



COLEÇÃO DE FOTOGRAFIAS E RASTROS DA CIDADE

Tatiana Pontes de Oliveira¹

Resumo

Este artigo busca discutir a relação entre a fotografia e a cidade a partir de aproximações com o pensamento de Aby Warburg. Para tal, apresenta os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, como delineados pelo autor, o Atlas *Mnemosyne* como um modo de pensamento visual e traça relações entre esses conceitos e o ato de colecionar, como pensado por Walter Benjamin. *Mnemosyne* se constrói pela dinâmica de conflito própria da *Nachleben*; o gesto de colecionar é fundamentado numa tensão entre ordem e desordem; e a fotografia é uma linguagem essencialmente ambivalente, caracterizada por sua vocação de registro e simultânea transfiguração do real. Assim, busca-se refletir sobre as possíveis relações e tensões entre esses elementos.

Palavras-chave: Fotografia. Cidade. Coleção. Atlas *Mnemosyne*.

Este texto integra a pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que busca investigar as relações entre a fotografia e a cidade. Essas relações são estudadas a partir de alguns procedimentos específicos que o fotógrafo desenvolve ao se colocar em relação com a cidade, como o *caminhar*, o *coleccionar* e o *intervir*. Neste artigo trata-se especificamente do colecionar a partir de aproximações com o pensamento de Aby Warburg. Entende-se o Atlas *Mnemosyne* como uma coleção de imagens operacionalizada pela montagem que assim como as fotografias da cidade se materializam como um pensamento visual.

Tempo e sentido das imagens

Tempo. Força. Forma. Transformação. Movimento. Dialética. São esses os elementos que, implicados, entrelaçados, constituem os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, pensados por Aby Warburg durante toda sua vida.

¹ Doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa ESPACC. E-mail: tapontes@gmail.com

V^{com}Mcult

o que custa o virtual?

A *Nachleben* pode ser traduzida como sobrevivência ou vida póstuma das imagens, e se refere ao modo como as imagens permanecem, a como podem "assombrar" períodos posteriores à sua criação. A *Pathosformel*, ou fórmula de *páthos*, se constitui como a encarnação da *Nachleben*, é sua materialização enquanto imagem.

Toda obra de Warburg é marcada pela busca de uma concepção de história que "acolha as discontinuidades e os anacronismos" (Leopoldo Waizbord In: WARBURG, 2015, p.17). Esse anacronismo presente no pensamento de Warburg pode ser entendido no modo como se dá a sobrevivência das imagens:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma memória coletiva (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.55).

Didi-Huberman (2013, p.67) afirma também que a *Nachleben* se caracteriza por um modelo de tempo próprio das imagens, um tempo marcado por uma "impureza" que se estabelece por sobreposições, embaralhamentos, repetições, e pelo retorno das imagens e de seus conteúdos simbólicos. Ou seja, a impureza está relacionada com um tempo complexo que não se deixa simplificar pela linearização. Warburg buscou ampliar os limites da história, incorporando saltos, intervalos, latências.

As imagens também estão carregadas de uma força. Didi-Huberman (2013, p.85) nos diz que Warburg queria entender a *vida das imagens*, e não apenas a sua significação. Essa "vida" está relacionada à força² ou poder das imagens:

Em suma, aquilo de que as sobrevivências se lembram não é o significado – que muda a cada momento e em cada contexto, em cada relação de forças em que é incluído –, mas o próprio traço significante. É preciso entender bem: trata-se menos do traço como contorno da figura figurada que do traçado como ato – ato dinâmico e sobrevivente, singular e repetido, ao mesmo tempo – da figura figurante (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.158).

² Georges Didi-Huberman (2013, p.173) comenta que o pensamento de Aby Warburg traz algumas contradições que não devem ser entendidas como falhas, mas uma aposta para se estudar a imagem sem esquematizá-la. Nesse sentido, Warburg sistematicamente renunciou a dar uma definição precisa da "força" das imagens (Didi-Huberman, 2013, p.85).

VCOMcult

o que custa o virtual?

Desse modo, pode-se entender a imagem muito mais como um processo do que como um objeto acabado. A imagem se faz de sua força, de seu movimento que persiste no tempo. E essa força também altera a própria forma da imagem:

É preciso identificar as forças atuantes na constituição das imagens, como se fossem uma resultante em um complexo jogo de forças. São então, por assim dizer, pontos de passagem ou parada (cristalizações, formas): de forças que vêm do passado e prosseguem, na superfície e/ou no subsolo, consciente e/ou inconscientemente, para além de sua cristalização, para além desse objeto de que estamos falando (eis aí a *Nachleben*) (Leopoldo Waizbort In: WARBURG, 2015, p.19).

A imagem é *maleável* e tem sua forma transformada por movimentos de forças que atuam em tensão, nunca se fixa numa forma acabada, ao contrário, se transforma no tempo. A transformação da imagem opera como eixo da *Nachleben*, que se dá justamente pela plasticidade que reage às forças e se abre ao devir. O tempo opera na plasticidade e na permanência das imagens.

Neste ponto, parece importante relacionar o processo pelo qual a imagem se constitui com o próprio pensar. Waizbort diz que para Warburg as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, enquanto Didi-Huberman (2013, p.141), afirma que o pensamento de Warburg é plástico por excelência, age por lembranças e metamorfoses entrelaçadas, um pensar que nunca se fixa como um saber absoluto.

Imagem e pensamento se dão em fluxo, há um movimento intrínseco nos dois processos, que resulta numa trajetória contínua sempre em transformação. A imagem nos provoca e nos causa também um movimento, "chama-nos para um contato material, depois nos rechaça para a região semiótica dos distanciamentos" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.164, 165), ou seja, o contato material, contato com a forma, pode desencadear processos de sentir e de pensar que são atravessados pela imagem.

Warburg (2015, p.365) pensa ainda que as imagens têm em sua configuração uma "função polar" descrita como uma oscilação entre a "fantasia imersiva" e a "razão emersiva". Imersão-Emersão – novamente a presença do movimento se faz clara. *Nachleben* e *Pathosformel* são marcados por uma dialética³, já mencionada em relação ao conflito entre

³ Warburg tem como uma de suas referências teóricas a obra de Nietzsche e trata da dialética presente na imagem a partir da polaridade nietzschiana entre "apolíneo" e "dionisíaco" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.133).

V^{com}Mcult

o que custa o virtual?

forças que agem na imagem, mas também, uma dialética que se dá como ambivalência, no sentido de que fantasia imersiva e razão emersiva não se opõem, não se excluem, ao contrário, atuam como oscilação, mas estão presentes simultaneamente, num "regime duplo":

a imagem foi pensada por Warburg segundo um *regime duplo*, ou segundo a energia dialética de uma montagem de coisas que, em geral, o pensamento considera contraditórias: o *páthos* com a fórmula, a potência com o gráfico, em suma, *a força com a forma*, a temporalidade de um sujeito com a espacialidade de um objeto etc (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.173).

Há uma tensão que é própria das imagens relacionada com a percepção de Warburg de que a cultura e suas representações simbólicas têm sempre uma faceta de mal estar, um "continente negro", que faz com que a *Nachleben* se estruture numa fundamental dialética: o que sobrevive numa cultura é tanto o mais morto, mais obscuro, como também o mais vivo, mais pulsional (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.134, 136).

A *Pathosformel* como encarnação da *Nachleben* também se faz por uma via dupla, na qual, como aponta Giorgio Agamben, não se pode separar forma de conteúdo:

(*Pathosformel*) designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e uma fórmula iconográfica, revela que seu pensamento não pode jamais ser interpretado em termos de oposições superestimadas do tipo forma/conteúdo ou história do estilos/história da cultura (AGAMBEN, 2009, p.132).

Ou seja, a *Pathosformel* também não pode ser simplificada, esquematizada, ou categorizada a partir de contornos muito demarcados. Warburg trabalhou justamente para ampliar os limites do entendimento sobre a imagem, defendendo um "alargamento metódico das fronteiras da ciência da arte, em termos materiais e espaciais" (WARBURG, 2015, p.127). Esse alargamento das fronteiras marca o esforço de Warburg contra o pensamento dicotômico e sua proposta de criar uma *ciência da cultura*⁴, no qual a imagem não é exclusividade do contexto da história da arte, e é entendida como um modo de pensar, que pulsa e se transforma.

⁴ Warburg desenvolveu uma disciplina que não chegou a nomear, e que em alguns momentos chamou de "ciência da cultura". Essa ciência recusava-se a seguir o modelo estetizante da história da arte e a consideração apenas formal das imagens (AGAMBEN, 2009, p.132).



Didi-Huberman (2013, p.253) nos diz que na ciência sem nome de Warburg a *Nachleben* é caracterizada como modelo de tempo, e a *Pathosformel* como modelo de sentido. Os dois conceitos só podem ser pensados numa trama em que a imagem é tida como uma força que promove um movimento. Desse modo, a imagem não tanto transmite um significado, mas formas que estão em movimento no tempo. Ao observar a análise que Warburg (2015) faz das pinturas renascentistas fica claro como esse movimento no tempo ocorre – Botticelli repete, mas não apenas, ele atualiza e transforma formas usadas na Antiguidade. Assim, a *Nachleben* aparece como imagem, como uma força, que age por polaridade, numa dinâmica de conflito e instabilidade que perdura no tempo.

Atlas Mnemosyne como pensamento visual

O Atlas *Mnemosyne*⁵ criado por Warburg é um modo de pensar e estabelecer relações entre diferentes imagens. Agamben (2009, p.137) aponta que o atlas se configura como um modelo adequado à ciência sem nome porque opera de modo distinto dos esquemas e modos tradicionais da história da arte. O atlas se constitui como uma coleção de imagens para estudo da *Nachleben* e *Pathosformel*: ao colocar lado a lado, e em diálogo, imagens de períodos tão diferentes, Warburg trata dos anacronismos e impureza do tempo, e das formas que se metamorfoseiam e persistem.

Warburg havia compreendido que devia *renunciar a fixar as imagens*, assim como um filósofo precisa saber renunciar a fixar suas opiniões. O pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.389).

A própria constituição do atlas, com sua mobilidade intrínseca, deixa clara a intenção de Warburg de se afastar de uma simplificação ou esquematização da imagem, para tentar dar conta da complexidade não só da imagem, mas das relações que se estabelecem entre elas:

As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação – de que o *Atlas Mnemosyne* seria o exemplo perfeito:

⁵ *Mnemosyne* é um atlas de imagens desenvolvido por Warburg entre 1924 e 1929. Era composto por 79 painéis recobertos por tecido preto, sobre os quais eram colocadas imagens diversas (de reproduções de obras de arte de vários períodos a peças de publicidade). As imagens eram agrupadas de modo que podiam ter sua posição alterada. Em conexão com a sobrevivência ou a pós vida das imagens Warburg também chamava o atlas de "Histórias de fantasmas para gente grande". (A grafia foi mantida conforme encontrada em cada obra consultada, por isso pode aparecer como "*Mnemosyne*" ou "*Mnemosine*").

V comcult

o que custa o virtual?

imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo (Leopoldo Waizbort In: WARBURG, 2015, p.18).

Desse modo, o atlas se faz pelos diálogos, aproximações e afastamentos entre as imagens no tempo e no espaço. Ele permite comparações, sobreposições e se abre para a criação de sentidos não previamente delimitados, mas construídos nas junções e a cada novo deslocamento da imagem.

Além de corresponder à estrutura visual do pensamento de Warburg sobre o tempo e o sentido das imagens, o atlas tem características que interessam particularmente à pesquisa sobre as relações entre a fotografia e a cidade. A tese em desenvolvimento analisa alguns procedimentos específicos pelos quais o fotógrafo se põe em relação com a cidade, nomeados como "estratégias poéticas", e entre elas há a estratégia de *coleccionar* imagens da cidade. Entre o atlas *Mnemosyne* e essa produção fotográfica parece haver alguns pontos de contato, os dois partem do ato de coleccionar e são operados pela montagem. Essas relações serão analisadas a seguir.

Coleção de rastros

Walter Benjamin, um declarado colecionador, nos diz que a existência da coleção se deve a uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem (BENJAMIN, 1995, p.228). Essa tensão parece encontrar proximidade não só com os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel*, como também com o próprio modo de pensar de Warburg. Agamben aponta como os conflitos pessoais do historiador o impeliram a construir sua obra intelectual:

Mnemosyne, como outras obras de Warburg, incluindo sua biblioteca, poderia certamente aparecer como um sistema mnemotécnico de uso privado, no qual o erudito e psicótico Aby Warburg projetou e procurou resolver seus conflitos psíquicos pessoais. É sem dúvida verdade, mas não impede que seja o signo da grandeza de um indivíduo cujas idiosincrasias, mas também os remédios achados para dominá-las, correspondiam às necessidades secretas do espírito do tempo (AGAMBEN, 2009, p.138).

E Didi-Huberman reafirma essa impressão ao dizer que devemos considerar *Mnemosyne* um atlas de um sintoma:

V^{com}Mcult

o que custa o virtual?

o atlas de um sintoma característico do próprio Warburg: a incapacidade – tão estranha num historiador – de contar a história da arte como se contaria uma sequência ordenada de eventos. (...) *Mnemosyne* é um atlas do sintoma, como coletânea das "fórmulas de *páthos*" recenseadas por Warburg, durante sua vida inteira, na cultura ocidental (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.390).

Desse modo, podemos pensar em Warburg como um colecionador de *Pathosformel*, numa relação marcada pelos indícios de suas tensões pessoais e os caminhos de seu pensamento. Didi-Huberman (2013, p.62) afirma que o trabalho de Warburg foi muitas vezes (mal) interpretado como imperfeito ou inacabado, mas, na verdade, trata-se de um trabalho permanentemente em aberto, um processo inacabado por sua própria complexidade. Como toda coleção, nunca está completa (BENJAMIN, 2007, p.245), assim como o pensamento que não cessa de se expandir.

Assim como Warburg coleciona as imagens do atlas e os livros de sua biblioteca, há fotógrafos que colecionam⁶ imagens da cidade. Essa coleção se configura não apenas como uma catalogação, mas como um modo de pensar a cidade. Mais que isso, os fotógrafos estudados colecionam rastros do próprio modo de ser da cidade, ou seja, é a cidade que por sua constituição provoca a coleção, assim como para Warburg é a própria configuração das imagens que decorre no atlas.

O fotógrafo colecionador desenvolve sua produção fotográfica tendo como procedimento buscar pelos elementos da coleção, o fazer fotográfico está atrelado à busca, à pesquisa de mais um objeto da coleção. Evidentemente essa busca é interminável e aberta como o é a própria cidade.

Lucrécia Ferrara (2002, p.129) nos diz que os lugares da cidade produzem uma relação entre estímulos sensíveis - visuais, olfativos, táteis e as afetividades. A coleção de imagens da cidade parece operar justamente no cruzamento dos estímulos sensíveis e das afetividades, ou seja, a estratégia poética de colecionar a cidade não se trata de prática na qual a fotografia se sobrepõe à cidade para sacar dela um registro, ao contrário, é a cidade que se mostra à

⁶ Neste trabalho, define-se como uma coleção de imagens da cidade não qualquer conjunto de fotografias que tem a cidade como tema, mas aquela produção fotográfica desenvolvida a partir da estratégia poética do colecionar, ou seja, imagens produzidas por um procedimento específico orientado pelo princípio de construção de uma coleção.

V comcult

o que custa o virtual?

fotografia com suas recorrências, afeta o fotógrafo e estimula a busca e a guarda de um elemento que persiste, caracterizando um processo empreendido por um colecionador.

O que chama a atenção nos ensaios fotográficos analisados é a escolha por colecionar imagens de objetos ou cenas despretensiosas, elementos da cidade muitas vezes ignorados. O fotógrafo Felipe Russo produz uma coleção de fotografias de guaritas de seguranças, enquanto Felipe Bertarelli apresenta conjuntos de pontos de ônibus, carros abandonados, relógios parados, rotatórias, túneis. Nesse sentido, os trabalhos se relacionam com a observação de Italo Calvino em "Coleção de areia", que nos diz “O fascínio de uma coleção está nesse tanto que revela e nesse tanto que esconde do impulso secreto que levou a criá-la” (CALVINO, 2010, p.13).



Fotografias da série *Os Carros* – Felipe Bertarelli

A análise das fotografias leva a perguntar que cidade é essa em que carros são repetidamente abandonados? Ou, que cidade é essa em que os pontos de ônibus pontuam a paisagem deserta?

Warburg usou o termo "sismógrafo" como metáfora para tratar da obra de dois pensadores alemães que foram referências fundamentais para seu trabalho: Jacob Burckhardt

V^{com}Mcult

o que custa o virtual?

e Friedrich Nietzsche. Segundo Warburg os dois foram sismógrafos sensíveis que captaram ondas mnemônicas para compreender os acontecimentos do mundo (AGAMBEN, 2009, p.142). E esse sismo atinge o próprio aparelho que faz sua inscrição, assim, o sismógrafo sensível transmite o sismo para o exterior e para dentro de si, seria essa a dialética da imagem proposta por Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.390).

Wim Wenders define o ato fotográfico de um modo próximo à metáfora do sismógrafo, para o cineasta e fotógrafo fotografar é uma ação em duas direções, para frente e para trás, na qual o fotógrafo é jogado para si próprio, quando dispara o botão da câmera.

Em alemão, há uma palavra muito reveladora para esse fenômeno, uma palavra conhecida em uma multiplicidade de contextos: EINSTELLUNG. Significa a atitude com que alguém aborda alguma coisa psicológica ou eticamente, isto é, o modo de você entrar em sintonia e então "absorver" a coisa. Mas *Einstellung* é também um termo de fotografia e cinema, que significa tanto o take (uma tomada específica e seu enquadramento) quanto o modo como a câmera é ajustada, em termos de abertura e da exposição mediante as quais o homem da câmera "tira" a foto (WENDERS, 2013, p.63).

Fotografar é então, um gesto duplo, no qual o fotógrafo é afetado pela câmera e pela situação que fotografa. Ou seja, o fotógrafo não se encontra numa posição de domínio sobre a cidade, mas numa relação de troca, diálogo, num processo de interação⁷, que o torna capaz de perceber o que está subjacente. Ser afetado pela cidade interfere na cidade que se mostra fotograficamente, ao mesmo tempo em que o fotógrafo também intervém e altera a própria cidade.

⁷ Lucrécia Ferrara (2015, p. 76) define a interação como um processo comunicativo imprevisto e complexo, que ocorre num ambiente em que o conhecimento ou a informação não são caracterizados como produtos, mas como relações abertas.

Vcomcult

o que custa o virtual?



Fotografias da série *Os Pontos* – Felipe Bertarelli

Todos esses processos tem como eixo a ambivalência: o atlas *Mnemosyne* se constrói pela dinâmica de conflito e polaridade própria da *Nachleben*; o gesto de colecionar é, como dito por Benjamin, fundamentado numa tensão entre ordem e desordem; e a fotografia é uma linguagem essencialmente ambivalente, caracterizada por sua vocação de registro e simultânea transfiguração do real (FONTCUBERTA, 2010).

E a cidade, objeto de pesquisa desses fotógrafos, também é regida pela ambivalência, ao ser entendida como um organismo vivo, um "laboratório comunicativo original onde podem ser encontradas manifestações inusitadas de processos mediativos e interativos" (FERRARA, 2015, p.154). Ou seja, na cidade, nas brechas de tudo o que é previsível e programado, há sempre um espaço aberto ao devir, ao inesperado, ao que escapa ao controle. Nessas brechas se fazem os lugares, construídos pelas afetividades decorrentes das vivências na cidade.

Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo (BENJAMIN, 2007, p.245).

Esse impulso contra a dispersão, caracterizado pela ambivalente presença da ordem e do caos, parece atuar no ensaio fotográfico *Guaritas*. É possível perceber como as fotografias

V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura - São Paulo – 2015

Vcomcult

o que custa o virtual?

tentam, de maneira particular, organizar os elementos da cidade, fazendo dela um ambiente que se revela nos percursos traçados pela sua busca.

Essa busca que se dá entre a ordem e a desordem se mostra na afirmação do fotógrafo Felipe Russo:

Com uma abordagem quase científica, de catalogação, busco evidenciar as semelhanças e as diferenças entre cada estrutura, assim como sua relação com a paisagem que a cerca. Mesmo sem a presença física dos vigias nas imagens, sua existência é percebida nos detalhes esculpidos a mão em cada uma de suas guaritas⁸.



Fotografias da série *Guaritas* – Felipe Russo

O fotógrafo deixa claro que um de seus interesses é dar visibilidade a um comportamento cada vez mais comum ao cotidiano das cidades – a preocupação com a segurança. Essas imagens agrupadas iluminam uma cidade obcecada por essa questão, o

⁸ Afirmação disponível no site do fotógrafo: <http://feliperusso.com/projetos/tipologias-da-inseguranca/> - Acesso em 09/04/2013.



sentido percebido no ensaio fotográfico reside justamente na força que o conjunto de guaritas colecionadas tem, e no entendimento de que, para a fotografia, ser ficcional não significa deixar de ser documental.

Nesse sentido, podemos pensar que essas coleções fotográficas de guaritas, pontos de ônibus ou carros abandonados, organizam a cidade dentro de uma lógica própria, porque ao juntar imagens de pontos distintos criam uma nova cidade, caracterizada por uma espacialidade também própria. As coleções transformam a cidade na medida em que o gesto fotográfico atua como meio para pensar seu espaço e seus processos, na brecha entre a documentação de algo que se dá concretamente e a criação de uma cidade imaginária.

"Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros!". A fala de Benjamin (1995, p.231) sobre seu próprio gesto de colecionador esclarece como a cidade é capaz de se mostrar ao olhar atento, olhar que constitui um processo comunicativo interativo, justamente porque, como afirma Warburg, as imagens não solicitam apenas a visão, mas também o saber e a memória, (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.132). Desse modo, o caminhar pela cidade em busca dos objetos da coleção não se dá como gesto apenas contemplativo, mas como uma estratégia poética que opera uma reflexão a partir da coletânea de rastros dos processos da cidade.

Montagem e desmontagem da cidade

(...) era preciso inventar uma nova forma de coleção e exibição. Uma forma que não fosse *classificação* (que consiste em por juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de um princípio de razão totalitária) *nem bricabaque* (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de *montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.399).

A montagem⁹ atua em *Mnemosyne* como um modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo. A dialética das fórmulas de *páthos* é preservada no modo como se processa o conhecimento acionado pelo atlas: graças aos movimentos de ida e volta, do detalhe ao todo, esse conhecimento se expande como numa espiral (AGAMBEN, 2009,

⁹ A montagem em Warburg tem muita aproximação com o *conhecimento pela montagem* e a *dialética da imagem* como pensado por Walter Benjamin (2007).



p.138). As tensões internas de cada imagem ganham complexidade pelo modo como estas são dispostas, a alternância entre saturação e dispersão, os variados tamanhos e uma ordenação própria provocam o desencadeamento de contínuas inferências. A configuração de *Mnemosyne* deixa claro que não há uma interpretação preexistente sobre as imagens, ao contrário, o atlas atua como matriz que multiplica possíveis entendimentos, não guarda um ponto final, muito menos um saber absoluto (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.389, 392).

Essa montagem faz com que *Mnemosyne* não possa ser simplificado como um conjunto de imagens que narram uma história. Toda a complexidade da força, da forma, e do movimento das imagens se expressa pela/na montagem, que está diretamente vinculada ao modo como Warburg entende o tempo – trata-se de uma montagem anacrônica, com suas próprias sobreposições e retornos. O tempo linear da narrativa se transforma numa linha circular e descontínua.

Outro aspecto fundamental desse caráter de montagem do atlas está na sua materialidade – as imagens são colocadas sobre um fundo preto e há intencionalmente espaços entre elas. Warburg concebeu *Mnemosyne* como uma "iconologia do intervalo", materializada visualmente nos interstícios negros entre as imagens, e marcada pela impureza do tempo, pelas polaridades não dicotômicas, o intervalo entendido como "abertura criada pelas falhas sísmicas, pelas fraturas da história" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.422). Desse modo, o tecido preto que acolhe as imagens não pode ser entendido como mero suporte, mas como um meio comunicativo que constrói o ambiente das imagens, que dá forma para as discontinuidades temporais, desfazendo e refazendo conexões, como parte integrante do conteúdo simbólico que se expressa *entre* as imagens.

A iconologia warburguiana visa a produzir algo como uma *imagem dialética das relações entre imagens*: trabalha por desmontagem do *continuum* figurativo, com "foguetes" de detalhes abruptos, e por remontagem desse material em ritmos visuais inéditos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.415, 416).

As fotografias produzidas pelo ato de colecionar partem de um projeto certamente menos ambicioso que o atlas, mas igualmente visam colocar imagens em relação ao desmontar e remontar o contínuo cotidiano da cidade. Ao aproximar as guaritas, os pontos e os carros abandonados criam, por montagem, outra cidade.



Enquanto em *Mnemosyne*, as imagens são móveis e podem se deslocar em infinitas combinações, a montagem fotográfica se dá não só no agrupamento das fotografias, mas muito intensamente no ato fotográfico: as caminhadas em busca dos objetos da coleção se traduzem como um modo de pensar a cidade, que coloca em relação o imaginário do fotógrafo, a cidade e as imagens que decorrem desse diálogo em processo contínuo e expansivo. Esse processo torna possível compreender o quanto a mesma cidade é múltipla porque é pensada, sentida e construída de forma única pelos seus habitantes.

Assim, cada trabalho materializa – pelo uso da linguagem fotográfica – um distinto olhar que não só vê, mas sente, pensa e interage com a cidade. A junção de guaritas ou carros abandonados também se expressa como um "sintoma" do modo de ser da cidade. As coleções iluminam recorrências de hábitos, repetições de abandonos e vivências, são rastros entregues pela própria cidade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a Ciência Sem Nome. **Revista Arte e Ensaio**. Rio de Janeiro: Departamento de Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 19, p.132-143, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação espaço cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação Mediações Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- FONTCUBERTA, Joan . **O beijo de Judas - Fotografia e verdade**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços, conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WENDERS, Wim. Tirar fotos... **Zum**, São Paulo, n. 4, p. 63-65, abril, 2013.