra-cabeças, que tem seu lugar preciso e constitui parte de um todo. Um quebra-cabeças termina quando todas as peças são encaixadas em seus lugares, permitindo enxergar uma totalidade que precisa de cada parte para se mostrar. A solução do enigma é, assim, o seu fim. Montar fragmentos heterogêneos, ao contrário, é abrir-se a um universo inesgotável de possibilidades.

.....

A incessante reconstrução com fragmentos [...] constitui a temporalidade dessa outra maneira de construir. Sua 'poesia' reside justamente na dimensão aleatória do resultado, sempre inesperado e intermediário. São os acidentes de percurso que constituem a forma da construção, pois, mesmo existindo sempre uma intenção difusa de construir, não existe forma detalhada e predefinida de início, uma forma a ser atingida, uma projeção.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES ⁵

⁴ GOETHE, J.W. apud. DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123

⁵ JACQUES, 2003, p.25

Pensamos o fragmento não como elemento cifrado de uma mensagem precisa a ser decodificada, revelada ou interpretada, mas como convite à imaginação das “possibilidades não dadas ainda”⁶. Ideias abertas, inconclusas, aguardando serem preenchidas em seus espaços vazios de forma sempre diferente por cada novo leitor e que, aproximadas, produzam choques e possibilitem a emergência de novos sentidos, não planejados.

.....

A “desordem” é necessária porque a força do Fragmento está precisamente em suas potencialidades anárquicas que provocam tensões. Podemos então considerar a confusão como provisória e a ordem fragmentária como ordem em construção, em transição, intermediária, em transformação contínua [...] O Fragmento semeia a dúvida. Ele pode ser um pedaço, uma etapa ou um todo, até, o contrário de si mesmo. O acaso se instala.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES⁷

.....

Um fragmento não leva a outro, num sentido de causalidade ou consequência. É pelas polaridades que surgem ao aproximar dois ou mais fragmentos heterogêneos que se potencializam as atrações ou repulsões. Dos intervalos emergem imagens ocultas que o olho não pode capturar, mas a memória e a imaginação são capazes de projetar.

.....

[...] utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e parti-lhas hegemônicas nas cidades.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES⁸

⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.13

⁷ JACQUES, 2003, p.44

⁸ Id., 2020, p.389

RELAÇÕES ÍNTIMAS E SECRETAS

O atlas é guiado por "princípios móveis e provisórios, aqueles que podem fazer surgir *inesgotavelmente* novas relações - muito mais numerosas que os termos em si" [...]. "A imaginação aceita o múltiplo e renova-o com ces-



GEORGES DIDI-HUBERMAN¹⁰

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013[2011], p.14

¹⁰ Ibid., p.146

Pensamos o fragmento não como elemento cifrado de uma mensagem precisa a ser decodificada, revelada ou interpretada, mas como convite à imaginação das “possibilidades não dadas ainda”⁶. Ideias abertas, inconclusas, aguardando

TERRA QUENTE (TANTO, 2019) é o nome da publicação que reúne o conjunto de relatos, ensaios e narrativas produzidos no contexto da residência artística do Projétil Billy The Kid na região de Acupe¹, distrito de Santo Amaro da Purificação, no recôncavo baiano. Durante os meses de junho e julho de 2018, um grupo bastante heterogêneo de artistas de Salvador² esteve com moradores locais, organizadores e participantes da manifestação popular Nego Fugido. Das estadias prolongadas e imersivas dos artistas residentes às participações mais esporádicas e pontuais dos colaboradores, o grupo realizou pesquisas, oficinas, performances e instalações, enquanto também se somava ao mutirão autogerido de construção do Centro Cultural de Acupe - Nego Fugido, tendo sempre como pano de fundo as aparições do grupo nos finais de semana do mês de julho e os seus ecos nos outros períodos ao longo dos meses.

O Nego Fugido é uma tradição quilombola com cerca de 200 anos, em que homens (e mais recentemente também mulheres) encenam/incorporam escravizados, capitães do mato, soldados e um rei, para recontar a história da escravidão e fabular uma libertação conquistada pelas próprias mãos dos negros subjugados. As aparições são um acontecimento ao mesmo tempo cênico e mágico, performático e ritualístico, estético e político, sem se preocupar em se definir precisamente de uma maneira ou de outra. Todos os domingos do mês de Junho, os “negas” – como são chamados os feitores incorporados em membros mais antigos do grupo – saem pelas ruas de acupe vestidos com saias confeccionadas com folhas secas de bananeira, as peles

pretas pintada de tinta ainda mais preta e as bocas transbordando tinta vermelho-sangue. Cada um vai tocando a sua corda de escravizados – estes incorporados pelos membros mais novos. Um rei protegido por dois guardas é progressivamente acuado pelos feitores, que se insurgem em breves lampejos contra ele, para logo depois voltar a acuar seus escravizados, que a cada intervalo caem e agonizam sobre o asfalto. Os ataques em profusão adensam a vibração dos acontecimentos, de significado ancestral e em parte oculto, apenas conhecido por iniciados. Desde a entrada na mata, a cada ano, para colher as folhas de bananeira secá-las e costurá-las, até as aparições em percursos sempre imprevisíveis pelas ruas da cidade, o Nego Fugido tem um sentido de cura para a cidade, tanto em uma dimensão espiritual, como também cultural e política.

Concebida após a realização da residência, a publicação teve o desafio de reunir e relacionar o conjunto difuso, fragmentado e bastante heterogêneo de contribuições que resultou desse processo. Frente ao denso turbilhão de informações e tensões que



⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.13

⁷ JACQUES, 2003, p.44

⁸ Id., 2020, p.389

RELAÇÕES ÍNTIMAS E SECRETAS

O atlas é guiado por "princípios móveis e provisórios, aqueles que podem fazer surgir *inesgotavelmente* novas relações - muito mais numerosas que os termos em si" [...]. "A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem ces-

atravessou o grupo nesses encontros, a escolha editorial foi a de deixar o processamento da experiência coletiva em aberto, a ser ou não realizado por cada participante e cada novo leitor.

Para isso, o conteúdo se apresenta como um conjunto embaraalhado de pensamentos, como notas encontradas que, dispostas sobre uma mesa, vão aos poucos revelando o emaranhado de experiências individuais e coletivas por meio das reflexões, imagens e memórias postas em movimento. A experiência se apresenta, assim, sem qualquer pretensão de unidade ou linha mestra. Nada a dizer, somente a mostrar, como diz a célebre frase de Walter Benjamin. Sua fruição é a de quem consulta uma gaveta de fotos e cartas, um arquivo inclassificado, a ser constantemente redescoberto e reinventado.

¹ O projeto concebido e coordenado por Tiago Ribeiro teve apoio do Edital Setorial de Artes Visuais 2016, do Fundo de Cultura do Estado da Bahia.

² Tiago Ribeiro (bailarino), Alex Simões (poeta), Mônica Santana (atriz/jornalista), Danielle Andrade (contadora de histórias), Fabiana Marques e Luisa Hardman (produtoras culturais), Daniel Sabóia e Patricia Almeida (arquitetos e artistas gráficos), Flavia Couto (performer), entre outros.



T0.03

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS | TERRA QUENTE

GEORGES DIDI-HUBERMAN¹⁰

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.14

¹⁰ Ibid., p.146

Pensamos o fragmento não como elemento cifrado de uma mensagem precisa a ser decodificada, revelada ou interpretada, mas como convite à imaginação das “possibilidades não dadas ainda”⁶. Ideias curtas, inconclusas, aguardando



⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.13

⁷ JACQUES, 2003, p.44

⁸ Id., 2020, p.389

RELAÇÕES ÍNTIMAS E SECRETAS

O atlas é guiado por "princípios móveis e provisórios, aqueles que podem fazer surgir *inesgotavelmente* novas relações - muito mais numerosas que os termos em si" [...] "A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar novas 'relações íntimas e secretas', novas 'correspondências e analogias' que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo pensamento das relações que uma montagem inédita será sempre suscetível de manifestar.

GEORGES DIDI-HUBERMAN⁹

.....

Um conjunto de referências consteladas em movimento nos guiou ao longo de todo processo. Escolhidas intuitivamente, não se articulam segundo lógicas dedutivas ou causais. Não partimos de um recorte temporal, geográfico, disciplinar ou mesmo temático. As escolhas que fomos fazendo foram guiadas por afinidades eletivas, que íamos percebendo a cada nova aproximação, uma ideia puxando a outra e cada uma, à sua maneira, desenhando uma parte do contorno multifacetado e poroso que tentamos apresentar aqui. Não nos voltamos apenas a trabalhos nomeados como atlas, nem tampouco incorporamos todos os que encontramos que assim se nomeiam. O conjunto que aqui reunimos toca em diferentes aspectos de uma forma de pensar e guarda a potência do fragmento, sua capacidade de ser ao mesmo tempo todo e parte, de apresentar-se como unidade independente e compor constelações com outros fragmentos.

.....

[...] *gaia ciência inquieta*: saber do heterogêneo na medida em que "elege" domicílio na sua afinidade com o outro, objeto ou sujeito. Saber do heterogêneo na medida em que nos faz "eleger" o dessemelhante como objeto de conhecimento [...] ou como objeto de amor [...]. A afinidade eletiva seria portanto, antes de qualquer outra coisa, *amar o seu dessemelhante* e querer conhecê-lo através de "constelações", montagens ou atlas interpostos [...]. A afinidade eletiva transgride as fronteiras mas não as suprime.

GEORGES DIDI-HUBERMAN¹⁰

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.14

¹⁰ Ibid., p.146

A “lei da boa vizinhança” rege a organização dos livros na biblioteca de Aby Warburg. Esse imenso labirinto, de corredores cercados por estantes preenchidas por mais de 60 mil volumes, convida o leitor a se entregar a uma “aventura científica”, em busca de afinidades entre ideias. A palavra *MNEMOSYNE* gravada sobre porta principal da *KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg)* indica ao pesquisador aventureiro que aquele é “um espaço onde a memória comanda[...]”¹¹. Um espaço para se perder e, desta forma, encontrar o que não se procura, como lembra Paola Berenstein Jacques, através de uma citação de Fritz Saxl, um dos principais discípulos de Warburg:

O livro que se conhece não é, na maioria dos casos, o livro de que se precisa, mas aquele que se encontra logo ao seu lado na prateleira, que se desconhecia, contém a informação indispensável, mesmo que seu título não possa levar a adivinhá-lo.¹²

.....

Se debruçar sobre cada caso singular, respeitar a sua diferença intrínseca e, ato contínuo, deslocar o seu olhar, colocar mil novos casos sobre a mesa [...] a fim de reconhecer as *diferenças extrínsecas* que, segundo os contextos, podem ser polaridades conflituais ou afinidades eletivas.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ¹³

.....

Frequentemente, nos encontramos [...] diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ¹⁴

¹¹ JACQUES, 2020, p.277

¹² SAXL, F. “L’histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)” apud. JACQUES, 2020, p.276

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123 (grifos do autor)

¹⁴ Id., **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da

Mais do que o meio físico, o espaço insondável do intervalo é o lugar onde se opera o pensamento da montagem warburguiana. Um *lugar entre* [*Zwischenraum*], ativado por polaridades entre fragmentos heterogêneos, dispostos sobre uma mesa como numa espécie de ritual que possibilita a emergência de um tipo de



termo, torna-se o suporte
entrever, o que não significa
ário, ver sob o ponto de vis-
obisas, as correspondências
visível dá lugar a um siste-
que é visto só o é mediante
as.¹⁵

[...] tipo de conhecimento
explora seus limiares e ex-
e conhecimento processual
ção mesmo de montar/des-
objetivo” dos surrealistas),
zios ou de dados, como em
e das cartas no/em jogo.

diz Godard em seu mais
A voz do diretor francês
processo de montagem,
uma ilha de edição – ou

EBA/UFGM, [S. l.], p. 206-219, 2012., p. 211

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.43

¹⁶ JACQUES, 2013, p.78

A “lei da boa vizinhança” rege a organização dos livros na biblioteca de Aby Warburg. Esse imenso labirinto, de corredores cercados por estantes preenchidas por mais de 60 mil volumes, convida o leitor a se entregar a uma “aventura científica”, em busca de afinidades entre ideias. A palavra *MNEMOSYNE* gravada sobre porta principal da biblioteca convida ao pesquisador aventureiro da [...]”¹¹. Um espaço para a pesquisa, como lembra Paola Bertoni, um dos principais discípulos de Warburg:

O livro é uma aventura, uma descoberta, não por

Se debilita e, até mesa [...] contexto

GEORGE

Frequente o arcaico de entrecunhas sempre vivente de lugar por nor

GEORGE

RESSACA TROPICAL, de Jonathas de Andrade é um convite a percorrer a cidade do Recife pelos intervalos onde circula o inconsciente coletivo, entre memórias, desejos e sonhos frustrados, arruinados. Através do conjunto de imagens dispostas lado a lado pelo artista pernambucano, olhamos em sobrevôo suas ruas, praças e edifícios, para logo percorremos suas casas por dentro; transitamos entre os instantes cotidianos e efêmeros gravados por uma câmera doméstica e a documentação do embate entre os espaços antropizados e a natureza selvagem, que resiste a ser domada e avança contra a cidade em toda sua exuberância tropical, em ciclos de enchentes e ressacas, enlaçando suas raízes nas ruínas, como se tentasse engoli-las.

As imagens de diferentes acervos, reunidas em montagens com diferentes configurações - desde 2009 exibida como instalação em diferentes galerias, e museus e em 2016 publicada em livro pela Editora Ubu - nos apresentam uma paisagem em constante transformação, entre movimentos de construção e arruinamento, destruição e reconstrução. Não há um ordenamento cronológico, tampouco a identificação de qualquer informação sobre cada imagem em particular. As relações vão sendo tecidas de maneira anacrônica e assim atravessamos seis décadas numa espécie de suspensão do tempo, que nos permite perceber movimentos de longa duração. Mas ao invés de uma evolução, o que percebemos é um movimento cíclico, sempre fadado ao tropeço.

Entre as fotografias, um conjunto de imagens feitas pelo próprio artista retrata edificações modernistas arruinadas, abandonadas, saqueadas e invadidas pela exuberante vegetação tropical. As imagens das ruínas são confrontadas por um outro acervo de imagens amadoras, com cenas cotidianas hipersaturadas de jovens na flor da idade, provavelmente na década de 1980. Emerge um sentimento de nostalgia desse confronto entre o corpo em declínio e o corpo em expansão, puro crescimento, hormônio e desejo.

¹¹ JACQUES, 2020, p.277

¹² SAXL, F. “L’histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)” apud. JACQUES, 2020, p.276

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123 (grifos do autor)

¹⁴ Id., **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da

Mais do que o meio físico, o espaço insondável do intervalo é o lugar onde se opera o pensamento da montagem warburguiana. Um *lugar entre* [Zwischenraum], ativado por polaridades entre fragmentos heterogêneos, dispostos sobre uma mesa como numa espécie de ritual que possibilita a emergência de um tipo de

O desejo é reafirmado a cada esquina do livro ou da exposição, em cenas amadoras de casais se beijando, da mulher de peito nu deitada no capô de um carro, do casal deitado à cama, mas também pelos registros da metrópole moderna em crescimento, erguendo edifícios e rasgando ruas rumo ao futuro prometido e nunca alcançado. Nos cruzam ainda o caminho fotografias aéreas da cidade, em preto e branco, do acervo do fotógrafo Alcir Lacerda, além de imagens do arquivo da Fundação Joaquim Nabuco.

O único conteúdo textual dessa montagem são as páginas de um diário anônimo escrito entre 1973 e 1977, encontradas no lixo, transcritas e remontadas pelo artista a partir de uma outra lógica. Assim como a associação de imagens, a sucessão não cronológica dos relatos reforça a sensação de recomeço. Aproximando os muitos eventos relacionados a encontros amorosos e sexuais relatados no diário, o artista monta uma narrativa que sempre recomeça, entre novas esperanças e suas destruições. Desejo, frustração e recomeço atravessam assim a narrativa de ponta a ponta, traduzindo de maneira poética e visual o que o sentimento que o artista chama de “modernismo tropical pós-utópico” (ANDRADE et. al, 2009).

As imagens não ilustram os textos, nem estes as explicam - é do intervalo entre os tempos aproximados que emergem os sintomas, os embates, as pulsões e as polarizações. Mais do que representar ou narrar uma paisagem ou a sua evolução histórica, morfológica, Jonathas de Andrade nos faz encontrar brechas na superfície visual da cidade para entrevermos uma outra paisagem: uma cidade latina, litorânea, tropical, uma ex-colônia sempre condenada a tropeçar, entre as sucessivas investidas da cidade contra a natureza que, com a força das ondas de um mar revolto em dia de ressaca, arrebenta o concreto e dobra à força seus tirantes de aço, espiralando a linha reta do progresso e impondo sobre ele o ritmo dos seus ciclos.

RT.03

PONTOS DE REFERÊNCIA | RESSACA TROPICAL

termo, torna-se o suporte
entrever, o que não significa
ário, ver sob o ponto de vis-
obisas, as correspondências
visível dá lugar a um siste-
que é visto só o é mediante
as.¹⁵

[...] tipo de conhecimento
explora seus limiares e ex-
e conhecimento processual
ção mesmo de montar/des-
objetivo” dos surrealistas),
zios ou de dados, como em
e das cartas no/em jogo.

diz Godard em seu mais
A voz do diretor francês
processo de montagem,
uma ilha de edição – ou

EBA/UFGM, [S. l.], p. 206-219, 2012., p. 211

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.43

¹⁶ JACQUES, 2013, p.78

A “lei da boa vizinhança” rege a organização dos livros na biblioteca de Aby Warburg. Esse imenso labirinto, de corredores cercados por estantes preenchidas por mais de 60 mil volumes, convida o leitor a se entregar a uma “aventura científica”, em busca de afinidades entre ideias. A palavra *MNEMOSYNE* gravada sobre porta principal da biblioteca, convida ao pesquisador aventureiro: “Aventura científica da [...]”¹¹. Um espaço para a aventura, como lembra Paola Bacci, um dos principais discípulos de Aby Warburg:

O livro é uma aventura, precisa, mas não por descoberta, não por não possuir o conhecimento.

Se debatem a mesa [de trabalho] e, através do contexto, a mesa [de trabalho] se torna um espaço de trabalho.

GEORGE

Frequente o ar de uma cidade de entalhe, com suas cunhas e suas sempre viventes de lugares por nomear.

GEORGE



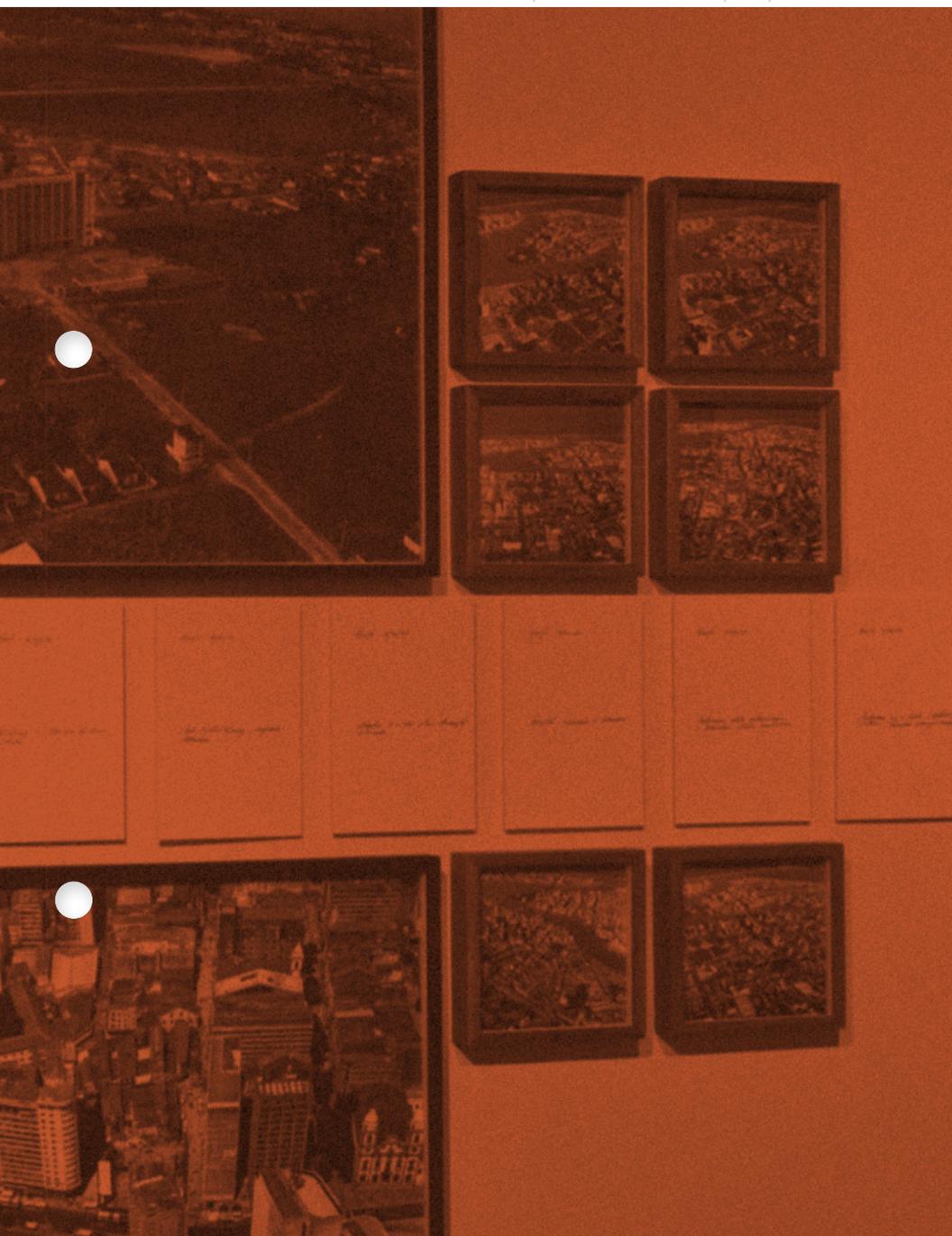
¹¹ JACQUES, 2020, p.277

¹² SAXL, F. “L’histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)” apud. JACQUES, 2020, p.276

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123 (grifos do autor)

¹⁴ Id., **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da

Mais do que o meio físico, o espaço insondável do intervalo é o lugar onde se opera o pensamento da montagem warburguiana. Um *lugar entre* [Zwischenraum], ativado por polaridades entre fragmentos heterogêneos, dispostos sobre uma mesa como numa espécie de ritual que possibilita a emergência de um tipo de



termo, torna-se o suporte
entrever, o que não significa
ário, ver sob o ponto de vis-
obisas, as correspondências
visível dá lugar a um siste-
que é visto só o é mediante
as.¹⁵

[...] tipo de conhecimento
explora seus limiares e ex-
e conhecimento processual
ção mesmo de montar/des-
objetivo” dos surrealistas),
zios ou de dados, como em
e das cartas no/em jogo.

diz Godard em seu mais
A voz do diretor francês
processo de montagem,
uma ilha de edição – ou

EBA/UFGM, [S. l.], p. 206-219, 2012., p. 211

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.43

¹⁶ JACQUES, 2013, p.78

A “lei da boa vizinhança” rege a organização dos livros na biblioteca de Aby Warburg. Esse imenso labirinto, de corredores cercados por estantes preenchidas por mais de 60 mil volumes, convida o leitor a se entregar a uma “aventura científica”, em busca de afinidades entre ideias. A palavra *MNEMOSYNE* gravada sobre porta principal da biblioteca convida ao pesquisador aventureiro. “A biblioteca é um espaço para a aventura da [...]”¹¹. Um espaço para a aventura, como lembra Paola Bertoni, um dos principais discípulos de Aby Warburg:

O livro é uma descoberta, mas não por

O conjunto chamado Ressaca Tropical [...] foi ganhando existência na medida em que aprendia com um grupo de amigos próximos a reconhecer um sentimento - o de que vivíamos numa cidade-ruína; preciosa, violenta, saqueada, tropical.

JONATHAS DE ANDRADE, *Ressaca Tropical* [2016]

Se debaixo da mesa [...] contexto

A cidade - resultado também dos não, não também do movimento moderno - é um tabuleiro de disponibilidades construídas. Cabe ao indivíduo identificá-las e transitar por elas, encontrar as brechas que muitas vezes estão justamente onde o projeto de controle não se efetivou, no que ficou para trás, no descarte, nos circuitos subterrâneos que a realidade desenha sobre a superfície abstrata e cartesiana do projeto.

CRISTINA LINO GOUVÊA E JONATHAS DE ANDRADE, *Ressaca Tropical*[2017].

GEORGE

Frequente arcaico de entrecunhas sempre vivente de lugar por nor

GEORGE

¹¹ JACQUES, 2020, p.277

¹² SAXL, F. “L’histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)” apud. JACQUES, 2020, p.276

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123 (grifos do autor)

¹⁴ Id., **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da

Mais do que o meio físico, o espaço insondável do intervalo é o lugar onde se opera o pensamento da montagem warburguiana. Um *lugar entre* [Zwischenraum], ativado por polaridades entre fragmentos heterogêneos, dispostos sobre uma mesa como numa espécie de ritual que possibilita a emergência de um tipo de

“Constitui-se uma cartografia da cidade. Não uma planificação como nos mapas usuais. Mas um mapa em profusão, que, como os tapetes que Marco Polo descreve para Kublai Khan, não representa a cidade, a contém.”

CRISTINA LINO GOUVÊA E JONATHAS DE ANDRADE, *Ressaca Tropical*[2017].

A sucessão de recomeços tem o efeito cumulativo de pôr em cheque qualquer ilusão em mudanças duradouras; criam um círculo vicioso em que “tudo muda para permanecer como está”. A edição não cronológica dos textos contribui para esse efeito, muitas vezes apresentando novidades com prazo de validade expirado: novos romances cujo fim já estava anunciado páginas atrás. De forma análoga, fotografias de andaimes, escombros, acidentes e corpos jovens queimados de sol se sucedem de forma mais ou menos inconsequente. O tempo e o quadro fotográfico nivelam diferentes feições e versões do passado, pondo em curto-circuito a “marcha do progresso”. As obras de hoje são as ruínas da página seguinte; a cidade nunca está pronta.

RONY MALTZ, *A cidade nunca está pronta: Jonathas de Andrade constrói seu livro a partir de ruínas* [2017]

termo, torna-se o suporte
entrever, o que não significa
ário, ver sob o ponto de vis-
obisas, as correspondências
visível dá lugar a um siste-
que é visto só o é mediante
as.¹⁵

[...] tipo de conhecimento
explora seus limiares e ex-
e conhecimento processual
ção mesmo de montar/des-
objetivo” dos surrealistas),
zios ou de dados, como em
e das cartas no/em jogo.

diz Godard em seu mais
A voz do diretor francês
processo de montagem,
uma ilha de edição – ou

EBA/UFGM, [S. l.], p. 206-219, 2012., p. 211

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.43

¹⁶ JACQUES, 2013, p.78

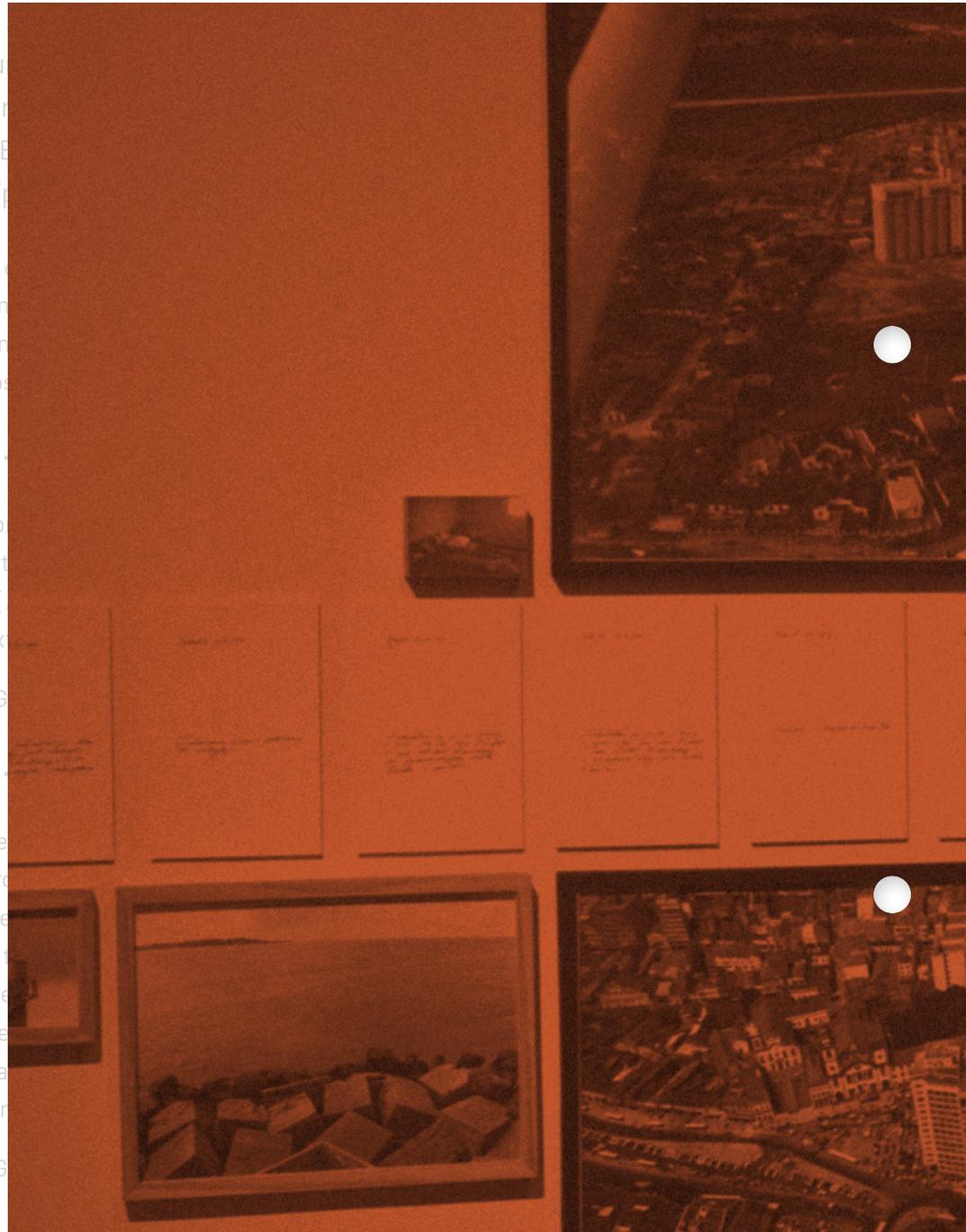
A “lei da boa vizinhança” rege a organização dos livros na biblioteca de Aby Warburg. Esse imenso labirinto, de corredores cercados por estantes preenchidas por mais de 60 mil volumes, convida o leitor a se entregar a uma “aventura científica”, em busca de afinidades entre ideias. A palavra *MNEMOSYNE* gravada sobre porta principal da biblioteca, convida ao pesquisador aventureiro a se entregar a uma aventura da [...]”¹¹. Um espaço para a pesquisa, como lembra Paola Bacci, um dos principais discípulos de Warburg:

O livro precisa, mais do que descobrir, não possuir.

Se debatem a mesa [em contexto] GEORGE

Frequente de entender sempre vivente de lugar por nor

GEORGE



¹¹ JACQUES, 2020, p.277

¹² SAXL, F. “L’histoire de la bibliothèque de Warburg (1886-1944)” apud. JACQUES, 2020, p.276

¹³ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.123 (grifos do autor)

¹⁴ Id., **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da

Mais do que o meio físico, o espaço insondável do intervalo é o lugar onde se opera o pensamento da montagem warburguiana. Um *lugar entre [Zwischenraum]*, ativado por polaridades entre fragmentos heterogêneos, dispostos sobre uma mesa como numa espécie de ritual que possibilita a emergência de um tipo de “pensamento mágico”:

[...] de coisa visível, no sentido empírico do termo, torna-se o suporte para outras coisas a entrever ou prever. Digo entrever, o que não significa exatamente “ver menos bem”, mas, pelo contrário, ver sob o ponto de vista das “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias”. [...] a coisa enquanto unidade visível dá lugar a um sistema de múltiplas *relações figurais* onde tudo o que é visto só o é mediante desvios, relações, correspondências e analogias.¹⁵

.....

O conhecimento pela montagem propõe um [...] tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos, explora seus limiares e explode seus limites ou fronteiras. Uma forma de conhecimento processual que se constrói durante a própria prática, na ação mesmo de montar/desmontar/remontar, admitindo o acaso (o “acaso objetivo” dos surrealistas), uma espécie de jogo de cartas (de tarô, de búzios ou de dados, como em Mallarmé) com uma redistribuição permanente das cartas no/em jogo.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES¹⁶

.....

PENSAR COM AS MÃOS

“A verdadeira condição do homem: pensar com as mãos”, diz Godard em seu mais recente ensaio cinematográfico, *Le livre d’image* (2018). A voz do diretor francês se sobrepõe à meta-imagem de suas mãos em pleno processo de montagem, unindo segmentos da própria película a que assistimos, numa ilha de edição – ou mesa de montagem.

EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012., p. 211

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.43

¹⁶ JACQUES, 2013, p.78

.....

Em um sucinto e linear panorama traçado sobre a muito ampla história do livro, desde as inscrições em pedra até as experimentações contemporâneas, Ana Paula Mathias de Paiva relata a invenção do formato códex, por volta do século II a.C., como uma nova forma de fruição das informações gravadas nos pergaminhos, dobrados e costurados, dando origem aos intervalos inerentes à página:

Dobrado [o pergaminho] equivale a muitos rolos. Modifica a leitura criando pausa. Afinal, o olho agora apreende uma ou duas páginas por vez e não mais duas ou três colunas e seus contínuos logo abaixo como no *vo-lumen* de papiro. O ato de ler se dirige à autonomia da página vislumbrada inteira. Página total, dando motivos para o folhear. A mão livre do leitor, não mais envolvido com a necessidade de segurar os dois bastões do rolo de papiro, pode à vontade passear, descansar, ir voltar no texto assim como apreciar e interagir com a margem nova e acolhedora do livro medieval, usada na evolução dos registros para anotações, glossários e comentários.¹⁷

.....

Temos falado muito aqui das formas de pensar a partir do visual. “Forma visual do saber ou forma sábia do ver”¹⁸, na definição que Georges Didi-Huberman dá ao modo de ver/pensar warburgiano. Mas nesse movimento de desestabilização do inteligível como regente de toda ação e de todo pensamento, interessa-nos também o papel que podem exercer as mãos. O pensamento operado por meio dos atlas não é só visualidade, mas também materialidade e espacialidade. Um objeto para manipular e, ao fazê-lo, mover o pensamento através dos percursos de tempos e espaços que se sucedem nas páginas de um livro de imagens.

.....

“*The fingers see!*” (os dedos vêem!), teria exclamado o polímata escocês Patrick Geddes – biólogo, naturalista e importante precursor do pensamento científico

¹⁷ PAIVA, 2020, p.22

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.11

dedicado às cidades —, em um quarto escuro no México, em 1978¹⁹. Durante uma expedição que fez ao país, Geddes, que se descrevia como um pensador eminentemente visual, sofreu de cegueira temporária devido ao excesso de uso do microscópio e precisou ficar confinado por semanas, sem ver a luz. Após entrar em desespero, tem essa epifania ao desenhar com a ponta dos dedos os contornos de uma das janelas do quarto. Privado da visão, encontra com as mãos um caminho para o pensamento, que elabora posteriormente através de papéis dobráveis, reproduzindo as subdivisões das grelhas da janela. Em cada espaço, Geddes experimentava distribuir ideias sobre diversos temas, entre eles a evolução das cidades e das formas de vida, encaixando informações sintéticas de forma a traçar eixos e circuitos de relações entre elas. Uma forma de organizar e expor o pensamento, ao mesmo tempo sintética (no teor das informações) e sinóptica (em sua disposição), que desenvolveria e nomearia como *Thinking Machines* (máquinas pensantes). Geddes defendia o uso da ferramenta por parte das ciências naturais e sociais, como meio para criar percursos de pensamento, oferecendo ao leitor múltiplos caminhos pelos quais percorrer as ideias, podendo levantar indagações constantes a respeito dos temas elencados nos diagramas.

.....

Aprender, compreender, manipular e informar seriam, segundo Vilém Flusser, ações do pensamento abstraídas a partir de movimentos concretos. Movimentos manuais que, segundo o filósofo, modelam nosso pensamento e são fundamentais para entender o seu funcionamento — “como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos, como a mão se abre em palma e fecha em punho e como a mão direita espelha a esquerda”.²⁰

No entanto, somos ensinados a pensar que as mãos funcionam respondendo de forma passiva aos comandos do cérebro. Aprendemos a usar ferramentas, instrumentos que manipulamos e que, sem percebermos, nos manipulam. A mão que molda o pensamento a partir de instrumentos e saberes técnicos, quando apenas operacionaliza comandos e regras, instrumentaliza o próprio pensamento. Ao supormos a neutralidade das técnicas e das ferramentas que manipulamos, ao

¹⁹ PONTE, A.; LEVINE, J. **Building the Stair Spiral of Evolution**: The Index Museum of Sir Patrick Geddes. *Assemblage*, (10), 47-64. doi:10.2307/3171142, 1989, p.49

²⁰ FLUSSER, 2014 [1991], p.94

invés de tirarmos proveito dos descaminhos produtivos que a mão pode apontar ao pensamento, acabamos por submetê-lo de forma ingênua a parâmetros estabelecidos por outras mãos e cabeças, que uniformizam o pensamento através de normas, leis, categorias e metodologias científicas rígidas, estabelecidas *a priori*.

.....

O que eu gosto muito [no termo] apreender, é o sentido de pegar com as mãos. Tem esse lado empírico também na apreensão da cidade, de ir ver como é que é (...). Eu já escrevi sobre a etimologia da palavra: *appréhender* é *prehendere* daí *prendre* (pegar), que me interessa, porque entre *hériter* (herdar) e *appréhender* (apreender) tem o *entrétenir*, *prendersi* cura em italiano (tomar cuidado), que quer dizer também tenir entre les mains, ter, manter entre as mãos. Então me interessava esse sentido de ter na mão, ter entre as mãos, não num sentido demiúrgico, do demiurgo que tem as mãos sobre a cidade, mas mais no sentido do artesão que faz as coisas com as mãos, entre as mãos. Herdar é *prendre dans les mains* (pegar nas mãos), apreender é primeiro *saisir entre les mains* (apanhar entre as mãos) e, em seguida, *saisir* (aprender) intelectualmente, compreender. E isso é que me interessa: essa passagem do apanhar entre as mãos, empiricamente, fazer a experiência (...), e depois como se compreende.

ALESSIA DE BIASE ²¹

.....

Quando pegamos um copo, diz Richard Sennet, nossa mão assume, sem pensarmos, a forma côncava adequada para envolvê-lo, assim como a força necessária para segurá-lo, em função do peso e da resistência do material. Não “pensamos” em nenhuma dessas ações antes de executá-las, no sentido de realizarmos um cálculo consciente de cada uma das variáveis e acionar o movimento. É a mão que, habituada ao movimento, “pensa”. Sennet chama isso de *preensão*, um tipo de ação que “indica um estado de alerta, envolvimento e disposição para o risco no mesmo ato de olhar à frente”²². Um músico, diz Sennett (ele mesmo, além de sociólogo e historiador, um contrabaixista de câmara), adquire essa inteligência manual com seu instrumento, não apenas aprendendo objetivamente o lugar onde

²¹ BIASE, Alessia de ; JACQUES, P. B. ; Paola Berenstein Jacques entrevista Alessia de Biase. In: Redobra , v. 10, 2012, p.6

²² SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009., p. 174

ficam as notas e as demais regras das partituras. É fundamental experimentar o erro como parte constitutiva do processo de desenvolvimento das habilidades manuais. Para Sennet, é preciso não apenas aceitar o erro, ou a desordem, mas inclusive provocá-la no processo de aprendizagem: “o artífice que sonda não se limita a conviver com a bagunça, criando-a para entender os procedimentos de trabalho.”²³

.....

Uma espécie de desordem produtiva é o cânone da ‘memória involuntária’ assim como do colecionador. [...] Resta examinar qual tipo de relação existe entre a dispersão dos acessórios alegóricos (da obra fragmentária) e essa desordem criativa.

WALTER BENJAMIN, Trabalho das Passagens (2009 [anos 1930]), p. 246]

.....

Não há fenômeno na Terra comparável em avidez com as mãos e são elas órgãos de percepção, de comunicação, de defesa e de ataque em movimento constante [...] são entes curiosos no significado estrito do termo. O incompreensível os provoca a procurar compreendê-lo mais que outro objeto. Os atraí. E de fato tal volta constante das mãos para os objetos incompreensíveis a fim de brincarem com eles até descobrir-lhes o típico e comparável, acaba geralmente sucedendo. Destarte, as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido, e empurram constantemente o terreno do incompreensível rumo ao horizonte.

VILÉM FLUSSER, O Gesto de Fazer. In: GESTOS (2014 [1991]), p. 83-85

.....

Certo tipo de desordem produtiva e criativa das ideias é própria de um pensamento que percorre espaços, tateia, experimenta, descarta, transforma e se mantém em constante movimento. Experimentamos aqui pensar e mostrar as ideias segundo o modo de inteligência das mãos. Fazemos isso em arquitetura ao criar formas e espacialidades através de maquetes, por exemplo. Fazemos também ao projetar um livro de imagens, encontrando nas dobras de protótipos novas ideias para distribuir os conteúdos e assim propor percursos para as mãos do leitor. Como o músico que experimenta notas e silêncios com as mãos, articulando tato

²³ Ibid., p. 182

e audição, manipulamos nossas formas e nossos conteúdos numa triangulação entre tato, visão e pensamento. Parece fazer sentido, então, explorarmos as potencialidades desta forma de pensar, como caminho para a elaboração de uma apreensão crítica e experimental das cidades e do urbanismo.

.....

As mãos nuas, quando se movem no mundo, não encontram apenas objetos. Encontram também outras mãos que movem. E ao encontrarem outras mãos, se reconhecem nelas. [...] Mãos munidas de instrumentos podem conhecer a 'humanidade' muito melhor que mãos nuas (podem fazer antropologia científica e técnicas humanas), mas são incapazes de reconhecer o outro no homem.

VILÉM FLUSSER ²⁴

.....

Manipular para entrever: *a-preender*, segurar entre as mãos; *com-preender*, segurar junto, intersubjetivar, partilhar a dimensão sensível do pensamento; tocar o que nos é externo, a mão do outro, *co-mover*.

.....

MANIPULAR PROJEÇÕES

[...] não há nada que o homem seja capaz de dominar verdadeiramente: tudo é imediatamente grande ou pequeno demais para ele, muito confuso ou feito de camadas sucessivas que escondem de vista o que ele gostaria de observar. Sim! No entanto, uma coisa, e apenas uma, domina o olhar: é uma folha de papel estendida sobre uma mesa ou pregada na parede. Grande parte da história da ciência e da tecnologia é a dos truques que trazem o mundo para esta superfície de papel. [...] folhear o mundo, fólio após fólio, esse é o sonho do pesquisador.

BRUNO LATOUR ²⁵

²⁴ FLUSSER, 2014 [1991], p. 94/95

²⁵ LATOUR, B. Les vues de l'esprit. apud. CASTRO, 2008, p.43

[...] aquele que produz ou utiliza a imagem no processo de apreensão da cidade é um potente fazedor de discursos ou narrativas constitutivas de ideias de cidades. Neste contexto, aquele que acredita que somente re-produz, quando utiliza a imagem no processo de apreensão se equivoca;



²⁶ COSTA, 2015a, p. 53

²⁷ Ibid., p.61

e audição, manipulamos nossas formas e nossos conteúdos numa triangulação entre tato, visão e pensamento. Parece fazer sentido, então, explorarmos as potencialidades desta forma de pensar, como caminho para a elaboração de uma apreensão crítica e experimental das cidades e do urbanismo.

A publicação **NO MEU CORPO O CANTO** (TANTO, 2020) é resultado da colaboração, entre a TANTO (Daniel Sabóia, Patricia Almeida e Fabio Steque), com o poeta e performer Alex Simões. Reunidos no contexto da segunda edição do projeto *Incubadora de Publicações Gráficas* da galeria RV Cultura e Arte, nos debruçamos sobre um conjunto de poemas visuais que vem sendo desenvolvido desde 2018 por Alex, para criar o livro-objeto.

Em sua deambulação ciclista pela cidade, o poeta captura com a câmera do celular fragmentos poéticos e tipográficos da paisagem urbana, que são posteriormente decompostos em fragmentos ainda menores, por sua vez remontados em estruturas livremente inspiradas em formas poéticas breves, como os haikais, os orikis e os poemínimos. Os experimentos resultantes são postados nas redes sociais com a hashtag #experimentoscomletrasurbanas. Nesse exercício de desmontagem e remontagem, o poeta compõe novas paisagens, se apropriando do caráter gráfico e textual dos letreiros de diferentes contextos urbanos que mistura na composição dos seus poemas.

O diálogo entre os três artistas graduados em arquitetura e urbanismo e o poeta se inicia no movimento social Desocupa Salvador, em 2010, na mobilização de ações contra a privatização e espetacularização dos espaços públicos de Salvador. Desde então, o grupo tem se reencontrado em diferentes contextos políticos, profissionais e artísticos, quase sempre permeados pela experiência urbana e por uma abordagem crítica, política e poética da cidade – dois deles reunidos também nesse conjunto de experimentações coletivas (Terra Quente e Perto de Lá).

O processo de criação da publicação partiu de um olhar coletivo sobre as imagens produzidas nas errâncias do poeta em Salvador. A intenção era reconhecer a cidade que pulsava naquele conjunto, através da coleção de fragmentos reunidos e já remontados. Partimos de um exercício de mapeamento dos lugares de cada captura, registrados metodicamente por Alex. Com eles desenhamos caminhos, reconhecemos padrões e limites de circulação e abrangência do olhar – uma forma de criarmos (ou reconhecermos) uma cartografia comum, um território poético sobre o qual caminhar coletivamente.



Os caminhos percorridos por esses encontros estão cartografados sobre o mapa da cidade nas linhas do *Astrolábio de Sete Faces*, poema em que ecoam as questões encontradas e discutidas pelo grupo a partir do acervo de experimentos.

Buscamos aproximar diferenças, como as do tipo de olhar que o poeta lança sobre a cidade e aquele lançado pelos arquitetos-urbanistas. Se o olhar técnico destes é demasiadamente in-

²⁴ FLUSSER, 2014 [1991], p. 94/95

²⁵ LATOUR, B. Les vues de l'esprit. apud. CASTRO, 2008, p.43

[...] aquele que produz ou utiliza a imagem no processo de apreensão da cidade é um potente fazedor de discursos ou narrativas constitutivas de ideias de cidades. Neste contexto, aquele que acredita que somente re-produz, quando utiliza a imagem no processo de apreensão se equivoca;

trumentalizado e normatizado pela ciência urbanística, e assim tende a observar a cidade de longe e de cima, geometrizando as relações e produzindo sínteses controladas, a apreensão do poeta é de ordem radicalmente diversa. Ele não tenta com seu gesto de captura e geolocalização produzir uma documentação ou uma representação de uma ideia unitária e abstrata de cidade. Tenta, antes disso, mediar sua relação com o conteúdo poético inscrito em suas paredes, em busca de mensagens ocultas e potenciais, possíveis apenas pelo embaralhamento e pela fragmentação do discurso visual que a cidade lhe apresenta.

Segundo Paola Berenstein Jacques essa postura errante já, em si, uma resistência aos processos de homogeneização e anestesiamiento da experiência urbana. “As narrativas errantes”, diz Jacques, “foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo” (JACQUES, 2014, p.11). Citando Michel de Certeau, lembra que a narrativa “não se contenta em dizer o relato, ela o faz” (JACQUES, 2014, p.17), postulando que a narração já é, em si, um outro tipo de experiência.

Pensando nesse sentido, buscamos juntos propor uma experiên-



Defrontado à radical alteridade da cidade, diante dos enigmas de inscrição efêmera que se projetam sobre sua retina desde as paredes do imenso labirinto, o poeta vai criando seu mapa. Seu estado de corpo errante (JACQUES, 2014) experimenta a cidade de dentro e ele a recria antropofagicamente, visualmente, cartograficamente. Busca situar-se, e para isso cria sua própria cidade, poética e igualmente indecifrável.

cia errante de fruição em forma de livro-objeto, que entendemos também como um tipo de experiência urbana. Uma narrativa que se desdobra nas mãos como labirinto, ou como “bicho” (no sentido empregado por Lygia Clarck): dobrada em 16 pedaços, a folha dispõe em duas espirais - uma de cada lado do papel - 32 poemas visuais. No manipular incessante provocado pela dobradura, o leitor vai criando geografias e espacialidades próprias, uma leitura que implica o corpo e leva à deambulação pelo conteúdo.

NMCC.03

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS | NO MEU CORPO O CANTO

²⁶ COSTA, 2015a, p. 53

²⁷ Ibid., p.61

e audição, manipulamos nossas formas e nossos conteúdos numa triangulação entre tato, visão e pensamento. Parece fazer sentido, então, explorarmos as potencialidades desta forma de pensar, como caminho para a elaboração de uma apreensão crítica e experimental das cidades e do urbanismo.



²⁴ FLUSSER, 2014 [1991], p. 94/95

²⁵ LATOUR, B. Les vues de l'esprit. apud. CASTRO, 2008, p.43

[...] aquele que produz ou utiliza a imagem no processo de apreensão da cidade é um potente fazedor de discursos ou narrativas constitutivas de ideias de cidades. Neste contexto, aquele que acredita que somente re-produz, quando utiliza a imagem no processo de apreensão se equivoca; na apreensão e representação da cidade, uma ideia de cidade se produz.

XICO COSTA ²⁶

.....

Arquitetos e Urbanistas se utilizam muito frequentemente de imagens para elaborarem projeções visuais do que ainda é ideia, plano, projeto, ou do que se propõe constituir enquanto patrimônio, arquivo ou memória. As ferramentas técnicas que utilizamos para expressar nossas conjecturas sobre o espaço tem enorme potencial imaginativo, porém somos treinados a produzi-las de forma mais técnica do que crítica. Somos guiados por um extenso e rigoroso conjunto de normas a "representar" nosso pensamento sobre o espaço por meio de sistemas visuais que, sob justificativa de clareza no entendimento da mensagem, nos direcionam à homogeneização da sua expressão, como se não fosse, ela também, parte constitutiva fundamental do discurso.

.....

[...] é preciso uma postura crítica e permanente, notadamente no âmbito acadêmico, para que de fato as novas tecnologias tenham um papel qualificador e não apenas facilitador na construção da ideia democrática de cidade. Facilidade que leva a uma busca compulsiva da representação e uma valorização desequilibrada dos elementos constituintes (elementos) em detrimento do objeto a ser constituído (cidade). Por outro lado, algumas práticas aparentemente menos precisas, menos aparelhadas e com uma perspectiva metodológica aberta, podem ocupar uma posição a partir de uma ideia de distanciamento insurgente, e se revelar fortemente elucidativa e próxima ao objeto mesmo que queremos constituir (cidade).

XICO COSTA ²⁷

²⁶ COSTA, 2015a, p. 53

²⁷ Ibid., p.61

[...] Olivier Mongin (2009) constrói argumentação teórica que aproxima as experiências poéticas às urbanas. A cidade, *teatro da vita activa*, para Mongin é um “espaço público que remete à experiência da pluralidade, mas também a da política que remete à experiência da participação, da igualdade e do conflito.” Para o autor, diferentemente do arquiteto e do urbanista, o escritor apreende o mundo das cidades, essa mistura de físico e de mental, com todos os sentidos, o olfato, a audição, o tato, a vista, mas também com os pensamentos e os sonhos. A compreensão de que uma “capacidade de orquestrar uma relação entre termos aparentemente antagonistas dá toda a intensidade a uma experiência urbana que curto-circuita a linguagem” se mostra equivalente à própria poética concebida por Otávio Paz. Seguindo Mongin, “a experiência urbana consiste em colocar em relação um dentro e um fora”, o que para Paz está atrelado à própria experiência da outriedade na poesia.

[...]

Determinados processos violentos de urbanização terminam por alterar significativamente os sítios e práticas urbanos em nossas cidades e a experiência poética parece nos indicar desvios dentro deste debate como redes textuais abertas à experimentação para uma compreensão da complexidade desses fenômenos históricos.

DILTON LOPES DE ALMEIDA JUNIOR ²⁸

.....

A escrita, a fotografia e o desenho, formas de expressão com enorme capacidade imaginativa, são ferramentas básicas utilizadas para o desenvolvimento do pensamento urbanístico. A fotografia, no entanto, desde a sua invenção promete captar de forma neutra o “real”, ou seja, supostamente destituída de interpretação. Documentamos nosso patrimônio, nossas ruas, nossos edifícios por meio dessas imagens, muitas vezes numa lógica ilustrativa que as submete à explicação por parte de legendas ou textos que guiam o discurso. Ao mesmo tempo, criamos projeções através do chamado “desenho técnico”, normatizado e padronizado em busca de uma clareza no entendimento dos parâmetros construtivos ou das diretrizes definidas para espaços planejados – ou ainda para a documentação cadastral dos existentes. Padrões de expressão visual em que somos ins-

²⁸ ALMEIDA JUNIOR, Dilton Lopes de. *À margem: Diante da poesia, diante da cidade*. 2017. Dissertação (Mestrado) - PPGAU-UFBA, Salvador, 2017., p.50 / 54

tados a encaixar nossos discursos, seja qual for o contexto, situação ou espaço. Temos ainda, atualmente, as modelagens tridimensionais e suas renderizações fotorrealistas: projeções de futuro que tentam se disfarçar o quanto podem de “real”, chegando a um nível de proximidade em que não mais somos capazes de discernir os espaços construídos dos imaginados. Nesse tipo de representação, é comum a expressão de espaços assépticos, muito bem iluminados e arejados e muitas vezes despovoados. Ao eliminar as práticas que deveriam dar sentido à existência mesma do espaço projetado, apresenta-se na imagem não apenas um espaço físico, mas uma concepção de arquitetura e urbanismo instrumentalizada pela técnica e pela estética, um tipo de formalismo e de purismo que alienam o pensamento do espaço do seu uso, transparecendo uma aversão a tudo que não se pode medir, prever e controlar - a alteridade radical, com as quais nos defrontamos invariavelmente ao percorrermos as ruas da cidade, ou as páginas de um livro de imagens ou de poesia.

.....

A inteligência de uma cidade está na compreensão profunda das suas características e em saber avançar ou valorizar, sem distorcer o que existe hoje, para construir o próprio amanhã. O futuro de uma cidade deve ser pensado como um constante entrelaçamento de passado e presente. Se não conseguirmos manter estes três tempos juntos, correremos o risco de construir uma imagem de cidade, não uma cidade. Uma imagem como aquela que se vê nos renders que povoam as revistas - não só as de arquitetura - que não é a cidade com sua “rugosidade”, seu “conflito”, sua “resistência”, que a tornam concreta e real. A inteligência é também, sobretudo, a capacidade de reunir as coisas, as pessoas, os lugares, os tempos, etc. Neste sentido, um atlas não é um simples instrumento para descrever aquilo que já está presente, mas antes - sobretudo - um modo de fazer emergir questões e de fazer perguntas sobre um bairro, sobre o qual se quer pensar e confrontar-se com o seu futuro.

ATLAS#1 VERONA ²⁹

²⁹ BIASE, Alessia de; ZANINI, Piero. (dir.). **Atlas#1 Verona**: Explorazioni temporali di un quartiere. Verona: LAA Recherches, 2018, p.8 (tradução nossa)

A questão – se o campo disciplinar já surge profundamente moderno, poderia então haver um urbanismo “não-moderno”, sobretudo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo (dos CIAMs)? – que emerge ainda nas primeiras críticas mais radicais ao urbanismo moderno funcionalista, como aquelas feitas exatamente pelos que decretaram seu fim, o Team X (que fizeram inclusive um enterro simbólico do CIAM, bastante divertido), ou ainda pelos situacionistas, que usavam precisamente a ideia de desvio e da deriva como ferramentas críticas, ainda paira no ar sem respostas. No campo disciplinar do urbanismo (mas também no da arquitetura, também ainda claramente moderna no seu sentido mais funcionalista e formalista), sobretudo em seu exercício prático mas, também, no seu ensino universitário, as metodologias modernas ligadas a uma ideia de progresso técnico foram naturalizadas, assim como alguns termos herdados, por exemplo, dos antigos discursos higienistas com suas metáforas médicas, como o famoso “diagnóstico”, que ainda são repetidos mesmo por aqueles mais críticos aos renovados processos higienistas de limpeza social que surgem atrelados a processos de espetacularização e gentrificação das cidades contemporâneas.

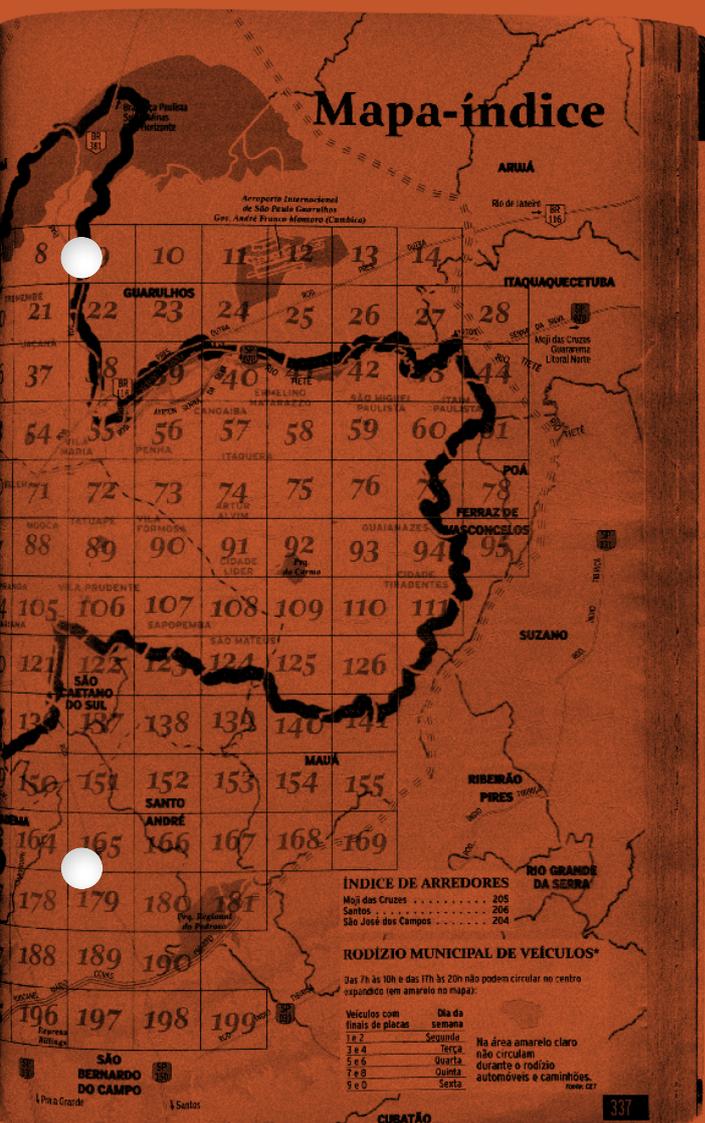
PAOLA BERENSTEIN JACQUES E THAÍS TRONCON ROSA ³⁰

.....

Nos atuais *softwares* baseados em tecnologia BIM (Modelagem da Informação da Construção, na sigla em língua inglesa), o processo de desenho acontece no interior dos códigos do programa, sendo o utilizador responsável pela inserção de informações construtivas (tipo de parede, comprimento, espessura, altura, materiais, etc.). No processo descrito no site da *Autodesk*, responsável pelo *software* de tecnologia BIM *Revit*, a etapa de *planejamento* corresponderia ao fornecimento de “dados de captura da realidade e do mundo real para gerar modelos contextuais dos ambientes construído e natural” e é seguida pela etapa de *projeto*, descrita como de “pré-construção”. A palavra *criatividade* (ou qualquer ideia semelhante) não é sequer citada nos textos e as promessas de “eficiência”, “inteligência”, “resiliência” (sic) e “desempenho”, são repetidas por toda a página, enquadrando arquitetura e planejamento numa lógica puramente econômica e

³⁰ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T. **Desvios e Limiares**: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.). Bloco 13: o ensino e a prática do projeto. Nova Hamburgo: FEEVALE, 2017, p. 186

funcional. O “modelo inteligente” produzido pelo programa, munido de informações objetivas inseridas acerca do projeto, calcula resultados por meio do seu algoritmo e projeta na tela as imagens técnicas de sua representação gráfica, atuando no sentido da máxima diminuição do erro³¹.



.....
oferecem é um espaço va-
conteúdos fragmentados,
essas e modos de vida pu-
a neutralidade, uma ideolo-
arquitectónica que pretendeu
s mesmos mecanismos do
iedade burocrática de con-

mprensão errônea de que
stria abstrata de um plano,
) Um plano urbanístico pre-
e uma versão política impo-

.....
nar a nossa capacidade
ndições existentes, que
ental e crítico. À supos-
as imagens apresenta
platônica da arte como
uperior e a priori, apre-
remontagem do que se

³¹ “Benefícios do BIM” – Página oficial da Autodesk. Disponível em: <<https://www.autodesk.com.br/solutions/bim/benefits-of-bim>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2020

³² VELLOSO, Rita. *Pensar por constelações*. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I - modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018. p.108

A questão – se o campo disciplinar já surge profundamente moderno, poderia então haver um urbanismo “não-moderno”, sobretudo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo (dos CIAMs)? – que emerge ainda nas primeiras críticas mais radicais ao urbanismo moderno funcionalista, como aquelas feitas sistematicamente pelas que decretaram seu fim, o T

tante d

a ideia

ar sem

da arqu

funcion

bém, n

uma ide

termos

suas m

repetiç

gienista

culariza

PAOLA

Para compor o seu **ATLAS FOTOGRÁFICO DE SÃO PAULO E ARREDORES**, o fotógrafo paulistano **Tuca Vieira** percorreu, entre 2014 e 2016, mais de 3mil quilômetros e 19 municípios conurbados na formação da maior metrópole da América Latina. Seu percurso atravessa não apenas uma imensa heterogeneidade de contextos urbanos, mas diferentes escalas temporais e espaciais, cada uma delas mediada por tipo de representação associada a um dispositivo tecnológico que a produz ou apresenta ao manuseio, operação ou leitura. O trabalho se estrutura sobre uma regra muito simples e bastante objetiva: produzir fotografias da paisagem urbana em pontos espalhados por seu mapa, seguindo as áreas demarcadas pelas páginas do *Guia Quatro Rodas de Ruas da Cidade*. Ali, o território da grande São Paulo aparece dividido em 203 quadrados de 3x3 quilômetros de lado, dispostos em uma grade ortogonal sobreposta aos limites da metrópole.

O fotógrafo segue o rigor do experimento a que se propôs, cruzando diferentes escalas de abstração representativa do espaço urbano: percorre primeiro as linhas, palavras e ícones que codificam o espaço em cada página dupla do Guia para, num segundo momento, percorrer os mesmos espaços virtualmente através dos registros do *Google Street View*, analisando as potencialidades da paisagem hiperfotografada pelos dispositivos carto-fotográficos da plataforma digital, na busca por potenciais enquadramentos. Apenas então parte rumo à experiência corpo-a-corpo com a cidade. Se na ponta inicial do seu procedimento o artista folheia o espaço da cidade no pequeno guia, percorrendo com os dedos as ruas representadas em grau máximo de síntese e abstração gráfica, na outra ponta percorre seus espaços de corpo presente e é atravessado por seus múltiplos fluxos. Atento aos detalhes e ao rigor compositivo de cada cena individual, vai tecendo cumulativamente uma outra imagem, multifacetada e heterogênea.

ATLAS: PERCURSOS IMAGINÁRIOS, CIDADES EM MOVIMENTO

SP.02

Nos atuais *softwares* b

da Construção, na sigla

interior dos códigos do

de informações constr

materiais, etc.). No proc

ware de tecnologia BIM

cimento de “dados de c

contextuais dos ambie

reto, descrita como de “

semelhante) não é seq

teligência”, “resiliência”

enquadrando arquitetu

³⁰ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T. **Desvios e Limiares**: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.). Bloco 13: o ensino e a prática do projeto. Nova Hamburgo: FEEVALE, 2017, p. 186

funcional. O “modelo inteligente” produzido pelo programa, munido de informações objetivas inseridas acerca do projeto, calcula resultados por meio do seu algoritmo e projeta na tela as imagens técnicas de sua representação gráfica, atuando no sentido da máxima diminuição do erro³¹.

Afinal, qual é a verdadeira cara de São Paulo? Quais os seus limites? Será possível conceber uma imagem dessa massa informe e tentacular que desafia, por sua escala e complexidade, qualquer esforço de cognição humana? Essas são perguntas sem resposta, e que só podem ser levadas a sério por meio de duas posturas aparentemente opostas: a ficção, por um lado, ou o experimento científico, por outro. Partindo de regras e métodos muito claros, Tuca Vieira trilha o segundo caminho, mas o tempera com um importante halo de ficcionalidade, próprio de quem sabe não haver respostas exatas nem muito menos únicas.

GUILHERME WISNIK, *Cidade Inacabada*, Revista Piauí, 2016

O lugar enquanto experiência, espaço vivido, espaço afetado, projeção do espaço mental interior, onde a imagem, em geral, e a cartografia, em particular, são formas de aproximação e representação; uma proposta de geografia da memória que explora os estratos do espaço em busca de lugares. Descobrir os significados outorgados e construir novos significados. (Des)construir a cartografia ou construir sobre a cartografia geométrica uma cartografia do lugar.

XICO COSTA, *Atlas Histórico de Cidades*, 2007, p.24

³¹ “Benefícios do BIM” – Página oficial da Autodesk. Disponível em: <<https://www.autodesk.com.br/solutions/bim/benefits-of-bim>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2020

³² VELLOSO, Rita. **Pensar por constelações**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I - modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018. p.108

A questão – se o campo disciplinar já surge profundamente moderno, poderia então haver um urbanismo “não-moderno”, sobretudo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo (dos CIAMs)? – que emerge ainda nas primeiras críticas mais radicais ao urbanismo moderno

funcion
fim, o T
tante d
a ideia
ar sem
da arqu
funcion
bém, n
uma id
termos
suas m
repeti
gienist
culariza
PAOLA



Nos atuais *softwares* b
da Construção, na sigla
interior dos códigos de
de informações constr
materiais, etc.). No pro
ware de tecnologia BIM
cimento de “dados de o
contextuais dos ambie
jeto, descrita como de “
semelhante) não é seq
teligência”, “resiliência”
enquadrando arquitetu

³⁰ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T. *Desvios e Limiares*: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.). Bloco 13: o ensino e a prática do projeto. Nova Hamburgo: FEEVALE, 2017, p. 186

funcional. O “modelo inteligente” produzido pelo programa, munido de informações objetivas inseridas acerca do projeto, calcula resultados por meio do seu algoritmo e projeta na tela as imagens técnicas de sua representação gráfica, atuando no sentido da máxima diminuição do erro³¹.



.....

oferecem é um espaço va-
conteúdos fragmentados,
essas e modos de vida pu-
a neutralidade, uma ideolo-
quitectônica que pretendeu
s mesmos mecanismos do
iedade burocrática de con-

mpreensão errônea de que
tria abstrata de um plano,
Um plano urbanístico pre-
e uma versão política impo-

.....

nar a nossa capacidade
ndições existentes, que
ental e crítico. À supos-
as imagens apresenta
platônica da arte como
superior e a priori, apre-
remontagem do que se

³¹ “Benefícios do BIM” – Página oficial da Autodesk. Disponível em: <<https://www.autodesk.com.br/solutions/bim/benefits-of-bim>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2020

³² VELLOSO, Rita. **Pensar por constelações**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I - modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018. p.108

A questão – se o campo disciplinar já surge profundamente moderno, poderia então haver um urbanismo “não-moderno”, sobretudo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo (dos CIAMs)? – que emerge ainda nas primeiras críticas mais radicais ao urbanismo moderno funcionalista, como aqueles feitos sistematicamente pelos que decretaram seu fim, o T

tante d

a ideia

ar sem

da arqu

funcion

bém, n

uma ide

termos

suas m

repetid

gienista

culariza

PAOLA

O recalque da experiência direta em favor dos signos, uma realidade de segundo grau, levou o artista a pensar a cidade a partir de uma referência clássica, um produto hoje em dia quase arqueológico [...] A regularidade do desenho impresso das ruas, avenidas e viadutos, em cores esmaecidas, sublima a topografia com seus desníveis em alguns casos abruptos, as cenas que se descortinam do alto dos vales, o perigo latente de certas encostas, ocupadas ou não, da vizinhança dos rios e córregos, isso sem falar na transformação incessante das edificações, no intrincado labirinto desenhado pela passagem dos moradores, a direção e a variação de intensidade dos ventos do cheiro, dos ruídos, no tudo que se desprende de uma cidade, que a anima, que viceja ou que purga na sua superfície incessante.

AGNALDO FARIAS, Folha de São Paulo, 2016

Nos atuais *softwares* b

da Construção, na sigla

interior dos códigos do

de informações constr

materiais, etc.). No proc

ware de tecnologia BIM

cimento de “dados de o

contextuais dos ambie

jeto, descrita como de “

semelhante) não é seq

teligência”, “resiliência”

enquadrando arquitetu

[...] podemos pensar a sua ação de catalogação como um ato silencioso de construção paralela de outra cidade latente que nós ainda não vemos, enquanto a cidade que vemos continua se transformando continuamente. A propósito, como bem notou o ensaísta francês Georges Didi-Huberman, “se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é, em, primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantes.”

GUILHERME WISNIK, Cidade Inacabada, Revista Piauí, 2016

³⁰ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T. **Desvios e Limiares**: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.). Bloco 13: o ensino e a prática do projeto. Nova Hamburgo: FEEVALE, 2017, p. 186

funcional. O “modelo inteligente” produzido pelo programa, munido de informações objetivas inseridas acerca do projeto, calcula resultados por meio do seu algoritmo e projeta na tela as imagens técnicas de sua representação gráfica, atuando no sentido da máxima diminuição do erro³¹.

Do guia analógico obsoleto de papel ao mapa digital de última geração que cartografa a cidade quase em tempo real e o apresenta de forma interativa na tela do *smartphone*, Tuca Vieira parte em seguida para a cidade munido de uma antiga e pesada câmera de grande formato, analógica, que instala sobre um tripé num lento ritual de chegada, permanência e contemplação. O aparelho, difícil de carregar e instalar, paradoxalmente não chama tanta atenção, pois confunde-se com os teodolitos utilizados cotidianamente pela prefeitura para atualizar a cartografia do espaço. Sua forma é mais próxima do que a de qualquer câmera atual ou sequer recente. Da imagem imediata e constantemente atualizada nos dispositivos eletrônicos à imagem gravada de maneira velada e só depois revelada e ampliada, Tuca Vieira vai transitando entre diferentes distâncias e temporalidades, colecionando fragmentos da paisagem complexa e diversa da cidade em que sempre viveu, mas conhece de forma restrita e parcial, como é comum.

A coleção reunida é exibida em ampliações de pequeno e idêntico formato, montadas lado a lado em conjuntos irregulares espalhados pelas paredes da galeria (Casa da Imagem, 2016) – sem necessariamente reproduzir sua localização ou relação no mapa-guia. O retrato multifacetado da cidade espalhado pelo espaço arquitetônico permite percorrer sua múltipla paisagem, variando com o caminhar a distância do olhar, para num passo apreender os detalhes de cada fragmento extraído da paisagem e, no outro, tentar relacionar as partes em espaços produzidos mentalmente. Essas novas camadas de visualidade se somam às existentes, produzindo para cada espectador diferentes possibilidades de composição e complexificação do imaginário urbano paulistano. Um retrato que, composto no atravessamento de sucessivos espelhos, reflete e borra a imagem da cidade.

SP.07

PONTOS DE REFERÊNCIA | ATLAS FOTOGRÁFICO DA GRANDE SÃO PAULO E ARREDORES

³¹ “Benefícios do BIM” – Página oficial da Autodesk. Disponível em: <<https://www.autodesk.com.br/solutions/bim/benefits-of-bim>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2020

³² VELLOSO, Rita. **Pensar por constelações**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I - modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018. p.108

A questão – se o campo disciplinar já surge profundamente moderno, poderia então haver um urbanismo “não-moderno”, sobretudo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo (dos CIAMs)? – que emerge ainda nas primeiras críticas mais radicais ao urbanismo moderno

funcionam, diante dos fatos, sobretudo no âmbito da arquitetura

fim, o T

tante d

a ideia

ar sem

da arqu

funcion

bém, n

uma ide

termos

suas m

repetid

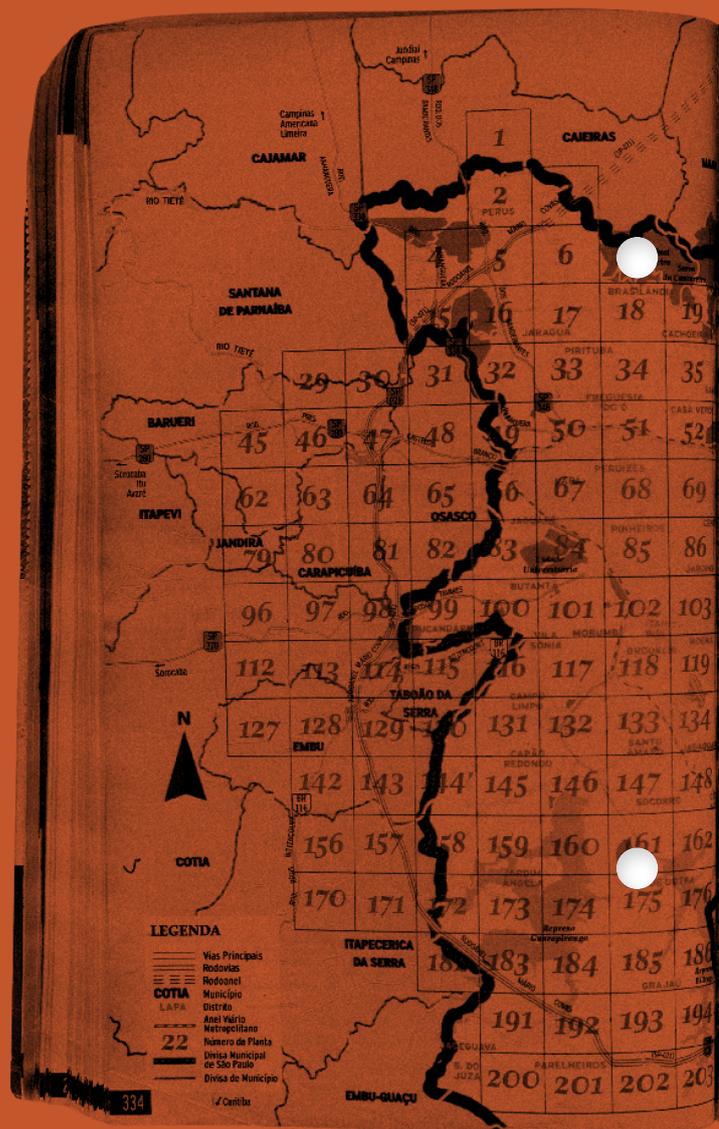
gienista

culariza

PAOLA

.....

Nos atuais *softwares* b
da Construção, na sigla
interior dos códigos do
de informações constr
materiais, etc.). No pro
ware de tecnologia BIM
cimento de “dados de c
contextuais dos ambie
jeto, descrita como de “
semelhante) não é sequ
teligência”, “resiliência”
enquadrando arquitetu



³⁰ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T. *Desvios e Limiares: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação*. In: BALEM, T. (Org.). *Bloco 13: o ensino e a prática do projeto*. Nova Hamburgo: FEEVALE, 2017, p. 186

funcional. O “modelo inteligente” produzido pelo programa, munido de informações objetivas inseridas acerca do projeto, calcula resultados por meio do seu algoritmo e projeta na tela as imagens técnicas de sua representação gráfica, atuando no sentido da máxima diminuição do erro³¹.

.....

O que os pensadores do urbanismo moderno oferecem é um espaço vazio, pretensamente neutro e apto a receber conteúdos fragmentados, configurando um ambiente em que objetos, pessoas e modos de vida pudessem ser simplesmente introduzidos. Ora, a neutralidade, uma ideologia em ação, é uma falsa hipótese. A teoria arquitetônica que pretendeu desenhar a cidade como sistema se serviu dos mesmos mecanismos do capitalismo que forjou, na modernidade, a sociedade burocrática de consumo dirigido.

A cidade moderna evoluiu suportada pela compreensão errônea de que seu espaço pudesse ser percebido na geometria abstrata de um plano, que separava e segregava funções. (Lefebvre) Um plano urbanístico pretende produzir lugares neutros, mas é sempre uma versão política impositiva de um modo de vida.

RITA VELLOSO ³²

.....

A falsa hipótese da neutralidade atua no sentido de domar a nossa capacidade imaginativa e a enorme potência transformadora das condições existentes, que é inerente ao gesto criativo, sobretudo quando é experimental e crítico. À suposta inexorabilidade do “real”, a experimentação crítica com as imagens apresenta reconfigurações e novos modos de olhar. Contra a ideia platônica da arte como faculdade mimética, ilustradora de uma inteligibilidade superior e a priori, apresenta novas ideias de mundo, a partir da desmontagem e remontagem do que se apresenta como “real”.

³¹ “Benefícios do BIM” – Página oficial da Autodesk. Disponível em: <<https://www.autodesk.com.br/solutions/bim/benefits-of-bim>>. Acesso em: 20 de Dezembro de 2020

³² VELLOSO, Rita. **Pensar por constelações**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018. p.108

Arquitetos e urbanistas utilizam, como veículos de expressão das suas ideias, expressões visuais como o desenho, a cartografia, os diagramas, as fotografias, os vídeos, entre tantas outras linguagens e meios. No entanto, aprisionados pelos rigores da funcionalidade e suposta neutralidade técnica, que confeririam a suas projeções de futuro uma aura mais confiável, buscam encadeamentos lógicos, tecnicamente amparados, respondendo unicamente a razões normativas, construtivas, programáticas e funcionais. Se valem ainda, na contemporaneidade, de ferramentas que automatizam o processo criativo, transformando-o em processamento digital de variáveis técnicas e tolhendo ainda mais a potência imaginativa dos discursos visuais criados. Não se trata, no entanto, de negar tais ferramentas, mas ao contrário, de explorar suas potencialidades para ampliar ainda mais a imaginação, usá-las contra si mesmas, ou contra as razões que as engendram.

.....

Como se pode constatar, uma crítica das imagens, por ser escrita, não é suficientemente radical. [...] o gesto linear da escrita retira os pixels isolados na tela e, no entanto, trama os *bites* que são selecionados a partir da imagem em linhas. Essa fase de trama do gesto de escrever nega sua intenção crítica, pois aceita a estrutura linear de forma acrítica.

VILÉM FLUSSER ³³

.....

O arquiteto, professor e pesquisador Francisco de Assis da Costa (Xico Costa), em diferentes disciplinas e pesquisas coordenadas nas últimas décadas³⁴, dedica-se à desestabilização das formas cristalizadas de representação da cidade e, através da experimentação crítica de distintos modos de registrar e imaginar, busca encontrar novos modos para pensar o urbano a partir da sua dimensão imagética. No intuito de "superar a distração ilustrativa" das imagens, Costa propõe "enten-

³³ FLUSSER, 2007, p.168

³⁴ Xico Costa atuou como coordenador na pesquisa espanhola Atlas Histórico de Ciudades Europeas entre os anos de 1992 e 2002 e, posteriormente, como pesquisador associado ao Programa de Pós Graduação da Universidade Federal da Bahia, coordenando outras dedicadas à apreensão da cidade por meio da imagem, como "Atlas Histórico de Cidades" e "Visões Urbanas".

der a imagem como um ato de experiência³⁵, ou seja, uma forma de aproximação do pesquisador à cidade. O processo de produção de imagens seria assim um meio através do qual aproximar-se de contextos urbanos, de forma a apreender as complexas dinâmicas na simultaneidade entre as práticas e as materialidades³⁶. Ao resistir à sedução e ao ofuscamento provocados por métodos e instrumentos modelares, que reivindicam precisão e objetividade, aquele que produz (ao invés de apenas reproduzir) imagens de cidade, realiza também, segundo Costa, ideias de cidade que abalam a estabilidade dos modelos essenciais.³⁷

.....

IMAGINAR EM MOVIMENTO

"O que é próprio da origem", escreve Benjamin, 'nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com sua pré e pós-história.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ³⁸

.....

Com todo o risco de conduzir sua construção teórica a uma dificuldade irreduzível diante de seus objetos históricos, a Benjamin interessa chegar ao conceito por meio de uma montagem, isto é, aproximando fenômenos em suas heterogeneidades. Ora, é exatamente na cidade onde se dá a diversidade incontornável dos fenômenos que a caracterizam, que se justifica o emprego do método benjaminiano.

RITA VELLOSO ³⁹

³⁵ COSTA, 2015a, p.52

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., p. 53

³⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p.255

³⁹ VELLOSO, op. cit., p.116

Os séculos XIX e XX marcam mudanças significativas no modo como o homem se relaciona entre si e com seu ambiente, resultantes de diversos processos políticos, sociais, econômicos e tecnológicos de ordem global. A Revolução Industrial e o rápido crescimento dos fluxos migratórios do campo para os centros urbanos, a velocidade dos novos meios de transporte e de comunicação e a possibilidade de reproduzir imagens em escala alteram radicalmente as relações sociais e culturais, particularmente nos centros urbanos. Por todo o mundo – embora com maior ênfase nos países mais desenvolvidos do ponto de vista do sistema capitalista – novos elementos perceptivos passam a constituir a experiência cotidiana daqueles que, cada vez em maior número, habitam as cidades: velocidade, vertigem, simultaneidade, heterogeneidade e fragmentação são alguns deles.

.....

Eu sentia, ao caminhar, meus pensamentos se movimentarem como um caleidoscópio, a cada passo uma nova constelação: antigos elementos desaparecendo; outros surgindo; muitas figuras.

WALTER BENJAMIN ⁴⁰

.....

A cidade como imenso jogo de espelhos, fotografada, ilustrada e reproduzida nas suas próprias paredes em painéis publicitários. Os letreiros luminosos, os anúncios, os reflexos das janelas, das vitrines, passando em alta velocidade pela janela de um automóvel, de um bonde ou de um trem. Imagens que explodem em profusão e velocidade diante dos olhos daqueles que percorrem as suas ruas. Cidade-cinema em montagem caleidoscópica. A vertigem como experiência cotidiana.

.....

Nem a curiosidade nem a mera recompensa econômica, mas um profundo interesse humano pelo que ocorre no mundo está por trás da enorme expansão dos serviços de notícias: a imprensa, o cinema, o rádio. [...] A tipografia de Gutenberg, que perdurou quase até nossos dias, move-se

⁴⁰ apud. JACQUES; DRUMMOND, 2015, p. 11

apenas na dimensão linear. A intervenção do processo fotográfico a estendeu a uma nova dimensão, hoje reconhecida como total. Nesse campo, o trabalho preliminar foi realizado pelos jornais ilustrados, cartazes e pela impressão de anúncios.

LAZLÓ MOHOLY NAGY ⁴¹

.....

A reprodutibilidade técnica das imagens, como aponta Walter Benjamin em um dos seus mais importantes ensaios⁴², é responsável por radicais transformações no aparato perceptivo e consequentemente nas práticas artísticas a partir do início do século XX. A emergência de linguagens artísticas como a fotografia, seguida pelo cinema, no entanto, não são apenas consequência dos progressos da técnica, mas também fruto dos impactos causados ao mesmo aparato perceptivo pela experiência da cidade moderna industrial. Numa relação de coimplicação entre o meio técnico e o meio urbano, a montagem de imagens atua como principal instrumento de mediação entre o homem e o seu habitat.

.....

Cada época sonha a seguinte.

JULES MICHELET ⁴³

.....

Na França, antigamente, para dizer 'estamos indo ao cinema esta noite', se dizia 'vamos comprar uma tela para nós'. E uma tela [*toile*] também significa uma pintura. [...] O fim do século XIX é o começo do cinema antes de Lumière, estritamente falando. A tecnologia chegou depois. Agora ela vem antes, então as coisas estão um pouco do avesso.

JEAN-LUC GODARD ⁴⁴

⁴¹ MOHOLY-NAGY, L. **Tipofoto**. In: ARMSTRONG, 2015, p.28

⁴² BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994 [1936]

⁴³ apud. BENJAMIN, W. Passagens, 2009 [anos 1930], p.41

⁴⁴ GOLOTYUK; ANTONINA, 2019

Se os atlas já existiam antes da façanha dos Irmãos Lumière, o cinematógrafo atualiza suas formas de teatralização do mundo, levando-as a novas direções. No período que assistiu à invenção e difusão da nova máquina (ca. 1895-1907), certos códigos e símbolos cartográficos são explicitamente citados, como se o cinematógrafo fosse o depositário de uma vontade eminentemente cartográfica - ou como se o atlas fosse parte de um impulso de movimento comparável à do cinema.

[...] por que não considerar seriamente a questão de uma filiação cartográfica do cinema? Não seria este último o depositário desse desejo eminentemente cartográfico de apreender o mundo por meio das imagens?

TERESA CASTRO ⁴⁵

.....

"Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde", escreve Walter Benjamin em 1936 a respeito do movimento dadaísta⁴⁶. O grupo, que nasceu na Alemanha em plena Primeira Guerra Mundial, apontava todas as suas armas contra a arte romântica da burguesia, promovendo rupturas radicais no gesto artístico e na sua recepção pelo público. Segundo Benjamin, os dadaístas propuseram na pintura um tipo de experiência artística que só algumas décadas depois encontraria sua plenitude, com o desenvolvimento do cinema.

.....

Aqueles que exaltam ou denunciam a 'tradição do novo' de fato esquecem que esta tem por exato complemento a 'novidade da tradição'. O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte.

JACQUES RANCIÈRE ⁴⁷

.....

A fotografia, ao jogar seu véu sobre o real, o joga também sobre a mão que produz a imagem. Uma promessa de neutralidade na ciência, que é na verdade um

⁴⁵ CASTRO, 2008, p.157/159 (tradução nossa)

⁴⁶ BENJAMIN, 1994 [1936], p. 205

⁴⁷ RANCIÈRE, 2005, p. 36

truque de ilusionismo antigo. Na fotografia e no cinema, como na composição de obras editoriais cujo caráter visual é predominante, a mão do artista (ou editor) atua em um nível mais sutil do que, por exemplo, na pintura e na escultura. No cinema, diz Benjamin, a obra é uma composição "na qual cada fragmento é a re-



dimensão educativa e propagandística fez com que o livro se desfolhasse "em pági-

⁴⁸ BENJAMIN, 1994 [1936], p.192

⁴⁹ COSTA, 2015a, p. 57

Se os atlas já existiam antes da façanha dos Irmãos Lumière, o cinematógrafo atualiza suas formas de teatralização do mundo, levando-as a novas direções. No período que assistiu à invenção e difusão da nova máquina (ca. 1895-1907), certos códigos e símbolos cartográficos são explicitamente citados, como se o cinematógrafo fosse o depositário de uma von-

“Itapagipe: pedra que avança para o mar. O mar, a praia, a Maré. Dois lados separados por um caminho de areia, um muro invisível. Muros visíveis, vazios rodeados por uma cidade densa, rica em cores, imagens e sons que se sobrepõem nos espaços públicos partilhados-disputados por mais de 170 mil pessoas. Lugar presente no imaginário da cidade. Memória de passado industrial, religioso, rural, aristocrático, precário. De mansões, galpões e palafitas. Barcos, sombreiros, festas do mar, dos santos e das comidas. Gente de dentro, de fora, de lá e de cá.”¹

A experimentação do pensamento desenvolvido nesta pesquisa não foi realizada apenas numa temporalidade simultânea a ela, mas também muito antes que nos déssemos conta de suas principais questões, da forma como as colocamos aqui. Em 2012 realizamos juntamente com Patrícia Almeida e Fábio Steque o Trabalho Final de Graduação intitulado **ITAPAGIP3**. Dedicados a um extenso estudo urbanístico da Península de Itapagipe, território ao norte do centro da Salvador que abriga uma parcela significativa de sua população em 14 bairros diferentes, experimentamos diferentes metodologias de apreensão e de tradução visual – gráfica, cartográfica, fotográfica e audiovisual dos dados levantados.

Após realizarmos derivas, interlocuções em torno da memória e levantamentos de informações por meio de documentos e estudos dedicados à região, recorreremos a um primeiro esforço de montagem textual a partir da metodologia do “Teatro de Atores Sociais”², criando um diálogo fictício com as falas reais de mo-

radores, ativistas, técnicos, poder público e privado. Na tentativa de atravessar o denso campo de análise construído pelo acúmulo de um amplo material e das questões que começavam a se mostrar dos primeiros cruzamentos realizados, buscávamos linhas de interpretação que nos apontassem os caminhos a seguir numa etapa do trabalho mais voltada à proposição de diretrizes de planejamento urbano e projeto arquitetônico.

No entanto, afogados em nosso próprio mar de dados, não conseguíamos articular um discurso num conjunto de direcionamentos claros e objetivos que resumisse uma experiência de tamanha imersão na complexidade desse território. Percebemos então que precisávamos voltar ao campo e olhar novamente a península com o olhar adensado por todo o processo, para conseguirmos avançar. Partimos com uma câmera e registramos em vídeo o que não conseguíamos dizer, para enfim entendermos que eram aspectos mesmo indizíveis das nossas apreensões, indraduzíveis por meio de diagramas ou cartografias, mas muito visíveis no vídeo de quatro minutos que montamos. A peça audiovisual não pretendia ter um papel informativo ou de relato para o trabalho e não é sequer analisado, explicado ou descrito do dossiê. Oferece apenas o que tem a mostrar: uma constelação de imagens que nos serviu como uma espécie de portal, por onde conseguimos finalmente atravessar, condensando poeticamente todas as percepções sutis gravadas em nosso corpo.

¹ PARVU, Sandra; GUEZ, Alain. Avoiding Images: a play for thirteen voices. *Candide* No. 6, 10/2012, p. 73-92.

² Descrição do vídeo, disponível no link: <http://www.tantocria.com.br/itapagip3>

⁴⁵ CASTRO, 2008, p.157/159 (tradução nossa)

⁴⁶ BENJAMIN, 1994 [1936], p. 205

⁴⁷ RANCIÈRE, 2005, p. 36

truque de ilusionismo antigo. Na fotografia e no cinema, como na composição de obras editoriais cujo caráter visual é predominante, a mão do artista (ou editor) atua em um nível mais sutil do que, por exemplo, na pintura e na escultura. No cinema, diz Benjamin, a obra é uma composição "na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser fotografado"⁴⁸. É a montagem dos fotogramas (mas também de imagens e páginas, quando se trata de um livro), sua seleção e encadeamento, que produz a obra.

.....

O cineasta norte-americano D. W. Griffith, durante o primeiro terço do século XX, criou na edição ou na montagem fílmica aquilo que alguns especialistas chamaram de gramática do cinema: close-up, flash-back, ações paralelas etc. Mas talvez a principal contribuição de Griffith tenha sido a de explorar a potencialidade ilusionista da técnica cinematográfica. E o que Griffith propõe é simples, mas efetivo desde o seu ponto de vista narrativo: cortes invisíveis, que ligam suavemente as cenas de um filme sem que o espectador se dê conta da mudança de uma cena para outra.

Em contraposição a estes cortes invisíveis e os entrelaçamentos suaves de cenas, o cinema soviético apresenta uma proposta radicalmente diferente na qual os cortes secos e o próprio enunciado explícito da técnica de montagem revelam uma ideia que subverte a maneira de apreensão do mundo. Ou seja, Vertov utiliza, em contraposição aos cortes suaves e ilusionistas de Griffith, a potência das relações possíveis entre as imagens, por mais contrastantes que possam ser, na produção de uma terceira e definitiva imagem, gerada no âmbito da imaginação do indivíduo que assiste o filme. Neste sentido, o sujeito deixa de ser um mero espectador, dominado pela passividade e pela espera, para ser um agente produtor e ativo da narrativa.

XICO COSTA ⁴⁹

.....

Na revolução soviética, segundo o artista, arquiteto e designer russo El Lissitzky, a dimensão educativa e propagandística fez com que o livro se desfolhasse "em pági-

⁴⁸ BENJAMIN, 1994 [1936], p.192

⁴⁹ COSTA, 2015a, p. 57

nas isoladas, ampliado cem vezes, colorido com tons intensos e levado para a rua como cartaz.⁵⁰ Fazendo uma relação com as mudanças recentes no espaço cênico para o teatro, que vinha explodindo o “velho edifício teatral”⁵¹ ao superar modelos frontais que bidimensionalizavam a cena, com cenários em perspectivas e cenas enquadradas por molduras, Lissitski aponta um caminho para o livro, apesar de não necessariamente propô-lo ou defini-lo. Aponta antes a necessidade de reconhecimento da tendência e aponta a experimentação como caminho para obtenção de um novo tipo de livro que reflita “a forma da evolução lírica e épica dos tempos atuais”.

.....

Para se pensar a montagem também como forma de conhecimento, que vá além do procedimento formal, o conceito de montagem dos cubistas, dadaístas e surrealistas seria bem mais interessante como ponto de partida do que o do cinema, ou o da fotomontagem, uma vez que, em ambos, a montagem pode se restringir a um procedimento técnico inerente ao meio, a uma simples técnica de montagem cinematográfica. No entanto, não se pode deixar de reconhecer [...] a importância da difusão de várias ideias sobre a questão da montagem pelo cinema, em particular em seus primórdios experimentais, quando os cineastas buscavam se distanciar da literatura e do teatro e, assim, se deixavam contaminar pela experiência da vida urbana cotidiana das novas grandes cidades, das metrópoles modernas, seja nos filmes conhecidos como sinfonias urbanas ou sinfonias das grandes metrópoles dos anos 1920 — os filmes de Ruttmann (Berlim), de Strand/Sheeler (Nova Iorque), de Vigo (Nice) ou ainda de Cavalcanti (Paris) ou Lustig/Kemeny (São Paulo) — seja, ainda, nas vanguardas russas como no “conceito do intervalo” em Vertov ou na “montagem de atrações” ou na “montagem intelectual” propostas por Eisenstein.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES⁵²

.....

[...] se empobrece a própria noção de montagem se a considerarmos unicamente sob o ponto de vista de um processo [procédé] ‘artístico’. Muito para além de qualquer *processo* [procédé], a montagem é um *procedimen-*

⁵⁰ LISSITZKY, EI. In: ARMSTRONG, 2015, p.32

⁵¹ Ibid.

⁵² JACQUES, 2020, p.354

to [*procédure*] capaz de pôr em movimento novos 'espaços de pensamento' [...] uma abordagem 'epistemológico crítica', como a que reivindicavam Walter Benjamin ou Ernst Bloch, deve necessariamente trazer à luz os *procedimentos* [*procédures*] e os *paradigmas* para além dos simples *processos* [*procédés*].

GEORGES DIDI-HUBERMAN ⁵³

.....

FORMAS COMO FORÇAS

[...] não tenho certeza de estar buscando a essência das coisas. Eu estou buscando sua aparição, o que é muito diferente. A filosofia opõe a essência e a aparência, dizemos que a aparência é sem importância e a essência é coisa séria. Eu não concordo com essa hierarquia filosófica, acredito que aquilo que se manifesta é um objeto de estudo tão sério quanto possível.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ⁵⁴

.....

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não, etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro, a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta para se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a forma já aparece quando o ser todo está com conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar ou escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.

CLARICE LISPECTOR ⁵⁵

⁵³ DIDI-HUBERMAN, , 2013 [2011], p.251/254 (grifos do autor)

⁵⁴ Id., 2016 [2013], p.61

⁵⁵ LISPECTOR, C. Forma e Conteúdo In: A descoberta do Mundo (1999)

Se a ênfase excessiva no *conteúdo* gera a arrogância interpretativa, as descrições mais extensas e completas da *forma* se calam. O necessário é um vocabulário – descritivo, não prescritivo – de formas. A melhor espécie de crítica, e ela é rara, é aquela que dissolve as considerações sobre o conteúdo nas considerações sobre a forma.

SUSAN SONTAG ⁵⁶

.....

Georges Didi-Huberman encontra num oportuno jogo de palavras da língua francesa uma forma de explicar, através dos suportes – e dos gestos implicados em sua composição e fruição –, a importante ruptura promovida na tradição pictórica ocidental pelas vanguardas artísticas europeias, no início do século XX: do *tableau* (quadro) à *table* (mesa), várias polaridades se alinham para tensionar dois gestos distintos.

O quadro consistiria, portanto, na inscrição de uma obra (*a grandíssima opera del pittore*, escrevia Alberti) que se pretende definitiva perante a história. A mesa mais não é do que o suporte de um trabalho que pode ser continuamente retomado, modificado, senão mesmo recomeçado. É apenas uma superfície de encontros e de disposições passageiras: nela se coloca e dela se tira, alternadamente, tudo quanto seu ‘plano de trabalho’, como é usual dizer-se, acolhe sem hierarquia. A unicidade do quadro dá lugar, numa mesa, à abertura contínua de novas possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações. A *beleza-cristal* do quadro – a sua centrípeta *beleza encontrada*, orgulhosamente fixa, como um troféu, no plano vertical da parede – dá lugar, numa mesa à *beleza-fratura* das configurações que nela sobrevivem, centrífugas *belezas-achado* indefinidamente moventes no plano horizontal do seu tempo. ⁵⁷

.....

[...] embora a palavra ‘informação’ contenha a palavra “forma”, na realidade o que acontece é o contrário: para se tornar útil a nós, a informação tem que ser envolvida de alguma forma. Precisamos desenhar formas

⁵⁶ SONTAG, 2020 [1964], p.27 - em nota, Susan Sontag observa que a ideia de forma para a cultura ocidental, de origem grega, é espacial. “É por isso que temos um vocabulário de formas mais preparado para as artes espaciais do que para as artes temporais”.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 18

para nós mesmos, e também para as informações que criamos, gravamos e manipulamos. Podemos ter nos tornado uma sociedade de processamento de informações [*information-processing species*], mas também permanecemos como uma espécie criadora de formas [*form-creating species*]. Se, para Marx, os humanos se separaram das outras espécies quando desenharam suas primeiras ferramentas de trabalho, podemos acrescentar que os humanos se tornaram humanos ao tornarem-se designers, ou seja, inventores e fazedores de formas.

LEV MANOVICH ⁵⁸

.....

O livro, em si, é uma experiência visual, ocular, mas em enorme medida, também tátil, também háptica. A textura do papel, o cheiro da tinta, o peso do objeto, o som das páginas sendo folheadas mediam a relação com o que está sendo visto/ lido. O designer, ao elaborar o projeto de um livro a partir de uma experiência de seu próprio corpo no espaço, fala deste, mas também fala também de si, de sua própria sensibilidade e cultura.

VÂNIA MEDEIROS ⁵⁹

.....

Uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível [...] na interface criada entre 'suportes' diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa 'novidade' que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. Esta, por um lado, separava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas político-sociais. Por outro, sua organização hierárquica — e particularmente o primado da palavra/ação viva sobre a imagem pintada — era análoga à ordem político-social.

⁵⁸ MANOVICH, Lev. **Introduction to Info-Aesthetics** (2008), p.2. Disponível em: <<http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>>. Acesso em 25/10/2020.

⁵⁹ MOREIRA, Vânia Medeiros. **Cidade passo**. Conversações entre arte, design e etnografia. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017, p.77

Com a vitória da página romanesca sobre a cena teatral, o entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos na superfície pictural ou tipográfica, a promoção da arte dos artesãos à grande arte e a pretensão nova de inserir arte no cenário de cada vida em particular, trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra.

JACQUES RANCIÈRE ⁶⁰

.....

O atlas propõe-nos *mesas* de orientação, ao passo que o arquivo nos obriga a perder-nos entre as suas caixas. O atlas dá-nos a ver os trajetos da sobrevivência no intervalo das imagens, ao passo que o arquivo não constituiu ainda tais intervalos na espessura dos seus volumes, pilhas ou mãos, Evidentemente não haveria atlas sem o arquivo que o precede: nesse sentido, o atlas representa o 'devir-ver e o 'devir-saber' do arquivo.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ⁶¹

.....

A criação de caixas pelo artista francês Marcel Duchamp⁶² foi uma das formas que experimentou para propor obras que fugissem do aspecto fixo e meramente contemplativo das telas, ou mesmo dos livros. Queria, por um lado, manifestar a obra como pensamento e, por outro, permitir que o leitor/ fruidor pudesse manipular suas ideias. Apresentadas embaralhadas, precisavam ser dispostas sobre uma mesa para serem montadas, lidas em cruzamento. Como lembra Ricardo Luis Silva:

Esta maneira especial de editar os escritos [não como livros, mas em caixas] coloca em evidência sua plasticidade: os fac-símiles das palavras, da escritura, se colocam em pé de igualdade com os dos desenhos e esquemas, e portanto, com as figuras e componentes plásticos do "Grande Vidro". Duchamp não queria compilar esses textos na forma habitual do livro, como testemunhamos na nota 66: "fazer um livro redondo, quer dizer, sem começo nem fim, como se as folhas estivessem soltas e fossem ordenadas pela última palavra da página repetida na página seguinte (sem numeração de páginas)". ⁶³

⁶⁰ RANCIÈRE, 2005, p. 21

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 258

⁶² ver *AS CAIXAS DUCHAMP*, p. 100 > MD.01 - MD.08 < 101

⁶³ SILVA, 2017, A3_1...5

Como não deduzir então que a mesa serve sobretudo de operador de conversão entre os poderes da natureza e os poderes da cultura, as coisas brutas e os signos organizados, a fragmentação dos *monstra* e a constelação dos *astra*? Seja para sobre ela fazer uma refeição, depositar oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tecer alguma operação mágica, a mesa, em qualquer dos casos, recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ⁶⁴

.....

A exigência de uma formatação padronizada para trabalhos acadêmicos é uma evidência do grau de valoração dado ao conteúdo em detrimento da forma (diagramação, encadernação, formato, etc) como elementos discursivos. Obviamente que a forma também se manifesta na estrutura do texto (fragmentário, ensaístico, dialético, etc), na maneira como se organizam as ideias colocadas. Mas há muitas outras potencialidades a serem exploradas e experimentadas no cruzamento entre forma e conteúdo. Nosso interesse em explorar esses limites é o que guia tanto a seleção de obras e referenciais teóricos que reunimos, quanto as experiências que realizamos, sendo este volume impresso uma delas, assim como o site criado no processo de elaboração da pesquisa. Cada suporte possibilita um tipo específico de fruição e construção do seu conteúdo, interferindo diretamente no modo como elaboramos e apresentamos as ideias.

.....

Quem faz um livro inventa um lugar impresso e é por ali que segue. Terão estes objetos algum dia suficiente autonomia para duvidar de suas versões impressas? No momento, nada me parece mais estimulante do que a possibilidade de melhorar a qualidade do desconhecido.

WALTERCIO CALDAS ⁶⁵

.....

O livro inscreve na cultura modos de olhar o mundo, construtos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do conhe-

⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 50

⁶⁵ CALDAS, Waltércio. Manual da Ciência Popular. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1982], p.4

cimento adquirido. É o design que confere materialidade, visibilidade e acessibilidade a esses conteúdos, na medida em que transforma processos sensíveis em projeto, em objeto legível. Na medida em que o livro (em seu caráter de mapa, no sentido deleuziano) é fruído, usado, transforma-se em dispositivo ativador de novas sensibilidades.

VÂNIA MEDEIROS ⁶⁶

.....

Ler o mundo é algo demasiado fundamental para ser apenas confiado aos livros, ou a eles confinado: porque ler o mundo é também ligar as coisas do mundo segundo as suas “relações íntimas e secretas”, as suas “correspondências e as suas “analogias”. [...] o atlas de imagens é uma máquina de leitura no muito amplo sentido que Benjamin pretendeu atribuir ao conceito de *Lesbankreit*. Forma parte de toda uma constelação de aparelhos que vão da “caixa de leitura” (*Lesekasten*) à câmara técnica de grande formato e à câmara fotográfica, passando pelos gabinetes de curiosidades ou, algo mais trivial, pelas caixas de sapatos cheias de postais que encontramos — ainda hoje em dia — nas bancas das antigas passagens parisienses. O atlas seria um aparelho da *leitura antes de tudo*, quero dizer, antes de qualquer leitura “séria” ou “em sentido estrito”: um objeto de saber e de contemplação para as crianças, ao mesmo tempo infância da ciência e infância da arte.

GEORGES DIDI-HUBERMAN ⁶⁷

.....

Dispositivo aberto e plástico, Mnemosyne dá forma ao pensamento complexo e original de Warburg, cada uma de suas placas constituindo ‘o registro cartográfico de uma região da história da arte considerada simultaneamente como uma sequência objetiva e como uma cadeia de pensamentos’. [...] Em primeiro lugar, o Atlas de Warburg constitui de fato um espaço, um território feito de ‘regiões’ que espacializa as informações e que pode ser percorrido com os olhos e a mente.

TERESA CASTRO ⁶⁸

⁶⁶ MOREIRA, op. cit., p.106

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 15

⁶⁸ CASTRO, 2008, p. 173 (tradução nossa)

Warburg se confundia com sua biblioteca que, por sua vez, se confundia com sua forma de pensar, ou melhor, com o seu espaço de pensamento (*Denkraum*). Acentuam-se aqui, a partir de Settis (2000, p. 127), dois pontos estreitamente ligados: em primeiro lugar, a KBW reflete substancialmente o trabalho de seu fundador – ela foi concebida como um itinerário mental (*itinerarium mentis*) destinado a “conduzir” o leitor ao longo de vias determinadas (as perguntas do próprio Warburg), que não desembocam forçosamente em saídas, elas próprias predeterminadas –; em segundo lugar, o “itinerário” é concebido de tal maneira que a passagem de um setor para outro seja percebida como “natural”. Pode-se acrescentar, à guisa de comentário, que é justamente este “natural” (a correspondência entre o percurso mental – entre os problemas – e o percurso físico – entre os livros) que transforma o “labirinto” em “prisão” (o grande temor de Cassirer). Essa prisão cativa a atenção do leitor, obrigando-o ora a se deter num nó (de problemas, de livros) que ele não esperava de modo algum encontrar, ora a seguir um fio (uma estante) que lhe parecia marginal, mas “pode conter a informação vital para sua pesquisa”.

PAOLA BERENSTEIN JACQUES⁶⁹

.....

Em *Atlas of Emotion*⁷⁰, Giuliana Bruno – professora de Estudos Visuais e Ambientais da Universidade de Harvard e pesquisadora das relações entre artes visuais, arquitetura, cinema e mídia – analisa a obra *Atlas*, do pintor alemão Gerhard Richter, que desde 1962 reúne imagens relacionadas ao seu processo criativo, suas memórias pessoais e outros temas da história e da cultura, com forte presença da cidade. O artista monta as fotografias, desenhos, documentos e recortes de jornal colecionados em painéis de tamanho regular, tendo atualmente mais de 5 mil imagens montadas em mais de 800 painéis. Ao expor seu atlas como instalação, ocupando densamente as paredes de espaços expositivos, Richter cria um ambiente em que, segundo Bruno, “as imagens se dissolvem em arquitetura” e são “experienciadas através do tempo e do espaço”⁷¹.

⁶⁹ JACQUES, 2020, p.283

⁷⁰ BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film**. London: Verso, 2018 [2002] – a extensa publicação explora muitas outras obras e temas no cruzamento entre cidade, corpo e cinema. É certamente uma obra a ser explorada mais a fundo nos próximos momentos desta pesquisa, assim como o Atlas de Gerhard Richter.

⁷¹ Ibid., p. 332 (tradução nossa)

Em *Atlas* nos é apresentada uma “parede de imagens”, literalmente. Paisagens, vistas de tinta, planos de cidades, fotos turísticas, vistas urbanas, imagens de viagens de trem, lugares ocupados por pessoas, paisagens corpóreas, objetos e interiores povoam as paredes do ambiente, criando um esmagador efeito arquitetônico. Dentro dessa arquitetura de imagens [architecture of images], o ver se transforma em uma questão topográfica, uma vez que a instalação demanda ao espectador um sentido de lugar, ao mesmo tempo localizado e interiorizado. Ao sermos convocados para habitar essas paredes de imagens, *Atlas* produz um efeito cumulativo. Sugados sempre de maneira mais profunda à arquitetura do espaço criado pelas paredes-imagem, acessamos os layers de um mapa.⁷²

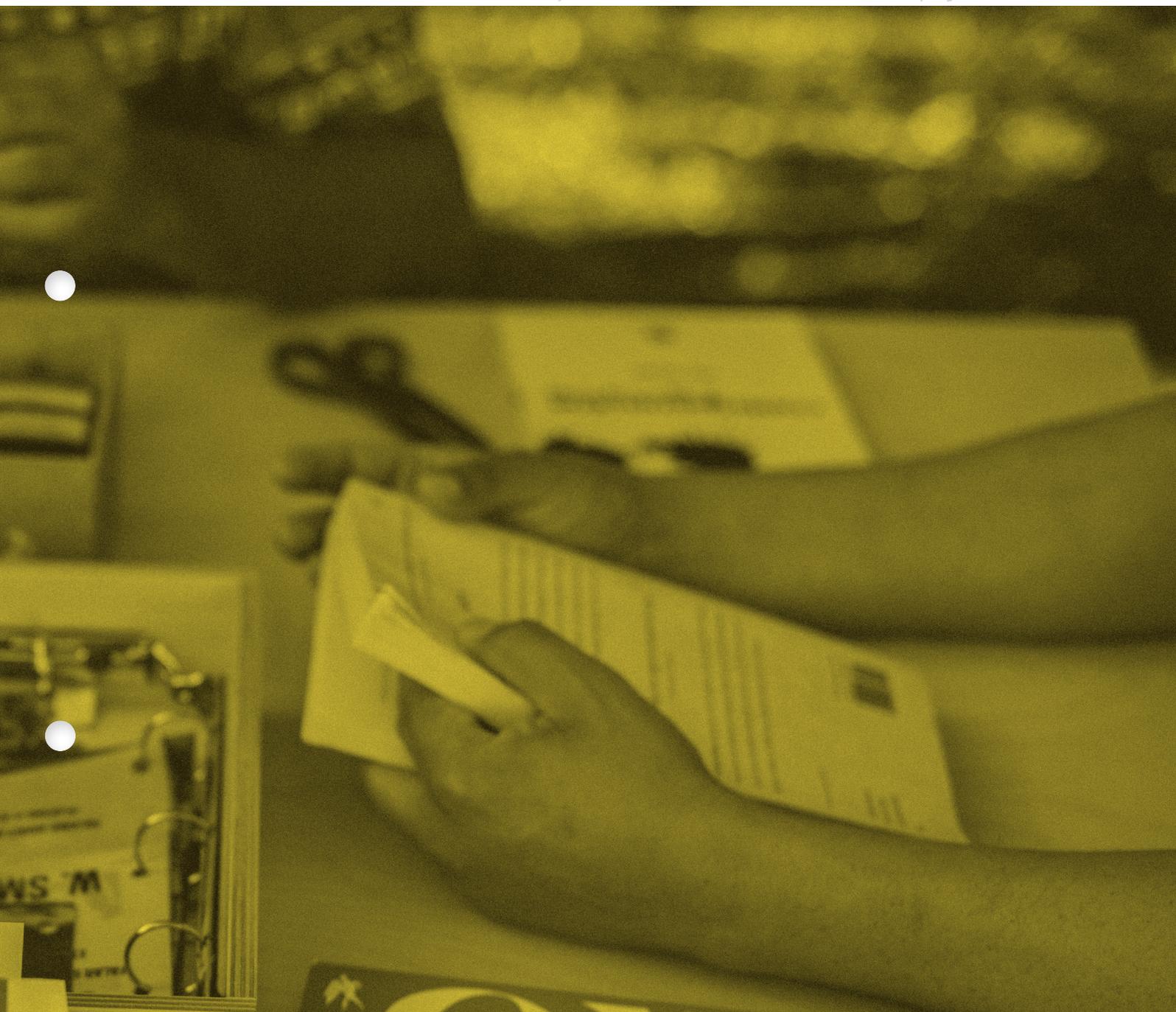
Não pudemos nos deter de forma mais alongada sobre os trabalhos de Richter ou Bruno nesse momento da nossa pesquisa, mas as reflexões acima nos ajudam a pensar outros dois trabalhos que figuram entre nossos objetos de análise nesse momento. Tanto *Ressaca Tropical*, do pernambucano Jonathas de Andrade, quanto o *Atlas Fotográfico de São Paulo e Arredores*, do paulistano Tuca Vieira, experimentam formas semelhantes de apresentação de seus atlas. A disposição de fragmentos de texto e imagem no espaço, de maneira a criar o mesmo tipo de imersão em movimento, produzem uma possibilidade de fruição das cidades remontadas que implica o corpo em movimento no espaço. Lembram também a Galeria dos Mapas do Palácio do Vaticano, que já citamos anteriormente, em que se pode percorrer 120 metros de narrativas históricas e espaciais afirmando as posses e conquistas territoriais da Igreja Católica no século XII.

Ao mover-se pelo espaço, o espectador constrói um “espaço narrativo”⁷³ próprio, que resultaria segundo Bruno da fusão entre imagem, arquitetura e movimento. As pessoas e objetos apresentados pelas imagens são como os lugares de uma paisagem sinóptica que expõe os espaços mentais de seus autores, seu processo de pensamento e composição de ideias. Ao mesmo tempo, ao exporem as imagens sem um ordenamento lógico ou fixo, sempre experimentando novas relações a cada instalação, os três trabalhos possibilitam ao fruidor compor suas próprias conexões e, nesse movimento, seus atlas ou paisagens pessoais, com inesgotáveis possibilidades de leitura das cidades ali apresentadas.

⁷² Ibid.

⁷³ *ibid.*, p.333

Jonathas de Andrade experimenta ainda uma transposição do seu atlas de parede para o formato livro, encontrando junto com a designer e editora Elaine Ramos uma dobra que possibilita incorporar ao modo de produção industrial e ao formato convencional de encadernação do codex diferentes formatos de páginas a



lembra Didi-Huberman (2013), a tragédia do seu castigo em enorme potência de conhecimento, transmutando o sofrimento que o imobiliza em um saber que se expande rumo ao infinito.

Em *Atlas* nos é apresentada uma “parede de imagens”, literalmente. Paisagens, vistas de tinta, planos de cidades, fotos turísticas, vistas urbanas, imagens de viagens de trem, lugares ocupados por pessoas, paisagens corpóreas, objetos e interiores povoam as paredes do ambiente, criando um poderoso efeito arquitetônico. Dentre essas arquiteturas de imagens

Este Atlas se interessa pelo que está entre. É, em si, um objeto entre a caixa, a mesa e a exposição. Entre as ações de guardar, montar e de expor. Entre formas de abordagem arquivística, editorial e expográfica. Entre objeto, espaço e processo. Mas é, sobretudo, algo que encontra seu sentido através da ação coletiva, das experiências e das experimentações de que pode ser suporte.

No início do século XX, o pensador alemão Aby Warburg propôs um nova forma de abordar a história da arte. Como resposta aos fechamentos do pensamento positivista e do crescente nacionalismo que levaria a duas grandes guerras e aos regimes fascistas em países da Europa, Warburg propôs uma forma de pensar radicalmente aberta ao inesperado. Ao aproximar imagens de tempos e contextos diversos, ele buscava o que chamava de “relações íntimas e secretas”, que se revelavam não na singularidade de cada imagem, mas nos intervalos entre elas. Colocando-as em movimento, como quem revolve a terra para torná-la mais fecunda, Warburg compunha constelações de pensamento de forma quase mística, fazendo emergir leituras transversais e inesperadas da história da cultura.

Partimos dessa hipótese para convidar todos os artistas, curadores e o público envolvido no projeto *Perto de Lá* a construir este atlas conosco, seja alimentando este arquivo coletivo, manipulando-o em busca de relações íntimas e secretas, ou mesmo usando a mesa para trabalhar e propor atividades. A ideia é trabalharmos com imagens - não

apenas fotografias ou desenhos, mas “imagens de pensamento”, que podem também incluir pequenos textos. Quanto maior a diversidade de olhares e linguagens, melhor. A ideia não é elaborarmos qualquer tipo de síntese ou resposta unificadora, mas sim de olharmos de forma caleidoscópica para as nossas diferenças. Esperamos que nesse processo possamos ver - e construir - espaços entre nós.

Daniel Sabóia e Patricia Almeida - agosto de 2019

O texto acima acompanhou a instalação montada no interior da *Comfort Station*, antigo abrigo público construído em 1927 e desde 2010 restaurado, ocupado e gerido por um grupo autônomo de artistas, curadores e ativistas comunitários da região de Logan Square, na cidade de Chicago. Entre agosto de 2019 e fevereiro de 2020, o projeto *Perto de Lá/ Close to There*¹ promoveu encontros entre 20 artistas baseados nas cidades de Salvador e Chicago. Em duas viagens que levaram os grupos de 10 artistas de cada cidade à outra, foram realizadas conversas, visitas, apresentações e confraternizações no intuito principal de promover o intercâmbio e a colaboração entre artistas, instituições, programas de residência artística, curadores e pesquisadores das mais diversas linguagens, como dança, música, literatura, performance, artes visuais e arquitetura.

A instalação proposta a convite dos organizadores do evento, foi pensada como forma de experimentar pressupostos que vinham sendo levantados pela presente pesquisa, mas que também constituem um particular campo de interesse do coletivo

⁷² Ibid.

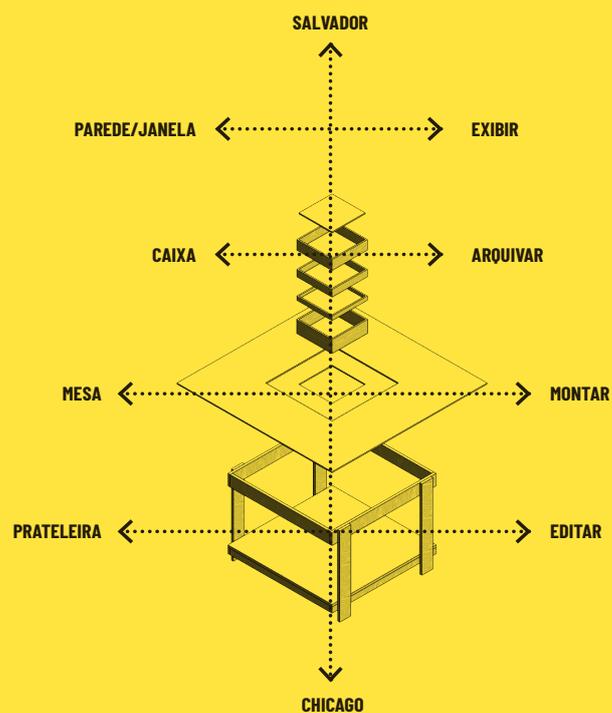
⁷³ Ibid., p.333

Jonathas de Andrade experimenta ainda uma transposição do seu atlas de parede para o formato livro, encontrando junto com a designer e editora Elaine Ramos uma dobra que possibilita incorporar ao modo de produção industrial e ao formato convencional de encadernação do codex diferentes formatos de páginas a

de criação que integramos, a TANTO. A proposição de suportes e espacialidades como expansão do pensamento gráfico, “espaços de pensamento” que possibilitam e convidam à ação coletiva, vem sendo experimentada nos últimos anos em diferentes ocasiões, por meio de publicações e instalações artísticas.

Na *Comfort Station*, propuzemos um espaço de reunião e trabalho que pudesse fomentar trocas e mapear relações entre o grupo, suas pesquisas, os lugares visitados, as ações propostas e os pensamentos compartilhados. Uma espécie de catálogo do processo produzido em tempo real e expandido para o espaço, a um só tempo expondo e compondo um olhar coletivo sobre a experiência, tecendo assim aproximações e intervalos de contato. Existente apenas enquanto utilizado, essa espécie de atlas “em ato” pressupõe a coimplicação entre forma e pensamento, espaço e ação, provocando os gestos de arquivar, montar, editar e exibir, por meio de suas formas análogas.

¹ O projeto teve organização e curadoria de Jordan Martins, Lanussi Pasquali e Juci Reis, e foi possibilitado pelo financiamento da MacArthur Foundation's International Connections Fund.



APDL.03

EXPERIÊNCIAS COLETIVAS | ATLAS PERTO DE LÁ

lembra Didi-Huberman (2013), a tragédia do seu castigo em enorme potência de conhecimento, transmutando o sofrimento que o imobiliza em um saber que se expande rumo ao infinito.

Em *Atlas* nos é apresentada uma “parede de imagens”, literalmente. Paisagens, vistas de tinta, planos de cidades, fotos turísticas, vistas urbanas, imagens de viagens de trem, lugares ocupados por pessoas, paisagens corpóreas, objetos e interiores povoam as paredes do ambiente, criando



⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p.333

Jonathas de Andrade experimenta ainda uma transposição do seu atlas de parede para o formato livro, encontrando junto com a designer e editora Elaine Ramos uma dobra que possibilita incorporar ao modo de produção industrial e ao formato convencional de encadernação do codex diferentes formatos de páginas a serem ocupados pelos diferentes fragmentos, antes “editados no espaço”. Cada novo espaço ocupado por esses atlas, sejam eles paredes ou páginas, apresenta assim, em suas limitações, novas possibilidades de compor aproximações, tanto para os artistas como para o público. Essa capacidade de adaptação e renovação e, mais do que isso, um desejo de estar sempre em movimento, em busca de novos arranjos, é fruto de um “pensamento sempre potencial – inesgotável, poderoso, bem como inconclusivo”.

.....

Se por um lado o arquiteto-urbanista “de prancheta”, seduzido pelas formas, tende a esvaziá-las de sentido, caindo em um formalismo vazio e acrítico que reproduz modelos, por outro, há a tendência do crítico, do historiador ou pesquisador que reflete sobre as formas da cidade de concentrar-se apenas no aspecto discursivo, argumentativo, textual ao produzir seus trabalhos. Ambas as atitudes são fruto de um pensamento profundamente arraigado na cultura ocidental que, desde Platão, separa forma e conteúdo. Pensamos as formas como forças: gestos expressivos que movem as ideias de dentro para fora, do mundo interior à coletividade exterior. Superfícies para partilhar a dimensão sensível da existência, nas palavras de Jacques Rancière, para a intersubjetivação das ideias.

.....

EXPERIMENTAÇÃO CRÍTICA E COLETIVA

Na mitologia grega, o titã Atlas toca as estrelas enquanto mantém bem firmados os pés no chão. Contempla o abismo do conhecimento, o vasto cosmo, enxergando horizontes além do humanamente visível, mas mantém-se ainda conectado à dimensão terrena, aos jardins que guarda sob seus pés. Transforma, como lembra Didi-Huberman (2013), a tragédia do seu castigo em enorme potência de conhecimento, transmutando o sofrimento que o imobiliza em um saber que se expande rumo ao infinito.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos – pedagógicos, artísticos, prospectivos – de pensamento e criação. Os pés fincados à terra nos remetem, assim, não a uma imobilidade do corpo, mas um movimento de expansão por enraizamento, em direções tão múltiplas quanto as que se abrem quando compomos ideias coletivamente. Um movimento que oxigena o conhecimento sedimentado e abre espaço para novas ideias brotarem nesse solo movediço em que vamos assentando a pesquisa. É também o sentido de um aterramento que busca evitar o demasiado descolamento da realidade que a manipulação de teorias e conceitos abstratos pode provocar. Aterrar as ideias, o que não significa soterrá-las, mas antes semeá-las junto com outras pessoas, dialogando com seus desejos e formas distintas de pensar e também com a própria alteridade radical que nos confronta ao encararmos a cidade. Permitir que o pensamento vá se construindo no cruzamento entre percepções empíricas e conhecimentos teóricos para que um possa desestabilizar e amparar o outro, impedindo a cristalização das práticas e dos pensamentos em modelos.

Nesse processo cruzado, vamos encontrando, nas leituras, formulações que nomeiam algumas das ideias intuídas nas práticas coletivas, ao passo que vamos também experimentando, nesse fazer, algumas ideias, conceitos e propostas metodológicas que as leituras nos apresentam. As ideias formuladas por nossos autores de referência em contextos diversos e com interesses específicos podem ser, então, observadas pelos ângulos específicos que cada situação e agrupamento proporciona, além das ideias que motivam a pesquisa. Os conceitos e pressupostos teóricos são, assim, colocados não acima ou antes das práticas, mas entre elas, como parte constituinte e inseparável da ação. Para muito além de uma aplicação de ideias em uma prática, ou mesmo da separação entre prática e teoria, na qual não acreditamos, tais práticas atuam no sentido de ressignificar as ideias encontradas em leituras e também encontrar novas ideias no processo do fazer. Colocar em ação e em tensão constante o pensamento, pensar coletivamente e em movimento.

.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-



um homem ou uma sociedade não existe por si e para a educação. Ele surge da ação, de observação e de vivemos vivendo!

.....
experiência. Qualquer tentativa tempo e à experiência. Logo, experiência da experiência. entendimento da composição o fato experimental. É preciso um experimento. Mas em termos no âmbito frágil e indesarticulando a estrutura das desarticulando ainda as cores e olhares? Desconfigurando estratégias e táticas à lógica da ponto inicial de referência neste nosso ponto de vista?

.....
pensar atlas, atlas como "livro" como uma síntese

.....
LUCAS (et.al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrôpoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos – pedagógicos, artísticos, prospectivos – de pensamento e criação. Os pés fincam no chão do corpo, mas um movimento surge em múltiplas quanto as que o movimento que oxigena as ideias brotarem nesse também o sentido de movimento da realidade que provocar. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir que as percepções empíricas e o olhar e amparar o outro, in em modelos.

Nesse processo cruzado meiam algumas das ideias também experimentam metodológicas que as leituras autores de referência e dem ser, então, observação pamento proporciona, e pressupostos teóricos mas entre elas, como por de uma aplicação de ideias ca e teoria, na qual não ficar as ideias encontradas processo do fazer. Colocar coletivamente e em mo

Um atlas, mais do que uma forma física, concreta, é uma maneira de pensar e de manipular ideias. Nesse sentido, pode se constituir antes como mote, um ponto de partida para a instauração de uma esfera de compartilhamento e trabalho conjunto, empreendido no estudo de determinada questão. É o caso das pesquisas realizadas na cidade de Verona entre os anos de 2016 e 2018, pelo grupo de pesquisa francês **Laboratoire Architecture Anthropologie LAA-LAVUE**, baseado em Paris e coordenado pelos pesquisadores italianos Alessia de Biase e Piero Zanini. Nas palavras dos pesquisadores, os dois **ATLAS#** realizados por meio de workshops com moradores, comerciantes e todo tipo de praticantes dos espaços para os quais o grupo se voltou no estudo, funcionaram antes de tudo como “uma metáfora de uma forma de trabalhar” (DE BIASE et. al, 2018A p.7)., ou “um instrumento para começar a conversar” (DE BIASE et. al, 2018B, p.13).

O grupo de pesquisa tem longa experiência com processos participativos de mapeamento das transformações urbanas, ou “situações emblemáticas”, situadas no cruzamento “entre um lugar, pessoas e tempos da cidade” (DE BIASE et. al, 2018A p.7). Praticando um tipo de aproximação à cidade que privilegia o aspecto qualitativo ao invés da representatividade estatística das informações levantadas em grande escala demográfica, o grupo reconhece a parcialidade, incompletude e limitação inerente a esse tipo de abordagem, mas prefere investir na profundidade que se pode atingir por meio de contatos mais intensos, pela densidade de experiência que se pode acessar na interlocução com aqueles que vivenciam o cotidiano da cidade. Seu objetivo, ademais, não é exaurir as questões, mas levantar por meio desse gesto atento de escuta, novas e inesperadas perguntas sobre o lugar e suas dinâmicas.

.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-

As duas edições do Atlas# se colocam como mote para o trabalho coletivo ao criarem uma espécie de horizonte comum, partilhado, objetivo – quando na verdade o fim é, sobretudo, o próprio meio, o processo de trocas, um exercício coletivo do olhar sobre o tempo, que vai desvelando camadas da experiência urbana difíceis de perceber ou de registrar. Mais do que na montagem editorial, como temos investigado com mais interesse nessa pesquisa, os trabalhos concentram seus esforços na elaboração cartográfica dessas questões, acumulando em sucessivos esforços de interlocução e tradução gráfica, sínteses e espacializações de questões subjetivas, um conhecimento que vai desfolhando o tempo da cidade. Os dois livros resultantes de cada processo – um voltado a estudar as temporalidades em um bairro específico e central e outro dedicado ao mapeamento de do amplo conjunto de fortificações antigas – não apresentam propriamente uma montagem de imagens com nexos a emergir do seu manuseio; organizam-se mais como relato das aproximações e das questões que emergiram no processo de elaboração do atlas, em ato e *in loco*.

A aproximação aos temas abordados em cada volume é diferente, pois é premissa básica para a pesquisa que cada contexto aponte uma metodologia própria, experimental, encontrada na prospecção em campo. Ao invés de aplicar a diferentes contextos um grupo de questões e categorias de análise definidas a priori, como é o caso em grande parte dos estudos desse tipo, a proposta do grupo é que uma das partes mais importantes do processo seja justamente a busca por essas questões. Para tal, realizam-se aproximações gradativas, como caminhadas e interlocuções, em que vão sendo colhidas informações, registradas por meio de cartografias subjetivas e objetivas, num processo de adensamento que vai, por meio de sobreposições e cruzamentos, fazendo emergir novas compreensões e novas questões, próprias de cada contexto.

AV.03

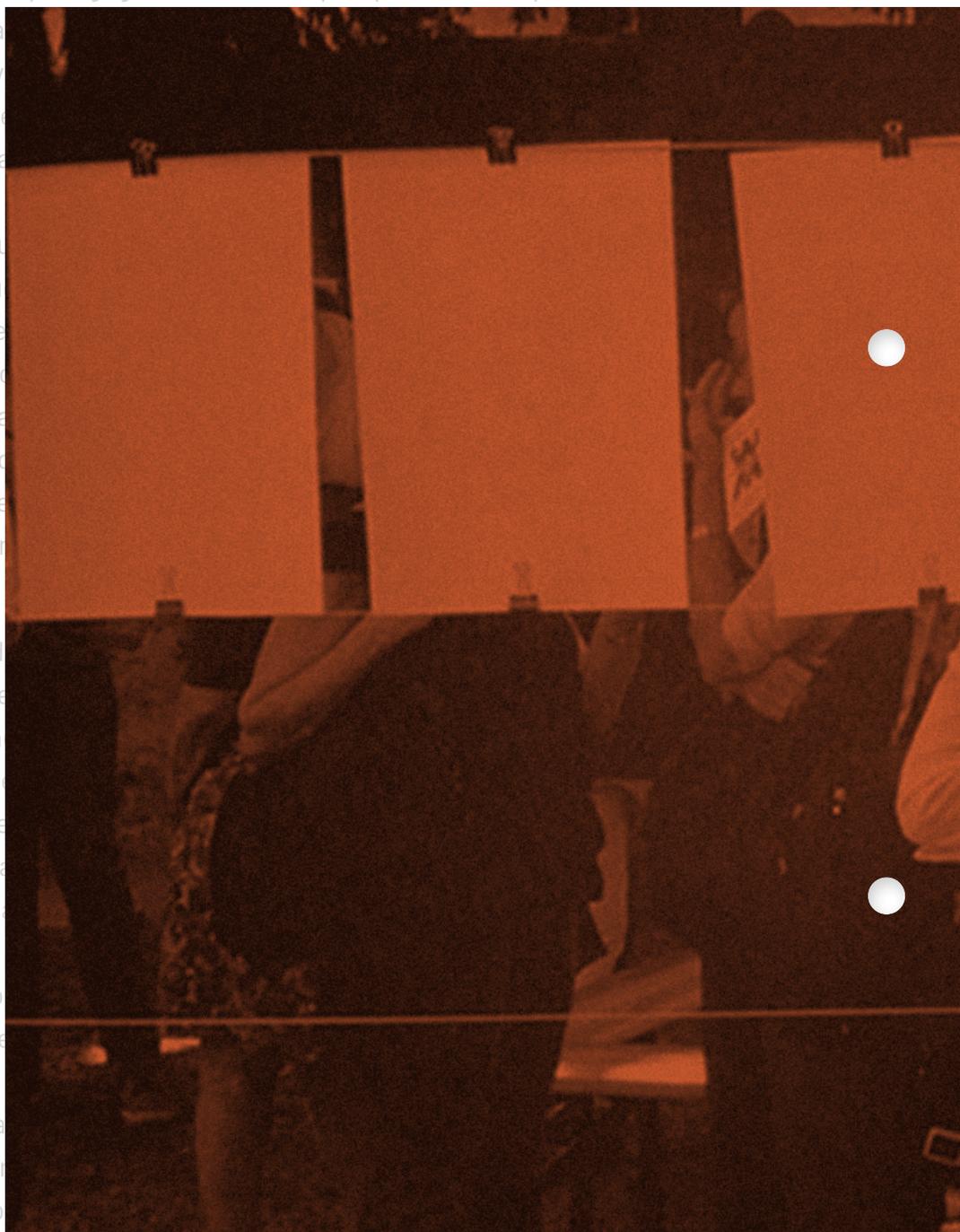
PONTOS DE REFERÊNCIA | ATLAS# VERONA

metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrópoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos – pedagógicos, artísticos, prospectivos – de pensamento e criação. Os pés fincam-se no chão, mas o corpo se move, e o movimento é múltiplo quanto as ideias que se movem. O movimento que oxigena as ideias brotarem nesse espaço também o sentido de entendimento da realidade que se busca provocar. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir que as percepções empíricas se cruzem e amparam o outro, inspirando modelos.

Nesse processo cruzado, meiam algumas das ideias também experimentam metodológicas que as liam aos autores de referência e dem ser, então, observação proporcional, pressupostos teóricos, mas entre elas, como por exemplo de uma aplicação de ideia e teoria, na qual não ficam as ideias encontradas no processo do fazer. Colocar coletivamente e em movimento



.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-



... um homem ou uma sociedade não existe por si e para si, mas surge da educação. Ele surge da palavra, da ação, de observação e de reflexão. Estamos vivendo!

.....
... experiência. Qualquer tentativa de pensar o tempo e à experiência. Logo, a experiência da experiência. O entendimento da composição do fato experimental. É preciso fazer um experimento. Mas em termos no âmbito frágil e indisciplinado, desarticulando a estrutura das desarticulando ainda as estruturas e olhares? Desconfigurando estratégias e táticas à lógica da experiência, o ponto inicial de referência deste nosso ponto de vista?

.....
... pensar atlas, atlas como "livro" como uma síntese

... UES (et.al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrópoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos – pedagógicos, artísticos, prospectivos – de pensamento e criação. Os pés fincam no chão do corpo, mas um movimento múltiplo quanto as que o movimento que oxigena as ideias brotarem nesse também o sentido de movimento da realidade que provocar. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir que as percepções empíricas e o olhar e amparar o outro, inseridas em modelos.

Nesse processo cruzado meiam algumas das ideias também experimentando metodológicas que as leituras autores de referência e dem ser, então, observação pamento proporciona, e pressupostos teóricos mas entre elas, como por de uma aplicação de ideias ca e teoria, na qual não ficar as ideias encontradas processo do fazer. Colocar coletivamente e em mo

Este atlas não deve ser entendido como exaustivo [no sentido de completo, minucioso], mas como um instrumento para começar a conversar, provavelmente sem iniciativas ou referências importantes, mas a tarefa de completá-lo está, em certo sentido, em contínuo desenvolvimento e pensada para aqueles atores que poderão utilizá-lo como ferramenta de trabalho.

ATLAS#2 VERONA, La dimensione urbana delle fortificazioni (2018B) p.13 (tradução nossa)

[...] um atlas não é um simples instrumento para descrever aquilo que já está presente, mas antes – sobretudo – um modo de fazer emergir questões e de fazer perguntas sobre um bairro, sobre o qual se quer pensar, e confrontar-se com o seu futuro.

ATLAS#1 VERONA, Esplorazioni temporali di un quartiere (2018A) p.8 (tradução nossa)

Deixar-se surpreender com o que se pensa saber porque ali se vive, é uma das condições para poder formular as perguntas inesperadas e às vezes inquietantes. Este ponto tem sido fundamental para não aplicar em Veronetta modelos e perguntas pré-fabricadas e provenientes de outros lugares, que não teriam o mesmo impacto e, na maioria das vezes, produziriam colagens de idéias de cidades que permaneceriam basicamente infecundas.

ATLAS#1 VERONA, Esplorazioni temporali di un quartiere (2018A) p.8-9 (tradução nossa)

.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-

A forma atlas interessa ao mesmo tempo como método de trabalho e como coleção de documentos (e não apenas cartografias). A sua prerrogativa é aquela de colocar lado a lado materiais diferentes e heterogêneos (histórias, mapas, imagens), sem pretender ser exaustivo. Tomados em conjunto, estes materiais permitem descrever uma situação sem para isso resumir-se a ela. São um modo de olhar as coisas. Um modo de fazer um balanço da situação, deixando no entanto espaço para a imaginação, bem como para o desenvolvimento de outras reflexões e explorações.

ATLAS#2 VERONA, *La dimensione urbana delle fortificazioni* (2018B) p.10 (tradução nossa)

[...] tentamos mostrar, através da mobilização de pontos de vista, ferramentas de análise e diferentes escalas espaciais e temporais, a importância de desviar a atenção da lógica de causa-efeito socioespacial para propor retratos de vizinhança bastante inesperados.

ATLAS#1 VERONA, *Esplorazioni temporali di un quartiere* (2018A) p.118 (tradução nossa)

A articulação entre o detalhe e a visão mais geral que em diversas ocasiões esta pesquisa se propõe vai nessa direção. Como no mesmo sentido vai a articulação entre os projetos em curso e aqueles em discussão ou sonhados.

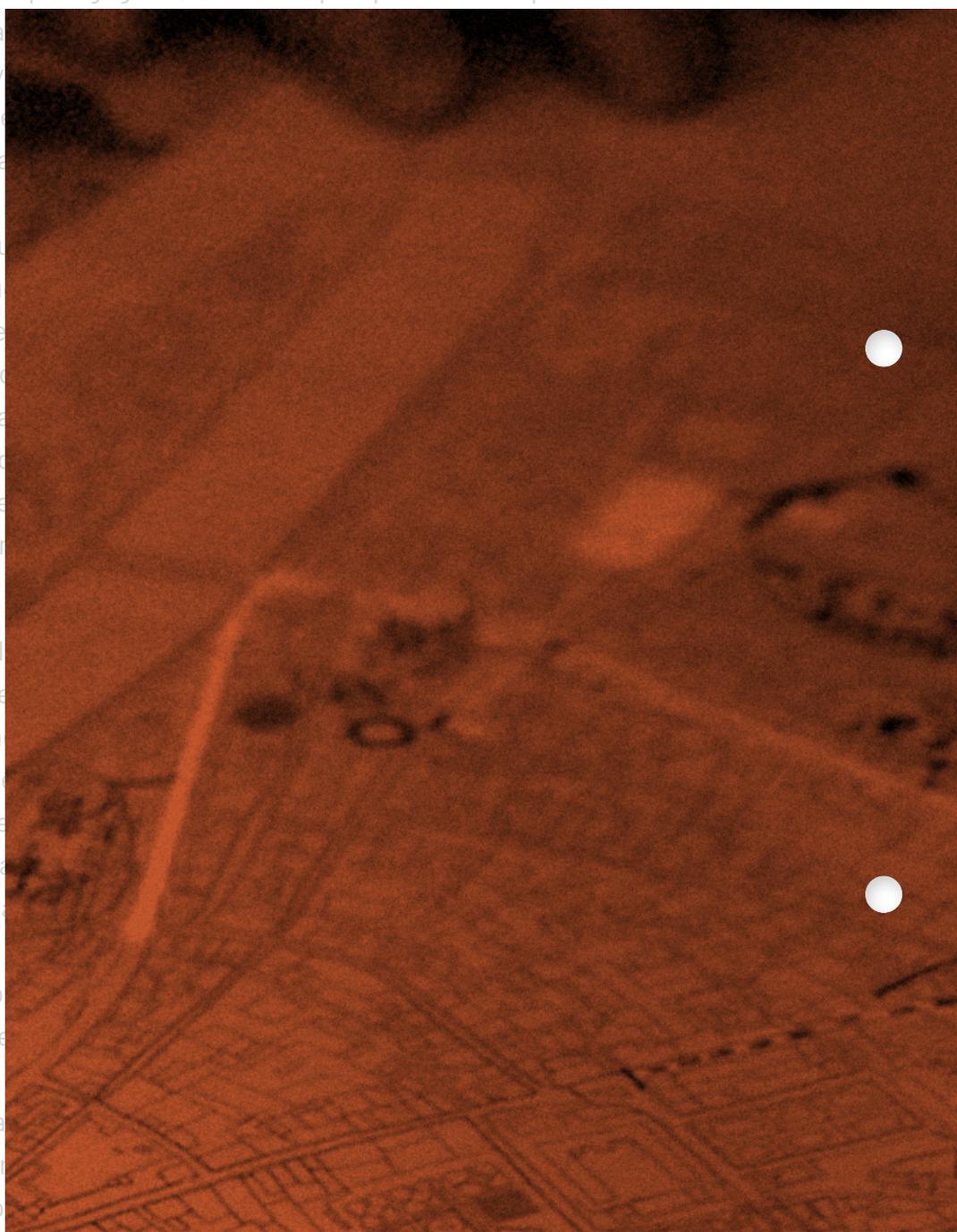
ATLAS#1 VERONA, *Esplorazioni temporali di un quartiere* (2018A) p.119 (tradução nossa)

metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrôpoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos - pedagógicos, artísticos, prospectivos - de pensamento e criação. Os pés ficam firmes no chão do corpo, mas um movimento constante, múltiplas quanto as que se movem, movimento que oxigena as ideias brotarem nesse espaço, também o sentido de movimento da realidade que se quer provocar. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir que as percepções empíricas e as ideias se cruzem e amparam o outro, inspirando em modelos.

Nesse processo cruzado, meiam algumas das ideias também experimentando metodológicas que as lições de autores de referência e de quem se quer ser, então, observação e experimentação proporcionam, e os pressupostos teóricos se cruzam, mas entre elas, como por exemplo, de uma aplicação de ideias práticas e teoria, na qual não se ficam as ideias encontradas no processo do fazer. Colocar as ideias coletivamente e em movimento.



.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-



um homem ou uma sociedade não existe por si e para si, mas surge da educação. Ele surge da prática e de ação, de observação e de participação. Estamos vivendo!

.....
experiência. Qualquer tentativa de romper o tempo e à experiência. Logo, a experiência da experiência. O entendimento da composição do fato experimental. É preciso fazer um experimento. Mas em termos no âmbito frágil e indisciplinado, desarticulando a estrutura das desarticulando ainda as estruturas e olhares? Desconfigurando estratégias e táticas à lógica da prática, o ponto inicial de referência neste nosso ponto de vista?

.....
pensar atlas, atlas como “livro” como uma síntese

.....
LUCAS (et.al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrôpoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos – pedagógicos, artísticos, prospectivos – de pensamento e criação. Os pés fincam no chão do corpo, mas um movimento múltiplo quanto as que o movimento que oxigena as ideias brotarem nesse também o sentido de movimento da realidade que se provoca. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir que as percepções empíricas e o olhar e amparar o outro, inquirir em modelos.

Nesse processo cruzado meiam algumas das ideias também experimentam metodológicas que as leituras autores de referência e dem ser, então, observação pamento proporciona, e pressupostos teóricos mas entre elas, como por de uma aplicação de ideias ca e teoria, na qual não ficar as ideias encontrando cesso do fazer. Colocar coletivamente e em mo

O primeiro volume do **ATLAS#** é dedicado a um bairro de Verona - Veronetta - localizado entre o seu centro e sua periferia. Volta-se às diferentes dimensões temporais que se sucedem e se sobrepõem no bairro, e aos diferentes usos e grupos sociais que ali habitam, estudam e trabalham. Cruzando trajetórias biográficas de habitantes com um olhar sobre a história comercial e sócio-econômica do bairro e a evolução legislativa nacional referente ao comércio, procura-se entender a dinâmica das transformações urbanas de maneira atravessada pelas transformações do tecido social e jurídico.

O estudo é realizado por meio de uma colaboração de caráter fortemente transdisciplinar, com participação de pesquisadores acadêmicos, instituições públicas, associações e habitantes. Da pesquisa acadêmica, com coordenação do LAA, participaram pesquisadores do campo da arquitetura e urbanismo, comunicação, cultura, antropologia social e direito de diferentes universidades na França, Itália e Áustria. Além disso, participaram 22 associações locais e um total de mais de sessenta pessoas, entre habitantes, residentes, comerciantes, atores políticos dos mandatos administrativos anteriores, técnicos das instituições locais, arquitetos e urbanistas.

A aproximação entre os pesquisadores, a cidade e os habitantes, tem a cartografia como elemento central: é o registro das informações levantadas, ao mesmo tempo que sua espacialização no território do bairro; é também o meio para o processamento dessas informações, através das sínteses gráficas que vão traduzindo as informações da linguagem verbal à espacial; é ainda o instrumento de mediação entre pesquisadores e interlocutores, o meio através do qual os primeiros se inteiram do território, e os últimos encontram uma outra dimensão para a sua percepção de questões cotidianas; por fim, é o meio principal através do qual emergiram as hipóteses a aprofundar, numa nova cartografia ou processo.

.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pen-

Num processo de análise entre o dedutivo, que conclui causalidades, e o irruptivo, que se abre às questões imprevistas, as cartografias vão sendo cruzadas e sobrepostas, em busca de compreensões mais complexas para os dados levantados em cada etapa. Um mapeamento objetivo de usos, somado a um mapeamento de atores sociais e a um mapeamento de horários, leva à dedução de pólos articuladores de fluxos, por exemplo. As interlocuções, por sua vez, introduzem elementos subjetivos que, através da espacialização nas cartografias, vão se cruzando na prospecção de diferentes temporalidades e fazendo aos poucos emergir novas compreensões, invisíveis e impossíveis de serem percebidas através de categorias genéricas ou puramente objetivas. Por meio do atlas, a comparação das imagens coletivas produzidas possibilita a apreensão de relações transversais entre as questões levantadas.

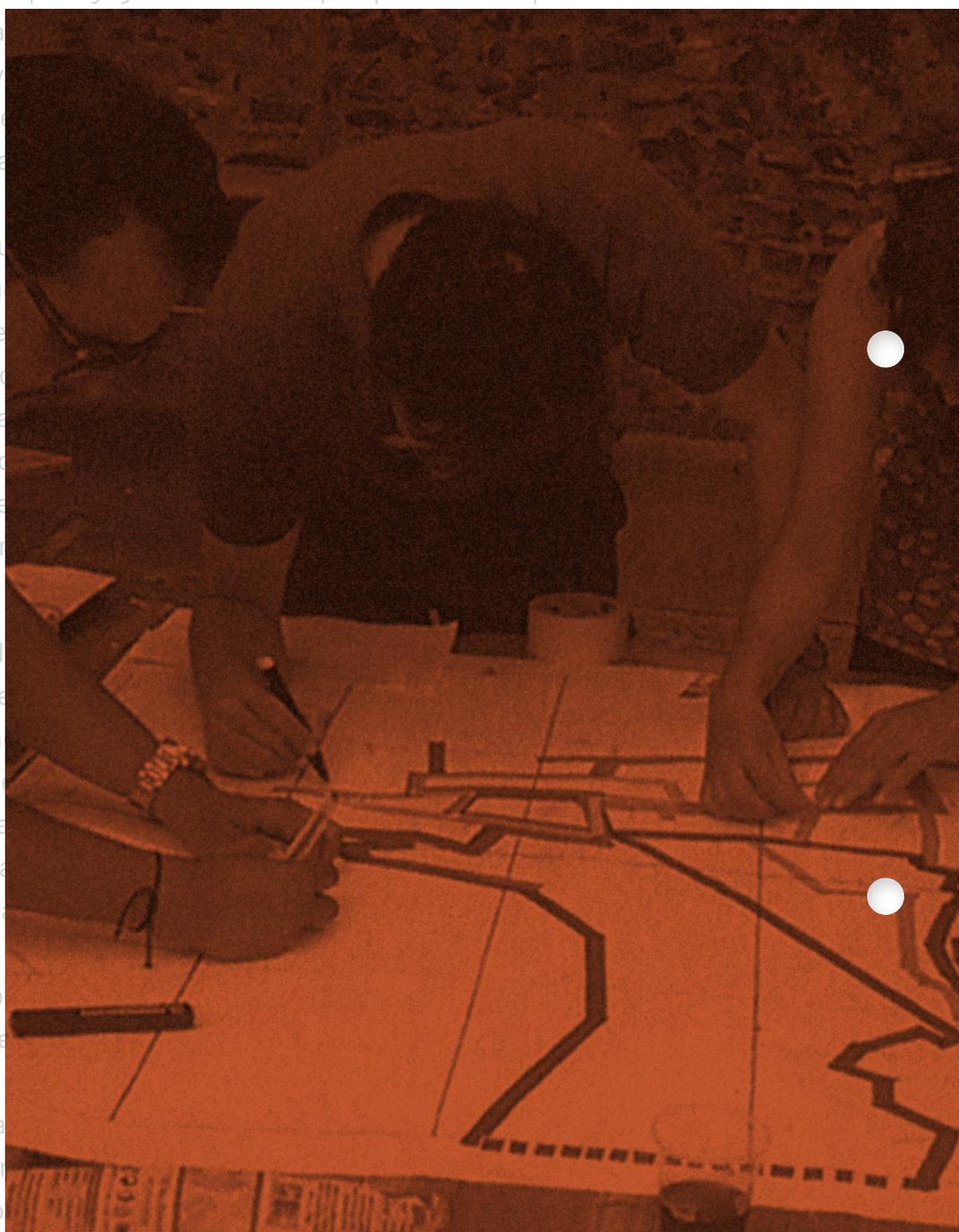
Diferente de outros exemplos trazidos aqui, não é apenas no encontro entre duas imagens que emergem os nexos inesperados, mas principalmente no atravessamento entre diferentes “especialistas”: dos técnicos, que conhecem as lógicas mais abrangentes dessa ideia abstrata que é a cidade, aos seus praticantes ordinários, cotidianos, que acumulam percepções articuladas pelo corpo e pela memória, entre o imediato e a longa duração. Os choques intensos promovidos por esses encontros entre o saber técnico e a alteridade radical que é própria da cidade, torna patente a necessidade de experimentar criticamente novas metodologias a partir de cada contexto. Além disso, demonstra que, mais do que nas informações relatadas pelo objeto que resulta dos encontros, a potência maior de um atlas urbano pode residir na articulação de novas redes — ou no fortalecimento das existentes — que apontam para realizações futuras, novos atlas ou novos motes, numa elaboração constante e coletiva do pensamento sobre o lugar em que se vive e pelo qual se luta.

metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrôpoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

Essa imagem nos inspira a pensar a postura com que nos guiamos ao longo desta pesquisa, entre composição de constelações de ideias por meio das leituras que a amparam teoricamente e as desestabilizações causadas pela sua mobilização em processos coletivos - pedagógicos, artísticos, prospectivos - de pensamento e criação. Os pés fincam-se no chão do corpo, mas um movimento múltiplo quanto as suas possibilidades de movimento que oxigena as ideias brotarem nesse espaço, também o sentido de entendimento da realidade que se procura provocar. Aterrar as ideias junto com outras pessoas para pensar e também com a cidade. Permitir o diálogo de percepções empíricas e teóricas e apoiar e amparar o outro, inserindo-os em modelos.

Nesse processo cruzado, meiam algumas das ideias também experimentam metodológicas que as lições de autores de referência e de quem vem a ser, então, observação e experimentação proporcionam, e os pressupostos teóricos se desconstroem mas entre elas, como por exemplo, de uma aplicação de ideias práticas e teoria, na qual não se ficam as ideias encontradas no processo do fazer. Colocar as ideias coletivamente e em movimento.



.....

A educação não é meramente feita de e por uma questão de pensamento; ela está ainda em nível superior, feita de e por uma questão de ação.

Assim como o homem da ciência deve pensar e experimentar alternadamente, da mesma forma que o artista, autor e pesquisador alternam criação ou estudo com participação na vida ao seu redor. Pois é apenas pensando as coisas como as vivenciamos, e vivendo as coisas como pensamos nelas, que se pode realmente dizer que um homem ou uma sociedade pensa ou até mesmo vive. (...) o pensamento não existe por si e para si mesmo, como é ainda a visão da velha ordem da educação. Ele surge da vida e se amplia na proporção de sua amplitude de ação, de observação e de relações sociais. Em uma palavra, aprendemos vivendo!

PATRICK GEDDES ⁷⁴

.....

Sendo a Cidade temporalidade, também é experiência. Qualquer tentativa de apreensão da Cidade está condenada ao tempo e à experiência. Logo, falar de apreensão consiste em falar de uma experiência da experiência. O desafio da apreensão da cidade está no entendimento da composição etérea de sua articulação com o tempo e com o fato experimental. É preciso desarticular a ideia de experiência como um experimento. Mas em que medida estamos dispostos a nos colocarmos no âmbito frágil e inseguro desta composição etérea, não apenas desarticulando a estrutura confortável de um roteiro ou de um olhar, mas desarticulando ainda as posições a partir de onde se produzem os roteiros e olhares? Desconfigurar nossa própria lógica, sujeitar nossas estratégias e táticas à lógica da Cidade, seguindo junto com ela, abandonando o ponto inicial de referência, abandonando a perspectiva construída deste nosso ponto de vista?

XICO COSTA ⁷⁵

.....

Em fala recente⁷⁶, intitulada “Cidade como forma de pensar atlas, atlas como forma de pensar cidade”, Xico Costa defendeu o “atlas-livro” como uma síntese

⁷⁴ apud JACQUES, 2020, pp.322-323

⁷⁵ COSTA, Francisco de Assis da. **Relato de uma escrita possível**. In: JACQUES (et.al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 107

⁷⁶ Ocorrida em 25 de setembro de 2020, a fala integrou o seminário *Correspondência 2020 - Vocabulário das Metrôpoles - Pensar por corografia, corpografia, coreografia e atlas*, realizado virtualmente e promovido pelo LEU - Laboratório de Estudos Urbanos/ PROURB-UFRJ.

possível de uma ideia de cidade. No entanto, lembra que “existe uma possibilidade de fazer cidade, ao fazermos girar essa espécie de dispositivo. Nesse caso, o objetivo final é pensar a cidade, e não o produto livro.” O atlas seria, assim, não um fim em si, mas um instrumento para estabelecer novas relações com o pensar da cidade, mantendo o discurso sem perder uma característica fundamental desse objeto de estudo, o movimento.

.....

A atitude experimental é fruto de uma constante e deliberada exposição a situações imprevistas, que demandam respostas não condicionadas previamente por metodologias rígidas. Contrapondo-se às práticas modelares que criam padrões e modos homogêneos de responder a problemas, a experimentação demanda uma habilidade de criar conexões em ato, relacionando saberes e práticas que se detêm para responder aos estímulos inesperados. Não se trata, no entanto, de saber responder “corretamente” de forma improvisada, mas de compreender que o erro faz parte do processo e pode levar (ou não) a novas descobertas. Uma abertura aos “possíveis ainda não dados”, como já repetimos algumas vezes aqui, ou às “relações íntimas e secretas” que não se mostram a partir de percursos em linha reta. É preciso, portanto, “cercear o assunto (...) por caminhos negativos, desvios e atalhos que não parecem levar a lugar algum (...) não temer a errância (...) não ter medo de ‘perder tempo’, não querer ganhar tempo, mas reaprender a paciência”⁷⁷ que contrapõe o regime produtivista de produção de conhecimento.

.....

Mais interessante do que buscarmos uma única “nova” metodologia a ser aplicada e replicada – engessando experiências ou outros procedimentos, ou pior, criando modelos ou receitas – seria trabalharmos para ampliar o campo de conhecimento da arquitetura e do urbanismo e passar a pensar o projeto no seu “campo ampliado”, a partir também de seus limites disciplinares. Talvez o caminho didático mais interessante a seguir (“met-hodos”, caminho que segue) seja exatamente multiplicar os caminhos possíveis, tensioná-los uns aos outros, a partir de experiências metodológicas sempre desviantes, errantes, que não sabem, a priori, onde chegarão. A perspectiva de pensar o projeto como um processo em aber-

⁷⁷ GAGNEBIN, J-M. O método desviante. 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf>. Acesso em 15/12/2020, p.1

to que atua dentro de um campo ampliado, e de pensar o processo de forma livre e plural, poderá nos indicar – a partir dos dissensos e dos tensionamentos permanentes, que consideram e reconhecem os conflitos e várias disputas de forças no campo disciplinar e na própria cidade – uma



cesso experimental de projeto como processo de pesquisa, como produção de conhecimento, é fundamental para dar suporte a um ensino

⁷⁸ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T., op.cit., p. 191

possível de uma ideia de cidade. No entanto, lembra que “existe uma possibilidade de fazer cidade, ao fazermos girar essa espécie de dispositivo. Nesse caso, o objetivo final é pensar a cidade, e não o produto livro.” O atlas seria, assim, não um fim em si, mas um instrumento para estabelecer novas relações com o pensar da

O **ATLAS DA FALHA** foi uma importante experiência metodológica e pedagógica desta pesquisa, desenvolvida ao longo do ano letivo de 2019 no âmbito do Atelier V de Projeto e Planejamento urbano do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA. O componente, último dos cinco atelier anuais de projeto que compõem a espinha dorsal do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUFBA, é o único com foco no estudo de práticas voltadas ao estudo das cidades e do urbanismo. Tem, por isso, o desafio de apresentar em um curto espaço de tempo, não apenas as complexas dinâmicas envolvidas na construção da cidade como também os diversos campos de saber envolvidos no seu planejamento e pensamento crítico.

A estrutura metodológica experimental e aberta do curso coordenado por Paola Berenstein Jacques e Thaís Troncon Rosa permite que, sem abrir mão de importantes princípios norteadores e também dos acúmulos produzidos em anos anteriores, se possa sempre renovar a abordagem, agregando contribuições das equipes de estagiários docentes e respondendo aos interesses das turmas a cada novo ano. Assim, junto com as coordenadoras e os demais tirocinantes (Ana Luiza Freire, Aleida Bastiotti e Rafael Simões), pudemos compor uma metodologia que agregasse elementos de interesse de cada pesquisador.

Em nosso caso, a criação de um atlas como eixo aglutinador das diferentes atividades a serem realizadas pela turma ao longo do ano foi apresentada aos alunos desde o princípio do percurso, a partir de referenciais teóricos e outros processos que vínhamos

cruzando nesta pesquisa. Conhecendo a proposta pedagógica que há anos vem sendo experimentada pela professora Paola Jacques com diferentes colaboradores - de quem fomos alunos no mesmo curso, em 2011 - buscamos agregar as novas ideias em diálogo com alguns princípios que sabemos serem centrais, a despeito das variações propostas a cada ano: a ênfase no aspecto processual ao invés de no produto final, o acúmulo metodológico e a experimentação narrativa na tradução das experiências realizadas em campo.

O nosso interesse em pesquisar relações entre forma e processo, suporte e ação, motivou a proposição de que cada equipe elaborasse um objeto físico em que pudessem, a um só tempo, **acumular, montar e expor/compartilhar** os dados que fossem reunindo sobre suas áreas de estudo. A cada nova etapa, ao invés de uma explanação tradicional - com alunos se revezando para explicar imagens projetadas em *slideshow* -, a ideia era experimentarmos diferentes modos de exposição do material reunido, estimulando potencialidades expressivas diversas na criação de objetos, imagens, textos, instalações, jogos, etc. A tradução e o compartilhamento das informações levantadas não deveria submeter as imagens às palavras, ou a imaginação ao discurso técnico, prescindindo de uma apresentação e compondo, através da exploração autônoma dos fragmentos e das caixas, experiências de fruição que traduzissem aspectos das percepções obtidas no campo. Para isso, buscamos apresentar ao longo de todo o ano um repertório de possibilidades de expressão por meio de aulas, palestras e oficinas com convidados do campo das artes visuais, da experimentação editorial

chegarão. A perspectiva de pensar o projeto como um processo em aber-

⁷⁷ GAGNEBIN, J-M. O método desviante. 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf>. Acesso em 15/12/2020, p.1

to que atua dentro de um campo ampliado, e de pensar o processo de forma livre e plural, poderá nos indicar – a partir dos dissensos e dos tensionamentos permanentes, que consideram e reconhecem os conflitos e várias disputas de forças no campo disciplinar e na própria cidade – uma melhor compreensão da complexidade das cidades contemporâneas.

e do audiovisual, que não apenas apresentaram seus trabalhos como orientaram diretamente as equipes na elaboração dos seus trabalhos, em momentos chave do processo.

Vale lembrar que um dos princípios básicos da proposta pedagógica deste curso é a realização de um percurso de aproximação à cidade que, antes de apresentar ao aluno um conjunto de ideias e dados elaborados *a priori* para que sejam posteriormente projetados sobre a cidade, busca sensibilizá-los à dimensão mais física e intersubjetiva do campo. Por meio de leituras, debates e oficinas com pesquisadores e especialistas de diferentes campos de conhecimento voltados ao estudo das cidades, o aluno se aproxima primeiro de maneira subjetiva, implicando-se no contexto urbano, reconhecendo-o corpo-a-corpo e definindo seu campo a partir dessas experiências, para então começar a perceber suas dinâmicas e práticas, encontrar interlocutores e compreender as tensões em jogo. Só então, com algumas intuições levantadas em campo e elaboradas em sala, parte para um adensamento das mesmas a partir do levantamento de dados e documentos oficiais.

Nesse ano, o campo escolhido para o atelier foi o espaço intersticial formado pela falha geológica que divide a Cidade Alta da Cidade Baixa em Salvador, desde a Ladeira da Barra até o Largo do Tanque. Esperávamos encontrar ali questões que nos ajudassem a pensar não apenas essas *zonas entre*, mas os diferentes contextos que conecta e separa, pensando de maneira transescalar nas relações entre contextos mais pontuais e mais abrangentes. Dialogando com a ideia do *intervalo* que inspira a

forma de pensar por montagens, esperávamos que desses espaços emergissem nexos que possibilitassem pensar questões muito além deles.

Toda a primeira metade do curso voltou-se aos movimentos de aproximação ao campo e, pensando no acúmulo entre as etapas – de maneira que não se construísse apenas como sucessão linear, mas que pudesse ser a todo tempo retomado e reelaborado a cada nova descoberta –, propusemos a criação de uma caixa por cada equipe, para que pudessem guardar os fragmentos colecionados ao longo do trajeto. Seguindo outro princípio que também já vinha sendo elaborado em anos anteriores, os alunos foram orientados a traduzir essas percepções em fragmentos narrativos, privilegiando o aspecto visual e imaginativo, a autonomia de cada fragmento e as potenciais relações entre eles, para numa etapa intermediária do percurso elaborarem montagens, aproximando-os. A ideia de *Montagem Urbana*, proposta Paola Berenstein Jacques e de grande interesse para a nossa pesquisa, era também um princípio por meio do qual os alunos buscariam encontrar, a partir do seu contato com o campo, questões por meio das quais prosseguir no aprofundamento investigativo-propositivo.

Na segunda metade do processo, o cruzamento entre as questões que emergiram das montagens foi dando lugar a novas chaves de acesso aos territórios, coimplicando as equipes e criando uma maior articulação entre as áreas e com o todo da Falha. Estas questões, mapeadas em todos os territórios, subsidiaram a elaboração de diretrizes gerais, por toda a turma, num per-

cesso experimental de projeto como processo de pesquisa, como produção de conhecimento, é fundamental para dar suporte a um ensino

⁷⁸ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T., *op.cit.*, p. 191

possível de uma ideia de cidade. No entanto, lembra que “existe uma possibilidade de fazer cidade, ao fazermos girar essa espécie de dispositivo. Nesse caso, o objetivo final é pensar a cidade, e não o produto livro.” O atlas seria, assim, não um fim em si, mas um instrumento para estabelecer novas relações com o pensar da

curso de gradativa dissolução das equipes rumo a esferas mais coletivas de construção do atlas. Nesse percurso, atividades envolvendo grupos maiores foram aos poucos expondo conflitos e fragilidades relevantes e latentes, nem sempre contornáveis, relacionados a responsabilidades coletivas e autonomias individuais. Apesar da liberdade dada pela equipe docente para que cada equipe pudesse propor rumos próprios à sua investigação, a partir de interesses pessoais dos seus membros e de elementos encontrados em campo, havia sempre o limite imposto pela própria coletividade, que obrigava ao agenciamento dos desejos diversos, individuais ou de grupos menores, na produção de um rumo comum que contemplasse a toda a turma.

Os questionamentos acerca da liberdade, por outro lado, eram contraditórios com algumas demandas frequentes de alunos por uma postura mais direcionada por parte dos professores, no que tange à abordagem de questões e temáticas específicas, ou de um planejamento mais rigoroso que lhes desse uma maior previsibilidade dos objetivos do processo. Ao invés de apresentar temas específicos para discussão, privilegamos a apresentação de um conjunto amplo de ferramentas metodológicas e discursivas que amparassem a livre abordagem de temas pelos alunos, estimulando dessa forma também a sua autonomia em propor temas, fossem os de seu interesse pessoal ou aqueles sugeridos pelas incursões no campo. A manutenção da incerteza e da abertura como guias para um processo que se recompõe a cada novo passo é, no entanto, um grande desafio quando se tem um grupo de quase 40 jovens, ávidos por respostas e direcionamentos com os quais possam seguir com mais

segurança em seu processo de formação. O terreno movediço dos processos experimentais demanda um forte senso de autonomia e posicionamento crítico e propositivo, que muitas vezes não é estimulado, ou muito pelo contrário, em outros ateliers.

O percurso de construção do Atlas da Falha foi um processo errante e, como tal, contou com o erro como aspecto fundamental. Sua realização ao longo do processo, em cada re-elaboração das caixas, mostrou-se ao final ter sido o verdadeiro atlas, prescindindo de sua concretização final em um objeto editorial - abortado na véspera pela turma, como relatamos na página 142 desta dissertação. As caixas, diferente de um arquivo para guardar os fragmentos, eram o próprio *atlas em movimento*, ao mesmo tempo espaço para guardar, compartilhar e mover o pensamento, permitindo sempre voltar às etapas anteriores com novos olhares. A re-elaboração constante das caixas ajudava ainda a reforçar o aspecto processual e a ideia de que, desde as primeiras etapas de aproximação, nos defrontamos com a elaboração de discursos de cidade, tanto formal como discursivamente. O atlas, acontecendo em ato, não era assim uma etapa para se chegar no projeto, mas em um só tempo aproximação e proposição, problematização e resposta. Apesar da tendência entre os alunos, estimulada pela própria formação, de perder-se nas especulações formais em detrimento do conteúdo, buscamos sempre reforçar que a elaboração das caixas não deveria se resumir ao seu desenho, mas sobretudo à sua capacidade de adaptar-se aos novos fragmentos e à experiência de fruição que a cada etapa era proposta, como forma de compartilhamento de uma ideia de cidade.

chegarão. A perspectiva de pensar o projeto como um processo em aber-

⁷⁷ GAGNEBIN, J-M. O método desviante. 2006. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf>. Acesso em 15/12/2020, p.1

Desvios e Limiares: O Ensino de Urbanismo e Projeto Urbano como Campo de Experimentação
Paola B. Jacques e Thais Rosa

OFICINA 1 - CORPO, CIDADE, ALTERIDADE

OF_1.1 corpocidade
Debate e oficina com a professora e pesquisadora em dança **Fabiana Dutra Britto**, sobre complicações entre corpo e cidade. Atividades coletivas de sensibilização do corpo e da percepção do outro.

transurbância
Caminhada pela Falha, com metade da turma partindo do Porto da Barra e a outra metade saindo do Plano Inclinado Liberdade-Cajçada, subindo e descendo as ladeiras e elevadores até se encontrarem na Praça da Sé.



LEGENDA: ↑ INDIVIDUAL ↔ EM DUPLA ✨ EM GRUPO ✨ TODA A TURMA 📖 LEITURA E DEBATE

aproximação
2019.1

Transurbâncias + Walkscapes Ten Years Later
Francesco Careri

Entrevista Francesco Careri
Paola B. Jacques

CORPO & CIDADE - complicações em processo
Fabiana Britto e Paola B. Jacques

OFICINA 2 - OBSERVAR, OUVIR

OF_1.2
Cinco equipes partiram de pontos distintos da falha geológica, cada uma estabelecendo regras próprias para guiar seus trajetos, inspirados pelo acaso objetivo das derivações situacionistas. As experiências foram traduzidas em fragmentos narrativos textuais e visuais, apresentados em caixas para livre manipulação da turma. Cada grupo compôs a sua caixa, propondo com elas experiências de fruição que também traduzissem elementos das apreensões feitas em campo.

deriva
Cinco equipes partiram de pontos distintos da falha geológica, cada uma estabelecendo regras próprias para guiar seus trajetos, inspirados pelo acaso objetivo das derivações situacionistas. As experiências foram traduzidas em fragmentos narrativos textuais e visuais, apresentados em caixas para livre manipulação da turma. Cada grupo compôs a sua caixa, propondo com elas experiências de fruição que também traduzissem elementos das apreensões feitas em campo.



compartilhamento

2019.2

Apologia da Deriva
Paola B. Jacques (org.)

OFICINA 3 - TRADUZIR, NARRAR

OF_2.1
Após leitura e debate com a antropóloga Urpi Montoya Uriarte, os grupos voltaram a campo em busca de interlocutores. Os fragmentos acumulados nas duas atividades somaram-se aos da oficina anterior nas caixas, que foram transformadas para acolher e relacionar os novos conteúdos.

insistência urbana
Seguindo a metodologia de apreensão proposta pela arquiteta e antropóloga italiana Alessia de Biase, as equipes se subdividiram em duplas para explorar diferentes pontos dos territórios definidos por cada uma na etapa das derivações. Fixados por longos períodos em um mesmo lugar por dois dias, observaram a cidade passar, ativando percepções sobre as temporalidades e o cotidiano destes lugares.



montagem

2019.2

Podemos todos ser etnógrafos? Etnografia e narrativas etnográficas urbanas! [Redobra 10]
Urpi Montoya Uriarte

Como narrar o campo?
Urpi Montoya Uriarte

OFICINA 4 - OBSERVAR, OUVIR

OF_2.2
Conversa com a professora Gabriela Leandro e os alunos Sofia Costa e Jones Nascimento, seguida de retorno ao campo, em busca de fragmentos de memória e história de cada território. Com esse novo acúmulo, cada grupo elaborou a terceira versão de suas caixas, expostas e debatidas com a participação do professor Xico Costa.

memória
Conversa com a professora Gabriela Leandro e os alunos Sofia Costa e Jones Nascimento, seguida de retorno ao campo, em busca de fragmentos de memória e história de cada território. Com esse novo acúmulo, cada grupo elaborou a terceira versão de suas caixas, expostas e debatidas com a participação do professor Xico Costa.



propostas

2019.2

Temporalidades [Corpocidade 5]
Paola B. Jacques (org.)

O tempo nas cidades
Milton Santos

Sobre a Memória das Cidades
Maurício de Almeida Abreu

OFICINA 5 - OBSERVAR, OUVIR

OF_2.3
Cada equipe se colocou diante de todo o material acumulado em sua caixa até então para, através da aproximação entre os fragmentos, fazer emergir questões que guiassem o aprofundamento dos estudos sobre cada território. Essa primeira montagem foi então desmontada e remontada por outro grupo, fazendo emergir ainda outros nexos. A partir da junção entre os dois nexos formulados, chegou-se a cada uma das cinco questões que norteariam indagações sobre todo o território.

montagem
Cada equipe se colocou diante de todo o material acumulado em sua caixa até então para, através da aproximação entre os fragmentos, fazer emergir questões que guiassem o aprofundamento dos estudos sobre cada território. Essa primeira montagem foi então desmontada e remontada por outro grupo, fazendo emergir ainda outros nexos. A partir da junção entre os dois nexos formulados, chegou-se a cada uma das cinco questões que norteariam indagações sobre todo o território.



propostas

2019.2

Planejamento enquanto campo de disputa e poder
Thais Rebouças

Políticas urbanas em renovação
Fernanda Sanchez

Censo e História. [In: NEXO]
Estevão Bertoni

OFICINA 6 - OBSERVAR, OUVIR

OF_3
Cada equipe ficou responsável por cartografar uma questão em toda a falha, compatibilizando os mapeamentos feitos pelas outras equipes em seus territórios.

cartografias
Cada equipe ficou responsável por cartografar uma questão em toda a falha, compatibilizando os mapeamentos feitos pelas outras equipes em seus territórios.



propostas

2019.2

lâminas
Individualmente, cada aluno compõe painéis-síntese a partir da reunião das imagens, textos e informações reunidas e elaboradas ao longo do ano, em torno dos 4 eixos definidos coletivamente.

OFICINA 7 - OBSERVAR, OUVIR

OF_4
A partir do cruzamento das cartografias entre si e com todo o conteúdo discutido e acumulado ao longo do ano, cada equipe elaborou um conjunto de diretrizes, variando entre definições mais abrangentes e outras mais específicas dos territórios de cada grupo.

diretrizes
A partir do cruzamento das cartografias entre si e com todo o conteúdo discutido e acumulado ao longo do ano, cada equipe elaborou um conjunto de diretrizes, variando entre definições mais abrangentes e outras mais específicas dos territórios de cada grupo.



propostas

2019.2

Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.

OFICINA 8 - OBSERVAR, OUVIR

OF_5
Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.



propostas

2019.2

processo
Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.

OFICINA 9 - OBSERVAR, OUVIR

OF_6
Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.



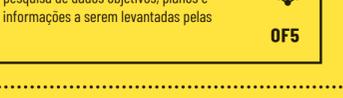
propostas

2019.2

propostas
Subdivididos em duplas e trios, os grupos elaboram propostas específicas a partir das diretrizes estabelecidas.

OFICINA 10 - OBSERVAR, OUVIR

OF_7
Subdivididos em duplas e trios, os grupos elaboram propostas específicas a partir das diretrizes estabelecidas.



propostas

2019.2

questões
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.

OFICINA 11 - OBSERVAR, OUVIR

OF_8
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.



propostas

2019.2

questões
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.

OFICINA 12 - OBSERVAR, OUVIR

OF_9
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.



propostas

2019.2

cartografias
Cada equipe ficou responsável por cartografar uma questão em toda a falha, compatibilizando os mapeamentos feitos pelas outras equipes em seus territórios.

OFICINA 13 - OBSERVAR, OUVIR

OF_10
Cada equipe ficou responsável por cartografar uma questão em toda a falha, compatibilizando os mapeamentos feitos pelas outras equipes em seus territórios.



propostas

2019.2

diretrizes
A partir do cruzamento das cartografias entre si e com todo o conteúdo discutido e acumulado ao longo do ano, cada equipe elaborou um conjunto de diretrizes, variando entre definições mais abrangentes e outras mais específicas dos territórios de cada grupo.

OFICINA 14 - OBSERVAR, OUVIR

OF_11
A partir do cruzamento das cartografias entre si e com todo o conteúdo discutido e acumulado ao longo do ano, cada equipe elaborou um conjunto de diretrizes, variando entre definições mais abrangentes e outras mais específicas dos territórios de cada grupo.



propostas

2019.2

lâminas
Individualmente, cada aluno compõe painéis-síntese a partir da reunião das imagens, textos e informações reunidas e elaboradas ao longo do ano, em torno dos 4 eixos definidos coletivamente.

OFICINA 15 - OBSERVAR, OUVIR

OF_12
Individualmente, cada aluno compõe painéis-síntese a partir da reunião das imagens, textos e informações reunidas e elaboradas ao longo do ano, em torno dos 4 eixos definidos coletivamente.



propostas

2019.2

processo
Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.

OFICINA 16 - OBSERVAR, OUVIR

OF_13
Aula com Cristiano Piton, artista visual e professor da Escola de Belas Artes. Discussão sobre processos pedagógicos e de experimentação editorial, com exposição de processos e orientação em cada equipe.



propostas

2019.2

propostas
Subdivididos em duplas e trios, os grupos elaboram propostas específicas a partir das diretrizes estabelecidas.

OFICINA 17 - OBSERVAR, OUVIR

OF_14
Subdivididos em duplas e trios, os grupos elaboram propostas específicas a partir das diretrizes estabelecidas.



propostas

2019.2

questões
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.

OFICINA 18 - OBSERVAR, OUVIR

OF_15
Num movimento de coletivização das informações e das definições, toda a turma se volta à elaboração das questões. Através da montagem de um painel coletivo em que fragmentos das cinco caixas são misturados e reunidos em torno de cada questão, define-se também os parâmetros para cartografá-las.



propostas

2019.2

to que atua dentro de um campo ampliado, e de pensar o processo de forma livre e plural, poderá nos indicar – a partir dos dissensos e dos tensionamentos permanentes, que consideram e reconhecem os conflitos e várias disputas de forças no campo disciplinar e na própria cidade – uma melhor compreensão da complexidade das cidades contemporâneas.

PAOLA B. JACQUES e THÁIS T. ROSA ⁷⁸

.....

A experimentação de que tratamos aqui não decorre da noção moderna de “experimento”. O método científico, como já comentamos, pressupõe uma neutralização do sujeito que o conduz, assim como demanda um rigoroso e reproduzível procedimento, de forma que possa ser analisado e repetido por pares e, a depender do resultado obtido, refutado ou validado. Esta forma de condução da produção do conhecimento é coerente com o estudo de fenômenos que podem ser medidos de maneira exata, como coeficientes de deformação de materiais construtivos ou o impacto do desenho de vias urbanas (largura, localização de semáforos, tipo de material) na fluidez dos fluxos de veículos que nela transitam. Esses conhecimentos técnicos, apesar de fundamentais ao desenvolvimento de determinados elementos que constituem a cidade, não são suficientes para pensá-la em toda a sua complexidade, de forma mais ampla, pois os processos que a constroem e transformam cotidianamente, como sabemos, não são exatos. Não é possível trabalhar nessa escala com os “universos controlados” exigidos pelo método científico para garantir que seja verificada a causalidade entre ação e resultado, pois a cidade é um conjunto complexo de dinâmicas socioespaciais de natureza contingente, em constante rearticulação de acordo com as forças em jogo. Para acessar tais dados imprecisos, é fundamental saber dialogar com a incerteza e com o acaso, desenvolvendo a habilidade de relacionar saberes técnicos e teóricos com os aspectos objetivos e subjetivos que se apresentam de maneira diferente a cada aproximação.

.....

A pesquisa exploratória em projeto de arquitetura e urbanismo ou o processo experimental de projeto como processo de pesquisa, como produção de conhecimento, é fundamental para dar suporte a um ensino

⁷⁸ JACQUES, P. B.; ROSA, T.T., op.cit., p. 191

de projeto menos simplista nos cursos de arquitetura e urbanismo, para que os futuros arquitetos urbanistas não usem o projeto somente como uma simples ferramenta acrítica para tentar resolver antigos problemas, problemas já dados, já formulados, mas que, ao contrário, habilitem os estudantes a pensar o projeto de forma crítica, como um instrumento capaz de problematizar novas questões, criar outras possibilidades, novas ferramentas e instrumentos, de formular novas metodologias e, também, de construir outras bases para novas demandas ainda não pensadas assim como inovadoras políticas públicas.

PAOLA B. JACQUES e THAÍS T. ROSA ⁷⁹

.....

Construímos nossos percursos cruzando leituras, estudos de caso e processos de criação coletiva dos quais participamos ou propusemos. Essas experiências metodológicas, artísticas e pedagógicas não estavam especificamente planejadas a priori, apesar de desde o princípio termos tido no horizonte a intenção de desenvolver a pesquisa nessa dupla via de alimentação entre prática e teoria. Alguns dos processos foram diretamente propostos como meios para melhor compreender questões teóricas que vínhamos cruzando na pesquisa, como o Atlas da Falha e o Atlas Perto de Lá, mas em outros casos tais questões apareceram como consequência natural da nossa imersão em tais questões, em trabalhos que desenvolvemos em colaboração com outros artistas e que as incorporaram naturalmente no processo.

Ao reunirmos essa diversidade de possibilidades de aproximação à cidade que entendemos conectadas por um modo de pensar por atlas, ou seja, por imagens, fragmentos e intervalos movidos no espaço pelo saber das mãos, não buscamos compor um modelo ou uma metodologia específica, que se possa reproduzir em diferentes contextos. Não procuramos em nossos processos de experimentação repetir uma mesma metodologia em situações diferentes, mas relacionar de maneiras diferentes um conjunto de referenciais a cada nova situação. Reconhecendo que são múltiplas e imprecisas as formas de aproximação possíveis, buscamos refletir sobre suas potencialidades enquanto facetas de um modo apreensão e narração que é em si múltiplo, contingente e impossível de definir de maneira objetiva. A cidade, em toda a sua heterogeneidade e movimento, re-

79 JACQUES, P. B.; ROSA, T.T., op.cit., p. 196

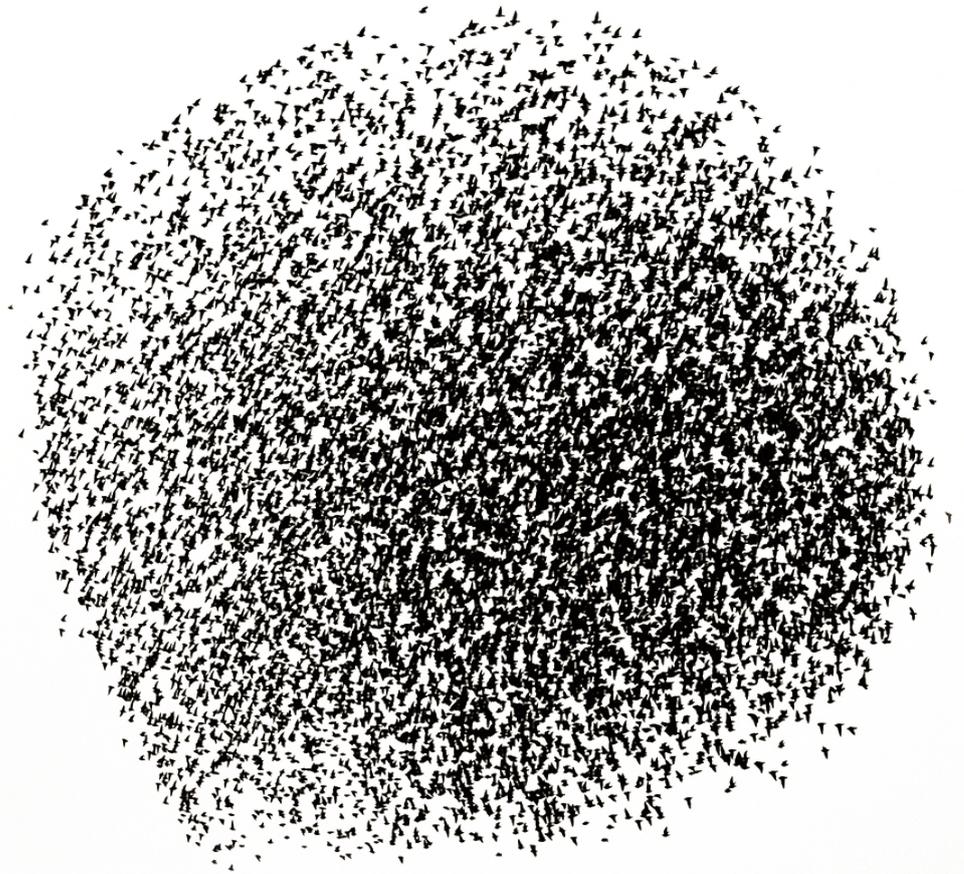
jeita os modelos que engessam as práticas, apesar das práticas de urbanistas e outros profissionais voltados a pensá-las serem tão afeitos a tais modos uniformizantes de ação e pensamento – o que explica em parte enormes problemas ocasionados por ações destes profissionais sobre a cidade.

.....

A dimensão da coletividade nestas experiências também é central e muito cara à nossa forma de pensar e fazer. A coletividade introduz no fazer a dimensão da alteridade que, quanto mais ampla a escala e mais heterogêneos os grupos, mais desafiadora se coloca. O pensamento, quando desenvolvido numa dimensão verdadeiramente coletiva, não corresponde às ideias de cada indivíduo, mas a algo que se constrói nos espaços entre cada um e por isso tende a se apresentar de maneira híbrida e nova, surgida da fricção entre ideias divergentes e convergentes, agenciando consensos e dissensos. Uma negociação difícil, que demanda um pacto coletivo em torno do fazer comum e um desprendimento dos objetivos individuais.

Nessas situações, as múltiplas projeções criadas por cada indivíduo a partir do seu próprio repertório, seus desejos e suas formas de expressá-los, ao serem lançadas sobre o objeto comum ao qual todos se voltam, borram a imagem refletida e confrontam o coletivo com o desafio de enfrentar uma nova imagem, de contornos difusos. Uma projeção desfaz a outra, coloca-a em questão, em movimento, produzindo uma espécie de borrão, imagem diversa daquela que cada indivíduo projeta a partir de sua perspectiva singular. Desse borrão coletivo surgem novas formas de imaginar que, quanto mais diversos forem os olhares, contrapor formas predeterminadas de projetar novas cidades.





inacabar



Em um dos manuscritos deixados por Aby Warburg, intitulado “Notas Fugidias” [*Flüchtige Notizen*], o pensador alemão levanta hipóteses sobre a organização do seu atlas. Nela, pares de números referentes a painéis do atlas apontam aproximações entre eles, seguidos de palavras indicando possíveis temas emergentes de cada encontro. Analisando a nota, Georges Didi-Huberman percebe que

[...] o que se procura construir permanecerá inelutavelmente fugaz, passageiro, transitório, volátil... Portanto sempre inacabado, sempre por recomeçar. As ideias se *difundem*, mas também *fogem*. Nessa dupla condição poderia resumir-se todo o estilo do pensamento warburguiano - seu talento, sua dor - no momento da tentativa de elaborar o atlas *Mnemosyne*.¹

Esse caráter ao mesmo tempo proliferante e fugidio das ideias é característico da forma de pensar que buscamos compreender nesta pesquisa, menos interessada em delinear contornos precisos para os objetos reunidos do que em encontrar relações entre eles. A todo momento esses processos apontam novas possibilidades de conexão e as constelações traçadas não param de se mover e se reconfigurar, guiadas por polaridades que se formam nos intervalos entre os fragmentos, quando aproximados. Concluir, fechar o trabalho, torna-se então quase uma impossibilidade. Chega a parecer uma incongruência com o próprio gesto de colocar o pensamento em incessante movimento. Resta-nos então buscar formas de *inacabar*, como alternativas para não interrompermos a dança.

Fomos percebendo ao longo do percurso a recorrência desse gesto. Alcançado de maneiras diferentes, algumas involuntárias e trágicas, outras intencionais e intuitivas, o inacabamento resulta de uma recusa do fixar que é própria de um pensamento guiado por mãos inquietas a manipular fragmentos heterogêneos e dispersos sobre uma mesa. O atlas warburguiano, por exemplo, tinha suas configurações momentâneas fixadas provisoriamente em painéis de madeira cobertos por tecido preto, nos quais se penduravam imagens por meio de pinças, garantindo o fácil intercâmbio entre elas. O registro mais conhecido dos painéis montados foi realizado postumamente em 1929, mesmo ano do falecimento do seu idealizador. Outros dois registros haviam sido feitos no ano anterior a pedido do próprio Warburg, como memória das configurações momentâneas do projeto.

¹ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2002], p.393-4

Os arranjos que vemos nestes registros apresentam não a ilustração ou explicação de uma teoria, mas um modo de pensar que é tornado visível. Warburg já tinha mais de 970 imagens montadas em 63 painéis quando morreu e estava apenas começando a encontrar cruzamentos entre eles, num processo de complexificação que não podemos saber onde chegaria. Não se pode dizer, no entanto, que o movimento dessas constelações ficou para sempre congelado no tempo, preso a esta última configuração. Suas idéias continuam a proliferar (e a fugir), quase 100 anos depois da interrupção prematura do projeto - na verdade, mais do que nunca.

Outra obra contemporânea ao *Atlas Mnemosyne* e muito próxima - tanto metodológica quanto epistemologicamente - da forma como lança seu olhar sobre a história, é o *Trabalho das Passagens* [*Das Passagen-Werk*], de Walter Benjamin. Também inacabado por conta da morte do seu autor, o trabalho reúne mais de 4 mil fragmentos, entre textos, comentários e citações, colecionados por Benjamin nos anos 1920 e 1930 e encontrados na Biblioteca Nacional de Paris após o fim da Segunda Guerra Mundial. Benjamin colocou sua vida no limite do risco para avançar nessa pesquisa, adiando sua fuga da capital francesa ocupada pelo regime Nazista, para finalmente tentar uma malsucedida e trágica tentativa de escape, quando, detido na fronteira entre a França e a Espanha, se suicidou. O monumental trabalho ficou, assim, sem uma montagem definitiva, das muitas indicadas pelos agrupamentos de manuscritos sinalizados por uma intrincada codificação. O que conhecemos hoje, apesar das conjecturas sobre as possíveis publicações que resultariam de partes do conteúdo maior, no entanto, não deixa de ser altamente coerente com os pressupostos metodológicos e teóricos que permeiam o pensamento benjaminiano.

Jeanne-Marie Gagnebin nota que em *O Narrador* (1936), Benjamin apresenta uma "teoria antecipada da obra aberta"², posteriormente desenvolvida de forma notória e muito difundida por Umberto Eco. Para Benjamin, assim como para Eco, "a profusão de sentido, ou, antes, dos sentidos, [que uma obra ou história aberta provocam] vem [...] de seu não acabamento essencial". Cada história seria assim "o ensejo de uma nova história"³, assim como cada obra de uma outra obra, num

² GAGNEBIN, Jeanne-Marie **Walter Benjamin ou a História Aberta**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I* - Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.12

³ *Ibid.* p.13

movimento inesgotável e proliferante de novas relações. Em *Obra aberta*⁴, de 1962, Umberto Eco reflete sobre a abertura poética da mensagem artística que, apesar de ser uma característica intrínseca de toda obra de arte, apresenta-se como interesse específico em muitas experimentações da primeira metade do século XX. Nesse período, esse aspecto da abertura se coloca para muitos artistas como premissa fundamental para a construção de suas obras. Segundo Eco, um dos elementos centrais nessas criações é a ambiguidade da mensagem, que permitiria ao fruidor acessá-la a partir do seu próprio repertório, contexto sócio-cultural e visão de mundo. Cada execução, leitura, exibição ou interpretação realizaria a obra de maneira renovada e permitiria a sua inteira fruição, apesar de, ao mesmo tempo, nunca esgotá-la do ponto de vista das suas infinitas possibilidades de combinação. Com discursos poéticos dotados de uma capacidade de "reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos", essas "obras em movimento" seriam, antes, um

"campo" de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de "leituras" sempre variáveis; estrutura, enfim, como "constelação" de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas.⁵

Um dos reconhecidos precursores desse tipo de gesto criativo foi Marcel Duchamp. Desde o início dos anos 1910, o artista francês se voltou radicalmente contra o caráter estático e puramente visual (ou "retiniano", como chamava) da pintura, abandonando essa forma de expressão para experimentar possibilidades de composição da obra de arte como campo aglutinador de ideias. Mais do que pensamentos expressos ou representados por uma imagem, suas obras eram concebidas como meios para compartilhar e provocar o pensamento. Duchamp fazia isso preservando rigorosamente o caráter lacunar e ambíguo da mensagem, ao mesmo tempo que introduzia sutis (e muitas vezes irônicas) provocações visuais e textuais. As caixas⁶ que criou desde 1914 até o fim da vida inspiraram algumas das experiências realizadas por nós e reunidas nesta pesquisa, inclusive, em

⁴ ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1962].

⁵ Ibid. p.150

⁶ ver *AS CAIXAS DE DUCHAMP* - p. 100 > MD.01-MD.08 < 101

certa medida, sua materialização neste volume. Ao apresentar seu pensamento por meio de fragmentos dispersos, o artista desloca o público do papel de espectador passivo ao papel de montador. Implicado ativamente na composição da obra, o fruidor-montador realiza a obra em ato, num espaço intersticial e mental, que surge através do choque entre os elementos disparadores apresentados pela obra e o repertório pessoal de cada um. O pensamento se expande, assim, em múltiplas e imprevistas direções.

Duchamp trabalhou por mais de 8 anos na elaboração do seu mais conhecido trabalho, um totem de vidro de grande formato, intitulado *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (*A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, 1915-1923). Considerada pelo artista como um texto, ou um “acúmulo de idéias”⁷, a obra consumiu grande esforço intelectual e físico até ser declarada “oficialmente inacabada”. Essa decisão, longe de uma desistência, possibilita a criação, segundo Octavio Paz, um “espaço aberto que provoca novas interpretações e que evoca, em seu inacabamento, o vazio em que se apoia a obra”⁸. Este vazio, ainda segundo Paz, é o que traz a especulação para o centro da experiência de fruição. Não à toa, a obra, junto com a Caixa Verde (*Boîte Verte*, 1934), que traz notas a respeito das ideias condensadas no vidro, constitui um dos mais interpretados e especulados enigmas artísticos do século XX. Um enigma sem solução e, logo, sem fim.

O fotógrafo italiano Luigi Ghirri⁹, por sua vez, se lança ao desafio de percorrer outro enigma: aquele que se firma diante dos seus olhos na intrincada sobreposição entre o real e sua representação - ou imaginação - por meio da fotografia. Sua matéria prima fundamental é a paisagem urbana e o artista tenta adentrar as camadas de imagens que se sobrepõem diante dos nossos olhos ou são gravadas em nossa mente, para construir com elas novas paisagens. Do choque entre os estratos colapsados por suas engenhosas composições, uma terceira imagem se forma na mente do espectador, denunciando a existência de dimensões invisíveis a olhos menos treinados ou atentos. Ghirri realiza sua investigação percorrendo caminhos paralelos, explorando diferentes aspectos ao construir séries temáticas que, longe de serem estáticas ou definitivas, se entrecruzam a todo momen-

⁷ TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: Uma Biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 328.

⁸ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 (1968), p. 54.

⁹ ver *LUIGI GHIRRI: A CIDADE ENTRE O ALBUM E O ATLAS* - P. 64 > LG.01 - LG.12 < 65.

to. Segundo Ghirri, essas séries funcionavam como uma espécie de “reservatório”, em que as imagens eram relacionadas por temas, mas nunca se esgotavam em um só contexto. Esses “campos de pesquisa” que se acumulavam em caixas no seu atelier, contendo não apenas fotografias feitas por ele, mas também todo tipo de imagens extraídas de livros, revistas, catálogos, panfletos, postais, etc., representavam um “estímulo para desdobramentos futuros, para o cruzamento de novos tipos de relações”¹⁰.

A cidade é também a principal fonte que alimenta dois outros trabalhos de fotógrafos brasileiros que reunimos aqui: o *Atlas fotográfico da Grande São Paulo e arredores*¹¹, do paulistano Tuca Vieira e *Ressaca Tropical*¹², do pernambucano Jonathas de Andrade. Apesar de partirem de pressupostos, metodologias de trabalho, contextos urbanos e temporalidades distintas, os três fotógrafos (Ghirri incluso) trazem em seus trabalhos o interesse comum de pensar suas cidades natais a partir de montagens de fragmentos da paisagem urbana fotografada. Se por um lado Vieira tenta realizar um multifacetado, exaustivo e sempre incompleto retrato da cidade de São Paulo, fotografando-a por centenas de ângulos nos mais distintos e distantes pontos do seu território, Jonathas de Andrade se dedica a escavar camadas mais profundas do inconsciente coletivo da cidade de Recife, por meio de imagens de arquivo, acervos pessoais, documentos públicos e fotografias próprias. Ambos os trabalhos se constituem, apesar de suas diferenças fundamentais, como conjuntos de imagens em constante recombinação, a cada nova exposição ou publicação realizada em espaços arquitetônicos ou editoriais diferentes. Propõem, assim, não ilustrar ou impor uma ideia ou leitura explícita da cidade, mas promover uma experiência de fruição em que o público é convidado a percorrer compor seus próprios espaços imaginários, de maneira sempre renovada, ao colocar-se em movimento, seja pelo andar ou pelo folhear. O aspecto inacabado (ou inesgotável) desses trabalhos, assim como na obra de Luigi Ghirri ou mesmo em Marcel Duchamp, é alcançado não pela impossibilidade de concluí-los, mas pelo passo atrás que é dado por seus autores e que torna possível outras caminhadas imprevistas.

O principal sintoma que emerge das montagens propostas por *Ressaca Tropical*

¹⁰ GHIRRI, L. *Interior Italiano* (1984). In: GHIRRI (2013), p.255.

¹¹ ver *ATLAS FOTOGRÁFICO DA GRANDE SÃO PAULO E ARREDORES*, p. 114 > SP.01 - SP.08 < 115.

¹² ver *RESSACA TROPICAL*, p. 104 > RT.01 - RT.08 < 105.

é o próprio inacabamento da cidade, em suas sucessivas promessas de futuro e renovação, nunca plenamente concretizadas. O desejo moderno de planejamento racional, as promessas de desenvolvimento, quando confrontadas à força selvagem da natureza tropical, transformam-se diante dos nossos olhos em exuberantes ruínas. Um processo que, observado de forma anacrônica ao serem sobrepostos vários tempos numa mesma montagem, mostra uma cidade que avança por meio de sucessivos tropeços. Os fragmentos que resultam da concretização parcial de cada tempo sonhado, frustrado ou abandonado coexistem na paisagem da cidade como sobrevivências de outros tempos e podem nos falar de maneira profunda sobre os processos que a construíram e constroem, como lembra Paola Berenstein Jacques:

Essa coexistência de diferentes tempos está evidente na materialidade da própria cidade, uma vez que, no tempo do “agora”, estão presentes as sobrevivências do “outrora”, reminiscências, por vezes, de futuros não realizados, mas não de um passado materializado que segue uma cronologia linear (*continuum*). São passados ou futuros, que irrompem, emergem no presente e provocam esse choque, uma faísca (lampejo ou relâmpago), de tempos heterogêneos. Em ruínas arquitetônicas, por exemplo, temos resquícios de diversos tempos: de diversos planos de futuro, passados, que acompanham a história do lugar, materializados ou idealizados; de diferentes temporalidades, associadas às práticas urbanas; de planos de futuros no presente, que não param de irromper. O passado, o “outrora”, permanece um espaço de luta e de tensão no presente, no tempo do “agora”, mas também nos sonhos de futuro, mesmo aqueles passados. Trata-se de confrontar a linearidade temporal ao explicitar o encontro conflituoso (que gera faíscas) do “outrora” com o “agora”, que permite sobrevivências e tensões de outros tempos.¹³

O inacabamento é, assim, uma condição da própria cidade e a montagem, característica fundamental do pensamento mobilizado pelos atlas no recorte que propomos aqui, permite manter em constante movimento o nosso pensamento acerca desse objeto que não para também de se transformar. Não podemos falar da cidade de maneira estática, definitiva, pressupondo articulações e sínteses unívocas que engessem a compreensão dos seus processos. Principalmente em

¹³ JACQUES, 2020, p. 388

contextos como o brasileiro, em que a precariedade confronta radicalmente as mais eloquentes manifestações da atividade especulativa do mercado imobiliário (quase sempre estando tais processos fortemente relacionados), a paisagem das cidades é uma montagem heterogênea em cotidiana transformação, fazendo colidirem diante dos nossos olhos as imagens de ruínas, barracos e arranha-céus. A dinâmica das favelas, sua aparente desordem, é a própria expressão do inacabamento, como também observa Jacques:

A desordem aparente pode ser o resultado de uma ordem que muda rápido demais, e o desequilíbrio, o de um equilíbrio dinâmico [...] O movimento constante faz o fim permanecer indeterminado. O inacabado se impõe, a ordem é incompleta e mutável. É um movimento em potencial em direção à completude ou algo como a incerteza de futuro e a sugestão de inúmeras possibilidades de prolongamento. O inacabado incita à exploração, à descoberta.¹⁴

Pensar a cidade por atlas, da forma como buscamos elaborar por meio das aproximações propostas neste trabalho, seria então uma atividade em constante estado experimentação, ao mesmo tempo que se busca constituir acúmulos a partir das experiências realizadas e transformar - desmontando e remontando - o que se vai acumulando. Não se trata, como já dissemos, de um conhecimento que se aplica de maneira modelar ou definida a priori, repetindo uma mesma abordagem em diferentes contextos. É, ao contrário, sobretudo uma forma de reunir pessoas e conhecimentos, de cruzá-los e transmiti-los, como exercício de elaboração de sínteses parciais que vão se acumulando para futuras re-elaborações. É antes um modo de compreender o tempo dos processos que se acumulam na cidade e buscar através da atitude experimental e crítica formas sempre renovadas de ler e imaginar cada contexto urbano a partir das suas próprias contingências. Sobre os dois atlas desenvolvidos na cidade de Verona¹⁵, seus organizadores Alessia de Biase e Piero Zanini esclarecem:

Este atlas não deve ser entendido como exaustivo [no sentido de completo, minucioso], mas como um instrumento para começar a conversar, provavelmente sem iniciativas ou referências importantes, mas a tarefa

¹⁴ JACQUES, 2003, p. 43

¹⁵ ver *ATLAS# VERONA*, p. 132 > AV.01 - AV.12 < 133.

de completá-lo está, em certo sentido, em contínuo desenvolvimento e pensada para aqueles atores que poderão utilizá-lo como ferramenta de trabalho.¹⁶

Mais do que fins em si mesmos, então, tais atlas seriam antes meios, ou mesmo pontos de partida, como ressaltam de Biase e Zanini. Seriam suportes que permitem e provocam ações, reuniões, conversas, reflexões, cruzamentos e aproximações das quais surgem novas ideias sobre o passado, o presente e o futuro das cidades. Não precisam, dessa maneira, necessariamente serem concluídos. O Atlas da Falha, que realizamos como “campo” desta pesquisa e serviu como fio condutor das atividades desenvolvidas em todo o ano letivo do Atelier V de planejamento urbano na graduação da FAUFBA, curiosamente resultou inacabado. Um impasse final se colocou no último dia, quando se concretizaria sua versão impressa, longamente planejada e já com todos os arquivos de impressão elaborados por toda a turma. A recusa em imprimir o trabalho por parte de uma parcela da turma trouxe à tona importantes problemas e conflitos enfrentados ao longo do curso, evidenciando questões latentes que acabaram por se manifestar por meio dessa recusa. O processo decorrido por todo o ano, no entanto, não foi compreendido pelo corpo docente ou discente como inválido, nulo ou incompleto, por conta desse passo não dado. Assim como o atlas impresso serviria para debater questões pertinentes relativas à área estudada, sua não impressão levantou outras questões e uma reflexão longa e urgente acerca de questões como coletividade, colaboração, autonomia, frustrações e prioridades, entre outras, envolvidas no processo de formação acadêmica e que também repercutem na própria atividade profissional futura.

Para este *atlas-dissertação*, por sua vez, o inacabamento se apresentou como condição necessária para a sua momentânea materialização nesta síntese parcial, um instantâneo de um processo de pensamento e pesquisa que pretendemos continuar a movimentar dentro e fora da academia. As as decisões editoriais envolvidas, como a forma de encadernação, os formatos, tipos de papéis e modos de elaborar e organizar os conteúdos de cada parte do trabalho estão permeadas por este gesto que busca não impedir o movimento das ideias aqui mobilizadas e, além disso, potencializar a sua imprevista movimentação e expansão por parte

¹⁶ BIASE, Alessia de; ZANINI, Piero; CATTAPAN, Nico (dir.). **Atlas#2 Verona**: La dimensione urbana delle fortificazioni. Verona: LAA Recherches, 2018b, p.13 (tradução nossa)

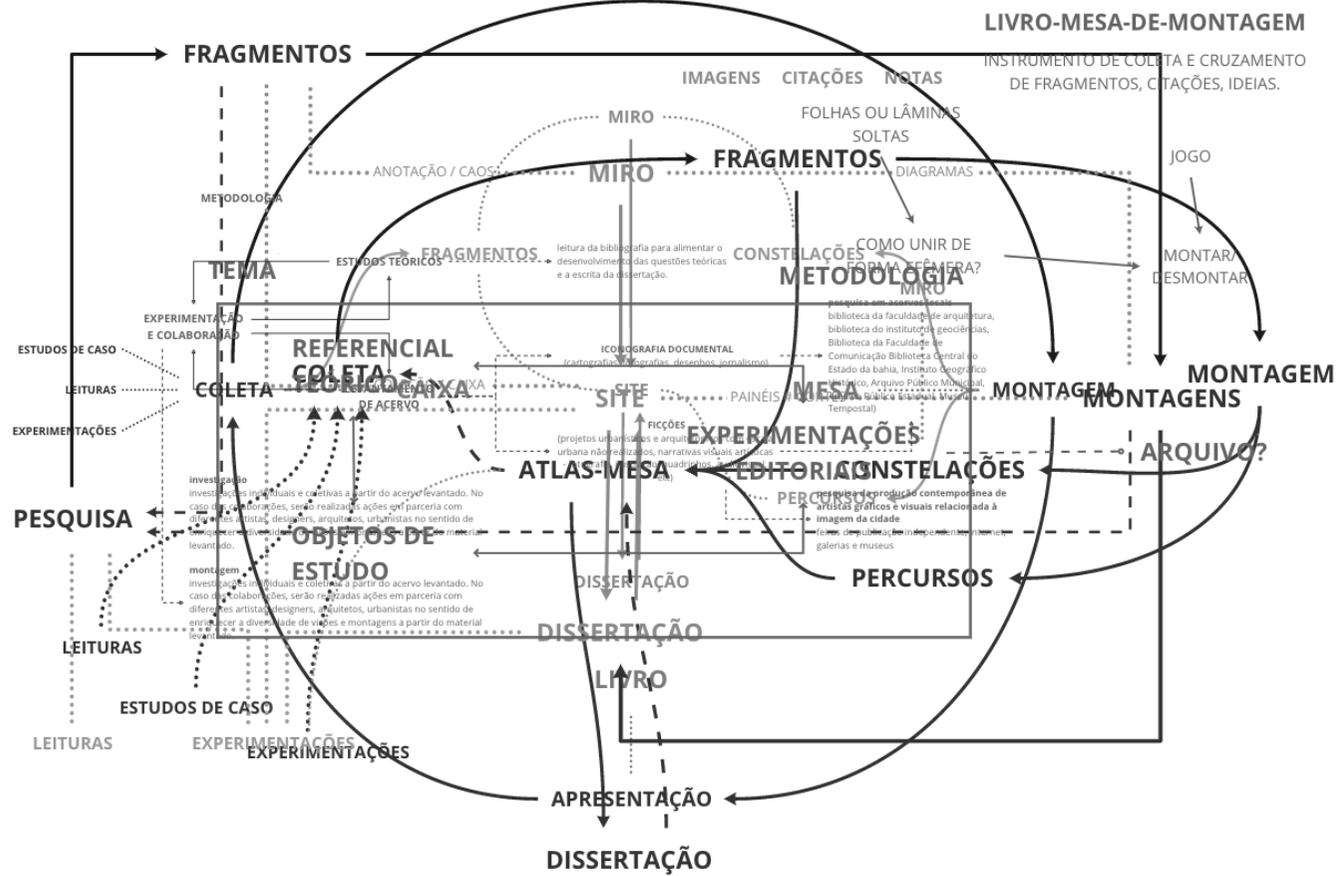
de cada leitor que tenha acesso ao trabalho. Entendemos que, ao contrário de ser um instrumento para o ordenamento do pensamento, nossa ideia atlas seria antes a de uma "cartografia das linhas de fuga assim como das linhas de força, das coerências, das encruzilhadas, dos pontos de referência, mas também dos obstáculos e dos caminhos transversais"¹⁷. Nesse emaranhado de ideias fomos distinguindo os nós, as costuras, os buracos e os fios que poderíamos (ou precisaríamos) deixar soltos, para que sempre novas imagens de pensamento pudessem se atar em futuras tessituras. Inspirados pelo movimento que sucede a explosão e coloca saberes estabilizados em movimento de expansão, procuramos

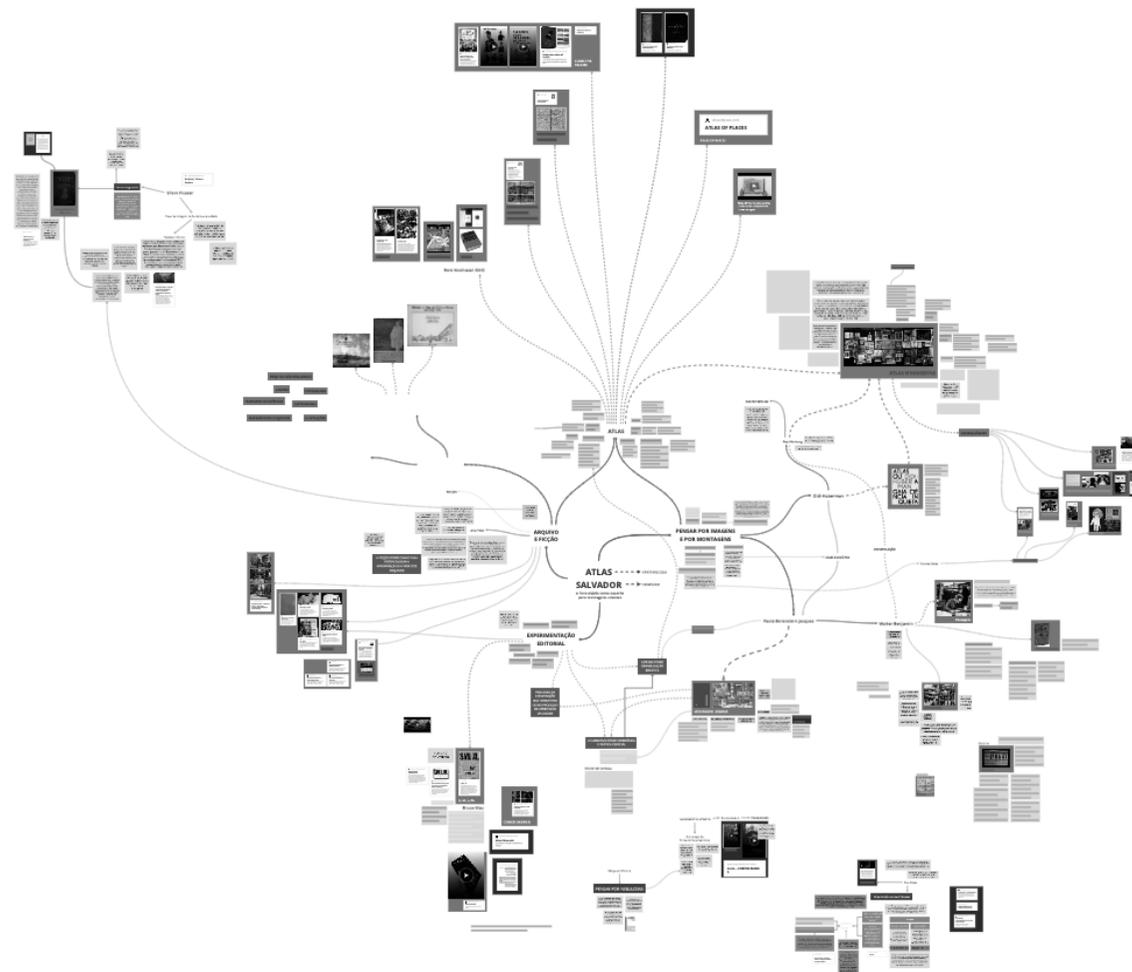
[...] reconhecer no saber uma *força* e não apenas um conteúdo mais ou menos objetivo e mais ou menos formalizado. [...] compreender as coisas como pássaros que não desejaríamos fixar num uso demasiado convencional, numa gaiola da nossa linguagem e das nossas categorias de pensamento. [...] *consentir a aparência dos fenômenos* e, por conseguinte, [...] "ser capazes de ficar acima da moral, e não só de ficar com a rigidez ansiosa de alguém que está sempre com receio de escorregar e cair, mas também de pairar e brincar acima dela". [...] enfim, [...] ser artistas, [...] prolongar a "duração do sonho", tornar-se "sonâmbulo do dia", [...] algo como uma dança livre do pensamento.¹⁸

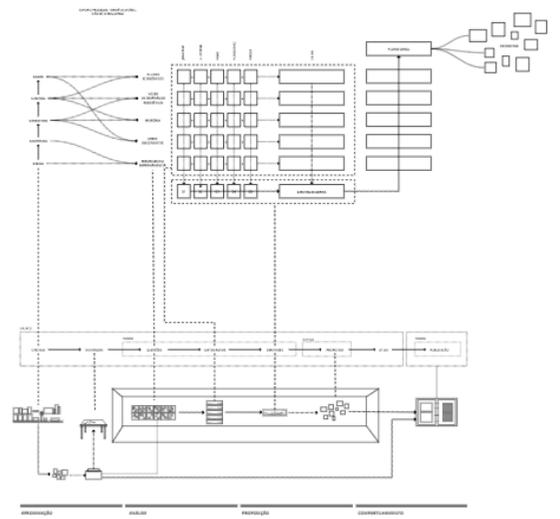
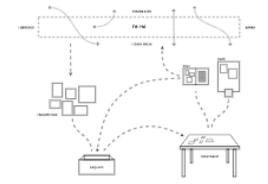
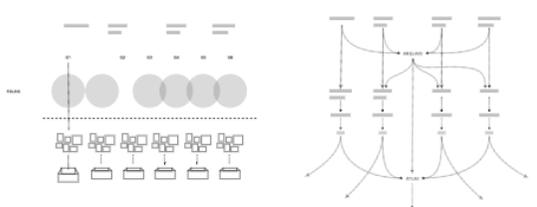
¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013 [2011], p. 173

¹⁸ Ibid. p. 97

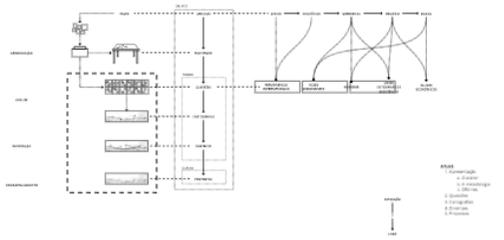
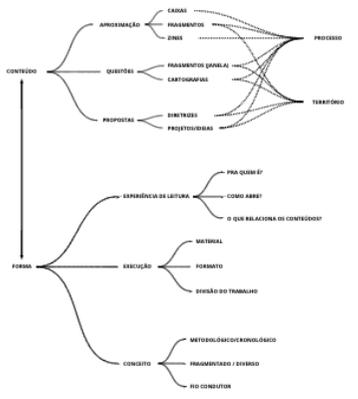


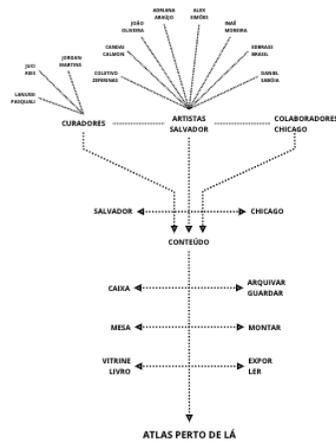
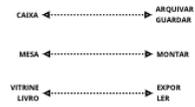
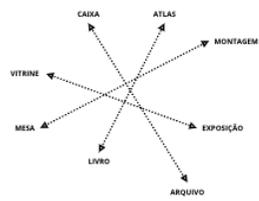


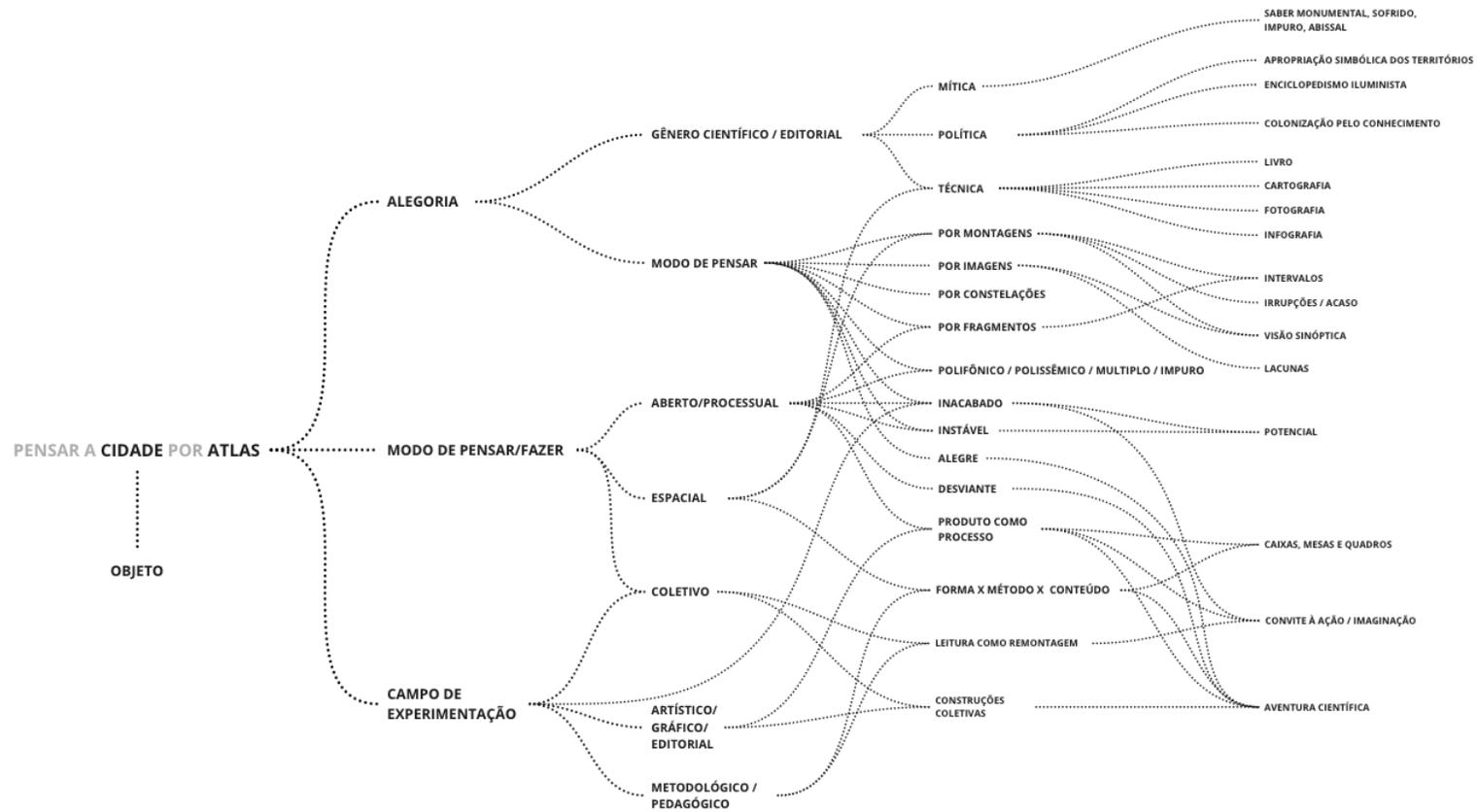


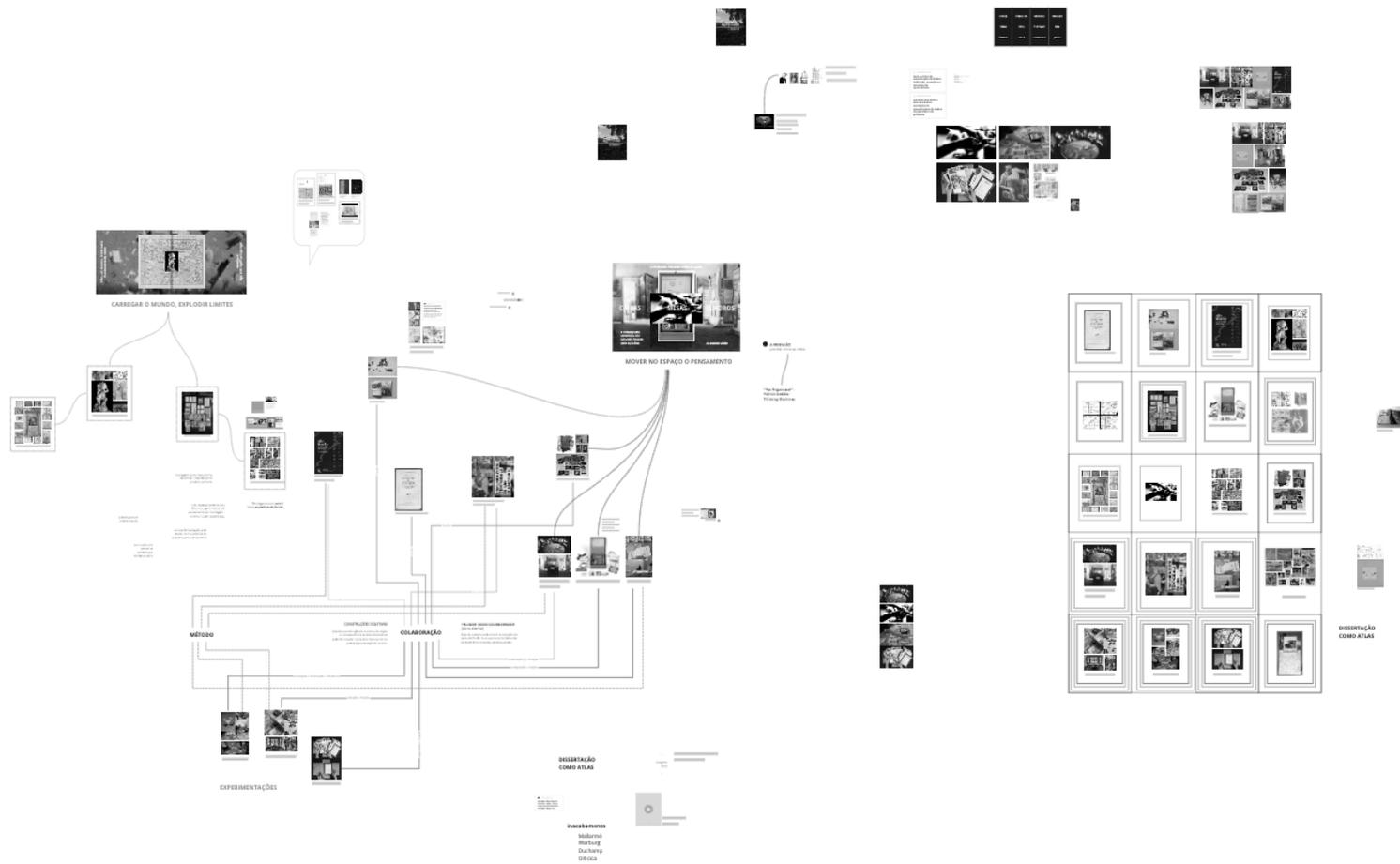


ATLAS









REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg e a ciência sem nome**. In: Revista Arte & ensaios, v. 1, n. 19, Rio de Janeiro, p. 132-143, jan. 2009 [1975].

ALMEIDA JUNIOR, Dilton Lopes de. **À margem**: Diante da poesia, diante da cidade. 2017. 312 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2017.

ANDRADE, Jonathas de; GOUVÊA, Cristina Lino. **Ressaca Tropical**. In: 8º Seminário Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/174.pdf>>. Acesso em 17/08/2020.

ANDRADE, Jonathas de. **Ressaca tropical**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

ANTONINA, Derzhitskaya; GOLOTUK, Dmitry; . **Jean-Luc Godard (2018)**: Words Like Ants. MUBI, 25 JAN 2019 - disponível em <<https://mubi.com/notebook/posts/jean-luc-godard-2018-words-like-ants#15>>. Acesso em 15/07/2019.

ARMSTRONG, David. **Political anatomy of the body**: medical knowledge in Britain in the twentieth century. Cambridgeshire: Cambridge University Press; 1983.

ARMSTRONG, Helen. **Teoria do Design Gráfico**. Tradução: Marcondes, Claudio Alves. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. (Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 [anos 1920-30].

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, p.179-212, 1994 [1936].

_____. **Surrealismo**: o último instantâneo da inteligência européia. In: Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas; v. 1. São Paulo: Brasiliense, p. 21-36, 1994 [1929].

BIASE, Alessia de ; JACQUES, P. B. ; **Paola Berenstein Jacques entrevista Alessia de Biase**. In: ReDObRa , v. 10, p. 5-21, 2012.

BIASE, Alessia de; ZANINI, Piero. (dir.). **Atlas#1 Verona**: Explorações temporais de um bairro. Verona: LAA Recherches, 2018a.

BIASE, Alessia de; ZANINI, Piero; CATTAPAN, Nico (dir.). **Atlas#2 Verona**: A dimensão urbana das fortificações. Verona: LAA Recherches, 2018b.

BORGES, J.L. **O Aleph**. In: Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 1. São Paulo: Globo, p. 591-700, 1999 [1949].

_____. **O Livro**. In: Borges, Oral - Obras completas de Jorge Luis Borges, volume 4. São Paulo: Globo, p. 189-197, 1999 [1978].

BRAUN, Georg et al. **Civitates Orbis Terrarvm**. Coloniae Agrippinae: apud Petrum à Brachel, sumptibus auctorum, 1612-1618. Disponível no arquivo online da Library of Congress, em: <www.loc.gov/item/2008627031/>.,

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Adrar**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Adrar-oasis-Algeria>>. Acesso em 20/12/2020.

_____. **Gerardus Mercator**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Gerardus-Mercator>>. Acesso em 14/10/2020.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**: Journeys in art, architecture, and film. London: Verso, 2018 [2002].

CADÔR, Amir Brito. **Enciclopédismo em Livros de Artista**: um manual de construção da Enciclopédia Visual. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Belo Horizonte: Escola de Artes Visuais/ UFMG, 2012.

CALDAS, Waltércio. **Manual da Ciência Popular**. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1982], p.4

CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer livros**. Trad. Amir Brito Cadôr. C/ Arte. Belo Horizonte, 2011 [1975].

CASTRO, Teresa. **La pensée cartographique des images**. Lyon: Aleas, 2008.

_____. **Percorrer e Possuir o Mundo**: Os Atlas De Imagens e a experiência epistemológica Do Olhar. Cadernos de História da Ciência, p 36-56, 2015.

CAÚLA, Adriana. **Trilogia das utopias urbanas**. Salvador: Edufba, 2019.

COUTO, Mia. **Escrever e saber**. In: Material Educativo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo – Caderno 2: Narrativa e Incerteza. São Paulo: Fundação Bienal, 2016. [online] Disponível em <<http://www.bienal.org.br/publicacoes>>. Acesso em 11/11/2020.

COSTA, Francisco de Assis da. **Atlas Histórico de Cidades: a cidade como objeto de investigação**. Cadernos PPG-AU FAUFBA. IV, p. 7-8, 2007.

_____. **Imagem e experiência de apreensão da cidade**. In: JACQUES (et. al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, p. 52-82, 2015a.

_____. **Relato de uma escrita possível**. In: JACQUES (et.al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo III. Salvador: EDUFBA, p. 91-113, 2015b.

_____. **Atlas histórico de cidades: Cidades Capitais. Evolução urbana recente de Salvador, 1945-2004**. Disponível em: <<http://xcosta.arq.br/polis/atlasbr.htm>>. Acesso em 19/03/2018.

DERDYK, Edith. **A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro**. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164 - 173, mai. 2012.

DÍAZ GARRIDO, Mercedes. **Pensamiento visual en Patrick Geddes**. In: EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica, p. 256-265. Março, 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/315999689_Pensamiento_visual_en_Patrick_Geddes>. Acesso em 13/08/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **ATLAS ¿como llevar el mundo a cuestras?**. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-foL_es-002-Atlas.pdf>. Acesso em 15/09/2018.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. I.], p. 206-219, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em 27/07/2019.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013 [1990].

_____. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta.** Tradução Renata Correia Botelho e Ruy Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013 [2011].

_____. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg . Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [2002].

_____. **The light footsteps of the serving girl** (Knowledge of images, eccentric knowledge). Conferência no Colégio das Artes de Coimbra. 28 de Março de 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/97822615>>. Acesso em 05/03/2019.

_____. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Ed. 34, 2016 [2013].

_____. **Cascas.** São Paulo: Editora 34, 2017 [2011].

ECO, Umberto. **Obra Aberta:** forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1962].

FARIAS, Agnaldo. **Tuca Vieira mostra levantamento de imagens para mapear São Paulo.** Folha de São Paulo, São Paulo - SP, 11 de setembro de 2016. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/09/1811714-tuca-vieira-mostra-levantamento-de-imagens-para-mapear-sao-paulo.shtml>>. Acesso em 15/10/2020.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Rafael Cardoso (org). Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A dúvida.** São Paulo: Annablume, 2011 [anos 50-60]

_____. **Meu Atlas.** In: Flusser Studies, n. 14, Novembro 2012. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-meu-atlas.pdf>>. Acesso em 17/11/2020.

_____. **Gestos.** São Paulo: Annablume, 2014 [1991].

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I - A vontade de Saber.** Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **Em defesa da sociedade.** Curso no Collège de France (1975-1976); Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Segurança, Território e População:** Curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão, 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin ou a História Aberta.** In: Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I - Trad. Rouanet, S. P. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O método desviante.** 2006. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_0_metodo_desviante.pdf>. Acesso em 15/12/2020.

GAGNEBIN, J. M.; JACQUES, P.B.; BRITTO, F.D. **Redobra entrevista Jeanne Marie Gagnebin.** In: Redobra 14. Ano 5. Salvador: Laboratório Urbano, p. 13-17, 2014.

GHIRRI, Luigi, 1943-1992. **Pensar por imagens: Ícones, paisagens, arquiteturas /** Luigi Ghirri - São Paulo: IMS, 2013.

_____. **El Mapa y El Territorio.** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

GUARDIA BASSOLS, M; OYÓN, J.L; MONCLUS, F.J. (Dir). **Atlas Histórico de Ciudades Europeas.** vol. I: Península Ibérica. Barcelona: CCCB/ Salvat Editora, 1994.

_____. **La Historia Urbana.** Revista AYER. Capítulo: Los atlas de ciudades entre la descripción y la comparación. El Atlas Histórico de Ciudades Europeas. Marcial Pons editor, Madrid, 1996

HARLEY, Brian. **Mapas, saber e poder.** In: Confins [Online], 5 | 2009, posto online em 24 de abril de 2009. Disponível em: <<http://confins.revues.org/index5724.html>>. Acesso em 15/10/2018.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses.** Estudo e Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.104

JACOB, Christian. **La Carte, la mappemonde et l'atlas:** Entre le visible et l'intelligible. In: Le Temps De La Reflexion 1989: Le Monde. França: Éditions Gallimard, 1989

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: Edufba, 2014.

_____. **Montagem urbana**: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, P. (et. al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo IV – Memória, narração, história. Salvador, EDUFBA, p. 66-75, 2015

_____. **Montagem de uma outra herança**: urbanismo, memória e alteridade. Tese acadêmica em substituição ao memorial para promoção ao cargo de Professor Titular. Salvador, 2018

_____. **Fantasmas Modernos**: montagem de uma outra herança v.1. Salvador: EDUFBA, 2020.

JACQUES, P. B.; DRUMMOND, Washington. **Caleidoscópio**: processo pesquisa. In: JACQUES, P. (et. al) Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea. Tomo I – Experiência, Apreensão, Urbanismo, EDUFBA, 2015, p. 11-28

JACQUES, P. B.; ALMEIDA JUNIOR, D. L.; QUEIROZ, I. G.; CASTRO, C.; CHAVIER, J.; VIEIRA, L.; WAN-DALL, O. A. **Temporalidades**. In: JACQUES, P. (et. al) CORPOCIDADE 5 - caderno de resumos. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2016. v. 1, p. 294-349.

JACQUES, P. B.; ROSA, Thaís Troncon. **Desvios e Limiares**: o ensino de urbanismo e projeto urbano como campo de experimentação. In: BALEM, T. (Org.). Bloco 13: o ensino e a prática do projeto. Nova Hamburgo: FEEVALE, p. 184-203, 2017.

KOPENAWA, D.e ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MALTZ, Rony. **A cidade nunca está pronta**: Jonathas de Andrade constrói seu livro a partir de ruínas. In: Revista ZUM, Instituto Moreira Salles, 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/livros/ressaca-tropical/>>. Acesso em 15/11/2020.

MANOVICH, Lev. **Introduction to Info-Aesthetics** (2008), p.2. Disponível em: <<http://manovich.net/content/04-projects/060-introduction-to-info-aesthetics/57-article-2008.pdf>>. Acesso em 25/10/2020.

MERCATOR, Gerhard, Rumold Mercator, and Lessing J. Rosenwald Collection. **Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mvndi et fabricati figvra**. Dvisbvrgi Clivorvm, 1595. Disponível no arquivo da Library of Congress, <www.loc.gov/item/map55000728/>. Acesso em 10/03/2020.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **Cidade passo**. Conversações entre arte, design e etnografia. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

PAIVA, Ana Paula M. de. **A aventura do livro experimental**. São Paulo: Autêntica Editora, 2010.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 (1968).

RAMIN, M.-J. Atlas et l'Atlas. In: **Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest**. Tome 84, número 1, p. 531-539, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RIBEIRO, Tiago N.; SABÓIA, Daniel; STEQUE, Fábio; ALMEIDA, Patricia. **Terra Quente**. Salvador: TANTO, 2019.

SABÓIA, Daniel; ALMEIDA, Patricia ; STEQUE, Fábio. **ITAPAGIP3**. Trabalho Final de Graduação - Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Ricardo Luís. **Elogios à inutilidade**: A incorporação do Trapeiro como possibilidade de apropriação e leitura da Cidade e sua alteridade urbana. Tese de Doutorado. PPGAU/Mackenzie. São Paulo: 2017.

SILVEIRA, Paulo Antônio. **A página violada**: Da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

_____. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS: Porto Alegre, 2008. p. 309

SIMÕES, Alex; ALMEIDA, Patricia; SABÓIA, Daniel; STEQUE, Fábio. **No meu corpo o canto**: #experimentoscomletrasurbanas. Salvador: TANTO, 2020.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. In: _____. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 15-29, 2020 [1964].

STIERLI, Martino. **Montage and the metropolis**. Architecture, Modernity, and the Representation of Space. New Haven; London: Yale University Press, 2018.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: Uma Biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TREVISAN, Ricardo. **Pensar por atlas**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.46-69, 2018.

VELLOSO, Rita. **Pensar por constelações**. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, p.101-121, 2018.

WAIZBORT, Leopoldo. **Apresetação**. In: WARBURG, A. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, p.14-25, 2015.

WARBURG, A. **Introdução à Mnemosine**. In: WARBURG, A. *História de Fantasma para Gente Grande*. São Paulo : Cia das Letras, p.363-375, 2015 [1929]

WILLIARD, Lisa Jayne. **What is an Atlas?** An Historical Overview and Comparison of Use Between the Netherlands and the United States, and a Recontextualization for 21st Century Design. Thesis (Master of Fine Arts with a Major in Communication Design) - Texas State University, 2017.

ZACAGNINI, Carla. **CORRESPONDÊNCIA #1**. 4 FEV 2020. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/7410>>. Acesso em 15/10/2020.